

Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена
Петербургский институт иудаики

ДЕВЯТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

статьи и материалы

Цвелодубово Ленинградской области
2013

УДК 882.091
ББК 83.3 (2Рос=Рус)
К 55

Статьи и материалы IX международной летней школы по русской литературе / Под ред. А. Кобринского. СПб.: ИПЦ СПбГУТД, 2013, 336 с.

Переводы на английский язык аннотаций и ключевых слов в статьях А. Боброва, А. Балакина, О. Лекманова, А. Кобринского, М. Люстрова, А. Шкапа, Д. Бреслера, Е. Глуховской, А. Дьячкова, Ф. Лекманова, Н. Сочневой, А. Фисун, О. Хуттер — Павел Хазанов (аспирант кафедры сравнительного литературоведения университета Пенсильвании, Филадельфия, США)

Издано по заказу Комитета по науке и высшей школе
(Санкт-Петербург)

Редакционная коллегия:

К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург)

Проф. И. Ю. Веницкий (Филадельфия)

Проф. А. А. Долинин (Мэдисон)

Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анжелес)

Д. ф. н. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург) — председатель

К. ф. н. Г. В. Обатнин (Хельсинки)

Д. ф. н. М. Ю. Люстров (Москва)

Д. ф. н. О. А. Лекманов (Москва)

ISSN 2307–5945 = Meždunarodnaâ letnââ škola po rusškoj literature

© Свое издательство, 2013

© Авторы статей, 2013

ЧАСТЬ I

Алексей Балакин

Уточненный текст “<Сатиры на современных поэтов>” Ореста Сомова

The publication introduces into scholarship a previously unknown version of O. M. Somov's satirical poem, ridiculing the writers affiliated with the Free Society of the Lovers of Russian Letters, as well as their predecessors. The text, previously available only in an unedited/uncorrected variant, is for the first time published with consultation of the manuscript.

Key words: O. M. Somov, A. E. Izmailov, V. A. Zhukovsky, Free Society of the Lovers of Russian Letters, Free Society for Letters, Sciences and the Arts, satire.

В публикации вводится в научный оборот неизвестная версия сатирического стихотворения О. М. Сомова, высмеивающего литераторов, близких к Вольному обществу любителей российской словесности, и их предшественников. Текст, ранее известный по неистправному списку, впервые публикуется по рукописи.

Ключевые слова: О. М. Сомов, А. Е. Измайлов, В. А. Жуковский, Вольное общество любителей российской словесности, Вольное общество словесности наук и художеств, сатира.

Публикуемое ниже стихотворение вводилось в научный оборот постепенно.

В 1949 г. четыре строфы из него процитировал В. Г. Базанов в своей книге о Вольном обществе любителей российской словесности [см.: 1, с. 192–193]. Эта публикация была осуществлена по списку из архива Д. И. Хвостова [5, л. 40–42], который до конца своей жизни интересовался текущей литературой и собирал произведения, по разным причинам не попадавшие в печать. Автор на списке указан не был, не назвал его и В. Г. Базанов. Ученый не датировал этот текст, но связал его со стихотворением В. К. Кюхельбекера «Поэты», ответом на которое, по его мнению, он являлся. Однако его расположение в тексте монографии говорит о том, что автор книги об «Учечной республике» склонен был отнести его в 1821 году.

В переработанном издании своей монографии, где также были процитированы те же четыре строфы стихотворения [см.: 2, с. 236–237], В. Г. Базанов предположил, что автором его является А. Е. Измайлов. Ученый мотивировал это тем, что в 1822 г. в журнале Измайлова «Благонамеренный» появилась статья «О переводах», где издатель «пытался обесславить переводы Гнедича из “Илиады”, назвав само-

го Гнедича «великим переводчиком бумаги», тогда как в стихотворении находится резкая характеристика Гнедича. «Стихотворение распространялось в списках, — далее говорится в монографии, — и, возможно, читалось на одном из заседаний Вольного общества словесности наук и художеств, превратившегося в “измайловское” общество» [2, с. 237–238]. В обеих публикациях В. Г. Базанова стихотворение было названо «Певец» — именно это слово стоит в начале хвостовского списка.

Спустя несколько лет В. Э. Вацуро включил стихотворение в первый том сборника «Поэты 1820–1830-х годов» (Л., 1972), опубликовав его по тому же источнику, что и В. Г. Базанов — здесь текст состоял уже из двенадцати строф. Публикатор обратил внимание на перечень в начале переплетенного тома, где находится упомянутая сатира — здесь ее автором назван О. М. Сомов. Кроме того, по сообщению В. Э. Вацуро, в альбоме А. Е. Измайлова «Памятник дружбы» (РГАЛИ, ф. 1336, оп. 1, ед. хр. 23) находится одна строфа стихотворения, вписанная рукой Сомова [см.: 7, с. 722] — что окончательно решает вопрос о его атрибуции. Ученый датировал это произведение 1823-м годом — как в сборнике «Поэты 1820–1830-х годов», так и в своей монографии о салоне С. Д. Пономаревой [см.: 3, с. 241]. По всей видимости, в этой датировке нельзя сомневаться — в сатире отражены следы литературных баталий именно этого времени, когда обострились взаимоотношения между литераторами, близкими как к Вольному обществу любителей российской словесности, так и к салону Пономаревой. Сомов же занимал двойственную позицию, печатаясь как в «Благонамеренном» А. Е. Измайлова, который к тому времени фактически превратился в домашний журнал пономаревского салона, так и в изданиях «ученой республики», в деятельности которой принимал самое активное участие. Однако, в не предназначенной для печати сатире он занял сторону Измайлова, в журнале которого в конце 1822 и начале 1823 годов регулярно высмеивался «союз поэтов» — Кюхельбекера, Дельвига и Баратынского. Именно строфу про «тройственный союз» Сомов и вписал в альбом Измайлова.

В. Э. Вацуро также справедливо указал на то, что «С<омов> ориентируется на сатиру Батюшкова “Певец в Беседе любителей русского слова”» (которая в свою очередь пародирует «Певца во стане

русских воинов» Жуковского¹), а также, что «“Певец” — не есть название стихотворения С<омова>, а лишь обозначение протагониста» [7, с. 722].

К сожалению, текст из архива Хвостова нельзя назвать исправным: как и другие собранные им тексты неподцензурной литературы он изобилует ошибками переписчика и даже пропусками. Часть из них В. Э. Вацуро исправил, другая оставалась неисправленной до сих пор.

Несколько лет назад в собрании В. И. Яковлева (ИРЛИ), в папке стихотворений и эпиграмм неизвестных авторов нам удалось обнаружить автограф сатиры [см.: 6, л. 57—58об.]. Автограф представляет собой два листа формата in-4 (возможно, некогда составлявших единое целое), заполненных с обеих сторон. В архивной нумерации есть неточность: конечным является не л. 58об., а л. 58, на что указывает изменение характера почерка: начиная с середины этого листа расстояния между строк становятся все меньше и меньше; нет сомнения, что автор старался дописать стихотворение, не используя еще один лист. На л. 57 текст начинается с самого верхнего края, название также отсутствует, поэтому не исключено, что дошедший до нас автограф фиксирует не полный текст сатиры, а лишь ее вторую половину. Впрочем, прагматика этого стихотворения неясна, и хотя В. Э. Вацуро дал к нему краткий, но достаточно емкий и насыщенный фактами комментарий — оно еще ждет своего исследователя.

Сомовский автограф заметно отличается от хвостовского списка. Во-первых, он исправляет неверные чтения ряда мест (особенно в строфе о Плетневе). Во-вторых, в нем присутствует строфа про Воейкова, которой в хвостовском списке нет. И, наконец, он дает иную, более осмысленную композицию: если в списке сначала говорится о «певцах забвенных» (Николев, Грузинцев, Бобров, Лабзин), а затем — о нынешних (Гнедич, Глинка, Свинын, «союз поэтов»,

¹ Как отметил И. А. Пильщиков, текст Сомова соотносится с пародируемым текстом Жуковского не только через текст-посредник, но и напрямую. Поэтому возникают такие комические параллели, как одноглазый Гнедич = одноглазый Кутузов (строфа про Гнедича пародирует строфу Жуковского о Кутузове и мало соотносится с соответствующей строфой Батюшкова о Шишкове), умерший Николев = погибший Кульнев (эту строфу Батюшков вообще не пародирует). Можно указать еще на несколько подобных параллелей.

Плетнев), то в автографе порядок обратный. Это также соотносится с «Певцом во стане русских воинов», где сначала прославляются здравствующие герои, а потом — павшие.

Певец

Тебя хвалой, о Гнедич, чтим!
Цвети твоя фигура!
Ты глазом только лишь одним
Отличен от Амура.
О! сколь с уродливым лицом
Он кажется прекрасен,
И славным он прослыл чтецом,
И глас его не ясен.
И что тогда сравнится с ним,
Как он, певцам в отраду,
Завоет воем гробовым
Жуковского балладу?

*

Воейков! чудо-грамотей!
Хвала! в сем взгляде кислом
Мы зрим грозу и страх ушей,
Разлад твой с здравым смыслом!
Ты логике даешь толчки,
Пиитику ты губишь;
Сам смело делая скачки,
О правилах нам трубишь.
Противореча сам себе,
Во всем нас уверяешь;
С наукой, с языком в борьбе,
И истиной играешь.²

² Ср. с характеристикой Воейкова, данной Сомовым в памфлете «Журналист. Прогулки жителя Галерной гавани», который был прочтен в салоне Пономаревой 15 июля 1821 г.: «Всмотрись в эту улыбку: она как будто шепчет каждому: “я тебя ненавижу!” Он смеется над всем, смеется над логикою, усиливаясь доказать, что черное бело; смеется над языком и грамматикою, делая против них, как бы умышленно, непростительные ошибки; смеется над красноречием и стихотворством, называя в них превосходным то, что другие едва признают за посредственное...» [цит. по: 3, с. 152].

*

Хвала, Почтеннейший, хвала!
Хвала и многи лета!
Тебя судьбина обрекла
В высокий сан поэта:
Чего-чего ты не писал?
Чем-чем не занимался?
Послания, *были* сочинял
И в баснях отличался.
Всему-всему ты подражал,
Протей между певцами!
Крестьян, солдатов наставляя
И прозой, и стихами.

*

Иллюминат, обскурантист
Бываешь по погоде,
Магнетизер, экзаметрист
И мистик ты по моде...
Там утки плещутся трюшком,
Гусь говорный гогочет,
Там деньги в поте и с трудом,
Сорока там стрекочет.
На ветке роза молодой
Вдруг вспыхнула — и пышет!
А здесь — о чудо! — над водой
Черемха негой дышит!

*

Хвала, неукротимый лгун,
Свиньин неугомонный,
Бумаги дерзостный пачкун,
Чужим живиться склонный!
Писатель, химик, астроном
И дипломатик славный,
Художник, врач и эконоом,
Во всем нулю лишь равный!
О диво! это что за рой
Людей больших и малых?
Его то самоучек строй,
Былых и небывалых.

*

Хвала вам, Тройственный Союз!
 Душите нас стихами,
Вильгельм и Дельвиг, чада муз,
 Бард Баратынский с вами!
Собрат ваш каждый — Зевса сын,
 И баловень Природы,
И Пинда ранний гражданин,
 И гений на все роды!
Хвала вам всем: хвала, Барон,
 Тебе, певец видений!
Тебе, Вильгельм, за лирный звон,
 И честь тебе, Евгений!

*

Хвала, наш доблестный Плётнев,
 Венцы похвал плетущий
Святому братству их стихов
 И их таланты чтущий!
Что в том, коль презрит вас толпа
 И назовет глупцами?
«Толпа презренна и глупа!»
 Вы нам кричите сами.
Свет строгий едким языком
 В вас жару не умалит.....
Да хвалится ж Осел Ослом,
 Коль свет его не хвалит!

Хор певцов

Да хвалится ж Осел Ослом,
 Коль свет его не хвалит!

Певец

Друзья!.. кипящий кубок сей
 Поэтам осужденным!
Мы зрим в них братий и друзей...
 Хвала певцам забвенным!
Уж для врагов их грозный лик
 Не будет вестник мщенья,
И не взревет их хриплый клик

На новы сочиненья!
Перо их боле не скрыпит,
Иссякли их чернилы,
И пуст увядших стол стоит
На радость вам, зоилы!

*

Где Николев, который выл
Несносными стихами?
Он пал, главу свою склонил,
Щемив перо зубами!
Чему смеялся он в стихах,
Тем память нам оставил,
Се твой, о Тредьяковский, прах
Навек его прославил!
И тих его последний час!
В Украине зарытый,
Оставя поприще, угас
Поэт наш плодovitый.

*

А ты, Грузинцев, бард молодой!
Где лира, на разладе?
Увы! он рифмой натяжной
Не грянет в Петрияде.
В поэме ль звучной забренчит —
И слух, и ум терзает;
В трагедии ль заговорит —
И всяка плоть зевает.
Ах! кучи вирш его лежат
В подвалах Глазунова...
Они — сном непробудным спят;
О их творце — ни слова.

*

И где же твой, Пиита, прах?
Какою взят могилой?
Пойдет искать его в слезах
Стихов кропатель хилой!

Там все — нескладных рифм содом:
 Как холмы, волны, яры,
Спеша поставить свет вверх дном,
 Твердят свои удары.
К нему твой пухлый дух слетит
 Из рифмотворной сени,
И хаос мыслей возвестит
 Прибытье дружной тени.

*

И ты, Лабзин!.. ах, на Сион
 Вотще манил нас к Богу!
Других спасал — себе же он
 В ад проложил дорогу!
Еще друзей нам слышен клич:
 Все мнят: с одра восстанет,
Его ни гром, ни паралич
 В могилу не затянет!
А он.... тетрадь навек сложил,
 Погибших душ ходатый!
И духом в область воспарил,
 Где тлеют пустосвяты!

*

И честь вам, падшие друзья!
 Ликуйте в вашей сени!
Там ваша верная семья,
 Певцов несносных тени!
Хвала вас будет оживлять
 В кругу сынов Беседы:
От них учитесь сочинять,
 Рекут Славяне-Деды.
При вашем имени вскипит
 В певце ретивом пламя:
Он гласом ослим зарычит,
 Захлопает ушами!

Хор певцов

При вашем имени вскипит
 В певце ретивом пламя:

Он гласом ослим зарычит,
Захлопает ушами!³

В заключении можно сказать, что редакторское название, данное при публикации, нельзя признать удачным: сатира Сомова метит не только в поэтов, и не только в современных литераторов. Если исходить из заглавий, которые авторы давали стихам подобного типа — от упомянутого Батюшкова с его «Певцом в Беседе любителей русского слова» до А. И. Писарева, автора «Певца на биваках у подошвы Парнаса», — то напечатанное выше стихотворение должно было называться аналогичным образом.

Но об этом должны подумать уже будущие комментаторы.

Список литературы и источников

1. *Базанов В.* Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949.
2. *Базанов В.* Ученая республика. М.; Л., 1964.
3. *Вацуро В. С. Д. П.*: Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989.
4. *Жуковский В.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1.
5. ИРЛИ, ф. 322, ед. хр. 72.
6. ИРЛИ, ф. 357, оп. 2, ед. хр. 439.
7. Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 1.

³ Ср. с «Певцом во стане русских воинов»:
И честь вам, падшие друзья!

‡Ликуйте в горней сени;
Там ваша верная семья —
‡Вождей минувших тени,
Хвала вам будет оживлять
‡И поздних лет беседы.
«От них учитесь умирать!» —
Так скажут внукам деды;
При вашем имени вскипит
В вожде ретивом пламя;
Он на твердыню с ним взлетит
‡И водрузит там знамя.

Воины
При вашем имени вскипит
В вожде ретивом пламя;
Он на твердыню с ним взлетит
И водрузит там знамя [4, с. 236].

Александр Бобров

Баня в древнерусской литературе

The article explores the significance of bathing in bathhouses in medieval Rus' tradition. Based on the materials gathered from chronicles, anti-pagan instructions, and other medieval Russian texts, as well as modern ethnographic and folkloric evidence, the article demonstrates that the bathhouse held the status of a household sanctuary. Ceremonies taking place in the bathhouse functioned as a pagan analogue of church mysteries.

Key words: Medieval Rus literature, chronicle, paganism, passage rituals.

В статье рассмотрено отношение к мытью в бане в древнерусской традиции. На материале летописей, поучений против язычества, других древнерусских текстов, а также этнографических и фольклорных материалов Нового времени показано, что баня представляла собой домашнее святилище. Обряды, совершавшиеся в бане, являлись языческим аналогом церковных таинств.

Ключевые слова: Древнерусская литература летописание язычество обряды перехода.

На первый взгляд, для современного человека парная баня является в большей степени источником удовольствия, фактором оздоровления и средством гигиены, чем местом перехода из обыденной реальности в метафизический «волшебный мир». Явные следы архаических «банных» представлений присутствуют, однако, в российской культуре и по сей день. Так, например, завязка сюжета одного из наиболее популярных отечественных фильмов «Ирония судьбы, или С легким паром!» (Эльдар Рязанов, 1975) обусловлена именно посещением бани, которая «оказывается точкой, с которой начинается переход нашего героя в мир волшебства. Поход в баню и алкоголь выводят Женю из привычного круга вещей» [19, с. 323].

По мнению Н. Лескисс, у этой очень важной сцены есть как минимум два смысловых уровня. Во-первых, в 1970-е годы баня приобрела особый смысл как «символ абсолютно приватного досуга, реабилитация всего того, что было репрессировано в официальной идеологии, — малых групп, алкоголя, необязательных разговоров»; во-вторых, баня и сопровождающее её употребление алкоголя несут в себе черты фольклорного праздничного «антиповедения»: «Хотя в городской культуре XIX — XX веков мифологическое значение бани во многом стерлось, в фильме «Ирония судьбы...» оно неочи-

данно актуализировано». Исследовательница отметила, что «топос бани» становится средством проверки и разделения на «своих» и «чужих»: «Как ни странно, факт похода в баню не вызывает вопросов у Нади. Зато он становится камнем преткновения сразу для двух героев, зеркально отражающих друг друга, — Гали и Ипполита.

Ипполит. Пойдите, зачем вы пошли в баню? У вас что, дома ванны нету?

Женя. Вам этого не понять.

В качестве симметричной опоры в сюжете сразу за диалогом Жени и Ипполита следует телефонный разговор Нади и Гали.

Гали. Скажите, а как он попал к вам в квартиру?

Надя. Вчера Женя пошел в баню...

Гали. Девушка, в какую баню? У него в квартире есть ванная!

Для Ипполита и Гали праздник есть место подтверждения нормативной социальности, для Нади и Жени — возможность волшебного перехода. (...) Оба диалога демонстрируют высоту стены, отделяющей героев-одиночек от остального мира» [19, с. 324].

Два принципиально различных, если не сказать противоположных отношения к традиционной парной русской бане делят персонажей фильма «Ирония судьбы» на отчетливо выраженные группы «фобов» («зачем вы пошли в баню?») и «филов» («Вам этого не понять»). Корни этого разделения, как мы постараемся показать, лежат в глубокой древности.

В Византии бани, напомиавшие античные термы и представлявшие собой облицованные мрамором просторные каменные здания, существовали главным образом при церквях, домах епископов и монастырях. Византийские бани считались важным лечебным средством, были средством гигиены и местом развлечений (иногда с помещениями для занятий гимнастикой); их посещение входило в этикет приема иноземных послов [48, с. 258; 37, с. 325–326; 50, с. 572–574; 33, с. 564–565]. В ранневизантийский период регулярное посещение бань было общепринятой нормой поведения, но позже оно начало вызывать осуждение, «особенно со стороны аскетов, идеалом которых было умываться не иначе, как слезами» [50, с. 574]. Так, например, патриарх Афанасий (конец XIII — начало XIV в.), выступая против склонности соотечественников к неге и развлечениям, требовал закрытия бань по воскресеньям, «когда верующие должны присутствовать на литургии в храме св. Софии» [33, с. 565]. Именно

эту аскетическую традицию продолжал на Руси в XVII в. протопоп Аввакум, когда, восхваляя боярыню Морозову, писал о ней: «В банях бо тело свое не парила... Ризы же ношаше в доми с заплатами и вшами исполнены» [26, с. 297].

Возражения против бань со стороны христианских аскетов носили, главным образом, морально-этический характер. Их возмущало не только само по себе «ублажение тела», но и то, что в некоторых византийских (Balneum duplex) [17, с. 257–258, прим. 312] и древнерусских банях (называемых также «мовница», «мовня», «изба мовная», «мыльня» и т. д.) мужчины и женщины мылись совместно. Вопреки церковным запретам и ограничениям, византийские юродивые демонстративно посещали бани: Марк Лошадник получил свое имя от так называемых Лошадиных бань, где он постоянно жил; александрийские юродивые в банях «моются большей частью с женщинами, покорив страсти»; Симеон Эмесский посетил женскую баню и т. д. [16, с. 61, 62, 66–67, 203].

Посещение бань одновременно мужчинами и женщинами вызывало постоянные нарекания церковных властей. Еще в Рязанской Кормчей 1284 г. говорилось: «Всякъ христианинъ съ женами въ мовници да не мьетсяя» [39, с. 554]. Прошло более двух с половиной веков, и в 1551 г. в «Стоглаве» находится вопрос царя Ивана Грозного о совместном мытье в банях: «Вопрос 18. Да во Псковѣ градѣ мьются въ банѣхъ мужи и жены, и чернецы и черницы, въ одномъ мѣстѣ безъ зазору, достоить о томъ запретити, чтобы престали отъ того безчиния; а по правиломъ Святыхъ Отець не подобаетъ мьитися мужемъ съ женами въ банѣ въ одномъ мѣстѣ». Церковный собор разъяснил царю: «И о томъ отвѣтъ. По священнымъ правиломъ не подобаетъ въ банѣхъ мужемъ съ женами въ одномъ мѣстѣ мьитися, такожь и инокомъ и инокинямъ вмѣстѣ мьитися возбраняти; аще ли внидутъ, да подь запрещениемъ будутъ священныхъ правилъ» [43, с. 113]. Но и этот строгий запрет Стоглавого собора, по словам современного исследователя, «действовал довольно слабо, потому что почти на двести лет позже потребовался еще специальный указ сената, запрещающий мужчинам и женщинам париться вместе, и только тогда городские власти стали назначать разные дни для пользования банями мужчин и женщин» [36, с. 131].

Адам Олеарий, посетивший Россию в XVII в., заметил, что «омовению русские придают очень большое значение», и «поэтому у них

и в городах и в деревнях много открытых и *тайных* (курсив мой. — А. Б.) бань» [25, с. 344]. Известие о существовании «тайных бань» было подвергнуто сомнению М. Г. Рабиновичем, по мнению которого «за таковые иностранец принял индивидуальные мыльни» [36, с. 130], но едва ли свидетельство Олеария стоит рассматривать как ошибочное: учитывая, что с XVI в. на бани, как и на кабаки, распространялась казенная монополия, индивидуальные помещения для мытья могли содержаться тайно от властей. Понятно, что церковный запрет на совместное мытьё мужчин и женщин никогда не мог быть реализован в частных банях, и в этом смысле они тоже были «тайными».

Наконец, главная причина, по которой бани в Древней Руси осуждались и порицались — это несомненная связь как самих бань, так и процесса мытья в них с языческими обрядами, верованиями и представлениями. На Руси частью культа бани был страх перед нею: ее считали местом «нечистым», «поганым», опасным, о чём свидетельствуют выразительные слова народной песни: «На болоте баня срублена,/По сырому бору катана,/На лютых зверях вожена,/На проклятом месте ставлена» [35, с. 32]. Баня, действительно, считалась местом «поганым», языческим, где христианам полагалось снимать нательный крест [28, с. 124], а человек, посетивший баню, не мог идти в тот же день в церковь. Новгородский архиепископ XII в. Илья (Иоанн) прямо запрещал священникам служить в церкви после мытья, связывая этот обычай с языческими пережитками: «А се ми годило вѣдати и слышати у прьвыхъ поповъ, оже рано мывшеся, а на обѣдни служить: а то вы, братие, велми грубо, не мозите того створити. Не рцйте тако, яко слышали есмѣ и видѣли есме у прьвыхъ поповъ. Вы сами вѣдаете, оже наша земля недавно хрышна...» [цит. по: 40, с. 127–128]. В XIX столетии в Архангельской области бани считались «нечистыми зданиями»: «В бане не бывает икон и не делается крестов. С крестом и поясом не ходят в баню...» [13]. Даже *банище* — место, где раньше стояла баня, «почитается нечистым, и строить на нем жилое, избу не годится» [12, с. 45]. Итак, с точки зрения древнерусских противников банной традиции она не просто представляла собой некий соблазн или опасность; можно сказать, что она была для них «нечестивой», «нечистой», «поганой», полностью неприемлемой: «Как и кабак, баня — символ антимира» [22, с. 45].

Иное отношение к традиции омовения на Руси характеризуется поговоркой: «Баня вторая мать» [41, с. 8]. Следы отечественной

«банной» традиции, существенно отличавшейся от византийской, прослеживаются с самых ранних произведений древнерусской литературы. В начальном русском летописании, особенно в «Повести временных лет», имеется целый ряд эпизодов, для которых мытьё в бане имеет немаловажное значение.

В рассказе «Повести временных лет» о победоносном походе на Царьград князя Олега в 6415/907 г. упоминается, среди прочих условий договора русских с греками, следующее: «Да приходячи Русь слюбное емлют, елико хотячи, а иже приходячи гости, егда емлют мѣсячину на 6 мѣсяць, хлѣбъ, вино, и мясо, и рыбы, и оwoщем. И да *творят им мовь* (курсив мой — А. Б.) елико хотят» [32, стб. 31] (перевод: «Когда приходят русские, пусть берут содержание для послов, сколько хотят; а если придут купцы, пусть берут месячное на шесть месяцев: хлеба, вина, мяса, рыбы и плодами. И пусть устраивают им баню — сколько захотят» [29, с. 24]).

Еще один случай употребления существительного «мовь» в «Повести временных лет» относится к рассказу о знаменитой «второй» мести княгини Ольги древлянам под 945 г.: «Повелѣ Ольга *мовь створи ти* (курсив мой — А. Б.), рькуще сице: «Измывшесея, придите ко мнѣ». Они же пережьгоша истопку, и влѣзоша Деревляне, начаша ся мыти, и запроша о нихъ истобьку, и повелѣ зажечи я от дverии, ту изгорѣша вси» [32, стб. 57] (перевод: «Ольга приказала приготовить баню, говоря им так: «Вымывшись, придите ко мне». И разожгли баню, и вошли в нее древляне и стали мыться; и заперли за ними баню, и повелела Ольга зажечь ее от двери, и сгорели все» [29, с. 39]).

Фрагмент договора князя Олега с греками («да творят им мовь») и рассказ о «второй» мести Ольги древлянам («повелѣ... мовь створити») вызвали явные затруднения в их понимании у летописцев последующих веков: они либо дополнительно поясняли текст («мовь в бани»), либо заменяли слово «мовь» более, на их взгляд, понятным («мовница», «мовня», «мыльня», «баня»), либо, исходя из понимания «мови» как банного строения, изменяли его контекст («мовь строити», «запроша с ними мовь»), либо вообще опускали его. Анализ употребления существительного «мовь» в контексте летописных известий 907 и 945 гг. позволил утверждать, что эта лексема к XV в. постепенно выходит из употребления, становится непонятной древнерусским книжникам [см. подробнее: 3, с. 94–100]. Дело заключается в том, что на Руси эпохи создания «Повести временных лет» был

ясен «символический смысл понятия бани, как смерти, страдания, мести, причем страдания добровольного» [21, с. 136], а само мытьё в бане имело в первую очередь ритуальный характер. Древнерусская «мовь» — это языческий обряд, совершаемый в парной бане.

Олег (в 907 г.) и Ольга (в 945 г.), очевидно, перехитрили («переключали») своих противников. В первом случае Олег Вещий добился в результате своего похода не просто традиционного для византийского дипломатического этикета права на почетный прием послов и купцов, а именно разрешения для Руси совершать свои языческие обряды в пригороде столицы Византийской империи. Не случайно в текстах последующих договоров Руси с греками пункта о «творении мови» уже нет. Что касается княгини Ольги, то её «первая» месть, завершившаяся погребением древлянских послов в ладье, — это «загадка, не разгаданная сватами и потому повлекшая за собою их смерть», причём её описание перекликается с описанием похода Олега 907 г.: «Двойной смысл имеет и само передвижение посуху в ладьях: с одной стороны, это знак величайшей силы, знак гордости (ср. ладьи Олега, двигавшиеся посуху к стенам Царьграда), с другой — это, очевидно, знак смерти» [21, с. 133–135]. Вслед за Д. С. Лихачевым отмечает родство описаний хитрости русских князей и М. Н. Виролайнен: «Олег и Ольга не случайно пользуются сходными средствами: бегущие посуху корабли Олега и ладья, которой Ольга губит древлян, напоминают друг друга и являются вариантами фольклорного летучего корабля, с помощью которого герой воюет тридевятое царство» [8, с. 45]. Именно поэтому и «вторая» месть Ольги, повелевшей новым древлянским послам-сватам «мовь створити», также может рассматриваться как отсылка к рассказу о походе Олега, включившего в договор с греками пункт «да творят им мовь, елико хотят»: прямой смысл предложения княгини «мовь створити» — это оказание почести, предусмотренной международным дипломатическим этикетом. Но, как и Олег, княгиня Ольга говорит на «сокровенном» языке; оба они воплощают в себе «магическую силу» варягов. За византийским «банным» этикетно-дипломатическим увеселением явственно просвечивает североевропейская языческая «изнанка».

Для летописцев XI — начала XII в. сакральное значение «мови» было вполне очевидным, поэтому в памфлете на языческие верования, помещенном в «Повести временных лет» под 1071 г., волхвы так объясняют историю сотворения человека: «Богъ мывься въ мовници

и вспотивься, отерся ветхомъ, и верже с небесе на землю», после чего дьявол сотворил из этой ветоши человека, а Бог вложил в неё душу [32, стб. 176–177] (перевод: «Бог мылся в бане и вспотел, отерся ветошкой и бросил ее с Небес на землю. И заспорил сатана с Богом, кому из нее сотворить человека. И сотворил дьявол человека, а Бог душу в него вложил») [29, с. 118]). Пытаясь осмеять верования волхвов, летописец все же отразил космологическое значение дохристианских представлений, которые связывались с мытьём в бане.

На Руси в индивидуальных парных банях совершались языческие обряды, параллельные церковным таинствам, и строго порицаемые церковью. Материалы восточнославянской народной традиции показывают, что основные переходные этапы в жизни человека — рождение, брак, обретение нового облика, статуса и знаний, смерть — были прочно связаны с совершавшимися в бане «переходными обрядами», сопровождающими переход из одного состояния в другое и из одного мира (космоса или социума) в другой [11].

У русских и белорусов повсеместно было принято рожать в бане, что объяснялось, в частности, необходимостью вынести «нечистый» акт родов из «чистого» жилого помещения [51, с. 397–398; 20, с. 582]. Роженица удалялась в баню вместе с повивальной бабкой, которая совершала там ритуальные действия и произносила заговоры и приговоры [5, с. 140; 9, с. 29]. В бане происходило и ритуальное обмывание, «первое купание» младенца, имевшее очистительное значение как в прямом, так и в магическом смысле [20, с. 625], являясь, таким образом, в определенном смысле аналогом церковного крещения.

Важнейшую роль в свадебной обрядности играла ритуальная добрачная (подвенечная) баня невесты, а иногда и жениха, сопровождавшаяся причетами, в которых «отчетливо проявилась магическая роль бани как места, где, возможно, совершался главный ритуал брачного дохристианского обряда, при котором невеста теряла свое целомудрие» [23, с. 508]. Во многих районах жених и невеста мылись в бане с колдуном или знахарем, которые при этом «совершали действия, никак не связанные с православием, но явно основанные на магических представлениях дохристианского времени» (произнесение заговоров, надевание на голое тело рыболовной сети, подпоясывание поясом с узелками, втыкание в подол иголки с прорванным ушком, держание над головой банного веника, насыпание в правый сапог серебряных монет, собирание пота в пузырек для последую-

щего вливания в пиво, гадания и т. д.) [23, с. 510–512]. Важную роль в свадебной обрядности играла, как отметил Адам Олеарий, и баня «после первой ночи» — мытье молодоженов утром на второй день свадьбы [25, с. 344; ср. 5, с. 139; 23, с. 561]. Обрядовое оформление проводов в баню было аналогично ритуалу проводов под венец, а сам «банний» свадебный обряд являлся в значительной степени языческим аналогом церковного венчания.

С баней в традиционной культуре связаны мотивы «волшебного превращения» — магического изменения облика: «баней» назывался «развитый обряд ряженья (бабы — мужиками, козлами, медведями) с пением и плясками» [2, с. 62]; кроме того, «причитания обычно связывают белила и румяна невесты с баней». Т. А. Бернштам приходит к выводу, что происходящее в бане раскрашивание лица является одним из древних ритуальных обычаев, связанных с переходными обрядами совершеннолетия и брака [2, с. 84–85].

Именно в бане обычно происходил ещё один «обряд перехода» — посвящение в колдуны. Чтобы стать колдуном, следовало пойти в полночь в баню и там отречься от Бога (снимали крест, клали его под пятку, произносили приговоры; в момент наделения колдовскими способностями в бане могла появиться огромная собака или разрастающаяся во всю баню лягушка) [5, с. 140; 9, с. 33–35, 244]. Здесь же происходили святочные, купальские и свадебные гадания, обучение колдовству, различные контакты с нечистой силой (банныками, обдерихами, анчутиками, мурмулями, курдутиками, шишигами, домовыми хозяевами, чертями, русалками, мертвецами и др.) [6, с. 130; 4, с. 137–138]. Не случайно баня как одно из испытаний героя на пути в «тридесятое царство» («тот свет») занимает важное место в многочисленных сюжетах восточнославянской волшебной сказки [34, с. 315–317].

В бане также производилось колдовское лечение — «изгнание духов болезни», для чего использовались различные «магические растения», в частности чертополох («чертогон»), дымом которым окуривали больного — клали эту траву на каменку [47, с. 224]. Можно привести многочисленные параллели к древнерусскому ритуальному мытью-паренью, например, парная баня у коми-зырян, в которой производилось «колдовское лечение» [38, с. 95–98, 160–163].

Примеры банного колдовского лечения обнаруживаются в ряде произведений древнерусской литературы. В «Повести о царице

Моалкотошке», входящей в цикл сказаний о Соломоне, говорится: «Он же [Соломон — *А. Б.*] видѣвъ, яко красна есть лицемъ, тѣло же ей бысть власато, яко щеть. Власы же онѣми она обадаше мужа, бывающаго с нею. Рече же Соломон мудрецемъ своимъ: «*Створите мовь кражму* [курсив мой — *А. Б.*] съ зелиемъ, и помажите тѣло ея на опадение власомъ». Хитреци же и книжници молвахуть, яко съвкуплять ся есть с нею. Заченши же от него и иде в землю свою, и роди сынъ, и се бысть Навходоносоръ» [44] (перевод: «И он увидел, что она прекрасна лицом, тело же ее волосато, как щетка. Волосами этими она привораживала мужчин, бывавших с нею. Соломон же сказал мудрецам своим: «Приготовьте баню и мазь с зелием и помажьте ее тело, чтобы выпали волосы»). А мудрецы и книжники сказали ему, чтобы он сошелся с нею. Зачав от него, она пошла в свою землю и родила сына, и это был Навуходоносор») [45].

Смысл чтения «*створите мовь кражму*» помогает разъяснить обращение к списку «Повести о царице Моалкотошке» в автографе Ефросина Белозерского (XV в.), где использовано другое слово — «крижба» («Створите мов крижбу с зелиемъ»: Российская Национальная библиотека, Отдел рукописей, Собр. Кирилло-Белозерского монастыря, №9/1086, л. 195 об.). Становится понятно, что варианты прочтения этого слова («кражма» и «крижба») являются искажениями слова «крижма», которое, как показала Е. Антюшева, в значении «миро» (от лат. *chrisma*) употребляется при описании совершения одного из семи христианских таинств — миропомазания при крещении [1, с. 34–49]. Оставляя в стороне спорный вопрос о путях заимствования слова «крижма», заметим, что в «Повести о царице Моалкотошке» выражение **мовь крижма* соответствует той лечебной и крестильной языческой бане, о которой шла речь выше при описании «обрядов перехода». Согласно представлениям восточнославянского книжника, царь Соломон должен был «сотворить мовь крестильную» — магическим способом в бане при помощи «зелия» очистить и преобразить царицу, чтобы потом стать отцом её ребёнка.

Несомненно, магический характер имели лечебные действия святой Февронии Муромской, описанные Ермолаем-Еразмом в «Повести о Петре и Февронии» (40-е гг. XVI в.). Здесь рассказывается, как эта «мудрая дева» для исцеления язв князя Петра, появившихся от крови змия, «взем сосудец мал, почерпе кисляжди своя, и дуну на ня (курсив мой. — *А. Б.*) и рек: «Да учредят князю вашему баню

и да помазует сим по телу своему...» [31, с. 460] (перевод: «...взяв небольшую плошку, зачерпнула ею квасу, дунула на него и сказала: «Пусть истопят князю вашему баню, пусть он помажет этим все тело свое...») [30, с. 461].

Наконец, баня и мытьё в бане играли существенную роль в похоронно-поминальной обрядности («баня для мертвых»). Для умерших предков и сородичей («дедов») было принято оставлять в бане воду, веники, полотенца, пищу и питьё. «Баню для мертвых» устраивали на Страстной неделе — в Великий четверг («Чистый четверг») и в субботу, а также в Радуницу (понедельник или вторник Фоминой недели), в субботу перед Троицей, перед девятым, двадцатым и сороковым днем после смерти и в сам день похорон [52, с. 610; 46, с. 122; 5, с. 138; 7, с. 44; 18, с. 682 и др.]. В древнерусских поучениях против язычества упоминается обычай «навемь» (покойникам) «мовь творити» и дано описание совершаемых при этом действий (для умерших топят баню, оставляют воду, полотенца, пищу и питьё, потом на рассыпанном по полу бани пепле видят их следы) [10, с. 15, 22–27, 34–35, 60]. В целом языческая «банная» обрядность была параллельна церковной традиции отпевания и поминания умерших.

Отмеченное на примере основных «обрядов перехода» противопоставление «баня — церковь» соответствует оппозиции «языческое — христианское». Магические действия, совершаемые в бане или с ней связанные, противопоставляются соответствующим им церковным обрядам крещения, миропомазания, венчания, отпевания, поминания. В русской средневековой традиции баня может рассматриваться как языческий антипод церкви, своего рода домашнее святилище. Гипотеза о том, что баня первоначально выполняла роль домашнего языческого святилища, уже высказывалась в литературе: «баня (...) представляет собой домашний храм Волосу» [49, с. 154], хотя его посвящение именно этому богу не было обосновано.

Ранние летописные известия о «мови», распространение «банной» традиции в новое время, происхождение списков обличений языческого обряда в конце XIV–XVI вв. — все единодушно свидетельствует о северной локализации изучаемого явления. Как заметил Д. К. Зеленин, и «в наши дни баня характерна для севернорусских. Южнорусские и белорусы моются не в банях, а в печах. Украинцы же вообще не особенно склонны к мытью» [15, с. 283]. Подробный анализ сведений о географическом распространении «банной» традиции был пред-

принят А. А. Желтовым [14, с. 280–300]. По мнению исследователя, область распространения этой традиции у восточных славян включает Новгородскую, Псковскую и Смоленскую губернии, а также Карелию и Северную Белоруссию, т.е. территории, где в древности обитали кривичи и словене новгородские, а также области, заселенные ими впоследствии. На Русском Севере бани к XX в. распространены повсеместно лишь там, где происходила его новгородская колонизация; напротив, «в тех районах Севера, которые заселялись преимущественно выходцами из Ростово-Суздальской земли, до последнего времени сохранялась традиция мытья в печах» [14, с. 284, 288–289].

Сопоставление текстов известий о «мови» приводит к выводу о существовании в древнерусском языке устойчивого словосочетания «творити (сътворити) мовь»: в «Повести временных лет» говорится «да творят им мовь» (907 г.) и «Повелѣ Ольга мовь створи ти» (945 г.), в поучениях против язычества — «навѣмь мѣвь творять/творяще», в «Повести о царице Моалкотошке» — «створите мовь». На наш взгляд, именно эта формула «творити (сътворити) мовь» соответствует дохристианскому ритуальному, обрядовому мытью в бане, в отличие от иных формулировок, могущих отражать процесс «омовения» безотносительно к языческим культам.

В таком контексте не просто «анекдотом» выглядит рассказ в начальной части «Повести временных лет» о том, как Андрей Первозванный был в Новгороде и «видѣ ту люди сушая, како есть обычаи имь, и како ся мыють [и] хвощутся, и удивися имь». Далее апостол идет через «Варягы» в Рим и рассказывает римлянам, что «видѣхъ бани деревянные, и пережгутъ е рамяно, [и] совлокуться, и будутъ нази, и облѣются квасомь уснянымь, и возмутъ на ся прутье младое, [и] бьютъ ся сами, и того ся добьют, егда влѣзуть ли живи, и облѣются водою студеною, [и] тако оживут. И то творять по вся дни, не мучими никимже, но сами ся мучать. И творять мовенья собѣ, а не мученья» [32, стб. 8–9] (перевод: «Видел бани деревянные, и разожгут их докрасна, и разденутся и будут наги, и обольются квасом кожевненным, и поднимут на себя прутья молодые и бьют себя сами, и до того себя добьют, что едва вылезут, чуть живые, и обольются водою студеною, и только так оживут. И творят это всякий день, никем же не мучимые, но сами себя мучат, и то совершают омовенья себе, а не мученья» [29, с. 12]).

По мнению А. М. Панченко, этот вымышленный рассказ отразил удивление «гостя-южанина», Псевдо-Андрея, которому почудилось

в новгородском обычае отражение европейского движения флагеллантов («бичующихся»), «но «словене» (летописца включая) разубедили его» [27, с. 408–409]. Очевидно, разубедили справедливо, так как перед нами описание не христианской аскезы, а того же дохристианского обряда, что и в поучениях против язычества, — «мови». Здесь только акцент сделан не на общение с «миром мертвых», а на внешнюю сторону ритуала. Характерен уже привлекавшийся исследователями для комментирования рассказа «Повести временных лет» об апостоле Андрее схожий «банный анекдот» из «Истории Ливонии» Дионисия Фабрициуса (XVI в.). Автор повествует о якобы имевшем место случае в доминиканском монастыре в Фалькенау (Лифляндия) в XIII в.: иноки этой обители потребовали у папы увеличить им содержание за аскетическое изнурение плоти; прибывший из Рима посол убеждается, что монахи раз за разом в страшной жаре хлещутся прутьями, а затем обливаются ледяной водой. Монастырь добился увеличения содержания; «так северяне надули южанина» [27, с. 407]. По мнению Л. Мюллера, как за историей о монастыре Фалькенау, так и за рассказом «Повести временных лет» о посещении Новгорода апостолом Андреем, «стоит севернорусский анекдот, в котором высмеиваются южане, неправильно интерпретирующие северный обряд» [24, с. 192].

Можно реконструировать основные характерные черты «мови». Следует отметить использование при парении в рамках банного обряда веществ растительного происхождения, таких как «мытель», «квас усняный», «кисляждь», различные «зелия» и «травы», что подтверждается этнографическими севернорусскими и финскими материалами [10, с. 93, 94; 42, с. 245, 259; 53, с. 110]. Характерной чертой обряда представляется осуществляемое в его рамках соприкосновение «мира живых» с «миром мертвых» (или «миром духов»). Если в древнерусских поучениях против язычества («навѣмъ мовѣ творять») и в рассказе о «второй» мести Ольги древлянам этот аспект обряда представляется очевидным, то в описании бани, виденной Андреем Первозванным, он проявлен имплицитно: здесь говорится о новгородцах, что они во время мытья сначала становятся едва живы, а после обливания холодной водой оживают вновь. Об этом же родстве «мови» со смертью свидетельствуют и этнографические материалы, но она была связана не только с похоронно-поминальными обычаями, но со всем комплексом «переходных обрядов», в которых

«духи предков» могли выполнять функцию «волшебных помощников», например, помогать гадающему узнать будущее.

Итак, древнерусская «мовь», насколько мы можем судить по дошедшим до нас древнерусским археологическим материалам, по книжным и фольклорным текстам, — это специально организованный языческий обряд, распространенный на Русском Севере, совершавшийся в топившихся по-черному парных банях с применением различных веществ растительного происхождения, приводящий к общению его участников с «миром духов», к достижению состояния «магического экстаза» — сверхчувственного восприятия мира, к путешествию в «тридевятое царство». Языческая древнерусская «мовь» должна рассматриваться в ряду обрядов, определяемых не столько «омовением» (обливанием), сколько «парением» (потением), нагреванием воды с помощью раскаленных камней и вдыханием дыма сжигаемых растений, благодаря чему достигалось экстатическое «состояние умерших и духов» и происходило «нисхождение в подземное царство» — «нижний мир» шаманских культур [54, с. 437–439]. Этот обряд был широко распространен в самых разных архаических традициях, и Древняя Русь не была исключением.

Список литературы и источников

1. *Антушева Е.* К этимологии христианской лексики / Дисс. на соискание ученой степени *magister artium* по русскому языку. Тарту, 2005.
2. *Бернштам Т.* Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX — начала XX в.: Половозрастной аспект традиционной культуры. Л., 1988.
3. *Бобров А.* Древнерусская «мовь» // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб., 2004. Т. 56.
4. *Будовская Е.* Банник // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М» 1995. Т. 1.
5. *Будовская Е., Морозов И.* Баня // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 1995. Т. 1.
6. Быт великорусских крестьян-землепашцев: Описание материалов Этнографического бюро князя В. Н. Тенишева (на примере Владимирской губернии). СПб., 1993.
7. *Виноградова Л., Толстая С.* Деды // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 1999. Т. 2.
8. *Виралайнен М.* Автор текста истории: Сюжетообразование в летописи // Автор и текст: Сб. статей. СПб., 1996.
9. *Власова М.* Русские суеверия: Энциклопедический словарь. СПб., 1998.

10. Гальковский Н. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. М., 1913. Т. 2.
11. Геннеп Арнольд Ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М., 1999.
12. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1880. Т. 1.
13. Ефименко П. Труды по этнографии русского населения Архангельской губернии // Труды этнографического отдела Имп. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1877. Кн. 5, вып. 1.
14. Желтов А. Русская баня и старинный северный быт // Русский Север: Этническая история и народная культура XII–XX века. М., 2001.
15. Зеленин Д. Восточнославянская этнография/Перевод с нем. К. Д. Цивиной. М., 1991.
16. Иванов С. Византийское юродство. М» 1994.
17. Карамзин Н. История государства Российского. М., 1989. Т. 1.
18. Кремлева И. Похоронно-поминальные обычаи и обряды // Русский Север: Этническая история и народная культура XII–XX века. М., 2001.
19. Лексисс Н. Фильм «Ирония судьбы...»: от ритуалов солидарности к поэтике измененного сознания // Новое литературное обозрение. 2005. № 76.
20. Листова Т. Обряды и обычаи, связанные с рождением и воспитанием детей // Русский Север: Этническая история и народная культура XII–XX века. М., 2001.
21. Лихачев Д. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947.
22. Лихачев Д. Смех как мировоззрение // Лихачев Д., Панченко А., Понырко Н. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
23. Макашина Т. Свадебный обряд // Русский Север: Этническая история и народная культура XII–XX века. М., 2001.
24. Мюллер Л. Древнерусская легенда о хождении апостола Андрея в Киев и Новгород // Мюллер Л. Понять Россию: Историко-культурные исследования. М., 2000.
25. Олсарий Адам. Описание путешествия в Московию // Россия XV–XVII вв. глазами иностранцев. Л., 1986.
26. О трех исповедницах слово плачевное // Житие протопopa Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1960.
27. Панченко А. Летописный рассказ об Андрее Первозванном и флагелланство // Панченко А. О русской истории и культуре. СПб., 2000.
28. Панченко А. Русская культура в канун Петровских реформ // Панченко А. О русской истории и культуре. СПб., 2000.
29. Повесть временных лет / Перевод Д. Лихачева. СПб., 2012.
30. Повесть о Петре и Февронии / Перевод Л. Дмитриева // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 9.

31. Повесть о Петре и Февронии // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 2000. Т. 9: Конец XV — первая половина XVI века.
32. Полное собрание русских летописей. Л., 1926. Т. 1. Лаврентьевская летопись. Вып. 1. Повесть временных лет.
33. Поляковская М. Быт и нравы поздневизантийского общества // Культура Византии: XIII — первая половина XV в. М., 1991.
34. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
35. Путилов Б. Древняя Русь в лицах: Боги, герои, люди. СПб., 1999.
36. Рабинович М. Очерки этнографии русского феодального города: Горожане, их общественный и домашний быт. М., 1978.
37. Самодурова З. Естественнонаучные знания // Культура Византии: Вторая половина VII—XII в. М., 1989.
38. Сидоров А. Знахарство, колдовство и порча у народа Коми: Материалы по психологии колдовства. СПб., 1997.
39. Словарь древнерусского языка (XI—XIV вв.) М., 1991. Т. 4.
40. Смирнов С. Древнерусский духовник: Исследование по истории церковного быта. М., 1913.
41. Снегирев И. Русские народные пословицы и притчи. М., 1848.
42. Соколова В. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов: XIX — начало XX в. М., 1979.
43. Стоглав. СПб., 1997.
44. Суды Соломона // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1999. Т. 3: XI—XII века.
45. Суды Соломона/Перевод Г. Прохорова // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 3: XI—XII века.
46. Сурхаско Ю. Семейные обряды и верования карел: Конец XIX — начало XX в. Л., 1985.
47. Торэн М. Русская народная медицина и психотерапия. СПб., 1996.
48. Удальцова З. Дипломатия // Культура Византии: Вторая половина VII—XII в. М., 1989.
49. Успенский Б. Филологические разыскания в области славянских древностей: Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского. М., 1982.
50. Чекалова А. Быт и нравы // Культура Византии: Вторая половина VII—XII в. М., 1989.
51. Чистов К. Семейные обряды и обрядовый фольклор // Этнография восточных славян: Очерки традиционной культуры. М., 1987.
52. Шейн П. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1890. Т. 1, ч. 2.
53. Шлыгина Н. Финны // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Конец XIX — начало XX в. Летне-осенние праздники. М., 1978.
54. Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза. Киев, 2000.

Александр Долинин

Искусство палача: заметки к теме смертной казни у Набокова

*Отсечение головы требует
большого искусства.*

П. Д. Калмыков.

«Учебник уголовного права» (1866)

*Кто знает, сколько скуки
В искусстве палача!*

Ф. Сологуб. «Нюрнбергский палач»

The article follows the development of the capital punishment theme in Nabokov's writings, from early poems to 'Speak, Memory', focusing on a concept of the executioner as a despicable actor, the main figure in the low taste histrionics of totalitarian and revolutionary states. It pinpoints some hitherto unknown historical and literary sources of the concept and discusses its symbolism, in particular sartorial and ritualistic images.

Key words: V. V. Nabokov, V. D. Nabokov, Pushkin, death penalty, executioner, masquerade, suit, platitude.

Статья посвящена развитию темы смертной казни в произведениях Набокова - от ранних стихотворений до 'Speak, Memory'. Особое внимание уделяется палачу как вызывающему презрение персонажу, главной фигуре в "отвратительной театральнице" тоталитарных и революционных государств. В статье рассматриваются ранее неизвестные исторические и литературные источники концепта палача и обсуждается его символика. В особенности, в центре внимания в статье оказываются одяние палача и его изображения.

Ключевые слова: В.В. Набоков, В.Д. Набоков, Пушкин, смертная казнь, палач, маскарад, костюм, пошлость.

После Достоевского и Толстого никто из русских писателей не уделял столь большого внимания теме смертной казни, как Набоков. Появившись впервые в исторических декорациях французской революции (ранняя драма в стихах «Дедушка» и стихотворение «В каком раю впервые прожурчали...», оба 1923), тема переходит в два стихотворения о русских расстрелах («Бывают ночи: только лягу...») и «Небритый, смеющийся, бледный...», оба 1927), появляется в «Короле,

даме, валете» (Драйер размышляет о смертной казни в Криминалистическом музее), сопутствует Мартыну, герою «Подвига», чью вероятную казнь за пределами текста предсказывают эпизод на горной крымской дороге, где пьяный незнакомец с револьвером грозитя его расстрелять, и чтение «Истории французской революции» Карлейля, когда он рисует в воображении «простоту черной гильотины и неуклюжую возню на помосте, где палачи тискают голоплечего толстяка, меж тем как в толпе добродушный гражданин поднимает под локотки любопытную, но низкорослую гражданку» [14, т. 3, с. 143]. Потом она мелькает в «Отчаянии» (фон портрета Германа намекает на виселицы; на встрече Нового года Ардалион шутя предсказывает ему обезглавливание, а сам герой восклицает: «Поэтому я все приму, пускай — рослый палач в цилиндре, а затем — раковинный гул вечного небытия...») [14, т. 3, с. 459]), выходит на первый план в «Приглашении на казнь», обсуждается в «Даре», отзывается в «Парижской поэме»¹ и, наконец, завершает свое развитие в 13-й главе «Других берегов», где Набоков рассказывает о молодом немце Дитрихе, большом любителе казней и их фотографических изображений, воображая его «ветераном гитлеровских походов и опытов» [14, т. 5, с. 315].

Отчасти интерес Набокова к смертной казни имел наследственный характер. Как известно, его отец В. Д. Набоков долго и упорно боролся за отмену смертной казни в России, гневно бичевал этот «отвратительный, неправдоподобный пережиток варварских времен» [16, с. 19], выступал с речами и докладами в Государственной Думе. Мы доказываем, — говорил он на заседании 19 июня 1906 года, — что «смертная казнь по существу во всех без исключениях случаях недопустима, не достигает никаких целей, глубоко безнравственна, как лишение жизни, глубоко позорна для тех, которые приводят ее в исполнение; указываем на то, что всякий человек с непритупленным нравственным чувством, присутствуя при исполнении смертного приговора, испытывает это чувство стыда и позора. Лучшие русские писатели — Тургенев, Достоевский, Толстой отмечали эту черту» [5, т. 2, с. 1486]. Владимир Дмитриевич верил, что рано или поздно наступит время, «когда хладнокровное, сознательное, по всем правилам искусства соверша-

¹ В стихах о публичных казнях в Париже у тюрьмы на бульваре Араго: «Бродит боль позвонка перебитого/в черных дебрях Бульвар Араго» [15, с. 213]. По наблюдению О. Ронена, Набоков отсылает к казни русского эмигранта Павла Горгулова, в 1932 году убитого президента Франции [19, с. 260].

емое умерщвление беззащитной жертвы, заведомо идущей под нож или в петлю, перестанет казаться отправлением акта правосудия» [16, с. 19]. В англоязычной заметке, напечатанной в манчестерской газете *Daily Dispatch* уже после гибели Владимира Дмитриевича, он снова писал о несовместимости смертной казни с нравственным чувством и снова обращался к авторитету великих писателей — Виктора Гюго, Диккенса, Тургенева и Достоевского.²

Набоков, безусловно, разделял гуманистические взгляды своего отца и был хорошо знаком с той литературной традицией осуждения смертной казни, на которую ссылался Владимир Дмитриевич. Как давно замечено, в «Приглашении на казнь» звучат явственные отголоски «Последнего дня приговоренного к смертной казни» Гюго [9, с. 508], «Повести о двух городах» Диккенса [45, р. 13–32], «Идиота» Достоевского [46, р. 115–126] и «Рассказа о семи повешенных» Леонида Андреева [33, р. 172; 44, р. 178–180], а в русской «Лолите» неожиданно появляется аллюзия на тургеневскую «Казнь Тропмана». Поскольку Набоков солидаризируется с жертвами, но не с палачами, то за редким исключением казни в его воображенном мире подвергаются не уголовные преступники, а невинные жертвы государственного или революционного террора, ненавистники жестокой тирании, за которыми угадываются такие исторические прототипы, как Андре Шенье, король Людовик XVI или Гумилев. Но даже в «Короле, даме, валете», где Драйер представляет себе смертную казнь какого-нибудь тупого убийцы, он ловит себя на мысли, что «все таки любопытно было бы проснуться раным-рано и, после основательного бритья да сытного обеда, выйти в полосатой тюремной пижаме на холодный двор, похлопать солидного палача по животу, приветливо помахать на прощание всем собравшимся, поглазеть на побелевшие лица магистратуры» [14, т. 2, с. 265]. Здесь уже угадывается идея победы над смертью через преодоление страха, презрение к палачам и отказ от того, что в «Других берегах» названо «полной кооперативностью между палачом и пациентом» — идея, лежащая в основе «Приглашения на казнь». Набоков не сомневался, что именно так, дерзко и спокойно, принял смерть Гумилев, хотя сведения об этом исходили от Георгия Иванова, которому он в других случаях не доверял. Диктаторы и палачи, — писал Набоков в статье «Искусство литературы

² Заметка была перепечатана Г. Барабтарло в журнале «The Nabokovian» (1990. №25. С. 50–62).

и здравый смысл», — «больше всего на свете ненавидят неистребимый, вечно ускользающий и вечно провоцирующий блеск в глазах. Одной из главных причин, почему ленинские бандиты около тридцати лет назад убили храбрейшего русского поэта Гумилева, было то, что все время, пока длились его мучения, — в полутемном кабинете следователя, в пыточной камере, в извилистых коридорах, по которым его вели к грузовику, в грузовике, в котором его везли убивать, на месте казни, где шаркали ногами неумелые и угрюмые солдаты расстрельной команды, — поэт не переставал улыбаться» [40, р. 376].

Однако, помимо жертв, Набокова занимали и все остальные элементы и персонажи отвратительного действия: орудия казни, представители властей, надзирающие над узаконенным умерщвлением, охочая до кровавых зрелищ публика и, конечно же, палачи. Уже в «Дедушке» намечена концепция казни как квази-театрального представления, перформанса, а палача — как квази-художника, актера:

...Палач был, кстати, ловкий,
старательный: художник, — не палач.
Он своему парижскому кузену
все подражал — великому Самсону:
такую же тележку он завел,
и головы отхваченные — так же
раскачивал, за волосы подняв... [14, т. 1, с. 700]

Молодой Набоков по сути дела понял то, о чем писал М. Ямпольский в статье о семиотике казней: из-за внедрения гильотины палач, как главное действующее лицо обезглавливания, был заменен машиной, и потому смерть потеряла экзистенциальную глубину и центральным событием казни стал не сам момент отсечения головы, а ее демонстрация публике [см.: 26, с. 21–22]. К театральному жесту Набоков добавил еще и торжественный проезд палача вместе с жертвой к эшафоту — своего рода процессию смерти, повторенную потом в «Приглашении на казнь», где гильотину заменяет традиционный топор³.

³ Казнь через отсечение головы топором применялась в Пруссии до осени 1936 года, как при Веймарских правительствах, так и после прихода Гитлера к власти [см.: 35, р. 536, 651–659]. По предположению Д. Бетеа, на замысел романа могло повлиять сообщение в газете «Последние новости» (1934. №4677. 11 января) о казни поджигателя Рейхстага ван дер Любе, где утверждалось, что ему отрубили голову топором, хотя

Ранее высказывались интересные предположения об источниках набоковской концепции театральности смертной казни. С. Сендерович и Е. Шварц обратили внимание на лекцию Н. Н. Евреинова «Театр и эшафот», которая в принципе могла быть знакома Набокову [см.: 20, с. 303]. В ней Евреинов развивал аналогию между театром и эшафотом, считая, что театр как «публичный институт» имеет, так сказать, эшафотную генеалогию: «Куда бы мы не обратились в поисках начала театра, — к истории, фольклору, психологии ребенка или этнографии, — везде мы наталкиваемся на явные или скрытые признаки эшафота, где палач и жертва (человек или животное) первые на заре искусства драмы определяют своим действием притягательность этого нового для толпы института — института, еще только в будущем имеющего стать театром» [10, с. 37]. Правда, Евреинов ничего не говорит о театральности современных казней, а лишь об «эшафотности» театральных представлений.

В примечании к статье о «Приглашении на казнь» Г. Барабтарло указал другую важную параллель к театрализации эшафота в романе — гротескно-фантастическую сцену казни ирландского героя в «Улиссе» Джойса (эпизод 12 «Циклопы», действие которого происходит в кабаке Барри Кириана) [см.: 28, р. 33, note 5]. К сожалению, Барабтарло неверно изложил содержание сцены и не заметил в ней явные переключки с «Приглашением». У Джойса, как и у Набокова казнь представлена как народный праздник, интересное площадное представление с огромным скоплением зрителей и духовым оркестром, а главный палач имеет две ипостаси: в дублинской реальности 1904 года это пошляк-парикмахер (*barber*), предлагающий свои услуги в качестве вешателя, а в фантастическом видении — знаменитость, суперзвезда, премьер эшафотного театра: «Спокойно и просто Рамболд поднялся на эшафот в безукоризненном деловом костюме, с любимым своим цветком *Gladiolus Cruentus* в петлице. <...> Прибытие всемирно прославленного палача было встречено бурей

на самом деле он был гильотинирован [см.: 29, с. 596]. Те же неверные сведения содержались и в так называемой «Второй коричневой книге гитлеровского террора» (1934) — сборнике материалов о суде над Димитровым и ван дер Любе, выпущенном в Париже и Лондоне на разных языках агентом Коминтерна Вилли Мюнценбергом при участии Л. Фейхтвангера, Р. Роллана и других известных участников антифашистского движения [см.: 43, р. 272]. Книга начиналась и заканчивалась описаниями казней политических противников Гитлера в 1933 г. при помощи топора [см.: 43, р. 9–10, 336–337].

приветственных восторгов всей огромной массы собравшихся, дамы из окружения вице-короля в экстазе размахивали платочками, а иностранные делегаты, в еще большем воодушевлении, издавали ликующие клики, слившиеся в многоголосый хор...» [8, с. 239]⁴. Кажется, еще никем не было замечено, что в «Приглашении» на парикмахерскую родословную премьер-палача указывает само его французоподобное имя мсье Пьер. В Петербурге одна из популярнейших парикмахерских называлась «Пьер»; в «Двенадцати стульях» Ильфа и Петрова имеется «цырульный мастер Пьер и Константин», охотно отзывавшийся также на имя Андрей Иванович; к «парикмахеру Пьеру» обращено стихотворение полузабытого киевского поэта Игоря Юркова (1902—1929) «Благополучие» («Парикмахер Пьер,/ Парикмахер Пьер,/ Жизнь твоя легка...») [25, с. 163–164];⁵ наконец, в рассказе Набокова «Адмиралтейская игла» (написанном на год раньше «Приглашения на казнь»), петербургский парикмахер носит то же имя, что и палач в романе: «...помню, как щедро прыщущий вежеталь холодил череп, и как мсье Пьер, прицелившись гребешком, перекидывал мне волосы жестом линотипа, а затем, сорвав с меня завесу, кричал пожилому усачу: «Мальшик, пашисть» [14, т. 3, с. 622].

Но вернемся к цитате из «Дедушки». Упоминание о знаменитом парижском палаче Сансоне (Charles-Henri Sanson, 1739–1806; его сын Henri, 1767–1840, палач с 1793 г.) и старомодная транслитерация его фамилии (через «м») ее писали в XIX веке) заставляют предположить и более старый источник набоксовской концепции смертной казни, чем лекция Евреинова и эпизод в «Улиссе» Джойса. Почти наверняка им была заметка Пушкина о вышедших в Париже и еще не прочитанных им записках того же самого Самсона/Сансона, которые впоследствии оказались подделкой. Вот что писал Пушкин в 1830 году в «Литературной газете»: «... с нетерпеливостью, хотя и с отвращением, ожидаем мы *Записок парижского палача*. Посмотрим, что есть общего между им и людьми живыми? На каком зверином реве объяснит он свои мысли? Что скажет

⁴ Ср. в оригинале: «Quietly, unassumingly Rumbold stepped on to the scaffold in faultless morning dress and wearing his favourite flower, the GLADIOLUS CRUENTUS <...> The arrival of the worldrenowned headsman was greeted by a roar of acclamation from the huge concourse, the viceregal ladies waving their handkerchiefs in their excitement while the even more excitable foreign delegates cheered vociferously in a medley of cries...»

⁵ См. также в работе Р. Д. Тименчика о парикмахерской теме в русской поэзии первой половины XX века [21, с. 517–518]

нам сие творение, внушившее графу Мейстру столь поэтическую, столь страшную страницу? Что скажет нам сей человек, в течение сорока лет кровавой жизни своей присутствовавший при последних содроганиях стольких жертв, и славных, и неизвестных, и священных, и ненавистных? Все, все они — его минутные знакомцы — чредою пройдут перед нами по гильотине, на которой он, свирепый фигляр, играет свою однообразную роль» [18, т. 11, с. 94–95].

Пушкин размышляет о палаче под влиянием пассажа в «Санкт-Петербургских вечерах» Жозефа де Местра, на который он ссылается. Согласно де Местру, палач — это особое существо, стоящее вне человеческого сообщества и вне системы моральных ценностей: «Внешне он создан как мы, он рождается на свет подобно нам, — но это существо необыкновенное, и чтобы найти ему место в семье человеческой, необходимо особое повеление, *Fiat* всетворящей силы. Он сотворен как сотворен некий мир». ⁶ Вслед за Де Местром Пушкин полагает палача уникальным «творением», отличным от «людей живых» и говорящим на каком-то своем, нечеловеческом языке. Однако, в отличие от кровожадного графа он видит в фигуре палача не «ужас и связь человеческих сообществ», не орудие Божьего гнева, без которого воцарился бы хаос и общество бы распалось, а «свиногого фигляра» (то есть, по словарю Пушкина, балаганного шута, фокусника, акробата), что подчеркивает его неподлинность, неестественность, низкую театральность.

В этом смысле Набоков прямо продолжает Пушкина. В третьей главе «Дара» герой вспоминает слова своего отца, который, подобно отцу Набокова, осуждал смертную казнь и говорил, что в ней «есть какая-то непреодолимая неестественность, кровно чувствуемая человеком, странная и старинная обратность действия, как в зеркальном отражении превращающая любого в левшу: недаром для палача все делается наоборот: хомут надевается верхом вниз, когда везут Разина на казнь, вино кату наливается не с руки, а через руку; и если по швабскому кодексу в случае оскорбления кем-либо шпильмана позволялось последнему в удовлетворение свое ударить *тень* обидчика, то в Китае именно актером, тенью, исполнялась обязанность

⁶ «Il est fait comme nous extérieurement; il naît comme nous; mais c'est un être extraordinaire, et pour qu'il existe dans la famille humaine il faut un décret particulier, un *Fiat* de la puissance créatrice. Il est créé comme un monde» [38, p. 55]

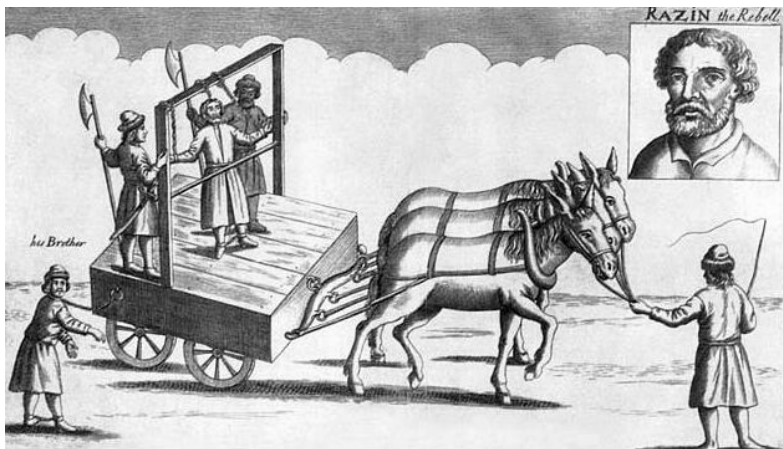


Рис. 1. Английская гравюра «Казнь Степана Разина»

палача, т. е. как бы снималась ответственность с человека, и все переносилось в изнаночный, зеркальный мир [14, т. 4, с. 383].

По мысли Набокова, смертная казнь настолько чужда человеческому естеству, что воспринимается (по крайней мере русской и китайской культурами) как явление параллельной реальности, своего рода зазеркалья, а палач соответственно исключается из рода «людей живых» и наделяется признаками оборотня, существа не из мира сего, лишь притворяющегося человеком. Чтобы обосновать эту мысль, Набоков искусно монтирует и переакцентирует сведения, почерпнутые из нескольких разнородных источников. Собирая материалы для жизнеописания Чернышевского, он среди прочего изучал журнал «Исторический вестник»,⁷ где ему попалась заметка о редкой английской книге «A Relation concerning the Particulars of the Rebellion Lately Raised in Muscovy by Stenko Razin» (1672), поступившей в Императорскую Публичную библиотеку. В этой книге была напечатана гравюра с изображением телеги, везущей Стеньку

⁷ Все сведения о русской цензуре XIX века в четвертой главе «Дара» заимствованы из серии статей Н. А. Энгельгардта «Очерки николаевской цензуры» (Исторический вестник. 1901. №9. С. 850–873; №10. С. 156–179; №11. С. 600–632; №12. С. 970–1000). Кроме того, Набоков использовал статьи Н. Ф. Скорикова «Н. Г. Чернышевский в Астрахани» (Исторический вестник. 1905. №5. С. 476–495) и «По поводу воспоминаний о Н. Г. Чернышевском» (Исторический вестник. 1905. №7. С. 125–132).

Разина на казнь (см. рис. 1), которую автор заметки описал следующим образом: «Телегу влекут 3 лошади в странной упряжке: у них хомуты надеты верхом вниз. Может быть, так делалось нарочно, для того, чтобы указать на принадлежность этого экипажа палачу, который, по-видимому, и ведет лошадей. Известно, что для палача все делается наоборот, так что даже вино ему наливают не с руки» [1, с. 736–737].

В том же журнале за 1898 год Набоков должен был обратить внимание на рассказ очевидца о казни в Китае, где, в частности, говорилось, что китайские палачи имеют низкое происхождение и «в праздничные дни принимают на себя роли актеров в театрах» [24, с. 846]. Именно это сообщение, по-видимому, дало ему основания отождествить китайских актеров и палачей, тем более что в «Описании путешествия в Западный Китай» Г. Е. Грум-Гржимайло — главном источнике второй главы «Дара» — он мог прочесть, что в Небесной Империи «актеры были объявлены вне закона, а профессия их приравнена к профессии палача, т. е. к самой позорной в Китае» [6, с. 203].

Еще одну параллель к «теневой» фигуре палача как лицедея Набоков нашел в труде А. Н. Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха», где обсуждалось маргинальное положение шпильманов — то есть бродячих актеров или скоморохов — в средневековой Германии. Согласно Веселовскому, занятие шпильманов считалось греховным; они не допускались к причастию, и на них не распространялись общие законы. Поэтому в случае оскорбления шпильмана, писал Веселовский, «швабский кодекс (Landrecht) позволял ему такое удовлетворение: обидчик становился у стены, освещенной солнцем, на которую падала его тень, а пострадавший мог подойти к тени и — ударить ее по горлу» [4, с. 484]. Скомороха, которому разрешено бить по горлу только тень человека, Набоков имплицитно уподобляет палачу, который, как можно понять из финала «Приглашения на казнь» способен отрубить голову лишь телесной «кукле», но не скрытому в ней «внутреннему человеку».

Коль скоро палач есть воплощение небытия, так сказать, человек-невидимка, то он должен маскировать свою сущность, рядиться, прятаться под личиной, прикидываться кем-то другим. Как заметили историки и социологи смертной казни, важную роль в этом маскараде смерти всегда играл костюм палача — например, традиционная

красная рубаха русских катов.⁸ В 1872 году новый парижский палач Николя Рок (Nicolas Roch), стремясь придать респектабельность своей профессии, начал появляться на казнях в черном рединготе, сюртуке или фраке и, обязательно, в черном цилиндре [см.: 32, р. 304], и с его легкой руки этот головной убор на много десятилетий стал постоянным атрибутом палачей во Франции и Германии, что неоднократно отмечалось и в русской литературе. Так, в рассказе А. Грина «Загадка предвиденной смерти» (1914) палач, который должен отрубить голову герою, выходит на эшафот «в сюртуке, черных перчатках, цилиндре и черном галстуке» [5а, с. 448];⁹ описывая казнь французского серийного убийцы Ландрю в повести «Черное золото» (1931; впоследствии «Эмигранты»), Алексей Толстой привлекает внимание к парадному одеянию палача («Палач, выросший с зарей рядом с двумя столбиками эшафота — цилиндр, черный сюртук, золотые очки, — дал знак. <...> Палач нажимает кнопку, глухой стук треугольного ножа, голова Синей Бороды отскочила в корзину. Туда же палач, сняв осторожно, — палец за пальцем, — бросил белые перчатки. Приподнял цилиндр. Сдержанные (от сдавленного волнения) рукоплескания» [22, с. 10]); сходный образ использует К. Вагинов в стихотворении «Он с каждым годом уменьшался...» (1930): «Орфея хоронили,/И раздавался плач,/В цилиндре и перчатках/Серьезный шел палач» [3, с. 96]; у Романа Гуля в романе «Гене-

⁸ О театральности русских казней XVIII века см. статью Е. А. Анисимова «Народ у эшафота» в его кн. «Русская пытка: Политический сыск в России XVIII века» (СПб., 2004. С. 318–338). Образ палача в красной рубахе несколько раз встречается в русской поэзии. Наиболее известные примеры — это «Песня про царя Ивана Васильевича...» Лермонтова («По высокому месту лобному,/В рубахе красной с яркой запонкой,/С большим топором наостренном,/Руки голые потираючи,/Палач весело похаживает...») и «Заблудившийся трамвай» Гумилева («В красной рубашке, с лицом, как вымя,/Голову срезал палач и мне»). Как неоднократно отмечалось ранее, гумилевское сравнение палаческого лица с выменем Набоков цитировал в «Истинной жизни Себастьяна Найта» («Mr. Goodman's large soft pinkish face was, and is, remarkably like a cow's udder» [42, p. 58]) и в русской «Лолите» (о брате Риты: «политикан с лицом как вымя, носивший подтяжки и крашенный от руки галстук» [13, с. 316]), а в романе «Взгляни на арлекинов» перевел процитированные два стиха из «Заблудившегося трамвая» на французский язык и приписал Рембо («En blouse rouge, à face en pis de vache, le bourreau me trancha la tête aussi...» [41, p. 246]).

⁹ Некоторые мотивы в этом рассказе предвосхищают «Приглашение на казнь», а его финал, когда герой на эшафоте силой своего воображения отрывает себе голову, не зная, что казнь отменена, кажется инверсией финала набоковского романа.

рал Бо» (1929, впоследствии «Азеф») террорист Савинков думает: «Говорят, в Берлине живет с женой и детьми палач. По профессии он ездит и отрубает головы. Одевается в цилиндр, сюртук, отрубив возвращается к жене и делает детей» [7, с. 120]. Упомянутый выше «рослый палач в цилиндре», воображенный Германом в «Отчаянии», и «прелестная миниатюрная модель гильотины (с чопорной куклой в цилиндре при ней)»¹⁰ в «Bend Sinister» («Под знаком незаконорожденных») входят в тот же ряд литературных отражений реальности.

Подчеркнуто respectable костюм палача, форма социальной мимикрии, часто вызывал ассоциацию с одеждой официальных лиц как символом власти. «До последнего времени во Франции палач был настоящим «monsieur de Paris», покрывающим голову традиционным цилиндром, не хуже самого Лубэ или Фальера» [11, с. 184],¹¹ — писал знаменитый русский адвокат Н. П. Карабчевский. Как показал французский социолог Роже Кайуа в работе «Смерть палача» — своеобразном социологическом некрологе парижскому палачу Анатолию Деблеру, — по своей социальной функции и символическим атрибутам палач в демократическом государстве подобен главе государства, хотя они находятся на противоположных полюсах социума. Их зеркальное сходство, заметил он, «проявляется во всем, вплоть до одежды. Так, редингот фактически считается поистине форменной одеждой, почти обязательной для официальных церемоний, и принадлежит не столько человеку, сколько должности, и передается вместе с нею. В одном из биографических очерков Деблера рассказывается, что в один прекрасный день он принес домой черный редингот помощника палача, чтобы символически показать, что наконец покоряется судьбе. Этот костюм, вместе с цилиндром, в котором хотят видеть «рафинированность джентльмена», превращает палача в своего рода зловещего двойника главы государства, который по традиции одевается таким же образом» [30, р. 405–406].

Внешнее сходство и символическое родство палачей с властью имущими едва ли остались неотрефлексированными Набоковым, о чем свидетельствует изображение казни в «Короле, даме, валете»:

¹⁰ «Cute little model of guillotine (with stiff top-hatted doll in attendance) ...» [39, p. 214].

¹¹ Эмиль Лубэ (Émile Loubet, 1838–1929) был президентом Франции с 1899 по 1906 г., на этом посту его сменил Арман Фальер (Armand Fallières, 1841–1931; президент до 1913 г.).

«На рассвете, в автомобиле, едут заспанные, бледные люди в цилиндрах — представители города, помощники бургомистра. Холодно, туманно, пять часов утра. Каким вероятно ослом себя чувствуешь — в цилиндре, в пять часов утра! Ослом стоишь в тюремном дворе. И приводят осужденного. Помощники палача тихо его уговаривают: «Не кричать... не кричать...» Потом публике показывают отрубленную голову. Что должен делать человек в цилиндре, когда смотрит на эту голову...» [14, т. 2, с. 265]

Казнь здесь увидена глазами «людей в цилиндрах», ощущающих неуместность своего наряда, и хотя о костюме палача и его помощников ничего не говорится, читатель, знакомый по газетам и журналам с немецким эшафотным ритуалом, понимает, что представители власти и исполнители декапитации должны быть одеты одинаково.

В «Приглашении на казнь», однако, Набоков стремится подчеркнуть сходство палача не с представителями власти, а с фигурами, скоморохами, шутами, актерами тетра и кино, циркачами, и потому не одевает его в традиционные фрак и цилиндр. Отдаленный и искаженный отголосок мотива «палач в цилиндре» звучит лишь в эвфемистическом приговоре «Вам наденут красный цилиндр» (вместо «отрубят голову»), который судья выносит Цинциннату.¹² Эта «подставная фраза» с ее жуткой изобразительностью (ведь к головному убору приравнивается кровь, хлещущая из разрубленной шеи) вызывает ассоциации не только с красными колпаками французских якобинцев¹³ и коммунистической символикой, но и с атрибутикой современных казней, хотя в тоталитарном дискурсе, искажающем всякую истину, цилиндр надевается не на палача, а на жертву, и окрашивается не в траурный черный, а в радостный красный цвет.

¹² Вадим Вадимович, герой «Взгляни на арлекинов», чья творческая биография во многом повторяет набоковскую, называет свой пятый русскоязычный роман «Красный цилиндр» (*The Red Top Hat*). Тема романа — смертная казнь через отсечение головы «в стране тотальной несправедливости» [41, р. 79, 227–228].

¹³ Отметим, что путь короля Франции Людовика XVI на эшафот начался с того, что 20 июня 1792 года толпа санкюлотов, ворвавшаяся в королевский дворец, заставила его надеть красный колпак [см.: 31, р. 262]. О других аллюзиях на события Французской революции в «Приглашении на казнь» см.: [34, р. 43–49].

Красный цилиндр как таковой напоминает не столько об официальных церемониях, сколько о балагане, цирке, кафештане, кабаре.¹⁴ Ему соответствуют красные лосины, которые м-сье Пьер отказывается надеть на казнь («Руководитель казнью — в красных лосинах... ну, это, положим, дудки, переборщили, как всегда» [14, т. 4, с. 156]), — быть может, потому, что они мало отличаются от красных обтягивающих штанов дурака Панталоне в комедии-дель-арте. Впрочем, все костюмы, в которые облачается набоковский палач, когда прекращает притворяться арестантом, имеют отчетливо театральный характер.

Сначала он предстает перед Цинциннатом «в бархатной куртке, артистическом галстуке бантом и новых, на высоких каблуках, вкрадчиво поскрипывающих сапогах с блестящими голенищами (чем-то делавших его похожим на оперного лесника)» [14, т. 4, с. 152]. Упоминание оперы добавляет к русско-немецкому фону романа итальянский колорит, намекая на оперно-мелодраматический стиль Муссолини и его присных, вызывавший отвращение у многих современников [см.: 36, р. 178].

Затем на банкете накануне казни м-сье Пьер появляется в «гамлетовке» — то есть театральном костюме Гамлета, который надевают и на Цинцинната. Обычно считается, что само слово «гамлетовка» представляет собой набоковский неологизм, образованный по модели «толстовки». Не менее вероятно, что это модификация «гамлетки», жаргонного словца, зафиксированного Н. А. Лейкиным в «Апраксинцах» и означающего «черный бархатный со стеклярусом» костюм, который богатые купеческие дети, собиравшиеся ехать ряжеными на святках, брали напрокат в театральных костюмерных [см.: 12, с. 39]¹⁵.

¹⁴ Хороший пример имеется в романе Н. Островского «Как закалялась сталь», где описан эстрадный концерт во время НЭПа: «После жирной певички, исполнявшей с яростной жестикуляцией «Пылала ночь восторгом сладострастья», на эстраду выскочила пара. Он — в красном цилиндре, полуголый, с какими-то цветными пряжками на бедрах, но с ослепительно белой манишкой и галстуком. Одним словом, плохая пародия на дикаря. Она — смазливая, с большим количеством материи на теле. Эта парочка <...> затрусилась на эстраде в вихлястом фокстроте. Отвратительнее картины нельзя было себе представить. Откормленный мужик в идиотском цилиндре и женщина извивались в похабных позах, прилипнув друг к другу. За спиной Павла сопела какая-то жирная туша» [17, с. 326].

¹⁵ О мотиве бархата в «Приглашении на казнь» см.: [23, с. 100–110].

Наконец, на казнь палач выражается в «охотничий гороховый костюмчик» и в «гороховую с фазаньим перышком шляпу» [14, т. 4, с. 175, 180] (ср. «шут гороховый» и «гороховое пальто» русских филеров). Этот баварский или тирольский наряд намекает одновременно на два террористических режима, нацистский — не только по своей национальной принадлежности, но и потому, что в зеленом охотничьем костюме любил появляться перед гостями Герман Геринг, «главный охотник» третьего Рейха, и коммунистический — по выбору прилагательного, так как на Гороховой улице в Петрограде после революции находились застенки ЧК. К этому, наверное, стоит добавить, что в германском фольклоре «зеленым охотником» (*grüner Jäger*), «охотником в зеленом кафтане» (*Jäger im grüner Rock*) или «зеленым кафтаном» (*Grünrock*) нередко именуют черта, охотящегося за человеческими душами [см.: 37, S. 296]¹⁶.

Все наряды ряженого убийцы отличает наглая, кричащая пошлость, или, по точному слову Бунина о большевистском терроре, «отвратительная театральщина» [2, с. 56]. В них, как и во всех повадках и речах палача, отражается истинная сущность революционных и тоталитарных режимов, ибо, как заметил Р. Олтер в связи с «Приглашением на казнь», пошлость — это не просто один из внешних и неприятных аспектов тоталитаризма, а его «непременный и обязательный принцип, необходимое выражение его внутренней природы» [27, р. 60–61]. Поскольку истинной целью тоталитарного режима является умерщвление человека и человеческого, то важнейшим из всех искусств для него оказывается даже не кино, а искусство палача, а сам палач в разных обличьях становится его главным культурным (или, вернее, анти-культурным) героем. Поэтому в городке жизнерадостных дегенератов, воображенном Набоковым, к м-сье Пьеру относятся как к заезжей знаменитости, народному любимцу — кинозвезде или оперному тенору. Только в финале романа, где устанавливается верная мера вещей и рушатся декорации поддельного мира, палач уменьшается в размерах и занимает подобающее ему место в неподдельном мироздании, превращаясь в подобие личинки черной мясной мухи, в опарыша, питающегося мертвячиной.

¹⁶ Русскому читателю эта традиция известна прежде всего по поэме И. П. Гегеля «Красный карбункул» в переводе Жуковского.

Список литературы и источников

1. А. Б. В. Записки англичанина о бунте Степана Разина // Исторический вестник. 1901. Т. 86. № 11.
2. Бунин И. Заметки (По поводу второй годовщины октябрьского переворота) // Бунин И. Публицистика 1918–1953 годов. М., 1998.
3. Вагинов К. Стихотворения и поэмы. Томск, 1998.
4. Веселовский А. Историческая поэтика. Л., 1940.
5. Государственная дума: Стенографические отчеты. 1906 год. Сессия первая. СПб., 1906.
- 5а. Грин А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1965. Т. 2.
6. Грум-Гржимайло Г. Описание путешествия в Западный Китай. СПб., 1899. Т. 2: Поперек Бей-Шаня и Нань-Шаня в долину Желтой реки.
7. Гуль Р. Азев. М., 1991.
8. Джойс Дж. Улисс/Пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. М., 1993.
9. Долинин А., Тименчик Р. Примечания // Набоков В. Рассказы; Приглашение на казнь: Роман; Эссе, интервью, рецензии. М., 1989.
10. Евреинов Н. Театр и эшафот // Мнемозина. М., 1996.
11. Карабчевский Н. Около правосудия: Статьи, сообщения и судебные очерки. СПб., 1908.
12. Лейкин Н. Апраксинцы: Сцены и очерки допожарной эпохи. СПб., 1864.
13. Набоков В. Собр. соч. американского периода: Лолита; Смех в темноте. СПб., 1997.
14. Набоков В. (В. Сиринь). Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 1999–2000.
15. Набоков В. Стихотворения. СПб., 2002.
16. Набоков В. Тюремные досуги. (Оттиск из газеты «Право»). СПб., 1908.
17. Островский Н. Как закалялась сталь. М., 1965.
18. Пушкин А. Полн. собр. соч.: [В 16 т.] М.; Л., 1937–1949.
19. Ронен О. Подражательность, антипародия, интертекстуальность и комментарий // Новое литературное обозрение. 2000. № 42.
20. Сендерович С., Шварц Е. Набоковский парадокс о евреях // Парадоксы русской литературы. Петербургский сборник 3. СПб., 2001.
21. Тименчик Р. Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века. М., 2008.
22. Толстой А. Н. Черное золото. М., 1933.
23. Утгоф Г. «Бархат» как «рогожа» // Studia Slavica: Сб. научных трудов молодых филологов. Таллинн, 2005. Вып. V.
24. Фахт Н., фон. Китайская казнь // Исторический вестник. 1898. Т. 72. № 6.
25. Юрков И. Стихотворения. СПб., 2003.
26. Ямпольский М. Жест палача, оратора, актера // Ad marginem '93. М., 1994.

27. *Alter R.* Invitation to a Beheading: Nabokov and the Art of Politics // Nabokov's Invitation to a Beheading: A Critical Companion/Ed. by Julian W. Connolly. Evanston, Illinois, 1997.
28. *Barabtarlo G.* Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics. New York; San Francisco et. al., 1993.
29. *Bethea D.* A Note on Nabokov's Invitation to a Beheading: The Reichstag Fire and the Execution of Mariaus van der Lubbe // (He) музыкальное приношение, или Allegro affetuoso: Сб. статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. СПб., 2013.
30. *Caillois R.* Sociologie du bourreau // Le Collège de Sociologie/Textes... présenté par Denis Hollier. Paris, 1979.
31. *Carlyle Th.* The French Revolution: A History: In 3 vol. L., 1896. Vol. 2.
32. *Delarue J.* Le Métier de bourreau. P., 1979.
33. *Dolinin A.* Nabokov and «Third-Rate Literature»: (On a Source of Lolita) // Elementa. 1993. Vol. 1. №2.
34. *Dolinin A.* Thriller Square and the Place de la Révolution: Allusions to the French Revolution in Invitation to a Beheading // The Nabokovian. 1997 (spring). Vol. 38.
35. *Evans R. J.* Rituals of Retribution: Capital Punishment in Germany 1600–1987. Oxford, 1996.
36. *Falasca-Zamponi S.* Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy. Berkeley; Los Angeles, 2000.
37. *Grimm J.* Deutsche Mythologie: Vierte Ausgabe. Berlin, 1878. Bd. 3.
38. *Maistre J. de.* Textes choisis et présenté par E. M. Cioran. Monaco-ville, 1957.
39. *Nabokov V.* Bend Sinister. N. Y., 1990.
40. *Nabokov V.* Lectures on Literature. N. Y.; L., 1980.
41. *Nabokov V.* Look at the Harlequins. N. Y., 2011.
42. *Nabokov V.* The Real Life of Sebastian Knight. N. Y., 1992.
43. Reichstag Fire Trial: The Second Brown Book of the Hitler Terror... N. Y., 1969.
44. *Shapiro G.* Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's Invitation to a Beheading. N. Y.; Washington, D. C.; Baltimore et al., 1998.
45. *Senderovich S.* Dickens in Nabokov's Invitation to a Beheading: A Figure of Concealment // Nabokov Studies. 1996. Vol. 3.
46. *Tammi P.* Invitation to a Decoding: Dostoevsky as Subtext in Nabokov's Priglasenie na kazn' // Tammi P. Russian Subtexts in Nabokov's Fiction; Four Essays. Tampere, 1999.

Владимир Емельянов

Богиня Иштар в русской поэзии начала XX века

The purpose of this paper is an overview of Russian poems of the early 20th century, which is referred to the Assyrian-Babylonian goddess Ishtar, and identification of historical and literary sources of these poems.

Key words: Russian poetry, the Silver Age, religion of Ancient Mesopotamia, Ishtar.

Задачей статьи является обзор русских стихотворений в начале 20 века, который относится к ассиро-вавилонской богине Иштар, выявление исторических и литературных источников этих стихов.

Ключевые слова: Русская поэзия, Серебряный век, религия Древней Месопотамии, Иштар.

В русской поэзии Серебряного века почти невозможно обнаружить образы богов древней Месопотамии. Либо они называются идолами, либо вовсе игнорируются. На первый план выходят цари и города, храмы и культы упоминаются крайне редко. Исключением из этого печального правила является богиня любовной и воинской страсти, которую шумеры называли Инанна (от (n) in-an-na «госпожа неба», имя-эпитет планеты Венера), а аккадцы — Иштар. В ветхозаветных текстах она называется западносемитским именем Ашторет (греч. Астарта), в персидских текстах — Истар. Русская поэзия знает ее под именами Астарта, Истар, Истара, Иштар. В некоторых случаях вместе с Иштар упоминается и ее супруг Таммуз (шумер. Думузи) — бог плодородия, которого в середине лета оплакивали на древнем Ближнем Востоке.

Впервые Астарта появляется в поэмах В. Я. Брюсова «Аганат. Финикийский рассказ» (1898) [2, с. 240–245] и «Во храме Бэла» (1903) [2, с. 362–366]. Начало этого замысла можно увидеть в дневниковой записи студенческой поры. В декабре 1897 года Брюсов увлекался ассирийской культурой, о чем свидетельствует запись фабулы ненаписанного рассказа, обнаруженная А. Л. Соболевым¹ в записной тетради поэта:

¹ Благодарю Александра Львовича Соболева за критическое прочтение статьи и вне-сенные дополнения, отраженные, преимущественно, в примечаниях.

«В этот день Аганатис должна была принести свою девственность в жертву богине. Ибо ей бы<ло> уже 14 лет. Аганатис одели в пышное пурпуровое платье; ее [браслеты] запястья были из золота и звенели при движениях; серьги ее были из цельного алмаза.

С толпой рабынь она прошла по улицам в храм [Иштар-Мелит] Мелитты.....

<...>

Юноша в ассирийской одежде первый остан<о>в<ился> перед ней. Он был тоже красив, тоже богато одет» (Брюсов В. Я. Записная тетрадь. Декабрь 1897).[16, л. 1].

Аганатис — греческое мужское имя, которое Брюсов впоследствии переделает в Аганат, чтобы оно звучало по-семитски [2, с. 603]. Мелитта — греческое (через аккадское Муллиссу) произношение имени Нинлиль — богини-супруги Энлиля, называвшегося в I тыс. до н. э. Бэлом. В Ассирии Муллиссу считалась супругой Ашшура. Следовательно, речь идет о священном браке в главном храме Ашшура — Эшарре. Указание на возраст девочки произвольно: мы не имеем сведений о возрасте жриц-энтум, предназначенных для священного брака. Скорее всего, поэт воскрешает в памяти эпизоды своего общения с малолетними проститутками².

В поэме о храме Бэла довольно много исторических ошибок и несообразностей. Именем Бэл («Господин») могли называть Энлиля, Ашшура или Мардука, но не бога Солнца Шамаша. Следовательно, жрец Солнца не мог быть партнером жрицы-энтум в храме главного бога Ассирии. Далее, весеннее половодье воспринималось жителями Месопотамии как благодать, идущая от Энлиля, а вовсе не как стихийное бедствие. Брюсов же явно уравнивал его с потопом. Девушка древ-

² М. А. Волошин весьма выразительно пишет об этом в своих воспоминаниях: «Вся юность Валерия Брюсова прошла перед дверьми Публичного Дома <...> Но Брюсов недолго останавливается на этой ступени. Скоро сквозь Цветной бульвар он начинает прозревать римскую Субурру и Священную проституцию древней Финикии, и впоследствии из этого корня вырастут его совершенные и сдержанные поэмы «Аганатис», «Город Женщин» и, наконец, его Афродита в публичном доме («Stephanos»). Но основные черты этих ранних впечатлений пребудут в творчестве Брюсова до конца. Он не перейдет на высшую ступень по отношению к женщине и к любви. Женщина останется для него навсегда проституткой (Священной жрицей), а любовь судорогой сладострастия (Ложем пытки). Но, не подымаясь вверх, он бесконечно углубит эти явления жизни и свяжет их с биением мировой жизни» [4, с. 410–411].

ней Месопотамии не могла праздновать тринадцатый праздник весны, поскольку древние люди до персов и мидийцев не праздновали свои дни рождения, а весенний Новый год (акиту) был храмовым, а не семейным празднеством, и домашних культов не касался. «Бэл-Ассур» Брюсова более всего напоминает гневных богов Яхве и Баала (Ваала), о которых повествуют книги Ветхого Завета. Он требует себе двенадцатую долю урожая и девушку, через связь с которой дарует людям прощение. Ничего подобного не существовало в Ассирии и Вавилонии. Сам сюжет стихотворения также может быть отнесен к числу поэтических фантазий. В обряде священного брака участвовали только посвященные храму безбрачные жрицы, избравшиеся на пожизненное служение, а вовсе не однократно (и не по причине гнева богов или половодья). Сама процедура брака происходила в присутствии большого количества жрецов и сопровождалась народным праздником. Наконец, жрица всегда знала своего партнера в лицо, потому что им был сам царь, исполнявший ритуальную роль бога. Таким образом, можно сказать, что от всего псевдоисторического флера этой пиэсы остаются лишь имена Бэла и Астарты, взятые из текстов Ветхого Завета, да имя Мелитты-Нинлиль, промелькнувшее в черновике замысла. Все остальное — не более, чем попытка передать связь прекрасного юноши с 14-летней девушкой и ее чувства в предвкушении этой связи.

Каков же может быть источник поэмы, если ее текст столь расходится с подлинными вавилонскими реалиями? Скорее всего, это сообщения античных авторов в пересказе Ч. Ломброзо. Как раз в 1897 г. в Харькове был издан перевод книги итальянского психиатра «Женщина преступница и проститутка». Там, в частности, говорится: «Геродот повествует, что в Вавилоне все женщины, в нем родившиеся, должны были по крайней мере хоть один раз в своей жизни явиться в храм Мелитты, чтобы там отдаться какому-нибудь чужеземцу. Они должны были оставаться в этом храме до тех пор, пока кто-нибудь из этих чужеземцев не бросал им на колени известную сумму денег и приглашал их к coitus'у. Деньги, полученные таким путем, считались священными (I, 199)³. В Армении богиней

³ «Самый же позорный обычай у вавилонян вот какой. Каждая вавилонянка однажды в жизни должна садиться в святилище Афродиты и отдаваться [за деньги] чужестранцу. Многие женщины, гордясь своим богатством, считают недостойным смешиваться с [толпой] остальных женщин. Они приезжают в закрытых повозках в сопровождении множества слуг и останавливаются около святилища. Большинство же женщин посту-

проституции почитали Анаис, храм которой напоминал собой храм Мелитты в Вавилоне. Вокруг этого храма находились обширные поля, окруженные высокими стенами, за которыми жили женщины, посвятившие себя этой богине. Вход сюда разрешался одним только чужеземцам. Жрецы и жрицы этого храма избирались из представителей и представительниц самых благородных и знатных фамилий страны, причем продолжительность служения их богине определялась всегда их родными. Уходя оттуда, женщины эти оставляли в пользу храма все, что они заработали, и с успехом выходили замуж, причем женихи их справлялись в храме об их поведении. Девушка, которую посетило наибольшее число иностранцев, считалась самой желанной невестой (Страбон). У финикийцев также существовала гостеприимная и религиозная проституция. По словам Евсевия, у них был обычай отдавать на растление чужеземцам своих дочерей единственно во славу традиций гостеприимства. Храмы, посвященные богине Астарте и находившиеся в Тире, Сидоне и в главных городах Финикии, были местами, где проституция практиковалась в самых широких размахах. Это продолжалось до IV столетия, именно до царствования Константина Великого, который разрушил храмы Астарты и на их местах построил христианские церкви» [13]. Весьма вероятно, что молодой поэт воспользовался именно этим источником⁴.

пает вот как: в священном участке Афродиты сидит множество женщин с повязками из веревочных жгутов на голове. Одни из них приходят, другие уходят. Прямые проходы разделяют по всем направлениям толпу ожидающих женщин. По этим-то проходам ходят чужеземцы и выбирают себе женщин. Сидящая здесь женщина не может возвратиться домой, пока какой-нибудь чужеземец не бросит ей в подол деньги и не соединится с ней за пределами священного участка. Бросив женщине деньги, он должен только сказать: «Призываю тебя на служение богине Милитте!». Милиттой же ассирийцы называют Афродиту. Плата может быть сколь угодно малой. Отказываться брать деньги женщине не дозволено, так как деньги эти священные. Девушка должна идти без отказа за первым человеком, кто бросил ей деньги. После соития, исполнив священный долг богине, она уходит домой и затем уже ни за какие деньги не овладеешь ею вторично. Красавицы и статные девушки скоро уходят домой, а безобразным приходится долго ждать, пока они смогут выполнить обычай. И действительно, иные должны оставаться в святилище даже по три-четыре года. Подобный этому обычай существует также в некоторых местах на Кипре» [5, I 199].

⁴ Празднества Мелитты в изложении античных авторов оказались близки и А. А. Кондрагеву, ответившему Брюсову двумя стихотворениями — «Праздник Милитты» [10, с. 32–34] и «Верховный жрец» [10, с. 89–91].

Гораздо более интересный случай для ассириолога представляет отрывок из поэмы «Аганат. Финикийский рассказ» [2, с. 240–245]. Поэма начата в том же декабре 1897 года, когда задумана история Аганатис и завершено стихотворение «Ассаргадон». Астарта называется там Сидонской и объявляется отблеском Ашеры — «богини похоти и страстных ночей». Следовательно, речь вроде бы должна идти о финикийских культах. Однако поэму предваряет эпитафия из библиотеки Ашшурбанипала, в котором речь идет о двух Иштар: мужская Иштар — восходящая Венера, женская — заходящая. Налицо смешение двух культов — финикийского и ассирийского. Впрочем, поэта это не волнует. Героиня поэмы принесла свою девственность в дар богам после гибели жениха и стала храмовой проституткой⁵. Однако ее жених чудесным образом бежал из плена и воссоединился с ней. Пятая часть поэмы содержит гимн Астарте, весьма близко к тексту передающий ассирийскую молитву богине Иштар:

О, велика богиня всех богинь,
Астарта светлая! ты царствуешь всевластно
Над морем, над землей, над сном пустынь.
Ты видишь все, все пред бессмертной ясно;
Твое желанье — всем мирам завет;
Дрожат и боги — пред тобой, прекрасной!
Когда свершилась эта встреча, свет
Твоей звезды затмился на мгновенье...
Но благодати твоей предела нет.
Решила ты, — исполнено решенье.
И в тот же миг рассеялись года,
Как смутный сон исчезли поколенья,
Восстали вновь из праха города,
Вернулись к солнцу спавшие в могиле,
Все стало вновь как прежде, как тогда.
Все о недавнем, как о сне, забыли.

19 декабря 1897—4 октября 1898

⁵ Интересно, что Брюсов не различает храмовую проститутку и «жрицу страсти», т. е. жрицу бога, это абсолютно разные должности. Жрица живет на храмовом дольстве и занимается довольно большим кругом дел вплоть до создания культовых поэм. Проститутка зарабатывает своим трудом и несет деньги в храм, а взамен получает продуктовые выдачи.

Молюсь тебе, о владычица владычиц, богиня богинь,
Иштар, владычица всех жилищ, наставительница людей,
Ирнини, благородная, величайшая из Игигов!

Могучая царица, имя твое высоко!

Ты одна — светоч Неба и Земли, отважная дочь Сина!

Госпожа моя! Свет твоего величия всех богов затмевает!

Твои прощенья (букв. «возвращенья») великие пусть ко мне устре-
мятся!

[22, с. 75]

Маловероятно, чтобы Брюсов мог ознакомиться с переводом этой молитвы, ведь он вышел только в 1902 году. Тем не менее, он интуитивно точно воспроизводит ее основной пафос — прославление Иштар как верховного божества, царяющего над богами, людьми и жилищами, прощающего грехи, возвращая все события к своему началу.

Последнее брюсовское стихотворение на тему Астарты создано в 1905 году. В том же самом году он упоминает Ассаргадона в контексте народного бунта в стихотворении «Довольным», а И. А. Бунин переводит ассирийский миф о потопе [8, с. 20–28]. Оба поэта явно захвачены революционными событиями в России, но понимают их диаметрально противоположно: Брюсов благословляет грядущих гуннов мятежа, Бунин надеется на Слово и Закон, при помощи которых можно будет спастись от захлестнувшего Россию потопа.

ИЗ АДА ИЗВЕДЕННЫЕ

Астарта! Астарта! И ты посмеялась,

В аду нас отметила знаком своим,

И ужасы пыток забылись как малость,

И радость надежд расклубилась как дым.

Одно мне осталось — сближаться, сливаться,

Слипаться устами, как гроздьям висеть,

К святыням касаться рукой святотатца,

Вплетаться всем телом в Гефестову сеть.

Дай бледные руки, где язвы распяты!

Дай бедную грудь, где вонзалось копье!

Края плащаницы хочу целовать я,

Из гроба восставшее тело твое!

Царица желаний, изведшая души
Из бездны Иркаллы на пламенный свет!
Тебе, необорной, мы детски послушны,
И ложе — как храм, и любовь — как обет!
Астарте небесной, предвестнице утра,
Над нами сияющей ночью и днем,
Я — жрец темноглазый, с сестрой темнокудрой,
И ночью и днем воспеваю псалом.
28–30 июля 1905
[2, с. 406]

Стихотворение «Из ада изведенные» ясно показывает, в чем искал спасение Брюсов. Его упование на Астарту как на Христа, сравнение ее страстей в Преисподней со страстями на кресте, отождествление ложа и храма, прославление страстей, вырвавшихся наружу, наконец, касание святынь рукой святотатца — все свидетельствует о желании поэта сделать темные страсти заменой возвышенным и религиозным чувствам⁶. У Брюсова люди наполняются в аду темными страстями — сексуальными и мистико-экстатическими одновременно, страдания приводят их к желанию слиться в оргии, и это якобы сближает их со Христом, и этому автор воспевает псалом. Религиозная глухота Брюсова достигает здесь своего апогея: уравнивание Астарты и Христа означает в богословском контексте уравнивание ханаанейского доиудейского язычества и антропоцентрического монотеизма, физической страсти и духовной любви. В социальном же смысле это, несомненно, означало приятие любого мятежа против установленного порядка, поскольку мятеж и есть проявление адских страстей, идущих от Астарты.

В стихотворениях А. А. Кондратьева образ Иштар (здесь она названа Истар) встречается многократно и входит в общий контекст

⁶ Упоминание Иркаллы свидетельствует о знакомстве Брюсова с одним из европейских переводов аккадского текста «Нисхождение Иштар в Подземный мир», где этот бог Преисподней (изначально Нергал) назван в четвертой строке. Вот что пишет сам Брюсов в комментарии к стихотворению: «По халдейской мифологии, богиня Истар (Астарта) сошла в подземное царство, в жилище Иркаллы, и вывела мертвых к жизни. Истар в то же время богиня любви: ей была посвящена утренняя звезда (Венера)» [2, с. 628]. В аккадском подлиннике Иштар, дочь лунного бога Сина, нисходит в темную и голодную «Страну без возврата», а обратно она выходит уже после временной смерти и суда над ней.

эстетической программы неомифологизма наравне со славянскими божествами и античными поэтами. Но в отношениях Кондратьева с Иштар можно все же увидеть определенное развитие. Все месопотамское поначалу представлялось поэту варварским, диким, первобытным, связанным со стихией огня и с агрессивностью хищных животных.

Я варвар. Мне нравятся яркие краски,
Тиары Мардуковой блеск;
Мне любви покорные женские ласки
И моря таинственный плеск.
Я грохот железной люблю колесницы,
Рыкание рыжего льва,
Бессильные слезы плененной царицы
И первые страсти слова.
Я видеть люблю, как объемлет палаты
Царей побежденных пожар.
Люблю умощенных волос ароматы
И гимны богине Истар.
[11, с. 94]

Здесь воспроизведен набор штампов, идущих еще от ранних символистов, сопоставивших ассирийскую культуру со львом ([1, с. 87–90]; [7, с. 87–88]). Любовь смешивается у поэта с войной вполне в ассирийской традиции. Однако если бы стихотворение представляло собой тест на исключение несовместимого, то из этого набора следовало бы убрать плеск моря: ассирийская цивилизация была речной.

В «Ассирийской песне» Истар предстает уже богиней войны, автор сравнивает движение ее войска с ураганом, а ее глаза со зноем пустыни. То есть, это явно не водный, а огненный ураган. Огненная тема продолжается и в мотиве сожжения пленных, приносимых в жертву Истар. Ни в одном ассирийском тексте информации об этом нет.

Грозной силой под клики военные
Показались враги дерзновенные.
Им навстречу, отваги полны,
Поспешайте, Ассира сыны!
Ведь богиня Истар знойноокая,

В диадеме, с улыбкой жестокою,
Перед нами идет на врагов.
Во главе ассирийских полков.

- —

Много пленных возьмем мы в сражении,
И пойдут они все на сожжение,
Все, кто взяты: и молод, и стар,
— В честь бессмертной богини Истар!
[10, с. 24–25]

В «Сарданапале» Истар предстает владычицей боев, которую изнеженный царь страстно ожидает на своем ложе. Из ее атрибутов перечислены рубиновая тиара и пояс, богиня восседает на двух тиграх (поэт явно прочел об этом в популярном издании, но не видел самих изображений Иштар, восседающей на двух львах).

Вот кубок древний мой. В него я до краев
Душистого вина волью густую влагу
И осушу его. Потом на ложе лягу
И буду ждать Истар, владычицу боев.
Она сойдет ко мне, прекрасна и стройна,
В своей усыпанной рубинами тиаре,
В чудесном поясе, на злобной тигров паре,
И скажет мне, склонясь, с улыбкою она:
К тебе слетела я, могучий властелин,
Из области небес к земному изголовью,
Чтоб, усладясь моей божественной любовью,
Ты гордо низошел во мрак немых долин».
Недаром мне она являлась в вещих снах,
Победы славные заране обещая;
В нездешнем трепете вздымалась грудь нагая,
Усмешка дивная играла на устах.
Истар, зову Тебя! Скорее низойди
На жертву пышную, желанием объята.
На ложе царственном, в куреньях аромата,
Я с кубком жду Тебя. Приди ко мне, приди!..
Как горячо вино! Какой пожар в крови!
Сильнее едкий дым мне застилает очи.

Все гуще, гуще он, предвестник вечной ночи...
Истар... Ты не пришла... Ревь, мой слон, ревь!..
[11, с. 67–69]

В призыве ассирийского царя (за которым скрывается сам поэт) содержится обращение к Истар как сверхбожеству. Подобным образом, через местоимение второго лица, написанного с прописной буквы, обращаются только к Господу Богу. Можно сказать, что в этом стихотворении 1905 года уже есть предпосылки для того понимания Истар, которое сложится у Кондратьева в эмиграции, в 1920 году.

Века протекли без возврата,
Но те же — в глазах твоих синь,
Прически пушистое злато
И контур эламских богинь...
Играли в саду музыканты.
Мне чужд был их песен мотив,
Но так же сгибала свой стан ты
И так же твой шаг был красив,
Как в час, когда пред Издубаром
Предстала ты в виде Иштар,
Богиня, чьим ласковым чарам
Подвластны и молод и стар...
<1920>

[11, с. 292]

Это обращение уже не к конкретной богине Истар, но к образу Вечной Женственности, к блоковской Прекрасной Даме или к Софии Вл. Соловьева⁷. Поэт чтит вечное женское начало мира,

⁷ У самого Блока в письме к Белому от 18 июня 1903 г. есть это сближение Прекрасной Дамы и Астарты: «Вопрос, по-моему, самый существенный, ответ на который может быть не утвердит<ельным> или отрицат<ельным>, а утешительным или неутешительным. Соблазны: Астарта незабвеннее Ее в жизни; Астарта, действительно, «переплетается» вокруг Нее. Не утешительно ли здесь констатир<овать> такой факт: Астарта выражена всего более в двух конечных пунктах человеческого бытия (в широк<ом> смысле, если его выразить прямой): в утонченной половой чувственности и в утонченной головной диалектике (физиологич<еские> центры — головной и спинной мозг). Первое — ясно. Второе подтвержд<ается> примером послесофратовских и софистических школ. Она изгоняет ту и другую чувственность. Астарта «подвижна», так что одно претворяет (из вышеуказ<анного>) в другое в один миг. Она — неподвижна. Это — один из главных Ее признаков (если хотите, — символом уже, — может служить разноцветность Астарты и синтезирующая одноцветность Ее). Главным «утешением», однако, является, я думаю, не диалектическое развитие

которое принимает разные облики и имена. У этого начала синие глаза (а в 1905 году Истар была знойноокой), золотые волосы и тонкий стан, как на изображениях богинь Элама. Смягчается здесь и характер богини: из гневной царицы боев и страстной любовницы она превращается в носительницу ласковых чар.

Особняком в поэтическом наследии А. А. Кондратьева стоит переложение нескольких фрагментов из аккадского эпоса о Гильгамеше. Насколько я могу судить, источником этого переложения послужил английский беллетризованный перевод эпоса, выполненный Л. Хемилтоном в 1901 г. [21]. Среди фрагментов есть «Гнев богини Истар» — переложение всех известных тогда кусков VI таблицы эпоса [10, с. 80–83]. Герои сюжета Гильгамеш и Энкиду называются у Кондратьева теми устаревшими именами (Издубар, Эабани), которые были известны западной науке до публикации статьи Т. Пинчеса (1890). Начало и конец фрагмента не совпадают с содержанием оригинального текста: у Хемилтона и Кондратьева Истар после поражения, полученного от Издубара, сходит в Подземный мир.

В царство мрака, печали и тления
Я, богиня. Схожу, темноокая.
За смертельную боль оскорбления
Отомстить порешила жестоко я.

На самом же деле туда отправляется Эабани-Энкиду, приговоренный собранием богов к смерти за убийство Хумбабы и Небесного Быка. Почему же в двух переложениях произошло такое искажение исходного сюжета? Дело в том, что традиция соединения двух историй — победы над Быком Иштар и нисхождения Иштар в мир мертвых — идет от первого издателя эпоса Дж. Смита, который попросту не смог найти окончание таблицы и решил, что последние известные ему строки о Подземном мире имеют отношение к Иштар, а не к Эн-

различия Ее и Астарты, а интуитивное знание о том, сколь различны их дуновения. Это — при мистическом состоянии. Но вопрос столь крауголен, что необходимо ввести скептицизм. Сначала, переходя к «мистическому скептицизму», можно уловить слияние Ее и Астарты в одно. При полном скептицизме (без мистицизма) остается «незавенной» одна Астарта, потерявшая свое древнее имя, и вместе — религиозные краски» [14, с. 69].

киду [23, с. 226–251]. Для того, чтобы найти правильное решение этой проблемы, нужно было обнаружить конец шестой и начало седьмой таблиц. Это произошло уже после смерти Смита. Но литераторы, перелагавшие эпос, не читали новейшей ассириологической периодики, и потому продолжали посылать Иштар в мир мертвых после победы Гильгамеша и Энкиду над Быком.

Кондратьевское переложение весьма далеко от подлинника и порой напоминает какую-то историю из славянской древности. Все эти «ракиты», «осоки», «дремучие леса» были бы более уместны в переложении былины. Если же говорить о самой фабуле, то отказ Гильгамеша от брака с Иштар объясняется у Кондратьева любовью героя... к животным (причем как женского, так и мужского пола).

И ответил: «Богиня прекрасная,
Не манит меня тело округлое
Иль трава лобзания страстная,
И не ведаю сладкой тревоги я,
Если пляшут девицы стыдливые:
Мне лишь серны милы круторогие,
Лишь тигрицы да львы черногривые.
Отойди же, дочь Ану всесильного,
И не мучь себя страстию знойною:
Среди Ура, мужами обильного,
Ты найдешь себе пару достойную».

Неясно, вытесняется ли его любовная страсть инстинктом охотника или же Гильгамеш, в самом деле, готов утолять плотское желание со зверями. Вряд ли и сам поэт смог бы ответить на этот вопрос. Услышав такой отказ, Иштар просит отца создать крылатого быка и покарать обидчика суровыми пытками. Однако герои убивают создание Ану (у Кондратьева победитель — только сам Гильгамеш). Проиграв Гильгамешу, Иштар уходит в мир мертвых, для того, чтобы проклясть своего победителя и погубить его всевозможными болезнями. Таким образом, у Кондратьева Иштар мстит герою дважды — сперва при помощи Быка, а затем в царстве Иркаллы.

Внешность Истар в переложении Кондратьева заслуживает особого внимания. Если в цитированном выше стихотворении она назва-

на знойноокой, то здесь уже темноокая. «Обвитая легкою дымкою, озаренная лунным сиянием» — явно блоковские реминисценции, что-то вроде «дыша духами и туманами». У Истар округлое тело, а вся она напоминает лань. Ее поцелуи названы небесными, но ее ласки по-земному страстны. В этих эпитетах проступают следы русского ориентализма, с описаниями восточных красавиц с гибкостью лани и черными глазами, обещающими страсть («нега во взоре»).

К теме Иштар примыкает и «Гимн Таммузу» — очень редкое, непечатанное еще до первого сборника произведение:

В месяц «Странствий Истар»
О кончине печальной твоей,
Царь народов и пастырь вождей,
Мы восплачем, Таммуз...
Как ужасный пожар
Сожигает всю жатву назревшую,
Так сожжен был грозой налетевшею
Твой недолгий союз.
О владыка, Таммуз,
Опьяненный любовью Истар,
Ты скончался под ласками жгучими,
Волосами обвитый пахучими,
И ушел незаметно от уз
Ее пагубных чар.
Ты сомкнул утомленные вежды
И уснул, как дитя,
И не слышишь, как, краем одежды
По камням шелестя,
Жрицы таинств любви благосклонные,
Виноградной струей опьяненные,
Перевиты гирляндами роз,
Дорогими блистая уборами,
В кровь царапая лица и грудь,
Оглашают нестройными хорами
Твой таинственный путь.
Из курильниц струей синеватую
К облакам подымается дым,
И за гробом безмолвным твоим,

Крытым тканью богатою,
Мы толпой, исступленьем объятою,
Со священной песнью спешим.
([9, с. 101–102]; [10, с. 12–13]).

Культ Таммуза в этом стихотворении уподоблен экстагическим культам умирающих божеств Средиземноморья — Атгиса, Адониса, Диониса, а также шиитским культам средневековья. Поклонниками Таммуза являются как женщины, так и мужчины, причем женщины связаны с таинствами любви. Они несут гроб божества, крытый богатой тканью. Все это, разумеется, не более чем плоды фантазии поэта. На древнем Ближнем Востоке Думузи-Таммуза оплакивали только профессиональные плакальщицы — женщины пожилого возраста, не связанные с проституцией; его изображения на три дня выставлялись в храмах для траура, но никаких процессий с ними не существовало. К тому же, на Ближнем Востоке хоронят без гробов. Вместе с тем, следует признать осведомленность А. А. Кондратьева в культуре самой Иштар. Встречая богиню, возвратившуюся из Подземного мира, люди действительно царапали в кровь лицо и грудь (хотя это не было связано с употреблением вина).

В целом можно сказать, что в поэзии Кондратьева у Истар две основные темы. С одной стороны, она вполне конкретная богиня любви и страсти, с другой — одно из воплощений Вечной Женственности, главного идеала символистов⁸.

Вполне традиционно и даже бесцветно подходит к образу Иштар реалист И. А. Бунин:

Истара
Луна, бог Син, ее зарей встречает.
Она свой путь свершает на быке,
Ее тиара звездная венчает,
Стрела и лук лежат в ее руке.

Царица битв, она решает битвы,
Судья царей, она неправым мстит —
И уж ни дым, ни фимиам молитвы
Ее очей тогда не обольстит.

⁸ К сожалению, осталась недоступной статья [17].

Но вот весна. Среди речного пара
Свой бледный лик подъемлет Син, луна —
И как нежна становится Истара!

Откинув лик, до чресл обнажена,
Таинственна и сладостна, как чара,
С какой мольбой ждет страстных ласк она!
<1906–1907>
[3, с. 226–227]

В этом сонете автор явно находится под обаянием ориентализма и никак не высказывает своего отношения к объекту. Им тщательно прописан весь набор общих сведений об Иштар, известный из лекций Г. Масперо и Б. А. Тураева. В частности, Тураев пишет в первом томе «Истории Древнего Востока»:

«Самостоятельной женской богиней пантеона была Истар (Иштар имя семитическое, этимология сомнительна), объединившая в себе многих древних шумерийских богинь, каковы Нина, Иннина, Анунит и др., а потому в разных местностях носившая различный характер. В Эрехе она считалась дочерью Ану, богиней вечерней звезды — Венеры, покровительницей чувственности; культ ее сопровождался развратными обрядами и оргиями. В Агаде она была богиней утренней звезды... Как планета Венера, она, естественно, была дочерью бога неба, но в то же время, имела отношение и к луне, а потому считалась иногда дочерью Сина и, как богиня яркой и заметной планеты, называлась царицей неба, водительницей звезд — воинств небесных, а затем богиней войны и охоты⁹. В то же время, как богиня любви и женского плодородия, она была и покровительницей материнства, помощницей в родах, виновницей человеческого бытия... Как богиня плодородия, она ежегодно любит юного бога растительности и весны Таммуза (имя шумерийское), Думузи, который ежегодно умирает после

⁹ Эта же связь Иштар с луною фигурирует в стихотворении З. Гиппиус «Богиня»: Что мне делать с тайной лунной?/С тайной неба бледноносней,/С этой музыкой бесструнной,/Со сверкающей пустыней?/Я гляжу в нее — мне мало,/Я люблю — мне не довольно.../Лунный луч язвит, как жало, —/Остро, холодно и больно./Я в лучах блестящевластных/Умираю от бессилья.../Ах, когда б из нитей ясных/Мог соткать я крылья, крылья!/О, Астарта! Я прославлю/Власть твою без лицемерья./Дай мне крылья! Я расправлю/Их сияющие перья (1902).

кратковременного пышного расцвета, под разрушительным действием летних жаров. Иштар оплакивает его и сходит в преисподнюю его разыскивать. Это представление имело чрезвычайное распространение во всем древне-восточном мире, в Вавилонии, кроме того, оно отразилось и на изложении политических событий. Таммуз и Иштар сделались защитниками от нашествий орд, напиравших с севера, страны зимы и мрака, и олицетворявших собою силы, враждебные светлым божества плодородия и благоденствия» [18, с. 121].

В следующий раз Иштар (впервые под неискаженным аккадским именем) появляется только в эмигрантском стихотворении М. И. Цветаевой, входящем в цикл, посвященный Б. Л. Пастернаку.

М. Цветаева. Скифские (1923). 3.

От стрел и от чар,
От гнезд и от нор,
Богиня Иштар,
Храни мой шатер:
Братьев, сестер.
Руды моей вар,
Вражды моей чан,
Богиня Иштар,
Храни мой колчан...
(Взял меня — хан!)
Чтоб не жил, кто стар,
Чтоб не жил, кто хвор,
Богиня Иштар,
Храни мой костер:
(Пламень востер!)
Чтоб не жил — кто стар,
Чтоб не жил — кто зол,
Богиня Иштар,
Храни мой котел
(Зарев и смол!)
Чтоб не жил — кто стар,
Чтоб нежил — кто юн!
Богиня Иштар,
Стреми мой табун
В тридевять лун!
[19, с. 166–167]

По форме стихотворение представляет собой заговор, обращенный женщиной-колдуньей к богине, которая хранит зримые атрибуты кочевья — шатер, колчан, котел и костер. Богиня должна охранить женщину от признаков оседлой жизни — гнезда и норы, а также от вражеских притязаний на ее территорию (стрел и чар). Для сознания кочевника характерно и желание смерти для стариков, потому что зажились, и для юношей, потому что лучше умереть героями. Тридевять лун — 27 дней лунного месяца, когда лунный диск виден на небе. Кочевник ориентируется по луне и с суеврным страхом относится к трем дням ее полного исчезновения перед новолунием.

За этим очевидным поэтическим пластом стихотворения проглядывает неочевидный научный. В произведении Цветаевой виден след информации, которую мог сообщить ей ученый. Согласно исследованию К. Б. Егоровой, существуют сведения о публичных лекциях проф. Н. П. Кондакова по древней истории Причерноморья, которые этот знаменитый антиковед и византолог читал в Праге и на которых присутствовала Цветаева¹⁰. Вполне возможно, что именно Кондаков рассказывал о богине Табити, которую скифы отождествляли с Иштар. Табити (Ταβίτι) — верховная богиня скифского пантеона. Геродот приписывает ей ведущее место в скифском пантеоне и ставит ей в соответствие греческую богиню Гестию. При перечислении богов, которым поклоняются скифы, Геродот указывает, что Гестию-Табити они чтут выше всех [5, IV 59]. В другом месте Геродот сообщает, что «если скифы желают принести особо священную клятву, то обычно клянутся царскими Гестиями и ложная клятва такого рода навлекает недуг на скифского царя» [5, IV 68]. В рассказе о скифо-персидской войне Геродот приводит ответ царя Идантирса Дарию, посмевавшему назвать себя его владыкой: «Владыками своими я признаю только Зевса (Папая), моего предка, и Гестию (Табити), царицу скифов» [5, IV 127].

¹⁰ «Скифская тема» в творчестве Марины Цветаевой и связанный с ней комплекс поэтических образов имеют один внелитературный источник, остававшийся до сих пор вне поля зрения исследователей, обращавшихся к изучению поэзии Цветаевой, — это пражский исторический семинар Н. П. Кондакова. Семинар Кондакова, авторитетного ученого с мировым именем, являлся едва ли не самым известным лекционным курсом, из всех читавшихся в 1920-е гг. на философском факультете Карлова университета» [6, с. 13]. Благодарю Ксению Борисовну Егорову за ценное дополнение и ознакомление автора статьи с ее авторефератом.

Следует привести и данные современной науки, дополняющей сведения, известные Цветаевой. В греческой мифологии Гестия выступает как богиня домашнего очага. Исходя из этого положения, В. И. Абаев выводил скифское имя Таβίτι из др.-иран. *tapa-yati* — «согревательница». По мнению Д. С. Раевского, в древности культ Гестии у греков обнаруживает разительное сходство с почитанием огня у индоиранских народов, прежде всего с ведическим культом Агни. Поэтому верховную богиню скифов он рассматривает как божество огня во всех его проявлениях. В древнеиндийской мифологии фигурирует дочь Солнца — божественная Тапати. Идантирс называет Табити царицей скифов, и Д. С. Раевский полагает, что в этом случае термин «царица» означает сакральную божественную супругу действующего скифского царя. В скифских курганах нередко находят золотые бляшки с изображением сидящей женщины с зеркалом в руке и стоящего рядом с ней молодого скифа с ритонном (кубком для вина). По мнению Раевского, на этих бляшках изображен ритуал посвящения на царство, выраженный в виде сакрального брака скифского царя с богиней огня [15, с. 113–115].

Таким образом, становится ясно, что в своем стихотворении Цветаева заклинает не Иштар, которая была покровительницей оседлого городского населения, а именно Табити-Гестию, героиню повествования Геродота (культ которой мог смешаться у скифов с культом Иштар после VIII в. до н. э.). Иштар была удобна для рифмы и для общего обозначения богини, подвластной женскому колдовству¹¹.

В последний раз в истории Серебряного века мы встречаем Иштар в стихотворении малоизвестного поэта и очень известного в антропософских кругах оккультиста Бориса Лемана (Дикса) (1882-1945) «In aeternum». В этом произведении дан весьма противоречивый образ Иштар и ее супруга Таммуза. Автору известен уже не аккадский, а шумерский текст о нисхождении Инанны в Подземный мир. Сюжет этого текста требуется ему для передачи антитезы брусовской идеи:

¹¹ Впрочем, в письме М. Цветаевой содержится указание на отождествление с Астартой ее самой: «Наталья Николаевна Кульженко, подруга юности Вавочки — «знаменитая киевская красавица», — теперь она просто молодая красивая пышная женщина с нежным цветом лица; живет на свете только благодаря непрерывному лечению искуснейших докторов в России и за границей, в Швейцарии, в высокогорных санаториях. У нее почти нет легких. Она сказала, что я — Астарта Россетти. Только не английская, а русская Астарта — и даже не я сама — а мои глаза, брови, волосы и рот. Я лежала и молчала» [20, с. 103].

Христос не равен Таммузу. Если Таммуз был по сути божеством и не требовал уподобления себе, то Христос — божество, воплощенное в человеческое тело и претерпевшее до своего воскресения те же страдания и ту же смерть, что и любой другой человек. Однако сразу же после констатации этого метафизического неравенства автор неожиданно уподобляет Христа Таммузу. Оказывается, что Христос не погребается в склепе, а уходит в землю, к Плутону, а уйдя — он сообщает планете Земля силу жизни, роста и плодоношения, и переходит затем к богам. Заканчивается стихотворение уже полным отождествлением Христовых страстей со страстями Таммуза, Осириса и Персефоны. То есть, он неожиданно уравнивается с умирающими и воскресающими богами языческого мира, и в этом повороте авторской мысли можно увидеть влияние Фрэзера вкупе с марксистским атеизмом, в эпоху которого поэт заканчивал свой земной путь.

Борис Леман (Дикс)

In aeternum

Так много надо мне сказать сегодня
О том, что видишь там, за гранью жизни,
В которой здесь мы на Земле живем.
Не так уж долго мне осталось жить,
А потому часы и дни считаешь,
Как юношей считал, бывало, годы.
Вот почему так сильно дорожу
Я каждой нашей встречей и упорно
Все к той же теме возвращаюсь вновь.
Ведь все слова земного языка
Так неуклюжи и грубы, и надо
Так много их всегда тебе сказать,
Чтоб стало ясно то, что там, в том мире
Возможно пояснить окраской иль звучаньем
Лишь одного-единственного знака.
Но здесь наш ум бессилён охватить
Безмерность смысла, скрытого в подобном,
Таком простом и тонком начертаньи.
Не сетуй же, мой милый, на меня,
Что речь моя подчас косноязычна,
Сравненья же убоги и просты.

Ты знаешь, что в далеком Вавилоне
Жрецам известна тайна нисхожденья
В аид Иштар, когда она искала
Сошедшего в подземный мир Тамуза
И у своей сестры Эрешкигаль,
Владычицы умерших, выкупала
Его, чтоб снова возвратить земле.

Ты знаешь, что весною всякий год
Там празднуют возврат земле Тамуза,
Владыки всех плодоносящих сил.
Не таково сошествие к Плутону
Христа Спасителя. Тамуз Ему не равен.
Нет, Новый бог, сойдя на землю к нам,
Подобен стал нам, смертным, воплотившись
В такое же, как и у нас всех, тело.
Три года прожил в нем, был распят на кресте
И, умерев в мучениях, к Плутону
Сошел в аид. Но Он туда принес
То, что никто не приносил дотолде.
Здесь в землю с Ним, ей сообщая силу,
Сошло такое человеческое тело,
Которое, сойдя в аид, к теням,
Осталось все ж нетленным. И отныне
Земле навек та сила Им дана —
Вот почему издревле знак креста
Есть знак Земли, страдания и тела.
Гляди вокруг: растенья ствол всегда
Из почвы тянется все выше к солнцу,
Его лучам любовно раскрывая
Свои цветы, в которых дремлет тайна
Рожденья семени и продолженья рода.
У человека ж это все не так.
Его поймешь ты верно, коль увидишь
В нем обращенное растенье: мозг вверху,
А органы зачатья смотрят в землю.
Хребет животного протянут параллельно
Земле. Так вписывают крест

В вселенную все эти формы жизни,
Которые мы знаем на Земле, —
А знак семикрылатый человек —
То образ Бога, чей приход на землю
Обещан смертным, как залог спасенья
От власти Ананке, несущей миру смерть.
И сочетание обоих этих знаков
В едином символе — содержит тайну
Спасенья мира. И оно всегда
Священным чтилось. В этом начертаньи
Жрецы Тамуза в древнем Вавилоне,
Осириса в Мемфисе, и у нас
Причастные к мистериям Деметры —
Все одинаково читали эту тайну
Схожденья Бога в наш земной предел,
Чтоб принести Земле и человеку-сыну,
Смерть победив, вернуться вновь к богам.

Без даты

[12]

Рассмотрев образы Иштар в поэзии Серебряного века, следует сказать, что в своих текстах авторы добросовестно отразили три основных мифа шумеро-вавилонской литературы, связанных с этим божеством — миф о священном браке, миф о вражде с Гильгамешем и миф о нисхождении в Преисподнюю. При этом каждый поэт использовал имя Иштар в собственных эстетических и идеологических целях. Для Брюсова Иштар была оправданием самых низких и разнузданных страстей, происходящих непосредственно из ада. Эти страсти он этически и семантически некорректно отождествлял с духовной любовью и с жертвой Христа, воскресившего мертвых в аду. К тому же, для Брюсова характерно неразличение сиро-финикийских и месопотамских культов богини любви. Кондратьев чтит в Истар один из образов Вечной Женственности. Бунин видел в ее культе одно из экзотических проявлений культуры Востока. Цветаева обращалась к ней как к хранительнице своей бездомной эмигрантской жизни. Борис Леман вводил ее образ в контекст своих размышлений о богочеловечестве, сопоставляя с Христом уже не саму Иштар, а ее супруга Там-

муза. В разобранных стихотворениях можно найти и следы разных стадий в развитии науки. Если брюсовские интерпретации связаны еще с библейско-финикийскими ассоциациями и с оккультной проблематикой, то в лемановской видны идеи научного атеизма. Однако разноплановые интерпретации Иштар перекликаются и сходятся в одном. При помощи ее образа передается дохристианское (в одном случае) и противохристианское (в другом случае) представление о любви и о женском начале мира — его страстности, агрессивности, пассивной обреченности, готовности к страданиям и к смерти.

Список литературы и источников

1. *Бальмонт К.* Поэзия как волшебство. М; 1922.
2. *Брюсов В.* Стихотворения 1892–1909 гг. // Собрание сочинений в 7 томах. Т. 1. М; 1973.
3. *Бунин И.* Собрание сочинений в 6 томах. Т. 1. М; 1987.
4. *Волошин М.* Лики творчества. Л; 1988.
5. *Геродот.* История. Л; 1972.
6. *Егорова К.* Марина Цветаева в Чехословакии (1922-1925): литературное окружение и творческие взаимосвязи. Автореферат диссертации ... кандидата филологических наук. СПб; ИРЛИ РАН, 2012.
7. *Емельянов В.* Ассирия и Вавилон в поэзии старших символистов // Античность и культура Серебряного века. К 85-летию А. А. Тахо-Годи. М; 2010. С. 80–92.
8. *Емельянов В.* Бунин — переводчик «Гильгамеша» // Восьмая международная летняя школа по русской литературе. Цвелодубово, 2012. С. 20–28.
9. *Кондратьев А.* Гимн Таммузу // Литературно-художественный сборник студентов Императорского Санкт-Петербургского университета под редакцией приват-доцента Б. В. Никольского с иллюстрациями студентов Императорской Академии художеств под редакцией И. Е. Репина. СПб., 1903.
10. *Кондратьев А.* Стихи А. К. СПб; 1905.
11. *Кондратьев А.* Боги минувших времен. М; 2001.
12. *Леман Б.* Стихотворения. Поэзия. Цитируется по адресу <http://bdnsteiner.ru/modules.php?name=Poezia&go=page&pid=12801>. Обращение 25.11.2012 г.
13. *Ломброзо Ч.* Женщина преступница и проститутка. Харьков, 1897. Цитируется по адресу http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Lombr/09.php. Обращение 25.11.2012 г.
14. (Переписка) Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. М; 2001.
15. *Раевский Д.* «Гестия, царица скифов» // Мир скифской культуры. М; 2006.
16. Российская Государственная библиотека (РГБ). Ф. 386. Карг. 3. Ед. хр. 14.

17. *Смирнов В.* Семантика образа Астарты в поэтическом мире А. А. Кондратьева // Александр Кондратьев: исследования, материалы, публикации. Рівне, Волинські обереги, 2008.

18. *Тураев Б.* История Древнего Востока. Т. 1. М.;-Л; 1935.

19. *Цветаева М.* Собрание сочинений в 7 томах. Т. 2. М; 1994.

20. (Цветаева-Бессарабов) Марина Цветаева — Борис Бессарабов. Хроника 1921 года в документах. Дневники Ольги Бессарабовой (1915-1925). М; 2010.

21. *Hamilton, L. de Cenci.* Babylonian and Assyrian Literature. New York, 1901.

22. *King, L. W.* The Seven Tablets of Creation. London, 1902. Vol. 2.

23. *Smith, G., Sayce, A. H.* The Chaldean Account of Genesis. New York, 1880.

Александр Жолковский

Варвары у ворот

Чезаре де Микелису

The essay focuses on the artistic use of foreign borrowings, or barbarisms by looking at the texts of historical anecdotes, contemporary jokes, erotic folklore, as well as prose fiction by Sir Walter Scott and Count Leo Tolstoy. Special attention is paid to the paradoxical status of the term 'barabrisim' itself.

Key words: barbarism, anecdote, joke, theme, social class, Tolstoy, Scott.

Работа посвящена художественному использованию иностранных заимствований, или варваризмов. Анализируются тексты исторических анекдотов, современные шутки, эротический фольклор, а также художественная проза сэра Вальтера Скотта и графа Льва Толстого. Особое внимание уделяется парадоксальному статусу самого термина "варваризм".

Ключевые слова: варваризм, анекдот, шутка, тема, социальный класс, Л. Толстой, В. Скотт.

Многие сюжеты чисто вербальны. То есть, и в них происходят реальные события, но все в общем-то решает игра слов.

Дело в том, что сюжет, как правило, держится на каких-то недоразумениях, ошибках, обманах, тайнах, которые в конце концов раскрываются, и вот это-то, выражаясь по-аристотелевски, *узнавание* часто состоит в правильном осмыслении слов, поначалу понятых неправильно. Удобным материалом для такой словесной эпифании служит всякого рода специальная — научная, техническая, жаргонная и прочая не всем понятная — лексика. Особенно выигрышно использование иноязычных слов и оборотов и так называемых *варваризмов*, то есть иностранных заимствований, лишь недавно вошедших в родной язык и еще не знакомых широким слоям населения.

Известный пример провального владения иностранным языком —

анекдот об офицере, который в ответ на вопрос французского монарха, есть ли среди собравшихся кто-нибудь, в совершенстве владеющий французским, хвастливо заявляет: *Je, Sire!* «Я, Ваше Величество!» (фокус в том, что *je* «я» в такой конструкции употребить нельзя).

Пример варваризма — анекдот, строящийся на соотнесении непонятого заморского слова с его простецким русским эквивалентом.

Некий необразованный, но состоятельный купец просил знаменитого адвоката Ф. Н. Плевако (1842–1909) принять участие в процессе. Выслушав клиента, Плевако согласился и потребовал аванс. Купец, никогда прежде такого мудреного слова не слышавший, поинтересовался:

- А это что ж такое?
- Задаток знаешь? — спросил Плевако.
- Знаю.
- Так вот, аванс в два раза больше.

Заемствованный из французского *аванс* неизвестен невеждо-купцу,¹ чем и пользуется образованный юрист, чтобы содрать с него двойную сумму. Это сюжет известного типа, в котором трикстер преподносит простаку урок мудрости «на деле» — одним ударом и просвещая его, и взимая с него немалую плату. При этом сюжет солидаризируется с носителем высокой культуры, которому владение ученым иностранным словом позволяет одержать победу над представителем более низкого, «простого», сословия, вынужденным расплачиваться за свою необразованность.

Классовый элемент в подобных сюжетах не случаен, но он далеко не всегда получает именно такую — прокультурную, проэлитную — трактовку. Часто предпочтение отдается наоборот антикультурной — простонародной, здоровой, естественной — точке зрения: претензии на эзотерическую исключительность подрываются.

Я дала интеллигенту
Прямо на завалинке,
Девки, пенис — это хуй,
Только очень маленький! (см. [2])

Разоблачение сексуальной несостоятельности интеллигента по ходу его свидания с разбитной поселянкой рассказано с ее точки зрения. А представлен этот сюжетный поворот в формате метаязыкового высказывания: исполнительница делится со своей простонародной референтной группой лингвистическим открытием, добытым,

¹ Слово *аванс* было зафиксировано уже в 1835 г. в 1-м томе «Энциклопедического лексикона» А. А. Плюшара, см. [1, с. 26].

так сказать, в процессе полевых исследований, — переводом на простой, нормальный язык дотоле не известного ученого слова.

Тема «прямоты, простоты» проведена сразу по многим линиям:

— она названа по имени (словом *прямо*);

— воплощена в безыскусности мизансцены (секс без хитростей, на завалинке);

— реализована нарушением словесного табу (обсценным, особенно на устах женщины, словом *хуй*);

— усилена беззастенчивым разглашением интимных деталей (*Девки...*);

— подчеркнута минимализмом улики, несущей ключевую глоссу (*только очень маленький*);

— передана лапидарностью повествования (оставлением за текстом легко угадываемых перипетий любовной интриги с престижным, но, увы, избыточным упором на *пенис*).

Так публичная кастрация элитария осуществлена путем разоблачительной дешифровки загадочного варваризма.

Есть анекдот, развивающий практически тот же сюжет с несколько иной расстановкой акцентов:

Уличная проститутка узнает в роскошно одетой даме свою давнюю подругу по профессии и окликает ее. Та тоже ее узнает, но удивляется, что она все еще промышляет на улице. Сама она теперь работает совершенно иначе — только по вызову и только с отборными клиентами, в основном писателями.

— Как же это делается?

— Ну, он звонит по телефону, мы договариваемся о времени. В назначенный час он приезжает на машине. Я приглашаю его в гостиную, мы садимся к столу, я подаю ему шоколад, бокал вина, чашечку черного кофе. Потом переходим в спальню, раздеваемся. Я беру его за пенис...

— А что такое пенис?

— Пенис? Пенис — это... ну, как тебе сказать? Примерно то же самое, что хуй, только помягче...

Ситуация и тут подается глазами более опытной женщины, конструирующей и тестирующей глоссу *пенис = хуй*, но на этот раз ее точка зрения приближена к элитной. В результате, не столько разоблачаются претензии, связанные с чуждым наименованием, сколько констатируются культурные различия, и делается это как бы объективно, без оценочного крена. *Мягче* — не приговор негодно-

му экземпляру, а корректное, даже уважительное описание его особенностей, которые сродни его стильному антуражу — телефону, автомобилю, гостиной, спальне, чашечке кофе. Убийственная ирония налицо, но она не осознается героиней, а проглядывает из-за ее фигуры, заодно подрывая и ее самообраз. Но, в целом мораль, конечно, та же: приверженность утонченным варваризмам прикрывает/обнажает реальную жизненную несостоятельность культурной элиты. Чем проще, тем лучше — сильнее, здоровее, надежнее.

Здесь, наверное, уместно небольшое отступление о термине *варваризм*. Употребление этого слова применительно к чему-то чересчур сложному, заумному, болезненно утонченному выглядит немного странно. Ведь привычные коннотации *варварства* противоположны — это дикость, некультурность, природная, пусть грубая, простота. Дело в том, что слово *варваризм* само является варваризмом и, так сказать, ложным другом переводчика. Его этимология кажется прозрачной, но требует специального комментария.

Лингвистический термин *варваризм* восходит, через французское *barbarisme*, к соответствующим латинскому и далее греческому словам, обозначавшим непонятную (как бормотание), грубую, дикую речь и манеру поведения *варваров* — нецивилизованных народов, каковыми для древних греков были все «не-греки», в том числе еще не просвещенные римляне, а впоследствии для римлян — все «не-греки и не-римляне». Коннотации этого словарного гнезда, в частности гр. *Βαρβαρίσμος*, лат. *barbarismus*, были сугубо негативные (анalogией в русском языке может служить слово *басурманин*, — пренебрежительно испорченное обозначение мусульманина, чаще всего татарина). Семантический парадокс возникает на русской почве, когда словом *варваризм*, заимствованным из культурно престижных и лексически более развитых языков, описываются заимствования из них же (*аванс* — из французского, *пенис* — из латыни): «варварские» коннотации приходят в конфликт с «культурными».

Негативное восприятие французских заимствований как неестественных, чуждых народной почве, навязываемых высшими классами, эксплуататорских не являлось исключительной особенностью русской культуры (в ее славянофильском изводе). Такова была распространенная в Европе реакция на доминирующее положение французского языка и культуры XVII–XIX вв. Она представлена, например в знаменитом метаязыковом пассаже из первой главы романа Вальтер Скотта «Айвен-

го» («Ivanhoe», 1819), задающем тон всему последующему конфликту между завоевателями-норманнами, говорящими по-французски, и завоеванными, но непокорными англосаксами.² Двое рядовых англосаксов, пастух Гурт и шут Вамба, ведут следующий разговор:

— К утру эти свиньи все равно превратятся в норманнов, и притом к твоему же собственному удовольствию и облегчению, — сказал Вамба.

— Как это свиньи... превратятся в норманнов? — спросил Гурт...

— Ну, как называются эти хрюкающие твари на четырех ногах?..

— *Свиньи* (swine), дурак, *свиньи*...

— Правильно, swine — саксонское слово. А вот как ты назовешь свинью, когда она зарезана, ободрана, рассечена на части и повешена за ноги, как изменник?

— *Порк* (pork), — отвечал свинопас.

— А *порк*... норманнско-французское слово. Значит, пока свинья жива и за ней смотрит саксонский раб, то зовут ее по-саксонски; но она становится норманном и ее называют *порк*, как только она попадает в господский замок и является на пир знатных особ... [С] тарый наш *Олдермен Бык* (Aulderman Ox), покуда его пасут такие рабы, как ты, носит свою саксонскую кличку, когда же он оказывается перед знатным господином, чтобы тот его отведал, он становится пылким и любезным французским рыцарем *Бифом* (Beef). Таким же образом и *Сударь Теленок* (Mynheer Calf) делается *Мосье де Во* (Monsieur de Veau). Пока за ним нужно присматривать — он сакс, но когда он нужен для наслаждения, ему дают норманнское имя.

Речь тут идет не о сексе, а о работе и еде, но построение текста и баланс ценностей во многом те же: анализ языковых глосс, соотносящих варваризм с его отечественным синонимом (типа *swine* = *pork*), демонстрирует противопоставление простого до грубости народного начала претенциозному господскому. Точка зрения — подчеркнута народная, патриотическая, анти-эксплуататорская, с недвусмысленными обертонами классовой — она же национально-освободительная — борьбы. И переход с пастбища на пиршественный стол метафорически сопряжен не только с восхождением по социальной лестнице, но и с насильственной смертью (*зарезана, ободрана, рассечена на части, повешена за ноги, как изменник*), чего слуги и желают своим хозяевам (*свиньи... превратятся в норманнов, и притом к твоему же собственному удовольствию*).

² Англия была завоевана в 1066 г., действие романа разворачивается сто с лишним лет спустя, в царствование Ричарда Львиное Сердце.

Этот кровавадный метафорический ход, отличающий эпизод из «Айвенго» от анекдотов о пеннсе, органически вписывается в идейную структуру романа о своего рода гражданской войне XII в. В одной из кульминационных глав англосаксонское простонародье, в том числе Гурт и Вамба (и неизбежный Робин Гуд), участвует в осаде норманнского замка, под горящими руинами которого гибнет, среди прочих, его особенно подлый и жестокий владделец по имени *Фрон-де-Бёф* (Front-de-Boeuf), то есть *Бычий Лоб!* Правда, точка зрения романа в целом не такая односторонняя, как в начальном эпизоде: конфликт смягчается — медируется — фигурой короля Ричарда, норманна по национальной и классовой принадлежности, но сражающегося на стороне англосаксов (как рабов, так и благородных феодалов), благодаря чему выдерживается фирменный вальтер-скоттовский компромисс.

Еще более сложную полифонию метаязыковых, национальных и классовых мотивов, разыгрываемых на гастрономическом материале, являет глава 10 части I «Анны Карениной». Городской жуир Стива Облонский ведет приехавшего из деревни Левина в свой любимый ресторан.

Облонский снял пальто и в шляпе набекрень прошел в столовую... [О] и подошел к буфету, закусил водку рыбкой и что-то такое сказал раскрашенной, в ленточках, кружевах и завитушках француженке, сидевшей за конторкой, что даже эта француженка искренно засмеялась. Левин же только оттого не выпил водки, что ему оскорбительна была эта француженка, вся составленная, казалось, из чужих волос, poudre de riz и vinaigre de toilette. Он, как от грязного места, поспешно отошел от нее...

Первые французские слова уже произнесены и подвергнуты осуждению с точки зрения Левина; мы естественно ожидаем от Стивы дальнейших гастрономических галлицизмов, а от Левина настояния на всем русском. В какой-то мере Толстой эти ожидания оправдывает.

- А! Устрицы. — Степан Аркадьич задумался... — Хороши ли устрицы? ...
- Фленсбургские, ваше сиятельство, остендских нет.
- Фленсбургские-то фленсбургские, да свежи ли?
- Вчера получены-с.
- Так что ж, не начать ли с устриц...? А?
- Мне все равно. Мне лучше всего щи и каша; но ведь здесь этого нет.

— Каша а ла рюсс, прикажете? — сказал татарин, как няня над ребенком, нагибаясь над Левиным.

— Нет, без шуток; что ты выберешь, то и хорошо. Я побегал на коньках, и есть хочется. И не думай... чтоб я не оценил твоего выбора. Я с удовольствием поем хорошо.

— Еще бы! Что ни говори, это одно из удовольствий жизни, — сказал Степан Аркадьич. — Ну, так дай ты нам, братец ты мой, устриц два, или мало — три десятка, суп с кореньями...

Левин, действительно, предпочитает проverbsально простейшие и сытные русские *щи да кашу*, но он готов и на компромисс с угощающим другом. Облонский же, хотя и не уклоняется от варваризма (*фленбургские*), но больше настаивает на свежести и подлинном удовольствии, да и своим неизбежным варваризмом он лишь неохотно вторит липнущему к нему официанту-татарину. По сути дела, он тоже идет навстречу Левину, в половине случаев избегая иностранной лексики; впрочем, как выясняется, это и вообще его манера. Чем дальше, тем эта «антифранцузская» линия проводится все более четко:

— ... суп с кореньями...

— Прентаньер, — подхватил татарин. Но Степан Аркадьич, видно, не хотел ему доставлять удовольствие называть по-французски кушанья.

— С кореньями, знаешь? Потом тюрбо под густым соусом, потом... ростбифу; да смотри, чтобы хорош был. Да каплунов, что ли, ну и консервов.

Татарин, вспомнив манеру Степана Аркадьича не называть кушанья по французской карте, не повторял за ним, но доставил себе удовольствие повторить весь заказ по карте: «Суп прентаньер, тюрбо сос Бомарше, пулард а лестрагон, маседуан де фрюи...»...

— Что же пить будем?.. Ты любишь с белою печатью?

— Каше блан, — подхватил татарин... Столового какого прикажете?

— Нуи подай. Нет, уж лучше классический шабли.

— Слушаю-с. Сыру *вашего* прикажете?

— Ну да, пармезан. Или ты другой любишь?

— Нет, мне все равно, — не в силах удерживать улыбки, говорил Левин...

Грех преклонения перед Западом отчасти перекладывается таким образом на плечи слуги, каковой, к тому же, является не французом и даже не русским, а татарин, что делает его галломанию классово, этнически и культурно не престижной, а смехотворной. Тем не менее, глава конча-

ется четким противопоставлением двух основных позиций — «дикой, варварской» Левина и «гедонистической, про-культурной» Облонского:

Левин ел и устрицы, хотя белый хлеб с сыром был ему приятнее. Но он любовался на Облонского...

— А ты не очень любишь устрицы? — сказал Степан Аркадьич... — или ты озабочен? ...

— Я? Да, я озабочен; но, кроме того, меня это все стесняет, — сказал он. — Ты не можешь представить себе, как для меня, деревенского жителя, все это дико... [М]не дико теперь то, что мы, деревенские жители, стараемся поскорее наесться, чтобы быть в состоянии делать свое дело, а мы с тобой стараемся как можно дольше не наесться и для этого едим устрицы..

— Ну, разумеется, — подхватил Степан Аркадьич. — Но в этом-то и цель образования: изо всего сделать наслаждение.

— Ну, если это цель, то я желал бы быть диким.

— Ты и так дик. Вы все, Левины, дики.

Венчается этот ресторанный сюжет (в следующей главе) слегка ироничным, как бы компромиссным, завитком:

...Когда татарин явился со счетом в двадцать шесть рублей с копейками и с дополнением на водку, Левин, которого в другое время, как деревенского жителя, привел бы в ужас счет на его долю в четырнадцать рублей, теперь не обратил внимания на это, расплатился и отправился домой, чтобы переодеться и ехать к Щербацким, где решится его судьба.

Читал ли Толстой «Айвенго»? Читал и в черновике даже вставил в «Юность» эпизод с его чтением в семье Нехлюдовых, но потом заменил «Ивангое» на «Роб Роя» [3, с. 466–467]). А для «Анны Карениной» написал своего рода усовершенствованную вариацию на эти темы, с глоссами. Для этого ему и понадобился татарин. Разница между вальтерскоттовским эпизодом и толстовским в принципе такая же, как между частушкой про пенис и анекдотом о call girl: наряду с двумя предсказуемыми точками зрения находится место и для неожиданной третьей, оригинально их оттеняющей и проблематизирующей.³

³ «Мы видим, что в этом описании Толстой сталкивает сразу три разных позиции...» [4, с. 10 сл.]. Об аналогичной триаде в охотничьих эпизодах главах «Анны Карениной» (ч. VI, гл. 9–12), где Левин оказывается «естественнее» горожан (Облонского и Весловского), но «искусственнее» своей собаки Милки, см. [5, с. 164–165].

Список литературы и источников

1. *Чернышев В.*, гл. ред. Словарь современного русского литературного языка в 17-ти томах. Т. 1. М., 1948.
2. *Ильясов Ф.* ред-сост. Русский мат (Антология). М., 1994 (<http://www.litmir.net/br/?b=132211&p=8>).
3. *Толстой Л.* Детство. Отрочество. Юность. М., 1978. (Серия «Литературные памятники»).
4. *Лотман Ю., Погосян Е.* «Великосветские обеды». СПб., 1996 (<http://statehistory.ru:80/2855/Slugi-kak-khraniteli-uklada-dvoryanskogo-byta/>).
5. *Жолковский А.* Тонкости чтения. Из заметок о Льве Толстом // Он же. Очные ставки с властителем. М., 2011. С. 160–174. (<http://magazines.russ.ru/zvezda/2010/8/zh16.html>).

Александр Кобринский

Мифы о Хармсе: некоторые заметки о мемуаристике и квазимемуаристике

The article analyzes the personal accounts of Daniil Kharms given by various people, published by Svetozar Shishman. Through a series of sources, the analysis demonstrates the significant gaps in the validity of these accounts and points to the reasons behind these gaps.

Key words: *Memoirs, diary, validity, analysis.*

В статье анализируются опубликованные Светозаром Шишманом воспоминания разных людей о Данииле Хармсе. Анализ с привлечением различных источников, демонстрирует существенную недостоверность этих воспоминаний и указывает на причины этой недостоверности.

Ключевые слова: мемуары, дневник, достоверность, анализ.

I

Воспоминания о Хармсе, собранные Светозаром Шишманом, вышли в 1991 году, уже посмертно, но с указанием что издание осуществлено за средств авторов (очень маленьким для того времени тиражом в 5000 экземпляров) [16]. Автор приводит множество интереснейших мемуарных фактов — как со ссылкой на источники и без ссылок. Главным из этих источников были его родители, прежде всего, конечно, — отце, Семен Шишман. Родители Шишмана учились в конце 20-х — начале 30-х годов на Высших курсах искусствования при Государственном институте истории искусств, где, в свою очередь чуть ранее успел поучиться и Хармс.

Возникла очень интересная и странная ситуация. Исследователи, не отрицая ценности многих приведенных в книге Шишмана мемуарных свидетельств, старались избегать обращаться к ней в принципе, поскольку было очевидно, что мемуары перемешаны с явным вымыслом. Для многочисленных работ книга как источник будто бы не существовала¹, и никто не пытался проанализировать содержащуюся

¹ Автор данной статьи также сознательно избегал использовать приведенные в ней факты в своей биографии Хармса, вышедшей в серии «Жизнь замечательных людей» [6].

в ней информацию, чтобы постараться вычленить ее мифологический пласт и, что не менее важно, — определить, почему именно так возник миф, каковы его источники и модели, к которым он восходит.

Все мемуарные тексты Шишмана можно разделить на три типа:

1. Собственные воспоминания о встречах с людьми, знавших Хармса.

2. Записанные им воспоминания о Хармсе и Введенском людей, его знавших. Шишман много времени действительно собирал эти свидетельства. Среди них, например, воспоминания одноклассницы Хармса М. П. Семеновой-Рубенской, Натальи Борисовны Шанько, жены Антона Исааковича Шварца и подруги жены Хармса Марины Малич, журналиста Эдуарда Аренина и т. д. Они явно точно воспроизводят источник, хотя и не делается попыток этот источник осмыслить.

3. Рассказы без ссылок на источник. По умолчанию, они передаются как услышанные от родителей.

II

Весьма характерными и важными для анализа представляются истории Шишмана, связанные с Мандельштамом и, по его информации, якобы услышанные от отца.

Как он пишет, «история о том, что Осип Эмильевич влепил пощечину Алексею Толстому, рассказывалась в Ленинграде чуть ли не в тот же день»². следует некоторая контаминация из воспоминаний Надежды Яковлевны Мандельштам и Елены Тагер, изданных в Париже и Нью-Йорке [см.: 8, 9, 11, 12] о данной Мандельштамом Толстому пощечине, среди которых присутствуют и фраза Мандельштама о том, что он «наказал палача, выдавшего ордер на избивание его жены», и крики Толстого о том, что он закроет ему все издательства, не даст «этому поэтишке печататься» и вышлет ему из Москвы. Волей Шишмана Введенский также пересказывает также восходящую к мемуарам Н. Я. Мандельштам легенду о том, что Толстой немедленно («в тот же день») выехал в Москву жаловаться Горькому на Мандельштама, а Горький произнес совершенно фантастическую (в устах юдофила, которым был Горький) фразу «мы ему покажем, как бить русских писателей» [16, с. 109–111].

² См. также замечание О. Лекманова: «поступок Мандельштама широко обсуждался в литературных кругах» [7, с. 163].

Из этого «мемуара» видно, что Шишману были в 1982 году доступны нью-йоркские и парижские издания (или их самиздатовские копии), но на этом дело не заканчивается, оказывается, что вся история с пощечиной Толстому является лишь прелюдией к сенсационной сцене мая 1934 года, в которой Хармс с Введенским обсуждают причины ареста Мандельштама. Это обсуждение практически воспроизводит описание аналогичного обсуждения между Н. Я. Мандельштам и Ахматовой после ареста Мандельштама в 1934 году, о котором Н. Я. пишет в «Воспоминаниях». Хармс и Введенский сходятся на том, что вряд ли причиной ареста стала пощечина Алексею Толстому, после чего сообщаются сенсационные сведения о том, как Введенский читает Хармсу стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны». После этого между ними происходит следующий диалог:

Хармс только тяжело вздохнул:

— Вот именно стихи, как далеки они от поэзии.

— Но как близки жизни. А?

— Что мы знаем о жизни? Что мы знаем о смерти? [16, с. 111].

Сейчас мы поименно благодаря мемуарам и «трудам» следователям знаем людей, которым Мандельштам успел прочесть свое стихотворение. Введенского среди них не было, вероятность того, что такой текст до него дошел бы изустно, — практически, нулевая.³

Похоже, что Шишман ничего не знал и об отношениях Хармса с А. Н. Толстым, которые были если не дружескими, то очень теплыми.

Но самое интересное — это то, что невероятность мемуара Шишман закодировал в скрытой цитате. Последняя фраза Хармса построена по вопросительным моделям в текстах Введенского, с которыми Шишман, судя по всему, познакомился по ардисовскому изданию Введенского, подготовленному Михаилом Мейлахом (1980-1984) [3] — (опять-таки отмечаем, что доступ к там- и самиздату у Шишмана был вполне хорошим). Сентенция «Что мы знаем о жизни? Что мы знаем о смерти?» моделируется по известному вопросу «Что знаем о смерти мы люди» («Очевидец и крыса») [4, т. 1, с. 176]. Читавший Введенского понимает мифологичность самого разговора о Мандельштаме. А читавший воспоминания Н. Я. Мандельштам легко узнает и источник заявления о том, что эти стихи «далеки от поэзии» — по сути, это парафраз

³ Перечень тех, кому Мандельштам успел прочесть антисталинское стихотворение, приводит О. А. Лекманов [7, с. 160].

известных слов Пастернака, который не принимал именно художественную сторону этого произведения, считая его актом самоубийства.

II

Значительная часть книги основывается как на опубликованных в 1980 году воспоминаниях художницы Алисы Ивановны Порет, ученицы Филонова, о Хармсе, так и на собственных записях Шишмана, сделанных по впечатлениям его встреч с не (как он пишет, он был лично знаком с художницей). Среди этих записей — особняком стоит мемуар о том, как однажды Хармс пришел к ней в гости, когда у нее пил чай Зощенко. Хармс отказался сесть с Зощенко за один стол и ждал, пока тот уйдет, сидя на краешке дивана. После ухода Зощенко Хармс объяснил Порет, что не может сидеть за столом, так как он написал пасквиль о Сологубе (имеется в виду рассказ «Дама с цветами»), а самое главное — он участвовал в создании книги о Беломоро-Балтийском канале [16, с. 87–89].

История взаимоотношений Порет с Хармсом была такова: они очень дружили в 1928–1931 годах — вплоть до его ареста — и, судя по всему, это была действительно дружба и только. По возвращении Хармса из ссылки он возобновил с ней дружеские отношения, они встречались очень часто — и, вот, с каждым днем Хармс в нее начал понемногу влюбляться... К февралю 1933 года влюбленность проявляется уже открыто. «С Алисой Ивановной мы виделись буквально каждый день, — записывает Хармс в дневнике. — Я все больше и больше влюблялся в нее, и 1-го февраля сказал ей об этом. Мы назвали это дружбой и продолжали встречаться» [13, т. 2, с. 216]. Параллельно у Алисы Порет развивались отношения с Петром Павловичем Снопковым — и она, видимо, долго не могла выбрать. Все решила небольшая ссора Хармса и Порет, которая произошла 20–21 февраля 1933 года. Примерно неделю они не виделись, а когда в конце февраля Алиса Ивановна пришла к Хармсу, то сообщила ему, что любит Петра Павловича Снопкова и уже живет с ним [13, т. 2, с. 218].

Это не прервало отношений Хармса с Порет, но сразу же резко охладило их. Когда уже позже, в сентябре того же года, Хармс вспоминал о своем коротком романе с ней, то причины расставания в его откровенном изложении выглядели так:

«Как часто мы заблуждаемся! Я был влюблен в Алису Ивановну, пока не получил от нее всего, что требует у женщины мужчи-

на. Тогда я разлюбил Алису. Не потому, что пресытился, удовлетворил свою страсть, и что либо тому подобное. Нет, просто потому, что узнав Алису как женщину, я узнал, что она женщина неинтересная, по крайней мере на мой вкус. А потом я увидел в ней и другие недостатки. И скоро я совсем разлюбил ее, как раз тогда, когда она полюбила меня. Я буквально удрал, объяснив ей, что ухожу ибо она любит Петра Павловича. Недавно я узнал, что Алиса вышла замуж за Петра Павловича. О как я был рад!» [13, т. 2, с. 218].

Как мы видим, Хармс узнает о втором замужестве Порет (первый ее муж умер в 1927 году) постфактум — приблизительно в августе-сентябре 1933 года. По версии же Алисы Порет, Хармс присутствовал на их свадьбе (Шишман аккуратно передает ее рассказ), как на ее свадьбе был устроен большой бал и Петр Снопков преподнес ей в виде свадебного подарка необычайно красивый самурайский меч, хранившийся у него и бывший предметом зависти многих знакомых. Поскольку примета требовала дать за острый предмет монетку, Хармс дает Снопкову какую-то «старую, почерневшую деньгу» и пророчески изрекает, что он не хочет ним разлучаться [16, с. 87]. Не случайно у Порет якобы остается ощущение от него, как от Fe Cara Bosse (феи Карабос).

Но, увы, похоже, что красивый сюжет с Хармсом на свадьбе Порет является чистой выдумкой Алисы Ивановны, основой которой является ее стремление задним числом «подправить» истинные причины расставания, которые для Порет были, очевидно, унижительны и причинили определенную психологическую травму. Как мы знаем, типологически этот вид мемуарной коррекции вполне распространен. В свою очередь, это увеличивает основания для подозрений и относительно других сведений Порет, в частности, про встречу в ее квартире на Спасской улице (ул. Рылеева) Хармса с Зошенко. Ну и вдобавок мемуар Порет характеризует тот факт, что сюжет с Хармсом на свадьбе построен с целью акцентуализации ее ощущения Хармса как мага, колдуна и «мистического человека» (см.: 10, с. 359 а также 16, с. 87⁴). Мало того, что Хармс, по ее рассказу, явился к ней вечером того же дня, когда они со Снопковым расписались в ЗАГСе, он еще, как и положено злому волшебнику на свадьбе, изрекает пророчество о том, что он еще увидится с Петром Павловичем. Пророчество,

⁴ Общеизвестно, что образ колдуна, мага культивировался Хармсом примерно с середины 1920-х годов.

имеющее, разумеется, зловещую окраску, сбывается — Снопков арестован и в тюрьме встречается с Хармсом. В записке, переданной на волю, он просит передать Алисе Ивановне о сбывшемся пророчестве: «Передайте Алисе — здесь Хармс. Я видел его...» [16, с. 87]. Единственная накладка, на которую не обращают внимание ни информант, ни Шишман, — это то, что Хармс и Снопков были арестованы двумя годами раньше, чем состоялась та самая свадьба Порет.

Таким образом, речь идет о моделировании мемуара в стилистике жанра легенды, что и становится основой для мифотворчества.

Могла произойти встреча Хармса с Зошенко у Порет? В принципе, могла, но обратимся к хронологии создания книги о канале.

17 августа 1933 года Беломоро-Балтийский канал посетила группа из 120 писателей и художников во главе с Максимом Горьким для освещения строительства. Часть из них (36 человек) приняли затем участие в написании 600-страничной книги, посвящённой созданию Беломорканала. Памятная книга «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина» была издана в конце 1934 года издательством «История фабрик и заводов», специально к XVII съезду коммунистической партии [2]. Редакторами книги являлись: Максим Горький, Л. Л. Авербах, С. Г. Фирин. Впоследствии многие авторы, а также редакторы Л. Л. Авербах и С. Г. Фирин были арестованы, а после 1937 г. почти весь тираж книги по указанию Главлита был изъят из библиотек и уничтожен.

Следовательно, приводимый Алисой Порет мемуар о встрече Хармса с Зошенко мог состояться только в 1935–1936 годах. Однако 1935 год исключен, поскольку сохранилось письмо Хармса к Порет, в котором он просит ее вернуть роман Густава Мейринка «Голем» (на немецком языке) (речь идет, видимо, об издании 1915 года), который он когда-то дал ее брату. В этом письме он неоднократно извиняется за сам факт обращения к ней и объясняет, что он сделал всё, чтобы этого обращения избежать (в течение года почти ежедневно обходил букинистические лавки в надежде купить другой экземпляр романа). В конце письма он снова просит извинить «обстоятельства, которые заставили его обратиться к ней» и предлагает, если книга еще цела, послать ее ему почтой [15, с. 73]. Представляется несомненным, что подобный стиль просьбы может значить только одно: отношения между Хармсом и Порет уже были по какой-то причине разорваны, всякое личное общение уже было исключено и даже обращение с деловой просьбой

оказывалось практически невозможным. Письмо это не датировано, но Хармс сообщает Порет свой почтовый адрес, напоминая, что его улица теперь называется «Маяковская», а поскольку переименование произошло в 1936 году, то можно сделать вывод, что письмо написано именно в этом году. Таким образом, времени для дружеского визита Хармса к Порет и встречи там с Зошенко просто не остается времени. Такие мелочи, как обращения в Хармса к Порет в цитированном мемуаре на «ты» (мы знаем из записных книжек и дневников, что к Порет он обращался исключительно на «вы» и в его знаменитый список «с кем я на ты», она не входила) не имеет даже смысла упоминать.

III

Значительное количество свидетельств, приводимых Шишманом, базируются на рассказах — Анны Семеновны Ивантер, первой жены Введенского (на Тамаре Мейер он женат официально не был). Она была прозвана Геростратом за то, что после первого ареста Введенского сожгла все хранившиеся на антресолях его рукописи. Свидетельства эти, судя по всему, датируются 1980-ми годами, т.е. — примерно через 50–55 лет после описываемых событий. Существуют определенные механизмы мифологизации мемуаров, которые комментатор обычно должен учитывать, «очищая» фактологию от субъективных наслоений. Один из таких хорошо известных механизмов связан с позднейшей коррекцией этической позиции мемуариста, которую мы и попробуем вычлнить, параллельно сверив факты с теми, которые нам доступны из достоверных источников (прежде всего — писем и записных книжек Хармса).

Обратимся, например, к сообщаемым Шишманом на основании рассказов Ивантер обстоятельствам ареста и ссылки Хармса и Введенского, не имеющим иных подтверждений. Так, из его текста следует, что в декабре 1931 года Введенский был арестован. Далее цитирую:

«В Тосно Александр Введенский был высажен из поезда и взят под стражу. <...>

Введенский был направлен на поселение в Курск, а в конце 1932 года его перевели в Борисоглебск.

Нюра собиралась к мужу. Денег на поездку и жизнь в ссылке не было. Что-то наскребли родственники Александра, а брат Нюры, Виктор Семенович, в качестве денежной компенсации передал им старинные кресло и лампу. <...>

Почти одновременно с Введенским был арестован и Хармс. <...>

13 июля 1932 года Хармса также сослали в Курск.

Александр с Нюрой встречали его. Не успел Хармс выйти из вагона, как Введенский спросил:

— Ну, какие новые питерские анекдоты привез? <...>

18 ноября 1932 года Д. Хармс и А. Введенский возвращаются из ссылки» [16, с. 94–95].

Оказывается, что фактическая сторона сильно мифологизирована. Переписка Хармса и Введенского, дневники и записные книжки Хармса, мемуарные свидетельства других ссыльных, живших вместе с ними (например, Соломона Гершова [5]) показывают, что Введенский действительно ожидал жену и готовился ко встрече с ней:

«Дело в том, что я зову сейчас сюда Нюрочку, — пишет Введенский Хармсу 21 июня 1932 года, — если она приедет, хорошо бы вы вместе поехали, то надо будет найти тебе комнату; та, в которой я живу, очень маленькая, да и кровати нет, и хозяйка сердитая, но авось, что-нибудь придумаем. Может быть, 2 комнаты сразу достанем. Одну для меня с Нюрочкой, другую для тебя. Во всяком случае, устроимся. От Нюрочки я, правда, еще ответа не имею: приедет она или нет, тоже не знаю» [1, с. 3].

То, что Ивантер путает через 50 лет станцию, на которой был арестован Введенский (правильно Любань, а не Тосно) — не столь важно, гораздо важнее для комментатора то, что она придумала всю свою поездку в Курск к мужу.

Хармс ехал в Курск один, и «Нюрочка» в Курске так и не появилась. Ни у кого, включая самого Хармса, нет ни одного о ней упоминания, а Введенский жил в одиночестве в своей комнате все время пребывания в Курске. Косвенным доказательством отсутствия вместе с Введенским жены может служить следующая цитата из записей Хармса от 6 сентября: «Поменялся с А. И. комнатами. О, сколько клопов было в А. И. кровати! Целый день воевал с ними, обдирал обои и мыл все керосином» [13, т. 1, с. 426]. Следует согласиться, что на супружескую кровать это не очень похоже, как не похоже на супружескую жизнь и то, что Введенский в Курске постоянно знакомился с разными женщинами, и гулял с ними, возвращаясь домой поздно.⁵ Был момент, когда целая группа ссыльных знакомых во-

⁵ См. в записи Хармса «Я один...», написанном в промежутке между 20 и 22 сентября 1932 года: «Хоть бы Александр Иванович пришел скорее! Но раньше, чем через два часа его ждать нечего. Сейчас он гуляет с Еленой Петровной и объясняет ей свои взгляды на любовь» [13, т. 1, с. 36].

обще жила, как свидетельствует Гершов, в одной комнате в подвале: он сам, Хармс, Введенский, Сафонова, Эрбштейн, а также хозяйка, злоупотреблявшая горячительными напитками [5, с. 121].

Суть отношений между Анной Семеновной Ивантер и Введенским вполне можно понять по записи Хармса, сделанной им 28 ноября 1932 года. Дело в том, что в конце сентября 1932 года ГПУ принимает решение о сужении перечня мест для политических ссыльных. В эту сферу попал и Курск, в результате чего многим ссыльным предстояло готовиться к новому переезду. Видя отчаяние художницы Сафоновой, которую выслали из Курска в Вологду, где ее ждало бы полное одиночество, Введенский сам пошел в курское ГПУ и попросился тоже в Вологду. Ему разрешили, причем обоим дали возможность задержаться ненадолго в Ленинграде, через который лежал путь в Вологду. В Ленинграде Введенский договорился об изменении места на Борисоглебск, и 28 ноября Введенский едет из Ленинграда сначала в Вологду (видимо, для отметки), а оттуда — в Борисоглебск. Запись Хармса:

«Сегодня Александр Иванович едет в Борисоглебск. От Липавско-го я пошел прямо к Александру Ивановичу. Я был с ним на рынке, где он покупал себе почки. Придя к Александру Ивановичу с рынка, я обнаружил, что пропала моя старая трубка. Кто поймет, что значит потерять трубку! По счастью, оказалось, что она у Тамары Александровны. Я провожал Александра Ивановича.

На вокзал с нами поехали обе Евгении Ивановны. Туда же должна была прийти Анна Семеновна и сестра Эрбштейна. За полчаса до отхода поезда Евгении Ивановны ушли. Мы остались с Александром Ивановичем вдвоем. И вот его Нюрочка не пришла. Я видел, как его это опечалило. Он уехал очень расстроенный. Потом Нюрочка звонила мне и спрашивала, как уехал Александр Иванович. Нюрочка похожа своим поведением на Эстер» [13, т. 2, с. 211]. Хармс здесь имеет в виду абсолютную безответственность Эстер в том, что касалось каких бы то ни было договоренностей.

Точно так же Шишман переносит в свою книгу рассказ Ивантер о совместном возвращении Хармса с Введенским в Ленинград 18 ноября 1932 года. Выглядит это так, как будто хлопоты отца Хармса Ивана Павловича Ювачева возымели свое действие. Между тем, ничего подобного не было: сначала в Ленинград уехали Введенский и Сафонова, чтобы следовать на новое место ссылки; 3 октября они уже оказались в Ленинграде, Введенский провел целую серию переговоров с сотруд-

никами ГПУ и с родственниками, что сделало возможным возвращение в Ленинград и Хармса. При этом предполагалось, что это тоже будет временный приезд для последующей отправки в Вологду, но в отличие от Введенского и Сафоновой Хармсу удалось получить разрешение из Ленинграда уже никуда не уезжать.

Таким образом, в книге содержится целый пласт информации, который базируется на мифах мемуаристов. Эти мифы поддаются верификации, и задачей комментатора является как их выделение, так и — по возможности — установление причин самого их появления в (квази-)мемуарном тексте.

Список литературы и источников

1. А. Введенский и Д. Хармс в их переписке. Проспект. Париж, 2004. С. 58–60.
2. Беломоро-Балтийский канал им. Сталина. История строительства. [М.], 1934.
3. *Введенский А.* Полное собрание произведений: В 2-х т., Ann Arbor. 1978–1980.
4. *Введенский А.* Полное собрание произведений: В 2-х т. М., 1993.
5. *Гершов С.* «Быт у нас был жалкий...» // Новый мир. М., 2006. № 2. С. 121–122.
6. *Кобринский А.* Даниил Хармс. М., 2009 (серия «Жизнь замечательных людей»).
7. *Лекманов О.* Мандельштам. М., 2004 (серия «Жизнь замечательных людей»).
8. *Мандельштам Н.* Вторая книга. Paris, 1972.
9. *Мандельштам Н.* Вторая книга. Paris, 1978.
10. *Порет А.* Воспоминания о Данииле Хармсе // Панорама искусств. Вып. 3. М., 1980. С. 347–359
11. *Тагер Е.* О Мандельштаме // Новый журнал. Нью-Йорк. 1965. № 81. С. 172–199.
12. *Тагер Е.* О Мандельштаме: Воспоминания. New York. 1965.
13. *Хармс Д.* Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневник. Книги 1–2. СПб., 2002.
14. *Хармс Д.* Полное собрание сочинений. Т. 2. Проза и сценки. Драматические произведения. СПб., 1997.
15. *Хармс Д.* Полное собрание сочинений. Незданный Хармс. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения к т. 1–3. СПб., 2001.
16. *Шшшман С.* Несколько веселых и грустных историй о Данииле Хармсе и его друзьях. Л., 1991.

Олег Лекманов

Мотив снега в фильмах А. Куросавы «Идиот» и Л. Висконти «Белые ночи»

The article analyzes the motifs of snow and steppe blizzards (buran) in A. Kurosawa's film «Idiot,» with relation to F. Dostoevsky's novel. L. Visconti's film, «White Nights» is also used as analytical material.

Key words: Kurosawa, Dostoevsky, Visconti, snow, steppe blizzard (buran), translation.

В статье анализируется мотив снега и бурана в фильме А. Куросавы «Идиот» в сравнении с текстом романа Ф. Достоевского. В качестве материала анализа также привлекается фильм Л. Висконти «Белые ночи».

Ключевые слова: Куросава, Достоевский, Висконти, снег, буран, перевод.

Старая проблема *перевода* с языка одного искусства на язык другого в этой заметке будет рассмотрена на примере экранизации 1951 года великим японским кинорежиссером Акирой Куросавой романа великого *русского* писателя Ф. М. Достоевского «Идиот».

На первый, поверхностный взгляд, кажется, будто Куросава обошелся с Достоевским весьма вольно, если не сказать — грубально: из Петербурга и окрестностей действие было перенесено у него в Японию XX века. Соответственно, все персонажи получили японские имена, в камин летят не рубли, а йены, обмениваются главные герои не крестами, а талисманами... Решившись на подобный радикальный ход, Куросава оградил себя от опасности увлечься дурной экзотикой. Он *не* преподнес зрителю *развесистую русскую клюкву*, чего позднее не избежал даже такой замечательный мастер, как Анджей Вайда. В его фильме «Бесь» 1988 года группа опрятных польских и французских статистов старательно изображает «русский бунт, бессмысленный и беспощадный», губернатор города сидит в православной церкви в самый торжественный момент службы, а на его столе в качестве семейного красуется портрет госпожи Ливен работы Томаса Лоуренса.

Куросава к тексту «Идиота» отнесся бережно, хотя и творчески. Он элиминировал несколько персонажей и сюжетных линий, в частности, Фердыщенко с его признаниями и Ипполита с его исповедью,

зато многие диалоги, монологи и мизансцены Достоевского оставил почти в неприкосновенности.

Ключевым символом своего фильма Куросава сделал *снег*, найдя, таким образом, общий и почти равно значимый для России с Японией метеорологический и культурный мотив. Сквозь узнаваемо японский пейзаж у него мягко и ненавязчиво проступили канонические черты облика России.

На фоне снега и льда идут вступительные титры. С выразительных кадров снежного бурана над островом Хокайдо фильм начинается. В следующем далее эпизоде показано, как на вокзал прибывает поезд. Слышна реплика Рогожина (Акамы): «Опять метель над Саппоро!», из репродуктора льется исполняемый по-русски романс «Однозвучно гремит колокольчик...», и перед зрителями мелькают, сменяя друг друга, кадры заснеженного города: мальчик с дровами на санках; запряженная лошадь со звенящим на шее колокольчиком; переполненные трамваи; огромные сугробы; закутанные во все теплое, неуклюжие, бедно одетые горожане. Это напоминает не просто Россию, а кадры вполне конкретной кинохроники, обошедшие весь мир: картины страшной блокадной ленинградской зимы. Нам остается только строить догадки о том, передавались ли по японскому радио в начале 1950-х годов русские романсы... Или тогдашний японский зритель должен был воспринять прием с репродуктором, как подчеркнуто условный, сразу же придающий всему описанному эпизоду отчетливо русский колорит.

Далее в фильме Куросавы идущий или лежащий снег почти все время присутствует в поле зрения оператора. Он постоянно падает за окнами; густо облепляет лицо и брови Мышкина (Камеды), разговаривающего с Ганей (Кайамой); по заснеженной аллее Мышкин гуляет с Аглаей (Айако); волной снежной пыли его обдает проезжающий автобус перед припадком эпилепсии; входя, отряхивается от снега Настасья Филипповна (Насу-Таэко) при первой встрече с Мышкиным; буквально горами снега окружено жилище Рогожина...

Первому приходу Мышкина в дом Рогожина предшествует фрагмент, содержащий ключ к символике снега у Куросавы: старшие Епанчины (Оно) обсуждают рогожинское поведение.

Е п а н ч и н а : Он кого-нибудь убьет, что ли?

Е п а н ч и н : Он способен и на убийство...

Е п а н ч и н а : Перестань, это даже слушать страшно!

В тот же момент откуда-то сверху раздается оглушительный грохот; Епанчины поднимают головы; это с крыши низвергаются груды смерзшегося, превратившегося в лед снега.

С мотивом таящего опасность снега у Куросавы соседствует и контрастно сопрягается мотив опасного огня. Уже в прологе к фильму Рогожин, собирающийся прикурить от спички, но заслушавшийся Мышкина, обжигает пальцы и болезненно трясет рукой. Невидимое до поры пламя из камина подсвечивает показанные крупным планом лица Настасьи Филипповны и ее гостей во время приема в доме героини. В пылающий камин Настасья Филипповна швыряет рогожинскую пачку денег. Зыбкий огонь медленно догорающей свечи освещает лица Мышкина и Рогожина в сцене после убийства Настасьи Филипповны. При этом снег за окном, как уже было сказано, сыплет не переставая.

Апофеозом зловещего и бесовского соединения в фильме Куросавы мотивов снега и огня становятся две сцены. Первая: снежный карнавал, сопровождаемый огненным фейерверком и кружением на коньках по льду, в клубах дыма, фигур скелетов и чертей с факелами в руках. Вторая сцена: приход Мышкина и Аглаи к Рогожину и Настасье Филипповне. В этой сцене долгому и многозначительному обмену взглядами между четырьмя героями аккомпанирует приглушенное завывание вьюги за окном. Затем, как предвестие того, что произойдет далее, следует крупный план печки-буржуйки, внезапно пыхнувшей пламенем от снежного ветра, прорвавшегося в комнату через щели в рамах. И только потом начинается бурное объяснение Настасьи Филипповны с Аглаей.

Нужно отметить, что в «Идиоте» Достоевского слово «снег» встречается всего трижды: один раз в общих рассуждениях повествователя¹, один раз в воспоминаниях Мышкина² и один раз в сравнении «как снег на голову»³.

Однако Куросава, как мы полагаем, перенес мотив снега в свою экранизацию «Идиота» не из смутных представлений о русском климате и о русской душе, а из «Записок из подполья» того же Достоевского, впервые переведенных на японский язык еще в конце XIX столетия.

Вторая часть «Записок», послуживших, как известно, своеобразным *прологом* ко всем главным романам писателя, носит заглавие «По поводу мокрого снега». Приведем большую сборную цитату

из этой части, ярко демонстрирующую, что снег в ней и в «Идиоте» Куросавы — «близнецы-братья»:

«Нынче идет снег, почти мокрый, желтый, мутный. Вчера шел тоже, на днях тоже шел. <...> О, как я молил бога, чтоб уж прошел поскорее этот день! В невыразимой тоске я подходил к окну, отворял форточку и вглядывался в мутную мглу густо падающего мокрого снега <...> у крыльца стоял одинокий ванька, ночник, в сермяге, весь запорошенный все еще валившимся мокрым и как будто теплым снегом <...> Мокрый снег валил хлопьями; я раскрылся, мне было не до него <...> Пустынные фонари угрюмо мелькали в снежной мгле, как факелы на похоронах. Снег набился мне под шинель, под сюртук, под галстук и там таял; я не закрывался: ведь уж и без того все было потеряно! <...> Я прошел всю дорогу пешком, несмотря на то, что мокрый снег все еще валил хлопьями <...> Было тихо, валил снег и падал почти перпендикулярно, настилая подушку на тротуар и на пустынную улицу...»

В заключение, обратим внимание на то небезынтересное обстоятельство, что опыт Куросавы был учтен и полемически переосмыслен итальянцем Лукино Висконти в его экранизации «Белых ночей» Достоевского 1957 года. Чтобы ни у кого не оставалось сомнений на этот счет, Висконти включил в свой фильм прямую цитату из «Идиота». В одном из эпизодов «Белых ночей» герой мечтатель (в исполнении Марчелло Мاستрояни) дает прикурить встреченной на мосту женщине; не туша спички, он пробует читать письмо от героини; спичка обжигает его пальцы; герой болезненно встряхивает рукой.

Как и Куросава, Висконти перенес действие экранизируемого им произведения в свою страну: события в фильме разворачиваются в Ливорно. Изменил он и имя героини: Настенька у Висконти превратилась в Наталью. Однако итальянский режиссер, в своих вольностях зашел куда дальше японского. Он позволил себе кардинально переставить персонажей Достоевского. На первый план в фильме «Белые ночи» был выдвинут inferнальный пожилой возлюбленный героини в исполнении Жана Маре, овеванного к этому времени ореолом графа Монте-Кристо, тогда как в «сентиментальном романе» Достоевского соответствующий персонаж предстает вполне безликим «молодым человеком».

Для нас сейчас важно, что у Висконти возникает и мотив снега, однако этот мотив, вписываясь в итальянскую южную картинку,

предстает не воплощением северной сковывающей и потенциально опасной тяжести, а символом нечаянной радости и белоснежной чистоты, лишь на короткое время преображающим унылый городской пейзаж. Собственно, снег и *окрашивает* у Висконти черную итальянскую ночь в белый цвет, оправдывая, тем самым, заглавие всего фильма, поскольку никаких белых ночей как природного явления в Италии, как известно, нет.

Примечания

- ¹ «Там, слышишь, на какой-нибудь новооткрытой дороге столкнулись или провалились на мосту вагоны; там, пишут, чуть не зазимовал поезд среди снежного поля: поехали на несколько часов, а пять дней простояли в снегу».
- ² «...каждый вечер снеговая, самая высокая гора там, вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем».
- ³ Лебедев о генерале Иволгине: «Так вот я его отпущу, а потом вдруг, как снег на голову, и застану его у капитанши, — собственно чтоб его пристыдить, как семейного человека и как человека вообще говоря».

Михаил Люстров

«В веках сохранилась еще одна Ольга...»: образ Екатерины II в шведской литературе XVIII века

The article explores the panegyric compositions of 18th-century Swedish authors, which contain appraisals of the contemporary state of the Russian Empire and the activities of the Russian women monarchs. The paper points out the historical prototypes of Catherine II discovered by the Scandinavian panegyrist, explains their choices and carries out a comparative analysis of Swedish and Russian compositions containing similar analogies.

Key words: 18th century Russian literature, 18th century Swedish literature, Catherine II, Gustav III, L. Holberg.

В статье рассматриваются панегирические сочинения шведских авторов XVIII в., содержащие оценку нынешнего состояния Российской империи и деятельности современных им российских монархинь. Называются обнаруженные скандинавскими панегиристами исторические прототипы Екатерины II, объясняется их выбор и проводится сопоставительный анализ шведских и русских сочинений, содержащих подобные аналогии.

Ключевые слова: Русская литература XVIII в., шведская литература XVIII в., Екатерина II, Густав III, Л.Хольберг.

На протяжении всего XVIII века скандинавские авторы хоть и не часто, но сопоставляли правительниц современной им России с их знаменитыми предшественницами. Некоторые из этих аналогий встречались и в русской литературе, некоторые же появлялись лишь в произведениях шведских и датских писателей. В зависимости от состояния политических отношений между тремя северными странами в качестве прототипов правящей российской монархини выбирались фигуры несомненно положительные или достаточно спорные — хоть и великие, но агрессивные или безнравственные. Интересный материал для подобного исследования содержится в шведских сочинениях густавианской эпохи, содержащих отзывы о Екатерине II.

По господствовавшему в Швеции мнению, в 1772 году страна сбросила российское ярмо, затем отказалась следовать плану императрицы Екатерины II и вместе с Данией и Россией составить антибурбонский союз, а в 1788 г. вступила в тяжелую войну с Россией. При этом Густав посетил кузину Екатерину в Петербурге в 1777 году и до самой своей смерти, случившейся в 1792 году, всячески подчер-

кивал свое к ней расположение. В текстах, принадлежащих Густаву III, встречается значительная, если не большая, часть всех изобретенных или подхваченных шведскими авторами исторических аналогий. Во время русско-шведской войны 1788–1790 гг. он объявил Екатерину II порочной завоевательницей Семирамидой, а после войны, когда российская императрица намеревалась отвести «близкому родственнику и другу», в перспективе же — «союзнику, помощнику и рыцарю» роль вождя общеевропейского похода на революционную Францию — осуществившей Реконкисту добродетельной королевой Кастилии Изабеллой [2, с. 43–47].

В большинстве шведских сочинений густавианской эпохи, созданных до 1788 года, до начала последней в XVIII веке русско-шведской войны, Екатерина была представлена доброжелательной по отношению к Швеции монархиней, и никакими историческими аналогиями упоминание ее имени, как правило, не сопровождалось. В произнесенной Петером Юкенбергом в Упсале 29 июля 1777 года «Речи на счастливое возвращение Его Королевского Величества из заграничного путешествия» (из знаменитой поездки Густава III в Петербург) говорится, что при дворе «Великой и Великолепной Императрицы» шведский король был принят «честнейшим и достойнейшим образом» [12, с. 1]. Чуть позднее, в 1778 году, автор «Речи на случай Дня Рождения Его Королевского Высочества Кронпринца Густава Адольфа» (сына и наследника Густава III, будущего короля Густава IV Адольфа) Эрик Микаэль Фант высказал предположение, что если бы «в наше время» на шведском троне оказалось бы до времени зашедшее «утреннее солнце», северная «амазонка» королева Христина, она снискала бы «всеобщее почтение» и ее упоминали бы с тем же удивлением, что и нынешнюю Екатерину, «которая владеет целым миром» [7, с. 4]. В «Речи, произнесенной 19 августа 1786 года в Королевском научном и литературном обществе» Г. А. Тайарден рассуждает о природе деспотизма, находит давно замеченное в Европе сходство между Россией и Турцией, но объявляет при этом, что «правящая в России императрица старается сделать свой народ более человечным и смягчить деспотизм» [11, с. 17].

Подобные отзывы о российской императрице были бы ожидаемы в шведских сочинениях, посвященных заключению мира между двумя странами в 1790 году, когда, по словам Державина, «орлы и львы соеди-

нились», «поцеловался с Шведом Росс», а Густав объявлял, что главной причиной прекращения военных действий стала его неистребимая симпатия к родственнице и правительнице соседнего государства. Между тем в большинстве шведских текстов на варельскую тему рассказывается лишь о недавних военных успехах короля «Густава III и Великого» и преодоленных им и его народом трудностях. Об этих трудностях доцент абосского университета Александр Ингман размышлял всего за несколько месяцев до окончания войны: по его словам, тогда «мы жили между страхом и надеждой: спокойствию Европы угрожал наш сосед и старинный наследственный враг, который через насилие и хитрость искал и продолжает искать способ погубить наше Отечество» [9, с. 7]. В произнесенной в 1790 и изданной в 1791 году речи А. Г. Экеберга «На мир между Швецией и Россией» последовательно рассказывается о шведских победах на море (где «храбрый брат Густава» герцог Карл Зюндерманландский, впоследствии король Карл XIII, нанес русскому адмиралу Грейгу «смертельную рану») и на суше (где все «началось так же весело и с военным грохотом» и где «нашей рукой скоро были разрушены гордые стены») [6, с. 7]. В стихотворной «Речи на мир в Вареле в 1790 году между Швецией и Россией», произнесенной в Лундской королевской академии Е. П. Эльфом и изданной в 1793 году, кроме прочего, отмечается, что «колоссальное тело» России делает ее похожей на Римскую империю, однако при огромном росте она обладает отнюдь не римскими мускулами [13, с. 8]. Рассуждая о неудаче России в последней войне, Эльф обращается к самой российской императрице: «Екатерина! На холсте памяти потомки увидят, что эта тень помрачает день твоей славы» [13, с. 10]. В разговор с Екатериной II Эльф вступает неоднократно и в одном из таких фрагментов своего текста называет главную, по его мнению, предшественницу нынешней монархини на российском троне — древнерусскую княгиня Ольгу («Екатерина! Ты долго показывала Европе, что в веках сохранилась еще одна Ольга...») [13, с. 9].

Можно предположить, что упоминание в сочинении Эльфа княгини Ольги связано с его интересом к общим русско-скандинавским древностям. Известно, что в скандинавском происхождении первых русских князей шведские историки XVIII века не сомневались и продолжали находить новые тому подтверждения: в предисловии к шведскому изданию исландской «Саги об Ингваре Видтфарне и его сыне Свене» (Стокгольм, 1762) Нильс Брокман отмечает, что мужа Ольги Игоря Рюриковича звали Ингварь Рёриксон, «премьер-министра

России звали Асмунд, а высочайшего военачальника Свенальд, что также свидетельствует о варягинском или северном происхождении этих чиновников» [10, с. 30]. Однако скандинавские аллюзии в этом фрагменте стихотворения Эльфа отсутствуют, древнерусская княгиня названа Ольгой, а не Хельгой, и следом за ней упоминается Петр I («благодарное потомство воздвигнет тебе монумент, который будет стоять по соседству с установленным тобой памятником Петру»). Лишь из дальнейших рассуждений Эльфа становится понятно, на каком основании он считал возможным уподобить нынешнюю императрицу древнерусской княгине.

О деяниях княгини Ольги шведский стихотворец Эльф мог узнать из опубликованного в журнале З. Г. Миллера *Sammlung russischer geschichte* и известного в Швеции пересказа Повести временных лет. Почти за 30 лет до выхода стихотворения Эльфа в том же предисловии к изданию «Саги об Ингваре» Брокман цитировал это издание и отмечал, что «профессор Миллер в Петербурге взял из труда этого автора (Нестора-летописца — *М. Л.*) более подробное извлечение, чем имелось раньше» и что необходим «полный и надежный перевод всей хроники Нестора» [10, с. 30]. Естественно, Эльф прекрасно знает, что основным качеством княгини Ольги являлась поразительная мудрость, и о мудрости новой Ольги — императрицы Екатерины он вспоминает в своем стихотворении: «Ты Платона, Монтескье и Рейналя спрашивала, какие законы для твоего народа даст твоя мудрость?» [13, с. 9]. В том же фрагменте Эльф настаивает, что российская императрица посылала в сторону соседей «недоверчивый взгляд» и «хотела вмешиваться в их судьбу», по всей видимости, вновь вспоминает воинственную русскую княгиню. По Эльфу, мудрость и воинственность — качества, присущие княгине Ольге и императрице Екатерине и позволяющие говорить о полном подобию этих персонажей русской истории.

В России эпохи Екатерины II с отмеченной аналогией были хорошо знакомы, видели в обеих знаменитых монархинях равновеликих героинь и в отождествлении Екатерины с Ольгой находили способ прославить отечественную императрицу. В самом конце столетия, в 1795 году, «служитель госпожи Нарышкиной» Иван Васильевич Нехачин в своей исторической хронике, получившей название «Новое ядро российской истории от самой древности россиян и до нынешних дней благополучного царствования Екатерины II Великой», от-

мечал, что Ольга: «первая из женского пола в России народом управляла, но с толикою славою, что казалось, как бы она прообразовала могущество и счастье Российского скипетра в руках ея пола» [Цит. по: 1, с. 154]. Правда, как и в случае с мужеубийцей Семирамидой, сравнение Екатерины с добровольно уступившей трон сыну Ольгой бесспорно панегирическим выглядеть не могло. По принятому большинством отечественных исследователей мнению Л. И. Кулаковой, исключительно по этой причине не была закончена и поставлена трагедия Я. Б. Княжнина «Ольга» [3, с. 140]. В России отождествление Екатерины с Ольгой давало основание для самых полярных оценок деяний современной монархини и использовалось в сочинениях различных, не обязательно литературных и не обязательно панегирических, жанров. Шведский же автор сравнивает обеих российских монархинь в произведении, относящемся, скорее, к разряду победословий, обращается к агрессивной, но просчитавшейся правительнице «соседственного» государства, и, естественно, меньше всего намерен ее прославить. Правда, врагом Швеции императрица Екатерина не являлась ни в момент создания (1790), ни в момент издания (1793) стихотворения Эльфа, и ее сопоставление с не получившей прямой авторской характеристики княгиней Ольгой могло (вероятно, должно) было вызывать у сведущего шведского читателя целый комплекс самых разнообразных (хотя и едва ли связанных с ситуацией при российском дворе) ассоциаций. Как и Ольга, Екатерина — правительница великая, мудрая, но доставляющая беспокойство миролюбивым соседям.

Очевидное, но требующее специального разъяснения сходство двух исторических героинь уподобляет указанный фрагмент стихотворения Эльфа популярным в Европе XVIII в. сравнительным жизнеописаниям. Знаменитому датскому комедиографу, моралисту и историку Людвигу Хольбергу принадлежит книга, в русском переводе названная «История разных героинь и других славных жен» (СПб., 1767–1768). В этом сочинении по образцу книги Плутарха представлены пары пространных биографий схожих между собой и живших в разное время знаменитых женщин: «Семирамиды Севера» датской королевы Маргариты и королевы английской Елизаветы, матери Нерона Агриппины Младшей и Екатерины Медичи, Клеопатры и Анны Болейн, возлюбленной датского короля Христиана II голландки Сигбритты и жены турецкого султана Ахмета I «Хиозы или Кизем», ан-

глийских королев «Марии I и Марии II», «девятидневной королевы» Англии Джейн Грей и дочери датского короля Христиана IV Элеоноры Христины, Марии Стюарт и Христины, королевы Швеции, жены Ирода Великого Мариамны и матери Калигулы Агрипины Старшей, дочери Агриппы I Вереники и Маргариты Валуа, «Иоганны д'Арк, или Девыцы Орлеанской» и Антуанетты Бургон, участницы Фронды Анны-Марии-Луизы Монпансье и племянницы кардинала Мазарини Гортензии Мазарини. В книге датчанина Хольберга среди величайших героинь древнего и нового времени преобладают северянки, хотя правительниц России среди них нет. Зато в другой своей работе, в «Сравнении жития и дел разных, а особливо восточных и индийских великих героев и знаменитых мужей по примеру Плутархову» он сопоставляет биографии не только Петра I и Великого Могола Акбара, но и Екатерины I и царицы Пальмиры Зенобии. В отличие от королевы Христины, к правительнице традиционно дружественной Дании России Хольберг относится чрезвычайно доброжелательно. В заключении сравнительного жизнеописания Екатерины Алексеевны и Зенобии Пальмирской он отмечает, что обе его восточные героини были женами великих монархов, что пальмирская царица была более великой на войне, а российская монархиня — в мире и что бедная девочка, обвенчанная с простым унтерофицером, со временем стала одной из величайших правительниц Европы [8, с. 398].

Примечательно, что русский читатель не имел возможности познакомиться с хольберговскими биографиями Петра и Екатерины: говоря о жизнеописаниях Петра и Акбара, русский переводчик замечает, что в России биография Петра хорошо известна, в датской версии изложена с ошибками, а потому оставлена без перевода; сравнительные же жизнеописания Екатерины и Зенобии на русский язык не переводились никогда. Следовательно, если о возможном отождествлении Петра Великого и Великого Могола в России слышали, то о сходстве Екатерины и Зенобии знали далеко не все. Русские панегиристы XVIII в. не уподобляли Екатерину I ни Пальмирской царице Зенобии, ни хорошо известной из «Синописа» Инокентия Гизеля «княгине Киевской и всея России» Ольге. По мысли авторов, русских и европейских, Екатерина I была женой великого монарха, который не имеет ничего общего с пассивным и корыстолюбивым князем Игорем Рюриковичем. Она продолжает дело Петра Великого, является его своеобразным воплощением и потому вопреки первоначальным ожиданиям, принципиально отли-

чается от Екатерины II. Кажется вполне логичным, что отечественные авторы среди предшественниц Екатерины I предпочитают видеть героинь, доказавших свою любовь и преданность к супругу — великому монарху, в первую очередь — библейскую Эсфирь.

Один из немногочисленных панегириков короткого правления Екатерины I принадлежит братьям Петру и Якову Мировичам (детям мазепинца, отца и дяди известного заговорщика, пытавшегося освободить и возвести на российский престол Ивана Антоновича). Стихотворение создано в 1725 году и имеет название «Пяточисленный Екатерининаго целомудрия венец: в торжественный ея день достойнейшия любви, мудрости, трудов, верности и благополучнаго правления плоды». В главе («плоде») пятой эта аналогия упоминается очень часто: «Есфир во свое время Мзду своего дѣла венцем чрез венчанную главу получила», «Небезизвѣстны дѣла суть новой Есфири Императорствующей в Цесарской порфири», «Обнадеживает ю Есфирь преизбранна Екатерина вѣнцем достойно вѣнчанна» [4, л. 7–7 об.]. Шведских сочинений, посвященных счастливому правлению великой женщины, наследующей своему великому предшественнику, существует множество. В XVII – первой половине XVIII в. об этом писали в связи с восшествием на престол дочери короля Густава II Адольфа Христины и сестры Карла II Ульрики Элеоноры. Как следует из письма В. Н. Татищева И. А. Черкасову от 9 апреля 1725 года, знаменитой шведской поэтессе С. Э. Бреннер принадлежит некий стихотворный панегирик Екатерине I (по словам Татищева, Бреннер отказывается написать похвальные стихи Петру I, поскольку «на посланную от нее к коронации ее величества никакой отповеди получить не могла, того ради оное до днесь не напечатано» [Цит. по: 5, с. 74]). Трудно сказать, сопоставляла ли «северная Сафо» в своем не дошедшем до нас торжественном стихотворении новую российскую правительницу с ее знаменитыми предшественницами, а если сопоставляла, то с кем именно, с Семирамидой, Зенобией, Эсфирью или княгиней Ольгой. Известно, что для русских панегиристов Екатерина II — не единственная и не первая отечественная монархиня, историческим прототипом которой объявлялась мудрая древнерусская княгиня Ольга. На вопрос же, находили ли скандинавские авторы новую княгиню Ольгу среди российских правительниц доекатерининского периода, и не является ли Екатерина II первой или единственной российской монархиней, отождествленной север-

ными писателями с российским же прототипом, имеющийся в нашем распоряжении скандинавский материал ответа пока не дает.

Список литературы и источников:

1. *Артемьева Т.* Идея истории в России 18 века // *Философский век. Альманах 4.* СПб., 1998.
2. *Люстров М.* Шведский король Густав III о Екатерине II: порочная Семирамида или добродетельная Изабелла // *Екатерина Великая: писатель, историк, филолог. Сборник научных работ, подготовленный по материалам IV научных чтений, посвященных творчеству Екатерины II.* М., 2011.
3. *Моисеева Г.* Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л., 1980.
4. ОР РНБ. Ф. Эрм. №210.
5. *Шарынкин Д. М.* Скандинавская литература в России. Л., 1980.
6. *Ekeberg A. G.* Öfver Freden emellan Sverige och Ryssland. Tal hållit of-fentligen på Uplands Nations Väggar i Upsala den 29 oct. 1790. Upsala, 1791.
7. *Fant E. M.* Tal I Anledning af Hans Kongl. Höghet Kron-Prinsens Gustaf Adolfs födelse. Upsala, 1778.
8. *Holberg L.* Samlede skrifter. København, 1931.
9. *Ingman A.* Tal vid tillfälle af Förenings och Säkerhets Actens firande i Åbo den 3:die April 1790, hållit I Kongl. Academiens öfre Lärosalen af Alexander Ingman, Docent i Poësi. Åbo, 1790.
10. Sagan om Ingvar Widtfarne och hans son Swen. Från gamla Isländskan öf-wersatt och undersökning om våre runstenars ålder, i Anledning af samma Saga, samt företal om Sagans trowärdighet; hwaruti de förr hos oss Utgifna Sagors Wärde tillika stadfästes. Altsammans, til Nordiska Historiens och Språkets För-bättring, utgifwet af Nils Reinhold Brockman. Stockholm, 1762.
11. *Tayarden G. A.* Tal på den 19 aug. 1786 hållet för Kongl. Wettenskaps och Witterhets samhället i Götheborg. Götheborg. 1787.
12. *Yckenberg P.* Tal öfwer Hans Kongl. Maj: ts Konung Gustav III Lyckeliga Hemkomst från dess Utländska Resa Den 29 Julii 1777 På Upsala Stads Caval-erie Corps Begäran Ut i Stora Rådhus Salen. Uppsala. 1777.
13. *Ålf E. P.* Tal öfwer ingångne Freden wid Werele emellan Swerige och Rys-land hållet wid Kongl. Akademien i Lund uti en Skalde-gång. Lund. 1793.

Лада Панова

Портрет нумеролога в «Прогулках, которых не было», или Хлебников глазами Кузмина

Mikhail Kuzmin's «The Strolls that Never Were,» a so far unaccounted gem of Russian literature's Petersburg text, correlates the main protagonist, an odd-ball in love, with a numerologist, an acquaintance of the narrator. The paper claims that the portrait of the numerologist was devised as a jab at Velimir Khlebnikov, who invented for himself the «art-into-life» persona of a mathematician prophetically calculating the destinies of some outstanding men and the entire mankind. This real-life reference shows the affinity of «The Strolls that Never Were» with Kuzmin's prose à clef, — his satirical/comic sketches of the writers and occultists of the Silver age famous for their «life-as-art» (zhiznetvorcheskie) projects.

Key words: Mikhail Kuzmin, Velimir Khlebnikov, Russian Silver age, life-as-art strategies, parody, short story à clef, Petersburg text.

В рассказе Михаила Кузмина «Прогулки, которых не было», до сих пор не учтенной жемчужине «петербургского текста» русской литературы, главный герой – влюбленный чудак, сравнивается с горе-нумерологом – приятелем рассказчика. В статье доказывается, что портрет нумеролога метит в Велимира Хлебникова, разработавшего для себя жизнетворческую персону математика, прозревающего устройство судеб выдающихся людей и всего человечества. Такая отсылка к реальности сближает «Прогулки, которых не было» с кузминской прозой à clef – сатирическими или комическими зарисовками других писателей и теософов Серебряного века, прославившихся своими жизнетворческими проектами.

Ключевые слова: Кузмин, Хлебников, Серебряный век, жизнетворчество, пародирование, рассказ с ключом, петербургский текст русской литературы.

Кузмин-прозаик создал галерею героев, отказывающихся жить настоящей жизнью, а именно действовать сообразно обстоятельствам, уважать интересы окружающих и распознавать линию своей судьбы, чтобы следовать ей. Один тип таких героев, вполне безопасные чудачки, придумывают себе вторую реальность. Другой, опасные манипуляторы-властолюбцы, перекраивают отношения внутри социума в свою пользу, ради утверждения своего влияния (величия, могущества, особого знание о мире...).

Судя по тому немногому, что известно о прозе Кузмина на сегодняшний день, чудачки и манипуляторы становились персонажами как его вымышленной прозы, так и соединяющей вымысел с реальностью прозы à clef, — и не просто персонажами, но движущей силой

сюжета. Его проза à clef исследована лучше, чем вымышленная проза¹. Тривиальное наблюдение о ней состоит в том, что она выростала из наблюдений Кузмина над знакомыми, иногда теми же, что заносились им в дневник. Не столь очевидные наблюдения касаются художественного арсенала, раскрывающего особенности персонажа, перенесенного из жизни в текст.

Настоящая заметка посвящена сходному с прозой à clef, но все-таки не тождественному ей явлению, к которому внимание до сих пор не привлекалось: беглой портретной зарисовке «с натуры» одного знакомого, как будет показано дальше — писателя, из в остальном вымышленного рассказа «Прогулки, которых не было». Но прежде чем перейти к нему, попробуем определить место кузминской прозы à clef на литературной карте. Эти соображения будут существенны для его понимания.

1.

Кузминская трактовка чудаков и манипуляторов-властолюбцев как антигероев полемически подрывала эстетику и идеологию Серебряного века, особенно же в его символистском изводе. Символисты и их последователи стремились уловить отзвуки неведомых миров, а также противопоставить жизни яркую романтическую фантазию. Практиковалось ими и жизнетворческое актерствование на публику ради покорения публики. Поскольку действительность казалась им скучной, вязкой, грубой, порою зловещей и уж точно нетворческой стихией, из которой надо было вырваться любой ценой, постольку чудачки (создатели второй реальности) и манипуляторы-властолюбцы (сверхлюди, маги, пророки, носители эзотерического знания...) канонизировались ими как подлинные герои времени. Совсем иначе была устроена иерархия ценностей Кузмина. Для него претенциозное поведение, витание в облаках, уход с головой в инобытие или же придуманная жизнетворческая персона означали пренебрежение реальностью, которая стояла превыше всего остального, исключая, впрочем, Бога и Эроса. Так вот, чтобы поменять вектор знаменитой серебряновечной макси-

¹ О Зинаиде Гиппиус, выведенной в рассказе Кузмина ««Высокое искусство»», см. [1; 2]; об Анне Ахматовой как она представлена в романе «Плавающие-путешествующие» и рассказе «Портрет с последствиями», см. [3; 4; 5]; об Анне Минцловой, персонаже повестей «Двойной наперсник» и «Покойница в доме», а также о Вячеславе Иванове, персонаже «Покойницы в доме», см. [6]. Еще два рассказа, остроумно вовлекающие в повествование Льва Толстого, Софью Андреевну и их яснополянский диван, «Кушетка тети Сони» и ««Лекция Достоевского»», анализируются в [7].

мы «a realibus ad realiora» на противоположный, «назад в реальность», Кузмин и обратился к прозе à clef. Споря с Зинаидой Гиппиус, Вячеславом Ивановым, Анной Минцловой или Анной Ахматовой об эстетике, идеологемах, тайнах ремесла, допустимом и недопустимом поведении, в рамках этого жанра он, образно выражаясь, переходил на личности — превращал авторов (будь то текстов или доктрин) в своих персонажей. Деконструируя их жизнетворческие маски и поведенческие стратегии, он использовал прозу как арену литературной борьбы. Сходным образом устроены и некоторые драматические произведения Кузмина, но не его лирика, предназначенная для чистого самовыражения.

Если бы Кузмин перенял у великих русских прозаиков-реалистов XIX века любимый ими пафос разоблачения, то, возможно, Гиппиус, Иванов, Минцлова или Ахматова, в его прозе à clef — манипуляторы или (реже) чудачки, — встретили бы ту или иную порцию морального осуждения. Но, как мы знаем из пионерской заметки Б. М. Эйхенбаума о его прозе, она продолжила не великую, но малую, лесковскую, линию прозы XIX века². Николай Лесков поднял чудачества на уровень высокой литературы и, более того, разработал под эту топику особую — не осуждающую, но игровую, с поразительными стилистическими причудами, — поэтику. Унаследовав игровой и стилистический подход к чудачествам (но также будучи любителем всевозможных модернистских эффектов, включая, разумеется, игровые), Кузмин как раз и увидел в жизнетворческой самопрезентации и манипулятивном поведении Гиппиус, Иванова, Минцловой и Ахматовой приглашение к сотворчеству, или, переходя на литературоведческую терминологию, богатый сюжетный потенциал. Фикционализируя Гиппиус, Иванова, Минцлову или Ахматову в соответствии с той сюжетной схемой, которая угадывалась в их поведении, но так, чтобы их личности и обстоятельства поддавались однозначной атрибуции, Кузмин раз за разом применял один и тот же сюжетный ход: провал претензий.

Ситуацией провала претензий привносится разоблачительная логика — правда, до известной степени. Кузмин демонстрирует читателю, что проигнорированная героем реальность мстит за невнимание к себе, напоминая, что она существует. Кроме того, когда чудачку или манипулятору приходится против своей воли спуститься с небес или же незаконно занятого трона на грешную землю, то тут неминуе-

² См. [8, с. 348].

мо возникает комический эффект. Комизм — юмор, ирония, сатира, — порождается и соответствующей окраской повествования. Таким образом, если в произведениях символистов и их попутчиков отношение к чудакам и манипуляторам было серьезным, как к выразителям духа эпохи, то Кузмин отказывается от какого бы то ни было пафоса, прибегая к комической палитре (но, конечно, не только к ней одной).

Скрытая разоблачительная логика Кузмина и моральный суд над героями, осуществлявшийся прозаиками XIX века (прежде всего, Львом Толстым), находятся на противоположных полюсах одной шкалы. Это хотя и далекие, но все же явления одного порядка. При том, что у Кузмина была своя, четкая система ценностей, поза учителя или блюстителя нравов была ему глубоко чужда. Вот почему акт возмездия за неправильное поведение у него осуществляется преимущественно силами сюжета, а не, например, разоблачающим авторским голосом. Кузмин предпочитал по-лесковски (но в тоже время и по-модернистски) искусно забавлять читателя рассказываемой историей, будь то о манипуляциях или чудачествах, а также интеллектуально вовлекать его в потаенные повествовательные построения разного рода намеками. Одна из таких тайн, взывающих к раскрытию, — реальный прототип изображенного манипулятора или чудака.

2.

К только что описанной серии кузминских произведений *à clef*, в которой лица русской литературы и теософии выступают «под маской», примыкают «Прогулки, которых не было» (опубл. 1917). В этом рассказе создан образ безымянного горе-нумеролога — Хлебникова, ко второй половине 1910-х годов прославившегося своими вычислениями «законов времени», а также своей заявкой на статус «Короля времени Велемира 1-го»³ (доказательства, не оставляющие в этом сомнений, ждут нас впереди). Типологически Хлебников был запоретрирован иначе, нежели Гиппиус, Минцлова, Иванов и Ахматова. Начать с того, что его чудачество привлечено как «цитата» из жизни, вносящая в рассказываемую историю другого чудака, главного героя рассказа, такое измерение, как правдоподобие (мимесис). По этой причине полемический подрыв хлебниковской нумерологии производится не сюжетом, а юмористиче-

³ Подробный разбор нумерологии Хлебникова см. в [9]; там же см. литературу вопроса на 2006 год.

ской, с изрядной долей иронии, повествовательной манерой. Нарратор тонко, легкими штрихами, подчеркивает то обстоятельство, что нумерологические выкладки Хлебникова не в ладах со здравым смыслом.

Сюжет «Прогулок, которых не было», кстати, до сих пор неучтенной жемчужины «петербургского текста»⁴, сосредоточен на географическом помешательстве Ильи Васильевича Шубкина, персонажа в духе мечтателя из «Белых ночей» Ф. М. Достоевского. Он наделен как «петербургской» фамилией, производной от гоголевской шинели, так и «петербургским» отчеством, производным от Васильевского острова. Илья Васильевич вообразил, что в Петербурге-Петрограде, как в капле воды, отражены все деления карты мира, «Европа, Азия и Африка, Франция, Россия, Египет, Англия и Китай» [11, IX, с. 16], и что он, «путешествуя» по разным частям города, призван выявить их отличия. К таковым он отнес, например, климат. Когда к его исследованиям подключается таинственная василеостровская барышня Лиза Монт (кстати, Лиза — еще одно имя с петербургскими коннотациями⁵), их отношения начинают развиваться под знаком превращения Васильевского острова в Норвегию, а ее жилища — в дом из ибсеновских драм. Декорируя начинающийся роман подо что-то инобытийное, вымышленно-драматическое, Илья Васильевич упускает из виду реальную опасность. Лиза с присущим ей артистизмом (а по ходу сюжета выясняется, что она — профессиональная скрипачка с нереализованными исполнительскими амбициями) играет им так же искусно, как если бы он был ее скрипкой⁶.

⁴ Судя по труду, заложившему основание «петербургского текста», [10], и последующим исследованиям и антологиям, опубликованным на бумаге и в Интернете.

⁵ В напоминание об одноименной героине «Пиковой дамы» Пушкина-Чайковского и последующей литературной традиции.

⁶ Этот мотив имеет явные шекспировские обертоны. Кузмин, в сущности, дает новое дыхание хрестоматийной гамлетовской метафоре флейты: «Гамлет, обращаясь к Гильденстерну, который только что признался в неумении играть на флейте» <...> You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to the top of my compass; and there is much music, excellent voice, in this little organ, yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me [12, с. 389]; в пер. Бориса Пастернака: «Вы собираетесь играть на мне. Вы приписываете себе знание моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны. Вы воображаете, будто все мои ноты снизу доверху вам открыты. А эта маленькая вещь нарочно приспособлена для игры, у нее чудный тон, и тем не менее вы не можете заставить ее говорить. Что ж вы думаете, со мной это легче, чем с флейтой? Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя».

Когда родственника она выдает за своего жениха, Илья Васильевич совершенно теряет голову. Вместе с внезапно наступившей его влюбленностью от его бывшего интереса к путешествиям по Петрограду не остается и следа. Все его внимание теперь сосредоточено на одной, предельно малой, географической точке: доме Лизы Монт. Так вот, чтобы читатель проникся завиральными идеями Ильи Васильевича и улыбнулся им, Кузмин ставит им в параллель родственное чудачество, наблюдавшееся им в жизни, — хлебниковскую нумерологию:

«Подобные занятия имеют то преимущество, что, при некотором усилии воли, всегда могут совпадать с вашими желаниями. У меня был знакомый, вычислявший значение цифры 7 в жизни великих людей! Если даты не делились на семь, он прибавлял или отнимал любую цифру. Например: умрет разбираемый поэт 50 лет, мой приятель пишет $50 = [7 \times 7] + 1$ или $[7 \times 7] + 7/7$ и т. д. Если его кончина отстоит на семь лет не от знаменательной даты (женитьбы, рождения первого сына, нового чина, выхода книжки), то незначительные факты принимаются за выдающиеся события: новый фрак, переезд на другую квартиру, легкое нездоровье, ссора с женой — всё идет в счет. При такой системе, вся постройка приобретает, если не очень убедительный, то замечательно стройный характер» [11, IX, с. 17].

В конструкции рассказа на процитированный пассаж возлагается и еще одна важная для Кузмина функция: миметическая. Сравнение Ильи Васильевича с Хлебниковым должно создать иллюзию того, что Илью Васильевича можно встретить на улицах Петрограда.

3.

Насколько правомерно утверждать, что Кузмин, говоря о забавных нелепостях своего знакомого, имеет в виду Хлебникова?

Первый аргумент в пользу этой гипотезы — тот, что за творчеством Хлебникова, своего бывшего протеже по «башне» Иванова, Кузмин следил достаточно пристально, в частности, сочувственно рецензируя выходившие у Хлебникова новинки. Но важнее, пожалуй, то, что аналогичный прием привлечения нумерологии Хлебникова «по поводу» обнаруживается в другой кузминской прозе, вымышленной и дневниковой. Там, в отличие от «Прогулок, которых не было», Хлебников как раз назван по имени. Речь идет о трех текстах, вышедших

в 1922 году, сразу после смерти Хлебникова. В дневниковой записи Кузмина, опубликованной вместе с рядом других под заглавием «Чешуя в неводе (Только для себя)», одна из хлебниковских стратегий — вычисление ритма событий — подытоживает историсофские рассуждения о сходстве раннесоветского времени с другими эпохами:

«Наше время — горнило будущего. Позитивизм и натурализм лопнули, перекинув нас не в третью четверть XVIII века, когда они начинались, а в гораздо более примитивную эпоху... Похоже на 2-ой век, может быть еще какие-нибудь. **Хлебников высчитал бы!**» [11, XI, с. 146].

Далее, в рассказе «Подземные ручьи» герой, читая дневниковые записи аристократки, с которой при нелепых обстоятельствах познакомился накануне, наталкивается на следующую идею из нумерологического репертуара Хлебникова:

«Научное учреждение, где я служу, чудовищно, но слова в таком роде я уже читала в книге телеграфных сокращений. Помнится, у **Хлебникова теория, что для житейского и делового обихода введутся цифры, предоставляя слова и их полнзвучное значение — одной поэзии!**» [11, IX, с. 308].

Для нее, кстати, легко указать прецедент — эссе Хлебникова «Время — мера мира» (опубл. 1916):

«Лейбниц с его восклицанием «настанет время, когда люди вместо оскорбительных споров, **будут вычислять!**» (воскликнут: **calculamus!**), Новалис, Пифагор, Аменофис IV предвидели победу числа над словом как приемом мышления...

Будучи устарелым орудием мысли, слово все же остается для искусств, так как оно пригодно для измерения человека через постоянные мира. Но большая часть книг написана потому, что **хотят «словом» думать о том, о чем можно думать числами!**» [13, с. 12–13].

«Чешуя в неводе», «Подземные ручьи», к которым можно добавить «Письмо в Пекин», рекомендуемое перебравшимся за границу соотечественникам «Доски судьбы» («К сожалению, я не мог достать книги **«Доски судьбы»**, где, вероятно, немало острых догадок и глубоких размышлений» [11, XII: 147]), не оставляют ни малейших сомнений в том, что процитированный пассаж из «Прогулок, которых не было» метит не в кого-нибудь, а в Хлебникова. В свою

очередь, как только высказывания типа «Хлебников высчитал бы» или «у Хлебникова теория...» попадают в контекст «Прогулок, которых не было», их легкая ироничность становится ощутимой.

4.

В рассказе «Прогулки, которых не было», к которым мы возвращаемся, спародированы письменные тексты, а, возможно, и устные высказывания Хлебникова в духе «Время — мера мира». Так, в одноименном эссе, вышедшем за год до публикации «Прогулок, которых не было», содержалось уравнение для волнений души Пушкина, сочетавшее важные даты (помолвку и свадьбу Пушкина) с совсем незначительными (лицейской пирушкой). При этом в роли «меры мира» выступает сигнатурное хлебниковское число 317, от которого Кузмин, видимо, и «отколол» его последнюю цифру — магическую семерку. Ср.

«Жизнь Пушкина дает примеры колебательных волн через 317 дней...

Именно: его свадьба была на 317-й день после его помолвки с Н. Г., а первое проявление анакреонтического ряда пирушка в Лицее, из-за которой он едва не был исключен, была за 316ⁿ дней до свадьбы» [13, с. 7];

«6 апреля 1830 года была его помолвка 18 февраля 1831 года через 317 дней — свадьба!» [13, с. 11].

После 1917 года Хлебников отказался от 317-ти и начал пробовать двойки и тройки в качестве «мер мира», однако направление его вычислений осталось прежним. Вот, например, «уравнение души Гоголя» (опубл. 1933):

«19 марта 1809 года родился Гоголь. Через 2¹³ дней=8192 наступил 1831 год, именно 22 августа 1831, то есть день, когда жизнь Гоголя забила отважным ключом молодости, и Гоголь, добиваясь встречи с Пушкиным, написал ему большое письмо братского порыва и получил от него ответное. В то же время им были написаны радостные Вечера, где ясная весна Украины, ее русалки, языческие веселые глаза прятуются за каждой строкой московского набора.

Это подсолнух его «я» был повернут к жизни, жизни и любви.

Напротив, через 3⁸+3⁸ наступило общее пятно 1845 года, именно 1 марта 1845, то есть дни, когда Гоголь (24 февраля 1845 года) решил жить «не для славы» и не для чего-нибудь предпринятого, но в его святое имя, и не в увеселение людей, а для утешения.

Гоголь как подсолнечник повернулся к господу всеми листьями души, отвернувшись от звона поцелуев и лепета русалочьей речи «ма-лороссийских повестей». Господь суровый и святой заменил в его душе грешную русалку, когда тройка в уравнении времени заменила двойку.

Двойка в основании давала повести с плескавшимися в них русалками, а тройка мысли о боге, мировом сумраке за я» [14, V, с. 272–273] и т. д.

Сходным образом Хлебников высчитал динамику собственного творчества, от «Ка» до звездного языка, в заметке <Я>⁷.

Обобщая такого рода детализированные росписи биографических событий, в «Прогулках, которых не было» Кузмин, фактически, ловит Хлебникова на двух интеллектуальных подтасовках. Одна — произвольный отбор обсчитываемых дат, другая — их упорядочивание при помощи произвольных математических операций.

5.

В «Прогулках, которых не было» географическая мания Ильи Васильевича отдает красками из творческой, житнетворческой и просто жизненной палитры Хлебникова.

Прежде всего, герой кузминского рассказа мыслит примерно как Хлебников, оказавшийся под влиянием Новалиса — а был в его нумерологической карьере и такой этап. По Новалису (и согласно предшествующему его философемам оккультизму, который, кстати, упоминается в «Прогулках, которых не было»), микрокосм повторяет собой макрокосм, ср.

«Мы грезим о странствиях по вселенной; разве же не в нас вселенная? Глубин своего духа мы не ведаем. Внутрь идет таинственный путь. В нас или нигде — вечность с ее мирами, Прошедшее и Грядущее. Внешний мир — мир теней, он бросает свою тень в царство света» и т. д. (пер. Григория Петникова, кстати, приятельствовавшего с Хлебниковым, [16, с. 146])

Размышляя в том же духе, Хлебников доходит до географических утверждений: осада Порт-Артура повторила «очертания Сибири» и всей Российской империи, ср.

«Каждый водораздел страны дает как бы отдельное слово осады; Волга отвечает боям за неизвестное первенство на море, до выстрелов по Владивостоку; Обь — борьбе за спокойную высадку войск в Манчжурию до потопления Яхико 27-го марта» и т. д. [17, с. 16–17].

⁷ См. [15, 6 (2), с. 68].

А что же Илья Васильевич? Он, как уже отмечалось, устанавливает изоморфные соответствия между географией Петербурга-Петрограда и самыми общими делениями карты земного шара.⁸

Параллель между Новалисом и Хлебниковым, с одной стороны, и Ильей Васильевичем, с другой, оправдана и по следующей причине. Никто из них не стремился к полному обладанию партнершей, а именно женитьбе, будучи поглощенным посторонней Эросу деятельностью — философствованием на тему возлюбленной и любви (Новалис), нумерологией (Хлебников) и квазигеографическими открытиями в пределах Петербурга-Петрограда (Илья Васильевич). В поэтическом мире Кузмина асексуальность, пренебрежение возникающей любовью и тем более принесение любви в жертву умствованиям расценивается как порок, в том числе интеллектуальный. Дело в том, что Кузмин разделял платоновский взгляд на Эрос, видя в нем и канал, по которому человеку открывается доступ к Богу, и импульс к познанию и творчеству, и, разумеется, условие полноценного существования. По Кузмину верно и обратное: то, что делается вне Эроса, безжизненно, безбожно, а в интеллектуальном отношении еще и бесплодно. В подтверждение сказанному можно привести стихотворение 1912 года «Пуститься бы по белу свету...», которое, кстати, являет собой антипод «Прогулок, которых не было». Оно — о тоже воображаемых, но тем не менее «правильных» географических путешествиях — вдвоем с партнером. Они включают посещение уже виденных⁹ (а иногда и новых) мест, без предвзятых мнений о них, в частности, без уже написанных о них *стихов*:

В. <Князеву>

Пуститься бы по белу свету
Вдвоем с тобой в далекий путь,
На нашу старую планету
Глазами новыми взглянуть!

⁸ Ср. еще географическую (первопроходческую) метафору в хлебниковском отрывке «Про некоторые области земного шара...», опубликованном много позже 1917 года: «Про некоторые области земного шара существует выражение: «Там не ступала нога белого человека». Еще недавно таким был весь черный материк. Про время также можно сказать: там не ступала нога мыслящего существа» [14, IV, с. 312]. В том случае, если Кузмин слышал от Хлебникова высказывания такого рода, можно предположить, что на них была сориентирована «первопроходческая» миссия Ильи Васильевича.

⁹ Не только виденные, но и описанные Кузминым в литературе.

Всё так же ль траурны гондолы,
Печален золотистый Рим?
В Тосканские спускаясь доли,
О Данте вновь заговорим.
Твой вечер так же ль изумруден,
Очаровательный Стамбул?
Всё так же ль в час веселых буден
Пьянит твоих базаров гул?
О дальнем странствии мечтая,
Зачем нам знать стесненье мер?
Достигнем мы садов Китая
Среди фарфоровых химер.
Стихов с собой мы брать не будем,
Мы их в дороге сочиним,
И ни на миг не позабудем,
Что мы огнем горим одним.
Когда с тобою на корме мы,
Что мне все песни прошлых лет?
Твои лобзанья мне поэмы,
И каждый сердца стук — сонет!
На океанском пароходе
Ты так же мой, я так же твой!
Ведет нас при любой погоде
Любовь — наш верный рулевой. [18, с. 260]

Заметим, что здесь география планеты остается нетронутой — *старой*. И все-таки, двум влюбленным, взявшим себе в провожатые Эрос, предстоит увидеть ее по-новому. Это, в свою очередь, позволит им написать *поэмы* и *сонеты* — замену той литературы, что была ими оставлена дома¹⁰.

* * *

Судя по собранному мной корпусу реакций на арифметическую и геометрическую деятельность Хлебникова, Кузмин стал первым, кто усмотрел в ней материал для творчества. Более того, он придумал особый подход к ней: портетирование Хлебникова как чудаканумеролога. Это направление нашло поддержку в романе à clef «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», опубликованном в 1928 году. Когда Нагин, в котором Вениамин Каверин вывел

¹⁰ Еще одно такое эротическое путешествие, тоже воображаемое, тоже вдвоем с влюбленным, тоже под руководством Эроса, стало сюжетом более позднего стихотворения «Звезда Афродиты», о котором см. [19, I, с. 524–538].

себя, пишет прозу, то пользуется нумерологической утопией Хлебникова как строительным материалом:

«От пустых петроградских улиц девятнадцатого — двадцатого годов, с необыкновенной быстротой обнаживших прямолинейную сущность города, у него осталась смутная идея о стране **геометриков**. Руководителю этой страны он давно придумал имя — **Вольдемар Хорда Первый**. ... [О] и долго носился с мыслью, ... [ч]то **мир вещей, управляемый формулами**, должен под новым углом зрения войти в литературу» [20, с. 162];

«Вот человек, которого по праву должно было именовать властителем страны **геометриков** — **Вольдемаром Хордой Первым!**» [20, с. 162].

Хлебниковская подоплека «Вольдемара» и его «страны геометриков», итак достаточно обнаженная, раскрывается Кавериним чуть позже, в эпизоде с Некрыловым (или Василием Шкловским), где Хлебников назван — и прямо, и через придуманную им для себя персидскую титулатуру:

«Он спит в купе, в тесноте, между стандартных стен, которые так непохожи на стены стеклянных комнат, придуманных **Велемиром (sic!) Хлебниковым** — **гюль-муллой**, священником цветов. **Гюль-мулла** полагал, что человечество должно жить в стеклянных комнатах,двигающихся непрерывно» [20, с. 175].

Следующее звено в цепи нумерологического портретирования Хлебникова — герметичное восьмистишие Осипа Мандельштама 1933 года «Скажи мне, чертежник пустыни...». Впрочем, это уже тема для отдельного исследования¹¹.

Список литературы и источников

1. *Морев Г. А.* Полемический контекст рассказа М. А. Кузмина «Высокое искусство» // А. Блок и русский символизм: проблемы текста и жанра. Блоковский сборник Х. Тарту 1990. С. 92–116.
2. *Морев Глеб.* Заметки о прозе Кузмина («Высокое искусство») // Русская мысль. Литературное приложение № 11, 1990, 2 ноября.
3. *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Ахматова и Кузмин // Russian Literature, vol. 6, № 3, 1978, с. 213–305.
4. *Панова Лада.* «Портрет с последствиями» Михаила Кузмина: ребус с ключом // Русская литература, 2010, № 4. С. 218–234.

¹¹ См. [21] с литературой вопроса, в частности, работами В. П. Григорьева.

5. *Панова Лада*. Экфрасис с последствиями (Кузмин, Г. Иванов, Ахматова) // От Кибирова до Пушкина. К 60-летию Николая Алексеевича Богомолова / Сост. О. А. Лекманова, А. В. Лаврова. М.: НЛЮ, 2010. С. 373–392.
6. *Богомолов Н. А. Anna-Rudolph // Он же*. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М.: НЛЮ, 1999 [1998]. С. 23–110.
7. *Panova Lada. A Literary Lion Hidden in Plain View: Clues to Mikhail Kuzmin's «Aunt Sonya's Sofa» and «Lecture by Dostoevsky» // The Many Facets of Mikhail Kuzmin/Кузмин многогранный*. Bloomington, IN: Slavica, 2011. P. 89–139.
8. *Эйхенбаум Б. М.* О прозе М. Кузмина // *Он же*. О литературе. М.: Советский писатель, 1987 [1920]. С. 348–351.
9. *Панова Лада*. Всматриваясь в числа: Хлебников и нумерология Серебряного века // Велимир Хлебников и «Доски судьбы»: текст и контексты: статьи и материалы. М.: Три квадрата, 2008, с. 393–455.
10. *Топоров В. Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему) // Петербургский текст русской литературы: избранные труды. СПб.: Искусство, 2003 [1971]. С. 7–59
11. *Кузмин М. А.* Проза. Вст. ст., ред. и прим. В. Ф. Маркова et al. В 12-ти тт. Berkeley, 1984–2000.
12. *Shakespeare William*. The Plays and Sonnets. Vol. 4. The Franklin Library. Franklin Center, Pa, 1980.
13. *Хлебников В.* Время мера мира. Пг., 1916.
14. *Хлебников Виктор*. Собрание произведений в 5-ти тт. Общ. ред. Ю. Тынянов и Н. Степанов. Предисл. Ю. Тынянова. Вст. ст. и прим. Н. Степанова. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928–1933 [перепеч. в: Хлебников Виктор. Собрание сочинений. Gesammelte Werke. Nachdruck der Ausgabe Moskau 1928–1933. Mit einem Vorwort von Vladimir Markov. В 4-х тт. Тт. 1–3. München: W. Fink, 1968–1972].
15. *Хлебников Велимир*. Собрание сочинений в шести томах. Под общ. ред. Р. В. Дуганова. М.: Наследие, 2000–2006.
16. *Новалис*. Генрих фон Оффтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб.: Евразия, 1995.
17. *Хлебников В.* Битвы 1915–1917 гг. Новое учение о войне. Пг., 1915.
18. *Кузмин М.* Стихотворения. Вст. ст., сост., прим. Н. Богомолова. СПб.: Академический проект, 2000.
19. *Панова Л. Г.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. В 2-х тт. М.: Водолей Publishers, Прогресс-Плеяда, 2006.
20. *Каверин В.* Избранное. Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. Исполнение желаний. Перед зеркалом. М.: Художественная литература, 1973.
21. *Панова Л. Г.* Разговор о ветре: Хлебников в мандельштамовском восьмистишии «Скажи мне, чертежник пустыни...»/в печати/.

Часть II

Дмитрий Бреслер

«Фьюте культура»: К проблеме интертекста «Заката Европы» в романах К. Вагинова

The present paper attempts to describe the peculiarities of the polycitational structure of K. K. Vaginov's prose texts, particularly their intertextual references to O. Spengler's conceptions of the «Sunset of Europe,» and the Russian idea. The paper argues for a principal debunking of the significance of direct references to the German philosopher's name, which appear merely as a cultural cliché, a 1920s 'trend. ' Furthermore, at first glance, Spengler's conceptions also appear in Vaginov's texts as empty, philistine formulae. Nevertheless, after this initial intervention, the paper describes a multifaceted parallelism between the problem of the «Sunset of Europe» and the poetic world of Vaginov's novels. The experience of the crumbling of cultural civilization actualizes the metafictional peculiarities of the novels' composition, as well as the self-descriptive character of their narration.

Key words: Intertext, Vaginov, Spengler, the Russian idea.

В данной статье совершена попытка описания особенностей полицитатной структуры прозаических текстов К. К. Вагинова на примере интертекста «Закаты Европы» в концепциях О. Шпенглера и Русской идеи. Как культурное клише, «тренд» 1920-х прямое упоминание имени немецкого философа подвергается принципиальному развенчанию, содержание его концепции, на первый взгляд нивелируется до пустых, филлистерских формул. Однако вслед за формальным снятием, следует многогранное соответствие проблематики «Заката Европы» и поэтического мира романов Вагинова. Переживание крушения культурной цивилизации актуализирует метафизические особенности композиции романов, автоописательный характер изложения.

Ключевые слова: интертекст, Вагинов, Шпенглер, Русская идея.

Полицитатная структура прозаических текстов Константина Константиновича Вагинова представляется еще не вполне осмысленной научным сообществом. С большим усердием и той полнотой, которую позволяют сведения о круге чтения Вагинова, разрабатываются наиболее очевидные генетические связи: например, Вагинов-Гумилев, Вагинов-Мандельштам, Вагинов-Бахтин, Вагинов-Хармс (ОБЭРИУ-ты). Плодотворная источниковедческая работа ведется комментаторами произведений Вагинова, благодаря чему мы можем судить о широчайшем диапазоне выбора той или иной цитаты для помещения ее в текст. Однако именно пресловутая вагиновская «всеядность» становится подчас непреодолимым барьером при структурном описании

интертекстуального уровня его произведений. Приведем обширную цитату из недавнего исследования, посвященного нашей проблеме.

«Романы К. Вагинова представляют монтажную поэтику и собственно в цитатной функции, и в гротескно-пародийной модальности. Каждый из романов — «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова», «Бамбочада» и «Гарпагониана» — на уровне метатекста интегрирует одну или несколько новейших нарративных техник (роман с ключом, зеркальный роман), а «Труды и дни Свистонова» и «Бамбочада» еще и теории повествовательного текста, будь то карнавальная поэтика Бахтина, «литература факта», «литературный быт» и т. д. Техника введения, или «мотивировка», в терминологии формальной школы, «теорий» ставит их на грань наррации и метанаррации, взаимоотражения и взаимоотстранения. Монтажная поэтика в «Бамбочаде» и «Гарпагониане» сопоставляет шедевры и отбросы, сокровища духа и обрезанные ногти, уникальные книги, записи сновидений, китчевые конфетные обертки и блатной фольклор. Вагинов, с одной стороны, апеллирует к древнейшему приему универсального перечня, всеобщего реестра (как в средневековых *parodia sacra*, барочных романах), с другой стороны, предвосхищает постмодернистскую метафору мира как супермаркета и свалки». [2, с. 255]

Несмотря на точные наблюдения, связанные с некоторыми поэтическими принципами, присущими романам Вагинова, в рассуждении исследователя есть один существенный изъян. Если следовать представленной логике, то многочисленные цитаты, аллюзии, пародии и стилизации, размывание границ фикциональности, монтажное соположение «шедевров» и «отбросов» — одновременно и материал, и следствие *цитирования* теоретических дискурсов Бахтина, ЛЕФа, формальной школы и проч., что, однако, не только не объясняет интертекстуальную природу произведений, но абстрагирует ее, снимая всякую релевантность литературоведческого анализа. Натали Пьеге-Гро в обобщающей работе «Введение в теорию интрертекста» сознательно отделяет объект своего исследования от понятия «интердискурса», который определяется как «начало другости, присутствующее в любом дискурсе», как «дискурсивная почва, из которой вырастает любое высказывание», и особо оговаривает: «мы будем строго отличать отсылку к тому или иному конкретному тексту от диссеминации того или иного дискурса». [8, с. 71] Исторический контекст средневековых «*parodia sacra*» и постмодернистской мета-

форы о «супермаркете», в который помещены романы Вагинова, — явственный пример интердискурсивной абберации.

Для описания действительно столь гетерогенного интертекста мы предлагаем обратить внимание, в первую очередь, не на содержательный уровень цитации, а на его формально-типологические признаки. Вагиновский интертекст включает в себя такой диапазон эксплицитных и имплицитных цитат, который простирается от примеров «нулевой степени интертекстуальности»,¹ однозначно узнаваемыми современниками, до стилизаций и формального плагиата, наделенного функцией артикуляции «чужого» слова как такового, недостижимого для атрибуции. При этом явные цитаты, на основании парадигматической связности, организуют интертекстуальную структуру, которая функционирует в повествовательной конструкции романов. На наш взгляд, главная задача исследователя состоит как раз в выявлении и описании такого организующего интертекста.

Именно в контексте данной исследовательской стратегии нами будет рассмотрена заявленная в заглавии тема настоящей статьи.

Возможность сопоставить концепцию «Заката Европы» Освальда Шпенглера и эсхатологическую картину мира, эксплицированную равно как в поэзии, так и в прозе Константина Вагинова, не упустил, пожалуй, ни один автор даже обзорной статьи, посвященной его творчеству. Содержащиеся в его текстах яркие исторические параллели между эллинистической эпохой и ранним советским периодом, типологическое сходство событий 1917 года и нападение варваров на Рим, проникновение первых христиан с провинций империи в «Храм господ нашего Аполлона», покровителя мудрости и красоты, будто сами находят свой генезис в циклической морфологии истории, предложенной немецким философом. В 1920-е годы шпенглеризм имеет большую популярность: адепты «учения» находятся как в профессиональной, академической среде, так и в творческих салонах; «Закат Европы» транслируется политическим, культурным, философским дискурсом. К счастью для нас, мы лишены необходимости в изложении исторической справки относительно рецепции Шпенглера в ин-

¹ Термин, введенный Антуаном Компаньоном, — некая минимальная форма интертекста, цитата, которая «включаясь в текст во всей своей простоте и очевидности, <...> сразу же бросается в глаза и не требует от читателя особой проничательности или эрудиции». [8, с. 85]

тересуемый нас период [9, с. 62–89], равно как и в установлении диахронической связности изложенных им идей с комплексом «Русской идеи», для которой весьма характерен «цивилизационный подход» к изучению истории, критика западной цивилизации и безрадостные прогнозы, касательно ее будущего [3, с. 26–76].

Учитывая важность мотива упадка культуры в творчестве Вагинова, следует анализировать характер восприятия писателем этой темы, что поможет определить характер отношений Вагинова и Шпенглера. Начнем с некоторых предварительных замечаний.

Скорей всего, Вагинов не был знаком с двухтомным, включающим в себя более тысячи страниц, трудом Шпенглера в полном объеме. В 1923 году выходит из печати перевод первого тома, выполненный Н. Горелиным, однако перевод второго тома задержался почти на 70 лет и был выпущен уже только после Перестройки [9, с. 63–64]. Можно справедливо усомниться в достаточном знании двадцатичетырехлетним поэтом и немецкого, и переведенного на русский язык философского фолианта. Однако куда больше оснований быть уверенным в том, что Вагинову был доступен сборник 1922 года «Освальд Шпенглер и «Закат Европы»», содержащий четыре ярких высказывания относительно заявленной темы. В сборник вошли статьи Н. Бердяева, Я. Букшпана, Ф. Степуна и С. Франка, которые работали с оригинальным немецким текстом Шпенглера и во многом сформировали отношение к идеям Шпенглера в России в 1920-е годы [7]. Любопытный материал сборника мы будем использовать в качестве иллюстрации типологий.

В качестве материала для нашего анализа мы используем два первых романа Вагинова «Козлиная песнь» (1928) <далее, КП> и «Труды и дни Свистонова» (1929) <далее, ТДС>, которыми не исчерпывается использование мотивного комплекса «шпенглериянства», но которые содержат репрезентативную его часть и дает основание для определенных выводов. Так в КП есть прямое упоминание имени немецкого философа.

Глава X. Некоторые мои герои в 1921–1922 гг.

С некоторых пор, с опозданием на два года, в городе — я говорю о Петербурге, а не о Ленинграде — все заражены были шпенглериянством.

Тонкокожие юноши, птицеголовые барышни, только что расставшиеся с водянкой отцы семейств ходили по улицам и переулкам и го-

ворили о гибели Запада.

Встречался какой-нибудь Иван Иванович с каким-нибудь Анатолием Леонидовичем, руки друг другу жали:

А знаете, Запад-то гибнет, разложение-с. Фьютс культура — цивилизация наступает...

Вздыхали.

Устраивались собрания. [1, с. 45]

«Смешок» Неизвестного поэта, адресованный Троицыну, возможно расценить как протагонистический жест героя, обращенный к филлистерам, редуцированно «прочитывающим» философскую концепцию. Предположение косвенно подтверждается заглавием, обрамляющим эпизод в котором упоминаются Шпенглер и Леонтьев: «Некоторые мои герои в 1921–1922 гг.» [1, с. 45]. В такой хронологической атрибуции — скрытое пародирование суждения — с большой долей вероятности ущербного, основанного на слухах и чужих мнениях. Напомним, первый перевод книги будет осуществлен только в 1923 году. Пародийного эффекта Вагинов также добивается в описании «шпенглерят» («словечко» Ленина).

Поверил в гибель Запада и поэт Троицын.

Возвращаясь с неизвестным поэтом из гостей, икая от недавно появившейся сытной еды, жалостно шептал:

Мы, западные люди, погибнем, погибнем.

Неизвестный поэт напевал:

*О, грустно, грустно мне! Ложится тьма густая
На дальнем Западе, стране святых чудес...*

Говорил о К. Леонтьеве и хихикал над своим собратом. Ведь для неизвестного поэта что гибель? — ровным счетом плюнуть, все снова повторится, круговорот-с. [1, с. 45]

Иронией пропитан образ поэта Троицына, который, по меткому наблюдению А. А. Долинина, боится умереть как западный человек, но спокоен, оказавшись в родной стране в условиях «смены» цивилизаций. Ирония включенности (в случае с Троицыным — «антифразис») в концепцию гибели западной культуры имеет автоописательный потенциал для романного повествования, заложенный, впрочем, самим Шпенглером, стойко ассоциирующим себя с фаустианским человеком.

Ниже у нас будет возможность поговорить об этом подробнее.

Кроме того, обратим внимание на цитату из стихотворения А. С. Хомякова «Мечта» (1835), свидетельствующую о снижении значения концептуального составляющего работы Шпенглера для Вагинова и актуализации аналогичных предшествующих идей, обращенность к российской проблематике (конец империи и возникновение советской цивилизации).

Итак, как видно из процитированного отрывка, с помощью двух явных цитат (Шпенглер и Хомяков) в КП вводится проблематика конца европейской цивилизации. Ссылка на авторитет Шпенглера, чье имя эксплицитно присутствует в тексте, подвергается ироническому развенчанию, тогда как в «неподписанной» цитате из стихотворения Хомякова заложена содержательная сущность проблемы. Авторитет автора, чье имя осталось за рамками цитаты, избегает объективации иронии.

Следующий пример — уже из второго романа Вагинова — призван поддержать интертекстуальный слой «русской идеи» в разработке проблемы «Заката Европы».

Когда все насытились, Куку вынул переписку Тургенева с Достоевским и стал читать, но разморенные едой путники стали сидя засыпать. [1, с. 176]

Здесь необходимо дать небольшую историческую справку. Пачка писем Тургенев-Достоевский впервые попадает в печать в 1924 году. Неизвестную для русского читателя корреспонденцию² открывает И. С. Зильберштейн: с большими пропусками она помещена во «Второй сборник статей и материалов по Достоевскому» (Л.: Мысль, 1924). В предисловии к переписке Зильберштейн сообщает источник публикации: «Печатаемые ниже письма Ф. М. Достоевского к И. С. Тургеневу, извлеченные из парижского архива Тургенева, принадлежащего наследникам Полины Виардо, были опубликованы впервые Andre Mazon'ом, известным французским исследователем Гончарова, в январской книжке парижского «Revue des etudes slaves» 1921 года» [4, с. 311]

Куку очевидно читает осуществленное позднее отдельное издание переписки (Л.: Academia, 1928), в сопровождении источниковедческих

² Достаточно упоминуть книгу Ю. А. Никольского «Тургенев и Достоевский (История одной вражды)» (София, 1921) [5], в которой недвусмысленно заявлено о мифичности предположений о такой переписке.

и аналитических комментариев все того же Зильберштейна. Соответственно цитатой являются не письма одного классика другому, но эпистолярный комплекс в обрамлении литературоведческого анализа.

Еще со времен критической практики XIX века общим местом становится противопоставление идеологических позиций Достоевского и Тургенева, взаимоисключаемость которых и порождает миф об отсутствии продуктивной коммуникации между ними: «Грубо говоря, Тургенев был язычником, а Достоевский ортодоксальным христианином. Для Тургенева человек — движим, для Достоевского он — двигается. Они органически не понимали друг друга и оскорбляли один другого своими убеждениями». [5, с. 53] Последствия короткой встречи 28 июня 1867 года в Бадене (которой, к слову, посвящена отдельная статья в приложении к изданию переписки 1928 года) дают основание поместить конфликт идеологий в контекст общественной мысли, как противостояние почвенника Достоевского ярому западнику Тургеневу.

Этот конфликт актуализирует проблему «Заката Европы» в ТДС и поддержан следующим вставным эпизодом, в котором пусть и не явно, присутствует дихотомия Достоевский/Тургенев.

Письмо Леночки из Старой Руссы Свистонову.

«Дорогое мое солнышко! Как подвигается твой новый роман? Много ли тебе приходится над ним работать? Не переутомляйся. Спи по ночам и ешь как следует.

Как твой поляк, граф и грузин? Достал ли ты нужные материалы? Я читала в газетах, что твой роман скоро появится.

Ты просил меня написать, что я помню о Лизе из «Дворянского гнезда». Ну и ленив же ты, мое золотице. Это я шучу, Андрюшенька! Я понимаю, тебе нужно узнать, что запоминается от ее образа. Я после обеда завела разговор. Пишу тебе в лицах:

Пожилая дама, худенькая, 48 лет, длинноносенькая:

Лиза любила уединяться. Читать Священное писание. Любила очень природу, птичек. Мечтать любила. Подруг у нее не было. В детстве большое влияние имела на нее няня. Считала за грех, что она полюбила Лаврецкого, женатого, считала себя виновной.

Педагогичка, 26 лет:

Дочь помещика. Очень смутный образ. Сад. Она уходит в монастырь, потому что она полюбила Лаврецкого. Няня вместо сказок ей читала жития святых мучеников. Рано ее будила, водила по церквам.

Местный критик:

Абсолютно не помню ничего. Я так давно читал, что ничего не осталось.

Местный донжуан:

Я помню, как Лаврецкий стоит на лестнице. Солнце светит сквозь волосы Лизы. Помню, она гуляет со стариком. Помню открытки. Он сидит она стоит с удочкой.

*Вот все, что я могла собрать для тебя, Андрюшенька, сегодня. Вообрази, какая здесь скука. Говорят только о своих болезнях и сколько мужья зарабатывают. Целую тебя крепко».*³ [1, с. 193]

Леночка пишет из Старой Руссы, городка, в котором в 1876 году Ф. М. Достоевский приобретает дом полковника А. Гриббе. Содержание же письма отражает характер восприятия романа Тургенева «Дворянское гнездо» (1859). Реплики, участвующие в «опросе», кажется, выявляют суть упадка западной цивилизации: современная Вагинову Старая Русса вобрала в себя черты Скотопригоньевска, где нет места ни усадьбе Достоевского, ни творчеству Тургенева. Клишированное, бессознательное прочтение высоко оцененного Достоевским романа Тургенева является сатирически выпяченной «планкой» для современного уровня культуры. Так, мотив «Заката Европы» приобретает важнейший для творческого сознания Вагинова оттенок имманентного эстетического упадка.

Однако необходимо признать периферийное положение интересующего нас мотива, который лишь сопутствует основной проблематике, заложенной в цитате «Тургенев и Достоевский», задавая ее модальность. Содержательную доминанту данной цитаты стоит обозначить как ошибку прочтения и ее последствия (как позитивные, так и негативные).

Особое место в эпистолярной истории (судя хотя бы по количеству писем) занимают взаимоотношения редактора журнала «Эпоха» Достоевского и писателя Тургенева, автора небольшой повести «Призраки» и рассказа «Собака». Мнительность Тургенева, боязнь отрицательных отзывов, опасение мнения публики, салона — массового, невнимательного читателя, — сильно затруднило столь желаемое для редакции журнала издание «Призраков» и вовсе не дало

³ Курсив и смена кегля здесь повторяет текст романа в цитируемом издании.

возможности поместить в свой номер «Собаку», которую Тургенев, под влиянием первых отзывов, отказался печатать. Так обозначен путь, на котором под влиянием не всегда компетентных судей, исчезают прекрасные творения, образцы стиля и эстетики. Здесь письмо из Старой Руссы — пародия на «рецептивную» ревизию — подерживает часто встречаемые открыто сатирические картины «литературных салонов», выписанные в романах Вагинова (что, если вспомнить непростую читательскую судьбу его прозы, деталь автотописательная).

Большое внимание в издании Зильберштейна уделено «баденскому» конфликту 1867 года, который на долгое время сделал невозможным диалог между двумя классиками. Достоевский чувствовал себя практически оскорбленным открыто русофобскими взглядами, нашедшими отражение в «недавнем» тургеневском романе «Дым»: «Генеральство ужасное; а главное его книга Дым меня раздражила. Он сам говорил мне, что главная мысль, основная точка его книги, состоит во фразе: «Если бы провалилась Россия, то не было бы никакого ни убытка, ни волнения в человечестве»». [6, с. 164]

По понятным этическим соображениям, публикация письма Достоевского, адресованного Аполлону Майкову, отрывок из которого мы только что привели, стала возможной уже только после смерти обоих участников конфликта, и полностью, с необходимой академической беспристрастностью, была осуществлена спустя более 60 лет после события — в 1928 году И. С. Зильберштейном. Начиная с конца XIX века, критике подвергались предвзятые, неаккуратные или неполные упоминания письма. Один такой критический отзыв необходимо процитировать. Вот что писал Орест Миллер в 1884 году:

«Я читал это письмо и знаю, что как бы «невыгодно <...> ни отзывался Тургенев о нравственных качествах Достоевского», с Тургеневым его развели ни какие-нибудь личные побуждения или счеты, а исключительно то, что Достоевский не смог помириться с Потугиным <герой романа «Дым» — ДБ>, в котором, по словам Федора Михайловича, Тургенев признал свое собственное исповедание (это, конечно, могло произойти только в пылу раздражения: на самом деле ведь и то, что говорит Потугин, оказывается у Тургенева «Дымом».)» [6, с. 186]

Суть конфликта, по замечанию Миллера, — в перенесении Достоевским мировоззрения героя романа Тургенева на картину мира самого автора. Подобное неразличение фикционального и реально-

го миров, проблематизация границы между реальностью и вымыслом, принципиальны для поэтики Вагинова и выражается не только на условно идеологическом уровне, но и на уровне повествования, осложненного метатекстуальными конструкциями.

Постараемся коротко описать функциональное поле интертекста «Заката Европы». Как культурное клише, «тренд» 1920-х прямое упоминание имени немецкого философа подвергается принципиальному развенчанию, содержание его концепции, на первый взгляд нивелируется до пустых, филистерских формул. Это следствие идеологической позиции Вагинова, которая, во многом, сводится к следующему — культурное поле строится на поэтическом, но не на философском дискурсе; все, что не тождественно эстетическому, всё, что претендует на главенствующую роль над эстетическим, определяет эстетическое извне — должно быть нивелировано, оно — за подем зрения художника. Это своего рода «поэтический скептицизм», отказ в трансцендентности.

Однако вслед за формальным снятием, следует многогранное соответствие проблематики «Заката Европы» и поэтического мира романов Вагинова. Переживание крушения культурной цивилизации (поддержанное «воссозданием» конфликта Достоевского и Тургенева) актуализирует метафизические особенности композиции романов, автоописательный характер изложения. И если в КП *авторская* ирония направлена на псевдо-шпенглерянцев, то в ТДС иронически описан главный герой произведения Шпенглера — Фауст, человек уходящей культуры, — что довершает типологический ряд интертекста «Заката Европы».

— Нет, нет, вы не Наташа, вы Гретхен, — шепчет опьяневший Куку. — А я — Фауст, а Свистонов — Мефистофель, а глухонемая — Марта!

— Не говорите ерунды, — раздраженно прерывает Свистонов. Тяжело ступая, к столику друзей подходит пожилой рабочий. Он останавливается, шатаясь.

— Вы, просвещенные люди, спросить вас можно, почему...

Куку от волнения задевает локтем Свистонова.

Шепотом:

— Сцена за городскими воротами, — восторженно, — сейчас доктором меня назовет!

Рабочий, всматриваясь в лицо Куку, размышляя:
— Гражданин, осмелюсь спросить, не доктор вы будете?
Куку самодовольно смеется. [1, с. 174–175]

Соотнесение образного ряда поэмы классика немецкого романтизма и объекта нашего исследования происходит с определенной редукцией в плане содержания первого. Вагинов переносит мировоззренческую проблематику на «тело» эстетического, объявляя Куку Фаустом, в той же мере погрязшего в литературе, в культурном опыте предыдущих эпох, где персонаж Гете олицетворяет опыт «разума».

«Фауст» Гете для автора «Заката Европы» — идеальный образ «человека западной цивилизации», который, обесценивает собственную душу ради достижения рациональных «высот». Шпенглер, причисляя себя к типичным «западным» людям и являясь автором работы, характеризующий действительность «западного» человека, находит себя одновременно и в образе Фауста, и в «образе автора» современного фаустианского мифа.

Степун одним из важнейших признаков ускользающей от определений гетевской гениальности видел именно в отсутствии «постоянного наблюдательного пункта», в удивительном даре видеть каждое явление «из сердца самого явления». Того, что дано Гете, хочет Шпенглер» [7, с. 28–29] Для Шпенглера гетевский взгляд на мир — это прежде всего метод для своего философского сочинения. Подобный метод можно описать как диалогическую конструкцию автора и героя, помещение повествовательного императива внутри фикциональной сферы.

«Оригинальность Шпенглера не в постановки этой темы [угасание европейской цивилизации — Д. Б.]. Эта тема была поставлена с необычайной остротой русской мыслью. Оригинальность Шпенглера в том, что он не хочет быть романтиком, не хочет тосковать по умирающей великой культуре прошлого. Он хочет жить настоящим. Хочет принять пафос цивилизации. <...> Своеобразие Шпенглера в том, что не было еще человека цивилизации, осушителя болот, который бы обладал таким сознанием, как Шпенглер, печальным сознанием заката старой культуры, который бы обладал бы такой чуткостью и таким даром проникновения в культуру прошлого». [7, с. 67]

Список литературы и источников

1. *Вагинов К.* Полное собрание сочинений в прозе. СПб., 1999.
2. *Беляева Н.* Русский роман XX века: Интертекстуальность как конструктивный принцип // Русскоязычная литература в контексте восточнославянской культуры: Сб. ст. по материалам Международной интернет-конференции. Томск. 2007. С. 248–263.
3. *Долинин А.* Гибель Запада: К истории одного стойкого верования // К истории идей на Западе: «Русская идея. СПб., 2010. С. 26–76.
4. *Зильберштейн И.* Письма Ф. М. Достоевского к И. С. Тургеневу // Второй сборник статей и материалов по Достоевскому. Л., 1924.
5. *Никольский Ю.* Тургенев и Достоевский: (История одной вражды). София. 1921.
6. Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев: Переписка / Под ред., с введением и примеч. И. С. Зильберштейна. Л., 1928.
7. Освальд Шпенглер и Закат Европы. М., 1922.
8. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности/Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 2008.
9. *Тиме Г.* Закат Европы как «центральная мысль русской философии» (о мировоззренческой самоидентификации России в начале 1920-х гг.) // XX век. Двадцатые годы: Из истории международных связей русской литературы. СПб., 2006. С. 62–89.

Дарья Глебова

«Мрамор» как «Новый Жюль Верн»

The article is dedicated to one of the elements of the science fiction layer in the play by Joseph Brodsky «Marble»: the subtext of Jules Verne's novel «Twenty Thousand Leagues Under the Sea». The main key to the subtext is Brodsky's poem «The New Jules Verne» (1976). Parallels between the novel and the play are considered at several levels (plot, images, etc.), a hypothesis about their function in the play is stated as well.

Key words: Joseph Brodsky, «Marble», «New Jules Verne», «Twenty Thousand Leagues Under the Sea», the subtext, science fiction, time/space.

Статья посвящена одному из элементов научно-фантастического слоя в пьесе Иосифа Бродского «Мрамор»: подтексту, связанному с романом Жюль Верна «Двадцать тысяч лье под водой». Главный ключ к подтексту - стихотворение Бродского «Новый Жюль Верн» (1976). Параллели между романом и пьесой рассматриваются на нескольких уровнях, анализируются также и их функции в пьесе.

Ключевые слова: Иосиф Бродский, «Мрамор», «Новый Жюль Верн», «Двадцать тысяч лье под водой», подтекст, научная фантастика, время, пространство.

I

Тема будущего в «Мраморе» (1983) И. Бродского рассматривалась почти во всех исследовательских работах, посвящённых пьесе. Внимание обращали на связи темы будущего с античностью, на искусственности декораций будущего, на ироническом смысле его места в пьесе. Но вот научно-фантастические образы, появляющиеся в «Мраморе» с удивительной для «эстета» Бродского частотой, либо вообще не анализировались, либо обсуждались очень скупо. На наш же взгляд, концентрация научной фантастики в пьесе достаточно велика. Время действия — будущее, интерьер — «нечто среднее между однокомнатной квартирой и кабиной космического корабля» [2, с. 19]. Компьютер составляет меню и решает, кому сидеть в Башне. Лифт работает как «вечный двигатель», перемещая всё «в строгой пропорции». Водопровод независим от Тибра («Сообщающиеся сосуды!») — объясняет это свойство один из двух персонажей пьесы — Публий [2, с. 28]. В Сенат ввели лошадь, которая говорит посредством «электронного интерпретатора», являющегося «отходом космических программ» [2, с. 27]. Совершаются полёты на Сириус и Канопус. Герои рассуждают о миниатюризации («Потому что — миниатюризация. Сведение

к формуле. Иероглиф. Знак. Компьютерные эти... как их. Ну когда всё — мозг. Чем меньше, тем больше мозг. Из силикона») [2, с. 35]. В довершение всего, Публий боится роботов.

Главное же состоит в том, что сам Бродский в интервью Д. Савицкому назвал свою пьесу помесью «научной фантастики и археологии» [13, с. 230].

Конечно, образы, позаимствованные из научной фантастики, вполне ожидаемы в произведении о будущем. Но ведь, например, в стихотворении Бродского «Post aetatem nostram» (1970), где так же, как в «Мраморе», описывается мир «после нашей эры», фантастические реалии сведены к минимуму, а значит не являются обязательным маркером будущего для поэта. На наш взгляд, можно предположить, что наложение научной фантастики на античность в мире будущего — это не что иное, как ирония поэта, направленная на эпоху «после нашей эры», и, что даже более вероятно, на современность. Исследователи находили иронию в отсутствии счастливого конца (другого выхода в будущем Бродского, кроме биологической смерти или ухода в историю, нет) (Л. Лосев) [11], в жутковатой ненатуральности нарисованной Бродским «модели рая» (И. Муравьёва) [12]. То есть научно-фантастические образы в пьесе поддерживают ироническую линию «Мрамора».

II

В этой заметке мы сузим круг анализируемых переключек «Мрамора» с научно-фантастическими произведениями и ограничимся только одним автором и только одним текстом, но зато подсказанным самим Бродским в стихотворении «Новый Жюль Верн» (1976). В нём капитан Немо, герой романа «Двадцать тысяч лье под водой», упоминается в концептуально схожем с «Мрамором» контексте. В стихотворении воплощается одна из основных, магистральных оппозиций пьесы: время — пространство. Герой «Нового Жюля Верна», лейтенант Бенц, попадает внутрь «гигантского осьминога» и оказывается там заперт. Здесь же он встречает жюльверновского персонажа:

Снова Немо. Пригласил меня в гости.

Я пошел. Говорит, что он вырастил этого осьминога.

Как протест против общества. Раньше была семья,

но жена и т. д. И ему ничего иного

не осталось. Говорит, что мир потонул во зле.

Осьминог (сокращенно — Ося) карает жестокосердие и гордыню, воцарившиеся на земле.

Обещал, что если останусь, то обрету бессмертие. [4, т. II, с. 391]

Для нас особенно важна последняя приведённая строка. Немо предлагает герою остаться взаперти ради обретения бессмертия, что очень похоже на желание Туллия (второго главного героя пьесы Бродского) оставаться в Башне. Туллий хочет раствориться во времени, в вечности, при этом оставшись в живых («Просто действительно хочется уподобиться Времени» [2, с. 80]). И там, и там кардинально меняется понимание свободы: она не за пределами Башни, а здесь, в заточении. «Дело в пространстве, которое тебя пожирает. <...>И побежать некуда, от этого спасенья нет, кроме как только во Время» [2, с. 55], говорит Туллий. А средства его побега — снотворное и Башня, потому что она — «форма борьбы с пространством».

К тому же, и в пьесе, и в стихотворении есть схожий мотив побега. Выбираться из осьминога лейтенант Бенц собирается через «систему пищеварения», а Туллий — через трубу в Башне, по которой вниз спускаются отходы.

Итак, очевидно, что одним из главных источников «Нового Жюль Верна» является роман «Двадцать тысяч лье под водой». Встаёт вопрос — мог ли источник стихотворения, которое имеет сходные с «Мрамором» мотивы и образы, послужить подтекстом и для самой пьесы? Есть ли между ними что-то сходное кроме мотивов, типичных для научной фантастики в целом?

III

Начнём с наиболее очевидных параллелей между пьесой и романом: с общих для научной фантастики деталей.

Во-первых, в обоих произведениях есть множество образов, так или иначе связанных с движением научно-технического прогресса. Во-вторых, и там, и там герои часто оперируют точными научными данными. Роман Жюль Верна пестрит длинными отступлениями об областях естественных наук, физике, инженерии. А в «Мраморе» герои часто имитируют научный язык.

Двадцать тысяч лье под водой:

Электрическая энергия, выработанная батареями, передаётся в машинное отделение, приводит в действие электромоторы, кото-

рые, через сложную систему трансмиссий сообщают вращательное движение гребному валу [8, с. 108].

Мрамор:

«Но Тиберий пошёл ещё дальше. Эти самые 6,7 процента он сократил до 3-х процентов» [2, с. 27]. А дальше Туллий сочиняет стихи о формуле ускорения свободного падения («Вид, открывающийся из окна,/Девять восемьдесят одна. <...> — Ускорение свободного падения» [2, с. 51]). Ср. также размышления о побеге и о водопроводе¹.

Теперь перейдём к частным и потому более интересным параллелям между пьесой и романом. Первую из них находим в описании помещения, в котором заключены герои.

Интерьер

В «Мраморе»: «идеальное помещение на двоих: нечто среднее между однокомнатной квартирой и кабиной космического корабля» [2, с. 23]. Упомянутый здесь космический корабль вызывает ассоциации со всевозможными металлическими деталями и непонятными приборами, с приключениями и фантастикой. А «однокомнатная квартира» — с комфортом, кроватью и книжными полками, с безопасностью². Похожее смешение мы находим в описании каюты подводной лодки в «Двадцати тысячах лье под водой»:

<...> капитан Немо ввёл меня в каюту, вернее, в изящно обставленную комнату с кроватью, туалетным столом и прочей удобной мебелью [8, с. 100].

Как в субмарине Немо имеются «огромные овальные стёкла в стенах», так и в камере героев «Мрамора» автор оставляет окно «либо круглое, как иллюминатор, либо — с закругленными углами, как экран» [2, с. 23]. Укажем на ещё одно сходство: «Наутилус» имеет форму «сигары», он вытянут, как и Башня.

«Законсервированная» культура

¹ «Всё-таки 35 000 килограммо-метров в момент приземления... Всё-таки почти 500 км в час скорость» [2, с. 62]; «Водопровод наш тем и замечателен, что количество воды в нём постоянно! От Тибра независимо. Физика! Сообщающиеся сосуды! Всё дело в системе фильтров» [2, с. 28].

² Своеобразная иллюстрация оппозиции «adventure/safety», которую применил Ю. К. Щеглов к рассказам о Шерлоке Холмсе в своей работе: «К описанию структуры детективной новеллы [14].

И в подводной лодке, и в камере Публия с Туллием находим собрание культурных артефактов. Как в музее, в камере Публия и Туллия «на стеллажах и в стенных нишах — бюсты классиков» [2, с. 23]. Схожим образом дело обстоит в «Наутилусе»: кабинет Немо наполняют книги, картины, музыкальные партитуры — «всё то лучшее, что было создано человеческим гением в области истории, поэзии, художественной прозы и науки» [8, с. 93]. Для нас особенно важны реплики, которыми капитан сопровождает показ своих сокровищ: «Гений не имеет возраста», «Для меня эти композиторы <...> современники Орфея, ибо понятие о времени стирается в памяти мёртвых, а я мёртв, господин профессор!» [8, с. 96]. В свою очередь это восприятие истории (стирание границы между прошлым и настоящим) близко к взглядам на историю самого Бродского:

История не повторяется — она стоит. <...> На деле мы можем говорить всерьёз только об истории костюма, ибо генетически человек ничуть не изменился — за последние два тысячелетия, по крайней мере. Постричь Тарзана, выбить его барельеф — и вы получите Октавиана Августа или Верцингеторикса. <...> Поэтому древние развалины — наши развалины [7, с. 245–246].

И у Жюль Верна, и у Бродского обилие артефактов из разных эпох свидетельствует, на наш взгляд, о своеобразной консервации времени — и в библиотеке капитана Немо, и в камере Публия с Туллием оно не движется, а стоит на месте.

Создаётся впечатление, что мечты Туллия как бы исполнены капитаном Немо. Он гораздо ближе к той самой вечности, которая была обещана лейтенанту Бенцу в «Новом Жюле Верне» («Обещал, что если останусь, то обрету бессмертие»).

«Другое» понимание свободы

Так оказывается, что для бессмертия не нужна свобода в привычном понимании этого слова — ни капитану Немо, ни Туллию. Немо чувствует себя свободным в закрытом пространстве «Наутилуса», а Туллий — в Башне.

Двадцать тысяч лье под водой:

Тут, единственно тут, настоящая независимость! Тут нет тиранов! Тут я свободен! [8, с. 91]

Мрамор:

Куда бежать? В Рим — из Башни? <...> Мягко говоря, деградация [2, с. 52].

Важно ещё отметить, что многие герои Жюль Верна пытаются стать свободными вне земли, избавиться от обыденности земной жизни. Капитан Немо скрывается под водой, герои «Таинственного острова» путешествуют на воздушном шаре (пусть и не совсем добровольно), команда из «Путешествия к центру земли» отправляется глубоко под землю. Они стремятся преодолеть возможности обычных людей. Возвращаясь к роману «Двадцать тысяч лье под водой», приведём отрывок из диалога профессора Аронакса и капитана Немо:

— Как! Мы должны отбросить всякую надежду увидеть родину, друзей, семью?

— Да! И вместе с тем сбросить с себя тяжкое земное иго, что люди называют свободой! Уж не так это и тягостно, как вы думаете! [8, с. 85]

Сравним этот диалог с репликой Туллия, в которой выражается его стоический взгляд на свободу. Свобода, согласно мнению Туллия, состоит в постоянном преодолении себя:

Вот в чём смысл жизни. Избавиться от сантиментов! От этих ля-ля о бабах, детишках, любви, ненависти. Избавиться от мыслей о свободе. Понял? И ты сольёшься со Временем [2, с. 31].

Нам кажется важным добавить, что слияние со Временем — это и свобода от смерти. По Бродскому, поэт — классик бессмертен, потому что он «всегда дело со Временем имеет» [2, с. 72]. Поэт творит во временном измерении, а не в пространственном, где смерть является естественным концом всех живых существ.

Соотношение персонажей

Ещё одной параллелью между романом Верна и «Мрамором» нам представляется соотношение персонажей внутри текста. В обоих произведениях есть противопоставление «варварства» как чувственного начала интеллекту. В «Мраморе» — это противопоставление воплощается парой варвар-легионер Публий и римлянин-патриций Туллий. В «Двадцати тысячах лье» — противопоставлены характеры интеллектуала профессора Аронакса и гарпунёра Неда Ленда. Публий и Нед Ленд не видят смысла в заточении и хотят бежать, а Туллий и Аронакс считают своё нахождение в Башне или Наутилусе невероятной удачей.

Двадцать тысяч лье под водой:

И послушайте меня, выбросьте-ка из головы вашу затею овладеть «Наутилусом» или бежать с него. Судно — настоящее чудо современной техники, и я очень сожалел бы, если бы мне не довелось с ним ознакомиться. *Многие пожелали бы оказаться в нашем положении, хотя бы ради возможности взглянуть на все эти чудеса!* (Здесь и далее курсив мой. — Д. Г.) [8, с. 123]

Мрамор:

Туллий. <...> происходящее в Башне происходит в чистом Времени. <...> мы обладаем Временем. <...> Того ради Тиберий Башню и строил... <...> *А ты, варвар тупоголовый, такой шанс упускаешь* [2, с. 44].

IV

Теперь, когда наличие подтекста из романа Жюль Верна в «Мраморе» Бродского становится более явным, попробуем понять его функцию. С одной стороны, Бродский, конечно, использует роман «Двадцать тысяч лье под водой» как набор научно-фантастических клише, который он встраивает в иронический ряд, позаимствованный из других источников. Но можно взглянуть на роль подтекста из романа Жюль Верна и с другого ракурса. Для этого вспомним сцену «гибели» Наутилуса в гигантском водовороте. На глазах читателя подводная лодка со всеми её обитателями исчезает, «растворяется» в воде.

Общеизвестно, что для Бродского образ воды тесно связан с образом времени. В частности, в эссе «Набережная неисцелимых» он пишет:

Я всегда был приверженцем мнения, что Бог, или, по крайней мере, Его дух есть время. <...> В любом случае, я всегда считал, что раз Дух Божий носился над водою, вода должна была его отражать. Отсюда моя слабость к воде, к её складкам, морщинам, ряби <...>. Я просто считаю, что вода есть образ времени [5, с. 247–248].

Нам кажется допустимым подставить образ воды/времени в сцену исчезновения «Наутилуса», как она могла восприниматься поэтом. Тогда оказывается, что, с точки зрения поэтики Бродского, субмарина исчезла в водовороте не столько даже воды, сколько времени.

Также здесь нам кажется важным обратить внимание на то, что мы не знаем, погребло судно или нет. Тогда появляется ещё одна параллель с Верном: схожесть развязок.

Конец драмы Бродского остаётся открытым, так как не совсем ясно, что именно произошло с Туллием. С одной стороны, он ло-

жится спать с намерением слиться со временем, но остаться живым. Туллий — не поэт, ему не удастся создать «новое» и потому не дано «иметь дело со временем», как это получается у поэта. Всё, что Туллию остаётся — это «постараться сделать своё бытие чуть монотонней. <...> Грубо говоря — спать дольше» [2, с. 80]. Тогда этот вариант напоминает нам выживший «Наутилус», почти сливающийся с водой (он функционирует благодаря электричеству, вырабатываемому из морской воды; его команда живёт благодаря морской пище и, умирая, отправляется на морское дно).

С другой стороны, Туллий выпивает за раз «штук семь с хвостиком» таблеток снотворного, что с большой вероятностью ведёт к летальному исходу.

Но самое главное то, что «сон» Туллия в конце пьесы благодаря подтексту из Верна подсвечивается более полно. Исчезающая в воде подлодка соотносится и со сливающимся со временем Туллием, и вообще со всей Башней, которая во многом похожа на «Наутилус». Так, если нам не известно, побеждает ли Время Пространство на уровне сюжета, то на уровне подтекста победа определённо за ним³.

Список литературы и источников.

1. *Бродский И.* Книга интервью. М., 2011.
2. *Бродский И.* Мрамор // Бродский И. Второй век после нашей эры. Драматургия. — СПб., 2001.
3. *Бродский И.* Путешествие в Стамбул // Бродский И. Поклониться тени: Эссе. СПб., 2000. С. 219.
4. *Бродский И.* Собр. соч. в 4 т. СПб., 1994.
5. *Бродский И.* *Fondamenta degli incurabili* // Бродский И. Поклониться тени: Эссе. СПб., 2000.
6. *Вайль П., Генис А.* От мира — к Риму // Поэтика Бродского. Tenafly, New Jersey, 1986.
7. *Вайль П., Генис А.* Сегодня — это вчера. Газета «Новый американец», № 173, 7–13 июня 1983 года // Бродский И. Книга интервью. М., 2011.
8. *Верн Ж.* Двадцать тысяч лье под водой/[пер. с фр. М. Вовчок]. М., 2009.

³ На наш взгляд, нельзя сказать точно, счастливый конец у пьесы или всё-таки трагический. Но нам кажется верным указать здесь слова поэта о времени и тогда, возможно, ответ на этот вопрос станет яснее: «<...>пространство для меня действительно и меньше, и менее дорого, чем время. Не потому, однако, что оно меньше, а потому, что оно — вещь, тогда как время есть мысль о вещи. Между вещью и мыслью, скажу я, всегда предпочтительнее последнее» [3, с. 219]

9. Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: Итоги трех конференций. СПб., 1998.
10. Ковалёва И. «Памятник» Иосифа Бродского (О пьесе «Мрамор») // Бродский И. Второй век после нашей эры. Драматургия. СПб., 2001.
11. Лосев Л. Иронический монумент: Пьеса И. Бродского «Мрамор» // Русская мысль. — 1984 (№3521).
12. Муравьева И. «Мрамор» — ироническая модель рая? // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: Итоги трех конференций. СПб. 1998.
13. Савицкий Д. «Проигрыш классического варианта» // Бродский И. Книга интервью. М., 2011.
14. Щеглов Ю. К описанию структуры детективной новеллы» // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 95–112.

Елена Глуховская

Автобиографический миф в поэме Эллиса «Мария»

The paper analyzes the poem Maria, at the end of Ellis' second book of poetry, Argo, exploring its structure and plot, and pointing out its connections to medieval literature and romantic poetry. Based on personal correspondence and accounts of Ellis' contemporaries, the paper assembles numerous pieces of evidence, which allow the poem to be seen as a reflection of the autobiographical myth of the author.

Key words: Ellis, poem, Mother of God, Middle Ages, knighthood, autobiographical myth.

Статья посвящена поэме «Мария», завершающей вторую книгу стихов Эллиса «Арго». Анализируются структура и сюжет поэмы, выявляются ее связи со средневековой литературой и романтическими поэмами. На материале переписки и воспоминаний современников приводится ряд доказательств, позволяющих рассматривать поэму как отражение автобиографического мифа автора.

Ключевые слова: Эллис, поэма, Богоматерь, Средневековье, рыцарство, автобиографический миф.

В марте 1914 г. издательством «Мусагет» была опубликована вторая и последняя поэтическая книга Эллиса «Арго». К моменту ее выхода Эллис уже почти три года жил за границей: увлекшись еще в конце 1909 г. учением Р. Штейнера, в сентябре 1911 г. он уехал в Германию слушать курс лекций по антропософии и в Россию больше уже не вернулся. Дальнейшая литературная деятельность поэта оказалась далека от модернизма, а связь с коллегами по символистскому цеху прервана.

Книга «Арго» явилась отражением мистического опыта автора, преломленного в поэтической форме, представляя собой итог творческой деятельности Эллиса в контексте русского символизма и попытку литературной самоидентификации себя как поэта-символиста. Она включила три части: две книги стихов («Арго» и «Забывшие обеты») и поэму «Мария». Первая часть, состоящая из трех разделов («Табакерка с музыкой», «Голубой цветок», «Гобелень»), демонстрирует ложные земные пути души поэта: попытку вернуться в прошлое (мир детства); чувственную любовь, ведущую к безумию (мир Голубого цветка) и искусственный мир грез, теней и призраков (мир Гобеленов), в котором пытается спрятаться поэт. Вторая часть (книга

«Забытые обеты», состоящая из двух разделов — «Pietà» и «Beau-seant») утверждает восстановление Забытых обетов как единственный возможный путь к Спасению: «Увидев всю ложь своих путей, не раньше сможет поэт понять, что не впереди, а позади его истинный путь и тайная цель его исканий <...>, что не исполнив данных обетов, безумно искать иных, и что эти Забытые обеты — навсегда» [1, с. 104]. Заключительная часть «Арго» — поэма «Мария» — представляется как попытка Эллиса-поэта «преклониться перед совершенством и святостью этого старого и вечного пути, повторить забытые обеты, оплакать все былые падения и измены и, еще не видя Рая и Иерусалима Небесного, воспеть, как может, два их земных подвоя, два святых града: Иерусалим и Ассизи!» [там же].

Поэма «Мария», изоморфная по своему сюжету предыдущим частям книги [2], явилась квинтэссенцией всей книги «Арго» и образцом того мистико-поэтического искусства, которое пропагандировал Эллис в своих теоретико-критических работах. Обязательное условие этого искусства — соединение литературной и житнетворческой практик. В письме к Э. К. Метнеру от 1911 г. Эллис указывал: «<...> я по своим устремлениям и самой сущности своей души не издатель, не редактор и не писатель только, но прежде всего человек, жаждущий рел<игиозного> пути, рел<игиозного> братства и ученичества. Всякая литературная деятельность для меня лишь первый шаг к тому» [3, л. 1]. А потому без пристального внимания к соотношению литературного и биографического рядов и определения того, как художественное произведение отражает особенности поведенческой модели и жизненной поэтики автора, изучение творчества Эллиса и полученное в результате этого представление о его роли в историко-литературном процессе будут неполными.

Задача данной статьи — выявить характерные особенности поэмы Эллиса «Мария» и рассмотреть ее с точки зрения реализации поэтом в художественном творчестве автобиографического мифа. Под автобиографическим мифом, вслед за Д. М. Магомедовой, нами понимается, «сюжетная модель, получившая в сознании поэта онтологический статус, рассматриваемая им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимая со всеми событиями его жизни, а также получающая многообразные трансформации в его художественном творчестве» [4, с. 142].

Поэма «Мария» состоит из стихотворения-посвящения, пролога и пяти песен. Всей поэме, а также отдельным ее частям предшеству-

ют эпитафии из латинских секвенций средневекового поэта Адама Сен-Викторского. Средневековый колорит поэмы подчеркнут также ее формой: «Мария» написана пятистопным ямбом, довольно редкой для русской литературы строфой — секстинами с рифмовкой ababcc, что до некоторой степени похоже на метр старинных итальянских и французских секстин. Поэму сопровождает подзаголовок, который также выявляет ее принадлежность к определенной литературной традиции — рыцарская поэма.

В письме конца ноября 1912 г. Эллис просил Метнера прочесть поэму «Мария» [5, л. 5], а в конце декабря жаловался, что книгоиздательство «Альциона» вот уже четыре месяца не отвечает ему по поводу ее публикации [6, л. 3]. В папке с текстами, исключенными из состава «Арго» при корректуре, находится титульный лист поэмы, на котором, в частности, напечатано: «Издание друзей. Москва. 1913» [7, л. 12]. Следовательно, поэма «Мария» существовала как самостоятельный текст и только в последний момент была включена в состав «Арго». В наборном экземпляре книги она представлена машинописью первоначального текста, который состоял из пролога и четырех песен. Увеличение числа песен в печатном варианте было произведено механически, разделением четвертой песни на две части, без увеличения общего объема текста. «Мария» сопровождалась примечаниями, в которых Эллис давал подробное толкование каждой части поэмы, однако они были изъяты при корректуре.

Основному тексту поэмы предшествует сонет «Посвящение». Он написан от первого лица и представляет собой монолог лирического героя. Ведущий мотив — возвращение к прошлому, к забытым обетам — связывает это стихотворение с предыдущими частями «Арго» (книга «Забытые обеты»), однако в нем впервые прошлое конкретизируется и представляется в виде средневековья, XIII века, на что указывает упоминание рассказов о Франциске Ассизском и его братстве — «Fioretti»: «Да, милый брат, все тот же я, что был, / передо мной раскрыты «Fioretti»» [1, с. 172]. Это время освящено образом Девы Марии, Заступницы и Спасительницы, но оно ушло безвозвратно, потонуло в последующих веках безумия и страстей, и единственный путь у современных людей — это просить Матерь Божью о спасении: «Вот сирые, безумные теперь / мы со слезами молим Матерь Божью: / «Спаси сердца, опутанные ложью!» [там же] Следующая за этим поэма «Мария», с одной стороны, воспроизводит атмос-

феру средневекового культа Богоматери, с другой стороны, служит своеобразным продолжением его в современное автору время.

В общем виде сюжет поэмы таков: два рыцаря отправляются к Святой Земле. Они проводят много времени в пути и молитве, пока не оказываются перед стенами странного замка. Сначала он кажется заколдованным и неприступным, но случайно оброненное имя «Мария» открывает ворота в него. В замке рыцарей встречает девушка, объединяющая в себе черты многих Святых Дев, вплоть до Девы Марии. Девушка говорит рыцарям, что их встреча была давно predeterminedена и называет свое имя — Мария. Рыцари клянутся ей в верности, после чего они получают видение Вечной Розы и посвящение.

Проходит семь лет и рыцари вновь оказываются перед стенами замка, но это уже не те светлые и чистые отроки, а два прославленных и богатых человека. Они не сдержали своей клятвы: один женился и тем самым нарушил обет девственности, второй стал служителем культа Бафомета. Вышедшая навстречу им Мария видит обручальное кольцо на руке рыцаря, лицо ее искажается в муках... Полные страха и ужаса рыцари скачут прочь. Они раскаиваются и единственное их желание — искупить свою вину. С этой целью, отказавшись от всей своей прошлой жизни, они отправляются в новый крестовый поход, надеясь обрести смерть в бою за Святую Землю.

Как указывал в примечаниях (были изъяты из книги при корректуре) Эллис, «черты исторической действительности намеренно переплетены с субъективными настроениями, образами фантазии и религиозными воззрениями» [7, л. 14]. А потому все произошедшее с рыцарями может трактоваться и как религиозное откровение (рыцари проводили много времени в молитве: «и там, в лесу, где прыгают олени;/склоняются с молитвой на колени. // Невыразимо сладостны те миги,/в них меж землей и небом грани нет!» [1, с. 178]), и как отражение их увлечения магией и алхимией:

В них магия волнует ожиданья,
алхимия, наука вечных звезд,
и тайны сновиденья и гаданья,
все знаки — пентаграмма, круг и крест —
ночной порой, среди безмолвной глуши
плениют их восторженные души! [там же, с. 180]

В свете этого неоднозначным является и образ Марии, которая, как по волшебству, появляется после упоминания ее имени и совмещает черты многих Святых:

Им чудится, во мраке церкви старой
нисходит к ним виденье... В этот миг
предстала им она святою Кларой
или одной из мучениц святых,
иль над ручьем поникшей Женевьевой,
или... Марию, Пречистой Девой! [там же, с. 183]

В этой неоднозначности восприятия рыцарями образа Марии, связи магического и религиозного и заключается, по Эллису, причина исчезновения религиозного рыцарства: «Уже само магическое Имя — *Мария* — подобно заклинанию открывшее доступ в недоступный Замок, вводит в соблазн. Земная посредница самого кощунственного наваждения в душах рыцарей превращается в самое воплощение Вечной Розы. Планы созерцания смешаны, святое стало волшебным, непреходимая бездна между землей и небом перейдена произвольной мечтой. Таким именно и было вырождение христианской идеи рыцарства, как религиозного служения в языческую идею прекрасного героизма, в идею эстетическую» [7, л. 14]. Таким образом, Мария Эллиса в соответствии со средневековой традицией совмещает в себе светскую куртуазность и мистический культ Девы Марии.

При этом Мария выступает посредницей на пути рыцарей к высшему посвящению и лицезрению Мистической Розы, и в этом проявляется характерная для описываемой Эллисом эпохи идея взаимодействия мужского и женского начал: «Согласно духу эпохи и вечным законам полярности духовных начал мужественное начало, воплощенное в идеалах рыцаря должно достичь посвящения через благодатную помощь начала женственного, начала *воли* соединяется с началом *чувства*, меч и крест становятся Розой» [там же]. Однако после своего падения, после второй встречи с Марией и участия во втором крестовом походе, рыцари уже не ищут земной посредницы между ними и Девой Марией, осознав, что Спасение возможно лишь непосредственно через Пресвятую Деву.

В примечаниях Эллис характеризует поэму как романтическую: «Задача всякой романтической поэмы всегда лежит вне реализма, как чувственного, так и сверхчувственного. Он полагает, что обла-

стью романтизма навсегда остается область возможно-прекрасного и произвольно-фантастического» [там же, л. 13–14]. Связь романтической поэмы с балладой, отмеченная В. М. Жирмунским, у Эллиса проявляется не только в «отрывочности, недосказанности, вершинности, смешении драматических сцен и диалога с лирическим рассказом, лирической манере повествования» [8, с. 30], но и в общности образно-мотивных комплексов поэмы непосредственно с балладами из «Stigmata» и «Арго». Так, в балладе «Пряха» из первой поэтической книги Эллиса реализуется мотив встречи девушки и рыцаря, где высокое и непорочное переплетается с чувственным и земным. А следующее за этим стихотворение «Белый рыцарь» может быть рассмотрено как непосредственно связанное с поэмой и описывающее те же события, но с точки зрения Марии: в нем присутствует и мотив ожидания встречи с рыцарем (ср. слова Марии в поэме: «Вас, рыцари и братья,/я в этом замке жду уже давно» [1, с. 183]), и произнесение им заветного имени «Мария», и стремление к братскому союзу и клятвенным обетам:

Рыцарь, Рыцарь, будь мне братом!
опусти свой щит тяжелый,
подними свое забрало
и сойди с коня на землю!
Рыцарь, я не королева,
не волшебница, не фея!

<...>

Как-то я порой вечерней
под окном одна грустила,
вдруг в окне предстал мне Рыцарь.
чудный рыцарь, Рыцарь Белый.
Трижды он позвал: «Мария!»
и исчез, а я не знала,
то мое ль он назвал имя,
или Деву Пресвятую!
Мне одежду лобызая,
он исчез во мраке ночи,

<...>.

И во мне звучит немолчно
с этих пор призыв «Мария!»
Говорят, что сны от Бога,
был то сон, была то правда? [там же, с. 48]

В «Балладе о Пресвятой Деве» из книги «Арго» присутствует мотив забвения обетов. «Три рыцаря бросили свет,/чтоб Даме Небесной служить» [там же, с. 157], и Дама спасает верных рыцарей и наказывает того, кто нарушил данные ей обеты:

Я рыцарей верных спасла,
один лишь огнем опален.

<...>

Нарушил он страшный обет,
он душу свою погубил» [там же, с. 158].

Баллада «Черная барка» акцентирует мотив «заступничеств» Девы Марии и перекликается с одной из строф пролога поэмы. Ср., в поэме:

Когда же душ погибших вереницы
сойдут стенать к безжалостным кругам,
в железный лес, где мучатся блудницы, —
и Ты сойдешь к подземным берегам,
чтоб в хоре грешниц с неослабной силой
взывать немолчно: «Господи, помилуй!» [там же, с. 176]

И в балладе «Черная барка»:
В той барке погибшие души,
вкусившие грешных утех,
вчера лишь их создало небо,
сегодня ужалил их грех;
и плачут, и черная барка
навек увозит их всех.

<...>

Как звуки органа, разнесся
зов кроткий над черной рекой:
«Стой, черная барка, помедли,

не страшен мне твой рулевой;
брось души, еще до рожденья
омытые кровью святой!»
И с криком в проклятые воды
свергается Враг с корабля,
с улыбкою строгой и тихой
Мария стоит у руля,
к Ней души прильнули, как дети.
пред ними — Святая Земля! [там же, с. 158–159]

Другим важным принципом романтической поэмы является общность и параллелизм переживаний автора и героя. В поэме «Мария» это отождествление восходит также к средневековой традиции, на что Эллис указывал в примечании: «Автор прибегает здесь к обычаю средневековых повествователей, отождествлявших автора хроники или поэта с главным героем ее» [7, л. 13].

Действие пролога разворачивается в наше время, но его заключительная строфа дает понять читателю, что вся поэма является как бы воспоминанием автора о его жизни в средние века:

Родные всюду проступили знаки,
стал смутен гул, как от жужжанья пчел,
забылось все, и тихо в полумраке
мне дивный сон на сердце снизошел, —
и все, что прежде, некогда случилось,
передо мною вдруг разоблачилось. [1, с. 177]

Это объясняет некоторые места пролога: упоминание давней клятвы, данной автором Марии («я, обетом старым связан» [там же, с. 174]); его связь с Люцифером (что напоминает о служении одного из рыцарей культу Бафомета); осознание автором своей вины и обращение к Марии с просьбой о заступничестве. Пролог, таким образом, может рассматриваться как продолжение действия самой поэмы, а творческий порыв автора как искуплением им своей вины перед Девой Марией:

Ни девять муз, ведомых Мусagetом,
ни рокот лирный, ни крылатый конь
не властны впредь над рыцарем-поэтом,
не им зажечь в моих устах огонь:

лишь Ты мой дух, безумием томимый,
Мать, озаришь свечой неугасимой. [там же, с. 173]

Упоминание Мусажета в первой строке вызывает ассоциации с одноименным издательством и дает указание на связь поэмы с реальной жизнью Эллиса. Другим подобным связующим звеном выступает привлечение внимания к зеленым глазам одного из рыцарей («Другой [*рыцарь* — *Е. Г.*] сверкал зелеными очами» [там же, с. 188]), что напоминает о зеленом цвете глаз самого Эллиса¹. Кроме того, в тексте поэмы рыцари обращаются к Богоматери с теми же словами молитвы, которыми заканчивается предваряющее поэму стихотворение «Посвящение»: «И молят братья, плача, Матерь Божью: / «Спаси сердца, опутанные ложью!»» [там же, с. 196].

Однако сам Эллис в примечаниях к поэме категорически отрицал любой биографический подтекст: «Всякую претензию на оккультный или эзотерический смысл своей поэмы, равно как на биографическое значение ее он [*автор* — *Е. Г.*] отвергает решительно» [7, л. 13]. Впрочем, переписка Эллиса и воспоминания современником о его жизни в 1911–14 гг. позволяют усомниться в этом утверждении.

Интерес к средневековью и рыцарству, появившийся у Эллиса еще в доэмигрантский период, продолжал развиваться и в первые годы жизни за границей, под влиянием усиленных медитаций и оккультных опытов приобретая характер ведущей творческой и жизнетворческой идеи.

Неуравновешенность и склонность к душевным расстройствам, в условиях сильной психологической нагрузки, которую он получал в общении со Штейнером, приводят Эллиса к видениям и лицемерию духов. «Ему являются во сне Гете, Владимир Соловьев, Люцифер и, наконец, Христиан Розенкрейц. Перед ним раскрывается эволюция вселенского духа, он постигает тайную суть надчувственного мира» [11, с. 287]. Тонкий психолог, Штейнер использовал эти слабости Эллиса и во многом направлял их. В письме к Н. А. Тургеневой от октября 1911 г. Эллис так описывал ставшее ему известным впечатление Штейнера от их первой встречи: «Он [*Штейнер* — *Е. Г.*] сказал госпоже Анненковой, которая

¹ Например, в воспоминаниях А. Белого при описании первой встречи с Эллисом: «вдруг мимолетом стрельнули в нас неестественным блеском зеленые его фосфорические глаза» [9, с. 53]. Или в поэме М. Цветаевой «Чародей»: «Мы по бокам, как два привезка, / И видит каждая из нас: / Излом щеки, сухой и резкий, / Зеленый глаз» [10, с. 10].

у него обедала: «Вчера я сразу догадался, кто стоял рядом с Сабашниковой. Это — поэт Эллис, который все пребывает в средних веках»!» [12, с. 301–302]. А практически через год в письме к Метнеру из Штутгарта от 22 ноября 1912 г. предстает еще более яркая иллюстрация поведения Штейнера: «Вы пишете, что безумство верить <в> Steiner’a. Это много. Он говорил определенно мне: «Я прочел в книге жизни Вашу жизнь в 13 веке. Вы были... После смерти Вы испытали... Вы в этой жизни делали...» Дорогой друг! Пусть это сказано на плохом немецком языке, но что же это? Ведь это великое, чудесное, сверхчеловеческое! Ведь это-го мы ждали! <...>» [13, л. 4].

Важной вехой в процессе формирования Эллисом мифа о себе «из XIII века» явилось знакомство с близкой ученицей Штейнера Иоганной ван дер Мойлен, произошедшее в начале 1912 г. «Я встретил среди интимных учениц Доктора — одну совершенно прекрасную Даму, которая помнит меня в прежней инкарнации, именно в средневековой, о которой Доктор говорил мне, как о реальном переживании мною всех моих символических грез теперешних: рыцарства, крестовых походов, связи с Дьяволом... <...> Я ведь “живу до сих пор лишь воспоминанием о средних веках” (слова Штейнера)» [14, л. 1], — писал Эллис Метнеру. Поверив в этот «миф», Эллис тщательно подстраивал под него свою реальную жизнь: он существовал практически в нищете (что, впрочем, скорее объясняется отсутствием источников постоянного финансирования), ходил в одеянии наподобие монашеского балдахина, окончательно порвав с антропософией, штудировал труды по истории церкви и крестовых походов и надеялся на возрождение средневековых идеалов монашества и рыцарства.

Таким образом, сюжет поэмы «Мария» несет на себе отпечаток того жизнетворческого мифа, который реализовывался Эллисом в период написания поэмы. В эту систему взглядов вписывается и интерес к Люциферу, монолог которого занимает довольно большое место в прологе поэмы. В письме Н. А. Тургеневой из Базеля в сентябре 1912 г. Эллис так определял свое отношение к Перводуху: «Я понимаю только 3 <вещи>, Люцифера в первый момент отпадения, когда собранная вместе в одном Его взоре вся скорбь, все безумие, все негодование, весь ужас и вся гордость, которые потом “по маленькой” были разбросаны им в космосе. Этот взгляд и это падение “Первого Гордеца”, как назвал Данте Великого Люцифера, и есть единственно существенное» [12, с. 305].

«История нашей культуры, — по мысли Эллиса, — после разрыва с религией на исходе XIII века может быть обозначена как неуклонное следование по пути «удаления от Бога» <...> и если в мистицизме, магизме и теософии наших дней совершается процесс вырождения религии <...>, то современный символизм повторяет, углубляет, усложняет, упрочивает и возводит в сознательное соединение художественного прозрения с религиозной символикой, <...> с каждым днем и часом все более и более становится подлинным, христианским искусством, горестным песнопением о падении человеческой души, молитвой об искуплении и песнью радостной о спасении» [15, с. 282–283]. А символисты, и Эллис в том числе, соответственно, являются поэтами-рыцарями, своим творчеством осуществляющие «крестовый поход» во имя истинно религиозного искусства.

Список литературы и источников

1. Эллис. Стихотворения. — Томск: Водолей, 2000. — 288 с.
2. *Спроге Л.* Мотив «рыцаря бедного» в поэзии символистов (Организация художественного единства книги стихов Эллиса «Арго») // Пушкин и русская литература: Сб. научных трудов. — Рига: Латвийский государственный университет им. П. Стучки, 1986. С. 102–109.
3. Эллис. Письмо к Метнеру Э. К. [1911 г.]. ОР РГБ. Ф. 167. Карг. 7. Ед. хр. 46.
4. Магомедова Д. Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 2. С. 89–143.
5. Эллис. Письмо к Метнеру Э. К. 2 ноябр. 1912 г. ОР РГБ. Ф. 167. Карг. 7. Ед. хр. 77.
6. Эллис. Письмо к Метнеру Э. К. 21 дек. 1912. ОР РГБ. Ф. 167. Карг. 7. Ед. хр. 83.
7. Эллис. «Арго (Две книги стихов и поэма)». Пьесы, выброшенные при корректуре. Наборный экземпляр. [1913]. ОР РГБ. Ф. 190. Карг. 34. Ед. хр. 6.
8. Жирмунский В. Байрон и Пушкин // Пушкин и западные литературы: Избранные труды. Л., 1978. — 424 с.
9. Белый А. Начало века. М., 1991. — 687 с.
10. Цветаева М. Собр. соч.: в 7 тт. М., 1994. Т. 3. — 816 с.
11. Rizzi D. Эллис и Штейнер // Europe orientalis. 14. (1995). №2. С. 281–294.
12. Rizzi D. Из архива Н. А. Тургеневой. Письма Эллиса, А. Белого и А. А. Тургеневой // Europe orientalis. 14. (1995). №2. С. 295–340.
13. Эллис. Письмо к Метнеру Э. К. 22 ноябр. 1912 г. ОР РГБ. Ф. 167. Карг. 7. Ед. хр. 79.
14. Эллис. Письмо к Метнеру Э. К. 6 мая 1912 г. ОР РГБ. Ф. 167. Карг. 7. Ед. хр. 59.
15. Эллис. Vigilemus! // Эллис. Неизданное и несобранное. Томск, 2000. — 480 с.

Антон Дьячков

Имена собственные в «Серебряном голубе» Андрея Белого

The onomastics of the symbolist Andrei Bely's first large work appear, on one hand, transparent; on the other hand, however, they contain elements of the novel's ideological layer, which can be simplified greatly through a study of the names of characters in The Silver Dove. The article points out certain naming mechanisms and principles, a thorough analysis of which allows for a sharpening and a clarification of the conceptions surreptitiously introduced by the author; thereby bringing about a better understanding of the specifics of mythopoesis taking place both in Bely's prose, as well as in the works of other 20th century symbolists.

Key words: Onomastics, ideologeme East — West, prototypicality, subtext.

Ономастика первого крупного произведения символиста Андрея Белого, с одной стороны, отличается своей прозрачностью, с другой — скрывает элементы идейного пласта повести, очерчивание которого может быть во многом упрощено исследованием имен персонажей «Серебряного голубя». В статье выявляются некоторые механизмы и принципы названия, более глубокое изучение которых неизбежно приводит к уточнению и пояснению подспудно вводимых автором концепций, к лучшему уяснению специфики мифотворчества прозы Белого и символистов начала века вообще.

Ключевые слова: ономастика, идеологема Восток — Запад, прототипичность, подтекст.

«Серебряный Голубь» — это повесть в семи главах, ключевая проблема которой выносится автором в предваряющий первое отдельное издание фрагмент «Вместо предисловия»: речь идет об антитезе Восток — Запад, во многом по-новому, в рамках неославянофильской традиции, переосмысленной, в частности, символистами¹. Уже из этого вытекает ряд противопоставлений, занимающих в повести не последнее место: это, прежде всего, борьба между иррациональным, бессознательным, демоническим восточным духом и аккуратной, заключенной в безупречную форму западной мыслью.

Однако это, само собой, не единственный проблемный слой повести: не менее живо Белым осмысляются коллизии внелитературного характера, что неоднократно отмечалось исследователями, по большей части, в трудах, посвященных прототипичности «Се-

¹ Об этом см. например у М. В. Козьменко [7].

ребряного голубя». Мы имеем в виду конфликт между А. А. Блоком и Андреем Белым, завязавшийся вследствие сближения последнего с женой Блока, Любовью Дмитриевной, переросшего во взаимную влюбленность. К слову о прототипичности повести, следует добавить, что в «Серебряном голубе» нашли выражение многие жизненные факты, а конфликт упомянутого любовного треугольника не только не единственный, но даже и не основной.

Текст «Серебряного голубя» насыщен именами собственными, которые, без сомнения, представляют собой широкое поле для литературного и биографического анализа. Нас же, в первую очередь, будет интересовать ономастикон произведения как система взаимодействующих элементов внутри текста, как набор рабочих единиц, способствующий более верной интерпретации многочисленных мотивов и образов «Серебряного голубя», а главное, работающий на выявление идейных концепций или на подтверждение уже известных, подспудно или открыто данных автором. Иными словами, первичной задачей для нас будет не просто выяснение того, каким образом Андрей Белый находит различные антропонимы, топонимы и проч., не голое указание на то, что является литературным или биографическим подтекстом для элементов ономастики, или какова этимология того или иного названия. Акцент будет сделан на анализе самого механизма называния, на разыскании причин конкретных форм названий и последующем их анализе в контексте «Серебряного голубя».

Именно таким образом мы и рассчитываем достичь определенных результатов в приурочивании ономастики к другим аспектам плана выражения. Без сомнения, имена должны отображать существенные для автора концепции и идеологемы, как и многие другие страты произведения, поскольку выраженными только на событийном уровне они быть не могут. В противном случае они, вероятнее всего, не звучали бы внятно и не могли бы быть зафиксированы, а в худшем случае — мы не имели бы вообще никакой возможности их обнаружить.

Прежде всего, хотелось бы внести корректировку по воплощению обозначенной идеологемы в произведении: перед нами пример не скрытой, но эксплицированной идеологемы, как говорилось выше, заявленной еще во фрагменте «Вместо предисловия». Другие идейно-философско-религиозные концепции будут маркированы и обрисованы нами далее.

Сосредоточимся для начала на именах героев, чья роль в сюжетосложении повести, как нам кажется, является наиболее весомой:

Дарьяльский, Катя Гуголева, баронесса Тодрабе-Граабена, Матрена, столяр Кудеяров. К этому краткому списку имен добавим перечень главных топонимов, встречающихся в тексте «Серебряного голубя»: село Целебеево, уездный город Лихов, усадьба Гуголево. Даже с помощью столь небольшого количества элементов ономастики произведения мы можем проследить, каким образом устроены базовые механизмы называния, увидеть, как именной пласт взаимодействует с одной из доминантных концепций «Серебряного голубя».

Главный персонаж повести Дарьяльский — это популярный московский модернистский писатель², третье лето добивающийся благосклонности от Кати, которая теперь приходится ему невестой, а также ищущий расположения Катиной бабушки, баронессы Тодрабе-Граабеной. Для этого Дарьяльский снимал Федорову избу, по-видимому, располагавшуюся близ усадьбы Гуголево. На третье же лето герой, наконец, получил право переехать в усадьбу, поскольку приближалась его свадьба с Катей. Тем не менее, в праздник Троицына дня, с которого и начинается повествование, Дарьяльский как будто не может вспомнить былых чувств к Кате, рассудок его как будто помутился в этот жаркий день. Состояние Дарьяльского можно назвать болезненным или скорее одурманенным. Таким образом, появление болезненного героя (вероятно, правильнее было бы использовать слово «больной», вместо «болезненный») в селе с названием Целебеево выглядит вполне оправданным, и данный топоним приобретает в наших глазах конкретный смысл: «Целебеево» образовано от слов «целебный», «исцелить».

Однако это не единственный семантический слой и, как нам кажется, скорее поверхностный, ключ к которому заложен внутри повести. Более глубокий смысл эти обстоятельства приобретают на фоне умонастроений среди символистов в 1900-е гг. Конфликт Востока и Запада ощущался ими крайне чутко, Восток и Запад представляли для них не статично и абстрактно противопоставленные силы, но взаимоисключающие, сталкивающиеся духовные начала³.

² Ср. собственные слова Дарьяльского: «...я — писатель; все меня знают; тронь меня кто-либо, сейчас напишут в газетах» [2, с. 300].

³ Вспомним здесь роман Белого «Петербург», который мыслился автором как продолжение «Серебряного голубя». Сущность конфликта в нем была отражена еще рельефнее: уже при ближайшем приближении можно распознать апокалиптическое осмысление экспансии восточной культуры в цивилизованный и европейский город — Петербург.

Отчасти эти настроения были выражены Белым в публицистической статье 1904 г. «Луг зеленый». Прямую связь этой статьи и «Серебряного голубя» отмечал в своей работе «Автор и герой повести «Серебряный голубь» М. В. Козьменко. Луг зеленый — это воплощение единения нации, это не только локальное пространство, но одновременно пространство примирения конфликта между интеллигенцией и народом, тесно связанного с конфликтом Востока и Запада. «Серебряный голубь» предстает продолжением и в то же время переосмыслением идей, выдвинутых в статье. Главный герой, представитель интеллигенции, совершает попытку понять народ и сблизиться с ним духовно, для чего и бросает свое литературное поприще и покидает Катю Гуголеву. Однако если в 1904 г. Белый оценивал сближение с народом однозначно положительно, а главное предполагал это возможным, то к 1909 г. он отрицает возможность положительного исхода таких предприятий, что доказывает нам гибель Дарьяльского в конце повести. Хотелось бы добавить еще пару слов в связи с сходными местами «Луга зеленого» и «Серебряного голубя». В статье Белый дает дефиниции двух различных типов общества. Один из них явно осуждается (можем назвать его — механизированным типом), другой же поощряется. Любопытна дефиниция, данная автором второму типу: «живое, цельное, нераскрытое, как бы вуалью от нас занавешенное Существо, спящая Красавица, которую некогда разбудят от сна» [1, с. 85]. Дарьяльский ищет именно такой живой атмосферы, которую надеется найти в народной стихии. Он силится исцелиться не только и не столько от неопределенного помутнения в праздник Троицына дня, но от глубинного заболевания, полученного в том московском модном обществе, от которого он бежит. Оно и есть западное и в какой-то мере механизированное общество (что нужно понимать как бездуховное), представители которого в отличие от людей из народа лишены проникновенной, восприимчивой души. Сосредоточив внимание на эпитетах, предложенных Андреем Белым в определениях типов общества, мы заметим, что один из них как нельзя лучше может быть спроецирован нами как на состояние Дарьяльского, так и на названия села Целебево. Речь идет о такой характеристике, как «цельный». На наш взгляд, название села образовано, скорее, от корневой морфемы указанного слова, нежели от слова «целебный», хотя лексическое значение их в данном контексте тождественно. Более того, подключив Тол-

ковый словарь В. И. Даля (это действие будет выглядеть обоснованным, учитывая изложенный и убедительно доказанный исследовательницей Н. А. Кожевниковой тезис о том, что Белый при создании окказионализмов, а также неологизмов по звуковым ассоциациям, как правило, консультировался со словарем В. И. Даля [6, с. 33]), мы обнаружим в статье «Целебный» только ссылку на статью «Целый». Целый, значит, цельный, неиспорченный, здоровый, непорочный. Перечисленные качества Дарьяльским, надо полагать, утеряны под влиянием московского общества, и он хочет восстановить былую целость, или цельность духа посредством углубления в народ. Итак, принцип, по которому Белый называет село прояснен⁴.

Другой не менее значимый элемент топонимики произведения, усадьба Гуголево, представляет собой некоторое идиллическое пространство, находящееся на западе от Целебева: «...вы пойдете на запад от Гуголева — прямо, все прямо; и вы вернетесь в Гуголево с востока, из степей азиатских: только тогда увидите вы Катю» [2, с. 98], или: «На лугу Павла Павловича распластана тень; кончик гуголевского шпица блеснул из-за чащи: там, там ждет Петра старый дом: туда бы, на запад» [2. С. 256]. Усадьба Гуголево западная как потому, что располагается она на западе по отношению к другим элементам топографического пространства, так и в силу качественных характеристик. Усадьба изображается автором с нескрываемой оглядкой на произведения реалистической литературной традиции XIX века и, в первую очередь, на творчество И. С. Тургенева, что неоднократно отмечалось исследователями. Встраивание ономастикона повести в контекст тургеневского творчества приоткрывает завесу над системой антропонимов, относящихся к Гуголеву, но не над интересующим нас топонимом. В. Н. Топоров в статье «О «блоковском» слое в романе Андрея Белого «Серебряный голубь» соотносит Боблово (усадьба Менделеевых) и Гуголево, утверждая, что название дано по принципу звукоподражания, что вполне допустимо при столь обширном и безусловном «блоковском» слое, который был вычленен [12, с. 307]. Тургеневский же контекст (а вместе с ним и контекст, в общем, русской традиции XIX века)

⁴ Вероятно, уместным было бы упоминание о прототипичности описанной проблемы, поскольку в действиях Дарьяльского прослеживаются реальные факты из жизни таких современников Белого, как А. А. Блок, С. М. Соловьев, а также Л. Д. Семенов. Однако для настоящей работы они не так существенны. По этому вопросу см., например [12] или [8].

работает в этом случае на уточнение смыслов, вложенных Андреем Белым в антропоним внучки Кати. Мы обращаемся к хрестоматийному роману «Отцы и дети», в котором одну из главных героинь зовут Катя (полное ее имя — Катерина Сергеевна Локтева). Это с одной стороны кроткая, чувствительная молодая девушка, умело и с любовью исполняющая на фортепьяно классическую музыку, предпочитающая не обремененную множеством забот жизнь в дворянской усадьбе, а с другой — способная тайно от посторонних глаз воодушевляться, быть недовольной и порицать действия старшей сестры, которая заменяет ей мать. Та же картина предстает перед нами в повести Андрея Белого, за исключением того, что мать Кате заменяет бабушка. Таким образом, «дворянское гнездо» перемещается Белым в текст «Серебряного голубя», что подчеркивается именем сюжетно главной обитательницей усадьбы. Можно выдвинуть гипотезу о том, что и кличка баронессинной собачки — Мими — это зашифрованная Белым вновь по принципу звукоподражания параллель с зоонимом из «Отцов и детей» — Фифи⁵. Однако более важной деталью ономастики, касающейся усадьбы Гуголево, выступает имя баронессы Тодрабе-Грабенной. Оно привносит совершенно противоположные общей картине безмятежного и, на первый взгляд, счастливого «дворянского гнезда» смыслы и с определенной степенью прямолинейности указывает на неминуемую гибель усадьбы и рода Грабених, поскольку составленная и транскрибированная фамилия переводится с немецкого языка как: Tod — смерть, Rabe — ворон, Grab — могила (что было замечено Н. П. Утехиным в статье «Предвестник будущего» [14, с. 10]⁶). Андрей Белый выбирает такой зашифрованный метод подачи не только идеологемы Восток — Запад, но и глубинной фабулы, которую невнимательный читатель упустит, и которая, в свою очередь, имеет первостепенное значение для полноценного понимания замысла писателя.

⁵ Причем, Фифи принадлежит Одинцовой, заменяющей, как было сказано, мать, и Мими принадлежит баронессе, тоже заменяющей мать. Не обойдем вниманием также наиболее известный зооним из рассказа Тургенева «Муму», опосредованно подключающийся к установленной цепи заимствования.

⁶ Нужно, однако, сказать, что Утехиным была допущена незначительная ошибка в переводе, а точнее в изыскании последних двух составляющих баронессинной фамилии в немецком языке. Вместо слова Grab, которое переводится как «могила», исследователь указал на слово Grabe, которого не существует в немецком. А также вместо слова Rabe, что значит и вправду «ворон», автор написал слово Raabe, которого нет в немецком языке.

Прежде чем перейти к следующему пункту, сделаем промежуточный вывод, дабы не потерять магистральную линию наших рассуждений. Главный герой по фамилии Дарьяльский, жених, бежит в село Целебеево от невесты Кати Гуголевой, разлюбив ее, по-видимому, в силу кардинально изменившегося характера своего мирозерцания и поссорившись с ее бабушкой, баронессой Тодрабе-Граабеной. Дарьяльский покидает сначала московское общество, проникнутое западным духом и невосстановимо оторванное от народной стихии. Затем так же стремительно он оставляет «дворянское гнездо», которое, между прочим, находится на грани разорения, что, безусловно, в очередной раз подталкивает на установление связи с литературой, так называемого Золотого века, главным образом — с пьесами А. П. Чехова. Усадьба Гуголево, несмотря на собственную гибельность (вспомним имя баронессы), бесперспективность, искусственность в отношениях между ее обитателями, все-таки не теряет безупречного внешнего вида. Такую характеристику можно спроецировать на Запад как одну из двух частей очерченной выше антитезы. От гуголевской усадьбы совершенной снаружи и мертвой внутри Дарьяльский устремляется восточнее — в Целебеево, где рассчитывает излечиться, вернуть себе цельность, целостность^{7 8}.

⁷ Вероятно, будет оправданным обращение к истокам славянофильской традиции, например, к базовому тексту И. В. Киреевского «О характере просвещения в Европе и его отношении к просвещению в России», где через все сочинение проходит основополагающая идея о «внутренней цельности бытия» русского человека, в отличие от западного. См. также гипотезы предложенные В. Н. Топоровым о механизме названия села Целебеево ([2, с. 307]): «Не исключено, что «говорящим» названием может оказаться и Целебеево, с которым связан Дарьяльский: потенциальное «квази-этимологическое» объяснение (естественное для филолога классика, которым был герой романа) через лат. *saelebs* «неженатый», «холостой», «одинокий» (любопытным образом «целебеевец» Дарьяльский в самом начале романа характеризуется как «бобыль-бобылем!» — СГ, 6, что, с одной стороны, выступает как бы русским переводом лат. *saelebs*, а с другой, отсылает к «Боблову-Гуголеву», к Л. Д. Блок, «бобловской барышне», и к Кате, «девице Гуголевой»).

⁸ См. также гипотезы предложенные В. Н. Топоровым о механизме названия села Целебеево: «Не исключено, что «говорящим» названием может оказаться и Целебеево, с которым связан Дарьяльский: потенциальное «квази-этимологическое» объяснение (естественное для филолога классика, которым был герой романа) через лат. *saelebs* «неженатый», «холостой», «одинокий» (любопытным образом «целебеевец» Дарьяльский в самом начале романа характеризуется как «бобыль-бобылем!» — СГ, 6, что, с одной стороны, выступает как бы русским переводом лат. *saelebs*, а с другой, отсылает к «Боблову-Гуголеву», к Л. Д. Блок, «бобловской барышне», и к Кате, «девице Гуголевой») [12, с. 307].

Матрена, «пренеказистая», рябая баба из народа проживает в избе вместе со столяром Кудяровым на окраине села Целебеева. Но вопреки тому, что фактически они живут в Целебеево, их роль в «Серебряном голубе» недвусмысленно соотнесена с ролью уездного города Лихова, а не села. Аргументировать такую точку зрения не очень трудно. Во-первых, по своему духу, как уездный город, так и двое обитателей окраины села представляют собой средоточие так называемой азиатчины, «восточности», необузданной дикости. В образах Матрены и Кудярова эти свойства реализуются в таких «безумных уклонах», как, в первую очередь, их сектантские обряды, радения, доводящие адептов секты до экстатического состояния. Не менее безрассудной выглядит их теория о воплощении Духа, которого должны были зачать Дарьяльский с Матреной. Логичным будет увязка с Лиховым хотя бы потому, что именно там находится жерло, из которого течет лава безумных обрядов и религиозных помешательств секты голубей. Туда идут нищий голубь Абрам и столяр, как будто совершая паломничество к святому месту. Кроме того, в тексте отчетливо обозначено географическое положение избы столяра, выглядывающей из глубины «пологого лога» — кратера, пугающего сельский люд с востока. Изба стоит на восточной окраине, что само собой понятно, т. к. пути героев, которым приходилось путешествовать в город из села, или наоборот, проходили через «пологий лог» как через некий рубеж.

Главарю секты голубей Андрей Белый дает имя Митрий Мироныч (Миронович) Кудяров. Фамилия столяра Кудярова, во-первых, говорит о наличии фольклорного слоя, а во-вторых, обнаруживает и этимологическое объяснение, что было замечено в одной из статей В. Н. Топорова: «Кудяяр — имя разбойничьего предводителя в народных песнях, который, в частности, держит в плену прекрасную женщину; за тюркским слоем имени угадывается исходный персидский прототип — *sudfi* «бог» и *yfi* «друг, возлюбленный» [...]; Кудяров по отношению к Матрене — и разбойник — захватчик (пленитель), и бог, вершащий ее судьбу, и любовник» [3, с. 99]. Образ столяра Кудярова отлично дополняют слова самого Белого из его собственной последней книги «Творчество Гоголя», где обнаруживаем такое описание: «Кудяров — сплав Мурина с колдуном и с Панько». Ключевой для нас лексемой из определения будет «колдун», что подтверждает демонизм Кудярова и отчасти возвращает к фольклорной коннотации образа

героя⁹. Следует подчеркнуть, что в тексте «Серебряного голубя» Белый достаточно редко упоминает имя и отчество Кудеярова, а в книге «Творчестве Гоголя» автор и вовсе не обращает внимания на них. И в том, и в другом случае автор чаще называет героя «столяр Кудеяров». Первый элемент формулы направляет нас к библейской традиции, о которой будет идти речь ниже, второй же был только что описан. Мы затрудняемся дать определенный ответ на вопрос, почему Кудеяров наделен именем Митрий и отчеством Мироныч. Но все же у нас есть основания полагать, что разгадка кроется не в «реальном» подтексте, т. е. в прототипах, поскольку какие-либо «символические» значения найти представляется трудным. А. В. Лавров в своем исследовании «Дарьяльский и Сергей Соловьев. О биографическом подтексте в «Серебряном голубе» Андрея Белого» обращается к «берлинской» редакции воспоминаний Белого «Начало века» (1922–1923 гг.): «столяр Кудеяров есть помесь: своеобразное преломление черточек одного надовражинского столяра с М. А. Эртелем и... с Д. С. Мережковским; одна половина лица говорит «*я вот ух как*», другая — «*что? съел?*»: это — Эртель; и «*долгоносик*», порой становящийся транспарантом, через который «*прет*» (лейт-мотив одержания), есть Мережковский с его бессознательным революционно-сектантским (метафизическим только) хлыстовством» [8. с. 106–107]. Подключив эту цитату, мы можем предположить, что именем столяра Белый хотел дать подсказку, указующую на Дмитрия Мережковского.

Матрена Семеновна — это сожительница столяра, рябая, некрасивая и необразованная баба, увлекшая Дарьяльского. В этимологическом словаре М. Фасмера мы находим: «гиперистическая форма от существительного «Матрона», далее от ср.-греч. *Ματρώνα*, далее от лат. *Mātrōna*. Русск. Матрона заимств. в первой половине XIX в. из ср.-греч.». Эти-

⁹ Возможно, правомерным было бы предложить сквозь призму творчества Н. В. Гоголя взглянуть на литературную дуэль В. Я. Брюсова с Белым начала 1900-х гг., в которой Брюсов позиционировал себя в качестве мага — антагониста чуть ли не святого и ангелоподобного Белого. В данном случае маг, таким, каким он изображается в «дуэли», как нам кажется, может быть приравнен к колдуну, каким тот представляется Белому, применительно к образу Кудеярова. Т. е. колдун — это прямая противоположность чему-то ангельскому, что в контексте нашего произведения парадоксально, ведь Кудеяров должен предстать святым — он носитель сакральной религиозной истины. С другой стороны, парадоксальность устраняется тем, что Кудеяров, на самом деле, лжепророк.

мологическое объяснение отсылает к заимствованному из латинского языка слову «matrona», что значит почтенная замужняя женщина. И здесь нам вновь помогают мемуары Белого. В одной из книг своей мемуарной трилогии («Начало века») писатель в главе «Профессора, декаденты» описывает сцену доклада Д. С. Мережковского в аудитории Университета. Мережковский, попав в абсолютно чуждый себе круг московских степенных профессоров, остается после выступления непонятым. Белый трижды употребляет слово «матрона» применительно к жене докладчика — Зинаиде Гиппиус: «наконец — кончил; и хлопает оком: на матрону багровую; эта матрона — опаснее мужа!». Оправданной получается проекция персонажа Матрены на Зинаиду Гиппиус, «матрону», жену Д. С. Мережковского, который стал основным прототипом для столяра Кудеярова¹⁰. При поиске литературного подтекста к антропонуиму Матрена, неизбежно сталкиваемся с массой персонажей известного характера (и более того, даже функция героинь с таким именем не часто расходятся от произведения к произведению). Как правило, это далеко не самые значительные, прозаические лица, дородные кухарки, которым отведена функция выражения так называемой народной мудрости, или, что бывает чаще, бытовой смекалки, совмещенной с хитростью и прозорливостью в господских делах. Этим требованиям отчасти отвечает, например, Матрена из «Бедных людей» Ф. М. Достоевского, или Матрена из романа А. И. Эртеля «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги». Из текстов авторов символистского круга допустимо упомянуть повесть Ф. К. Сологуба «Маленький человек», где хоть и не часто, но все же появляется кухарка, с перенятыми у персонажей литературы XIX века склонностями и характером. Конечно, персонаж «Серебряного голубя» — Матрена — наделена качествами дородной кухарки: она и «дебелая», и самовар подносит, столь же необразованная, ведет себя как прислуга в доме столяра. В третьей симфонии Белого «Возврат» также есть Матрена, прислуга в доме Хандрикова, которая не имеет сколько-нибудь знаковых особенностей. Как мы видим, Белый присваивает типическому образу кухарки Матрены, давно установив-

¹⁰ Лавров в упомянутой чуть выше статье предоставляет цитату из мемуаров Белого «берлинской» редакции, в которых Матрена определяется следующим образом: «сложнейшая помесь из нескольких лиц: баба Тульской губернии (большеживотная и рябая, с глазами косящими), Любовь Дмитриевна (глаза — Океан-море-синее, грусть, молитвы, обостренное любопытство, дерзание), Поля (прислуга Эмилия Карлыча Метнера — из-под Подсолнечной)» [8. С. 107]./

шешуся в литературе, нестандартные для него качества. Новаторским является, главным образом, перемещение в фабульном смысле периферийного персонажа в центр повести. Автор внес в образ дополнительные штрихи: из обычной кухарки Матрена превратилась в «духиню», способную влюбить в себя молодого московского барина. Во многом сходная сюжетная коллизия присутствует в одном из рассказов цикла «Записки охотника» И. С. Тургенева («Петр Петрович Каратаев»). Главный герой очаровывается чужой крепостной девкой Матреной, отвечающей ему взаимностью, хочет выкупить ее у хозяйки, но та не идет на согласие. Тогда Каратаев крадет свою возлюбленную и живет с ней несколько месяцев вполне счастливо. Заканчивается эта история довольно трагично: хозяйка, прознав о коварном поступке Каратаева, жалуется на него в органы правосудия и, в конце концов, Матрена, самостоятельно сдается, не желая досаждать милому ей Каратаеву. В основных поворотах сюжета можно усмотреть параллель с обстоятельствами «Серебряного голубя»: влюбленность барина в девку со двора, несчастливый для обоих конец. Но все же мы склонны думать, что Матреной героиня нашей повести названа для включения в ряд типических персонажей, однако, с некоторой модификацией, которая, на самом деле, не очень ощутима. Матрена все-таки героиня пассивная, все ее значительные поступки — это результат воздействия со стороны столяра Кудеяра, да и любовный конфликт выглядит неполноценным, потому что и он, в сущности, был спровоцирован столяром, имеющим собственные цели.

Венчает этот восточный, инфернальный мир уездный город Лихов, в частности, непосредственно топоним. Уже закрытый анализ произведения даст нужный вектор в интерпретации. В тексте «Серебряного голубя» несколько раз сталкиваемся с эпитетом «лихой», от которого, несомненно, и был образован интересующий нас топоним: «мутнело, мрачнело, синело тьмою над заборами небо все больше и все грознее: спускалось, подкрадывалось к домам, и лихо в лиховский наливало оно воздух, и прилипало к окнам, срывая ставни», или: «...С лихорадочной быстротой сгорел этот день; с лихорадочной быстротой ночь напала на Лихов». Эпитет «лихорадочный» настолько же релевантный для анализа топонима Лихов, насколько и эпитет «лихой». Слово «лихорадочный» значит «злонамеренный», лихорадить — желать зла. Показательны мысли Дарьяльского о жителях Лихова: «Петр чуть было ему не сказал: «Все тут у вас люди — лихие», — но вовремя удержался». Таким

образом, город Лихов предстает эпицентром зла, куда, в конце концов, попадает главный герой в надежде отыскать «цельности бытия», и где гибнет, осознав фатальную безрезультативность своих фантазий.

К такому истолкованию необходимо прибавить повторно возникающие фольклорные коннотации, которые, как мы могли убедиться, для Белого являются неотделимым элементом при создании демонических образов. Лихо одноглазое — это персонаж восточнославянских мифов, известный по русским сказкам, в которых он преследует человека и наносит ему всяческий вред. Однако виноват в таких бедах преследуемый, самостоятельно спровоцировавший Лихо одноглазое приносить ему беды. Так и Дарьяльский, грубо говоря, это инициатор несчастий, приключившихся с ним.

В завершении рассмотрения топонима уездного города Лихова следует сказать, что на карте начала XX века значатся две географические точки, названия которых напоминают топоним из «Серебряного голубя». Это, во-первых, украинский поселок Днепропетровской области, Лиховка, а во-вторых, город Тверской области, Лихославль. С первым Лихов связывает только революционный настрой его поселян: в начале века в Лиховке беднота, рабочий класс часто поднимал бунты, против угнетающего их режима. С Лихославлем связь выглядит более прочной, как минимум, потому что он расположен гораздо ближе к Москве. И к тому же название это образовано от двух частей — «Лихой» и «славный» (в значении слов «прославленный», «известный») ¹¹.

Общая характеристика Дарьяльского уже была дана, а главное — была подчеркнута прототипичность персонажа (См.: в нашей работе, сноска 14), имеющая своеобразное свойство, которое А. В. Лавров назвал «контаминацией автобиографических ассоциаций» [см.: 8]. Несмотря на контаминацию прототипов, нами решительно может быть выделена генеральная мысль: Дарьяльский, как и многие современники Белого, кто — метафизически, кто — эмпирически, проходит некоторый путь от самоотречения от интеллигентской безжизненной среды, к возвращению в нее (безуспешному в случае Дарьяльского). Нужно напомнить, что путь этот предназначен не только для людей

¹¹ Существует также река на севере Москвы под название Лихоборка, это один из крупнейших притоков Яузы.

такого социального статуса, каким предположительно обладал Дарьяльский или для его прототипов, да и вообще вменялся не только людям. Это путь исторического развития России, путь, в ходе которого неизбежен выбор направления последующего развития. Держа в уме данную концепцию, обратим внимание на фамилию нашего героя. Л. К. Долгополов отмечал символическую сторону слова «Дарьяль»: в переводе с персидского оно значит «дверь, ворота, проход», что подкрепляет утверждение о том, что колебания Дарьяльского отображают проблему выбора России между западным и восточным путями развития в широком смысле слова [с. 5 389]. Это лишь одно из объяснений фамилии Дарьяльского, но, как мы считаем, крайне существенное, если не ключевое.

Литературный подтекст, который отыскивается при помощи фамилии, многократно обозначался в работах крупных исследователей, однако никто из них не увидел в нем хотя бы доли противоречивости, которая, на наш взгляд, присутствует и несет определенную функцию. Подтекстной основой выступает поэма Лермонтова «Демон» и баллада того же автора — «Тамара». Оба эти поэтические произведения в качестве подтекстов делают мотив демонизма в образе Дарьяльского педалированным, и тем самым выводят еще отчетливей сторону характера героя, тяготеющую к азиатскому духу, фундаментом которому служит хаос сознания. Тут-то и встает вопрос, как Дарьяльскому с такими свойствами удалось посвататься к Кате в женихи и перебраться в дом усадьбы, «фундаментом» которому служит исключительный порядок во всем. И к тому же, почему герой ближе к финалу повести бежит Матрены с Кудеяровым? Ответ можно найти на уровне ономастики, а именно — в оставшихся нерассмотренными компонентах антропонима Петр Петрович Дарьяльский. Примечательно уже то, что впервые появляется имя с отчеством лишь в девятой подглавке («Гости») третьей главы («Вспомнил Гуголево!»): Дарьяльского, успевшего начать погружение «в мрак, в беспутство» посещает старый приятель Чухолка, судя по тексту, из тех же декадентских кругов¹². Можно предположить, что таким образом Дарьяльскому напоминает, кто он на самом деле и где должен находиться. Ту же функцию в повести выполняет другой приятель Дарьяльского

¹² «...ни эс-эр, ни эс-дек, а мистический анархист, и по очень простой причине, что...» — заявляет Чухолка [2, с. 119]

по фамилии Шмидт¹³. Имя нашего героя — Петр, а отчество — Петрович. Стоит упомянуть о вновь напрашивающемся введении христианской подоплеки, что, несомненно, являлось частью замысла Белого, и на что свое внимание обратил В. Н. Топоров [12, с. 305.]. Петр, как известно, означает «камень», который в евангельских текстах был равнозначен основанию, т. е. фундаменту христианской церкви. Тем не менее, камень способен отойти от церкви, отречься, что, собственно, и случилось некогда с апостолом Петром, как это описано в Евангелие. История трехкратного отречения Петра переносится в повесть не буквально: Белый, вслед за евангельским сюжетом, наполняет своего героя духом отречения и отрицания. Итак, при помощи евангельской подсветки, к которой приходим посредством авторской подсказки антропонимического уровня, рельефнее прорисовывается образ главного героя, предоставляется возможность увидеть заложенные в него Белым потенции, осуществленные Дарьяльским.

Итак, мы увидели, что механизм называния основных персонажей повести подчиняется одной из главных задач автора по реализации мифологемы Восток — Запад. В именах основных персонажей, а также в наиболее важных топонимах мы всегда находим хотя бы небольшую дань поставленной задаче. Мы не беремся утверждать, что эта «дань» в каждом из случаев была отрефлексирована Белым, тот или иной штрих в оформлении образов мог служить вовсе другим целям, однако косвенно соотносился и с данной концепцией. Так, приятель Дарьяльского Шмидт задумывался скорее как пример бездуховной и в то же время воспитанной и образованной личности и помещался в конфликтное поле другого порядка, но, тем не менее, внутренний раскол косвенно присоединяется к теме Запада и Востока, к тому же Шмидт поселен автором в Целебееве, где обретается также внутренне расколотый Дарьяльский. Таким же образом и два полных топонима «Серебряного голубя» уездный город Лихов и усадьба Гуголево воплощают указанную пространственную антитезу сторон

¹³ Двузначность, заложенная в фамилии персонажа, довольно просто эксплицируется. Во-первых, в повести мы сталкиваемся с характеристикой: «в Бога не верил, хотя и был православный» (159). Во-вторых, с одной стороны, перед нами иностранная, немецкая фамилия, с другой — об обратном говорит биографический подтекст. В. Н. Топоров убедительно доказал, что прототипом была Анна Шмидт, женщина из Нижнего Новгорода, несколько помешанная на вопросах религии, т. е. представительница тех «безумных уклонов», о которых пишет Белый.

света. Причем, их наполнение, т. е. неотделимые от них антропони́мы персонажей, населяющих эти места, окончательно формируют их характер. Таким образом, очевидной становится неразрывность антропонимического, топографического и идейного слоев повести.

Список литературы и источников

1. *Белый А.* Луг зеленый // *Весы*. 1905. № 8. С. 85.
2. *Белый А.* Мастерство Гоголя. Исследование. М. 2011. С. 389
3. *Белый А.* Серебряный голубь. М.: Скорпион, 1910. С. 134.
4. *Богомолов Н.* Ранняя проза Андрея Белого // *Белый А.* Сочинения. М., 2001. С. 5–18.
5. *Григорьева Е.* «Распыление» мира в дореволюционной прозе Андрея Белого // *Актуальные проблемы теории и истории русской литературы: Учен. зап. Тарт. гос. Ун-та.* Тарту, 1987. Вып. 748. С. 134–142.
6. *Долгополов Л. К.* Символика личных имен в произведениях Андрея Белого // *Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции.* М., 1976. С. 351–352.
7. *Кожевникова Н.* Язык Андрея Белого: Автореф. дис. д-ра филол. наук. М., 1993. — 44 с.
8. *Козьменко М.* Автор и герой повести «Серебряный голубь» // *Белый Андрей. Серебряный голубь.* М., 1989. С. 5–28.
9. *Лавров А.* Дарьяльский и Сергей Соловьев. О биографическом подтексте в «Серебряном голубе» Андрея Белого // *Андрей Белый: Разыскания и этюды.* М., 2007. С. 105–129.
10. *Лекманов О.* Недотыкомка и незнакомка (о двух подтекстах «Серебряного голубя» Андрея Белого) // *Блоковский сборник. 12.* Тарту, 1993. С. 150–170.
11. *Паперный В.* Проблема традиции в русской литературе начала XX века и творчестве Андрея Белого // *Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения.* Кемерово, 1987. С. 9–19.
12. *Пустьыгина Н.* Трагедия творчества (А. Блок и роман А. Белого «Серебряный голубь») // *Блоковский сборник.* Тарту, 1993. Вып. XII. С. 79–89.
13. *Топоров В.* О «блоковском» слое в романе Андрея Белого «Серебряный голубь» // *Москва и «Москва» Андрея Белого.* М., 1999. С. 212–316.
14. *Топоров В.* «Куст» и «Серебряный голубь» Андрея Белого: к связи текстов и о предполагаемой «внелитературной» основе их (глава из исследования) // *Блоковский сборник.* Тарту, 1993. Вып. XII. С. 91–109.
15. *Утехин Н.* Предвозвестник будущего // *Белый А.* Серебряный голубь: Повести, роман. М., 1990. С. 3–30.

Ксения Егорова

Отголоски исторического семинара Н. П. Кондакова в творчестве Марины Цветаевой (цикл «Скифские»)

Summary: The article deals with the impact of N. P. Kondakov's ideas on the poetry of Marina Tsvetaeva. Main attention is paid to the cycle «Skythian» (1923). Kondakov's lectures were rather popular among Russian students in Prague and had a great influence on philosophic ideas and social movements of Russian émigré society.

Key words: Russian émigré literature, Czechoslovakia, comparative literary studies, Marina Tsvetaeva.

Статья посвящена проблеме влияния идей Н. П. Кондакова на поэзию Марины Цветаевой. Главное внимание обращено на цикл «Скифские» (1923). Лекции Кондакова были довольно популярны среди российских студентов в Праге и имели большое влияние на философские идеи и общественные движения русской эмиграции.

Ключевые слова: литература русской эмиграции, Чехословакия, сравнительное литературоведение, Марина Цветаева.

«Скифская тема» в творчестве Марины Цветаевой и связанный с ней комплекс поэтических образов имеют один внелитературный источник, оставшийся до сих пор вне поля зрения исследователей, обращавшихся к изучению поэзии Цветаевой, — это пражский исторический семинар Н. П. Кондакова¹.

Переезд Марины Цветаевой в Прагу в августе 1922 года был связан с «русской акцией» чехословацкого правительства, в рамках которой получал высшее образование С. Я. Эфрон, поступивший в 1921 г. на философский факультет Карлова университета. Программа, по которой проходил университетский курс Эфрон, может быть частично восстановлена, благодаря сохранившейся выписке из личного дела, выданной ему в 1925 г. незадолго до переезда семьи во Францию. Этот документ, в котором перечислены все прослушанные Эфроном циклы лекций и обозначены сданные за период обучения экзамены, хранится

¹ Никодим Павлович Кондаков (1844-1925) — историк, специалист по византийской культуре, создатель иконографического метода изучения памятников искусства.

в РГАЛИ (Ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 210).² Напротив названия каждого лекционного курса в специальных графах обозначались имя профессора, семестр, количество часов и экзаменационная оценка; названия предметов и имена профессоров приведены на чешском языке, все остальные надписи в соответствии с традициями Карлова университета — на латинском языке.

Семинар Н. П. Кондакова, авторитетного ученого с мировым именем, стал едва ли не самым известным лекционным курсом, из всех включенных в программу философского факультета. Судя по выданному Эфрону документу, курс лекций для русских студентов читался Кондаковым на протяжении одиннадцати семестров, начиная с летнего семестра 1922 г. вплоть до зимнего семестра 1924–1925 гг., т. е. до самой смерти Н. П. Кондакова 17 февраля 1925 г.

Борис Лосский в воспоминаниях о русской Праге назвал Н. П. Кондакова одним из духовных вождей русской интеллигенции в Чехословакии, наряду с П. Б. Струве и П. И. Новгородцевым [1, с. 13]. По мнению Лосского, фигура Н. П. Кондакова стояла особняком, «хотя бы по той причине, что он не был принят чехословацкими властями из милости на государственное иждивение, а приглашен в Прагу со всеми почестями, подобавшими члену петербургской Академии Наук, по инициативе совета Карлова Университета, избравшего его профессором-ординариусом (или *honoris causa*)» [1, с. 13].

Эфрон принимал активное участие в работе этого исторического семинара и писал под руководством Кондакова диссертацию «Иконография Рождества» [1, с. 118]. Цветаева была хорошо осведомлена об университетских делах мужа и в письме к О. Е. Колбасиной-Черновой от 19-го февраля 1925 г., отправленном сразу после смерти ученого, поставила Эфрона в ряд ближайших учеников Кондакова: «17-го ночью, от разрыва сердца умер Кондаков. А сегодня, 19-го, Сережа должен был держать у него экзамен. Ближайшие ученики в страшном горе. Вчера Сережа с еще одним через весь город тащи-ли огромный венок. Недавно был его юбилей — настоящее торжество. При жизни его ценили, как — обыкновенно — после смерти. <...> Умер почти мгновенно: «Задыхаюсь!» — и прислушавшись: «Нет, — умираю». Последняя точность ученого, не терпевшего лири-

² В соответствии с этим документом, Эфрон начал обучение в зимнем семестре 1921–1922 гг. и окончил курс летом 1925 г.

ки в деле. Узнав, — слезы хлынули градом: не о его душе (была ли?), о его черепной коробке с драгоценным, невозвратимым мозгом. Ибо этого ни в какой религии нет: бессмертия мозга. <...> Я рада за него: не Берлин, не Париж — славянская Прага. <...> Он останется в веках» [3, с. 723–724].

В словах Цветаевой, проникнутых уважением к Кондакову, прослеживается доля иронии; Цветаева, признавая заслуги русского ученого, не могла принять сугубо рационального, научного познания мира, основанного на эмпирическом опыте и фактах, в котором слишком мало отведено духовной жизни. Неприятен ей был и культ ученого, созданный его ближайшими учениками, окружившими Кондакова при жизни ореолом славы, какого обычного удостаиваются лишь посмертно [4, т. 6, с. 35].

Однако Цветаева наряду с другими представителями русской эмиграции в Чехословакии считала Кондакова одним из наиболее ярких ученых своего времени, ставшим своеобразной «достопримечательностью» русской Праги, о чем свидетельствуют строки из эссе «Пленный дух» (1934), посвященного Андрею Белому. В эссе Цветаева вспоминала содержание своего письма Белому, отправленного накануне его возвращения в Россию: поэтесса, уговаривая Белого переехать в Чехословакию и поселиться по соседству, перечисляла все преимущества Праги и среди многочисленных выгод и возможностей указала Кондакова в качестве неотъемлемой части эмигрантской культурной жизни: «Тотчас же ответила ему, что комната имеется: рядом со мной, на высоком пражском холму — Смихове, что из окна деревья и просторы: косогоры, овраги, старики и ребята пускают змеев, что и мы будем пускать... Что М. Л. Слоним почти наверное устроит ему чешскую стипендию в тысячу крон ежемесячно <...> что в Праге археологическое светило — восьмидесятилетний Кондаков, что у меня, кроме Кондакова, есть друзья, которых я ему подарю и даже, если нужно, отдам в рабство... Чего не написала! Всё написала! Комната ждала, чешская стипендия ждала. И чехи ждали. И друзья, обреченные на рабство, ждали» [3, т. 4, с. 267].

События пражской студенческой и научной жизни были известны Цветаевой в основном в пересказе Сергея Эфрона и его товарищей. В качестве вольнослушателя Цветаева посетила, по крайней мере, одну лекцию Кондакова, о чем она вспомнила в письме к А. В. Черновой от 24-го февраля 1925 г., когда смерть ученого еще была одним

из самых обсуждаемых трагических событий в жизни русской диаспоры: «Помните лекцию на французском языке? Медлительность и точность речи? Странное слово «скармангий»? (византийская одежда). Дрожащие руки его ученика Беляева, заживавшего волшебный фонарь? Скачущие картинки? И — потом или до? — еврейское кладбище, на котором мы — были или не были? И весь тот туманный день? Где сейчас Кондаков? Его мозг?» [3, т. 6, с. 669].

Запомнившееся Цветаевой слово «скармангий» отсылает к семинару по византийской культуре. О содержании лекции, прослушанной Цветаевой, можно судить по изданным посмертно ближайшими учениками материалам, а также на основе сохранившихся в пражском литературном архиве конспектов этого курса. Истории скармангия посвящена обширная часть лекции о византийской одежде [5, с. 232–236, 251–252, 263], на которой, вероятно, присутствовала Цветаева.

Курс о средневековом искусстве (три часа в неделю) читался Кондаковым в 1922–1923 гг.; в зимнем семестре 1923–1924 гг. этот курс был продолжен, а в летнем семестре 1923–1924 гг. были представлены новые лекции по истории византийского искусства (также три часа в неделю), который продолжался вплоть до зимнего семестра 1924–1925 гг.³

Цикл лекций, посвященный средневековому искусству, включал в себя историю скифо-сарматских древностей; по мысли Кондакова, «древности средневековья Восточной Европы тесно связаны с древностями скифо-сарматскими, подобно тому, как древности Западной Европы с греко-римским миром, а сами скифо-сарматские древности, в свою очередь, связаны с миром древнего Востока и с тем же греко-римским миром» [5, с. 3]. Кондаков видел в этом взаимосвязь всего мирового искусства, которая не может быть в полной мере ясна без изучения древностей скифо-сарматского мира в его связи с историей средневекового искусства Восточной Европы. Кочевникам и кочевой культуре Средней Азии и Сибири были посвящены первые лекции курса «Средневековое искусство», прочитанные в течение зимнего семестра 1922–1923 гг. учебного года.

³ См. «диплом» С. Эфрона [7], а также рукописные конспекты лекций Н. П. Кондакова (8). Дополнительные сведения почерпнуты из вступительной статьи Л. Нидерле к изданию «Очерков и заметок по истории средневекового искусства и культуры» [9, С. I–III].

История скифо-сарматского мира и кочевых племен на территории России была представлена в рамках курса достаточно подробно: детально описан быт кочевников на основе данных археологических раскопок и свидетельств античных историков, проанализирован культурный уровень кочевников, их этногенез и формы государственности, уделено внимание религиозным верованиям (кудесничество, магия, шаманство) и предметам культа, погребальным обрядам. Курс лекций давал исчерпывающее описание скифо-сарматского мира и быта кочевых племен, а также встраивался в общий контекст научной жизни русской Праги в период бурного развития идей евразийства и особой популярности этого философского направления в среде русских эмигрантов⁴.

Косвенное влияние знаменитого пражского исторического семинара Кондакова, обсуждавшегося среди студентов-гуманитариев и определившего направление научных разысканий С. Эфрона, различимо в лирическом цикле «Скифские». Цикл «Скифские», состоящий из трех стихотворений «Из недр — и на ветвь — рысями!..», «(Колыбельная)», «От стрел и от чар...», был создан в начале февраля 1923 г.⁵ и стал поэтическим продолжением переписки Марины Цветаевой с Борисом Пастернаком. Один из наиболее ярких периодов в истории их эпистолярного романа датируется 1923 г.,⁶ о чем красноречиво свидетельствует строка из письма Цветаевой Пастернаку

⁴ Не без влияния лекций Кондакова, П. Н. Савицкий разрабатывал предмет и метод нового с его точки зрения научного направления — кочевниковедения, в основе которого лежит мысль о необходимости изучения судьбы кочевого культурно-исторического целого как истока истории Евразии [10]. Параллельно с Савицким эта мысль также нашла свое отражение в книге Толя «Скифы и гунны», что указывает на особую популярность темы кочевых племен и скифо-сарматской культуры в научной среде русских эмигрантов в Чехословакии.

⁵ Первое стихотворение цикла датировано 11 февраля 1923 г., второе — 13 февраля и последнее — 14 февраля.

⁶ За малым исключением все произведения весны и лета этого года отсылают к Пастернаку: «Предстоит огромная Бессонница Весны и Лета, я себя знаю, каждое дерево, которое я облюбую глазами, будет — Вы». [2, с. 46]. Сборник «После России», охватывающий творчество поэтессы первых эмигрантских лет, показывает, насколько сильным было влияние Пастернака на поэтику Цветаевой в эти годы. Первоначально Цветаева планировала назвать сборник «Умыслы»; это слово появилось на страницах дневников, писем и черновых тетрадей вместе с размышлениями о Пастернаке, творчество которого Цветаева охарактеризовала в статье «Световой ливень» как «поэзия Умыслов» [3, т. 5, с. 234].

от 9 марта 1923 г.: «Февраль 1923 г. в моей жизни — Ваш. Делайте с ним, что хотите» [2, с. 48].

Популярность лекций Кондакова по истории скифо-сарматского мира обусловила интерес поэтессы к скифской теме, обращение к которой в творчестве Цветаевой восходит не к русской литературной традиции, сложившейся в начале XX века в произведениях А. Блока, В. Брюсова, В. Хлебникова, Иванова-Разумника, а к популярным в среде русских эмигрантов в Чехословакии идеям «кочевниковедения».

Стихотворения, входящие в цикл «Скифские», являются синтезом традиционной интерпретации образа скифов и индивидуальной авторской трактовки, которая вобрала в себя «отзвуки» семинара Кондакова, что будет продемонстрировано далее на конкретных примерах.

Первое стихотворение цикла «Скифские» начинается движением из недр — ввысь, от корней дерева к ветвям:

Из недр и на ветвь — рысями!

Из недр и на ветр — свистами! [3, т. 2, с. 164]

Противопоставление недр (глубинного, потаенного смысла) и ветвей (явного, очевидного) как характеристика поэтического творчества впервые появилось в статье Цветаевой «Световой ливень» (1922), в которой поэзия Пастернака сравнивалась с жизнью дерева, идущей от корня к ветвям: «Пастернак живет не в слове, как дерево — не явственностью листвы, а корнем (тайной)» [3, т. 5, с. 232]. Диалог с Пастернаком — первый слой представленного в произведении сложного поэтического образа; ключом к следующему слою являются лекции Кондакова, в которых подробно описаны основные элементы скифского звериного стиля, одной из примет которого служили аллегорические изображения охоты, представляющие борьбу животных, относящихся к разным частям мироздания: подземному миру (недра), земле, небу (ветви). Рысь или барс, выступавшие в качестве охотника, обладали способностью перемещаться внутри этой вертикальной системы мироздания. Перемещение «рысями» в стихотворении Цветаевой актуализирует также и другое значение слова — быстрый бег коня.

Одним из важнейших элементов скифского звериного стиля являлся образ грифа, запечатленный на различных артефактах, найденных в скифских курганах. В процитированном выше письме Цветаевой

к А. Черновой [3, т. 6, с. 669], отсылающем к их совместному посещению лекции Кондакова о византийском искусстве, упоминался волшебный фонарь, с помощью которого показывались иллюстрации. Судя по посмертному изданию лекций Кондакова, семинары имели богатый иллюстративный материал; изображения скифских украшений, конских сбруй и других артефактов могли быть знакомы Цветаевой.

Мифологический гриф в трактовке скифского искусства являлся олицетворением двух миров — небесного (крылья птицы) и земного (тело льва). Отличительными чертами этого мифического образа были «широчайшие крылья и львиное тело, с задней парой орлиных ног» [5, с. 29]. В стихотворении Цветаевой главной деталью скифского мира становятся крутые крылья грифа; определение, данное поэтессой крыльям грифа, могло быть подобрано, исходя из стремления к организации стиха с помощью звуковых повторов:

Крутого крыла грифова

Последняя зга — Скифия! [3, т. 2, с. 164]

По представлению греков (греческие источники широко использовались в лекциях Кондакова) грифы обитали на самом краю земли и стерегли золото, находившееся на северных границах Скифии, о которых греки не имели ясного представления и фиксировали лишь легенды, доходившие до них из разных источников персидского и арабского происхождения⁷. Место обитания грифов было определено в тексте Цветаевой как «последняя зга»⁸.

Греческие источники были хорошо знакомы Цветаевой и приобрели для нее особую важность именно в чешский период жизни и творчества — обращение к античной истории, литературе и мифологии было необходимо для работы над трагедиями «Ариадна» и «Федра».

⁷ В рамках курса Кондаков прочитал лекцию о скифских символах, амулетах и талисманах, в которой рассказывалось о грифе как особой эмблеме скифского кочевья [5, с. 29].

⁸ Ср. строки Овидия:

Дальше — Босфор, Танаис, Киммерийской Скифии топи.

Еле знакомые нам хоть по названью места;

А уж за ними — ничто: только холод, мрак и безлюдье.

Горе! Как близко пролег круга земного предел! [6, с. 40].

В цикле «Скифские» актуализируется значение, закрепившееся за образом Скифии, благодаря произведениям Овидия («Печальные элегии», «Письма с Понта») — это тема изгнанничества, которая, безусловно, много значила для Цветаевой, лишенной возможности вернуться на родину:

Ср.: Овидий

Что было делать? Меня не пускала любимая нежно
Родина — но наступил крайний изгнания срок.
Сколько я раз говорил поспешавшим: «К чему торопиться?
Вдумайтесь только, куда нам и откуда спешить!»
<...>

Дав порученье, его повторял; желал обмануться,
В каждом предмете хотел видеть возврата залог.
И наконец: «Что спешить?» — говорю. Я в Скифию выслан. [6, с. 11]

Цветаева:

Сосед, не спеши! Нечего
Спешить, коли верст — тысячи. [3, т. 2, с. 164]

Третье стихотворение цикла имело название «Иштар», которое было снято Цветаевой при публикации в сборнике «После России». Это стихотворение построено на игре в заклятье словом, восходящей к фольклорным жанрам и занимающей особое место в поэтике Цветаевой, сделавшей подражание народной песенной и обрядовой традициям одним из центральных литературных приемов⁹.

Иштар не входила в пантеон скифских богов и относилась к шумеро-аккадской мифологии, где она являлась центральным женским божеством. Иштар имела многочисленные функции, одно-

⁹ Подражание народной поэзии отчетливо прослеживается во втором стихотворении цикла «(Колыбельная)». Жанр колыбельной песни подразумевал элемент заговора, оберегающего от влияния злых сил. Действенность подобного заговора основана на вере в магическую силу слова. Цветаева использует эту традицию и, нанизывая сходные по звучанию слова, создает свое заклятие словом: «Вольнь-криволунь,/Хвальнь — колывань...», «Вольнь — перельнь,/Хвальнь — завирань...», «Вольнь — перезвонь,/Хвальнь — целовань». Ключевыми для создания рядов созвучных слов становятся два географических названия Вольнь и Хвальнь (Хвалынское море, Каспийское море), связанных с предполагаемыми местами обитания древних скифских племен.

временно являясь богиней любви, плодородия, круговорота жизни и смерти, а также войны, распри и раздора. Вероятно, эта многоплановость женского образа привлекла Цветаеву, которая в письме к Пастернаку, желая подчеркнуть наиболее важные элементы мифологического образа, обозначила, что Иштар являлась богиней «Луны и Войны» [2, с. 59]. В греческой традиции Иштар именовали Афродитой Уранией (Астартой)¹⁰, в ведении которой находились ночные светила и лунный календарь. «Лунная» ипостась богини проявляется в заключительных строках стихотворения через игру слов «тридевять земель — тридевять лун»¹¹:

Богиня Иштар,
Стреми мой табун
В тридевять лун! [3, т. 2, с. 164]

«Лунная» тема, получившая начало в стихотворении, развилась в творчестве Цветаевой в последующих произведениях. Так, например, в стихотворении из цикла «Облака», датированного 1-м мая 1923 г., появляется образ «лунного табуна», составленного из облаков:

Перелетами — как хлестом
Хлестанные табуны.
Взблестывающей Луны
Вдовствующей — табуны! [3, т. 2, с. 193]

¹⁰ О значение Астарты-Иштар в древней культуре Цветаева могла узнать также из популярной в начале XX века книги В. В. Розанова «Люди лунного света: метафизика христианства» (СПб., 1911), выдержавшей несколько изданий и горячо обсуждавшейся в московском и петербургском литературных кругах. См. письмо Цветаевой Розанову от 8-го апреля 1914 г.: «Я прочла Ваши «Люди лунного света», это мне чудно, это мне враждебно, но в «Уединенном» Вы другой, милый, родной, совсем наш» [3, т. 6, с. 126]. Несмотря на первое неприятие книги Розанова, Цветаева обратилась именно к этому произведению философа в разговоре с П. Антокольским, отрывки из которого оказались среди дневниковых записей 1917 г.: «Я: — «У Розанова есть книга: Люди Лунного Света. Только он берет ее как пол, а я беру ее как дух. — Она идет под знаком Дианы.» Антокольский: — «А ведь Диана дала обет безбрачия <...> Только Розанов подошел к духу через кровь, Вы же к крови — через дух. Но для обоих дух и кровь — одно.»» [12, т. 1, с. 190].

¹¹ Еще одно трактовку этого образа предложил в личной беседе петербургский ассиролог В. В. Емельянов, связавший заключительные строки стихотворения с лунным циклом: луна входит в полную фазу раз в 27 дней (тридевять лун).

В последующих произведениях Цветаевой («Час Души», «Сок лотоса») тема Луны получила дополнительные коннотации:

Есть час Души, как час Луны,
Совы — час, мглы — час, тьмы —
Час... Час Души — как час струны
Давидовой сквозь сны
Сауловы... [3, т. 2, с. 211]

Библейский сюжет игры Давида на гусях для царя Саула, одержимого бесами, впервые отразился в стихотворении «Лютня», призывающем к циклу «Скифские» и продолжающем его.

Вавилонская богиня Иштар из цикла «Скифские», могла охранить:

От стрел и от чар,
От гнезд и от нор... [3, т. 2, с. 166]

Указанные строки можно соотнести с легендой о подарках, которые преподнесли скифы персидскому царю Дарию: пять стрел, птица, лягушка и мышь. Смысл этих подарков толковался следующим образом: если персы не улетят как птицы в небеса, или не скроются в землю как мыши, или, как лягушки, не ускачут в озеро, то ни один не вернется назад, и все погибнут от скифских стрел.

Геродот подробно описывал традицию одного скифского племени приносить престарелых родственников в жертву. Вероятно, именно к этой традиции отсылают строки стихотворения, в котором одновременно с просьбой о смерти старых и хворых появляются костер, пламень и котел:

Чтоб не жил — кто стар,
Чтоб не жил — кто хвор...
Богиня Иштар,
Храни мой костер:
(Пламень востер!)
Чтоб не жил — кто стар,
Чтоб не жил — кто зол,
Богиня Иштар,
Храни мой котел. [3, т. 2, с. 166]

Стихотворение в традиции фольклорного заклинания построено на рефренах; повторяются отдельные слова, строки, синтаксические конструкции. Подобное повторение рождает игру созвучий и значений, достигающей своего апогея в строках последнего пятистишия, в которых омофония «нежил — не жил» отсылает к двойственной структуре образа богини (жизни и смерти, любви и распри) и становится конечной точкой развития стихотворения:

Чтоб не жил — кто стар,
Чтоб нежил — кто юн! [3, т. 2, с. 167]

Сосуществование любви и войны в одном образе звучит в строках:

Руды моей вар¹²,
Вражды моей чан,
Богиня Иштар,
Храни мой колчан.... [3, т. 2, с. 166]

Во всех трех стихотворениях цикла тема Скифии разработана достаточно подробно. Соединение традиционных атрибутов кочевой жизни и элементов скифской космогонии, почерпнутых из лекций Кондакова, образуют насыщенную смысловую ткань произведений. В позднейших стихотворениях Цветаева обращалась к Скифии уже как к готовому в рамках ее поэтического мировоззрения образу. Например, отсылка к Скифии встречается в поэме «Крысолов»:

— Тише тихого!
— Дольше длинного!
Коль не Скифия!
Значит...
— Индия! [3, т. 3, с. 80]

Ср. с заключительными строками первого стихотворения цикла «Скифские»:

Великая — и тихая
Меж мной и тобой — Скифия... [3, т. 2, с. 164]

¹² В данном контексте слово «руда» употреблено в своем устаревшем значении — кровь.

Данные примеры являют собой автоцитату — прием, характерный для творчества Цветаевой, обращавшейся к уже разработанной однажды теме в более поздних произведениях, вводя ее в текст нередко в форме назывных предложений.

Отголоски исторического семинара Кондакова различимы в поэтическом цикле «Скифские». Привлечение материалов, связанных со студенческой и научной жизнью русской Праги, представляется продуктивным методом для определения источников некоторых сложных образных систем, возникших в творчестве Цветаевой в двадцатые годы. При необходимости такого рода интертекстуального комментария к отдельным произведениям Цветаевой анализ взаимодействия академической и литературной сред, границы между которыми в Праге были размыты, можно расширить за счет привлечения иных материалов, позволяющих восстановить тексты открытых лекций, семинаров и даже учебных пособий, которыми широко пользовались русские эмигранты.

Список литературы и источников

1. *Лосский Б.* В русской Праге // Минувшее: Ист. альманах. М.-СПб., 1994. № 16.
2. *Марина Цветаева.* Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 гг. М., 2008.
3. *Цветаева М.* Собрание сочинений: в 7 тт. М., 1994–1995.
4. Чествование академика Н. П. Кондакова // Своими путями. 1924. № 1–2.
5. *Кондаков Н.* Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Прага, 1929.
6. *Овидий.* Скорбные элегии. Письма с Понта. М., 1978.
7. РГАЛИ, Ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 210.
8. LA PNP, Kondakov Nikodim Pavlovič, přednášky na Univerzitě Karlově. č. příj. 165/42, uložení 26/02.
9. *Нидерле Л.* Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Прага, 1929.
10. *Савицкий Н.* О задачах кочевниковедения. Почему скифы и гунны должны быть интересны для русского? Прага, 1928.
11. *Толль Н.* Скифы и гунны. Прага, 1928.
12. *Цветаева М.* Записные книжки: В 2 Т. М., 2000.

Евгений Кошин

Письмо капитана Татаринова: к вопросу о вымысле в романе В. А. Каверина «Два капитана»

The article is devoted to the relationship between fiction and reality in the novel «Two Captains» by Veniamin Kaverin. The investigation is based on the modern integrationist outlook on fictionality. The analyzes of Captain Tatarinov's letter discovers metaphorical and metonymical fiction-making strategies that demonstrate relations between certain fictional object and its referents both fictional and non-fictional leading to the definition of ontological status of fictional object.

Key words: fictionality, ontology of literature, possible-worlds theory, make-believe game, socialist realism, Veniamin Kaverin.

Статья посвящена отношениям между беллетристикой и реальностью в романе Вениамина Каверина «Два капитана». Исследование основано на современном интеграционистском взгляде на проблему повествования. Анализ письма капитана Татаринова позволяет выявить метафорические и метонимические фикциональные стратегии, которые демонстрируют отношения между определенным фикциональным объектом и его референтами - как в фикциональном, так и не в фикциональном плане, что дает возможность определения онтологического статуса фикционального объекта.

Ключевые слова: фикциональность, онтология литературы, теория возможных миров, воображаемая игра, социалистический реализм, Вениамин Каверин.

Из всех объектов, составляющих фикциональный мир произведения, особым эвристическим потенциалом обладают субтекстуальные артефакты, непосредственно вплетенные в ткань повествования, такие как вымышленные дневники, документы или корреспонденция. Эпистолярная культура в романе В. А. Каверина «Два Капитана» предстает одним из основных способов коммуникации между персонажами. Письма, которые являются «вещественным выражением памяти и одновременно простора» [12, с. 216], можно разделить на две условные категории. К первой группе относятся многочисленные эпistolы, которыми Саня Григорьев обменивается с Катей, Кораблевым, доктором Иваном Ивановичем. Они предполагают наличие конкретного невидимого и удаленного собеседника, диалог с которым происходит в едином, пусть и разобобщенном, хронотопе. Вторая группа писем представлена посланиями из прошлого, вестями из другого мира, предназначенными для одного адресата,

но по воле случая оказавшимися в чужих руках. Прежде всего, это письма штурмана Климова и капитана Татаринова.

Рассматривая вопрос о соотношении художественного вымысла и реальности в романе «Два Капитана», необходимо в общих чертах обозначить атмосферу той исторической реальности, которая практически никак не отразилась на страницах произведения, приобретшего статус «культовой» книги для молодежи. В книге мемуаров «Эпилог», вспоминая конец 1941 г., проведенный в блокадном Ленинграде в ожидании ареста, Каверин пишет: «в конце допроса Владимир Иванович (Воронков, из литературного отдела НКВД — *Е. К.*) ясно дал мне понять, что именно «Два капитана» и помешали ему расправиться со мной по-свойски» [9, с. 257]. Там же Каверин замечает: «ни одной минуты я не думал, что эта книга спасет меня в прямом, практическом значении этого слова. Мне казалось, что я уйду в детскую литературу» [Там же, с. 240]. Действительно, сам жанр юношеского авантюрного романа, который, в принципе, не вступает в противоречия с канонами социалистического реализма, и последовавшая после публикации второго тома романа Сталинская Премия 1946 г., несмотря на тот удивительный факт, что «ни разу, даже в эпилоге, когда поднимают тосты за победу ... не упомянуто имя Сталина» [6, с. 308], помогли писателю избежать судьбы, к примеру, «брата-серапиона» Зошенко.

Вопрос о соотношении художественного вымысла и эмпирической реальности является, помимо собственно литературоведения, точкой приложения теоретических усилий целого ряда сопредельных дисциплин — от аналитической философии и лингвистики до эстетики и культурологии. Более того, решение этого вопроса для конкретного художественного текста находится в зависимости от жанра произведения, историко-культурного контекста, а также от индивидуально-авторских философских, эстетических и идеологических установок.

Так, в романе «Два капитана» обнаруживается парадоксальная комбинация неоромантических постулатов «Серапионовых братьев» («Мы верим, что литературные химеры особая реальность... Искусство реально, как сама жизнь» [17, с. 37]) и принципов социалистического реализма, который «требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии» [15, с. 716]. Действительно, номинально нормативная поэтика соцреализма, утверждая примат актуальной реальности над вымышленным миром, апеллирует к классической теории мимесиса. Однако, и на примере

«Двух капитанов» это четко прослеживается, актуальная реальность как объект подражания подменяется фикционализированным универсумом, в котором, как показывают работы К. Кларк, Е. Добренко и Х. Гюнтера, замещающие действительность идеологемы «высокого сталинизма» тяготеют к архаичной утопической эстетике мифа. В свою очередь, теоретик «Серрапионовых братьев» Лев Лунц провозглашает онтологическую автономию вымысла: «Мы верим в реальность своих вымышленных героев и вымышленных событий. Жил Гофман, человек, жил и Щелкунчик, кукла, жил своей особой, но также настоящей жизнью.... Произведение должно быть... реальным, жить своей особой жизнью.... Не быть копией с натуры, а жить наравне с природой» [17, с. 35].

Отсутствие общего теоретического знаменателя неизбежно имеет следствием необозримое многообразие подходов, расположившихся в диапазоне от радикального квазиаристотелевского миметизма, полагающего литературу бледным слепком реальности, до структуралистского тезиса об иллюзорности референции, не говоря уже о несколько восторженно-солипсическом представлении об инобытии вымышленного мира. Принципиальная конфликтность этой полемики требует выбора толерантного «интеграционистского» (выражение Т. Павела) подхода при исследованиях художественного вымысла. Такой подход, с одной стороны, позволяет взглянуть на вопросы истины в произведениях литературы без сведения текстов к банальной репрезентации реальности, но с другой стороны, учитывая тот факт, что «мораторий на референциальные вопросы к настоящему моменту устарел» («the moratorium on referential issues has by now become obsolete») [20, с. 10], провозглашает, что «нет подлинного онтологического различия между вымышленными и невымышленными описаниями актуального мира» («no genuine ontological difference between fictional and non-fictional descriptions of the actual world») [Там же, с. 11]. Современные теории фикциональности (работы Т. Павела, Л. Долезеля, М.-Л. Райан), оперирующие функционалом логико-философской концепции возможных миров, предлагают исследователю вымысла методологически непротиворечивый понятийный аппарат, в рамках которого, говоря словами М. Гиршмана о задачах литературоведения вообще, возможно «пройти между Сциллой безлично-объективистского и Харибдой вненаучно-субъективистского подходов» [4, с. 8].

Кратко перечислим основные положения рассматриваемой теории, опуская доказательства и примеры. Фикциональные миры, как и возможные — онтологически полноценные сущности. Если «актуальный

мир» обозначает «мир, в котором я расположен», то все возможные миры, по мнению Д. Льюиза, являются актуальными с точки зрения их обитателей [13]. Фикциональные утверждения автоматически истинны в своем собственном фикциональном мире в силу конвенции, которая придает им декларативный смысл. За исключением того, что сам автор текста полагает ненадежным, фикциональный текст дает воображаемое существование мирам, объектам и положениям дел просто описывая их. Таким образом, фикциональный текст устанавливает новый актуальный мир, который навязывает свои законы читателю и определяет собственный горизонт возможностей.

В понятие фикциональности, выделяемого в качестве одного из важнейших признаков художественного дискурса, современные исследователи включают «не столько факт вымышленности референтов, о которых говорится в дискурсе, сколько свойство самого дискурса — его определяющую способность к репрезентации и, соответственно, к «вымыслообразованию»» [18, с. 5]. Процесс «вымыслообразования» (термин В. Изера) происходит на семантической и онтологической границе диалогической соотнесенности конкретного объекта в данном фикциональном мире с референтными ему объектами во всех возможных и фикциональных мирах, включая актуальный. Анализ фикционального объекта «Письмо капитана Татаринова» выявляет различные способы такой соотнесенности.

Сравним фрагменты из двух функционально различных текстов.

«Прошло уже три года съ тѣх поръ, какъ я покинулъ шхуну «Св. Анна» экспедиціи лейтенанта Брусилова, затертую льдами и уже полтора года медленно дрейфовавшую на сѣверъ вокругъ архипелага Земли Франца Юсифа. Судно это, замерзнувъ во льдахъ в Карскомъ морѣ на широте 71° 45' N-ой, съ октября мѣсяца 1912 года совершенно лишено было возможности самостоятельнаго движенія и всецѣло находилось во власти плѣвившихъ его полярныхъ льдовъ, которые въ свою очередь слѣпо подчинились вліянію господствующихъ в данной мѣстности вѣтровъ и теченій» [1, с. 33].

«Друг мой, дорогая моя, родная Машенька!

Вот уже около двух лет прошло с тех пор, как я послал тебе письмо через телеграфную экспедицию на Югорском Шаре. Но как много с тех пор переменилось, я тебе и передать не могу! Начать с того, что тогда мы шли свободно по намеченному курсу, а с октября 1913 года медленно двигаемся на север вместе с полярными льдами» [8, с. 171].

Изолированно от контекста мы не можем определить, какой из этих фрагментов принадлежит документу, а какой является отрывком из художественного произведения. В обоих фрагментах содержится приблизительно одинаковая фактическая информация о судне, замерзшем во льдах. Оба фрагмента ретроспективны. Первый фрагмент содержит большее количество фактической информации и конкретных референтов. Фрагмент справа очевидно можно классифицировать как личное письмо, имеющее адресатом некую Машеньку. Не обращаясь к какому-либо внешнему источнику, интуитивно мы отнесем к художественному тексту левый фрагмент, который лексически и синтаксически гораздо более «поэтичен». Этим отрывком начинаются воспоминания штурмана Альбанова «На Юг, к Земле Франца-Иосифа», одного из двух выживших участников арктической экспедиции лейтенанта Брусилова на шхуне «Св. Анна», которая покинула Петербург 10 августа 1912 года с целью впервые пройти под Андреевским флагом по Северному морскому пути. Второй фрагмент представляет собой начало письма в конверте с размытым адресом, которое Саня Григорьев нашел в сумке утонувшего почтальона.

Данный пример нерепрезентативен, потому как основан на «наивном» восприятии художественности. Включение контекста моментально снимает вопрос о фикциональности второго отрывка, которая идентифицируется, например, паратекстуальным признаком (указанием «Два капитана: роман» на титуле) или нарратологическими особенностями (различение автора и рассказчика: Каверина и капитана Татаринова в пересказе Сани Григорьева, услышавшего впервые текст письма в исполнении тети Даши). Фикциональность произведения художественной литературы и изображенного в нем мира, иначе говоря, отнесение того или иного текста к области вымышленного, определяется не столько жанровым чутьем или авторской интенцией, сколько особой конвенцией, которую в общем виде можно сформулировать как читательский «мгновенный и добровольный отказ от недоверия» (фразеология Кольриджа). Нарушение конвенции (когда заранее неизвестна фикциональность/фактуальность текста) при соблюдении прочих равных условий влечет невозможность отличить фикциональное повествование от фактуального (например, благодаря набору неких объективных — текстуальных, нарратологических — признаков).

Идею о конвенциональности вымысла развивает К. Уолтон, автор оригинальной концепции художественной репрезентации. Он счи-

тает, что для знака в любом медиа, «быть фикциональным — означает ... выполнять функцию реквизита в игре в «понарошку»» («to be fictional is ... to possess the function of serving as a prop in games of make-believe») [22, с. 102]. В качестве парадигмы такой игры Уолтон берет детскую имитационную игру, использующую реквизит, где кукла воображается живым ребенком, а игрушечное ружье — настоящим. Реквизит, являясь «генератором фикциональных истин» («generators of fictional truths») [Там же, с. 37], предписывает содержание воображаемого и направляет воображение в определенное русло. Он приобретает валидность в социальном контексте или в вымышленном мире романа, обеспечивая интерсубъективную передаваемость своего смысла: например, что кукла, которую укачивает девочка, — это ребенок. Читатель, используя письмо капитана Татарина как реквизит в игре в «понарошку», считает, что письмо, которое находит Саня Григорьев, некий капитан Татарин действительно отправил своей жене с Югорского Шара.

Приведем еще одно сопоставление текстов Каверина и Альбанова.

«Среди одного такого поля и стоит наша «Св. Мария», по самый планшир засыпанная снегом. Временами гирлянды инея срываются с такелажа и с тихим шуршаньем осыпаются вниз. Как видишь, Машенька, с горя я стал поэтом. Впрочем, у нас есть и настоящий поэт — наш повар Колпаков. Неунывающая душа! Целыми днями он распевает свою поэму. Вот тебе четыре строчки на память:

Под флагом матушки
России

Мы с капитаном в путь
пойдем

И обогнем берега Сибири

Своим красавцем кора-
блем» [8, с. 168].

«Какъ въ бѣлом одеяніи лежитъ и спитъ красавица «Св. Анна», убранная прихотливою рукою мороза и по самый планширь засыпанная снѣгом. Временами гирлянды инея срываются съ такелажа и съ тихимъ шуршаніемъ какъ цветы обсыпаются внизъ на спящую» [1, с. 41].

«...повара Калмыкова, нашего неунывающаго поэта и пѣвца» [Там же, с. 51].

«...нашъ поварь-поэтъ, набравъ хоръ, цѣлыми днями распѣвалъ сочиненную имъ большую поэму, которую къ сожалѣнію я не помню сейчасъ. Он очень увѣренно говорилъ, что:

«Подъ флагомъ матушки Россіи

Мы съ капитаномъ въ путь пойдемъ.

И обогнемъ берега Сибири

Своимъ красавцемъ кораблемъ»» [Там же, с. 52].

Если в первом примере фрагменты совпадают только по фактическому содержанию, то здесь можно увидеть прямое заимствование целых предложений и абзацев, в незначительной степени отредактированных автором. Это уже не творческая переработка источника, но включение документа, существующего в эмпирической реальности, в фикциональный мир художественного произведения. Приведем аргумент Л. Гинзбург в пользу возможного разграничения вымысла и документа: «Вымысел, отправляясь от опыта, создает «вторую действительность», документальная литература несет читателю двойное познание и раздваивающуюся эмоцию, потому что существует никаким искусством не возместимое переживание подлинности жизненного события» [3, с. 7]. Такое разграничение возможно только в рамках конвенциональности вымысла. Если читателю предоставить фрагмент из «Двух капитанов» и сообщить, что этот фрагмент принадлежит перу Альбанова, читатель, несомненно, переживет «подлинность жизненного со-бытия»¹.

Таким образом, включенные в фикциональное повествование «реальные» элементы размещаются в том же онтологическом плане, что и чисто фикциональные единицы: в художественном тексте реальность функционирует так же, как и вымысел, с которым она связана. Подобный способ диалогической соотнесенности фикционального объекта и реального референта можно назвать «метафорическим»: вымыслообразование происходит «по сходству». Заметим, что референтный фикциональному объект из актуальной реальности, оказавшись в результате описанной трансформации в фикциональном мире, приобретает новые значения. Так, Саня из письма узнает, что капитан Татаринов совершил открытие Северной Земли

¹ Обратим внимание на любопытный факт. Несмотря на то, что прототипами капитана Татаринова послужили реальные Брусилов и Седов, а дрейф «Св. Марии» почти в точности повторяет плавание «Св. Анны», сам Каверин признается в почти что трагической невозможности верификации источников: «И в прежних книгах немало труда стоило мне то, что лишь приблизительно можно назвать историческим фоном <...> Память легко обманывает, и каждый, даже незначительный факт прошлого требует тщательной проверки. Ошибиться нельзя даже в мелочах. Попробуйте допустить неточность, и двадцать читателей с обидной снисходительностью немедленно на нее укажут <...> В «Двух капитанах» я воспользовался весьма неразборчивым факсимиле письма лейтенанта Брусилова к матери, и один дотошный школьник не только добрался до источника, но доказал мне, что два слова брусиловского письма были прочитаны неверно» [7, с. 246].

(в романе — «Земли Марии») за два года до ее реального открытия Борисом Вилькицким. На самом деле, в записях Альбанова в аналогичных местах речь идет о наблюдении вершин Земли Георга.

В разговоре о «метафорической» фикциональности мы опирались, главным образом, на содержание письма, «подробный рассказ о жизни корабля, затертого льдами и медленнодвигающегося на север» [8, с. 37]. Между тем, письмо, рассмотренное в жанровом и сюжетно-композиционном измерении романа, обнаруживает способ вымыслообразования иного рода. Корней Чуковский в письме Каверину характеризует только что опубликованный в журнале «Костер» первый том «Двух капитанов» следующим образом: «Единственный есть у нее (книги — Е. К.) недостаток, — который в сущности происходит от ее достоинств: она слишком авантюрна. Вы оказались таким мастером фабулы, таким неистощимым изобретателем занимательных ситуаций, что даже злоупотребляете этой своей силой» [16, с. 64]. Авантюристость «Двух капитанов» очевидно связана с ранними фабульными экспериментами Каверина, последовавшего призыву Лунца «На Запад!». В несколько экзальтированной манере Лунц призывает Серапионов «в фабулу, в интригу, в настоящую народную литературу», предлагая «подрожать — гимназистами младших классов — авантурным романам» [17, с. 52] Стерна, Конан-Дойла, Хаггарда. Бахтин описывает авантурный роман следующим образом: «Отсутствие дистанции и зона контакта используются здесь по-иному: вместо нашей скучной жизни нам предлагают, правда, суррогат, но зато интересной и блестящей жизни. Эти авантюры можно сопереживать, с этими героями можно самоотождествляться; такие романы почти могут стать заменой собственной жизни» [2, с. 224]. Как мы видим, роль вымысла в авантурной литературе гипердоминанта, вымысел здесь предпочтительнее реальности. Следовательно, неоромантическая апелляция эстетической системы «Серапионов» к авантурному жанру может быть идентификатором фикциональности.

На первых страницах «Двух капитанов» Саня находит письмо в сумке утонувшего почтальона. Детские воспоминания о другом мире, о котором шла речь в письме — мире приключений, никак не связанного с прозаической реальностью — спустя много лет выявляют цель героя: найти пропавшую экспедицию капитана Татаринова. Данное письмо как объект, мотивирующий сюжет, можно сравнить с аналогичными объектами и даже сходными сюжетными

коллизиями в целом корпусе классических авантюрных романов. Вспомним, например, «Остров Сокровищ» Стивенсона. Старый Билли Бонс, подобно почтальону, умирает, оставляя Джиму Хокинсу карту острова, где спрятаны сокровища капитана Флинта. В «Детях капитана Гранта» Жюль Верна матросы яхты «Дункан» находят в чреве акулы письмо из бутылки, сообщающее, где искать капитана Гранта. Подобные объекты задают направление поиска, пожалуй, главного мотива в авантюрных романах. Объект встраивается в метонимическую цепочку таких же авантюрных объектов, вымысел образуется «по смежности» с ними. Референтом становится «память жанра» как совокупность всех «приключенческих» фикциональных миров.

В качестве еще одного «метонимического» референта в письме капитана Татарина можно выдвинуть условное пространство Русского Севера, названного в романе «Страной чудес и сказочных превращений», сакральный локус советской героической Вальхаллы, откуда приходит письмо капитана Татарина и куда стремится летчик Саня Григорьев в поисках бранных останков автора письма. В советской культуре тридцатых годов, где тоталитаризм политический смыкается с тоталитаризмом семиотическим, фигура Севера как своеобразного «фронтира» оказывается «имперским возвышенным». К. Кларк, автор этого термина, пишет: «Функционирование возвышенного в сталинской культуре было направлено на то, чтобы... перенести действие из городского, бюрократического мира с его очевидными ограничениями и сдерживающими условностями на «девственную» и волнующую периферию... Герои и исследователи из числа персонажей романа выходили «за пределы» в буквальном смысле — за пределы Северного полярного круга, что представляло собой аллгорию выхода за пределы прозаического мира вообще» [10, с. 73].

Для Сани капитан обитает в легендарном прошлом мифа: «Когда Катя рассказывала мне историю своего отца..., мне всегда казалось, что это было очень давно, во всяком случае, за много лет до того, как я уехал из Энска. А письма — это было мое детство, то есть совсем другое время. Мне просто не пришло в голову, что эти два совершенно разных времени следовали одно за другим. Здесь была не ошибка памяти, а какая — то совсем другая ошибка» [8, с. 320]. Ошибка, по-видимому, заключается в том, что, с одной стороны,

Саня и капитан Татаринов существуют в общем хронотопе Севера, с другой стороны, происходит темпоральное размыкание хронотопа, вызванное несовпадением естественного течения времени и принципиальной мифологической вневременности, заданной идеологическими константами социалистического реализма. Следовательно, цель Сани — завершить бытие капитана Татаринова, символически заместив собой погибшего капитана: «так, от присвоения чужого письма к присвоению чужой судьбы, разворачивается логика его жизни» [11, с. 299].

Фикциональность Севера в романе демонстрирует парадоксальное замещение номинально постулируемой соцреализмом доминанты актуальной реальности мифологическим вымыслом. По мнению Х. Гюнтера, соцреализм 30–40-х гг. создает «архетипические образы героя и его помощников, врага и вредителя, мудрого отца, которые более похожи на персонажей архаических жанров, нежели на героев реалистического романа» [5, с. 47]. Эту мысль можно развить наблюдением исследователей творчества Каверина О. и В. Новиковыми. По их мнению, роман «Два капитана» имеет непосредственное отношение к фольклорному жанру сказки, причем «целесообразно проводить аналогию не с конкретными сказочными сюжетами, а с самой структурой жанра, блестяще описанной в знаменитом исследовании В. Я. Проппа «Морфология сказки»» [14, с. 156]. В таком случае, пропповской функцией, относящейся к письму капитана Татаринова, можно считать «В распоряжение героя попадает волшебное средство».

Метонимическая фикциональность, обеспечивающая производство вымысла посредством замены актуальной реальности другими фикциональными структурами, демонстрирует дефицит реальности как таковой. Постоянно вызывая в сознании воспринимающего субъекта метонимичные фикциональные структуры, объект постепенно теряет признак конкретной предметности даже в фикциональном мире романа, превращаясь в семантическую пустышку. Так, письмо капитана Татаринова изначально приведено в романе не полностью. Вначале невозможно разглядеть адрес на конверте, затем — прочитать некоторые размытые строки. Сперва Саня слышит только абзац из письма в исполнении тети Даши. Вернувшись в родной Энск после восьмилетнего отсутствия, Саня находит только три страницы из восьми в старых бумагах, остальные страницы он дописывает по па-

мья. Отсутствующие страницы становятся причиной смерти Марии Васильевны и содержат доказательства вины Николая Антоновича. Саня передает письмо, «завернутое в компрессорную бумагу» Кате, а та показывает его своей матери. С этого момента оригинал письма, по-видимому, попадает в руки к Николаю Антоновичу — именно из этого письма главный злодей романа узнает об открытии своего брата. Саня Григорьев оперирует только собственноручно созданной копией. Эту копию он предъявляет в качестве вещественного доказательства вины Николая Татаринова в редакции «Правды». Впоследствии письмо вообще исчезает из сознания героев, всплывая только отдельными строчками в блокадном Ленинграде в памяти Кати, уже мысленно похоронившей мужа. А в конце романа последнее письмо капитана полностью заменяется новым, теперь уже окончательным его письмом (смонтированным, кстати, из последнего обращения Седова к товарищам). Можно предположить, что семантическая неполнота письма свидетельствует о нем как о фигуре художественной незавершенности. Тогда, согласно «принципу минимального отклонения» («Principle of Minimal Departure»), для читательского воображения неразрешимые предположения оказываются пропущенной информацией, а не онтологической неполнотой [21, с. 48–60]. Л. Долежель рассматривает незавершенность как отличительную черту фикционального существования: заполняя пробелы, читатель сводит онтологическое разнообразие в фикциональных мирах к единой структуре. Заполнение пробелов нейтрализует эффект стратегий показывания и упрятывания, регулирующих раскрытие нарративной информации [19, с. 169–172].

Отвлекаясь от вышеуказанных соображений, обратим внимание на тот факт, что в романе дается достаточно подробное описание письма «в толстом пожелтевшем конверте». До потери полных признаков реальности письмо аналогично другим объектам, составляющим предметный мир романа, и может перемещаться в романном пространстве и времени, например, находиться «в Саниной комнате, на этажерке, между «Царем-Колоколом» и «Приключениями донского казака на Кавказе»». В своей еще вещественно-материальной предметности письмо демонстрирует «эффект реальности» (Р. Барт) фикционального мира.

Подведем итоги. Анализ текста, содержания, жанровых особенностей и сюжетно-композиционных функций письма капитана Та-

тринова показывает соотношение вымысла и реальности в романе В. А. Каверина «Два капитана» как синтез различных стратегий вымыслообразования: метафорической, обнажающей механизм фационализации актуальных смыслов благодаря конвенциональному бытованию объекта в виде реквизита в игре в «понарошку» и метонимической, согласно которой неоромантическое жанровое обнажение вымысла совмещается с утопической архаикой соцреализма. Для читательского воображения семантическая неполнота письма компенсируется его онтологически полноценным статусом в фациональном мире романа.

Список литературы и источников

1. *Альбанов В.* На юг, к Земле Франца Иосифа! Пг., 1917. — 194 с.
2. *Бахтин М.* Эпос и роман. СПб., 2000. — 300 с.
3. *Гинзбург Л.* О литературном герое. Л., 1979. — 220 с.
4. *Гиришман М.* Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2007. — 555 с.
5. *Гюнтер Х.* Соцреализм и утопическое мышление // Соцреалистический канон. — СПб., 2000. С. 41–49.
6. *Зейфман Н.* Любовь к «Двум капитанам» // «Каждая книга — поступок». Воспоминания о В. Каверине: Статьи, письма, архивные материалы. М., 2007. С. 293–309.
7. *Каверин В.* «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...»: Портреты, письма о литературе, воспоминания. — М., 1965. — 255 с.
8. *Каверин В.* Собрание сочинений в 8 т. М., 1981. Т. 3. — 638 с.
9. *Каверин В.* Эпилог: Мемуары. М., 1997. — 560 с.
10. *Кларк К.* Имперское возвышенное в советской культуре второй половины 1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2009. №95. С. 58–80.
11. *Куляпин А., Скубач О.* В стране советской жить: мифология повседневной жизни 1920–1950 гг. // Критика и семиотика. 2007. Вып. 11. С. 280–352.
12. *Литовская М.* Две книги «Двух капитанов» // Известия Уральского государственного университета. 2003. №28. С. 211–220.
13. *Льюиз Д.* Истинность в вымысле // Логос. 1999. №3 (13). С. 48–68.
14. *Новикова О., Новиков В.* В. Каверин. Критический очерк. М., 1986. — 284 с.
15. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стенографический отчет. — М., 1934. — 718 с.
16. Переписка К. И. Чуковского с В. А. Кавериним // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2004. Т. 63. №2. С. 62–68.

17. Серапионовы братья. Антология: Манифесты, декларации, статьи, избранная проза, воспоминания/Сост., вступ. ст., примеч. Т. Ф. Прокопова. — М.: Школа-пресс, 1998. — 639 с.

18. Черкасов П. Фикциональный дискурс в литературе: проблема репрезентации: Автореф. дис.... канд. филол. наук. Самара, 2007. — 19 с.

19. Doležel L. Heterocosmica: fiction and possible worlds. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998. XII. 339 p.

20. Pavel T. Fictional worlds. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986. VIII. 178 p.

21. Ryan M.-L. Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory. Bloomington: Indiana University Press, 1991. VIII. 291 p.

22. Walton K. Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990. XIV. 450 p.

Игорь Кравчук

«Процесс со всею нашей литературою»: замысел романа «Неточка Незванова» в свете писательских стратегий молодого Достоевского

The article deals with the creative history of unfinished Dostoevsky's novel «Netochka Nezvanova». On the basis of the author's epistolary heritage, related to the period of work on the novel, his biographical data and his later return to the incomplete plot it is suggested that it was extremely important for Dostoevsky. This hypothesis in turn permits to revise stable opinion maintained by most of literary critics that «Netochka Nezvanova» is just an abortive piece which has rather historical than aesthetic significance. One of the crucial arguments for this notion is that novel wasn't just an unfinished piece — it doesn't display any signs of internal wholeness, unity of the plot. This article has an endeavor to find the background for this presumption and also to demonstrate a system of «imperceptible concatenations» which form the very gist of the text by Dostoevsky. The importance of the main characters' debates about the nature of creation, about gift and mediocrity, about the destination of artist, along with features of actual public and aesthetic polemics of 1840s, allows concluding that «Netochka Nezvanova» is a valuable illustration of new trends in the professional self-consciousness of Dostoevsky as a writer at the end of 1840s marked by experiments in the domain of the poetics.

Key words: Dostoevsky, «Netochka Nezvanova», Belinsky, Valerian Maykov, professional strategies, Druzhinin, Feuerbach, Kluchevsky, field of literature.

Статья посвящена с творческой истории романа незаконченного Достоевского “Неточка Незванова”. Эпистолярное наследие автора периода его работы над романом, факты его биографии и более позднее возвращение к незавершенному сюжету указывают на его чрезвычайную важность для Достоевского. Эта гипотеза, в свою очередь, дает возможность пересмотреть устойчивое мнение, которого придерживается большинство историков литературы, что “Неточка Незванова” – просто авторская неудача, которая имеет более историческое, чем эстетическое значение. Один из решающих аргументов в поддержку этой точки зрения – то, что роман не был просто незаконченным – в нем также нет признаков внутренней цельности и единства сюжета. Данная статья позволяет выявить причины такого видения, а также продемонстрировать систему “незаметных связей”, которые формируют самую суть текста Достоевского. Важность дискуссий главных героев о природе творения, о подарке и посредственности, о предназначении художника, наряду с особенностями актуальной общественной и эстетической полемики 1840-х годов, позволяет прийти к выводу, что “Неточка Незванова” — ценная иллюстрация новых тенденций в профессиональном самоосмыслении Достоевского как писателя в конце 1840-ых, отмеченных экспериментами в области поэтики.

Ключевые слова: Достоевский, “Неточка Незванова”, Белинский, Валериан Майков, писательские стратегии, Дружинин, Фейербах, Ключевский, область литературы.

Героиня романа Марка Алданова «Начало конца» графиня де Белланкомбр, живо симпатизирующая России, в одной из глав получает совет «душиться смесью «Amou Daria» и «Cuir de Russie», а на маленьком столике в гостиной держать томик Достоевского» [1, с. 237]. Этот иронический пассаж — одна из иллюстраций того, что образ великого писателя в сознании поклонников и отрицателей его таланта зачастую предстает сотканным из мифов, стереотипов и предрассудков. При этом речь идет не только о читательском восприятии, но нередко и об исследованиях творчества Достоевского, количество которых к настоящему времени с трудом поддается исчислению. На практике это приводит к появлению в тексте отдельных произведений «слепых зон», почти не востребованных исследовательской оптикой. Богатый набор примеров подобного рода предлагает нам и неоконченный роман «Неточка Незванова». Остановимся на одном из них.

В подавляющем большинстве случаев художественное своеобразие «Неточки Незвановой» не привлекает внимания достоевистов: исходя из того, что работа над романом была прервана в связи с арестом 23 апреля 1849 года, а в 1860 году роман был переделан в повесть, чья композиционная завершенность до сих пор вызывает небезосновательные сомнения (достаточно вспомнить обрыв сюжета после встречи главной героини с «фантомным» персонажем Овровым), отечественные и зарубежные специалисты признавали за «Историей одной женщины» лишь историческую ценность. Подобный взгляд на «Неточку» чаще всего подкрепляется презумпцией отсутствия в произведении цельности. Показательны реплики исследователей первой половины XX века. Вот что писал по этому поводу Н. С. Трубецкой: «...трудно произнести какое-нибудь окончательное суждение о первых его главах. В дошедшем до нас виде они производят впечатление отдельных повестей, лишь слабо друг с другом связанных; вероятно, их взаимная связь должна была выясниться из дальнейшего повествования, но об этом мы опять-таки судить не можем, тем более что техника структуры больших романов, применяемая Достоевским, известна нам только из гораздо более поздних произведений, а в 1849 г. он мог иметь другие взгляды на строение романа» [17, с. 654]. Куда более строг в своих оценках К. В. Мочульский: «Роман распадается на три самостоятельные повести, внешне спаянные личностью рассказчицы. <...> Повести отделены друг от друга не только особым сюжетом, но и литературным стилем. Ни композиционного, ни стилистического единства авто-

ру не удалось достигнуть. Вероятно, потому он никогда впоследствии не пытался закончить свое неудавшееся произведение» [15, с. 266]. Проследить истоки этих оценок не составляет труда: они, очевидно, восходят к обстоятельному разбору начальных глав «Неточки Незвановой» в «Письмах иногороднего подписчика» А. В. Дружинина¹: перечисляя в очередной раз типичные упреки в адрес Достоевского, сформулированные еще Белинским, обозреватель «Современника» с особенной настойчивостью прибавляет от себя замечания о том, что в новом романе «нет ни завязки, ни действия» [7, 3, с. 67]. «Раздроблять свое произведение на кусочки, листка по три печатных, вещь весьма невыгодная. Чтоб затронуть любопытство публики, надо прибегнуть к эффектному расположению сцен, на которое такие мастера французские романисты; да и в этом случае расчет не всегда удается. А сочинение, основанное на психологическом анализе, в котором встречаются картины простые, события нехитрые, совершенно погибает от раздробления» [7, 2, с. 185]. Следует учесть, что, предостерегая автора от тщетных попыток перенять технику французского романа-фельетона, Дружинин, вероятно, приглашает публику сопоставить композиционные упражнения Достоевского с романом Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой «Три страны света», публикация которого началась в октябрьском номере «Современника» за 1848 год и окончилась в майском номере 1849 года [см. 19], иными словами, его обвинения продиктованы как минимум не одними эстетическими соображениями, но также и редакционной политикой периодического издания, разместившего статью. Письма Достоевского периода работы над «Неточкой Незвановой» выставляют умозаключения Дружинина в еще менее выгодном свете: так в письме к А. А. Краевскому 31 марта 1849 года он Достоевский сетует на порядок издания романа; предполагая дополнить третью его часть (на которой текст и обрывается) четвертой и пятой, писатель выражает сожаление по поводу того, что уже напечатанные и еще только намеченные части нельзя издать одним куском. «Я и теперь рву волосы, что эпизод доставлен не весь, а разбит на 3 части. Ничего не кончено, а только возбуждено любопытство. А любопытство, возбужденное в начале меся-

¹ Оценка «Неточки Незвановой», данная Дружининым, стала вообще едва ли не самым влиятельным источником позднейших разборов романа, сформировав стереотип восприятия данного произведения Достоевского. Достаточно подробно составляющие этого стереотипа перечисляются, например, Евгением Померанцевым [21, с. 145–204].

ца, по-моему, уже не то, что в конце месяца; оно охлаждается, и самые лучшие сочинения теряют. Это всё равно, если бы я сцену с Покровским, лучшую в «Бедных людях», разбил на 2 части и томил публику месяц. Где впечатление? Оно исчезнет» [XXVIII₁, 154]. Таким образом, если мы и оказываемся вправе заподозрить кого-либо в оглядывании на роман-фельетон, то только Краевского. Впрочем, данное наблюдение лишь отчасти является контраргументом: «Неточка Незванова» действительно прочитывается как ряд самостоятельных повестей, объединенных лишь героиней-рассказчицей и рядом второстепенных персонажей (С-ц, Б., мадам Леотар), переходящих из одной части повествования в другую. Но, несомненно, данная композиционная особенность не мыслилась самим Достоевским как неудача или дань привычной для писателя авральной работе: в противном случае, он не настаивал бы на «доставлении романа целиком» и не сохранил бы композиционный рисунок при переработке произведения в 1860 году. Более того, далеко не все читатели «Неточки» ощущали эту тенденцию повествования к распаду на самостоятельные сюжеты. Чрезвычайно интересный отзыв о произведении в его трансформированном виде мы находим в письме юного В. О. Ключевского к однокашнику по Пензенской духовной семинарии В. В. Холмогорову от 18 ноября 1861 года: «Как любителю беллетристики чувства рекомендую тебе в [в] новь вышедшем издании сочинений Достоевского «Неточку Незванову» в первом томе. Чудо, что за роман! Редкий роман, если это роман только! По пальцам можно перечесть подобного достоинства» [10, с. 63; курсив наш — И. К.]. В отрыве от исторического контекста данный панегирический отзыв вряд ли может быть рассмотрен как нечто большее, нежели рассуждения провинциального семинариста о том, что такое, в его представлении, хороший роман. Такое предположение, однако, может быть опровергнуто косвенными наблюдениями. Во-первых, судя по тону письма, Ключевский явно осведомлен о судьбе творческого наследия Достоевского и в этой судьбе искренне, читательски заинтересован. Во-вторых, отредактированный текст «Неточки Незвановой» появляется в окружении текстов «Бедных людей» и «Белых ночей». На фоне *завершенных* произведений Достоевского с жесткой композиционной организацией, развитым сюжетом и более или менее прозрачной формальной атрибуцией, признание *романом* сильно сокращенного, обрывающегося в кульминационном эпизоде текста, в котором еще критика 1840-х годов видела набор разрозненных про-

заических фрагментов, вряд ли может оказаться следствием недостатка наблюдательности, кругозора и образования читателя. В-третьих, Ключевский относит «Неточку Незванову» к «беллетристике чувства». Данное выражение можно истолковать как отсылку к sentimentalной прозе². То, что настолько парадоксальное произведение выделяется читателем на фоне значительно более «авторитетных» образцов sentimentalного повествования Достоевского (в этом же томе были перепечатаны «Бедные люди» и «Белые ночи»), также подсказывает нам, что истоки того впечатления, которое «Неточка Незванова» произвела на Ключевского, следует искать в тексте самого произведения, а не вовне его. Еще одно показательное суждение, относящееся к специфике «Неточки Незвановой» можно найти у Аполлона Григорьева, и, в отличие от восторженных восклицаний Ключевского, оно не имеет отношения к поздней редакции, так как хронологически относится к 1859 году. Обращаясь к опусам Достоевского 40-х годов, Григорьев, в частности, пишет: «поэт sentimentalного натурализма сам сделал важный шаг к выходу из него *в развивавшейся все глубже и глубже* «Неточке Незвановой» — и о нем нельзя поэтому сказать последнего слова — но sentimentalный натурализм — увы!

Умер он —

Умер наш голубчик!» [6, с. 22–23].

Оставляя в стороне сложную и достаточно разработанную тему «Достоевский и Аполлон Григорьев», обратимся к содержательной стороне лишь этой частной характеристики «Истории одной женщины». Замечание о том, что произведение Достоевского «развивалось все глубже и глубже», Григорьев мог иметь в виду собственно две вещи: либо то, что роман «прибавлял» от одной части к другой, либо то, что, несмотря на вердикт Дружинина, в нем все же есть определенное движение сюжета, сообщающее отдельным главам композиционную и логическую последовательность. Тем не менее, эта догадка ни разу не проверялась исследователями раннего творчества Достоевского. Исключение составляет, пожалуй, лишь монография Э. М. Жиликовой. Отталкиваясь, в том числе и от сопоставлений «Неточки» с «Бедными людьми», пе-

² Ср. с концептом «поэзии чувства». Напр. у П. А. Вяземского в статье «Стихотворения Карамзина» (1867): «С ним родилась у нас поэзия чувства, любви к природе, нежных отливов мысли и впечатлений, словом сказать, поэзия внутренняя, задушевная. В ней впервые отразились не одна внешняя обстановка, но в сердечной исповеди сказалось, что сердце чувствует, любит, таит и питает в себе» [5, с. 256].

риодически возникающих в письмах самого автора, исследовательница выдвигает гипотезу о том, что организация «Истории одной женщины» наследует традиции романа в письмах: «сохранив внутреннюю структуру свободного сцепления частей, но представив вместо писем три истории, Достоевский сосредоточил внимание не только на самом процессе протекания чувства, но и на эволюции характера, на этапах его развития» [8, с. 216–217]. В настоящей статье мы попытаемся рассмотреть замысел «Неточки Незвановой» сквозь призму профессиональных стратегий молодого Достоевского. Некоторый свет на данную проблему проливают несколько отрывков, преимущественно относящихся к журнальной редакции «Неточки Незвановой».

При ближайшем рассмотрении текст Достоевского обнаруживает многочисленные отсылки к актуальному для 1840-х годов дискурсу о природе таланта и иерархии дарований. Вот лишь наиболее выразительный фрагмент текста, относящийся к сцене, в которой Ефимов и его друг, неудавшийся артист балета Карл Федорыч, совместно перечитывают драматическую фантазию о непризнанном художнике:

В этой драме толковалось о несчастиях одного великого художника, какого-то Дженаро или Джакобо, который на одной странице кричал: «Я не признан!», а на другой: «Я признан!», или: «Я бесталантен!», и потом, через несколько строк: «Я с талантом!». Всё оканчивалось очень плачевно. Эта драма была, конечно, чрезвычайно пошлое сочинение; но вот чудо — она самым наивным и трагическим образом действовала на обоих читателей, которые находили в главном герое много сходства с собою [II, 168].

Как мы помним, на протяжении всей своей жизни отчим главной героини страдает от неспособности реализовать свои музыкальные способности и постоянно сравнивает масштабы собственного дарования с талантом коллег по цеху. Подобное поведение приближает катастрофический конец жизни Ефимова: услышав великолепную игру С-ца, он теряет рассудок. В процитированном отрывке озабоченность героя своими способностями отражается в описываемом произведении и доводится до абсурда. Притом что рассказу Неточки о совместных досугах Ефимова и Карла Федорыча предшествует вполне драматическая сцена, в которой Б. уверяет своего беспутного друга в том, что талант у него есть, но постижение самой техники игры необходимо начинать с азбуки, данный эпизод выглядит своего рода пародийным, комиче-

ским снижением указанной проблематики. Далее в романе Карл Федорыч представляет Ефимову свои неловкие хореографические этюды, и на этот раз уже спившийся скрипач должен выступить в роли старшего товарища и оценить, есть ли у «немецкого щелкуна» талант. Репрезентативен и довольно прозрачный намек на драму Н. В. Кукольника «Джакобо Санназар»: мемуары современников сохранили для нас анекдоты, в которых Кукольник усиленно культивирует образ литературного мэтра, гения, произведения которого слишком глубоки для неразвитого отечественного читателя (например, свидетельство Панаева о том, как Кукольник однажды сообщил преданным поклонникам, что, устав от непонимания в России, намерен впредь писать исключительно на итальянском языке³).

Как убедительно показывают в своих работах Алексей Вдовин [4, с. 76] и Михаил Макеев [13, с. 85–93], иерархия талантов применительно к литературе интенсивно разрабатывалась Белинским, а позже — ближайшими соратниками «неистового Виссариона» на страницах «Современника». Не вдаваясь в подробности, необходимо пояснить, что речь шла о герметичной модели профессионального литературного производства, в рамках которой источником оценок выступал узкий круг экспертов, к числу которых, разумеется, относил себя и сам Белинский. При этом в новой литературной иерархии наибольшее внимание уделялось талантам «средним», «умеренным», способным выполнить определенный эстетический и социальный заказ. Но Достоевский с самого начала был причислен к талантам «необыкновенным», что позволило ему осознать себя как гения. «Новый Гоголь» мог не связывать себя конкретными обязательствами и творить по своим собственным законам. Многочисленные свидетельства мемуаристов, касающиеся неумеренного, болезненного самолюбия и тщеславия автора «Бедных людей», наглядно демонстрируют природу позднейшего конфликта между Достоевским и кругом Белинского, подытожившего свои разочарования в письме к П. В. Анненкову от 15 февраля 1848 года: «Надулись же мы, друг мой, с Достоевским-гением!.. Я, первый критик, разыграл тут осла в квадрате» [2, IX, 713]. Четыре года спустя стремление «первого критика» выстроить внятную литературную иерархию удостоилось снисходительной реплики И. С. Тургенева: «Было время — несколько лет тому назад — в отечественной критике завелась своего рода табель о рангах — подразделение пишущих людей, которые, смотря по их способностям, удостоивались различных степеней: простого беллетриста, дагерротипического изображателя нравов, про-

³ См.: 16, 69.

стого таланта, художественного таланта, гениального таланта и, наконец, даже гения. Была также степень гения мирового, но до той степени доходили немногие. Это время прошло теперь вследствие, между прочим, и оказавшейся несостоятельности многих гениальных талантов и гениев; оно прошло, и мы смеяться над ним не будем. В этой, с виду педантической, классификации было гораздо более молодости воззрения, более веры в искусство и его деятелей, чем в наше положительное, сухое и равнодушное время. Системы вообще создаются энтузиастами и применяются ими... Нам, старикам, теперь не до систем» [18, IV, с. 473].

История Ефимова традиционно анализируется в аспекте биографическом, как своего рода сублимация личных переживаний Достоевского по поводу неудач, преследовавших практически все произведения, написанные им после «Двойника». При этом в расчет не принимается та функция, которой наделен образ Ефимова в «Неточке Незвановой». На протяжении всей первой части главная героиня постоянно пытается не просто объяснить поведение и личность самого Ефимова, но вписать биографию и индивидуальность отчима в некую каузальную серию, которая позволила бы ей лучше разобраться в себе самой, в «темной и неясной эпохе» своего младенчества: «Мой отчим был музыкант. Судьба его очень замечательна: это был самый странный, самый чудесный человек из всех, которых я знала. Он слишком сильно отразился в первых впечатлениях моего детства, так сильно, что эти впечатления имели влияние на всю мою жизнь. Прежде всего, чтоб был понятен рассказ мой, я приведу здесь его биографию» [II, 142]. Резюмируя свой рассказ о похождениях и гибели героя, Неточка приходит к ясному, обоснованному выводу, говоря о том, что Ефимов все время тешил себя напрасными надеждами, оправдывая ими свое поведение и обращение с близкими и друзьями. Но подлинный гений, С-ц, разрушил эти иллюзии: «В последний час свой он услышал чудного гения, который *рассказал ему его же самого и осудил его навсегда*. С последним звуком, слетевшим со струн скрипки гениального С-ца, *перед ним разрешилась вся тайна искусства*, и гений, вечно юный, могучий и истинный, *раздавил его своею истинностью*» [II, 188]. Трудность состоит лишь в том, что в свои оценки Неточка озвучивает с чужих слов: при сопоставлении ее реплик с репликами Б. обнаруживается, что суждения героини почти дословно воспроизводят рассуждения немецкого скрипача. Более того, по тексту романа рассыпаны ссылки Неточки на те или иные воспоминания Б., услышанные ей много позже описываемых событий.

В случае же с предваряющим рассказом о том, каким образом Ефимов из скромного кларнетиста при крепостном оркестре переродился в одержимого скрипача, мы и вовсе имеем дело с «испорченным телефоном»: вначале с Ефимовым происходят некоторые события, спустя много лет он пересказывает их Б., Б. еще через какое-то время пересказывает их юной Неточке, а сама Неточка записывает их только став взрослой женщиной, при этом, подобно многим другим рассказчикам у Достоевского, постоянно разоблачая в собственном письме заемный стиль и литературные приемы, подрывающие доверие к искренности и непредвзятости говорящего. Отмечавшийся многими исследователями фантастический гофманианский колорит рассказа о погибшем в канаве итальянском капельмейстере и страстном объяснении помещика с арестованным музыкантом в самом начале романа дискредитирует все дальнейшие мотивировки, к которым прибегает нарратор⁴.

Ненадолго вернемся к отрывку из первой части, в котором зачитываются избранные места из драматической фантазии. Саму драму Неточка называет «пошлым сочинением», но при этом она не может не признать, что это «пошлое сочинение» «самым наивным и трагическим образом действовало на обоих читателей, которые находили в главном герое много сходства с собою». Далее, сравнивая исполнительское искусство С-ца со зловещим скрипичным этюдом, который исполняется Ефимовым над трупом маменьки, Неточка замечает: «это была не музыка... <...> Это были не звуки скрипки, а как будто чей-то ужасный голос загремел в первый раз в нашем темном жилище. <...> я твердо уверена, что слышала стоны, крик человеческий, плач; целое отчаяние выливалось в этих звуках, и наконец, когда загремел ужасный финальный аккорд, в котором было всё, что есть ужасного в плаче, мучительного в муках и тоскливого в безнадежной тоске, — всё это как будто соединилось разом... я не могла выдержать, — я задрожала, слезы брызнули из глаз моих, и, с страшным, отчаянным криком бросившись к батюшке, я обхватила его руками» [II, 184]. Иными словами, исполнение Ефимова выходит за рамки музыкального искусства: скрипка безумца рождает не звуки, а квинтэссенцию живых человеческих чувств. Сила воздействия ефимовской игры превышает для Неточки силу воздействия игры С-ца: и в том, и в другом случае

⁴ Одна из наиболее цельных интерпретаций замысла «Неточки Незвановой», построенная на анализе «гофмановского текста» в произведении Достоевского, представлена у Чарльза Пэсседжа: 20, p. 100–101.

переносное значение словосочетания «голос скрипки» перерождается в буквальное, за счет перечисления родственных по классу понятий (стон, вопль, мольба, жалоба, крик). Но С-ц целиком остается в рамках «голосовой» образности: его искусство лишь стремится уничтожить референтные отношения между означающим (звуки, голоса, *передающие* эмоцию) и означаемым (самой эмоцией). Для его единственного слушателя Ефимова музыка не выражает плача, мук и тоски, *она сама становится плачем, муками и тоской*, а в финальной части исполняемой композиции проникает в самую суть этих состояний («всё, что есть ... тоскливого в безнадежной тоске»). Таким образом, трактовка истории Ефимова как истории человека, растратившего свой талант, а то и вовсе нафантазировавшего себе способность виртуозно играть на скрипке, выглядит спорной, а это, в свою очередь, заставляет нас задним числом пересмотреть изначальную декларацию Неточки, намеревавшейся объяснить читателю обстоятельства, в которых формировался ее характер. Напомним, что одним из основных упреков, которые адресовал Достоевскому Белинский, был упрек в неестественности и нелогичности поступков и характеров его произведений (писателю особенно «досталось» за повесть «Хозяйка»). Именно разбирая произведение *Достоевского* «Господин Прохарчин», Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года» заключает: «В искусстве не должно быть ничего темного и непонятого; его произведения тем и выше так называемых «истинных происшествий», что поэт освещает пламенником своей фантазии все сердечные изгибы своих героев, *все тайные причины их действий, снимает с рассказываемого им события все случайное, представляя нашим глазам одно необходимое, как неизбежный результат достаточной причины*» [2, X, с. 42]. Нарративная организация первой части «Неточки Незвановой» словно обыгрывает данный эстетический постулат: текст постоянно демонстрирует нам такие причинно-следственные связи, которые на поверку ничего не объясняют. Необходимым контрапунктом к очерку детства Неточки выступают и злоключения Ефимова, соблазняющие читателя объяснить причуды его искаленного сознания гнетом среды. С одной стороны, такая трактовка дискредитируется тем, что это объяснение эксплуатируется самим Ефимовым, оправдывающим и пьянство, и склонность, и разговоры о смерти «злойейки» жены (за это наблюдение хочется поблагодарить К. Ю. Зубкова). С другой стороны, как мы уже имели возможность убедиться, то, что Ефимов

лжет, еще не означает, что Б. и Неточка безоговорочно правы. Здесь стоит вспомнить работу В. М. Марковича «Роман Тургенева «Рудин» и традиции натуральной школы», в которой исследователь подробно освещает господствовавший в прозе «натуральной школы» биографический метод характеристик: «Характеристика такого рода фиксирует некое стабильное состояние персонажа, описывает обычный тип его поведения. А затем объясняет это нынешнее положение как итог эволюции характера, как результат взаимодействия природы персонажа с объективными условиями его жизни. В подобном построении характеристики отчетливо проявляется организующая роль аналитической авторской модели. Выбор «показательных» эпизодов, переходы от фактов к обобщениям и обратно, общий порядок подачи материала, соотношение частей, — всё здесь прямо и открыто определяется соображениями повествователя о том, что и в какой степени важно» [14, с. 110]. Достоевский, таким образом, бросает вызов «биографическому» (или «генетическому») методу, что проявляется не только на микро-, но и на макроуровне: в каждой части повествования героиня оказывается случайным, периферийным персонажем, не имеющим прямого доступа к окружающей социальной действительности, не имеющим возможности проявить себя, обнаружить свой характер в том или ином акте. Подчеркнутая механистичность сюжетных переходов (через эпизоды обморока, истерики и беспамятства Неточки) также работают на ослабление линейных, социально детерминированных объяснительных схем. Единственным шансом становится письмо, обнаруженное в библиотеке Петра Александровича в третьей части повествования. Только в драматической сцене, результатом которой становится потеря рассудка Александрой Михайловной, Неточка становится полноправным действующим лицом, что и позволяет Достоевскому окончить редакцию 1860 года именно этой статусной трансформацией героини.

Но почему именно это художественное решение определяет отмеченные ранее особенности первых частей «Неточки Незвановой»? Здесь хотелось бы предложить одну версию, основанную на полностью выключенном из поздней редакции описании знакомства и дальнейших взаимоотношений Неточки с мальчиком Ларенькой в доме князя X-го. Этот фрагмент насыщен тезаурусом одного из главных оппонентов Белинского — Валериана Майкова. «Из всех рассказов его было видно, однако ж, что бедняжка слишком, даже не по летам своим, был *симпатичен* и впечатлителен, что он самую горячею любовью любил своих

родителей; но неизлечимо было его убеждение!»⁵ [Ш, 442]. В этом же эпизоде повзрослевшая рассказчица приводит собственные рассуждения о свойственном детям «порочном сенсуализме, ложной чувствительности». Сосуществование в одном тексте терминов симпатии и сенсуализма ясно указывает на систему антропологической эстетики Майкова, берущей исток в левогегельянском антропологизме Людвиг Фейербаха. Вопрос о схождениях в майковской теории и поэтике раннего Достоевского требует глубокого и всестороннего анализа, который привлекал бы широкий контекст эстетической, философской и общественной полемики 1840-х годов⁶. Ограничимся одной-единственной «зацепкой». Речь идет об одном из тезисов Майкова, встретившем целый град антитезисов со стороны разгневанного Белинского: «Человек, в котором, как в зеркале, отражена картинка внешних обстоятельств его жизни, вся панорама фактов его возникновения и развития, это ли свободно разумное существо, созданное по образу и подобию Бога? <...> Если вникнуть в источник нашего уважения к тем людям, которых называем мы великими, нельзя не убедиться, что мы уважаем в них силу противодействия внешним обстоятельствам, препятствующим каждому из нас приблизиться к идеалу богоподобного человека». Возводя данное утверждение Майкова к концепции «богоподобного человека», разработанной Сен-Симоном и по-разному отразившейся в работах Леру, Ламеннэ, Штрауса и Фейербаха (имена, особенно востребованные в среде русских интеллектуалов 1830-х — 1840-х годов), В. Л. Комарович был склонен усматривать в нем суждение, близкое мировоззрению Достоевского [11, с. 22]. В рамках настоящего исследования можно отметить, что взаимоотношения Майкова и Достоевского в немалой степени определяются тем, каким образом Майков оценивал автора «Двойника». В отличие от «друзей Современников», стремившихся к обучению и направлению необузданного и «переоцененного» таланта, Майков, напротив, подчеркивал художнический дар Достоевского, по умолчанию выводя его из числа «дидактических талантов», не умеющих заглянуть дальше собственной эпохи [12, с. 177]. Введение в контекст незавершенного романа отсылок к сочинениям Майкова, наряду с его имманентным художественным значением (рассмотреть каковое мы на-

⁵ Курсив наш — И. К.

⁶ Первые серьезные, на наш взгляд, подступы к теме сделаны в таких работах как: 9, с. 59–67; 3.

деемся в будущем исследовании), свидетельствует и о своего рода данн уважения умершему критику⁷, и о желании включить в ткань повествования маркеры известного философского спора.

Творческая история «Неточки Незвановой» охватывает значительный период жизни Достоевского: если принять гипотезу о том, что писатель начал работу над произведением в октябре 1846 года, то приходится признать, что история сиротки создавалась автором на протяжении большей части докаторжного периода профессиональной деятельности, а сам замысел не утратил своей ценности и к началу 1860-х. 17 декабря 1846 года молодой литератор сообщает брату: «Пишу я с рвением. Мне всё кажется, что я завел процесс со всею нашей литературою, журналами и критиками и тремя частями романа моего в «Отечеств<енных> записках» и устанавливаю и за этот год мое первенство назло недоброжелателям моим» [XXVIII, 135]. В этом признании отчетливо видно желание Достоевского не просто реализовать очередной творческий замысел, но и взять реванш у всех, кто ранее от него отвернулся, усомнившись в масштабе его дарования и обоснованности его авторских претензий. Мы попытались хотя бы отчасти разобраться в том, каким образом развивался этот «процесс с литературой», в чем, судя по отдельным особенностям неоконченного текста, он должен был состоять. Безусловно, эта проблема требует дальнейшего изучения, а озвученные соображения — дальнейшей проверки на более широком материале. Однако, своего рода деконструирование наработанных моделей нарративной логики и построения характеров в «Неточке Незвановой» показывает, насколько высоки и существенны были ставки Достоевского, те позиции, на которые претендовал молодой романист, а также насколько существенные изменения претерпевала эстетика Достоевского ближе к концу 1840-х годов. Потенциал, которым наделял автор собственный замысел, называется и на другом несостоявшемся романе, позже переделанном в рассказ, — речь идет о «Маленьком герое», писавшемся уже в крепости и необыкновенно близком к «Неточке Незвановой» не только в сюжетном, но и в структурном отношении. Но это — тема следующих выступлений и статей.

⁷ Этим соображением поделился Н. Л. Елисеев.

Список литературы и источников

1. *Алданов М.* Начало конца. Париж: Русские записки, 1939. 442 с.
2. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. В 13-ти т. М., 1953–1959.
3. *Березкин А.* Валериан Майков в творчестве Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Т. XVIII. СПб., 2007. С. 318–329.
4. *Вдовин А.* Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Диссертация на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе. Tartu, 2011. 238 с.
5. *Вяземский П.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. 463 с.
6. *Григорьев Ап. И. С.* Тургенев и его деятельность по поводу романа «Дворянское гнездо» // Русское слово. 1859. № 5. Отд. II. С. 20–41.
7. <Дружинин А. > Письма иногороднего подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике <I–III> // Современник. 1849. № 1–3. Отд. V.
8. *Жилыкова Э.* Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844–1849). Томск. 1989. 272 с.
9. *Киносита Т.* Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского. СПб., 2005. — 204 с.
10. *Ключевский В.* Письма. Дневники. Афоризмы и мысли об истории. М., 1968. 525 с.
11. *Комарович В.* Юность Достоевского // Былое. 1924. № 23. С. 3–43.
12. *Майков В.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. Киев, 1901. — 298 с.
13. *Макеев М.* Николай Некрасов: Поэт и Предприниматель (очерки о взаимодействии литературы и экономики). М., 2009. 234 с.
14. *Маркович В. И. С.* Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982. — 208 с.
15. *Мочульский К.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: 1995. — 606 с.
16. *Панаев И.* Литературные воспоминания. М., 1988. 442 с.
17. *Трубецкой Н.* Творчество Достоевского перед каторгой // Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. М., 1995. С. 648–665.
18. *Тургенев И.* Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти т. М., 1978 —.
19. *Фролова Р.* Традиции романа-фельетона Э. Сю в романе Н. Некрасова и А. Панаевой «Три страны света» // Литературно-художественные связи и взаимодействия: На материале русской и зарубежной литературы. Казань. 1990. С. 49–61.
20. *Passage Ch. E.* Dostoevski the Adapter. A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffmann. Chapel Hill: North Carolina University Press, 1954. 203 p.
21. *Pomerantsev E.* Enchanted Truths: Romantic and Post-Romantic Models of Poetic Knowledge. A dissertation in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. New York: Umi Dissertation Publishing, 2008. 238 p.

Мария Кривошеина

**«Иногда кажется,
что Больших театров в Москве два...»
(Из комментария
к одному булгаковскому фрагменту)**

This paper attempts to provide a historical and cultural commentary to a fragment from «Sorok sorokov» («Forty forties»), a sketch by Mikhail Bulgakov, and to analyze the sketch in a general context of Bulgakov's «Moscow chronicles» and his biography of early 20-s. The study is to reveal a certain invariant in Bulgakov's perception of post-revolutionary Moscow.

Key words: Bulgakov, «Sorok sorokov», the Bolshoi Theatre, «Moscow chronicles», «Nakanune» newspaper.

В статье делается попытка представить исторический и культурный комментарий к фельетону М.А. Булгакова “Сорок сороков” и проанализировать его в общем контексте “московских хроник” Булгакова и его биографии начала 1920-х годов. Исследование демонстрирует определенный инвариант в восприятии Булгаковым постреволюционной Москвы.

Ключевые слова: Булгаков, “Сорок сороков”, Большой театр, “московские хроники”, газета “Накануне”.

Отправной точкой данной работы стала вынесенная нами в заглавие цитата из очерка М. А. Булгакова «Сорок сороков», опубликованного 15 апреля 1923 г. в газете «Накануне»¹. Очерк является частью так называемого «московского цикла» (= «московских хроник») — ряда фельетонов-очерков, написанных Булгаковым в первые годы после переезда в столицу. Как правило, тексты «хроник» крайне редко становятся объектом булгаковедческих штудий, оказываясь в тени крупной булгаковской прозы. Вследствие подобного периферийного положения очерков остается «за кадром» их главная ценность: возможность увидеть глазами Булгакова пореволюционную Москву — ту самую, которая является местом действия (если не действующим лицом) его магистральных текстов этого периода. Так как, по сравнению со структурой художественных произведений, структура очерков *a priori* прямее и четче, мы можем попы-

¹ Газета «Накануне», главное печатное издание сменовеховцев, издавалась в Берлине с 1922 по 1924 год под редакцией Ю. В. Ключникова. Редактором литературного приложения был А. Н. Толстой.

таться выявить с помощью этих очерков определенный инвариант в булгаковском восприятии пореволюционной России. Одно из центральных мест во всем «московском цикле» отведено очерку «Сорок сороков» — именно он соединяет в себе многие из тех тематических линий, которые были намечены Булгаковым в других публикациях наканунеевского цикла.

Данная статья состоит из двух частей, первая из которых представляет собой комментарий к выбранному фрагменту очерка «Сорок сороков», а вторая — попытку рассмотреть его в литературно-биографическом контексте.

I

Обратимся сначала к полному тексту фрагмента, из которого извлечена интересующая нас цитата (курсив мой — *М. Кр.*).

«Иногда кажется, что Больших театров в Москве два. Один такой: в сумерки на нем загорается огненная надпись. В кронштейнах вырастают красные флаги. След от сорванного орла на фронте бледнеет. Зеленая квадрага чернеет, очертания ее расплываются в сумерках. Она становится мрачной. Сквер пустеет. Цепями протягиваются непреклонные фигуры в тулупах поверх шинелей, в шлемах, с винтовками с примкнутыми штыками. В переулках на конях сидят всадники в черных шлемах. Окна светятся. В Большом идет съезд.

Другой — такой: в излюбленный час театральной музыки, в семь с половиной, нет сияющей звезды, нет флагов, нет длинной цепи часовых у сквера. Большой стоит громадой, как стоял десятки лет. Между колоннами желто-тускловатые пятна света. Приветливые театральные огни. Черные фигуры текут к колоннам. Часа через два внутри полутемного зала в ярусах громоздятся головы. В ложах на темном фоне ряды светлых треугольников и ромбов от раздвинутых завес. На сукне волны света, и волной катится в грохоте меди и раскатах хора триумф Радамеса. В антрактах, в свете, золотым и красным сияет Театр и кажется таким же нарядным, как раньше». [3, Т. 1, С. 279]

Если предположить, что булгаковское противопоставление «двух» Больших театров не является банальной констатацией, а содержит в себе глубинный смысл, то в чем он заключается?

Начнем с характеристики, данной Булгаковым «первому» Театру — то есть, изображенному во время съезда. Действительно, практически сразу после Февральской революции, Большой театр:

- 1) утратил статус Императорского;
- 2) стал одной из главных площадок для проведения всевозможных политических мероприятий.

Образы, присутствующие в изображении этого «нового» Театра, окружают его несколько зловещим ореолом: чернеющая квадрага, мрачные фигуры с винтовками, etc. Даже «светящиеся окна» выпадают из своего привычного тематического блока, больше не обозначая уют². Едва ли случайно упомянут и сорванный барельеф с орлом — символом Российской Империи. Барельеф был демонтирован в 1919 г. в ходе кампании по снятию царских орлов с московских зданий и их замены на советские гербы. На фронтоне герб с серпом и молотом появится, впрочем, не раньше середины двадцатых — следовательно, «бледный след» на месте гипсового орла красовался на здании Большого театра еще несколько лет после демонтажа.

К настоящему моменту написано впечатляющее количество работ о библейских мотивах в текстах Булгакова³ — среди множества факторов, вдохновивших исследователей, не последним является и происхождение писателя (отец Булгакова был профессором богословия в Киевской духовной академии). Библейские образы и аллюзию на известный ветхозаветный сюжет, при желании, можно увидеть и в данном фрагменте — например, соотнеся «огненную надпись» на большевистском знамени (на самом деле, обыкновенный лозунг) с «огненной надписью» из Книги пророка Даниила. Сияющие знаки, начертанные на стене таинственной рукой, явились последнему вавилонскому царю Валтасару, предсказав его гибель и — что может быть важно в булгаковском контексте — гибель его империи. Приняв эту концепцию, можно продолжить ряд библейских ассоциаций и найти в описании «политизированного»/инфернализованного Театра еще и новозаветный, апокалиптический образ — то есть, увидеть в «черных всадниках» (и, возможно, «мрачной квадраге») «Четырех всадников Апокалипсиса» из Откровения Иоанна Богослова. Предполагается, что каждый из всадников олицетворяет собой Чуму, Войну, Голод и Смерть соответственно. Если библейские мо-

² «...живые огни жилья (желтые, желтенькие; мигающие, меняющиеся в размерах), близкие человеку, обещают ему тепло и спасенье (или напоминают о них)» [9, С. 223].

³ Барков (1994), Бродский (1996), Зеркалов (2003), etc.

тивы здесь и вправду присутствуют, то перед нами тот редкий случай, когда их функция действительно ясна (если не прозрачна): все перечисленные образы связаны, таким образом, с мотивом гибели Российской Империи и темой рождения новой — большевистской.⁴

Прежде чем перейти к описанию «второго» Театра, стоит заметить, что в булгаковской публицистике часто упоминаются шествия, революционные праздники и прочие события, связанные с политической⁵, но описываются они при этом, как правило, сухим, практически «протокольным» языком. М. О. Чудакова называет такие пассажи «почти безэмоциональной констатацией».⁶ Характеристика, рассмотренная нами, явно выделяется на фоне этих «констатаций» не только как значительно более эмоциональная, но и более образная. Главный же вывод относительно *этого* Театра — следующий: он является, по сути, олицетворением новой — советской — эпохи и всего с этой эпохой связанного.

«Второй» же Театр — изображенный в «излюбленный час театральной музыки» — предстает антиподом первого. Его описание напрочь лишено каких-либо зловещих образов, напротив — дополнительно подчеркивается *отсутствие* тех атрибутов, которые при-

⁴ Важно заметить, тем не менее, что уподобление Революции пришествию Антихриста, а советской символики — апокалиптическим атрибутам, в принципе, достаточно распространенное явление в литературе и публицистике первого пореволюционного десятилетия (один из наиболее красноречивых примеров — «Апокалипсис нашего времени» В. В. Розанова). Таким образом, наличие подобных элементов в текстах Булгакова можно воспринять как дань определенной традиции, к этому моменту уже вполне оформившейся. Помимо «московского цикла», схожие образы можно обнаружить, к примеру, и в «Белой гвардии». Подробнее о булгаковских «замаскированных дьяволиадах» см. у Ю. Смирнова [5, С. 15–19]. Помимо прочего, Смирнов отмечает «пятиконечную красную звезду Марс» в «Беге» и «Белой гвардии» и приводит из второго романа слова сторожа Максима, прямо сравнивающего революционные события с «Антихристовым пришествием».

⁵ «Когда наступал какой-нибудь революционный праздник, Навзикат говорил: — Надеюсь, что к послезавтрашнему празднику Вы разразитесь хорошим героическим рассказом.

Я бледнел, и краснел, и мялся.

— Я не умею писать героические революционные рассказы, — говорил я Навзикату» («Тайному другу», 1929 г.) [3, Т. 1, С. 394]

⁶ М. О. Чудакова (сопоставляя очерки Б. и М.): «Мандельштам публикует в «Огоньке» очерк «Холодное лето», где есть близкое описание, но булгаковской почти безэмоциональной констатации прочности новородившегося здесь соответствует эмоция радости». [6, С. 186]

суши Театру во время съездов: *нет* большевистской звезды, *нет* красных флагов, *нет* «цепи часовых», etc. Дополнительно усиливается и акцент на вневременном характере этого образа, его связи с дореволюционным прошлым: *...стоит <...>, как стоял десятки лет...; кажется <...> нарядным, как раньше...*, etc. В свете культурной политики, проводившейся большевиками, булгаковская характеристика приобретает особый вес — именно в это время решался вопрос о том, будет ли Большой театр продолжать работу: Ленину его «придворно-помпезный тон» казался, по словам Луначарского, «куском помещичьей культуры». На деле же, впрочем, прагматика отношения большевиков к подобным реликтам Империи этим высказыванием не ограничивалась — их статусность порой ценилась чрезвычайно высоко. Отвергаемая же большевиками «помпезность» для Булгакова была, кажется, особенно важна — как символ привычной с детства имперской культуры. Булгаковым неоднократно подчеркивалась именно *эстетическая* привлекательность Театра, и, что важно, примеры подобного «театрального экфрасиса» обнаруживаются в текстах, хронологически далеких: «золото-красный Большой театр» в «Записках юного врача» [3, Т. 1, С. 40], «золотая внутренность Большого театра» в «Собачем сердце» [3, Т. 3, С. 259], и, наконец, «золоченый потолок», «хрустальные люстры» и «темно-вишневый бархатный занавес» Театра Варьете в «Мастере и Маргарите» [3, Т. 5, С. 276].

В этой связи, присутствующее в рассматриваемом нами фрагменте указание на пышность и «нарядность» Театра кажется особенно важным — хотя, стоит заметить, что и здесь есть намек на случившуюся с ним перемену: после Революции зал Театра лишился части своего декора и позолоты. И, тем не менее, Большой театр оставался олицетворением канувшей в прошлое Империи, а его спектакли предоставляли «старому» зрителю пусть краткую, но возможность приблизиться к дореволюционному быту.⁷ В идейном смысле анализируемый нами фрагмент близок к одной из главок фельетонного

⁷ Важно учесть при этом, что отношение Булгакова к «новому революционному искусству» было отчетливо негативным: как к новосоветской литературе (это отмечалось не раз — например, М. О. Чудаковой) и литераторам, так и к «новому» театральному движению, возглавляемому в первую очередь Мейерхольдом. Эта линия проходит через многие накануневские очерки: см., например, «Биомеханическую главу» фельетона «Столица в блокноте» [3, Т. 1, С. 266–258].

очерка «Столица в блокноте», написанного в том же году, что и «Сорок сороков» (1923).

«Опера Зимина. «Гугеноты». *Совершенно такие же*, как «Гугеноты» 1893 г., «Гугеноты» 1903 г., 1913, наконец, и 1923 г.! <...> *Все по-прежнему, как было пятьсот лет назад*. За исключением, пожалуй, костюмов. <...> И только что подумал, как увидал у входа в партер человека. Он был во фраке! Все, честь честью, было на месте».⁸ [3, Т. 1, С. 264]

Примечательно, помимо прочего, и то, что дважды — в 1917–18 и 1921 гг. — директором Большого театра был Л. В. Собинов, прославленный тенор дореволюционной сцены. Подобная преемственность отчасти затеняла грань между старой и новой культурой — ведь своего рода «красным директором» оказывался не большевик, а постаревший Ленский, во фраке и со старорежимными манерами. Поддержкой советской власти пользовался, впрочем, не только Собинов, но многие из старых звезд Большого — хотя, на тот момент, говорить о возникновении такого явления, как «советская опера» или «советский балет» определенно было еще рано — следовательно, Большой театр воспринимался как элемент классической, отжившей культуры, в новой среде несколько анахронистичный.

II

Таким образом, «театральный фрагмент» городской зарисовки Булгакова фиксирует наличие в «московском цикле» двух тематических линий: «старое, имперское» vs. «новое, большевистское». Соотношение между этими двумя сферами может, безусловно, варьироваться, в результате чего их разграничение порой усложняется. Очевидно, что Театр — это полисемантический образ; точно так же, как и красно-золотая цветовая гамма в принципе, связанная и с большевистской символикой, и с театральным декором. Но очевидно и другое: Театр — не единственный в «московском цикле» пример подобного семантического дробления, есть и другие образы, способные «играть» по-разному в зависимости от контекста.

Кратко рассмотрим еще один мотив такого рода и его функции. В общей московской палитре важная роль отведена золоту (в том числе и *вне* сочетания с красным цветом). Так, один из самых зна-

⁸ Театр Зимина, впрочем, был открыт только в 1904 г.

чимых элементов московской панорамы — это, несомненно, блеск куполов и крестов многочисленных церквей.

«А он прекрасен — закат. Вдали *догорают золотые луковичы Христа Спасителя*, на Москве-реке лежат зыбкие полосы...» («Золотистый город», 1923) [3, Т. 1, С. 333]

«И, сидя у себя в пятом этаже, в комнате, заваленной букинистическими книгами, я мечтаю, как летом взлезу на Воробьевы, туда, откуда глядел Наполеон, и посмотрю, как *горят сорок сороков на семи холмах*, как дышит, *блестит* Москва. Москва — мать». («Сорок сороков», 1923) [3, Т. 1, С. 282]

В комментарии к очерку «Сорок сороков» В. И. Лосев говорит о тесной связи «личного» и «общего» в московских панорамах Булгакова — изображение «личного» же не было бы полным без упоминания сияющих на солнце «сорока сороков». Важно учесть и то, что в это время (начало 1920-х), несмотря на запустение или даже разграбление многих столичных храмов, *массовое* уничтожение церквей еще не началось.

Золото однако, представлено в булгаковской публицистике не только в качестве «блеска», но и как куда более материальный объект, прочно связанный с образом новосоветских предпринимателей — нэпманов, отношении Булгакова к которым было подчеркнуто негативным (в отличие от куда менее однозначного отношения к нэпу как таковому).⁹ Приведем еще одну цитату из очерка «Сорок сороков»:

«Нэпманы уже ездили на извозчиках, хамили по всей Москве. Я со страхом глядел на их лики и испытывал дрожь при мысли, что они заполняют всю Москву, что *у них в кармане золотые десятки*, что они меня выбросят из моей комнаты, что они сильные, зубастые, злобные, с каменными сердцами...». («Сорок сороков», 1923) [3, Т. 1, С. 276–277]

Важно понимать, что здесь имеется в виду под «золотыми десятками»: вследствие принятия новой экономической политики в обороте были исключительно бумажные деньги, так называемые совзнаки. Речь идет, таким образом, о десятках довоенного, николаевского образца (империялах). В «Жизнеописании Михаила Булгакова» М. О. Чудаковой есть следующий фрагмент:

⁹ См. воспоминания В. Катаева: «Мы были против нэпа — Олеша, я, Багрицкий. А он [Булгаков] мог быть и за нэп. Мог». [8, С. 494]

«Сохранение золотых монет в этих социально-финансовых условиях стало восприниматься как признак нелегальности, неблагонадежности: закрадывалась мысль — не подумывает ли этот человек об эмиграции или, хуже того, о реставрации?» [6, С. 189]

Нэпманы из булгаковских фельетонов, правда, вряд ли задумывались о «реставрации монархии», а вот о «теневой торговле»¹⁰ — вполне вероятно, тем более что Булгаков нередко упоминает подобное явление в своей публицистике. После 1917 г. главным объектом спекуляций стало, конечно, золото — в основном в виде старой валюты или церковной утвари. Здесь и обнаруживается — в очередной раз — своего рода семантическая двойственность. Золото, в одной своей ипостаси, является символом-атрибутом исторической части Москвы — и в то же время, уже в ином, перенимает те негативные коннотации, которыми наделены представители «новой эпохи», окружаясь семантикой «нечистого». Тем интереснее оказывается фрагмент очерка «Столица в блокноте», где оба этих мотивных воплощения и вовсе сливаются воедино:

«Вошел некто, перед которым все побледнело и даже серебряные ложки съезжились и сделались похожими на подержанное фраже. На пальце у вошедшего сидело *что-то, напоминающее крест на Храме Христа Спасителя на закате*». («Столица в блокноте», 1923) [3, Т. 1, С. 262]

Противоречивая двойственность отмечалась тогда Булгаковым во всем — и была, продиктована, кажется, контрастной противоречивостью московской жизни как таковой. Крайне показательна в данном контексте одна из его дневниковых записей, сделанная в декабре 1923 года:

«Москва в грязи, все больше в огнях — и в ней странным образом уживаются два явления: *налаживание жизни и полная ее гангрена*». ¹¹ [3, Т. 8, С. 93]

¹⁰ Стоит вспомнить хотя бы фельетон «Под стеклянным небом»: «Золота не видно, золота не слышно, но золото чувствуется в воздухе. Незримое золото где-то тут бьется в крови. <...> Фигура вертит в руках, озираясь, золотушку с царским портретом. <...> Мгновенный, ясный золотой звон. Золото! <...> Профессионалы. Ничем не занимаются, ничем не интересуются, кроме золота, золота, золота» [3, Т. 3, С. 356–360]. И, хотя Булгаков не дает происходящему никакой прямой оценки, семантика золота как чего-то «нечистого» достаточно ясна. Чтобы это понять, достаточно вспомнить одну из сцен «Мастера и Маргариты» (эпизод в Театре Варьете, глава «Сон Никанора Ивановича»): «... Тут ему приснилось, что зал погрузился в полную тьму и что на стенах выскочили красные горячие слова: «Сдавайте валюту!»». [3, Т. 5, С. 278.]

¹¹ Схожее наблюдение можно найти в одном из писем Булгакова к матери еще в ноя-

Под «налаживанием жизни», безусловно, не имелось в виду *абсолютное* восстановление привычного дореволюционного уклада — но все-таки определенное «просветление» после «черного периода» 1921–22 гг.¹²

Прежде чем сформулировать напрашивающийся вывод, имеет смысл обратиться к биографическим обстоятельствам Булгакова начала 1920-х годов. К моменту написания очерка (март 1923 г.) Булгаков успел прожить в Москве только около полутора лет — он, как известно, приехал в столицу осенью 1921 г.¹³ Этот переезд был одним из двух возможных вариантов — вторым, так и неосуществленным, мог стать отъезд из Советской России. Перед выбором — остаться или уехать — Булгаков оказался после окончательного краха надежд, возлагавшихся им на белую армию. Говоря о Булгакове 1921–1922 гг., биографы, как правило, характеризуют его как «человека, для которого прочность установившейся власти...» была несомненным фактом — и с фактом этим «следовало считаться» [6, С. 115–116]. Оказавшись в Москве, Булгаков сталкивался, таким образом, с проблемой нового выбора: принятия или непринятия большевизма. Положение Булгакова оказывалось, на самом деле, маргинальным: несмотря на очевидное охлаждение к монархистам¹⁴, от большевизма он явно был далек, что зафиксировано им в некоторых дневниковых записях этого периода (впрочем, и в самом заглавии дневника — «Под пятой»). Едва ли не единственным фактором, способным заставить Булгакова пойти на определенный компромисс, было желание посвятить себя литературе. В его дневнике есть следующие записи:

1) «Мне с моими взглядами, волей-неволей (отражающимися) в произведениях, трудно печататься и жить». (26 октября 1923 г.) [3, Т. 8, С. 77]

2) «Ничем иным я быть не могу, я могу быть одним — писателем. Посмотрим же и будем учиться, будем молчать». (6 ноября 1923 г.) [3, Т. 8, С. 81]

бре 1921 года: «...цена растет и растет! Магазины полны товаров, но что ж купишь! Театры полны, но вчера, когда я проходил по делу мимо Большого <...>, барышни ки продавали билеты по 75, 100, 150 т. руб!». [3, Т. 8, С. 38]

¹² «Идет самый черный период моей жизни. Мы с женой голодаем» (Дневник М. Булгакова, 9 февраля 1922 года) [3, Т. 8, С. 62].

¹³ 30 сентября, если верить дневниковым записям.

¹⁴ С неизбежностью отразившееся в текстах — как «домосковского» периода («Грядущие перспективы», 1919 г.; «В кафэ», 1920 г.), так и в наканунеевских («Красная корона», 1922 г.) и даже более поздних («Бег», 1928 г.)

Таким образом, очерки из газеты «Накануне» — первые попытки Булгакова «сделать себе имя» — вполне вписываются в контекст «московской прозы», главную специфику которой М. О. Чудакова определяет как «попытку обойти неписанный регламент» и «нежелание отдать печать официозу» (в противовес петербургской прозе, «всегда готовой уйти в подполье» [9, С. 399]). Но, помимо этого, тексты так называемого «московского цикла», фиксируют двойственность булгаковского положения, своеобразный антагонизм: монархиста-белогвардейца в прошлом и человека, надеявшегося прижиться в новом государстве, а главное — надеявшегося в этом государстве писать и печататься (несмотря на многократно подчеркнутую неприязнь к советской литературе).

Таким образом, Большой театр в двух его ипостасях — возможно, один из наиболее важных многозначных образов, встречающихся в очерках Булгакова из газеты «Накануне». Полярные, казалось бы, сущности — старая, рухнувшая Империя и новое Красное государство — сливаются в одном объекте, а «два Театра» оказываются не столько *противопоставлены*, сколько *сопоставлены*, ведь сквозь облик «нового» Большого театра для Булгакова парадоксальным образом просвечивает облик «старого».

Список литературы и источников

1. Барков А. Религиозно-философские аспекты романа «Мастер и Маргарита» // Возвращенные имена русской литературы. Самара, 1994. С. 64–73.
2. Бродский М. Библиейские мотивы в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1996.
3. Булгаков М. Собрание сочинений в 8 т. СПб., 2002.
4. Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. М., 2003.
5. Платонов О. А. Терновый венец России. История Русского народа в XX веке. Т. I. М., 1997.
6. Смирнов Ю. Реминисценции мифа в «Мастере и Маргарите»: источники, память жанра и пределы интерпретации // Булгаковский сборник II. Таллинн, 1994. С. 15–19.
7. Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. 2-е изд. М., 1988.
8. Чудакова М. Москва — Петербург/Ленинград и русская беллетристика авторов советского времени: соображения к теме // The Real Life of Pierre Delalande: Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin (=Stanford Slavic Studies, vol. 34). P. 2. Stanford, 2007. P. 380–420.
9. Чудакова М. О мемуарах и мемуаристах (Вместо послесловия) // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 483–504.
10. Чудакова М. О поэтике Михаила Булгакова // Чудакова М. О. Новые работы 2003–2006. М., 2007. С. 223–266.

Филипп Лекманов

**Сергей Довлатов:
советский журналист
и несветский писатель
(по материалам статей
С. Довлатова в газете
«Советская Эстония» 1972–1975 гг.)**

The article offers up reasons for the study of S. Dovlatov's newspaper texts, published in «Soviet Estonia» between 1972 to 1975. In Dovlatov the journalist's early sketches it is already possible to discover instances of the genesis of Dovlatov's prose language, as well as the presence of a dual readerly orientation, aimed at both the naive Soviet reader and the dissenting intellectual.

Key words: Dovlatov, L. Tolstoy, «Soviet Estonia,» «The Dogs and the Cook,» subtext.

В статье предложены принципы изучения газетных текстов С. Довлатова, публиковавшихся на страницах «Советской Эстонии» в 1972-1975 гг. В ранних заметках журналиста можно обнаружить примеры генезиса языка Довлатова-прозаика а также двойную ориентацию: на наивного советского читателя и диссидентствующего интеллигента.

Ключевые слова: Довлатов, Л.Н.Толстой, газета «Советская Эстония», рассказ Л.Н. Толстого «Собаки и повар», подтекст.

1. Статьи Сергея Довлатова, публиковавшиеся в таллинской газете «Советская Эстония» с 1972 по 1975 гг., до сих пор почти не привлекали внимание исследователей. Незначительный интерес филологов к опытам Довлатова-журналиста имеет простое объяснение: пространство советской газеты особенно в период застоя 1970-х гг. задавало такой жесткий формат, что развернуться в его рамках и создать интересный, тематически и стилистически индивидуальный текст было очень трудно.

Вот как об этом вспоминает таллинский коллега Довлатова, журналист Михаил Рогинский: «Я был совершенно уверен, что Сережа будет работать в соответствии с ситуацией и играть по правилам. Я знал, что ему хватит ума не пропагандировать какие-то антиправительственные идеи в республиканской партийной газете» [15, С. 84]. Приведем также выразительный конформистский фрагмент из письма самого Довлатова к Людмиле Штрн: «Милая Люда!

«Юность» — черт с ней! Я написал то, что им требовалось, и они меня опубликовали, другого публиковать не стали бы» [9, С. 299].

Действительно, основной корпус довлатовских заметок, опубликованных в «Советской Эстонии», маловыразителен и почти не выделяется на фоне соседствующих статей.

Чтобы показать это проведем небольшой эксперимент: возьмем два коротких фельетона, опубликованных в «Советской Эстонии» 1973 в году. Автором одного из них был Довлатов, второго — очеркист Л. Жуковский. Приглашаем читателя попробовать самому определить: какой из фельетонов довлатовский?

Случай в автобусе [12]

Еду я утром в автобусе. И вдруг садится необыкновенный пассажир. Рыжеватый, нечесанный (признак одиночества), но при этом довольный собой.

Всех окинул взглядом кое-кому язык показал.

«Ничего себе, думаю. Мало того, что за проезд не платит, так еще и дразнится».

Пассажир беспокойный оказался. В один конец автобуса направился, вернулся, потом сел возле молодой женщины.

За проезд, напоминаю, не платит.

Женщина отворачивается, видно ей неловко, а пассажир к ней прислоняется.

Женщина испугалась вышла на остановку раньше.

А он — вот нахал! — к ее соседке приставать начал.

Я возмутился. Хотел вмешаться. Но тут как раз автобус затормозил, двери распахнулись — площадь Победы.

Нахальный пассажир выскочил на тротуар, еще раз поглядел на нас, два раза тявкнул, вильнул хвостом и умчался по своим собачьим делам.

Осторожно — Фантомас [4]

С детства я хотел иметь собаку. Наконец, мечта исполнилась. Приобрел замечательного пса с родословной, как у последнего Рюриковича. Кличка — Фантомас.

Выхожу на прогулку. Фантомас бежит рядом.

Навстречу прохожий.

— Безобразие! — кричит. — Собака без намордника!

Дама откуда-то появилась:

— Караул! Это чудовище наших детей покусает!

Студент подошел в очках:

— Хищникам, — говорит, — в джунглях и в зоопарке место!

Дворник примчался с брандспойтом:

— Ату его! Ату!

Шум поднялся невероятный. Какая-то старушка в обморок упала. Кто-то в милицию позвонил. Сирены завывли. Пожарная машина выезжает из-за угла. Возле Дома офицеров флота старинная пушка выстрелила...

Я решил не связываться и пошел домой, сунув Фантомаса в кармашек для часов.

Даже не зная наверняка кому принадлежит какой фельетон, рассказ «Осторожно — Фантомас!» можно с некоторой долей уверенности атрибутировать Довлатову, наверное, в первую очередь, благодаря сравнительному обороту «с родословной, как у последнего Рюриковича», а «Случай в автобусе» — по остаточному принципу — его таллиннскому коллеге. Однако общее в текстах (тематика, язык, основной прием, заключающийся в «неожиданном финале») бросается в глаза куда отчетливее, чем тонкие стилистические различия.

Так работал Довлатов в идеологически не обязывающем жанре «легкого фельетона». Не отставал он от своих сервильных коллег и в текстах, чей жанр требовал добавления «советского» компонента.

Вновь сравним между собой фрагменты двух заметок, на этот раз — очерков о «простых» людях, один из которых принадлежит перу Довлатова, другой — В. Тауберга:

Душа коллектива. [13]

В числе первых коммунистов Нарвы новый партийный билет образца 1973 года получил и мастер Прибалтийской ГРЭС Василий Григорьевич Самсонов. Поблагодарив первого секретаря горкома партии Е. Волкова <...>, Василий Григорьевич заторопился к выходу.

— Куда спешишь? — спросили друзья.

— К себе в цех.

Самая трудная дистанция [5]

Окончив школу, Тийна поступает на химической отделение ТГУ, с первого курса участвует в работе студенческого научного общества, охотно выполняет комсомольские поручения.

Летом со студенческим строительным отрядом трудится в Рыуге, а на следующий год Тийну назначают комиссаром отряда.

На последнем курсе Тийна Кару становится членом КПСС.

Такой последовательной, четкой дорожкой идет она. Но далеко не всякий видит, какие трудности стоят за этим.

В данном случае уверенно определить автора представляется вообще невозможным: о том, что именно Довлатов написал очерк «Самая трудная дистанция» нужно просто знать.

Приведем еще несколько выразительных цитат из биографических газетных очерков Довлатова:

1. Юрий Иванов опытный комсомольский работник, член Нарвского горкома комсомола. Говорит он мало и неохотно. Ему легче показать, чем объяснить. Да, точное веское слово много значит и в комсомольской работе, и на производстве. [1]

2. Арви Тьна вырубил массивный портрет Аугуста Якобсона в сером граните. Одна из его работ — бюст В. И. Ленина — установлена в Ульяновске. [6]

3. Условия перехода на новый метод разрабатывал постройком, который возглавляет коммунист М. И. Незянь.

В поле его деятельности — ПДПС, НОТ, школы коммунистического труда и экономической учебы, кабинет гражданской обороны, БРИЗ, товарищеский суд, клубная и культурно-массовая работа.... [2]

При желании эту короткую подборку можно продолжить еще множеством цитат.

2. И все же газетное наследие Довлатова достойно подробного изучения.

Первая причина, по которой публикации Довлатова в «Советской Эстонии», на наш взгляд, требуют пристального внимания, заключается в том, что уже в газетных статьях можно найти примеры генезиса языка Довлатова-прозаика. Так, некоторые удачные каламбуры из газетных заметок затем перешли в более поздние прозаические тексты.

Сравним:

— Привет, — сказал он, — Дысина знаешь?

- Конечно. Вместе работаем.
— Хорошо знаешь?
— **Хорошо. С плохой стороны. [3]**

(«Сила убеждения»)

— Вас провожал Митрофанов. Чрезвычайно эрудированный пушкинист. Вы хорошо его знаете?

— Хорошо, — говорю, — с плохой стороны... [10, С. 201]

(«Заповедник»)

А некоторые свои удачные «советские» заметки Довлатов затем перенес в свою эмигрантскую прозу почти без изменений. Сравним текст эстонского фельетона Довлатова «На уровне мировых стандартов» с американской миниатюрой писателя:

Высокая элегантная шатенка в брючном костюме от Мейси, парике «Диор» и мохеровом жилете «Балансиага», распространяя аромат «Шанели» сказала изящной брюнетке в джинсах фирмы «Вранглер», сорочке-фротте и газовой косынке с орнаментом Рене Магритта, благоухающей духами «Коти»:

— Ах ты, мерзавка ты этакая!..

(«На уровне мировых стандартов», [8])

Самый короткий рассказ:

«Стройная шатенка в кофточке от «Гучи» заявила полной блондинке в кофточке от «Лорда Тейлора»: — Надька, сука ты позорная!» [11, С. 299]

(«Соло на IBM»)

Вторая причина, по которой довлатовские заметки представляются небезынтересными состоит в том, что в некоторых из них он, пусть и неявно для большинства читателей, но все же очень рискованно нарушает неписанные установки советского журналиста. Наиболее выразительный и интересный пример — короткий псевдофольклорный довлатовский текст — «Угощение», опубликованный в «Советской Эстонии» 5 июня 1974 года:

УГОЩЕНИЕ. Эстонская сказка для взрослых.

Тетушка Хилья варила обед. Нарезала мясо, а кости выбросила на помойку.

Прибежали две тощие собаки, стали грызть кости.

— Ай да тетушка Хилья, — говорили они, — отличная хозяйка, вкусные кости приготовила для нас!

Затем тетушка Хилья почистила картошку, кожуру выбросила

на помойку.

— Фу! — твякнули собаки, понюхав очистки, — есть невозможно!

И, недовольные, ушли.

Пришли две голодные свиньи и, чавкая, съели очистки.

— Ай да тетушка Хилья, — говорили они, — приготовила для нас такое вкусное блюдо!

Тем временем хозяйка нарезала хлеб, а крошки выбросила на помойку.

— Фу! — хрюкнули свиньи. — Такое после картофельных очисток и есть не захочешь.

И ушли.

— Прилетели две растрепанные вороны и склевали крошки.

— Ай да тетушка Хилья, — говорили они, — ну и повариха. Вкусный десерт приготовила для нас.

Вороны еще долго ждали под окнами, но обед был готов, и больше им ничего не перепало.

— Фу! — каркнули вороны и улетели.

А обед съел гость, для которого он и был приготовлен.

И расцеловал тетушку Хилью. [7]

Нетрудно заметить, что перед нами вовсе не «эстонская сказка», пусть даже и «для взрослых», а пересказ знаменитой притчи Льва Толстого, представлявшей собой ответ критикам исторической концепции «Войны и мира»:

СОБАКИ И ПОВАР. (Басня)

Повар готовил обед; собаки лежали у дверей кухни. Повар убил теленка и бросил кишки на двор. Собаки подхватили, поели и говорят: «Повар хороший: хорошо стряпает».

Немного погодя повар стал чистить горох, репу и лук и выбросил обрезки. Собаки кинулись, отвернули носы и говорят: «Испортился наш повар — прежде хорошо готовил, а теперь никуда не годится». Но повар не слушал собак, а стряпал обед по-своему. Обед съели и похвалили хозяева, а не собаки. [14]

Видимо, предметом тайной издевки Довлатова стало позднейшее конструирование фольклора этносами без длительной культурной традиции, стремящимися к национальному самоопределению. При чем пуант довлатовский «сказки», возможно, заключается в том, что основой для мифотворчества становится притча одного из виднейших русских писателей, связанная с его важнейшим романом.

Примерной аналогией такой подмены могло бы послужить, например, помещение фрагмента «Властелина колец» Дж. Р. Толкиена в «Калевалу», составленную Элиасом Лёнроттом. Эффекта «эстонскости» Довлатов достигает всего лишь несколькими изменениями толстовского текста: во-первых, с помощью подзаголовка, во-вторых, превращая безымянный персонаж-функцию, «повара», из басни Толстого в маркированно эстонскую «тетушку Хилья», в-третьих, завершая свою сказку приторным «И расцеловал тетушку Хилью».

В заключение, выскажем осторожное предположение, заключающееся в том, что публикация «Сказки», подсвеченной толстовским подтекстом на страницах советской эстонской печати могла быть не просто актом чистого и безыдейного хулиганства Довлатова, а его скрытым ответом тем цензорам и критикам, которые не признавали довлатовскую прозу заслуживающей внимания и летом 1974 года на стадии верстки зарезали первую его серьезную книгу рассказов — «Зона».

Именно «Зона» должна была резко изменить литературный статус Довлатова, превратив его из никому не известного, сервильного журналиста в настоящего писателя.

Список литературы и источников:

1. *С. Адер (Довлатов С.)* Пользуется авторитетом... // Советская Эстония. 1973. №187, (11 августа). С. 3.
2. *С. Адер (Довлатов С.)* Чья-то судьба... // Советская Эстония. 1973. №205, (1 сентября). С. 3.
3. *Довлатов С.* Сила убеждения. // Советская Эстония. 1973. №6, (7 января).
4. *Довлатов С.* Осторожно — Фантомас. // Советская Эстония. 1973. №96, (24 апреля). С. 4.
5. *Довлатов С.* Самая трудная дистанция. // Советская Эстония. 1973. №138, (14 июня). С. 3.
6. *Довлатов С.* Живые камни. // Советская Эстония. 1973. №200, (26 августа). С. 4.
7. *Довлатов С.* Угощение. (сказка для взрослых). // Советская Эстония. 1974 год. №129, 5 июня.
8. *Довлатов С.* На уровне мировых стандартов. // Советская Эстония. 1974. №181, (4 августа).
9. *Довлатов С.* <Письма к Людмиле Штерн> // Довлатов С. [Малоизвестный Довлатов. Сборник]/сост. и подг. А. Ю. Арьева СПб., 1996. С. 299.

10. *Довлатов С.* Заповедник. // Довлатов С. Собр. соч в 4т. Т. 1., СПб., 2007. С. 197–324.
11. *Довлатов С.* Соло на IBM. // Собр. соч. в 4т. Т. 4, СПб., 2007. С. 230–304
12. *Жуковский Л.* Случай в автобусе. // Советская Эстония. 1973. №87 (11 апреля). С. 3.
13. *Тауберг В.* Душа коллектива. // Советская Эстония. 1973 № 101 (7 мая) С. 2.
14. *Толстой Л.* Собаки и Повар. // Собрание сочинений в 90т., т. 21., М., 1947, С. 244.
15. *Ковалова А., Лурье Л.* Довлатов СПб., 2009.

Ольга Макаревич

Переосмысление аксиологии и поэтики «Книги пророка Исайи» в творчестве Н. С. Лескова

The article analyzes the perception of The Book of Isaiah by N. S. Leskov on the basis of the notes the writer made as he was reading The Old Testament as well as his fiction and journalism of the 1870-1880s. A hypothesis is developed that it is not only the genre model of hagiography but also the axiology and poetics of prophetic texts that constitute the basis of the poetics of his short stories cycle The Saints. This hypothesis is examined in the context of the idea of intelligent reading and following the Bible that was shared by the writer.

Key words: prophetic text, The Book of Isaiah, works by N. S. Leskov.

Статья анализирует восприятие Н.С. Лесковым Книги Исайи на основе писательских примечаний писателя, сделанных им во время чтения Ветхого Завета, а также на основе изучения его художественных произведений и журналистских статей 1870-1880-х годов. В статье доказывается, что это не только модель жанра агиографии, но также и аксиологии и поэтики пророческих текстов, которые составляют основу поэтики его цикла рассказов "Святые".

Ключевые слова: пророческий текст, Книга Исайи, творчество Н.С. Лескова.

В лесковиане последних двух десятилетий немалое внимание уделяется влиянию новозаветной и агиографической традиции на поэтику произведений писателя. Творчески переосмысляя, трансформируя агиографический канон, Н. С. Лесков, по ставшему общепринятым определению, создает «житие» современного ему «праведника». В качестве своеобразного литературного образца Н. С. Лесков выбирает прежде всего проложные жития византийских святых. Согласно исследованиям И. В. Столяровой [9], В. В. Кускова [2], О. Е. Майоровой [6], Н. Е. Лукьянчиковой [5] и др. можно говорить о том, что к житийному канону восходят тип героя и способы его создания, такие как идеализация, абстрагирование и установление особого настроения, «православного мирочувствования», по выражению Б. И. Бермана [1]. С нашей точки зрения, этот тезис нуждается в корректировке. Несомненно, что лесковские идеальные герои, в том числе и герои цикла «Праведники», — это люди, обладающие не только несомненными достоинствами, но и «странными» качествами. Создавая каждый из образов, Н. С. Лесков, кажется, наоборот идет по принципу

разрушения традиционной житийной схемы. Рассказчики, от чьего лица ведется повествование в цикле, — это люди, близкие к народу, а не отрешенные от мира составители житий. Поэтому герой-«праведник» предстает перед читателем не в величии его нравственного подвига, а в бытовой обстановке, где действует как совершенно обычный человек: из описания «праведников» исключен топос чуда. Герои нередко имеют реальных прототипов, а сам Н. С. Лесков дает часто фактографическое описание той местности, где происходят события (см. описания Парижа в «Пигмее», Солигалича в «Однодуме», Польши в «Русском демократе в Польше» и др.). Цель подобных описаний, включающих в себя географические, политические, экономические и другие факты, — избежать создания абстрактных нравоучительных типов. Объект внимания Лескова-художника — это духовный подвиг, «возвышающийся над чертой простой нравственности». Заметим, что впоследствии в личной переписке Лесков по-своему уточнит данное в «Предисловии» к циклу «Праведники» понимание того, что, по его мнению, «свято Господу». Откликаясь на известие о смерти матери, он пишет (письмо брату Алексею Семеновичу от 17 апреля 1886 г.): «Она <Клотильда Даниловна, вторая жена брата Алексея> не останавливалась на том, что только должно, но смело переходила за черту должного и совершала дела, которые может совершать одна любовь, и любовь истинная и самоотверженная», — оговариваясь затем, что отношения между матерью и невесткой были очень сложными. Речь здесь идет о любви в том смысле, который вкладывал в нее писатель, т. е. об умении «побеждать в себе зло добром».

Своих лучших героев Н. С. Лесков не идеализирует. Скорее, ему свойственна «коварная ирония»¹. Примером ее может послужить рассказ «Пигмей», где осужденный на телесные наказания француз «почел» героя «за пророка», а сам герой иронически отрицает пророческую составляющую своих поступков. Пророческим даром, хоть и весьма своеобразным, наделен и «Однодум» Александр Рыжов. Цитаты и аллюзии к библейским пророческим книгам в рассказах цикла «Праведники» также нередки. Это приводит нас к мысли о том, что если книги Нового Завета получили своеобразное переосмыс-

¹ Термин «коварная сатира» применяла к произведениям Н. С. Лескова И. В. Столярова [9, с. 216 и след.]

ление в таких произведениях как «На краю света» и «Некрещеный поп» [8], то своеобразным «кодом чтения» для рассказов из цикла «Праведники» могут стать пророческие книги Ветхого Завета.

На протяжении всего творческого пути Лесков обращал пристальное внимание на текст Библии, причем не только на Новый, но и на Ветхий Завет. В мемориальной библиотеке Лескова сохранилось несколько изданий ветхозаветных текстов, в том числе издание на французском языке, а также несколько раз перечитанное писателем издание «Книги Священной истории Ветхого Завета» Общества распространения Библии в Британии и в других странах, переведенное с еврейского текста (Лондон, 1875 г.)². К сожалению, не сохранилась елизаветинская Библия, бывшая настольной книгой Н. С. Лескова и, по свидетельству его сына, вся испещренная пометами.

Однако необходимо сделать несколько оговорок. Во-первых, после смерти Лескова его библиотека была разделена между наследниками, и книги фактически собирались его сыном по разным частным и публичным библиотекам. Поэтому каждый раз необходимо атрибутировать пометы Н. С. Лескову. Второй вопрос состоит в сложности установления временного периода, когда они могли быть сделаны.

Пометы в двух томах «Священного Писания» (ОГЛИМТ, Дом-музей Н. С. Лескова, Инв. 610/252 оф. РК. ф. 2. оп. 2. 83), судя по характеру отчеркивания и используемым карандашам, принадлежат все-таки самому Н. С. Лескову. Об этом свидетельствует, прежде всего, сама система помет: это либо подчеркивание строк, либо отчеркивание абзацев на полях, наконец, страницы, где было отчеркнуто что-то действительно важное, отмечались галочкой. В случае сопоставления двух отрывков, Лесков прописывал на полях цифры — номера глав и строк. Поскольку схожую систему можно увидеть в других изданиях — например, в «Письмах Сенеки к Люцилию», можно утверждать, что пометы принадлежат самому Н. С. Лескову.

В издании есть три типа помет: сделанные синим, красным и графитным карандашом. Сделанные пометы отражают интерес Лескова

² Отметим, что, несмотря на заявленный «перевод с еврейского текста», Ветхий Завет соответствует православному Александрийскому канону. Разница заключается лишь в выборе оригинала для перевода (общеупотребительным на тот момент был сделанный в 18 веке перевод с древнегреческой Септуагинты, известный как «елизаветинская Библия»). В 1880-е годы Н. С. Лесков отмечал, что в обществе больше доверия лондонскому переводу, чем синодальному (РО ИРЛИ РАН, ф. 612, оп. 1, № 117).

к Ветхому Завету прежде всего как к историческому и историографическому тексту: он обращает внимание на родословную, временные соотношения событий, сопоставляет отрывки, относящиеся к схожим событиям и т. п. Подчеркиваются прежде всего имена героев, место действия и т. п. Однако, по мере чтения текста, писатель начинает уделять все больше внимания стилю и поэтике текста, отчеркивает или отмечает галочками ёмкие по содержанию метафорические выражения или вошедшие в язык фразеологические сочетания.

Особое внимание Н. С. Лесков уделяет фигуре Господа, описанию его психологического состояния, отражению его эмоций, а также пророчествам об Иисусе. Пометы доказывают, что Лесков «вычитывает» в Библии образ Богочеловека; эта мысль впоследствии будет развиваться под влиянием Л. Н. Толстого. Чтобы установить тот факт, когда были сделаны пометы, необходимо вспомнить, что в 1875 году Лесков совершает путешествие в Европу, где знакомится с христианской литературой, задумывает написать «русского еретика — духовного христианина». Судя по всему, в этот период и была приобретена книга, вызвавшая определенную дискуссию в печати.

Можно выделить несколько тематических групп помет, которые позволяют проанализировать особенности читательской рецепции Н. С. Лескова. Первая, и самая обширная группа посвящена проблеме отношения мужчины и женщины. Маргиналии отражают интерес писателя к проблеме брака и особенностям брачных отношений, описанных в книгах Ветхого Завета. Н. С. Лесков отчеркивает фразы: «и сказала: ляг со мною», «что ты дашь мне, если войдешь ко мне», «и спал с нею, и сделал ей насилие», «тогда увидели сыны Божии дочерей человеческих, что они прекрасны, и брали себе в жены, какую кто выбрал» и т. п. Создается впечатление, что Н. С. Лесков ищет слова, подходящие для воплощения его собственных творческих идей. Не случайно отношения между Рыжовым и его женой названы в «Однодуме» «библейскими». В то же время, иногда он отмечает и непоследовательность в изложении мысли. Так, в строках из книги Экклезиаста: «И нахожу я, что горчее смерти женщина...» (Эккл. 7:26) Лесков дописывает слово «злая».

Вторая группа помет связана с проблемой власти, точнее, с требованиями к человеку, который будет облечен властью. В качестве примера укажем на выделенный Лесковым фрагмент: «Ты же усмотри из всего народа людей способных, боящихся Бога, людей правдивых, ненавидящих корысть, и поставь над ними тысяченачальниками...»

(Исх. 18:21). Одна из ведущих черт, подчеркнутая писателем при создании образов «праведников» — это их «бессеребренничество».

К третьей тематической группе можно отнести пометы, отражающие стремление Лескова понять Библейский текст как сюжетное повествование. Он обращает внимание на возраст героев, на место действия, на описания природы, особенности взаимоотношений между героями и т. п., т. е. систематизирует *факты* библейской истории.

Наконец, четвертая группа помет связана с вопросом об истинной мудрости. Здесь наибольшее внимание Лескова привлекали «Притчи Соломона» и «Книга Иова»: «не найду мудрого между вами», «не многолетние бывают умны», «мудрость поет на улице», «мудростью Господь основал землю, утвердил небо разумом» и т. п.

В «Книге пророка Исаяи» Н. С. Лескова привлекают в наибольшей степени два отрывка. Первый связан с идеей наказания и предрекавшегося Исайей Апокалипсиса: «вот пришел день Господень лютей и с гневом и пламенною яростью, чтобы обратить землю в пустыню и истребить от нее грешников ее» (Ис. 13:9). Второй же связан с вошедшим в мировую литературу образом «глас вопиющего в пустыне».

Следующим этапом работы с библейским текстом становится тематический подбор цитат и публикация брошюр, в частности, книжечки «Пророчества о Мессии, выбранные из Псалтыри и пророческих книг Святой Библии»³. «Пророчества...» включают в себя пять разделов, отсылающих к ветхозаветным книгам. Каждый из разделов включает в себя несколько глав. Структурообразующими принципами сборника можно считать хронологический (Лесков не меняет установленного порядка следования книг и глав) и проблемный (каждая глава носит свое название, выделяющее центральную проблему). Часть глав носит совпадающие названия: так, в сборнике несколько раз встречаются названия «Мессия в славе», «Мессия в унижении», «Мессия царь» и др.

Основное внимание в антологии уделено «Книге пророка Исаяи», точнее тем предсказаниям в ней, которые соотносятся с пришествием Иисуса и сценами Страшного Суда. Лесков последовательно «вычитывает» из библейского текста ту мысль, которую можно

³ Издание вышло без указания на авторство Н. С. Лескова (в других сборниках указывалась его фамилия как составителя) в Санкт-Петербурге, в типографии М. И. Попова в Поварском переулке, в 1878 году. Впоследствии сборник не переиздавался

считать центральной в его позднем творчестве: жизнь во Христе, жизнь по христианским заповедям — это одновременно и жизнь с мыслью о смерти, которая может наступить в любое мгновение. Иными словами, мысли о Боге неотделимы для Лескова от мыслей о наступлении конца и в то же время следующей за ним новой жизни. Двуплановость восприятия образа Христа подчеркивается последовательным чередованием глав «Мессия во славе» и «Мессия в унижении». Возможно, что подобное понимание образа Мессии связано с интересом писателя к еврейскому вопросу: «Из духовных книг евреев, которые чтит и христианство, мы знаем, что, по библейскому представлению, судьбою евреев занимался сам Егова. Евреи Его огорчали, изменяли Ему, прелагались богам чуждым — Астарте и Молоху, и Егова наказывал за это — то домашними несчастиями, то пленом и рассеянием, но, однако, Он никогда не отнял от них надежды. Отчего прощения. Евреи живут ожиданием этого обетования. Тонкие следы этого же ожидания можно читать на каждом выразительном еврейском лице, если только горькие заботы жизни и тяжкое унижение не стерли на нем след высшей мысли» [3, с. 4], — именно так выразил свое отношение к «ветхозаветной вере» Н. С. Лесков в статье «Еврей в России», постулируя тезис о необходимости абсолютно уравнивать в правах еврейское население с великорусским и малороссийским. Одновременно осознание своей обреченности, наказания — и в то же время высокого предназначения, избранности, иначе говоря, «унижения» и «славы» — это та черта, которая позволяет сопоставить лесковское мнение о евреях и его восприятие образа Христа. Эта же причина, возможно, объясняет интерес Лескова к «Книге пророка Исаяи», которую иногда называют «Апокалипсисом Исаяи» и которая является в содержательном плане наиболее полным предсказанием о пришествии Мессии.

В художественных произведениях Лесков обращается прежде всего к тем образам, которые привлекли его внимание при чтении и размышлении над библейским текстом.

В рассказе «Однодум», открывающем цикл «Праведники», характеристика главного героя построена не только на сообщении биографических сведений о его семье и детстве, но и на отсылке к пророчеству Исаяи: «Рыжов, например, знал наизусть все писания многих пророков и особенно любил Исаяю, широкое боговедение которого отвечало его душевной настроенности и составляло весь его катехи-

зис и все его богословие» [4, с. 8]. Затем, используя «принцип матрешки» [7, с. 185 и след.], со ссылкой на слова человека, лично знавшего Рыжова, видимо для того, чтобы дать подтверждение сообщаемой информации, Лесков приводит следующий факт из жизни героя. Алексашка Рыжов нередко читал текст пророчества Исаяи в совершенно непонятной ситуации: он кричал его «встречь ветру» у дуба на болоте. Сложно сказать, что именно стало основой для возникновения подобного образа. Возможно, здесь имеет место отсылка к традиционному фразеологизму «пустить слова по ветру», соответственно, слова, сказанные «против ветра», не могут быть утеряны и играют важную роль. Можно также увидеть переключку с богатырской силой героя, который не только побеждал в кулачных боях, но и мог, подобно пророку, произнести слова столь важные, что они должны быть услышаны и против ветра. Наконец, можно увидеть и сопоставление и с еврейской традицией произнесения наиболее важных частей молитвы непременно вслух (в подтверждение этой мысли имеет смысл вспомнить еврея Схарию, героя рассказа «Ракушанский меламед», который считал своим долгом кричать молитвы как можно громче, демонстрируя тем самым свою благочестивость).

Также необходимо обратить внимание и на то, что именно произносит главный герой. В комментариях к Собранию сочинений Лескова утверждается, что это не совсем точная цитата из «Книги пророка Исаяи». Отметим, что герой цитирует Исаяю по выше упомянуемому переводу с еврейского текста дословно, но с некоторыми купюрами. Он выпускает «авторскую» речь, указывающую на то, что произносятся слова Господа, а также отсылки к Израилю. Этому может быть очень простое объяснение: Рыжову дано предвидеть будущее, его можно назвать предсказателем, но не пророком, который несет слово Господа людям. Лесков также сокращает описания бедствий, постигших народ Израиля, сохраняя лишь то, что может быть интерпретировано метафорически. Однако сохраняет все слова осуждения, которые звучат из уст если не пророка, то человека, который «возвышается над чертой простой нравственности».

В рассказе есть и другая цитата, не замеченная составителями комментариев, восходящая к притче о званых на брачный пир (Мф., 22:1-14). Герой сопоставляет себя с тем, кто пренебрег царской одеждой и предпочел свою, хотя тем самым мог обидеть царя. Однако судьба самого квартального противоположна судьбе героя притчи:

Рыжов был награжден властью, а не наказан за свое вольнодумство. Если же принять во внимание переносное значение слова одежды, имея в виду одежды души, то можно воспринимать смысл этой фразы по-прежнему в контексте осуждения неискренней веры. Прямо эта тема будет высказана в очерке «Еврей в России» также со ссылкой на «Пророчество».

Однако наиболее вероятной представляется трактовка этого образа в контексте «Книги пророка Исаяи». Фраза «не могу, хитон обличает мя, яко несть брачен», ставшая ответом Рыжова на предложение справиться себе форменное платье, соответствующее статусу, соотносится со следующей фразой книги пророка: «Тогда ухватится человек за брата своего. В семействе отца своего, и скажет: у тебя есть одежда, будь нашим вождем, и да будут эти развалины под рукою твоею». Соответственно, «хитон» Рыжова показывает лишь то, что герой чужд власти светской, стремясь лишь к правде духовной, правде Христа.

Цитата из Евангелия от Матфея уже использовалась ранее Н. С. Лесковым в хронике «Соборяне». Отец Савелий Туберозов упоминает ее также в связи с невозможностью купить новое облачение. В отличие от Рыжова, он угнетен невозможностью соответствовать своему сану. Однако семантика образа «хитона» сохраняется: не соответствуя требованиям светской власти, герои тем не менее облечены высшей, духовной властью, являются образцами подлинной веры для окружающих.

Таким образом, одной из важнейших особенностей авторского переосмысления библейских образов и мотивов становится их расширенное понимание Н. С. Лесковым. Каждый образ он воспринимает не в контексте той или иной библейской притчи, но в общем символическом значении, который может быть понят только при привлечении ряда контекстов.

Центральный образ пророчества, вошедший в мировую литературу, — это образ «глас вопиющего в пустыне», который неоднократно появляется и в произведениях Н. С. Лескова. Отметим, что в анализированном выше переводе с еврейского образ этот отмечен двумя галочками: около самой фразы и в углу страницы. Возможно, что эти галочки, ставившиеся в углу страниц, были одним из этапов его работы по подбору цитат. Образ «гласа, вопиющего в пустыне» появляется у Лескова в двух значениях. Первое, вошедшее в язык,

обозначает призыв человека, которого не слышат окружающие. Подобная интерпретация появляется, например, в рассказе «Леон, дворецкий сын». Второе, восходящее к библейскому тексту — это зов человека, ищущего путь к Богу. Такое понимание представлено, например, в рассказе «Колыванский муж», повествующем о человеке, все три сына которого из-за хитрости жены-лютеранки, были крещены не в православной вере.

В заключении необходимо отметить, что упоминание пророка Исаяи в текстах Н. С. Лескова может быть связано с венчанием («Житие одной бабы», «Русское тайнобрачие» и др.). Здесь писатель отсылает читателя к традиционному венчальному обряду, частью которого является тропарь «Исайе, ликуй...». Через обращение к нему создается контраст между браком, совершающимся ради выгоды, и браком, благословленным на небесах. Символика образа восходит к православному пониманию.

Чтобы подвести итог всему выше сказанному, нужно отметить, что, работая над своими художественными и публицистическими произведениями, Лесков следует завету одного из своих любимых святых, Нила Сорского, высказывавшего мысль о *разумном* исполнении и чтении Священного Писания. Вчитываясь в текст «Книги пророка Исаяи», Лесков выделяет в ней два смысловых акцента. Во-первых, для него это рассказ о будущем пришествии того, кто стоит «выше простой нравственности», поэтому обращение к «Книге» становится основой для возникновения профетического подтекста в «Однодуме». Одновременно этот факт позволяет объяснить, почему же не «уцелела» тетрадь «Однодума» с его пророчествами: намного важнее рассказ о таком герое, чем доказательство его чудесных умений. Герои цикла «Праведники» — это не только рассказы о тех троих, без которых «несть граду стояния», но и повествования о новой, будущей «жизни во Христе», т. е. о людях, живущих по заветам Иисуса. Отметим, что идея «профетической миссии» будет отражена и в очерке «Обнищеванцы» в образе главного героя, «кустарного пророка» Ивана Исаяича (Исаева), и в очерке «Загадочный человек», посвященном Артуру Бенни, где через отсылку к апокалиптическим образам «Книги пророка Исаяи» будут охарактеризованы утопические мечты главного героя о социализме.

Во-вторых, «Книга пророка Исаяи» — это книга о возрождении через «уничужение» и смерть. Проблема ответственности перед ли-

цом смерти приведет к возникновению еще одного сквозного образа: «Тогда волк будет жить вместе с ягненокм, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их» (Ис. 11:6). Этот образ Н. С. Лесков будет цитировать по Исайе (сходный образ появляется в «Апокалипсисе», в Новом Завете), раскрывая с его помощью мысль о боязни смерти, желании победы над ней и о необходимости быть готовым к смерти каждое мгновение.

Список литературы и источников

1. *Берман Б.* Читатель жития (Агиографический канон русского средневековья и традиции его восприятия) // *Художественный язык средневековья.* М., 1982. С. 165–168.
2. *Кусков В.* Литература высоких нравственных идеалов // *Древнерусские предания.* М., 1982. С. 5–22.
3. *Лесков Н.* Еврей в России: Несколько замечаний по еврейскому вопросу. М., 1990. — 32 с.
4. *Лесков Н.* Собрание сочинений в 12 тт. Т. 2. М., 1989. — 416 с.
5. *Лукиянчикова Н.* Жанровая специфика жития в художественном осмыслении Н. С. Лескова. // *Альманах современной науки и образования.* Тамбов, 2008. №8. Ч. 1. С. 117–120.
6. *Майорова О.* Рассказ Н. С. Лескова «Несмертельный Голован» и житийные традиции // *Русская литература.* 1987. №3. С. 170–179.
7. *Маркаде Ж.-К.* Творчество Н. С. Лескова. Романы и хроники. СПб, 2006. — 478 с.
8. *Новикова А.* Новый Завет как основа мироустройства в художественно-семантическом пространстве повести Н. С. Лескова «Некрещеный поп» // *Лесковский сборник. Уч. зап. Орловского гос. ун-та.* Орел, 2007. С. 41–48
9. *Столярова И.* В поисках идеала. Творчество Н. С. Лескова. Л., 1978. — 232 с.

Работа выполнена при поддержке ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России на 2009–2013 гг.». Соглашение № 14.132.21.1050.

Диана Матвеева

Функции кинематографических приемов в повести Ю. Н. Тынянова «Восковая персона»

The paper devoted to explain such compositional feature of Y. Tynianov's prose as cinematography by means of consideration of created by formalist writer theory.

Key words: fiction and scientific literature of Y. Tynianov, composition, cinematography and prose, caricature in the literature.

Статья посвящена выявлению такой особенности композиции прозы Ю.Н. Тынянова, как кинематографичность и ее значимости для создания формалистической теории.

Ключевые слова: вымысел и научность в произведениях Ю. Тынянова, композиция, кинематография и проза, карикатура в литературе.

Повесть Юрия Николаевича Тынянова «Восковая персона» (1930) выделяется среди других художественных текстов теоретика формальной школы своей орнаментальностью и «непонятностью», которую отмечали многие читатели и критики [2]. Повести предшествуют два романа: «Кюхля» (1925) и «Смерть Вазир-Мухтара» (1928), некоторые рассказы, в том числе «Подпоручик Киж» (1927), который вместе с «Восковой персоной» и «Малолетним Витушишниковым» можно объединить в цикл текстов об императорах (Павле I, Петре Великом и Николае I). На наш взгляд, «Восковая персона» соединяет в себе мотивы и стилистические приемы, которые настойчиво появляются в других текстах и играют важную роль в творчестве Тынянова, в том числе и в одном из главных трудов писателя — незаконченном романе «Пушкин». Важность многих мотивов и приемов (мотивы пустоты, фикции, вещьность, роль истории, документов и слухов, сценичность фразы, включение в текст исторических документов и многое другое) обусловлена и теоретическими взглядами Тынянова. Вслед за Б. Эйхенбаумом мы считаем, что «литературоведческие работы Тынянова органически связаны с его беллетристикой или беллетристика с этими работами <...>. Его художественный стиль и метод — своего рода практическая проверка теоретических наблюдений, изысканий и выводов. Иногда это даже прямое экспериментирование, порожденное не только художественным замыслом, но и теоретической проблематикой» [10, с.

381]. Из современных литературоведов мысль о необходимости применить «собственно литературное или металитературное чтение изысканной метафорики такого загадочного текста [«Восковой персоны»], <...> столь казалось бы естественное в случае писателя-литературного теоретика, свое основное теоретическое сочинение посвятившего «стиховой семантике» и мыслившего смысл текста в качестве эффекта литературной структуры» [2] высказывает Аркадий Блюмбаум.

Процесс создания воскового подобия и описание его существования, представленные в повести, открывают механизмы существования произведения искусства вообще, в том числе и литературного произведения. Раскрытие механизмов искусства и связь с теоретическими установками Тынянова проявляются на всех уровнях текста. В данной статье мы сосредоточимся на связи композиции повести с теорией кино Тынянова.

Событие рассказывания в ВП принадлежит повествователю, т. е. дано от 3 лица (Er-Erzählung), и архаически стилизовано с установкой на точку зрения «среднего человека» [5, с. 12] эпохи. Как отмечает З. Н. Поляк, одной из особенностей повествовательной манеры Тынянова является зыбкость границ между субъектом сознания — повествователем и субъектом сознания — героем [5, с. 10–11], речь повествователя незаметно перетекает в несобственно прямую речь того или иного персонажа, и наоборот. Такому неразграничению способствует и употребление героями по отношению к себе в своих мыслях местоимения 3го лица. Тем самым, повествование сталкивается с чужой речью, что задает множественность точек зрения. Множество точек зрения, наделенных разными интенциями, по мысли Бахтина, служит для выражения интенции автора, преломляющейся под разными углами [1, с. 112]. Так, авторская позиция в исторических романах и рассказах Тынянова «проявляется прежде всего в отборе исторического и организации художественного материала. На первый план здесь выступают приемы интерпретации и включения в текст документов, различные функции цитат, пространственно-временные образы, архитектоника произведения и монтаж как важный принцип» [4, с. 107].

Вставные тексты, документы, различные цитаты (в том числе и эпиграфы) вводят разные точки зрения. Так, некоторые главы сопровождаются не одним, а двумя или тремя эпиграфами, заставляя увидеть в них проекцию нескольких точек зрения. Но и одиночные

эпиграфы, выступающие в роли метафор, по-разному соотносятся с содержанием главы, могут относиться сразу к нескольким событиям или разным персонажам.

В повести встречаются и поэтические фрагменты, цитируемые по тому или иному поводу героями или принадлежащие повествователю: строка из оды Филиппа Депорта, стихи Вилима Монса, надпись к лубочной картинке, фрагмент любовной песни. Помещенные в текст повести, эти вставки создают перебивы в повествовании, замедляя процесс чтения и выстраивая новые связи между прозаическими и поэтическими фрагментами.

В тексте есть моменты, когда повествование начинает перебиваться короткими фразами-абзацами, тем самым акцентируя внимание на отдельных словах или предложениях, что делает повествование отрывочным. Вместе с этим осуществляются и внезапные переходы от одного предмета к другому, не всегда логически мотивированные — фраза предстает несколько сценарной [4, с. 106], представляет действия так, как если бы они происходили в кино.

Когда умирающий Петр смотрит на печные «кафли», переводя взгляд с одного рисунка на другой, концентрируя внимание на каждом по отдельности — это напоминает замедленную смену кадров в кино:

Мельница ветряная,
и павильон с мостом,
и корабли трехмачтовые.
И море.

Человек в круглой шляпе пумпует из круглой пумпы, и три цветка, столь толстых, как бы человеческие члены. Садовник.

Прохожий человек, кафтан в талью, обнимает толстую женку, которой приятно. Дорожная забава.

Лошадь с головой как у собаки.

Дерево, кудрявое, похожее на китайское, коляска, в ней человек, а с той стороны башня, и флаг, и птицы летят.

Шалаш, и рядом девка большая, и сомнительно, может ли войти в шалаш, потому что не сделана пропорция.

Голландский монах, плешивый, под колючим деревом читает книгу. На нем толстая дерюга и сидит, оборотясь задом.

И море.

<...> [6, с. 384. Далее ссылки на это издание приводятся с указанием страниц в круглых скобках].

Первое предложение, разделенное на три абзаца, заставляет переводить наш взгляд со строки на строку, подобно тому, как камера переходит от одного предмета, показанного крупным планом, к другому. В описанном фрагменте не встречается никаких указаний на время, предметы представлены как данные вне времени, в тексте говорится, что «смотрение было самое детское, безо всего» (384).

Представленные как отдельные, части одной картинки являют собой аллегию: например, «прохожий человек, кафтан в талью, обнимает толстую женку, которой приятно» должны пониматься как дорожная забава; квадратный замок, утки перед замком в заливе, и накренное дерево обозначают норд-ост. Этот процесс вычитывания барочных аллегорий аналогичен кинометафоре. «Видимая вещь» (изображение на кафеле) заменяется вещью искусства: «видимая вещь расчленена, при одном смысловом знаке даны разные его носители, разные вещи, но вместе с тем расчленено и само действие, и во второй параллели <...> дана его определенная смысловая окраска» [7, с. 332].

Для Тынянова крупный план в кино «становится самостоятельным приемом выделения и подчеркивания вещи как смыслового знака — вне временных и пространственных отношений. Обычно крупный план играет роль «эпитета» или «глагола» (лицо с подчеркнутым в крупном плане выражением), но возможны и другие применения: используется самая вневременность и внепространственность крупного плана как средство стиля, для фигур сравнения, метафоры и т. д.» [7, с. 332]. Смотрение царем на завезенные им из Голландии кафели предстает как метафора всей жизни Петра и его деятельности (корабли, море, военные походы); это смотрение перебивается «лирическим» повтором: «И море», — с одной стороны, море — самая большая страсть Петра, а с другой стороны, стихия воды в повести связывается с живительной силой, жизненной энергией, прежде всего, из-за включения в повесть аналогий с Леонардо да Винчи, представлявшим движение воды как движение крови по венам [11, с. 219], и особого для эпохи барокко значения воды как отражающей поверхности, искажающей облик отражаемого и дающей ему вторую жизнь [11, с. 219]. Этот фрагмент заканчивается прощанием со всем, что окружало императора, Петр осознает приближение смерти: «Прощайте, прекрасные палаты, более не ходить по вас!

Прощай, веревя, верейка! На тебе не отправляться к Сенату!
<...>

От злой и внутренней секретной болезни умираю!

И неизвестно, на кого отечество, и хозяйство, и художества остав-
ляю!» (385-386).

Вне времени изображена и сцена оплакивания Екатериной мерт-
вого Петра в четвертой части четвертой главы:

Марта поднесла свою правую руку к лицу. В гробу там было...

И слезы потекли, как крупный дождь.

Екатерина възрыдала (427; курсив автора).

Последние слова — кинометафора — дают название аллегориче-
скому изображению слез. Как и в немом кино, мы не слышим рыда-
ний императрицы, но видим: Екатерина възрыдала. Фокус перено-
сится с лица Екатерины на гроб и снова на лицо, представляя одно-
моментное действие как расчлененное, что для Тынянова является
одной из главных особенностей кино как «абстрактного» искусства:
«Кино разложило речь. Вытянуло время. Сместило пространство»
[7, с. 322]. Кинематограф расчленяет и тело актера, представляя от-
дельные части тела крупным планом, что происходит в приведенном
фрагменте.

Расчленяется и субъект действия — актер и тот, кого он изображает.
Марта Скавронская (так звали Екатерину I до принятия христианства)
и Екатерина — не одно и то же лицо. Екатерина — маска, отделившая-
ся от Марты. Мотив маски очень важен в Восковой персоне, где «пер-
сонажи как будто отслаивают от себя какую-то символическую кожу,
испускают некие маски, которые приобретают совершенно самостоя-
тельное значение и начинают функционировать наравне с их собствен-
ными телами, а иногда и заменяют эти тела. По существу, процедура
снятия воскового дубликата с императора выступает как своего рода
метафора такой знаковой процедуры» [11, с. 208].

«...Ход монтажа помогает выделению кульминационных пун-
ктов» [7, с. 339]. Таким кульминационным моментом является мно-
готочие, скрывающее то, что было в гробу, это остается загадкой.
Отметим, что это единственное употребление многоточия в тексте
повести. Станным кажется употребление глагола быть в среднем
роде. Такая грамматическая форма подготавливает читателя, делает
реальной возможность того, что в гробу не мертвый Пётр и не его
труп («он»), а скорее некое подобие («оно»), хотя может быть, там на-

ходится тело Петра (тоже «оно»). «Игра на местоимениях третьего лица, текстовые колебания между мужским и средним родом как бы размывают интратекстовую референцию, идентичность персонажа. В случае «Восковой персоны» такое подвешивание референции задается двусмысленностью, «невязкой», заключенной в самом заглавии, и разворачивается затем в текст (е): «персона», означая одновременно и портрет и его оригинал, «разносится сразу по двум лексическим рядам и связывается с двумя основными признаками» [2].

Многоточие же оказывается неразрешимой загадкой, моментом сгущения «смысловой атмосферы». Значимо, что этой главе, 4.4, предшествует описание приготовлений Растрелли к работе над восковым подобием, которые заканчиваются началом работы: «И малые руки пошли в ход» (420).

Рыдания императрицы, обозначенные одними и теми же словами, заканчивают три части из четвертой главы. Дважды перед этими словами стоит местоимение «тогда», которое должно выражать логическую связь с предыдущим предложением. Но такой логической мотивировки нет:

И вот он стал на единый момент словно опять Алексашка, который спал на одной постели с хозяином, его глаза покраснели, стали волчьи, злые от грусти.

И тогда — *Екатерина възрыдала. (416)*

Рыдания Катерины как будто прерывают «превращение» Меньшикова («стал на единый момент» ...). Кульминационное «и тогда» усиливает впечатление мимолетности происходящего, сиюминутности превращения.

Если рыданиям Екатерины придают механистичность повторы, то появление слез у художника описывается уже как механизм, подобный тому, что встроен в Восковую персону:

И тут обратился к вошедшей Екатерине наклоном всего корпуса.

— О мать! — произнес он. — Императрик! Высокая! Мы снимаем подобие с полубога!

И он вдруг подавился, надулся весь, и слезы горохом поскакали у него из глаз (417).

Кроме того, рев Екатерины демонстрирует ее звериную силу, само слово «рев» применимо к звукам, издаваемым сильным животным — во сне Петра Екатерина предстает медведицей — и у других

ее рыдания вызывают звериную реакцию: Кто в первый раз услышал этот рев, тот испугался, тот почувал — есть хозяйка (416).

Отсутствие явной мотивировки, простое отображение последовательности действий выглядят сценарно:

И гипсовое подобие на всех смотрело.

Тогда *Екатерина возрыдала* (417).

«Тогда» в этом случае указывает на время, последовательность действий. Здесь также создается эффект влияния гипсового подобия умершего императора, наличие которого предполагает необходимость рыдать.

Слова «Екатерина возрыдала» интересны еще и тем, что представляют собой скрытую цитату, выделяющуюся графически (курсивом) и стилистически. Эта строка взята из оды Державина «Водопад», где под «Екатериной» подразумевается Екатерина II. Такой анахронизм создает зазор между художественным миром, воссоздающим конец петровской эпохи, и планом повествователя, хотя и соблюдающего стилистику того времени, но обнаруживающего свои обширные познания. Само видение ситуации расчлененной, как в отдельных кинокадрах, может принадлежать повествователю, дистанцированному от описываемого времени. В пятой главе повествователь объясняя прозвища Ягужинского, сообщает о том, что «Господин Фарсон и Арцух фон Поплей были новейшие драматические названия» (441), такое пояснение имен, которые должны быть известны современнику Ягужинского и Меньшикова, и форма прошедшего времени «были» так же свидетельствуют о временной дистанции повествователя.

Слова «Екатерина возрыдала» могут быть представлены и как случайное совпадение со строкой из державинской оды, тем более что воспроизведены они неточно: изменена интонация — в исходном тексте стоит восклицательный знак; но высокий одический стиль явно контрастирует с контекстом. Выделенные в отдельный абзац, эти слова в последнем примере больше всего похожи на цитату, которая могла бы восприниматься как пародийное представление оплакивания Екатериной Петра, причем эта пародия оказывается ретроспективной. В то же время, нельзя точно сказать, что пародируется: ситуация, данная в повести, или Екатерина II, оплакивающая Потемкина. Несовпадение разностилевых элементов подчеркивается и различием субъектов действий: Марты и Екатерины. Происходя-

щая с императрицей метаморфоза заканчивается — она снова становится Екатериной, но эта сущность оказывается зыбкой, неабсолютной ее идентификацией — за маской просвечивается другая Екатерина, чья скорбь была искренней. Обе ситуации оказываются относительными, что не позволяет расценивать их ни серьезно, ни иронично. А. Блюмбаум замечает, что сцена рыдания содержит также отсылку к «Краткой повести о смерти Петра Великого», написанной Феофаном Прокоповичем, и видит в этом фрагменте пародию на ««парадную», «одическую» точку зрения»: «Тынянов разоблачает ее, демонстрируя «интимную» сторону события, его изнанку, когда Екатерина оказывается Мартой, императрица крестьянкой, а скорбь — поддельной, мнимой» [3, с. 163].

Эти слова из державинской оды прокомментированы самим Тыняновым в работе «Проблемы стихотворного языка». Теряя свое значение, имена собственные, по мнению литературоведа, сохраняют силу своей лексической окраски, которая привносит «кажущуюся семантику», распространяющуюся на другие элементы в ряду. Тем самым, лексическая окраска за счет нарастания «колеблющихся смыслов» дает «некоторый слитный групповой «смысл»», и становится важным фактором в развертывании лирического сюжета [8, с. 109].

Три части четвертой главы заканчиваются рыданиями императрицы, этот эпизод будто растягивается во времени, удлиняется. В статье «О сюжете и фабуле в кино» Тынянов говорит о повторности кадра, создающей его длительность: «Для утверждения длительности какого-нибудь положения существует в кино повторность кадра — кадр перебивается минимальное число раз в варьированном или том же самом виде — и такова его длительность, бесспорно далекая от обычного, «видимого» понятия длительности, длительность сплошь соотносительная: если повторный кадр будет перебивать большое количество кадров, — эта «длительность» будет велика, несмотря на то что «видимая длительность» повторного кадра будет ничтожна» [7, с. 333]. Трижды повторяющаяся графически выделенная строка из оды Державина, встраиваясь в текст повести, делает повествование пронизываемым — чужеродный элемент начинает играть важную роль. Повторы, соединяющие разные ситуации в одно длительное действие, усиливают эффект последней сцены, делают возможной ее неопределенность.

Сходным образом растягивается фрагмент, в котором мы видим Петра перед его смертью. На протяжении первой главы части, посвя-

щенные Петру, перебиваются другими частями, что создает эффект длительности. А из-за того, что между главой, в которой изображается предсмертная ночь Петра, и главой, в которой извещается о его смерти (третья глава), помещено описание кунсткамеры, не ощущается асимметрии между двумя частями текста, хотя в первых трех главах проходит меньше суток, а события глав с четвертую по шестую охватывают два месяца.

Таким образом, Тынянов использует приемы кинематографа (крупный план, повторность кадра) для создания эффекта «остранения» времени. Прием повтора кадра, сообщающий действию длительность, делает время ощутимым, что характерно для прозы, тогда как повторяющиеся эпизоды в каждый отдельный момент представлены в своей вневременности. Расчлененное и ритмизованное изображение действия напоминает сукцессивное разворачивание материала в стихе, в котором время неощутимо: «сюжетная мелочь и крупные сюжетные единицы приравнены друг к другу общей стиховой конструкцией».

И. А. Мартынова замечает, что «Кинематографичность стиля Тынянова мотивирована (помимо всего прочего) самой историчностью его художественных произведений. Профильность изображения, напоминающая плоскостность экранных образов, является не недостатком, а новаторским принципом историко-художественного повествования Тынянова (в этой связи как резонанс воспринимается подзаголовок мемуаров Эйзенштейна «Профили»)

<...> Между тем, по его мнению, исторического «жанра ни в кинематографии, ни в каком другом месте вовсе нет». В поисках исторического жанра он обращается к кинематографу, создающему эффект остранения истории, иллюзию современности давно прошедших событий. В этом Тынянов близок Набокову, задавшему вопрос: «Разве можно совершенно реально представить себе жизнь другого, воскресить ее в своем воображении неприкосновенной, безусловно отразить на бумаге? Сомневаюсь в этом... Все это будет лишь правдоподобие, а не правда, которую мы чувствуем» (*В. Набоков Пушкин, или Правда и правдоподобие*)» [4, с. 103–105].

Представление действий так, как если бы они происходили в кино, с одной стороны, делает читателя ближе к миру повести, так же как сказ, включает читателя в происходящее внутри текста, с другой стороны, остраняет этот мир — мы осознаем, что есть кто-то,

кто нам это показывает. Это своеобразная игра с читателем, с одной стороны, и игра с действительностью, с другой.

Почувствовал и понял прием Тынянова Шкловский:

«Юрий Тынянов пишет «Восковую персону», лучшую свою книгу. В ней превосходная Екатерина I, увиденная впервые.

Но разве петровская эпоха это только кунсткамера в спирту?»

Кино, музей восковых фигур, немецкий экспрессионизм определяют Юрия Тынянова» [9, с. 573]. У Эйхенбаума же смена повествовательной манеры, перебивы повествования короткими сценарными фразами, проникновение в повествование внутренних монологов героев, вызвала сомнительную оценку стиля «Восковой персоны»: «неточно или неясно решена и проблема стиля, повествования. В главах о Петре развернута патетика внутреннего монолога, знакомая нам по «Смерти Вазир-Мухтара». Так звучит начало повести: «Еще в четверг было пито. И как пито было! А теперь он кричал день и ночь» и т. д. (ср.: «Еще ничего не было решено»). Затем является Растреллий — и внутренний монолог сменяется повествованием без всякой патетики и лирики, как в «Подпоручике Кижее». Есть, наконец, и третий стиль: своеобразный сказ, добытый в результате тонкой, ювелирной работы над языком петровской эпохи и представляющий собой ее искусную имитацию» [10, с. 381].

Но Б. Эйхенбаум указывает и на экспериментальность повести: «Получилась повесть без героя с «кусковой» композицией: произошло своего рода расчленение или обособление тем, объединенных в «Кюхле» и «Смерти Вазир-Мухтара» личностью героя. Инерция старой прозы преодолена в «Восковой персоне» с большей решительностью, чем где бы то ни было раньше, но зато повесть оказалась несобранной и статичной — скорее орнаментальной, чем сюжетной. Ее внутренние пропорции и общий масштаб недостаточно точно выверены: она кажется то слишком длинной, растянутой (потому что распадается на эпизоды и новеллы), то слишком короткой, потому что взят огромный и разнообразный материал» [10, с. 418]. Сюжет в повести есть, но он скорее лирический, чем прозаический, с чем и связана орнаментальность. Композиция, использование на этом уровне приемов кинематографа определяют и сюжет, который понимался формалистами как движение, развертывание словесного материала. Динамика текста осуществляется за счет появления «колеблющихся призна-

ков значения» у сюжетно значимых (в понимании Тынянова) слов, за счет неуловимости черт персонажей, размывания их референции, а также из-за невозможности определить сущность восковой персоны, в которую заложено множество смыслов. Помимо особого времени, которое привносит «кинематографичность» в повесть, сценарные фразы-абзацы, ритмизирующие текст, можно рассматривать как поэтический прием: кинематографическое смотрение Петром печных кафлей заканчивается двоестрочием: «От злой и внутренней секретной болезни умираю!

И неизвестно, на кого отечество, и хозяйство, и художества оставляю!» (386).

Таким образом, «Восковая персона» становится тем произведением, которое преодолевает разделение прозы и стиха, а также кинематографа, о котором говорится в статье «О литературной эволюции» (1927): «проза и поэзия соотносятся между собою, есть взаимная функция прозы и стиха. <...> Дальнейшая эволюция форм может либо на протяжении веков закрепить функцию стиха к прозе, перенести ее на целый ряд других признаков, либо нарушить ее, сделать несущественной; и подобно тому как в современной литературе малосущественна соотносительность жанров (по вторичным, результативным признакам), так может настать период, когда несущественно будет в произведении, написано ли оно стихом или прозой» [7, с. 276].

Список литературы и источников

1. *Бахтин М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М., 1975. С. 72–233
2. *Блюмбаум А.* Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова // Новое литературное обозрение. 2001, №47 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/47/blum.html>.
3. *Блюмбаум А.* Конструкция мнимости. К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова. СПб., 2002. — 200 с.
4. *Мартыанова И.* Научное vs художественное в историческом повествовании Ю. Н. Тынянова // Текст и тексты. Межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск, 2010. С. 103–107.
5. *Поляк З.* О специфике авторского повествования в исторической прозе Тынянова // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения: Сб. ст. Рига. 1986. С. 7–13.
6. *Тынянов Ю.* Восковая персона. Избранное. СПб., 2001. — 578 с.
7. *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. — 572 с.

8. *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. М., 2007. — 176 с.
9. *Шкловский В.* Гамбургский счет // Гамбургский счет: статьи, воспоминания, эссе (1914–1933). М., 1990. С. 236–603.
10. *Эйхенбаум Б.* Творчество Ю. Тынянова // Эйхенбаум Б. О прозе: сб. ст. Л., 1986. С. 380–422.
11. *Ямпольский М.* Маска, анаморфоза, монстр // Демон и лабиринт (Диagramмы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 207–252.

Виктория Палешева

«...Написал о собаке». Транспозиция объекта в стихотворении В. Сосноры «Об Анне Ахматовой»

In this work can be traced the interrelation between subjects and structure of the poem by V. Sosnora «About Anna Akhmatova». It is being proved that the leading principle of structural organization to the text is transposition of the object from the plot's level into the level of the language, also techniques which accompany this transposition are analyzed (the phenomenon of negation, intertextuality, anagramming).

Key words: transposition, plot, negation, intertextuality, anagram.

В этой работе прослеживается взаимосвязь между предметами и структурой стихотворения В. Сосноры “Об Анне Ахматовой”. Доказывается, что ведущий принцип структурной организации текста - перемещение объекта от уровня сюжета на уровень языка. Также анализируются методы, которые сопровождают это перемещение, (феномен отрицания, интертекстуальность, анаграммирование).

Ключевые слова: перемещение, сюжет, отрицание, интертекстуальность, анаграмма.

*...текст никогда не пытается
запутать сам себя, только иногда читателя.
Ж.-Ф. Жаккар*

Общепринятая практика анализа текстов В. Сосноры — анализ его книг, т. к. сам автор неоднократно упоминал, что пишет не отдельными стихами, а создает книги¹. С этой точки зрения книга В. Сосноры «Хутор потерянный» (1976–1978) представляет собой собрание эпиграмм значимым для автора историко-культурным и литературным объектам, событиям, лицам. Причем в книге присутствует как прямая отнесенность к тому или иному объекту или лицу, так и косвенная, выявляемая на уровне литературных мифов, исторических фактов, а также — на уровне языка. В работе предлагается проследить заявленную в книге тенденцию прямых и косвенных обращений

¹ В предварительном замечании к собранию произведений из девяти книг («Несколько слов») автор указывает: «Меня нужно читать так, как я пишу — книгами. Я не пишу отдельных стихотворений, я ничего не пишу или пишу — книгу» [5, с. 5].

к объекту речи на примере анализа наиболее показательного стихотворения В. Сосноры «Об Анне Ахматовой».

Текст В. Сосноры «Об Анне Ахматовой» во многом провокативен. Финал стихотворения указывает на то, что заявленная тематика целого, обозначенная автором «*об Анне Ахматовой*», остается нереализованной: заглавие и иллокутивная интенция первого стиха («*Я хочу написать об Анне Ахматовой*» [6, с. 625]) вступают в конфликт с последними стихами («*Я хотел написать об Анне Ахматовой. Написал о собаке*» [6, с. 628]). Здесь мы, казалось бы, сталкиваемся с ситуацией обманутого ожидания: с одной стороны, текст *замалчивает* эксплицированную в заглавии тему — об Анне Ахматовой², с другой стороны, тема не подвергается корректировке в соответствии с сюжетной линией произведения. При этом сам текст обращает внимание на отсутствие Анны Ахматовой в сюжетной составляющей при помощи метатекстовой пометы: «хватит, хам... Ты пиши об Анне Ахматовой» [6, с. 626], т. е. повествование о заявленном объекте остается нереализованным.

Такое отношение к объекту речи в целом характерно для авангардистской поэтики. Наиболее радикально оно обнаруживается у последних авангардистов первой половины XX века — обэриутов. В частности, в творчестве Д. Хармса³ легко найти тексты, отрицающие на уровне тематики и структуры саму возможность нарратива о выбранном объекте⁴.

Подобные отношения объекта повествования и сюжетной линии порождают закономерный вопрос об общей тематике художествен-

² См. подробнее о ситуациях, когда «молчанием оборачивается говорение» в работе Н. Д. Арутюновой «Молчание: Контексты употребления» [1, с. 113].

³ Бесспорность того, что В. Соснора в той или иной мере был знаком с биографией и основными принципами творчества Д. Хармса, подтверждается не только многократными непрямыми заимствованиями и трансформацией хармсовских приемов, но и прямой апелляцией к нему в тексте «Апология самоубийства» книги «Камни NEGEREP» [5, с. 333].

⁴ См., напр., текст «Хотите, я расскажу вам...», где невозможность рассказа основывается на том, что повествователь забывает название птицы, о которой намеревался что-то сообщить: «...да не кукрицицу, а кирикрюкицу! Нет, опять не так! Курикрятцицу? Нет, не курикрятцицу! Кирикрюкицу? Нет опять не так! Забыл я, как эта птица называется. А уж если б не забыл, то рассказал бы вам рассказ про эту кирикурукукрекицу» [10, с. 60]; или «О Пушкине», где сравнение Пушкина с Гоголем побуждает повествователя к отказу от письма: «...Гоголь так велик, что о нем и написать-то ничего нельзя, поэтому я буду все-таки писать о Пушкине. Но после Гоголя писать о Пушкине как-то обидно. А о Гоголе писать нельзя. Поэтому я уж лучше ни о ком ничего не напишу» [10, с. 113].

ного целого. Логично предположить, что в случае с произведениями Д. Хармса перед нами тексты о несостоявшемся иллюкутивном намерении, об отказе от письма в его привычной нарративной функции. Однако наследование этого приема В. Соснорой, как нам кажется, все же имеет иную функцию.

Если в случае с обэриутами отказ от повествования о намеченном объекте отражает неспособность языка сколько-нибудь корректно отобразить окружающую действительность или выразить желаемую мысль⁵, то у Сосноры тот же прием несет принципиально иную функциональную нагрузку. Важно понимать, что В. Соснора — автор, нацеленный на язык⁶, однако его язык не может прочитываться прямо, буквально, как это характерно для поэтики «реального искусства». В Сосноре важна не тема сообщения и даже не столько ее раскрытие в конкретном тексте, сколько *не говорящий*, но *проговаривающийся* язык письма. Реализация художественной задачи возможна при помощи таких приемов, как введение в текст цитатного поля в самых различных его вариантах и анаграммирование ключевых для текста лексем. Использование этих приемов нацелено на игру с читательской культурной памятью и читательским слухом. Тематика текста, эксплицированная в сюжетной линии, таким образом, отчасти оппозиционна и конфликтна языковому заданию.

Стихотворение В. Сосноры «Об Анне Ахматовой» наиболее наглядно демонстрирует конфликт «языковых» и тематических блоков текста. Сюжетный уровень произведения основан на постепенном и последовательном отказе от обозначенного в теме объекта речи — Анны Ахматовой. В общей сложности можно говорить об изгнании Ахматовой из хронотопа повествования: сначала говорящий обращается к современникам объекта речи: Блок, Модильяни, Гумилев, затем — к привычному ахматовскому локусу (Дом Культуры и — шире — комаровский локус). Впоследствии текст «сбивается» на повествование об Александре Гитовиче — поэте и переводчике, который был современником Ахматовой и ее соседом в Комарово. В случае с Гитовичем интерес вызывает то, что Ахматова и ее поэтический образ изгоняются в тексте из своего «исторического» времени и из привычного, «ахматовского», места — Комарово. В финале текста Ахматова

⁵ Ср., напр., высказывание А. Введенского о том, что логика языка не отражает логики мира и времени: «Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени [3, с. 79].

⁶ См. об этом, напр., у С. Соловьева, говорящего о творчестве В. Сосноры как о фигуре «активного языка» [4].

полностью удаляется из привычной топографии: комаровский локус побуждает говорящего к повествованию о собаке, которую перерезал поезд, но никак не об Анне Андреевне. Именно в этой части произведения звучит «окончательная» тематика целого: «написал о собаке», т. е. буквально — *написал не об Анне Ахматовой*. Общая тенденция текста к редукции образа Ахматовой в хронотопе, таким образом, совершенно логично удаляет ее из сюжетной линии.

Собственно, отрицание объекта содержится уже в рамках произведения: строки эпитафий, взятых из А. Гитовича, впоследствии появляющегося в тексте, уже содержат в себе компонент негативной наррации: «Здесь красавица *прежде* жила, а теперь *не* живет» [6, с. 625], «Как собаке *без* хозяина, / Как хозяину *без* собаки» [6, с. 627].

При рассмотрении эпитафий с точки зрения их отношения к объекту речи выявляется, что Ахматова *уже не* живет, следовательно, с позиции логики, она не может появиться в тексте как активный действующий в том случае, если перед нами не мемуаристика, от которой повествователь отказывается в первых стихах. Мысль о том, что она «прежде жила» соотносится не только с тем, что Ахматова некоторое время назад еще пребывала в Комарово, но и с тем, что ее образ, эксплицированный в заглавии текста и утверждающий иллюкутивное намерение всего высказывания, присутствовал «прежде» эпитафия и именно в нем — в самой интенции письма «об Анне Ахматовой» — прежде «жил» объект речи. С этой позиции относимое к Ахматовой высказывание «теперь не живет» предупреждает несостоявшееся повествование⁷.

⁷ Иной уровень анализа этого эпитафия включает в текст ахматовскую практику использования эпитафий. При обращении к зрелым текстам Ахматовой, в частности — к «Поэме без героя», ощутимо присутствующей в стихотворении В. Сосноры и «Предыстории», выявляются «переключки» эпитафий. Так, одним из первых эпитафий к «Поэме без героя» становится стих из восьмой главы «Евгения Онегина»: «Иных уж нет, а те далече». В ахматовской «Предыстории» (1945) связь эпитафий становится еще более очевидной. Своей миграции из двадцатого века в девятнадцатый Ахматова предпослала в качестве эпитафия пушкинские строки из «Домика в Коломне»: «Я теперь живу не там». Таким образом, эпитафия, предпосланный тексту Сосноры: «Здесь красавица раньше жила, / А теперь не живет», строго восходит к ахматовским эпитафиям: «Иных уж нет. А те далече» и «Я живу теперь не там». Важно, что в обоих случаях эпитафиями утверждается отсутствие центрального текстового объекта: ахматовская поэма оказывается поэмой без героя, а «Предыстория» изгоняет Ахматову из текстового хронотопа, указывая, что она живет «теперь не там». Подчиняясь ахматовской логике, Соснора продолжает эту идейную линию «торичеллиевых коридоров», демонстрируя читателю, где еще «теперь не живет» донна Анна.

Второй эпитафия представляет собой риторический вопрос, косвенно выражающий невозможность существования одного объекта без другого. Перефразируя его в контексте произведения, получаем невозможность существования текста об Ахматовой без Ахматовой, равно как и невозможность существования Ахматовой вне текста. Система отрицаний, представленная в эпитафиях, действует одновременно в двух направлениях: разрушает сложившееся ожидание повествования об Анне Ахматовой и в то же время устанавливает недопустимость ее полного отсутствия, она *переводится* из сюжетного уровня в языковой.

Как бы в подтверждение этого тезиса в тексте присутствуют отсылки к переводческой деятельности. В частности, А. Гитович, наиболее значимый объект повествования в первой части стихотворения, представлен не столько как поэт, сколько как переводчик восточной литературы. («Он сказуемые сказал устами китайца Ду Фу»; «Тяжкий дар двойника — переводом с пера на перо» [6, с. 626])⁸. Гитович-переводчик, таким образом, становится двойником, причем как по отношению к восточным авторам, так и по отношению к тематическому объекту текста Сосноры — Анне Ахматовой: именно Гитович помещен Соснорой в единый с Ахматовой актуальный хронотоп «двух домиков» в Комарово, Гитович, равно как и Ахматова, представлен поэтом. Самый беглый читательский взгляд на переводы обоих авторов позволяет говорить об общности их деятельности, связанной с восточной литературой. Основным различием между ними оказывается то, что Гитович более известен как переводчик, Ахматова — как поэт. Сложившийся образ Гитовича-переводчика, «двойника», посредника между языковыми культурами позволяет ему оказаться «посредником» по отношению к основному текстовому объекту. Именно посредством более близкого

⁸ Обращение внимания на переводческую деятельность крайне характерно как для книги стихов «Хутор потерянный», так и для всего зрелого творчества Сосноры. Важно понимать, что под переводом у Сосноры обычно понимается адаптация культурного пространства. Именно поэтому сама «проблема перевода» возникает у автора в первую очередь применительно к Серебряному веку, что равнозначно попытке самосознания в культурном пространстве начала века: вчитываясь в тексты русского авангарда (в широком значении), Соснора интерпретирует, осваивает, переводит для себя Маяковского, Хлебникова, Цветаеву и др. В своих текстах автор адаптирует ряд приемов поэтов Серебряного века, соглашаясь с принципами структурной цитации [9, с. 293–294], а также использует непрямые и неточные цитаты из хрестоматийных текстов. Использование таких приемов в текстовом пространстве обычно находится в явной близости с идеей перевода.

говорящему образу Гитовича познается Ахматова. В такой структуре отображения текстового объекта усматривается отсылка к ахматовской «Поэме без героя», систематически апеллирующей к «двойникам» автора (ср. у Ахматовой: «Ты один из моих двойников» [2, с. 46]; «Мой двойник на допрос идет» [2, с. 65]). Ахматова, таким образом, в тексте Сосноры подается косвенно: через два домика, через коллегу поэта и переводчика. Даже смерть А. Ахматовой осознается опосредованно (через локус, в котором она больше не находится) и не самостоятельно (а совместно со смертью Гитовича):

Там, где было два домика-елочки, там и теперь две дачки

В одной не живет донна Анна. В другой — друга нет. [6, с. 627]

Иной аспект апелляции к переводческой деятельности просматривается в ее связи с неточной цитатой из «Поэмы без героя» (ср.: «спал ли я в эту ночь — герой без поэмы» [6, с. 627]). Неточная цитация ахматовского текста соотносится с тем, что говорящий как бы адаптирует, *переводит* Ахматову для себя, под себя, сводит ее образ к понятным для себя речевым ситуациям. Таким образом, характеризуя включение в сосноровский текст образа Гитовича, можно говорить об интенции представить центральный объект произведения — Анну Ахматову — опосредованно, через призму знакомых и близких автору событий, явлений или людей.

Отказ от прямого участия Ахматовой в сюжетной линии произведения отражается при помощи ряда языковых деталей. Основной из них можно считать негативную наррацию, неизменно сопровождающую иллокутивную интенцию. Наиболее очевидно это в характере ахматовских действий, выраженных а) отглагольными существительными типа *неотъезд*, *неарест*; б) собственно глаголами: *притворялась*, *лицедействовала*, *никого не любила*. Ахматова сама по себе является отрицанием действия и его номинации, следовательно, сюжетный уровень, уровень действия, для нее неприемлем. Неслучайно форма повествования об Анне Ахматовой закрепляется с позиции отрицания: перед нами *не роман* («для романа за рюмкой — Блок, Модильяни», т. е. *не Ахматова*), *не рассказ* («на рассказ *не рискну*»), *не мемуары*, следовательно, *повествования* об Анне Ахматовой в тексте не предполагается изначально⁹.

⁹ Интерес вызывает то, что само повествование в тексте как раз реализуется: Сосноране изменяет своему художественному кредо «эпик-поэта», озвученному в поэме «Не о себе. Памяти Н. Грицюка». Важным в этом плане кажется то, что сам выбор объекта —

Система отрицаний в этом тексте не ограничивается негативной нарративной в строгом смысле слова. Отрицательные конструкции расширены введением в текст лексем, внутренне мотивированных на отрицание или содержащих отрицание как компонент лексического значения. Сюда в первую очередь относится такая характеристика Ахматовой, как остракизм (презрение, неприятие). Локальная незаполненность Дома Творчества передается метафорой «торичеллиевых коридоров» (равно — пустых, бессубъектных). Особого внимания заслуживает акцентирование в тексте ахматовского «греха аграфии», отрицающего способность объекта повествования к письму в его нормативном варианте: аграфия Ахматовой, уводящая ее от нормативной орфографии, оказывается значимым компонентом образа поэта. Это затрагивает отрицательный префикс «а-», органично вписывающий данную характеристику в систему негативных нарративов, связанных с объектом повествования¹⁰.

В конечном счете, весь первый абзацный фрагмент текста признается автором тематически несостоявшимся, о чем говорит

А. Ахматовой, охарактеризованной критиками «поэтом-историком» [12, с. 274], «реалистом» [8, с. 182] со свойственной такому подходу «диалогичностью» [7, с. 18] и «трагедийным восприятием жизни» [8, с. 183] в своей установке на реалистичность. и историзм оказывается идейно близок В. Сосноре, но эта близость как бы препятствует нарративу об Анне Ахматовой. Балансирование между стихотворной формой и общей текстовой тенденцией к эпическому нарративу приводит повествователя к собственно ахматовским приемам: актуализации в стихе поэтики детали, фиксирующей эпоху и топике происходящих событий, а также к типичной ахматовской установке говорить о главном непрямо, вскользь, намеками [13, с. 211]. Именно поэтому, как нам кажется, центральный образ всего текста как бы отходит в сторону, о нем сообщается в большей степени косвенно, т. е. в произведении, тематически отмеченном «об Анне Ахматовой» приходится искать основной текстовый объект, его рефлекс, что в конечном счете является характерной чертой поэтики Ахматовой.

¹⁰ Иной аспект «греха аграфии» затрагивает нереализованное в тексте письмо, повествование об Анне Ахматовой. Именно адаптация особенностей ахматовского письма в область художественного нарратива способствует изгнанию Ахматовой из сюжетной составляющей текста. Очевидно, что именно «грех аграфии» поворачивает перо изменяет нить повествования:

Я хотел написать об Анне Ахматовой.

Написал о собаке... *Перо повернулось...*» [6, с. 628]

Следовательно, можно говорить, что вольное обращение с пером объекта повествования порождает вольные обращения пера с объектом: донна Анна изгоняется из сюжета, перо пишущего «поворачивается», уводит, вопреки законам литературы, от заявленного объекта повествования, что сопоставимо с тем как аграфия уводит от верного написания, вступая в конфликт с орфографическими нормами.

включение метатекстовой пометы: «Хватит, хам... ты пиши об Анне Ахматовой» [6, с. 626]. Здесь пишущий субъект как бы пытается дистанцироваться от собственного текста включением диалогического компонента обращения к пишущему «Я». Вместе с тем заметна установка на объективное оценивание речевой ситуации, как письма не об Анне Ахматовой, присутствует также интенция «повернуть перо» в нужном тематическом направлении посредством императива «пиши».

Интерес вызывает само обращение к повествующей субстанции — «хам», с одной стороны, совершенно отчетливо отсылает к иному поэту Серебряного века — В. Маяковскому¹¹, с другой — включает первую в тексте анаграмму речевого объекта (ср.: ХАМ — АХМатова). Здесь важным кажется желание совместить двух значимых для Сосноры поэтов: Маяковского и Ахматову. Маяковский крайне близок Сосноре ввиду того, что последний в той или иной степени попал под поэтическое влияние многотиражных изданий Маяковского, под влияние его «обновленной» футуристической поэтики. Кроме того, ранние опыты Сосноры оценивались «кругом Маяковского» — Н. Асеевым и Л. Брик, следовательно, ориентация на футуристическую поэтику в творчестве Сосноры приобретала зримые очертания. С этой точки зрения становятся понятными элементы стилизации «под Маяковского» в начальном фрагменте сосноровского текста: Соснора как бы видит происходящее через призму языкового сознания Маяковского, их поэтики оказываются генетически близки. Поэтому он совмещает в обращении «Я»-говорящего Маяковского. Анаграмма здесь представляет собой конфликт двух поэтик — поэтики Маяковского и поэтики Ахматовой. Их принципиальное различие и вместе с ним раскол читающего общества отмечал

¹¹ Ср., актуальную критику на творчество В. Маяковского: «от Маяковского бы осталось пустое место «Новизною» он удивил только Шкловского да Якобсона. Но его содержание было ново. Он первый сделал пошлость и грубость не материалом, но смыслом поэзии. Грубиян и пошляк заржали из его стихов: «Вот мы! Мы мыслим!» Пустоту, нулевую значимость заумной поэзии он заполнил новым содержанием: лошадиным, скотским, «простым, как мычание». На место кретина стал хам. И хам стал «голосом масс»» [11, с. 229–230] или: «Мелкомещанская жизнь в СССР одну за другой подсовывает Маяковскому свои мелкотравчатые темочки, и он ими не только не брезгует — он по уши увяз в них. Некогда певец хама протестующего, он стал певцом хама благополучного: певцом его радостей и печалей, охранителем его благ и целителем недугов» [11, с. 332].

еще К. И. Чуковский, говоря, что «вся Россия раскололась на Ахматовых и Маяковских. Между этими людьми тысячелетья. И одни ненавидят других. Ахматова и Маяковский столь же враждебны друг другу, сколь враждебны эпохи, породившие их» [13, с. 234]. Примечательным кажется, что именно у «хама» впервые констатируется нереализация намеченной нити повествования, т. е. средствами поэтики Маяковского невозможно выразить нечто, что могло бы именоваться «Об Анне Ахматовой». На этом можно было бы остановиться, но анаграмма Сосноры ведет дальше — к синтезу этих двух «поэтических стихий», о котором говорил К. Чуковский: «Далее они могут существовать только слившись, иначе каждая из них неизбежно погибнет» [13, с. 235]. Посредством анаграммирования у Сосноры происходит слияние «хама» и «Ахматовой»¹²: подобие звуковых комплексов оказывается сильнее поэтических различий и позволяет им существовать в рамках одного стиха.

Введение в начале текста анаграммы, тесно связанной с речевым объектом, позволяет сделать ключевое для работы предположение о миграции или — транспозиции (как это заявлено в теме) — центрального объекта всего произведения из сюжетного уровня на языковой. Ряд текстовых маркеров свидетельствует о том, что Ахматова переводится в литературно-языковую плоскость. Первой ступенью перевода является дневник Сильвы Гитович. Дневник, именуемый в произведении «дневник про Акуму» представляет собой некую синтетическую форму, сталкивающую субъективное восприятие биографической Ахматовой (по сути, тоже синтетический образ Ахматовой — сведение в одной плоскости биографического автора и мифологизированного, отсылающего к образу Ахматовой-пророчицы и предсказательницы) с ее языковым воплощением. Важно, что Ахматова в этом случае представляется на данном текстовом фрагменте максимально опосредованно — перед нами не ее личный дневник или хотя бы записи о ней повествователя, но дневник жены коллеги и соседа Ахматовой по даче в Комарово. Такое нагромождение

¹² Допустима также трактовка самоидентификации пишущего в рамках двух представленных поэтик: поэтики Маяковского и Ахматовой. Соснора, в полной мере наследовавший приемы Маяковского пытается осознать себя в рамках ахматовского творчества, именно поэтому он включает в анаграмму не только две оппозиционные поэтические школы, но и себя самого, т. к. обращение к Маяковскому в данном случае косвенное, подающееся через «Я»-говорящего или «Я»-пишущего.

промежуточных звеньев между Ахматовой и повествователем, с одной стороны, призвано как бы отдалить объект речи от говорящего, от текста, с другой же — структурно сблизить текст «о донне Анне» с «Поэмой без героя», которой также присуща неоднозначность трактовки и многозвеньевая цепочка ссылок на события и источники, подчас несводимым к конкретным адресантам, но упирающимся в петербургские мифы и слухи [7, с. 11]. Все это придает повествователю предельную обезличенность, а сообщению — максимально возможную субъективность высказывания.

Следующей ступенью «транспозиции объекта» становится «ахматовский текст» — неточная цитация заглавия «Поэмы без героя», ориентированная с одной стороны на узнавание цитаты читателем, с другой — на номинацию повествователя, определяющего себя как «герой без поэмы». Таким образом, текст Сосноры как бы упирается в ахматовскую «Поэму без героя». Показательно, что пересечение автора и объекта текста происходит именно посредством этого ахматовского произведения, писавшегося, как известно, более двадцати лет с 1940 года практически до конца жизни. Соснора словно опирается на текст, в котором пересекаются его «собственное» время и «время Ахматовой», он апеллирует к тексту-современнику, соизмеряя его с собой. Он как бы отсылает к тому, что текст «Поэмы без героя» не только существенная часть жизни и этап творчества А. Ахматовой, но и весомый фрагмент его собственной жизни, именно поэтому самоидентификация повествователя оказывается заключена в рамки ахматовского текста-современника. Однако осознание себя в ахматовском дискурсе оказывается инвертированным, перед нами *«герой без поэмы»*, при всей своей близости к русским авангардистам, так или иначе отмеченным в ахматовской поэме, он обнаруживает себя вне ахматовского текста. Таким образом, инвертированная цитата ахматовского текста символизирует не столько пребывание Ахматовой в произведении, сколько способ найти и осознать себя в ахматовском тексте.

Дальнейшее перемещение объекта происходит в области литературы: финальная часть текста, сюжетно обозначенная «особаке», вводит игру с хрестоматийным литературным контекстом — центральное событие второй части произведения Сосноры описывается синтагмой «поезд перерезал пса», что аллюзийно

включает в текст имя объекта — Анна (сюжетно восходящее к Анне Карениной). Последним этапом транспозиции объекта может считаться окончательный уход Ахматовой из сюжетной линии в языковую посредством анаграммирования. Системная номинация объекта повествования «шАХМАТная дворян» указывает на то, что стихотворение действительно отказывается от повествования об А. А., оно переводит объект из сюжетной в языковую плоскость.

Подводя итог вышесказанному, можно утверждать, что сохранение общетематической направленности текста, звучащей в заглавии — «об Анне Ахматовой», в ситуации последовательного отказа от образа Анны Андреевны в художественной наррации, сама транспозиция объекта из типичной историко-литературной области в языковую, свидетельствует о том, что перед нами *не сюжет* о «донне Анне», а язык «об Анне Ахматовой», об отношении поэта к языку и об отражении поэта в языке.

Список литературы и источников

1. Арутюнова Н. Молчание: контексты употребления // Логический анализ языка: Язык речевых действий. М., 1994. С. 106–113.
2. Ахматова А. Поэма без героя. М., 1989.
3. Введенский А. Полное собрание произведений: В 2-х т. М., 1993. Т. 2: Произведения 1938–1941..
4. Соловьев С. Поле Сосноры (вместо рецензии) // Дружба народов, 2006, № 11. — URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2006/11/so16.html>.
5. Соснора В. Девять книг. М., 2001.
6. Соснора В. Стихотворения. СПб., 2006.
7. Тименчик Р. Заметки о «Поэме без героя» // Ахматова А. Поэма без героя: В 5 кн. М., 1989. С. 3–25.
8. Филиппов Б. «Поэма без героя» Анны Ахматовой. Заметки // Анна Ахматова: pro et contra: Антология. СПб, 2005. Т. 2. С. 182–192.
9. Фоменко И. Цитата // Поэтика. Словарь актуальных терминов. М., 2008. С. 293–294.
10. Хармс Д. Полн. собр. соч.: В 4т., Т. 2. Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное. СПб, 1997.
11. Ходасевич В. Декольтированная лошадь. // Критика русского зарубежья. -М., 2002. Т. 1. С. 326–335.
12. Чуковский К. Читая Ахматову (На полях ее «Поэмы без героя») // Анна Ахматова: pro et contra: Антология. СПб, 2005. Т. 2. С. 268–275.
13. Чуковский К. Ахматова и Маяковский // Анна Ахматова: pro et contra. В 2 Т., Т. 1. СПб, 2001. С. 208–235.

Анна Полянина

Кинотекст, киносценарий и киноактер

This article is devoted to the specific kind of visualization — the imitation of a movie screening in the narrative. Elements of Despair's poetics of the cinema are analyzed in the aspects of character; plot and composition.

Key words: filmscript, visualisation, Nabokov, narrative, 'kinopoetika' (cinema poetics), movie literature, narrative strategy.

Статья посвящена специфическому типу визуализации - имитации киноэкрана в нарративе. Анализируются кинематографические элементы поэтики романа В. Набокова "Отчаяние", а также система персонажей, сюжет и композиция.

Ключевые слова: фильм-текст, визуализация, Набоков, кинопоэтика, нарративные стратегии.

«Если вы хотите сделать из моей книги фильм, предлагаю такой трюк: пока я рассматриваю эти физиономии, одна из них тихонько превращается в мое лицо»

(В. Набоков, «Отчаяние»)

В современном набоковедении сложилась определенная модель, благодаря которой тексты В. Набокова интерпретируются через оптико-звуковые элементы, что в последствие позволяет усложнить визуальный код, выходя на кино-уровень.

Жак Деррида совместно с Сафаа Фати, французским режиссером, после фильма «Со стороны Деррида», пишет книгу «Снимать слова», в которой вплотную подходит к онтологии кино: «Снимать слова» означает избегать слов, крутиться вокруг слов, позволить кино противостоять авторитету дискурса, <...> показывать их отснятыми на киноплёнке, как снимают кино». «Дискурс не приносится в жертву кинематографу», но форма «зрелища» иллюстрирует кинематограф как «речь». [15, с. 3]. Прочтение книги сравнимо с просмотром киноленты, где «видение» сопровождается *письмом*. «Снимающиеся слова» есть фильм-текст, слово во плоти.

Кинотекст Набокова, часто исследующийся на предмет наличия в нем претекстов из сферы немецкого кинематографа,¹ содержит в себе большую часть драматические вставки и киноприемы («титровые диалоги», паузы, выражающиеся в слове — «молчание», ремарки Германа, сценический труд и «античная» повозка). Тем более, что проза модернизма предполагает некоторое смещение жанров и родов литературы, создавая жанровую/родовую «гибридную конструкцию». И. Смирнов в своей фундаментальной книге «Видеоряд. Историческая семантика кино» пишет: «Менее всего кинематограф должен быть фотографическим воспроизведением драмы, каковым он часто выступает, тягаясь с ней. Если он хочет стать искусством, он будет вынужден посвятить себя не повествованию, а «атмосфере» рассказываемого, сконцентрироваться на «происхождении» коллизий, на том, что лишь подразумевается в лирике и что подавляется диалогическим разыгрыванием ролей в театре» [9, с. 382.]. Драматический текст есть незавершенный сценарий, приобретающий смысл только в постановке. Совсем другое — текст эпический. При его воплощении на сцене действуют уже противоположные стратегии: «от цельного», «завершенного» дискурса к раздробленному — киносценарию. Текст драмы, являясь «первичным», предполагает большую режиссерскую свободу, чем текст романа. Трансформируясь в сценарий, он уже намечает некоторые акценты (точку зрения, выбор эпизодов и т. д.).

В «Предисловии» к своему «Сценарию Лолиты» Стэнли Кубрика, В. Набоков писал: «По натуре я не драматург, и даже не сценарист-поденщик, но если бы я отдавал сцене или кинематографу столь же много, сколько тому роду сочинительства, при котором ликующая жизнь заключается под обложку книги, я бы применял и отстаивал режим тотальной тирании, лично ставил бы пьесу или картину, подбирал бы декорации и костюмы, страшал бы актеров, оказываясь среди них в роли эпизодического Тома или фантома, суфлировал бы им. . .» [6, с. 30]. Интересно, что за пять лет до «Отчаяния» Набоков пишет роман «Камера обскура», который эмигрантская критика сразу же называет «кинопьесой». Этот роман и «Король, дама, валет» — единственные романы Набокова с установкой на экранизацию, где открыто проявляются особый темп развития событий, крупный план и монтажное согласование, что напо-

¹ Лора Шлотхауэр пишет в своей статье «Роман «Отчаяние» Вл. Набокова и немой немецкий кинематограф» о таких киноисточниках, как: «Кабинет доктора Калигари» (1920 г.) реж. Вине; «Голем» (1914 и 1920 гг.) реж. Пауля Вегенера; «Доктор Мабузэ» (1922 г.), «Нибелунги» (1924 г.) и «Метрополис» (1927 г.) реж. Фрица Ланга. [12, с. 199].

минает нам нарративную модель «Отчаяния». Также общим лейтмотивом этих романов становится слепота главного героя и измена жены (в начале романа мы узнаем, что Герман и большинство героев плохо видят — они носят *очки*; Лида изменяет мужу со своим «братом» Ардалионом, где одним из предлогом для встречи с любовником служит поход в кино: «Лида у меня, — сказал он, жуя что-то (потом оказалось: резинку). — Барыне нездоровится, разоблачайтесь». На постели Ардалиона, полуодетая, то есть без туфель и в мятом зеленом чехле, лежала Лида и курила. — «Не досмотрели боевика, — пожаловался Ардалион...»)².

Архаичная форма «невидения» — «неведения» (Герман об измене не догадывается) выражается в мечте главного героя «превратить читателя в зрителя». Так как читатель — это тот, кто *знает* (догадывается), а зритель — тот, кто *видит*, то мечта лже-повествователя Германа заключается в том, чтобы различие между лже-двойниками никто не заметил. «Гениальный план» Германа рушится в тот момент, когда он начинает *«записывать»*, а позже — *«перечитывать»* свою «повесть», переходя в статус «читателя» («Ну вот — палкой, — указал ею, сел в автомобиль и потом палку в нем и оставил, когда вылез...»). [7, т. 3, с. 522]). Проецируется модель «чтения — знания». Герой, стремящийся блокировать литературу, театр, живопись и кинематограф, создает свою вторичную знаковую систему, в основе которой уже находится симулякр — Герман «не видит» различия.

Мотив слепоты также выражается в том, что главный герой не видит то кино, которое снимает (В «Предисловии» к американскому изданию романа В. Набоков пишет: «...Не могу даже вспомнить, удалось ли ему снять тот фильм, который он предлагал режиссировать»). [8, с. 251]).

И. Смирнов в «Видеоряде» называет повесть Германа «киносценарием», разделяя тексты автора и героя. В романе происходит совмещение двух функций — передачи текста персонажа и собственно повествование, которое осуществляется в тексте нарратора. М. Бахтин назвал в свое время такое явление «гибридной конструкцией»: «это такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две

² Набоков В. Отчаяние // Набоков В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб.: «Симпозиум», 2000. С. 456. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы. [7, с. 527].

речевые манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора [1, с. 118]. Позднее это же явление В. Шмид называет «текстовой интерференцией»: «интерференция получается вследствие того, что в одном и том же отрывке повествовательного текста одни признаки отсылают к тексту нарратора, другие же — к тексту персонажа» [13, с. 141]. Автором допускается «нарративный парадокс» — повествуемый персонаж выступает в роли повествующей инстанции, который, в свою очередь, переписывает и перечитывает текст автора.

Лицо человека является знаком, передающим принцип индивидуализации. Из-за «сходства через отсутствие» и ошибки в одинаковости двух героев текст нарратора распадается: «я-повествуемое» уже не есть «я-повествующее», одновременная отсылка к двум разнородным текстам создает эффект сосуществования этих текстов. Исполняется тот самый «трюк иллюзиониста», о котором рассуждал Герман в 1 главе: «...фильмовый актер в двух ролях никого не обманывает, ибо если он и появляется сразу в двух лицах, то чувствуешь поперек снимка линию склейки» [7, т. 3, с. 406].

«Киносценарий» Германа существует исключительно с 1 по 10 главу, тогда как роман Набокова составляет 11 глав. Обнаруживается ложность повествовательного дискурса: Герман выступает не только как персонаж и как повествователь, который сам о себе повествует, но и как режиссер, который снимает кино и в котором, в свою очередь, снимается. Во втором варианте финала Герман готовится к съемке фильма, где фильм — воплощение того киносценария, который был в предыдущих десяти главах. Происходит удвоение «иллюзорности»: как прием, она достигает своей полной выраженности — становится очевидным, что «все предусмотрено сценарием» героя. Стоит отметить, что киносценарий здесь появляется на метауровне и «это всего лишь репетиция», так как Герман пытается «разыграть» свой план. На сюжетном уровне кино недоснято — перед нами открытый финал.

В 5 знаковой главе Герман спрашивает у Феликса: «...Кто я таков, по твоему мнению? <...> «Вы, может быть, артист».<...> «Ты угадал, — воскликнул я, — ты угадал. Да, я актер. Точнее — фильмвый актер» [7, т. 3, с. 443]. «Угадывание» Феликсом «личности» Германа представляется как «разыгрывание» — строчкой ранее: «Примечание: мысль, которую он подал мне, показалась мне гибкой, — я решил ее испытать...» [7, т. 3, с. 443]. После этого Герман предлагает своему лже-двойнику сняться в сценке в качестве дублера. В. Набоков неодно-

кратно проговаривал в своих комментариях об «идеальном романе», который создается в произвольном порядке (оксфордские карточки «Лауры»). Как любой кинотекст, роман «Отчаяние» имеет в себе признаки гипертекстуальности. Это гипертексты, использующие нарративную стратегию провокации. Нарратор-рассказчик не только «рассказывает» свой текст, но и участвует в нем.

В литературе модернизма форма гипертекста использовалась для создания эффекта игры (напоминающую «иллюзорную» реальность литературы): количество значений изначального текста расширяется благодаря читательскому формированию сюжетной линии. Условность границ означает возможность все новой трансформации текста. Игра оказывается главным принципом повествования. Этим объясняется нарративная стратегия текста: нарратор постоянно меняется. Также игровым элементом является двойственность финалов.

Американский исследователь Уэйн Бут в связи с отказом от «всезнающего автора» вводит термин «ненадежного нарратора». Экспериментальный роман 20–30-х гг. усиливает тенденцию исчезновения автора в языковой субъективности — популярным становится не просто субъективный рассказчик, а так называемый ненадежный нарратор. В данном случае «ненадежность» нарратора является одним из условий «игры», где игра воспринимается как «действие, разыгрывание». В 5 главе Герман говорит: «Хотя я актером в узком смысле слова никогда не был, я все же в жизни всегда носил с собой как бы небольшой складной театр, играл не одну роль, и играл отменно...» [7, т. 3, с. 452] (актер — акт — «действие»). Читатель сознательно помещается в ситуацию неопределенности, провоцирующую на ожидание продолжения (финал русского варианта романа «Отчаяния»: «Открыть окно и произнести, пожалуй, небольшой текст» [7, т. 3, с. 527]).

Игровому принципу в тексте соответствует окружающий игровой мир. Поэтому в повествовании появляется сравнение реальности с иллюзионом — кинематографом, театром, цирком. В финале романа появляется фигура Чарли Чаплина («господин в котелке набекрень») — устойчивый знак в литературе, говорящий о смеховой традиции. Появляющийся в тексте визуальный код дает возможность воспринимать повествование как манипуляцию, режиссуру, монтаж. В итоге появляется тот самый кинопоказ, который хотел «устроить» Герман.

В данном романе нарративный фокус заключается в иллюзорности «присвоения» и написания текста. Речь идет не о «двоичности», а об об-

мене и о подражании. Р. Лахман в «Семиотике мистификации: «Отчаяние» Набокова» пишет: «Благодаря намёкам в тексте мистификация приобретает значение аллегории мимезиса и миметических успехов или неудач в разрушении знакового порядка и создании невероятных альтернатив» [5, с. 13]. Перед нами возникает еще одна мистификация, созданная Набоковым: меняется повествователь — меняется вся коммуникативная стратегия текста. И тогда текст становится «открытым» не только по своей структуре, но и по смысловой значимости.

О. М. Фрейденберг писала о том, что площадные представления предшествуют возникновению наррации. «В состав древних балаганных представлений, называемых мимами, входили следующие элементы: «<...> пародия, лудификация («разыгрывание» — обман), глумление, передразнивание, а также чисто-световой показ картин «сияний» или смерти — показ «чудес». Термин чудо, диво — $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$ - стал обозначать «балаган» и «фокус»» [10, с. 295]. Словесный показ, акт смотрения — это части иллюзиона — балаганного представления. Важно отметить, что «пантомима» (мимы) — это чистый показ, без звукового воспроизведения (свой вариант Великого Немого). При трансформации в нарративный мим балаганное представление переходит в статус «записанного рассказа».

По словам Н. Хренова, изначально кино показывали в цирке. «... Как храм, так и театр, с одной стороны, и цирк — с другой, выражают идею площади как сакрального пространства... балаган — то утраченное звено, которое способно углубить наши представления о взаимоотношениях цирка и кино» [11, с. 283]. Кинематограф уподобляет себя «чуду», «фокусу», где просмотр картины нацелен на «узнавание» («искусство узнавания» братьев Люмьер). Согласно Арто, зритель театрального действия (кинозритель) должен стать главным действующим лицом, жертвой, которую подвергают воздействию реального (в «Машеньке» Ганин не узнает себя на экране). Словесные титры разоблачают «фокус», поскольку выполняют номинативную функцию, обозначают кинообраз. Становится понятным, что «это всего лишь кино». В. Набоков в «Комментариях» к «Сценарию Лолиты», размышляя о собственном киносценарии, пишет: «... Единственное, что я мог сделать в данном случае, это обеспечить словам первенство над действием» [6, с. 31]. «Слово» как таковое разоблачает действие, кинематограф и есть лже-дискурс.

Таким образом, перед нами *кинотекст*, в основе которого лежит *киносценарий* главного героя. Набоков использует киноприемы

для собственной визуализации, выдвигая «текст» на один уровень с кинематографом, где «кино» остается лишь первоисточником. Этим доказывается отсутствие кино-содержания, столь популярным среди писателей в эпоху появления и развития Великого Немого. В одном из британских интервью Набоков пишет:

«Одна из функций всех моих романов — доказать, что роман как таковой не существует вообще. Книга, которую я создаю, — дело личное и частное» [17].

Список литературы и источников

1. *Бахтин М.* Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. *Григорьева Н.* Авангард в «Отчаянии» // Империя *Н. Набоков* и наследники. М., 2006.
3. *Делез Ж.* Кино. М., 2004.
4. *Захарьин Д.* Набоков и Андре Жид. Отчаяние roman du roman. In: Нурпертекст Отчаяние/Сверхтекст Despair. München, 2000.
5. *Лахман Р.* Семиотика мистификации: «Отчаяние» Набокова // Нурпертекст Отчаяние/Сверхтекст Despair. München, 2000.
6. *Набоков В.* Лолита. Сценарий. — СПб., 2010.
7. *Набоков В.* Отчаяние // Набоков В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 3. СПб., 2000.
8. *Набоков В.* Предисловие автора к американскому изданию // Набоков В. Отчаяние. — СПб., 2009.
9. *Смирнов И.* Историческая семантика кино. Видеоряд. СПб., 2009.
10. *Фрейденберг О.* Миф и литература древности. М., 2000. С. 281–328.
11. *Хренов Н.* Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006.
12. *Шлотхауэр Л.* Роман «Отчаяние» Вл. Набокова и немой немецкий кинематограф // Нурпертекст Отчаяние/Сверхтекст Despair. München, 2000.
13. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.
14. *Янгиров Р.* «Чувство фильма»: Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920–1930-х годов // Империя *Н. Набоков* и наследники. М., 2006.
15. *Derrida J.* Tourner les mots. Au bord d'un films. In: Paris, 2000.
16. *Derrida J.* Le cinéma et ses fantômes. — In: Cahiers du cinéma, # 556, Avril 2001.
17. *Nabokov V.* Nicholas Garnham interviewed me at the Montreux Palas for Release [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.vladimirnabokov.ru/misc/interview__1968_3/htm

Наталья Сидорова

Рассказ А. И. Куприна «Изумруд»: опыт исторического комментария

In the article the short story «Emerald» by A. Kuprin is analyzed with the reference to its historical context. Such a perspective allows offering another interpretation of the text, which has usually been considered as the one belonging to an animalistic tradition. Besides, paying attention to the historical background gives an opportunity to reconstruct the plot of the story, which used to be non-obvious. The genre of the story may also be defined: there are reflections both of a feature store and a moral parable in the «Emerald».

Key words: trotting, orlovsky/American trotter, ostranenyie, animalism, comparative psychology.

В статье проанализирован рассказ А. Куприна «Изумруд» со ссылкой на его исторический контекст. Такая перспектива позволила предложить иную интерпретацию текста, нежели ту, которая традиционно рассматривала текст как принадлежащий анималистской традиции. Кроме того, изучение исторического фона дает возможность восстановить исторический сюжет, который ранее был неочевиден.

Ключевые слова: скачки, орловский (американский) рысак, анимализм, сравнительная психология.

Введение

Наша статья посвящена литературной семантике такого важного явления русской жизни XIX в., как увлечение лошадьми в дворянской среде. В особенности же нас будет интересовать феномен рысистых бегов как объект литературного описания. В качестве основного текста для анализа мы выбрали рассказ А. И. Куприна «Изумруд» (1907). Обманчиво простой сюжет повествования остается неясным вне интерпретации исторического контекста и специфического словесного материала. Однако, эта очевидная энигматичность традиционно упускается из виду: Куприн, в особенности те его произведения, что принято относить к детской и /или анималистической литературе, изучен плохо и еще хуже прокомментирован. Между тем, учитывая во многом «журналистский» склад писательской манеры Куприна, естественно ожидать в его сочинениях некоторых реакций на важные точки общественного и литературного интереса. Таковые обнаруживаются и в одном из известнейших его текстов — «Изумруде», анализируя который мы будем преследовать две цели. Во-первых, для уяснения

смысла событий, происходящих в рассказе, необходим историко-культурный комментарий к ситуации рысистых испытаний на рубеже XIX и XX вв. Во-вторых, требует обсуждения и литературная составляющая сюжета: анализ мотивов, связанных с бегами, расширение контекста за счет привлечения научной и русской литературной традиций в изображении лошадей и их «внутреннего мира».

Изначальный анализ сюжета выявляет его простоту: основная фигура повествования — четырехлетний рысак по кличке Изумруд — просыпается утром накануне забега. Глазами лошади описан антураж столичного ипподрома и бегов в целом; важно, что слово «описание» здесь ключевое — рассказ беден событийно, но насыщен именно пейзажами и портретами. За чисткой и запряжкой Изумруда следует сцена забега — короткая и увенчанная безоговорочной победой жеребца, которая — вопреки читательскому ожиданию — становится причиной скандала и смерти рысака. Абсолютно нелогичный финал является корнем затруднительной интерпретации текста, опровергая наш изначальный тезис о простоте его сюжета. Сложность эта, впрочем, преодолима — через привлечение историко-бытового фона и контекста.

Исторический контекст

Временные рамки периода, охватывающего актуальные для рассказа события, — 1880–1910-е гг.

Явлением, определившим характер развития русского рысистого спорта в этот период, стала американизация бегов. Суть процесса, помимо прочего, заключалась в импорте американских рысakov, которые, уступая орловским по всем эстетическим параметрам (будь то экстерьер или красота хода), имели значительно преимущество в скорости.

Поскольку коннозаводство держалось исключительно на частной инициативе, естественным желанием большинства владельцев спортивных орловских рысakov в сложившихся обстоятельствах стало получение быстрой «скороспелой» лошади — новой породы, на создание которой не требовалось бы много денег и времени. Так появились полукровки — продукт скрещивания орловских и американских рысakov.

Бессистемная метизация вскоре стала угрозой для существования орловской лошади — большая часть лучших кобыл ушли в скрещивание и были потеряны для породы [28, с. 12].

Одним из средств, предпринятых для ее возрождения, стал ряд «реформ» на российских ипподромах, одна из которых имеет ключе-

вое значение для интерпретации текста «Изумруда». Заезды теперь были двух типов: открытые (в них имели право участвовать лошади трех пород — орловской, стандартбредной и полукровки) и, соответственно, закрытые (доступные только для орловских рысаков). Важно при этом, что если лошадь орловской породы побеждала в открытом забеге, призовая сумма возрастала.

Обращаясь к тексту рассказа, мы очевидным образом можем заключить: Изумруд участвует в открытом забеге. На кругу ипподрома рядом с ним представители, по крайней мере, двух пород — метисы и орловские рысаки («Серый, в темных яблоках, рослый беломордый рысак, *чистой Орловской породы*, с крутой собранной шеей и с хвостом трубой, похожий на ярмарочного коня, перегнал Изумруда» [1, с. 14]; «Потом подошла сзади стройная, длиннотелая гнедая *кобыла-метиска*, с жидкой темной гривой» (там же) — *курсив наш, Н. С.*).

На этом этапе анализа возникает закономерный вопрос: какой породы сам Изумруд? Напрямую в повествовании она не названа; очевидное обращение к историческому контексту подтвердит, что упущение это — не просто намеренное, но ключевое для текста.

Тотализатор к концу XIX в. уже обрел свою силу, бега перестали быть только «испытанием породы»: коннозаводчики *зарабатывали* на скорости своих лошадей. Желание получить максимум (а в сложившихся обстоятельствах максимумом были призы для орловских лошадей в открытых забегах) без риска проигрыша привело к участвовавшим случаям мошенничества. Владельцы метисов и американских рысаков выдавали своих лошадей за орловских, ставили их на круг в открытых забегах и, ожидаемо побеждая, получали огромные деньги еще до того, как афера раскрывалась.

Среди прочих фиктивных рысаков на московском ипподроме появляется жеребец по кличке Рассвет, которого владелец позиционирует как орловского. Однако техника бега и экстерьер выдают в лошади американского рысака. Правда выходит на поверхность, история получает необыкновенно широкую огласку, и Рассвет, ставший теперь для владельца источником проблем, погибает, отравленный во время утренней кормежки [27, с. 39].

История эта произошла в 1904 г.; через три года свет увидел рассказ Куприна, дублирующий историю Рассвета и, в каком-то смысле, обобщающий похожие на нее ситуации, которых на тот момент было немало. Возвращаясь к тексту, важно отметить, что исторический фон, помимо

прочего, объясняет столь странный для современного читателя финал рассказа: он выявляет причины, побудившие людей отравить призовую, очевидно способную приходить первой лошадь. При этом принципиальный вопрос о породе Изумруда, остается открытым.

Существует ряд характерных примет, комплексные сочетания которых являются маркером той или иной породы. Среди таких черт экстерьер, масть, особенности движений, наконец, характер лошади. Несмотря на то, что описание Изумруда в рассказе исчерпывающее, необходимой конкретики в нем нет. «Портрета», данного Куприным, достаточно, чтобы представить рысака, но мало, чтобы определить его породу.

Для доказательства этого тезиса достаточно обратиться к описанию масти: «Четырехлетний жеребец Изумруд — рослая беговая лошадь американского склада, серой, ровной, серебристо-стальной масти» [1, с. 3 — курсив наш, *Н. С.*]. Единственное, что очевидно — масть одноцветная, что, в свою очередь, характерно как для орловских, так и для американских рысаков. Разница в оттенках: если среди первых распространены светлые животные, то среди вторых чаще встречаются темные. Семантика же эпитетов «серый» и «серебристо-стальной» слишком размыта, настолько, что невозможно точно определить, светлая лошадь или темная.

Отметим также, что в описании Изумруда периодически возникает прилагательное «американский» — идет ли речь о внешности жеребца или его ходе (« [об Изумруде] Это была настоящая *американская выездка*» [1, с. 13 — курсив наш, *Н. С.*], «Она [кобыла-метиска] была прекрасно выработана по *той же американской системе, как и Изумруд*» [1, с. 14 — курсив наш, *Н. С.*]. Однако даже из такого предельно конкретного определения, Куприн делает косвенное: Изумруд «американского склада», но не породы; рысак *выезжен* по американской системе — применявшейся к орловским лошадям наравне с американскими (одно из следствий американизации бегов в России) [28, с. 13].

Отсюда напрашивается вывод, что Куприн намеренно обезличивает описанную в тексте лошадь. В этом, как нам представляется, — ключ к определению рассказа как нравственной притчи. Куприн вступает в своеобразную полемику с установившимися на ипподромах законами: *породу* лошади, ее способность приносить деньги он отстраняет на периферию текста, выводя в центр апологию природной красоты и силы, воплощение которых — Изумруд.

Этот прием выводит нас на еще одну грань проблематики рассказа — положение лошади (и животного вообще) в реальном и художественном пространствах.

Литературная традиция

Говоря о литературных подтекстах, нельзя не упомянуть очевидную отсылку к повести Л. Н. Толстого «Холстомер» (1886), указанную самим Куприным в эпитафии. Впрочем, отсылку эту можно интерпретировать не столько как «подражание», сколько как полемику. В ключевых позициях Куприн отходит от толстовской схемы.

Во-первых, специфика повествовательной структуры «Изумруда» в том, что лошадь фиксирует, но не комментирует происходящее, в то время как толстовский мерин порой пускается в философские рассуждения. При этом для Толстого наиболее важны именно эти рассуждения, в них — суть текста. Наглядная иллюстрация такого различия — восприятие лошадьми людей.

Изумруд не идет дальше сравнения человека с лошадыю (к примеру, в описании англичанина: «Вот тот, высокий, худой, сгорбленный, у которого битое лицо и золотые очки — о, это совсем другое дело <...> Он весь точно какая-то необыкновенная лошадь — мудрая, сильная и бесстрашная» [1, с. 6]). Холстомер же дает оценки.

Отсюда — второе расхождение. В композиции и сюжете «Изумруда» центральное место занимает лошадь как таковая, а для Толстому важно «остранить» человеческие поступки через «психологию» Холстомера, для него лошадь — литературный инструмент, призма, способная преломить реальность.

Таким образом, оглядка на литературную традицию — не приоритет для Куприна. Это подтверждает и сравнительный анализ анималистики А. П. Чехова и «Изумруда»: несмотря на схожую формальную сторону, в чеховском рассказе «Белолобый» (1895) сознание животного изображается значительно проще, чем у Куприна.

В ряду общих черт — особенности нарратива: повествование в обоих текстах ведется от третьего лица; животные «очеловечиваются», но не столь последовательно, как у Толстого. Волчица, как и позже Изумруд, опирается на память; она *мыслит*, но не *говорит*, при этом мысль ее по-животному примитивна. Тем не менее, Чехов не ставит перед собой задачи описать когнитивные способности волчицы с позиции хоть сколько-нибудь приближенной к на-

учной; художественный элемент в его тексте не просто преобладает, но остается единственным — в этом его основное отличие от «Изумруда», при рассмотрении которого необходимо учитывать еще одну традицию.

Научная традиция

Гипотеза о том, что Куприн опирался на современную ему научную традицию, выглядит тем обоснованней, что рубеж XIX–XX вв. был ознаменован не только прорывами в компаративной и зоопсихологии вообще, но и появлением довольно громких теорий относительно сознания лошади в частности. Животные в купринской анималистике наделяются человеческими чертами — в первую очередь, характером и интеллектом. Именно такой взгляд постулировался в компаративной психологии, одновременно переживая нападки со стороны его противников.

Так, Вильгельм фон Остен [30, с. 30–38], первым предположил и попытался доказать на практике существование у лошади не просто разума, но интеллекта, основываясь на опытах, проводимых им в 90-х годах XIX в. Теория его однако рухнула после вышедшего в 1904 г. опровержения. Впрочем, последователи у фон Остена все же были: дело его продолжил Карл Кралль, чей труд «Мыслящие животные» (нем. 1912, рус. 1913) стал одним из основных для становления компаративной психологии как дисциплины.

Этот научный сюжет не находит, конечно, прямого отражения в рассказе Куприна, однако тот факт, что первая попытка доказать наличие у лошади интеллекта по времени практически совпала с появлением «Изумруда», не может остаться не упомянутым.

Второй небезынтересный для интерпретации купринского текста момент — является появление в России Джеймса Филлиса, английского мастера Haute Ecole, и его книга «Основы выездки и езды» (англ. 1900, рус. 1901).

«Вопреки расхожему мнению, умственные способности лошади очень ограничены, а одарена она главным образом памятью»; «Привязанность лошадь не чувствует, ей свойственна только привычка»; «Лошадь совершенно равнодушна к тому, кто за ней ходит и кто на ней ездит» [12, с. 52] — таковы основные вехи позиции Филлиса относительно интеллекта лошади.

Нам не известно мнение Куприна относительно концепций фон Остена или Филлиса, однако тексты его во многом созвучны воззре-

ниям первого и полемичны по отношению к идеям второго. Отсюда напрашивается вывод, что Куприн имел собственный взгляд на вопрос «психологии» животных: фактически каждый его анималистический текст — манифест интеллектуальной природы животного сознания. И «Изумруд» в этом плане — особенно яркий пример.

Заключение

Итак, комментарий к историческим реалиям позволяет восстановить смысл фабулы рассказа «Изумруд», осветить некоторые «темные» места произведения, определить многослойность его структуры.

Являясь художественным текстом, «Изумруд» отклоняется от литературного полюса, тяготея к полюсу в корне противоположному: текст соотносится с научной традицией, частью тоже полемично.

Несмотря на то, что лошадь у Куприна приближена к человеку, грань между животным и человеческим мирами не стирается, напротив, становится резче: последний показан как разрушительный и абсурдный, губящий истинную природную красоту.

Подтверждением этого тезиса может служить прием, которым Куприн вводит в текст людей, убивших Изумруда. Их двое — хозяин («высокий человек в длинном пальто и новой блестящей шляпе, которого Изумруд часто видит у себя в конюшне, треплет его по шее и сует ему на ладони в рот кусок сахара» [1, с. 20] и «...большоголовый, заспанный человек с маленькими черными глазками и тоненькими черными усами на жирном лице» [1, с. 22]). Помимо того, что описание лишено всякого положительного тона, именно эти двое в сознании Изумруда никак не соотносятся с лошадьми.

Таким образом, происходит, во-первых, их полное отсечение от природного мира и, во-вторых, введение в текст полемической пары «природа» vs «человек», которая является ключевой для многих купринских текстов, не только анималистических. Конфликт этот находит свое разрешение и в «Изумруде»: лошадь, воплощение природы, загублена не столько человеком, сколько созданной им *культурой* — бессмысленной машиной, которая перемалывает все, что ни попадает в ее жернова.

Подводя сказанному выше, выскажем предположение о жанровой принадлежности купринского текста. Судя по всему, «Изумруд» пример комбинаторного феномена: сочетая в себе элементы документального очерка и нравственной притчи, он в то же время является и вполне состоятельной научной теорией, облеченной в форму художественного текста.

Список литературы и источников

1. *Куприн А.* Изумруд // Полное собрание сочинений А. И. Куприна. Т. 4. СПб, 1912. С. 3–23.
2. *Толстой Л.* Холстомер // Л. Толстой. Воскресение. Повести. Рассказы. М., 1976. С. 529–558.
3. *Кралль К.* Мыслящая животная: пер. с нем. СПб, 2007.
4. *Куприн А. И.* Десять заповедей писателя-реалиста // Афанасьев В. Н. Александр Иванович Куприн. М., 1972. С. 156—158.
5. *Лопатин Н.* Металл, жупел, тотализатор: Кошмары московских купчих. М., 1908.
6. *Филлис Дж.* Основы выездки и езды. М., 2001.
7. *Шереметьев Г.* Тотализатор и закон. М., 1903.
8. Американские рысаки и лошади Северной Америки. М., 1890.
9. Тотализатор в России. СПб, 1909.

II.

10. *Афанасьев В.* Куприн. М., 1972.
11. *Афанасьев С.* Орловский рысак: К двухсотлетию породы. Пермь, 2010. [подготов. в печать 1975 г.]
12. *Витт В.* История коннозаводства. М., 2003.
13. *Волков А.* Творчество А. И. Куприна. М., 1981.
14. *Воровский В.* Из истории новейшего романа (Горький, Куприн, Андреев) // Статьи о русской литературе. М., 1986. С. 290–303.
15. *Дьякова Е.* Александр Куприн // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). М., 2000.
16. *Киселев Б.* Рассказы о Куприне. М., 1964.
17. *Колтоновская Е.* Куприн как выразитель эпохи // Образование. М., 1907. Апр.
18. *Кулешов Ф.* Творческий путь А. И. Куприна: 1907–1938. Минск, 1987.
19. *Куприна К.* Куприн — мой отец. М., 1979.
20. *Невзоров А.* Лошадиная энциклопедия мастера Haute École Александра Невзорова. М., 2010.
21. *Телешов Н.* «Среда». Литературный кружок // Записки писателя: Воспоминания и рассказы о прошлом. М., 1980.
22. *Шапшал М.* Лошадь столетия. М., 1936.
23. *Шкловский В.* Искусство как прием // О теории прозы. М., 1925.
24. *Юцлер-Киндерман Х.* Могут ли животные думать? Книга о разуме и нраве животных: пер. с нем. М., [2011].
25. *Vamplew W. A.* The turf: A Social and Economic History of Horse Racing. London, 1976.

Наталья Сочнева

К проблеме жанровой специфики летописных повестей 1185 г. о походе Игоря Святославича на половцев в составе Лаврентьевской и Ипатьевской летописей

The article offers up a consideration of the possibility of distinguishing the presence of a third genre-type of the historical chronicle tale, intermediary between the military tale and the tale of princely crime. The tales of this intermediary genre-type narrate the internecine wars among the Rus princes. In them, just as in military tales, there appears a compositional element of battle description; however, they are also marked by their pathos. The chronicle tales of the 1185 campaign of Igor Sviatoslavich against the Cumans, contained in the Laurentian and the Hypatian Chronicles, should be seen as characteristic examples of the third, intermediary genre-type of the historical tale.

Key words: genre, the Old Russian literature, chronicle, the chronicle narrative, military story, the novel about the crime of a prince.

В статье выдвигается предположение о возможности выделения третьего, помимо воинской повести и повести о княжеском преступлении, промежуточного жанрового типа исторических летописных повестей. В повестях, относящихся к промежуточному жанровому типу, речь идет о междоусобных войнах русских князей, в них, как в воинских повестях, есть композиционный элемент описания битв, но, с другой стороны, они отличаются своим пафосом. Летописные повести о походе Игоря Святославича на половцев 1185 г. в составе Лаврентьевской и Ипатьевской летописей предлагается рассматривать в качестве характерного примера третьей, промежуточной, жанровой разновидности исторических повестей.

Ключевые слова: жанр, древнерусская литература, летописание, летописная повесть, воинская повесть, повести о княжеских преступлениях.

Традиционно летописные повести 1185 г. о походе Игоря Святославича на половцев исследователи относят к жанру воинских повестей и рассматривают в одном контексте со «Словом о полку Игореве», которое, как считают, в жанровом отношении, в свою очередь, испытало влияние воинской повести. Отсюда часто делается акцент на прославлении похода и деяний князя Игоря Святославича.

В настоящей работе мы попытаемся разобраться в проблеме жанровой специфики данных летописных повестей, обратившись

к их основной идее и к анализу их композиции на основании выделения основных жанрообразующих мотивов.

Традиционно ученые в жанровом отношении подразделяют исторические повести в составе древнерусского летописания домонгольского периода на **воинские** и **повести о княжеских преступлениях** [1; 2; 5]. Изучая жанровую специфику летописных «повестей о княжеских преступлениях», мы пришли к выводу, что, с точки зрения жанра, исторические повести в составе раннего русского летописания не укладываются в эту принятую большинством исследователей «двухчастную» структуру.

Исходя из основной идеи и композиционной структуры произведений, мы пришли к заключению, что необходимо выделить **третий, промежуточный, жанровый тип исторических повестей, в которых речь идет о междоусобных войнах русских князей**. К такому жанровому типу мы можем отнести следующие летописные повествования: о междоусобной битве между Ярополком и Олегом **под 977 годом** (ПВЛ), о походе Владимира на Ярополка **под 980 годом** (ПВЛ), о битве Ярослава со Святополком на реке Альте **в 1019 году** (ПВЛ), о междоусобице **1067 года** князя Всеслава Полоцкого с Ярославичами (ПВЛ), о битве на Сожице между князьями Олегом и Борисом против князя Всеволода **под 1078 годом** (ПВЛ), о том, как князь Всеволод Ольгович **в 1139 году** решает отобрать города у других князей (Лаврентьевская летопись), о том, как **в 1149 году** князь Изяслав Мстиславич отнял имущество у князя Ростислава Юрьевича (Лаврентьевская и Ипатьевская летописи), о походе **1174 года** князя Андрея Юрьевича на Ростиславичей (Ипатьевская летопись), о походе **1176 года** князей Михалки Юрьевича и Всеволода против Ростиславичей (Ипатьевская летопись) и др.

Исследователи, в частности, Н. В. Трофимова в своей докторской диссертации, посвященной изучению жанра воинской повести, относят эти произведения к повестям воинским. Действительно, как в воинских повестях, в них присутствует описание военных походов, битв, осады городов и т. д. Однако мы считаем, что пафос этих произведений, их идейная направленность прямо противоположны основной идее воинских повестей. Здесь в центре находится не идея прославления патриотического подвига русских князей в борьбе с иноземцами, а, напротив, идея осуждения русских князей за их преступления друг против друга, которые трактуются как пре-

ступления против Русской земли в целом. Это, как и ряд других жанрово-композиционных особенностей, роднит данные повести с жанровым типом «повестей о княжеских преступлениях».

Как пример произведений, относящихся к выделяемой нами третьей жанровой разновидности исторических повествований в составе раннего русского летописания, занимающих промежуточное положение между повестями воинскими и повестями о княжеских преступлениях, мы предлагаем рассматривать летописные повести о походе Игоря Святославича на половцев 1185 г.

Описания военного похода и битв, как и в повестях воинских, отражены в изучаемых произведениях, однако, как отмечали многие исследователи, очень скупо, и не они в композиционном отношении составляют основу повествования. Напротив, черты, характерные для повестей о княжеских преступлениях, нашли в них яркое отражение и развиваются довольно последовательно.

Основные жанрообразующие мотивы изучаемых текстов характерны именно для повестей о княжеских преступлениях — это **мотив осуждения князей** и **мотив Божьего наказания за грехи, т. е. за преступления, совершенные в междоусобной борьбе**. Обратимся к анализу композиции произведений и проследим последовательность реализации данных мотивов.

Обратимся к анализу композиционной структуры Повести о походе Игоря по Лаврентьевской летописи. Статья 1186 г. начинается с описания небесного знамения, которое должно вселять страх в людей: «...В середу. на вечерни. бы знамень въ солнци. и морочно. бѣсть велми. яко и звезды видети човекомъ въ очю яко зелено бяше. и въ солнци оучинися яко месяц. из рогъ его яко уголь жарокъ исхожаше. страшно бе видети човекомъ знамень Божье...» [3, с. 395]. Затем говорится о решении Игоря Святославича идти в поход на половцев. И здесь мы в первый раз слышим **мотив осуждения**, поскольку князь выступил в поход для того, чтобы добыть себе славу, а не защищать свою землю: «...Но сами поидоша о собе. рекуще мы есмъ ци не князи же. [поидем] такъже собе хвалы добудет...» [3, с. 397].

Первая битва с половцами заканчивается победой русских войск, которым удастся захватить много пленных, при этом описания самой битвы как такового здесь нет: «...А дружины не дождавшие и сступишася. и побежени бѣвшие Половци. и биша и до вежь. множество полона взяша жены и дети...» [3, с. 397]. Зато вновь возникает мотив

осуждения автором русских князей за гордыню: «...*Рекуще братья наша ходили с Святославомъ великим князем.и билися с ними зря на Переяславль. а они сами к ним пришли а в землю ихъ не смели по них ити. а мы в земли их есмь. и самехъ избилъ а жены их полонены. и дети оу насъ. а ноне поидемъ по них за Донъ. и до конца избьемъ ихъ. оже ны будет ту победа. идем по них и луку моря. где же не ходили ни деди наши. а возмем до конца свою славу и честь...*» [3, с. 397].

Но радость князей сменяется поражением в битве с подоспевшими на помощь побежденным половцами. При этом поражение было настолько сильным, что князья были взяты в плен, а бояре и дружина либо убиты, либо тоже пленены. Эта битва описывается достаточно подробно, в частности говорится о противостоянии стрельцов и о тактике половцев, которые в ожидании подкрепления изматывали русские войска, не пуская их к воде: «...*И сняшася с ними стрелци и бишася 3 дни. стрелци а копы ся не снимали. а дружины ожидаючи. а к воде не дадуче имъ ити. и приспе к ним дружина вся. многое множество. наши же видевше ихъ оужасошася. и величанья своего отпадоша... Изнемогли бо ся бяху безводьемъ. и кони и сами в знои. и в тузе. и поступиша мало к воде. по 3 дни бо не пустили бяху ихъ к воде. Видевше ратнии устремишася на нь. и притиснуша и к воде. и бишася с ними крепко. и бысть сеча зла велми. друзии коне пустиша к ним съседше. и кони бо бяху под ними изнемогли...*» [3, с. 397]. Поражение русского войска вызвано, по мнению летописцев, **Божьим гневом**, посланным за грехи русских князей, за то, что Игорь с другими князьями, забыв Бога, руководствовался только стремлением к личной славе, которому сопутствовали грабеж и захват чужих земель: «...*И побежени быша наши гневом Божьимъ...*» [3, с. 397].

После победы над войсками князя Игоря половцы захватили ряд русских городов, оставшихся без защиты, а также нанесли большой урон Русской земле. Но Игорю, после его молитв и в результате его покаяния, удастся бежать из плена, благодаря Божьей помощи.

Заканчивается летописная статья новым моралистическим рассуждением автора о Божьем наказании людей за грехи: «...*Грех ради наших. зане оумножишася греси наши и неправды. Богъ бо казнить рабы своя напастьми различьными. огнемъ и водою и ратью. и иными различьными казньми. хрестьянину бо многыми напастьми внити въ царство небесное. согрешихом казними есмь. яко створихом тако и прияхом...*» [3, с. 399].

Повесть о походе Игоря по Ипатьевской летописи значительно больше по объему, чем соответствующая повесть по Лаврентьевской летописи. Как и в Лаврентьевской летописи, повествование начинается с указания на знамение, однако в варианте Ипатьевской летописи есть оценка значения этого знамения героями. Так, воины Игоря говорят, что такой знак не может быть к добру, а князь утверждает, что люди не могут знать значение знамения, это выяснится позже.

Повесть по Ипатьевской летописи включает более подробное описание битв, здесь отмечаются такие детали, как ранение князя Игоря: «...И тако Божиимъ попоущениемъ. оуязвиши Игоря в роукоу. и оумрвиши шюицю его...» [4, с. 641]. Подробно описан его побег из плена, сказано, что у князя появляется помощник — половчанин Лавр: «...Моужь родомъ Половчинъ. именовъ Лаворъ. и тотъ приимъ мысль благоу. и рече поидоу с тобою в Роусь...» [4, с. 649]. Первая битва войска Игоря с половцами, в отличие от варианта Лаврентьевской летописи, описывается достаточно подробно, так например называется количество русских полков, географические названия и другие подробности: «...И ти изрядиши полковъ б Игоревъ полкъ середе. а по правоу брата его Всеволожь. а по левоу Святославль сыновца его. на переде емоу сынъ Володимерь. и другии полкъ Ярославль. иже бяхоу. с Ольстиномъ Кооуеве. а третии полкъ на переди же стрелци. иже бяхоуть от всихъ князии выведени. и тако изрядиши полкъ своя... И яко бьши к реце ко Сюоурлюю. и вытхаша ис Половецкихъ полковъ. стрелци и поустивше по стреле на Роусь. и тако поскочиши...» [4, с. 639]. Вторая битва русских войск с половцами также описана достаточно подробно. Автор использует такой прием, как сравнение, когда говорит о половецком войске: «...Начаша въстоупати. полци Половецкии акъ боровъ. изоумешася князи Роускии. комоу ихъ которому поехати. бысть бо ихъ. бецисленое множество...» [4, с. 641].

Повествование расширено здесь и за счет речей действующих лиц, в частности, сам князь Игорь не раз обращается к своим воинам: «...И рече Игорь ко братама и к моужемъ своимъ. се Богъ силою своею возложилъ на врагы наша победу. а на нас честь и слава...» [4, с. 639].

Обращает на себя внимание тот факт, что в Ипатьевской Повести автор отмечает мужество Игоря и его брата Всеволода во время сражения. Так, Игорь пытается вернуть бежавшие полки: «...Бысть же светающе неделе возмятошася Ковоуеве в полкоу по-

бегоша. Игорь же бяшетъ. в то время на коне. зане ранень бяше поиде к полку ихъ. хотя возворотити к полкомъ. оуразоумев же. яко далече шель есть. от людии. и соимя шоломъ погнаше опять к полкомъ. того для. что быша познали князя и возворотилися быша. и тако не возвоится никто же...» [4, с. 641]. А Всеволод проявляет себя как храбрый воин: «...И посреди ихъ Всеволодъ. не мало моужество покаказа... Игорь. виде брата своего Всеволода крепко борюцаяся...» [4, с. 641]. Характерно, что в Лаврентьевской Повести автор в большей степени сосредоточен на осуждении Игоря как организатора похода, который руководствовался гордостью и желанием личной славы.

В тексте Ипатьевской повести присутствует такой характерный композиционный элемент, как покаянная речь Игоря Святославича, в которой он признается в своих грехах, а также в своем участии в междоусобных битвах: «...Рече бо деи Игорьъ. помяноухъ азъ грехы своя преде Господомъ Богомъ моимъ. яко много оубиство кровопролитье створихъ в земле крестьянъстеи... Живии мертвѣмъ завидять. а мертвии радовахоуся. аки моученици святеи. огнемъ от жизни сея искушение приемиши. старце поревахоуться. оуноты же. лютыя и немилоствыя раны подъяша. моужи же пресекаемы и расекаемы бѣвають. жены же оскверняемы и та вся створивь азъ...» [4, с. 643]. При этом Игорь не только перечисляет все свои грехи, но и воспринимает поражение своих войск как Божье отмщение: «...Рече Игорьъ не достоино ми бяшетъ жити. и се ныне вижду отметье от Господа Бога моего. где ныне возлюбленши мои брать. где ныне брата моего сынъ. где чадо рожения моего. где бояре доумаютъ. где моужи храборъствоующей. где рядъ польчнши. где кони и оружье многоценънае. не ото всего ли того обнажихся. и связня преда мя. в руоуки незаконнѣмъ темъ. се возда ми Господь по безаконию моему и по злобе моеи на мя...» [4, с. 643].

Таким образом, сопоставив Повести о походе Игоря по Лаврентьевской и Ипатьевской летописям, мы пришли к заключению, что в целом тексты повестей совпадают по композиционной структуре. Однако они значительно различаются по объему. Это обусловлено тем, что текст Повести по Ипатьевской летописи расширен такими композиционными элементами, как речи действующих лиц, покаянная речь князя Игоря, различные подробности повествования.

Повесть по Лаврентьевской летописи более прямолинейна по своей идейной направленности, так как с самого начала в ней последовательно проводится мотив осуждения князей. В Ипатьевской летописи Повесть противоречива по своему идейному содержанию, и это сближает ее со «Словом о полку Игореве». Здесь, с одной стороны, мотив осуждения князей более развернут по сравнению с Лаврентьевским вариантом, так как есть покаянная речь Игоря. Также есть и мотив Божьего наказания, который реализуется через поражение русских войск и дальнейший захват половцами незащищенных русских городов: «...*И тако во день святого воскресения. наведе на ня Господь гневъ свои...*» [4, с. 641]. С другой стороны, князь Игорь прославляется за воинские подвиги.

С жанровым типом «повестей о княжеских преступлениях» Повесть по Ипатьевской летописи сближает трактовка образа Святослава Всеволодовича, князя, переживающего за Русскую землю и напоминающего летописный образ Владимира Мономаха. Святослав Всеволодович, узнав о поражении войска Игоря Святославича, произносит речь, полную горя и сожаления. То же делает и Владимир Мономах, когда узнает, что князья преступили крестное целование Любеческого съезда и ослепили князя Василька Теробовльского. Сравним в Повести о походе Игоря на половцев: «...*Святослав же то слышавъ и вельми въздохнувъ. оутерь слезъ своих и рече. о любя моя братья. и сынве и моуже земле Роускоя. дал ми Богъ притомити погангя. но не воздержавше оуности. **отворишиа ворота на Роусьскоую землю.** воля Господня да боудеть. о всемь да како жаль ми бяшетъ на Игоря. тако ныне жалоую болми по Игорю. брате моемъ...*» [4, с. 645]. Приведем соответствующий фрагмент из Повести об ослеплении Василька Теробовльского 1097 г.: «...*Вълодимеръ же слышавъ яко ять естъ Василко и ослепленъ. оужасася и **въсналкася вельми.** и рече сего не было естъ. оу Русьскою земли. ни при дедехъ нашихъ. ни при отцахъ нашихъ сякого зла... И глаголя... да поправимъ сего зла. еже ся сотвори. оу Русьскою земли. и в насъ братьи. оже оуверже в ны ножь да аще сего не поправимъ. болше зло въстанеть в насъ. и начнетъ братъ брата заколати. **и погыбнетъ земля Русьская. и врази наши Половци. пришедшие возмутъ землю Русьскую...***» [4, с. 235].

Как видим, оба князя тяжело переживают горе Русской земли, рожденное междуособными распрями, и боятся за суверенитет и це-

лостность Русской земли, за то, что, ослабленная междоусобицами, она может стать легкой добычей для ее давних врагов-половцев.

В целом же можно говорить о том, что текст Повести о походе Игоря по Лаврентьевской летописи более соответствует жанровому типу повестей о княжеских преступлениях, хотя и в ней есть краткое описание битвы с использованием традиционных воинских формул «...и бишася с ними крепко и бысть сеча зла велми...» [3, с. 397]. А Ипатьевский вариант, наряду с мотивами повести о княжеских преступлениях, включает мотивы воинской повести, в частности, более пространное описание битвы. Таким образом, видим, что даже в двух произведениях, посвященных одному и тому же событию, могут быть реализованы мотивы разных жанровых типов летописных исторических повестей, что тоже, в свою очередь, может подтверждать сам факт существования их промежуточного типа.

В итоге, на основании всего сказанного и исходя из того, что мы считаем возможным выделять не две, а три жанровых разновидности исторических повестей в составе древнерусского летописания домонгольского периода, мы предлагаем в качестве характерного примера третьей, промежуточной, разновидности рассматривать летописные повести о походе Игоря Святославича на половцев 1185 г. в составе Лаврентьевской и Ипатьевской летописей. Данные летописные повести, как воинская повесть, включают в себя композиционный элемент описания битв, но, с другой стороны, они отличаются от традиционных воинских повестей своим пафосом, поскольку в их основе лежит осуждение преступлений князя Игоря (междоусобные войны, в которых он участвовал, разорение городов, убийство и пленение жителей, и, конечно же, его гордость, главный грех православного князя, проявившаяся в самом факте организации сепаратного похода). Все эти преступления, включая последнее, описанию которого посвящены Повести, могут рассматриваться как преступления против Русской земли в целом, ведь Игорь своим поражением нанес ущерб не только себе, но и своей земле: «*отвориша ворота на Русьскую землю*». И этот пафос, как и специфика композиции, отразившей набор основных жанрообразующих мотивов (мотив осуждения действий князя и мотив Божьего наказания за преступление), роднит изучаемые повести с жанром повестей о княжеских преступлениях.

Список литературы и источников

1. *Кусков В.* Жанры и стили древнерусской литературы XI — первой половины XIII в.: Автореф. ... дис. д-ра филол. наук. М., 1980.
2. *Лихачев Д.* Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. — 406 с.
3. Полное собрание русских летописей. Т. I. Лаврентьевская летопись и Суздальская летопись по Академическому списку. М., 1962.
4. Полное собрание русских летописей. Т. II. Ипатьевская летопись. М., 1962.
5. *Трофимова Н.* Древнерусская литература. Воинская повесть XI–XVII вв.: Курс лекций; Развитие исторических жанров: Материалы к спец-семинару. М., 2000. — 208 с.

Анастасия Фисун

Интерпретация архетипа Матери в романе А. Платонова «Счастливая Москва»

The article explores the plot line and the character nature of the leading personages of A. Platonov's novel Happy Moscow, from the point of view of the archetype of the Mother. The image of the protagonist turns out to be directly related to this archetype, which allows for the possibility of salvation and the overcoming of death by the novel's other characters by means of their bodily connection with Moskva Chestnova.

Key words: Andrei Platonov, archetype of the Mother, drive towards salvation, overcoming of death, «material-corporeal substratum».

В статье рассматривается сюжетная линия, а также образы главных героев романа А.Платонова “Счастливая Москва” в аспекте архетипа Матери. Образ главной героини оказывается напрямую соотношенным с данным архетипом, что обуславливает возможность спасения и преодоления смерти остальными персонажами романа через телесную связь с Москвой Честновой.

Ключевые слова: Андрей Платонов, архетип Матери, стремление к спасению, преодоление смерти, телесный низ.

Основную массу героев Платонова составляют онтологические сироты, это погруженные в одиночество люди, стремящиеся к чему-то, что способно заполнить пустоту пространства, в котором они пребывают и которое пребывает в них. Все мужчины, так или иначе соприкасающиеся с Москвой Честновой, главной героиней романа, при описании наделены эпитетами вроде *случайный* (первый муж Москвы), *незначительный* (Божко), *неинтересный* (Сарториус), они, словно одинокие дети, ищут убежища, спасения в Москве Честновой. По мнению Леонида Карасева, «идеал платоновских людей не в том, чтобы вообще не существовать, а в том, чтобы *существовать внутри материнской утробы*, быть уже зачатыми, то есть уже действительно быть, но при этом в мир не рождаться» [1, с. 129]. Пространство произведений Платонова оказывается чуждым по отношению к героям в нем существующим (««Чужое» пространство у Платонова — пространство не человеком и не для человека созданное. Антиномической парой ему будет не традиционное в лексическом плане «свое», а «очеловеченное», ориентированное на пребы-

вание человека в мире» [3, с. 18]). Пустое пространство «Счастливой Москвы» оказывается максимально заполненным, «очеловеченным» благодаря метонимическому переносу. Платонов наполняет его героиней, называя ее именем города — центра нового мира, он наполняет и саму героиню стремящимися овладеть ею мужчинами. Нередко Москва Честнова перестает ощущать себя отдельной личностью, выходя за пределы человеческого, становясь миром, «волнением силы, обслуживающей мир и счастье на земле» [6, с. 708]. «Она ложилась животом на подоконник, волосы ее свисали вниз, и слушала, как шумит всемирный город <...> подняв голову, Москва видела, как восходит пустая неимущая луна на погасшее небо, и чувствовала в себе согревающее течение жизни <...> в одиночестве она наполняла весь мир своим вниманием и следила за огнем фонарей, чтоб они светили, <...> думала о машинах, день и ночь напрягающихся в своей силе, чтоб горел свет в темноте, шло чтение книг, мололась рожь моторами для утреннего хлебопечения, чтоб нагнеталась вода по трубам в теплый душ танцевальных зал и происходило зачатие лучшей жизни в горячих и крепких объятиях людей <...>. Москве Честновой не столько хотелось переживать самой эту жизнь, сколько обеспечивать ее» [6, с. 657]. Стремление Москвы преодолеть себя, выйти за грань своего человеческого тела реализуется именно в слиянии ее с городом-тезкой, в увеличении субъекта до размеров объекта, в чувствовании Москвой движений этого мира и желании обеспечить его жизнь, даже вобрать в себя эту жизнь и этот мир.

Москва, таким образом, становится для героев и возможностью постижения истины существования, и возможностью спасения. Эти функции главной героини связывают ее образ с архетипом Матери, стремление к которой представляется не только движением к истоку (земля, лоно, «пред-рождение»), но и непрекращающимся движением к спасению, постижению истины, преодолению смерти. Эти два вектора движения обуславливают наличие двух телесных центров Москвы Честновой: сердца и утробы, именно с ними будут связаны и перемещения героини с неба на землю, или из воздухофлота в метро. При описании внешности Москвы несколько раз Платонов обращает внимание на ее громко бьющееся сердце: «Божко слышал биение сердца Москвы Ивановны в ее большой груди; это биение происходило настолько ровно, упруго и верно, что если можно было бы соединить с этим сердцем весь мир, то оно могло бы регулировать

течение событий <...>. Щеки Москвы, терпя давление сердца, долго, на всю жизнь приобрели загорелый цвет, глаза блестели ясностью счастья, волосы выгорели от зноя над головой и тело опухло в поздней юности, находясь уже накануне женственной человечности, когда человек почти нечаянно заводится внутри человека» [6, с. 652]. Но все же главным, ведущим, центром становится утроба Москвы, в которую стремятся героини романа. Таким образом, постепенное выделение телесного низа в Москве, ее сближение с землей, отсылает к важному пониманию телесности в творчестве Платонова, где тело становится «существом всякого дела» («Одно из условий неотчужденного от человека платоновского мира — сокращение пространства между людьми не только в переносном, но и в телесном смысле» [3, с. 22]). Сокращение пространства между платоновскими героями происходит в моменты их физической близости, в которой может заключаться успокоение души и собственное спасение, примером этого служит диалог Комягина и его любовницы, в котором он непосредственно связывает душу с детородными органами: «Пойдем за сарай ляжем полежим, душа опять болит» [6, с. 672].

Физический контакт героев Платонова с женщиной чаще всего указывает на ее материнскую, порождающую и убивающую, способность: к Прушевскому, герою «Котлована», после удовлетворения любви «всегда приходило нормальное желание скончаться» [6, с. 672], в «Чевенгуре» сцена любви Сони Мандровой и Симона Сербинова происходит на могиле его матери, что указывает на возрождающую функцию этого акта («Семя уйдет в лоно Сони и прирастет материнским чревом, не успевшим разложиться» [2, с. 122]). В «Счастливой Москве» в эпизоде близости Сарториуса и Москвы присутствует немалое количество указаний ни низ телесный («Он шел за нею, все время нечаянно отставая, и однообразно думал о ней, но с такой трогательностью, что если бы Москва присела мочиться, Сарториус бы заплакал <...> на отходы из нее он мог бы глядеть с крайним любопытством, потому что отходы тоже недавно составляли часть прекрасного человека» [6, с. 686]), а также на низ пространственный («Под утро Москва и Сарториус сели в землемерную яму, обросшую теплым бурьяном <...> теперь эта природа сомкнулась для Сарториуса в одно тело и кончилась на границе ее платья, на конце ее босых ног» [6, с. 687]), данные описания сводят воедино главную героиню и землю, выделяют телесный низ в качестве центра жизни, более того, по мнению Юрия

Пастушенко, он становится не только центром жизни тела, но и жизни души: «Мир низовой постоянно вторгается в сознание и жизнь героев, постоянно заявляет о себе. Он не столько выступает оппозицией обозначенному верху, сколько является подлинным первоначалом жизни во всех ее проявлениях, в том числе и духовных» [4, с. 181]. Тем самым героиня непосредственно начинает отождествляться с Матерью, Москва становится рождающим и принимающим лоном (Мать-Земля). Линия отождествления героини с землей прослеживается и в другом эпизоде: лежавшая на хирургическом столе Самбкина Москва «заслуживала бессмертия; даже сильный запах пота, исходивший из ее кожи, приносил прелесть и возбуждение жизни, напоминая хлеб и обширное пространство травы» [6, с. 720].

В мифологии вообще и в теории Юнга в частности, Мать для мужчины является чем-то чуждым, тем, «что ему предстоит испытать и что преисполнено образами, скрытыми в его бессознательном» [8, с. 241], этим обусловлено его стремление к Матери и благоговение перед ее образом, поиск в ней защиты и спасения («Мать присутствует как центральная фигура там, где происходят магические превращения и воскрешение» [8, с. 216]). В романе Москва, воплощающая спасение и соприкосновение с чем-то сакральным, притягивает остальных героев. Стремящиеся к ней мужчины, желают проникнуть в ее существо, оставив там часть себя, тем самым заполучить своеобразное бессмертие, место в будущем. Данное стремление мужчин наиболее явно проявляется в желании обладать Москвой после трагедии в метро: «Уродство Москвы теперь было мало заметно — ей привезли протез из Туапсе и она ходила без костылей, с одной тростью, на которой все, кому Москва нравилась, уже успели вырезать свои имена и даты и нарисовать символы безумных страстей. <...> знакомые люди рисовали в сущности только одно: как бы они хотели рожать от нее детей» [6, с. 724], это желание не просто оставить семя, оплодотворить, это желание получить способность самим давать жизнь, в котором заложена идея инверсии на уровне соположения мужчины и женщины: «Героине принадлежит инициатива во всех сценах, содержащих хотя бы элементы эротического смысла: она — первой — целует своих партнеров, сходится с ними или покидает их, выбирает места любовных встреч не только по собственному желанию, но сообразуясь исключительно с ним. Словом, Москва несет в себе (в определенном смысле, естественно) мужскую или, вернее, доминирующую природу, тогда как ее более слабые партнеры — природу

женскую» [4, с. 178], такое доминирование Москвы Честновой и делает ее не просто главным героем, но персонажем, в котором заложена потенция жизни, смерти, перевоплощения и, наконец, возрождения.

Поиски человеческой души, сопряженные с попытками преодоления смерти, также приводят героев романа, Самбикина и Сарториуса, к телесному низу человека: «Сарториус склонился ко внутренности трупа, где находилась в кишках пустая душа человека. Он потрогал пальцами остатки кала и пищи, тщательно осмотрел тесное, неимущее устройство всего тела и сказал затем:

— Это и есть самая лучшая, обыкновенная душа. Другой нету нигде» [6, с. 702]. Душа в тексте Платонова не живет где-то в области сердца или легких, а оказывается зажата в кишках в «пустом участке между пищей и калом». Получается, что конечный пункт всех устремлений и поисков героев один. Оба молодых человека оказываются связанными с Москвой Честновой духовно и физически: Сарториус «любил ее как живую истину и сквозь свою радость видел ее неясно и неверно» [6, с. 678], Самбикин, рассуждая о возможности своей любви, приходит к выводу, что «все равно Честнова не будет ему верна, и не может она никогда променять весь шум жизни на шепот одного человека. «Нет, я любить ее не буду и не могу! — навсегда решил Самбикин. — Тем более, придется как-то портить ее тело...»» [6, с. 679]. Таким образом, отказавшийся от любви к Москве Самбикин продолжает поиски «долгой силы жизни» в мертвых телах людей, а дважды знавший Москву Сарториус начинает поиски истины существования в перевоплощениях: «Сердце его стало как темное, но он утешил его обыкновенным понятием, пришедшим ему в ум, что нужно исследовать весь объем текущей жизни посредством превращения себя в прочих людей. Сарториус погладил свое тело по сторонам, обрекая его перемучиться на другое существование, которое запрещено законом природы и привычкой человека к самому себе» [6, с. 738]; «Вообще, сказал Самбикин, конституция Сарториуса находится в процессе неопределенного/разрушения/превращения, и сам озадачился этой мыслью на многие дни» [6, с. 740]. Сарториус, ранее перевоплотившийся в себя из Жуйбороды, становится теперь Иваном Груняхиным, живя «жизнью чужой и себе не присущей», он таким образом стремится не только преодолеть индивидуальное существование, а значит и индивидуальную смерть, но и овладеть душой человека, тем неизвестным веществом, поисками которого заняты герои.

В своих записных книжках Платонов, разрабатывая линию Сарториуса, в череде его перевоплощений приводит его к последнему, самому важному из них: ««Сартор<иус>» в конце своих перевоплощений убеждается, что для свершения его жизн<енной> задачи и удовлетворения любовью (далее) ему самому необходимо стать Москвой, — и на [превра] перевоплощении в нее, в женщину — спасительницу мира — он кончается и кончается роман» [5]. Череда трансформаций Сарториуса и их конечная цель — воплощение его в Москву, указывают на способ преодоления смерти: это, с одной стороны, выход за пределы телесности, а с другой, овладение самым близким контактом, что является не просто уходом в «пред-детство», то есть в породившее лоно, но и превращением в саму рождающую Мать.

В завершении хотелось бы привести цитату из записной книжки Платонова, достаточно четко определяющую функции и потенции Москвы Честновой в романе: «В ее многожужней пизде была прелесть — запах многообразного человечества, в ней можно приобрести было опыт многой жизни» [5]. Таким образом, главная героиня, персонифицирующая в произведении архетип Матери, является символом, способом и возможностью обретения истины и преодоления смерти. Она вбирает в себя все стремления героев к спасению, причем спасение приобретает за счет «очеловечивания» пространства, его сокращения между людьми, что достигается путем физического контакта и обладания Москвой многими героями.

Список литературы и источников

1. *Карасев Л.* Вещество литературы. М., 2001. — 400 с.
2. *Меньшикова Е.* Трагический парадокс юродства, или Карнавальный гротеск Андрея Платонова // Вопросы философии. 2004. № 3. С. 111–132.
3. *Никонова Т.* «Чужое» пространство у Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. СПб., 2004. С. 16–23.
4. *Пастушенко Ю.* Метаморфозы героев и преодоление оппозиций в романе А. Платонова «Счастливая Москва» // Осуществленная возможность: А. Платонов и XX век: Материалы III Международных платоновских чтений. Воронеж, 2001. С. 176–186.
5. *Платонов А.* Записные книжки // URL: <http://www.srcc.msu.su/uni-persona/site/authors/platonov/platonov.htm> (дата обращения: 03.06.2012).
6. *Платонов А.* Котлован: Романы, повести, рассказ. СПб., 2005. — 797 с.
7. *Платонов А. П.* Чевенгур. Котлован. Рассказы. М., 2007. — 752 с.
8. *Юнг К.* Душа и миф. Шесть архетипов. Минск, 2005. — 400 с.

Оксана Хутгер

Внутренний Восток в поэзии русского модернизма

The article is devoted to the analysis of Oriental motifs and their rendering in Russian modernist poetry.

Key words: Hafiz, Viacheslav Ivanov, M. Kuz'min, L. Lipskerov, Orient, ghazal.

Статья посвящена анализу ориентальных мотивов и их представлению в поэзии русского модернизма

Ключевые слова: Гафиз, Вячеслав Иванов, М. Кузмин, Л. Липскеров, восток, газель.

Интерес к Востоку, восточной философии и поэзии возрастает в начале XX века. Ориентальная проблематика и поиски специфических форм ее выражения нашли свое отражение в поэзии русского модернизма. Ориентализм русского модернизма во всех его разновидностях — слишком большая тема, требующая специального глубокого изучения. Наше исследование ограничится арабо-персидским культурным ареалом — тем Востоком, который входил в начале XX века в границы Российской империи.

Восприятие России как особого исторического явления, находящегося на стыке Запада и Востока на рубеже XIX — XX вв. обретало все возрастающую актуальность. От апокалиптических идей «Панмонголизма» Вл. Соловьева, положенных в основу «Петербурга» А. Белого, вопрос о соотношении «западного» и «восточного» воплотился в движении к «Скифам» А. Блока. «Пушкин, Тютчев, Соловьев, Блок — вот характернейший путь русского поэтического сознания за последние сто лет в вечном вопросе о России и Европе, или — еще шире — о Востоке и Западе», — писал Р. Иванов-Разумник в предисловии к последней публикации Блока (1918) [8, с. 188]. Мнение о сосуществовании Востока и Запада высказал М. Волошин: «Европа, как чужеродное растение, выросла на огромном теле Азии. Она всегда питалась ее соками. Если развернуть полушарие Старого Света, Европа представляется зеленым и сочным кактусом, выросшим на безмерных каменистых пустынях Азии. Все жизненные токи — религию и искусство — она пила от ее избытка» [4, с. 302].

Многие поэты начала XX века в гораздо меньшей степени отделяют Россию от Азии, от истории, философии, религии, искусства Древнего и Нового Востока, составляющего не только «внешнюю», но и в определенной степени внутреннюю среду общества, составной частью которого давно уже стали Кавказ, Средняя Азия, Дальний Восток и Азиатский Север. М. О. Гершензон в 1908 г. определял степень интереса к Востоку следующим образом: «внешний интерес» к Востоку «так силен, что от художника требуется мало усилий, чтобы возбудить внимание читателя» [5, с. 337].

В русской литературе мода на поэзию Востока была гораздо шире, охватывая самые разные литературные группы и течения. У Бунина вышел цикл стихов об арабском Востоке (Стихотворения 1903–1906 гг.), к жанрам арабо-персидского стихосложения обращаются такие мэтры, как Вяч. Иванов («*Cor Ardens*»), В. Брюсов («Сны человечества»), М. Кузмин («Осенние озера»), К. Бальмонт («Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних»).

По мнению Волошина, ориентализм был одним из частных проявлений романтизма: «Ориентализм — это взгляд на Восток со стороны, взглядом постороннего наблюдателя <...> Завоеватель, пилигрим, искатель приключений начинает со времен Байрона превращаться в туриста, любопытствующего и снисходительного наблюдателя, коллекционера любовных эпизодов и пряных редкостей. Романтики (Увы!) были едва ли не первыми туристами Востока, ездившими на осмотр его достопримечательностей...» [4, с. 302].

Экзотические образы Востока романтики черпали из первых переложений Гафиза [см.: 13, с. 7].

Гафиз¹ — литературное имя означающее «хранящий в памяти Коран». Гафиз создавал почти исключительно газеллы и был одним из прославленных «царей поэтов» Ширази, в творчестве которого персидская газелла достигла наивысшего расцвета [см.: 13, 42]. А. Фет был восхищен немецкой версией Гафиза Г. Даумера: «Даже поверхностное знакомство с нашим поэтом служит отрадным подтверждением двух несомненных истин: во первых, что дух человеческий давно уже достиг этой эфирной высоты, которой мы удивляемся в поэтах и мыслителях нашего Запада; во-вторых, что цветы

¹ Гафиз — транскрипция имени поэта, принятая в начале века и особенно в кругу общения Вяч. Иванова [см.: 2, с. 68].

истинной поэзии неувыдаемы, независимо от эпохи и почвы, их производившей» [16, с. 143], — писал он в предисловии к циклу стихов «Из Гафиза», вышедшему в 1860 году. С газеллами Фета был знаком Вяч. Иванов [см.: 1, с. 58].

На «башне» Вяч. Иванова в одном из основных центров устремлений русского символизма середины девятисотых годов создается литературный кружок — общество «Друзей Гафиза»². Ближайшие друзья устраивали «вечери Гафиза» и приветствовали свои «вечери» стихами. «Гафиз» объединял немаловажных для истории русской культуры поэтов, художников и философов. Собрания посещали: Иванов с женой, Кузмин, Бердяев, Сомов, Бакст, Нувель, Городецкий и Ауслендер. О деятельности кружка Вяч. Иванов размышлял следующим образом: «Гафиз должен сделаться вполне искусством. Каждая вечеря должна заранее обдумываться и протекать по сообщу выработанной программе. Свободное общение друзей периодически прерывается исполнением очередных номеров этой программы <...>. Этими номерами будут стихи, песни, музыка, танец, сказки и произнесение изречений, могущих служить и тезисами для прений; а также некоторые коллективные действия, изобретение которых будет составлять также обязанность строителя вечера...» [7, т. 2, с. 752].

Здесь стоит упомянуть «театральные» искания начала XX века, мысли Иванова о поиске синтеза искусств, необходимости обновления форм искусства театрального: «...жажда иного, еще не раскрывшегося театра, жажда неопределенная и глухая, и столь же неопределенное и глухое недовольство театром существующим стали явлением обычным. <...> Театр должен окончательно раскрыть свою динамическую сущность; итак, он должен перестать быть «театром» в смысле только «зрелища». Довольно зрелищ, не нужно circenses. Мы хотим собираться, чтобы творить — «деять» — соборно, а не созерцать только...» [7, т. 2, с. 93, 95]. Рассуждая о ницшеанском Сверхчеловеке, отразившем кризис индивидуализма, Иванов высказывает идею «соборного» театра, призванного объединить людей на новых основаниях: «Сверхчеловеческое — уже не индивидуальное, но по необходимости уже вселенское и даже религиозное. <...> Мы стали звездочетами вечности, — а индивидуум живет свой век, не загадывая вперед, не перенося своего центра тяжести вовне себя» [7, т. 1, с. 837].

² В статье «Петербургские гафизиты» Н. А. Богомолов обращается к истории собрания «Гафиза» на «башне» В. Иванова [см.: 2, с. 67–116].

Встречи «Гафиза» отразили попытки поиска новых форм искусства, Л. Зиновьева-Аннибал писала о собраниях: «Мы чего-то ищем ощущенью. Как передать словами жесты ступающих в темноте с осторожно, хотя и жадно протянутыми руками?.. Мы имеем за вдохновение персидский Гафиз, где мудрость, поэзия, и любовь, и пол смешивался...» [цит. по: 2, с. 73]

В первую книгу стихов Иванова «*Cor ardens*» вошло стихотворение «На башне», посвященное Зиновьевой-Аннибал и явно отсылающее к собраниям гафизитов:

Пришелец, на башне притон я обрел
С моею царицей — Сивиллой,
Над городом — мороком, — смурый орел
С орлицей ширококрылой [7, т. 2, с. 259].

Названные Ивановым «симпосионами» собрания проходили на манер и в подражание «Пиру» Платона — с чтениями стихов, музыкой, беседами. В проектах было издание альманаха «Северный Гафиз»³. Иванов предполагал открывать альманах стихами Августа фон Платена-Халлермюнде (1796–1835) — автора сборника стихов «Зеркало Гафиза», высоко оцененных Ивановым. Замысел издания осуществлен не был.

Важнейшую роль в формировании замысла «Северного Гафиза» играл «Западно-восточный диван» Гёте. В статье «Мысли о символизме» Вяч. Иванов называет Гёте «дальним отцом нашего символизма»

³ Вяч. Иванов писал о замысле: «Это должна быть маленькая, маленькая книжечка, содержащая все стихи и прозу Гафиза и портреты всех членов в красках, — в costume и во весь рост, а также картинку *nature morte* — изображение обстановки и утвари Гафиза, как она у нас есть (только стилизовано), с яствами и свечами на полу и куполом Государственной Думы за окном. Все это должно быть очень изящно и очень восточно по стилю, до такой степени, что книжка будет читаться, как восточные книги, с конца к началу и справа влево (или при помощи зеркала). <...> Сборник должен открываться стихами Платена в моем переводе. Все ахнут, снобы умрут от зависти (особенное потрясение будет в Москве), все скандализируются и закричат» [цит. по: 2, с. 87]. В этой связи примечательно описание Вяч. Ивановым визита на «башню» М. Горького 3 января 1906 г.: «Максим Горький явился милым и кротким агнцем, говорил мне много о необходимости слияния литературных фракций, о том, что мы, художники, все в России, etc. <...> о том, что в России только и есть, что искусство, что мы здесь «самые интересные» люди в России, что мы здесь — ее «правительство», что мы слишком скромны, слишком преуменьшаем свое значение (!), что мы должны властно господствовать, что театр наш должен быть осуществлен в громадном масштабе — в Петербурге, в Москве, везде одновременно — etc. « [цит. по: 2, с. 69]

[7, т. 2, с. 612]. «West-östlicher Divan», опубликованный в 1819 г. был написан Гёте по немецким переводам Гафиза Иосифа фон Хаммера, кроме того, Гафиза переводил Вл. Соловьев, что не могло не привлечь внимания Вяч. Иванова.

В книге «Cor ardens» Вяч. Иванов отдал дань стилизаторским экспериментам с русской газеллой⁴. Цикл «Газэлы» вошел в пятую книгу «Cor ardens», раздел «Rosarium» (1912).

В состоящем из трех разделов цикле, два из них целиком посвящены «Розе»: «Газэлы о Розе» и «Новые газэлы о Розе». В стихах «Rosarium» появляются образы из разных эпох: «Роза Диониса», «Роза Трех Волхвов», «Роза Царицы Савской». Отметим, что во всех стихах хвала поется «Ей одной»:

Царь-заложник! Ей одной, — тайной, —
Пой, и с именем умри — Розы [7, т. 2, с. 463].

Роза у Вяч. Иванова представлена как символ мистической любви, стоящей за названием книги, которую сам автор назвал в посвящении «снами об Афродите Небесной». При этом Роза отсылает читателя к разным мифам из разных стран и эпох, подразумевая как христианский, так и более древний, античный пласт соотнесений. «Истинный символизм не отрывается от земли... <...> К одному стремится он, как искусство: к эластичности образа, к его внутренней жизнеспособности и экстенсивности в душе, куда он западает, как семя, долженствующее возрости и дать колос. Символизм в этом смысле есть утверждение экстенсивной энергии слова и художества. Эта экстенсивная энергия не ищет, но и не боится пересечений с гетерономными искусству сферами, напр., с системами религий. Символизм, каким мы его утверждаем, не боится вавилонского пленения в любой из этих сфер: он единственно осуществляет актуальную свободу искусства, он же единственно верит в его актуальное могущество» [7, т. 2, с. 611, 612], — писал Вяч. Иванов.

Исследовательница творчества Вяч. Иванова следующим образом определяет содержание «Cor Ardens»: «Самый «символистский» поэт эпохи, Иванов сделал символ главным способом своего поэтического дискурса, своей поэтической латынью. Денотат, по сути, оказывался не столь важным, он был известен (и равно неизвестен!) заранее — тай-

⁴ Представление о становлении и развитии русской газеллы дается в статье: [1, с. 57–63].

на жизни и смерти, их мистическое единство. Символика этих взаимосвязанных начал составляла содержание «Cor Ardens» [14, с. 199].

Религиозной, пророческой, метафизической называет М. Кузмин лирику «Cor Ardens». ««Со страхом и трепетом» мне слышится, когда я хочу говорить о лучшей, самой значительной и, может быть, вместе с тем самой интимной книге одного из главных наших учителей и руководителей в поэзии», — пишет он в рецензии на страницах «Трудов и дней» [9, с. 49]. Газелла «Возрождение» из второй книги «Cor Ardens» в полной мере отражает мистические настроения Вяч. Иванова:

Нам суд — быть богомольцами могучих Змей и Солнц.
Мы, золотом и кольцами тягучих Змей и Солнц

Облачены, священствуем, жрецы и ведуны, —
Пророча, верховенствуем на кручах Змей и Солнц [7, т. 2, с. 290].

Для Вяч. Иванова, проповедовавшего гафизитам «мистический энергетизм», «богоборчество» и «прометеизм» характерна, по его же словам, «поглощенность мистикой, «идеологией», <...> поэтической фантазией» [7, т. 2, с. 747], что воспринималось как его решительная отделенность от большинства прочих членов кружка. Иванов чувствовал эти настроения, о чем говорит запись в его дневнике: «*Я устремляюсь к вам, о Гафизиты. Сердце и уста, очи и уши мои к вам устремились. И вот среди вас стою одинокий. Так, одиночество мое одно со мною среди вас*» [7, т. 2, с. 751; курсив автора].

«Cor Ardens» представляет собой сложную композиционную иерархию пятикнижия, названную М. Л. Гаспаровым «поэтическим монументом»: латинские названия разделов книги, циклов стихов, а также названия стихов на латинском, греческом, цикл стихов «Gastgeschenke» на немецком, архаическая лексика, твердые формы стиха, очевидно, что книга представляет собой литературную рецепцию поэта, а не стилизацию под восточных поэтов.

Увлечение идеями гафизитов, а также персидской поэзией нашло отражение в поэзии Михаила Кузмина. Серьезная работа Кузмина собственно над стихами, в отрыве от музыки, началась летом 1906 г., то есть в период собраний «Гафиза». Кузмин пишет стихотворение, обращенное к гафизитам, в котором изображает обстановку и характер их собраний:

Нежной гирляндюю надпись гласит у карниза:
«Здесь кабачок мудреца и поэта Гафиза».
Мы стояли,
Молча ждали,
Пред плющом обвитой дверью.
Мы ведь знали:
Двери звали
К тайномудрому безделью.
Тем бездельем
Мы с весельем
Шум толпы с себя свергали.
С новым зельем
Новосельем
Каждый раз зарю встречали <...> [цит. по: 2, с. 72]

Позже, в 1912 г. в его книгу стихов «Осенние озера» вошел цикл «Венок весен» («Газели»), состоящий из 30 стихотворений. «Иные из этих стихов навеяны сказками и легендами арабов, другие испытали влияние арабской любовной лирики», — указывает М. И. Синельников [15; цит. по: 12, с. 236]. Так, газеллы 25, 26, 27 представляют собой вольное переложение стихотворных отрывков из «1001 ночи»: «Он пришел в одежде льна, белый в белом!..», «Он пришел угрозы тая, красный в красном...», «Черной ризой скрыты плечи. Черный в черном...»

Для Кузмина в восприятии Гафиза преобладало отрицание причастности к «мистическому энергетизму» и «богоборчеству» Вяч. Иванова. «Эротико-эстетическое приятие» было наиболее важным для поэта: «Любовь всегдашняя моя вера», — говорит он в книге «Сети». В цикле «Венок весен» мотивы чувственной любви преобладают, как, например, в стихах: «Ведет по небу золотая вязь имя любимое...», «Что скажи мне краше радуг? Твое лицо...», «Летом нам бассейн отраден плеском брызг...», «Когда услышу в пеньи птиц: «Снова с тобой!»? Газелла 13, в которой страсть представлена посредством образа четок, — характерный пример этого ряда стихов:

Острый меч свой отложи, томной негой полоненный...
Ты о дне не ворожи, томной негой полоненный!
До утра перебирая страстных четок сладкий ряд,
На груди моей лежи, томной негой полоненный.
Змеи рук моих горячих сетью крепкой заплету,
Как свиваются ужи, томной негой полоненный.
Ты дойдешь в восторгах нежных, в новых странствиях страстей
До последней до межи, томной негой полоненный!

В газеллах Кузмина любовная лирика «Венка весен» сочетается с элементами мусульманской мистики, как, например, в газеллах 3 и 4: «Кто видел Мекку и Медину — блажен!..», «Нам рожденье и кончину — всё дает Владыка неба...»

В известной статье «Преодолевшие символизм» В. М. Жирмунский писал о «детской мудрости» Кузмина: «Мы можем назвать Кузмина последним русским символистом. Он связан с символизмом мистическим характером своих переживаний; но в стихи он не вносит этих переживаний, как непобежденного, смутного и трепещущего хаоса. Искусство начинается для него с того мгновения, когда хаос побежден: Божественный смысл жизни уже найден, есть абсолютное средоточие в мире, вокруг которого все предметы располагаются в правильном и прекрасном порядке» [6, с. 367].

Еще одна характерная для ориентальной лирики начала XX века книга — сборник стихов менее известного поэта Константина Липскерова «Песок и розы» (М., 1916). Поэт, переводчик, один из основателей литературной группы «Лирический круг», Липскеров впервые выступил со стихами в «Северных записках». Книга «Песок и розы» представляет собой поэтический дневник поездки поэта в Туркестан. В стихотворении «Слова восьмистиший», открывающем книгу, как и в стихах Кузмина, появляются исламские четки, но если в газелле Кузмина четки ассоциировались со страстью, то четки Липскерова — с молитвой:

За словами благие веду я слова восьмистиший,
Как поклонник Аллаха молитвенно двигает четки.
Если мудрость придет и душа станет трепета выше, —
За словами благие веду я слова восьмистиший.
Если вспомню Тебя под дыханьем вечерних затиший,
Если знанье найдя, огорчусь я печальной находке, —
За словами благие веду я слова восьмистиший,
Как поклонник Аллаха молитвенно двигает четки [11, с. 5]

Липскеров соединяет восточную стилизацию на стиховом и образном уровнях и совершенно иной Восток, воплотившийся в книге, в которую вошел цикл «Туркестанские стихи» (в 1922 г. сборник в расширенном виде вышел отдельной книгой). Восток Липскерова отличен от мистического Востока Вяч. Иванова или чувственного Востока Кузмина, несмотря на то, что в нем присутствуют элементы как первого, так и второго. Не случайно ли и соединение образов розы и сердца в «Газелле» из цикла «Песни»?

Где же ты души царица? Жду!
Загорится ли денница? Жду!
Без тебя не радостна земля
И сады мои — темница. Жду! <...>
Или сердце не полно мое,
Словно розами кошница? Жду!
Розы сердца и рубины слов
Не тебе ли, чаровница? Жду! [11, с. 63–64]

Несмотря на присутствие любовной лирики в книге Липскерова, образ розы для поэта, в отличие от Иванова, преимущественно — деталь его окружающего пейзажа в картине поэтического видения Азии, не на мистике сосредоточен взгляд поэта в одноименных стихах:

Азия — желтый песок и колючие желтые травы...
Азия — розовых роз купы над глиной оград...
Азия — кладбище Битв, надмогилье сыпучее Славы...
Азия — желтый песок и колючие желтые травы,
Голубая мечеть, чьи останки, как смерть, величавы,
Погребенный святой и времен погребальный обряд; —
Азия — розовых роз купы над глиной оград...
Азия — желтый песок и колючие желтые травы,
Узких улиц покой, над журчащими водами сад...
Азия — розовых роз купы над глиной оград,
Многопестрый базар, под чалмою томительный взгляд,
Аромат ислеваний и ветер любовной отравы; —
Азия — желтый песок и колючие желтые травы...
Азия — розовых роз купы над глиной оград... [11, с. 33]

Восток у Липскерова представлен, прежде всего, зарисовками картин, проходящими перед взглядом художника. Стихи сопровождают географически точные описания, такие, например, как подписи: «Пустыня «Большие Барсуки»», «Казахстанские степи». Такой Восток подарили поэту супруги Брик. Поездка в начале 1914 года в Среднюю Азию совместно с Л. Ю. и О. М. Бриками оказалась определяющей для всего последующего творчества поэта. Л. Брик вспоминала: «Мы даже свезли как-то одного поэта в Туркестан оттого, что он очень любил Восток» [3, с. 63]. Лиле Брик посвящено стихотворение Липскерова «Ош»:

На коврике багряном пьем мы чай.
Ряды купцов, вожатай каравана
Сидят вокруг, не разгибая стана.
Река звенит из под высоких свай.

Верблюды на мост, перил задевши край,
Из солнечного двинулся тумана.
Там на горе — гробница Сулеймана!
Там за снегами горными — Китай! <...> [11, с. 32]

Стихотворение «Ош» входит в цикл сонетов из «Туркестанских стихов», это Восток в восприятии пришельца, перед глазами которого проходит особый мир, живущий своей восточной жизнью: «Старый Ташкент», «Самарканд», «Пустыня», «Верблюды», «Базар»:

Как много их, поклонников Корана!
Как в толпы мне проникнуть — не пойму!
Я вижу неба узкую кайму
И синь навеса, полную дурмана <...>

Подносы, бусы, вышивки и дыни.
Как пристально, пришедши из пустыни,
Следим узоры призрачные мы! <...> [11, с. 28]

Быт, легенды и настроения Востока в стихах Липскерова переплетаются с древними притчами и восточной мудростью. В критических отзывах на «Песок и розы» было отмечено, что в этой книге поэт обрел свою тему, свой поэтический голос. Восточное содержание книги в необычном обрамлении изысканными твердыми европейскими формами стиха (сонет, рондо, расширенный триолет) обратило внимание всех рецензентов, писавших о сборнике: «Кто любит арабски, восточные ткани, персидские ковры, правда в процессе своей выделки уже прошедшие через утонченные руки европейца, — тот испытает большое наслаждение от этой колоритной книжки» (Ю. Айхенвальд, «Речь», 1916). Абрам Эфрос счел книгу Липскерова нешаблонной: «Это не наблюдения европейца, опьяненного Востоком, в «Песке и розах» чувствуется связь с большой ориенталистической традицией поэтического и художественного романтизма <...> у Липскерова подлинное поэтическое дарование» («Русские ведомости», 1916) [цит. по: 10, 365].

Книга Липскерова завершается переводами из «Гюлистана» Саади. Позже переводы Саади Липскерова войдут в книгу «Муслихиддин Саади. Жизнеописание» из серии «Классики таджикской литературы» (1949).

Как становится очевидно из рассмотренных примеров, Восток вдохновлял крупнейших поэтов начала XX века, став неотъемлемой

частью их творчества. Интерес этот складывался под влиянием как закономерностей исторического развития России и литературной традиции, также во многом и под влиянием творчества, как русских (А. Фет, Вл. Соловьев) так и европейских поэтов (Гете, Платен). Выражался этот интерес, как показывают приведенные примеры, совершенно по-разному.

Представленные примеры далеко не исчерпывают всех связей поэзии русского модернизма с темой «внутреннего» Востока, которая требует дальнейшего подробного освещения. В этом направлении у нас пока сделаны только первые шаги.

Список литературы и источников

1. *Богомолов Н.* К истории русской газеллы // Богомолов Н. А. Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2011.
2. *Богомолов Н.* Петербургские гафизиты // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995.
3. *Брик Л.* Из воспоминаний // Альманах с Маяковским. М., 1934.
4. *Волошин М.* Лирика творчества. Л., 1988.
5. *Гершензон М.* Литературное обозрение // Вестник Европы. 1908. № 7 (подпись: М. Г.).
6. *Жирмунский В.* Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001.
7. *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 1–4. Брюссель, 1971–1987.
8. *Иванов-Разумник.* Испытание в грозе и буре: («Двенадцать» и «Скифы») А. Блока // Иванов-Разумник. Вершины: Александр Блок. Андрей Белый. Пг., 1923.
9. *Кузмин М.* «Cor ardens» Вячеслава Иванова // Труды и дни. 1912. № 1.
10. *Кушлина О.* Липскеров Константин Абрамович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3.
11. *Липскеров К.* Песок и розы. М., 1916.
12. *Панова Л.* Игры с Брюсовым: Александр Великий в творчестве Кузмина // Новое литературное обозрение. 2006. № 78.
13. *Пригарина Н., Чалисова Н., Русанов М.* Хафиз: Газели в филологическом переводе. Ч. 1. М., 2012.
14. *Проскурина В.* «Cor Ardens»: Смысл эзотерического заглавия и эзотерическая традиция // Новое литературное обозрение. 2001. № 51.
15. *Синельников М.* Исламские мотивы в русской поэзии // Ислам в России и Средней Азии. М., 1993.
16. *Фет А.* Соч. и письма: В 20 т. СПб., 2004. Т. 2.

Александра Чабан

Акмеизм в провинциальной критике

The article investigates the reception of acmeists in the provincial periodicals before the revolution: Moscow, Odessa, Rostov-on-Don, Nizhny Novgorod, Petropavlovsk etc. There is made a conclusion about inhomogeneous perception of acmeists and low degree of familiarity with that literary movement.

Key words: Acmeism, periodicals, magazine, review, manifesto, context, outlook, poetics.

В статье анализируется рецепция акмеизма в провинциальной периодической печати предреволюционного времени (Москва, Одесса, Ростов-на-Дону, Нижний Новгород, Петропавловск и т.д.). Делается вывод о неоднородности восприятия акмеизма и низком уровне знакомства с этим литературным движением.

Ключевые слова: акмеизм, периодические издания, журнал, газета, манифест, контекст, взгляд, поэтика.

Подчас провинциальная критика оказывается причудливым, но оттого не менее важным индикатором положения дел в литературной метрополии. Во многих случаях, передавая искаженное виденье определенного явления или события по принципу «глухого телефона», критика «выхватывает» наиболее яркие или, наоборот, уязвимые его стороны. Это весьма показательно на примере критических заметок об акмеизме.

До сих пор в исследовательской традиции нет единого мнения по поводу оценки акмеизма как литературного явления: был ли он школой или более широким литературным течением. Подобная проблема не раз поднималась в работах Н. Богомолова [2], О. Лекманова [15], Р. Тименчика [19] и ряда других ученых. Представляется, что своеобразное описание акмеизма через призму провинциальной критики может помочь ответить на этот вопрос.

Уже за пределами Петербурга связь с акмеистами начинала «барахлить». Ярko демонстрируют это уже московские заметки. В отличие от футуристов, значительное количество которых находилось в Петербурге и Москве и которые достаточно часто перемещались по городам с публичными лекциями и чтениями собственных стихов, акмеизм был «домашним» явлением, локализованным в пределах одного места,

и не стремился экспансивно распространять свое влияние на другие территории. Во многом этот факт обусловил степень известности/неизвестности нового течения, поскольку знали о нем преимущественно литераторы, взаимодействующие с акмеистами. Так, заметки В. Ходасевича в журнале «Альциона» и газете «Голос Москвы» говорят о хорошей его осведомленности по поводу акмеистов. Он делает достаточно дальновидные прогнозы об акмеистах на основе манифеста и вышедших сборников стихов поэтов. Но в обзоре «Альционы» (1914 год) обращает на себя внимание характеристика акмеистов как «наиболее шумных» поэтов того времени:

Из тех, кто идет на смену, если не наиболее ценны, то наиболее шумны выступления группы молодых авторов, объединившихся в так называемый «Цех поэтов». Они выступают целою школою и, кажется, совершенно уверены, что отныне поэтическая гегемония переходит в их руки [25, с. 152].

Весьма похожим образом отзывались об акмеистах годом ранее «Бюллетени литературы и жизни»: «Нынешний наш литературный сезон ознаменовался многоразумным рождением новой поэтической школы. Несколько петербургских молодых поэтов (Гумилев, Городецкий, Ахматова и др.), объединившись в кружок, объявили вдруг, довольно неожиданно, смерть символизму и присвоили своей, «новой», что характерно, еще собственно не существующей поэзии сразу два наименования — адамизма и акмеизма» [25, с. 778–779]. Однако к 1914 году акмеизм в петербургской критике описывался исключительно как явление, быстро утратившее молодой запал, скучное (Ср.: «Ненадолго заставили о себе говорить вновь народившиеся «акмеисты», они же «адамисты» [29, 10]; «Одно время прогрессивная критика «пригрела» даже несуществующих «акмеистов», этих мертвых парнасцев современности, пригрела только для того, чтобы насолить символистам» [20, с. 3]; «Акмеисты завяли, не расцветши. Начав скучно в «Аполлоне», скудно работая в «Гиперборее», они совсем компрометируют себя «цехом поэтов»» [23, с. 2]).

Причем, по-настоящему шумных выступлений акмеистов, судя опять же по газетным отчетам, было всего несколько: одно в конце 1912 года (а именно — 19 декабря 1912 состоялась лекция С. Городецкого «Символизм и акмеизм», где М. Зенкевича попросили прочесть одно из своих наиболее эпатажных стихотворений, вызвавших большое негодование общественности. (Русская молва. 1912. № 14

(22 декабря). С. 5) и два-три в начале 1913-го (одно — 4 февраля, другое — 17 февраля). Оба состоялись в «Литературном обществе». Выступал С. Городецкий. Были прения, не дошедшие до скандала. Известно еще одно «несанкционированное» выступление акмеистов на лекции у Г. Чулкова 12 января 1913 года. (В Литературном обществе // Речь. 1913. № 11 (12 января). С. 6).

О футуристах, напротив, почти каждую неделю газеты всех мастей сообщали новости, одну эпатажнее другой (см., к примеру: Футуристические скандалы // Одесские новости. 1913. 23 декабря. С. 3; Вчерашняя прогулка футуристов // Столичная молва. 1913. № 327. С. 4; Драка на диспуте у футуристов // Речь. 1913. 11 декабря. С. 5; Трюки футуристов // Петербургский листок. 1913. 16 сентября. С. 3; Последний крик моды и дегенерация // Бюллетени литературы и жизни. 1913. № 6. С. 329; Футуризм и безумие // Петербургский курьер. 1914. 22 января. С. 4; Клоуны в литературе // Столичная молва. 1913. № 285. С. 2; Бесстыжие // Биржевые ведомости (вечерн. вып.). 4 марта. С. 5.). По всей видимости, именно здесь в заметке Ходасевича, наряду с его большой литературной прозорливостью, можно обнаружить черты «провинциального» сознания, проявлявшегося в не совсем верном воспроизведении статуса акмеистов. Возможно, новости о поведении коллег из Петербурга доходили до Москвы и ее обитателей достаточно долго, однако также вероятно, что имидж более знакомого нового направления, футуризма, примерялся и к менее известному — акмеизму.

Пополнению знаний об акмеистах за пределами Петербурга могли способствовать литераторы, не только лично знающие поэтов, но и выступающие с публичными лекциями о современном состоянии литературы. Так, газета «Утро России» от 10 апреля 1913 года опубликовала отчет о литературном диспуте с участием москвичей С. Соколова-Кречетова, В. Брюсова и петербуржца Г. Чулкова, где акмеизм был достаточно верно охарактеризован:

Три уклона намечается в современной русской литературе: народнический (Вяч. Иванов, Бальмонт, Добролюбов, А. Клюев [так — АЧ]), футуристический (Игорь Северянин) и акмеистический (Гумилев, Городецкий). Кто победит и куда приведет русская литература неизвестно [27, с. 4].

Отчет о том же диспуте из другой московской газеты «Русское слово» привносит новый и весьма устойчивый ракурс общего отношения к акмеистам:

Несмотря на разнообразие взглядов, во всех ораторах замечается нечто общее: какая-то охранительность, консервативность, неприязнь к последним течениям литературы, ко всяким «акмеизмам», «эго-футуризмам». словно все литературные школы объединились, испуганные неожиданным натиском хулиганства [28, с. 6].

Еще более этот контраст усиливается в отчете «Голоса Москвы», где даже не названный акмеизм все-таки будет в числе «уродливых потомков»:

Коснувшись первоначального декадентства и отметив уродливых его потомков — футуристов и проч., Кречетов пришел к выводу, что будущее русской литературы светло и радостно, что она в чаянии полного расцвета во имя высших эстетических ценностей [24, с. 5].

Антитеза, появившаяся еще в петербургской критике (см. фельетоны А. Бухова «Как убивают поэзию» // Синий журнал. 1912. №47. 16 ноября. С. 7; Б. Садовского Аполлон-сапожник // Русская молва. 1912. №8 (17 декабря). С. 4. и т. д.), в московской получает свое дальнейшее развитие: положительное отношение к символизму как к уже состоявшейся классике с одной стороны и негативное к появившимся «дерзким» постсимволистам с другой. Причем, на начальном этапе течение акмеизма и футуризма критиками осуждаются, упрощаются, но не отождествляются. Так, «Русское слово» продолжает:

Что касается акмеизма, то в основе этого течения лежит здоровое зерно утверждения жизни. Но, к сожалению, на практике акмеисты, главным образом, описывают, как они «леопардов влет из карабинов убивают», и больше ни в чем проявлять себя не собираются [28, с. 6].

Не менее интересно также мнение другого московского критика, подметившего как ослабление символизма, так и опасную тенденцию «неразборчивости» людей в осознании новых течений:

Выбитые теперь из левого крыла акмеистами и эгофутуристами и отодвинутые ими к центру, декаденты теряют последнее обаяние. От них отвергнутся теперь и те из молодежи, которые дарят свои симпатии и свое внимание крайним направлениям, не разбираясь в их сущности (лишь бы было крайнее!) [10, с. 3].

Однако мнение о «хулиганстве» литературной молодежи для неосведомленных критиков, по всей видимости, оказывалось наиболее удачной отправной точкой и в собственных опусах. Тем более что в критической практике уже существовал этот «порицающий» опыт: несколько ранее пришедшие в литературу футуристы подгото-

вили уже нужную для этого почву (см., к примеру, заметки: Студенчество и футуризм // День. 1912. № 315 (20 ноября). С. 4; Скромный поэт // Известия книжных магазинов т-ва М. О. Вольф. 1912. № 4. С. 18 и т. д.). Отсюда увеличивающийся в сторону гротеска контраст между изложенной в статье правдой и вымыслом часто оказывался обратно пропорционален достоверности. Так в «Московском листке» критик Григорий Редер сурово заявляет:

Новая литературная напасть: Акмеизм. Буквальное значение слова «акмеизм» — вершинность. Странники акмеизма в искусстве пытаются сохранить во всем только одни верхи. Правильнее — верхушки. Верхушки во всем, во всем решительно, но только верхушки. <...> Помилуйте, в поэзии акмеисты, как они это категорически заявляют, стремятся к упразднению: Стиха. Стиля. Языка. Рифмы. И, наконец, ритма. <...> Пройдя через этапы всех этих «Ослиных хвостов», «Бубновых валетов», «Бурлюков», «акмеистов» и прочих юродствующих, искусство достигнет своего идеала. <...> Белиберда — глубочайшее по идее и замечательнейшее по форме стихотворение <...> какого-нибудь нынешнего Маяковского или ему подобного «акмеиста» [18, с. 3].

Далее критик в качестве стихов акмеистов приводит цитату из Хлебникова и цитату из Маяковского, которую, к тому же, воспроизводит неверно [1, с. 89]. В заметке также отсутствует любое свидетельство знакомства автора с содержанием манифестов, поэтому неудивительно, что акмеизм здесь приобретает яркую футуристическую окраску. Однако в целом заметка является далеко не случайной.

Текст сообщения достаточно красноречиво свидетельствует о том, что за пределами Петербурга об акмеизме по большей части знали чрезвычайно мало, и часто — лишь по слухам, способствовавшим максимальному искажению исходной информации. Наиболее пространственный путь — отождествление с футуристами — также не удивителен, поскольку оба направления возникают почти одновременно, и более знакомый имидж футуризма накладывается на образ неизвестного акмеизма. Скандальность, таким образом, транслируется и на акмеистов.

Другим не менее распространенным путем для критической оценки становится вторичность. Так, критики при анализе акмеистов опираются на уже вышедшие статьи более компетентных критиков, делая это с разной степенью успешности: у И. Игнатова в «Русских

ведомостях» такая компиляция из статей В. Брюсова [3, с. 134–142], И. Казанского (И. Игнатъева) [13, с. 3–7] и А. Крайнего (З. Гиппиус) [8, с. 12–15] получается достаточно удачной. Его собственные выводы соответствуют действительности:

Нет, теория «акмеизма» — одно, а практика современной поэзии — другое. И то, и другое, по-видимому, имеет одну причину: и то, и другое возникло из чувства противодействия недавнему. Реакция против туманностей, мистических витаний, потусторонних заглядываний и отрицания реализма вызвала и теорию, и практику этой поэзии. «Акмеизм» — призыв назад к реализму, но реализму, не оскверненному неверием, пессимизмом, унынием. <...> Так сказала теория. <...> Но они переоценили свою волю, слишком понадеялись на силу хотения. Действительность не дала светлых образов, собственная душа не настроена примирительно [12, с. С. 4–5].

Идут ли обе новые школы вместе? Подают ли они братски руки одна другой, или, если их пути различны, кивают ли они дружески головами, сочувствуя взглядом тем усилиям, которая принуждена делать каждая на своей тернистой дороге? Увы! — нет [11, с. 3].

Другой критик, Е. Кускова, в тех же «Русских ведомостях» соединяет «скандальную» и «компилятивную» модель, что удается ей достаточно плохо. Фельетон, выполненный в лубочном стиле с некой «сказовой» манерой повествования, перенасыщен всякого рода несуразными умозаключениями автора. Акмеисты и футуристы опять оказываются единым направлением, но при всем этом автор весьма прилежно указывает на мнение относительно тех и других В. Брюсова:

Родились родные сыны этого времени, — акмеисты и футуристы. Они злобно стали издеваться над неземным символизмом. Они желают, — без всяких символов, — снова спуститься на землю. Но старых земных слов они уже не знали и потому явились на землю как Адамы и как лесные звери. <...> «Зверям» страстно захотелось земли... Они охотно воспользовались бы прекрасным орудием истинного искусства, — символом. Но как же тогда быть с землей? Ведь на земле нет теперь таких символов, которые подняли бы Адама до высоты художественного переживания. Земля опустела. Обниматься же с ветром и морской волной футуристам надоело. И потому вдруг раздались бессвязные звуки: aaa... ooooo... у-у-у... Дыр-бул-щур!.. Только это — реальность, только это — самое ценное, земное! И новый

Адам начал с буквы, чтобы затем перейти к словам, ибо старые слова реалистической литературы были давно уже позабыты [14, с. 3].

Не только образ, но и теория акмеистов не становилась ясна читателям провинции, о чем предупреждали еще авторитетные петербургские критики [17, с. 229]. Отсюда провозглашаемое акмеистами «приятие мира» было воспринято одними как продолжение бальмонтовской традиции (Л. Столица [26, с. 4]), другими — традиции реалистов (И. Игнатов [11], [12], Н. Геккер [5], [6]), третьими — как очередная эпатажная выходка футуристов (Г. Редер [18]). «Вершинность», «жизнерадостность», «мужественно-твердый взгляд на мир» неразрывно связываются со «звериным, адамистическим», что опять же позволяет некоторым критикам отождествлять акмеистов и футуристов (Е. Кускова [14]). С другой стороны, именно этот пуант, как ни странно, оказался не совсем далеким от истины: известно, что «адамистическая фракция» акмеистов — поэты М. Зенкевич и В. Нарбут, действительно, периодически задумывались о союзе с футуристами [Письмо Нарбута — Зенкевичу от 17 декабря 1913. [4, с. 242–243]].

Особый случай недопонимания теории акмеизма представляет заметка Н. Гиляровской из «Голоса Москвы». Повторяется компилятивная модель: автор пересказывает содержание манифестов Гумилева и Городецкого. Однако, переложив абзац о «литературных предшественниках» акмеизма и, действительно, верно уловив мысль, что Т. Готье в этом пантеоне отводится особое место, автор делает вывод, что акмеизм — явление заграничное, как символизм или футуризм. Акмеисты названы «русскими акмеистами», что неизбежно подразумевает существование английских или немецких поэтов того же направления:

Русские акмеисты считают тоническое стихосложение не обязательным, они желают воскресить забытый силлабизм, но воскресить его в новой форме. <...> Пусть все это трудно, но молодое направление желает идти по линии наибольшего сопротивления. Таково новое настроение нашей молодой литературы. Нельзя, конечно, забывать, что корни его пришли из Франции.

Посмотрим, как привьется новый заморский цветок на мощном дичке нашей национальной литературы. Может, он украсит его, а может, засохнет, как засохло до него много его предшественников [7, с. 4].

Тем не менее, по оперативности реакции на появление нового литературного течения Гиляровская, в отличие от своих земляков,

может посоперничать с самыми авторитетными петербургскими газетами и журналами. Заметка вышла 28 февраля 1913 года, первые петербургские отзывы о манифесте акмеистов, заметки Д. Левина в «Речи», также приходится на те же даты — 26 и 28 февраля 1913 года.

Освещенные выше заметки и отзывы об акмеистах являются, если не всем, то почти всем наследием московской критики, писавшей об акмеистах с 1912 по 1917 годы. По сравнению с футуризмом, эта цифра — около 10 статей — ничтожно мала. Кроме того, встречаются весьма уважаемые московские газеты (к примеру, «Столичная молва»), где освещалась литературная жизнь страны, в том числе выступления футуристов, но при этом ни разу не было сказано об акмеистах. Для сравнения — в каждой петербургской газете, где был возможен разговор о литературе, акмеизм хотя бы раз был упомянут. Отсюда напрашивается вывод: то представление об акмеизме, которое существует в современной нам филологической среде, не совпадает с восприятием современников. Об акмеизме и мало знали, и даже то малое часто не полностью соответствовало действительности.

По мере удаления от метрополии ослабевает и скорость появления первых упоминаний об акмеизме. Так, «Одесские новости» впервые написали о новом течении в июне 1913 года, газета Ростова-на-Дону «Приазовский край» — в марте 1914 года, сибирская газета «Приишимье» — в январе 1914.

Несмотря на то, что в газете «Приазовский край» неоднократно разбирались и получали высокую оценку произведения самих акмеистов (см., к примеру: Лаврский Н. Новые книги. Сергей Городецкий // Приазовский край. 1913. 12 ноября. С. 4; <Олидорт Б. >. Литературный четверг. Новые книги. Николай Гумилев. «Колчан» // Приазовский край. 1916. 6 октября. С. 5–6., а автором других рецензий была осведомленная М. Шагинян), о самом акмеизме как течении было упомянуто лишь раз. В заметке не столько порицалось само направление, сколько в целом тенденция того времени к полицентризму, наличию множества кружков и объединений:

Акмеисты называют символистов азефами. Неореалисты объявили поход на модернистов.

Модернисты преследуют последние остатки славной армии натуралистов. Футуристы дразнят и тех и других, показывая мальчишеский язык.

Что это, литература? Это игра в литературу. Цветочный бой приживалок поэзии. Воробьиный гам на колоннадах искусства <...>.

Построчные гении, коронованные на час верными герольдами своей «школы», уйдут в покорную неизвестность, откуда пришли <...>.

Акмеисты, символисты, неореалисты, футуристы...

Но в искусстве только одна подлинная «школа» — это школа талантов!

Я не знаю, был ли Пушкин «акмеистом», но он был поэт Божьей милостью, и булавка литературного ассификатора, припиливающая к гиганту ярлык и номер, показалась бы нам смешным кощунством [22, с. 3].

Если попробовать заменить сопоставление Пушкина с акмеистом на футуриста или символиста — суть заметки мало бы поменялась. Здесь важен факт осуждающего тона, присущего всей провинциальной критике в целом. Казалось бы, автор, как и в предыдущих московских эпизодах, не совсем точно разбирается в течениях, однако неожиданно точно воспроизводит новость, сравнительно недавнюю для времени выхода этой заметки (21 марта 1914 года). А именно — одно из последних выступлений акмеистов 7 марта 1914 года, вернее, одного акмеиста С. Городецкого, объявившего символистов азефовцами (см.: <Без подписи>. В литературном обществе // День. 1914. № 66 (9 марта). С. 3; <Без подписи>. В литературном обществе // Биржевые ведомости (Утренний выпуск). 1914. 8 марта. С. 4.). Подобный факт говорит о принципиальной позиции «Призовского края»: оказываясь достаточно прогрессивной и достоверно осведомленной, газета, как и все провинциальные, занимала «охранительную» позицию и осуждала сам факт появления новых тенденций в литературе (см. также другие скептические отзывы «Призовского края» по поводу новых течений: Лавровский Н. Пощечина искусству // Призовский край. 1913. 18 марта. С. 2; Лавровский Н. Желторотые мальчики // Призовский край. 1913. 16 июня. С. 4; <Психо-футуристы>. Футуристы в провинции // Призовский край. 1914. 3 января. С. 2).

В двух ведущих литературно-политических газетах Одессы «Одесские новости» и «Одесский листок» об акмеизме говорилось не единожды и весьма заинтересовано. Однако первое упоминание, статья Н. Геккера «Акмеисты в «Заветах»», достаточно типична для провинциальной критики, хотя и выполнена с хорошим анализом. На-

блюдается все так же «вторичность», т. е. в данном случае — отзыв на статью А. Долинина (Искоза) об акмеистах, помещенную в журнале «Заветы» за май 1913 года. Реферируя статью, критик снабжает ее своими рассуждениями по поводу способности акмеистов войти в стан реализма под флагом приятия земного мира. Он это считает невозможным, но не по причине расхождения в поэтике двух направлений, а из-за элементарного невежества поэтов-акмеистов:

Акме́ — по-гречески значит вершина, расцвет, применительно к человеческой жизни — та пора, тот возраст и, понятно, соответствующее ему мироощущение, когда человек «вдребезги», что называется, пьян жизнью. Жажда такой веселой бодрости, они и называют себя акмеистами. Первозданный Адам представляется им существом крайне жизнерадостным, настоящим «белокурый зверем», одаренным лишь мужественно-твердым и ясным взглядом на жизнь<...> Только было бы это искренно и заразительно для других, а не игра и фальсификация, как это было недавно с выражением противоположных чувств [5, с. 2].

Завершается же статья в весьма уже классическом духе: общим пафосом порицания акмеистов, объединяя их, в очередной раз, с футуристами:

Спрашивается, зачем же этот длинный огород городить и так много заниматься «акмеизмом»? Быть может, когда-нибудь футуристы и акмеисты скажут свое новое слово. Тогда о них и речь может быть особа. Но пока они только смешны в своих непомерных потугах и в коверканьи прекрасного русского языка [5, с. 2].

В обзоре литературной жизни за 1913 год Геккер еще более сокращает дистанцию между двумя направлениями:

Вот, например, футуризм всех видов (кубизм, адамизм, акмеизм и пр.). О нем очень много писалось в литературе, и это одно уже можно принять за признак, что интерес к этому литературному течению имеется в обществе <...> [6, с. 2].

И делает это, вероятно, убедившись в окончательной несостоятельности акмеистов как поэтов нового реалистического толка. Свое негодование критик переносит не только на акмеистов-футуристов, но и опять на разочаровавший его журнал «Заветы»:

<...> «Заветы» справедливо считаются органом молодого народничества. Журнал вполне бы оправдывал бы и упрочил за собой эту репутацию, если бы во втором году своего издания не обнаруживал

каких-то странных колебаний между новыми и весьма сомнительными течениями в области мысли и литературы с одной стороны и традициями — с другой. Так, в истекшем году помещены тут замечательные произведения, написанные в духе старого реализма, а тут же рядом напечатаны творения акмеистов и декадентствующих символистов [6, с. 2].

Следующая заметка об акмеизме появится только через два года, когда самого акмеизма как действующего направления уже не будет (см. статью Б. Садовского с характерным заглавием: Садовской Б. Конец акмеизма // Современник. 1914. Август. Кн. 13, 14 и 15. С. 230–233. См. также письмо В. Нарбута М. Зенкевичу от 17 декабря 1913 года: «На акмеизм я, признаться, просто махнул рукой. Что общего <...> между нами и Анной Андреевной, Гумилевым и Городецким? Тем более что «вожди» (как теперь стало ясно) преследовали лишь *свои* цели» [4, с. 243]). А именно — 25 апреля 1915 года напечатан отчет о лекции М. Гершенкройна в литературно-артистическом клубе [26, с. 3]. А 20 ноября 1916 года в «Одесском листке» напечатан отчет Л. Гроссмана о петроградской лекции В. Жирмунского «Преодолевшие символизм» [9, с. 7].

В ряду провинциальной критики совершенно особняком следует рассматривать газету Нижнего Новгорода «Нижегородец», давшую не менее внушительное, чем в Москве, число заметок с упоминанием акмеизма, а подчас и посвященных непосредственно ему. Авторами, курирующими литературный отдел «Нижегородца», были И. Казанский (И. Игнатъев) и В. Шершеневич, петербургские поэты-футуристы. Поэтому весьма напряженную и едкую критику «Нижегородца», представляется наиболее перспективным рассматривать в русле столичной полемики.

Весьма своеобразный и не менее показательный для провинциальной критики отзыв на публичную лекцию о современной литературе опубликован в газете города Петропавловска Акмолинской губернии «Приишимье». Заметка представляет собой «квинтэссенцию» почти всех провинциальных штампов в описании новых литературных течений. Как следует из анонса выступления, лектор, А. Васильев, предполагал сделать доклад о футуризме и акмеизме. Такая поразительная осведомленность в весьма провинциальном и далеком от кипучей литературной жизни городе объясняется опять же вовлеченностью автора в литературную жизнь столицы: лектор, был студентом Санкт-

Петербургского Аграрного училища и поэтому, находясь в Петербурге, неплохо знал современную ему литературную ситуацию.

Однако, как следует из отзыва, лекция молодого энтузиаста не удалась: публики присутствовало мало, а сам лектор скудно владел материалом. Автор заметки обращает внимание на «вторичную» составляющую доклада Васильева:

Во-первых, лекция Васильева — не лекция, а обыкновенная и при том достаточно неубедительная компиляция критических статей на декадентов, акмеистов и кубофутуристов. В результате присутствовавшая на лекции публика не только не ознакомилась с «литературной идеологией» этих течений в литературе, но и спрашивала себя: зачем она явилась на лекцию? [16, с. 3].

Автор заметки решает исправить ошибку лектора и донести до читателей суть современных направлений, но излагает материал, касающийся исключительно футуризма. Это кажется также весьма показательным. Тем самым мы можем установить условную границу, дальше которой не распространялась информация об акмеизме, даже искаженная. Юг восточной Сибири — по-видимому, место, где об акмеизме было лишь упомянуто. Уже в газетах Омска и Красноярска среди упоминаний современных течений в литературе фигурировал только футуризм.

Возвращаясь к «Приишимью» заметим, что в сознании автора заметки все имеющиеся на тот момент постсимволистские направления представляют собой нерасторжимое единство: акмеизм и кубофутуризм не могут быть противопоставлены эгофутуризму как части единого целого. Это уже не намеренный шаг, как в московской критике — сведение вместе течений, оппозиционных символизму, а полное неразличение их:

Лектор заявил себя «приветствующим» эго-футуризм. Возмущался с чужой колокольни русской критикой, которая-де высмеивает и травит футуризм, между тем сам обрушился на акмеистов и кубофутуристов. Это уже противоречие. И таких противоречий — масса [16, с. 3].

Важным показателем оказывается отсутствие в статье имен представителей новых школ и цитат из их произведений. Если раньше участники и произведения назывались — верно (как в «Одесские новости») или неверно (в «Голосе Москвы» Редер), то это хотя бы давало повод увидеть небольшую ознакомленность с современным

литературным процессом. Здесь же — только общее представление и общие фразы, лишённые какой-либо конкретики:

Футуризм в том виде, в каком он существует в данное время, как искусство рассматривать нельзя, т. к. его г. г. апологеты, разных доброт и марок, открыв детский поход против классической литературы, сами никаких ценностей не дали, кроме незначительного числа «поэз» <...>, а наиболее «левые» из них — кубо-футуристы пока что пописывают что-то нечленораздельное, да золотят свои носы под рождественский орех. <...>

Фразы, цинизма, позы, наглой самоуверенности и т. п. у футуристов прямо хоть отбавляй, а молодости-то — и нет нисколько. Футуристы трезво расчетливы, на увлечение неспособны и крайне пронырливы.

Пусть бы футурист, ну, — кощунствовал, бунтовал, стремился бы к разрушению рутинного старого и созданию на развалинах чего-то, по его мнению, здорового нового, — то это, пожалуй, было бы смягчающим вину обстоятельством. Но этого нет: футурист — промышленник, верхогляд, продукт современности, — пробивающийся кратчайшим путем к успеху [16, с. 3].

Выбранные статьи охватывают не весь объем провинциальной критики, однако самые яркие ее фрагменты, которые уже позволяют выявить много закономерностей. Во-первых, бросается в глаза сравнительно небольшое количество упоминаний об акмеизме, во-вторых — преобладают различные неточности в описании как теоретической программы акмеизма, так и стиля их публичного поведения. Что характерно, подобное происходит преимущественно вследствие неполной изначальной осведомленности самих рецензентов относительно описываемого ими явления. Поэтому зачастую складываются такие устойчивые модели описания акмеизма как компиляция статей более компетентных петербургских критиков (где часто — на месте собственного вывода — встречается ошибка рецензентов — Кускова, Гиляровская, Геккер) или отождествление акмеистов с более знакомыми и шумными футуристами (Редер, Смуглый, Кускова). Все это говорит не столько о небольшом масштабе акмеизма, сколько о его узкой локализации в пределах Петербурга, чего, безусловно, не достаточно для широкого течения. Приведенные факты, по всей видимости, дают больше оснований рассматривать акмеизм как сильную школу, а не масштабное литературное течение.

Список литературы и источников

1. Акмеизм в критике (1913–1917) // <http://www.ruthenia.ru/document/533237.html>. — 303 с.
2. *Богомолов Н.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000. — 560 с.
3. *Брюсов В.* Новые течения в русской поэзии // Русская мысль. 1913. №4.
4. Владимир Нарбут. Михаил Зенкевич. Статьи. Рецензии. Письма. М., 2008. — 332 с.
5. *Геккер Н.* <Н. Г. > «Акмеизм» в «Заветах» // Одесские новости. 1913. №9046 (12 июня).
6. *Геккер Н.* <Н. Г. >. Литературный 1913 год // Одесские новости. 1913. №9227 (31 декабря).
7. *Гиляровская Н.* Новое литературное течение // Голос Москвы. 1913. 28 февраля.
8. *Гиттиус З.* <Антон Крайний>. О «Я» и «Что-то» // Новая жизнь. 1913. №2.
9. *Гроссман Л.* Гиперборейцы // Одесский листок. 1916. №317 (20 ноября).
10. <Дий Одинокий>. Из записных книжек // Московский листок. 1913. №84.
11. *Игнатов И.* Литературные отголоски. Новые поэты. Акмеисты. Адамисты. Эго-футуристы // Русские ведомости. №78 (4 апреля). 1913.
12. *Игнатов И.* Литературные отголоски. Новые поэты. Акмеисты. Адамисты. Эго-футуристы // Русские ведомости. №80 (6 апреля). 1913.
13. *Ивантьев И.* <Казанский>. Первый год эгофутуризма // Орлы над пропастью. СПб., 1912.
14. *Кускова Е.* Сказка о слове, девушке и бирюльках // Русские ведомости. 1913. №169 (23 июля).
15. *Лекманов О.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. — 704 с.
16. <Леонид Смуглый>. «Выкрашенно-носые». Лекция «О футуризме в России» // Приишимье. 1914. №259 (18 января).
17. *Парнок С.* <Андрей Полянин>. В поисках пути искусства // Северные записки. 1913. Май — Июнь. №5–6.
18. *Редер Г.* <Эрь>. Отголоски дня // Московский листок. 1913. №50 (1 марта). С. 3.
19. *Тименчик Р.* Заметки об акмеизме (I) // Russian literature. 1974. №7–8.
20. *Философов Д.* Немецкий романтизм и русская литература // Речь. 1914. №5 (6 января).
21. *Ходасевич В.* Русская поэзия. Обзор // Альциона. Кн. I. 1914.
22. *Швейцер В.* <Пессимист>. Игра в литературу // Приазовский край. 1914. №76 (21 марта).
23. *Шершеневич В.* За полгода // Нижегородец. 1913. №254 (22 августа).
24. *Янтарев Е.* <Янт. >. Беседа о литературе // Голос Москвы. 1913. 10 апреля.

25. <Без подписи>. Акмеизм-адамизм // Бюллетени литературы и жизни. 1913. № 17.
26. <Без подписи>. Вечер поэзии К. Д. Бальмонта // Русские ведомости. 1913. № 282 (7 декабря).
27. <Без подписи>. Диспут о литературе // Утро России. 1913. 10 апреля. № 83.
28. <Без подписи>. Литературный диспут // Русское слово. 1913. № 83 (10 апреля).
29. <Без подписи>. Русская литература // Новое время. 1914. № 13580 (1 января).
30. <Без подписи>. «Четверг» в литературно-артистическом клубе // Одесские новости. 1915. № 9688 (25 апреля).

Анна Шкапа

«Страсти Христовы» и западноевропейская литературная традиция (к постановке проблемы)

The apocryphal text «Passions of Christ,» appearing in the 17th century, is among the least researched creations of late medieval Rus literature. The history of this text, as well as the literary tradition associated with it, have not yet been sufficiently studied. Our work discusses the Western European tradition of passion texts, in relation to the literary work «Passions of Christ.» The Continuing the Western European tradition of epic-didactical passion/paschal literature, «Passions of Christ» is a properly Russian creation, which, having been created on Russian grounds and on the basis of various literary sources, retains its «Eastern,» «Byzantine» character.

Key words: Passion of the Christ, New Testament Apocrypha, Evangelium Nicodemii (Gospel of Nicodemus), literary tradition, Middle Ages, Western Europe.

Апокрифический памятник «Страсти Христовы», появившийся в XVII веке, является одним из наименее исследованных произведений древнерусской литературы позднего периода. Недостаточно изучены история этого текста и связанная с ним литературная традиция. В своей работе мы рассматриваем западноевропейскую пассийную традицию в отношении к литературному произведению «Страсти Христовы». Русский памятник, продолжая западноевропейскую традицию эпически-дидактической пассийной/пасхальной литературы, является собственно русским произведением, которое, будучи созданным на русской почве, на основе различных литературных источников, сохраняет «свой восточный», «византийский» характер.

Ключевые слова: Страсти Христовы, Новый Завет, апокрифы, Евангелие от Никодима, литературная традиция, Средние века, Западная Европа.

Одним из наименее исследованных произведений древнерусской литературы позднего периода является появившийся в XVII веке апокрифический памятник «Страсти Христовы». Недостаточно изучены история этого текста и связанная с ним литературная традиция, и это обстоятельство невозможно объяснить малым количеством дошедшего до нас материала. Напротив, число сохранившихся экземпляров «Страстей Христовых» свидетельствует об их популярности и распространенности.

В Западной Руси пассийная традиция создавалась, главным образом, на основе трех памятников: текста Евангелия, апокрифического Евангелия Никодима и «Страстей Христовых». Белорусская литера-

тура знала этот памятник уже в XV в. [12] Именно к этому периоду относится появление текста «Страстей», представляющего собой перевод с латинского или польского, на белорусском («западно-русском») языке [7, с. 507]. Во второй половине XVI в. «Страсти» пришли на Украину, а несколько позднее были переведены на церковнославянский язык [8; 9]. В годы царствования Алексея Михайловича ранняя редакция этого перевода достигла России. Кроме того, существует литературное произведение, посвященное вольным страданиям Иисуса Христа и представляющее, по мнению А. И. Соболевского, сделанный в конце XVII в. в Чудовом монастыре перевод с позднего греческого оригинала¹ [10, с. III–IV].

Разрабатывая заявленную тему, нельзя обойти вниманием работу Ф. И. Булгакова, посвященную литературной традиции, включающей «Страсти Христовых» [2]. В докладе «Сказания о Страстях Господних» ученый рассматривает краткую историю Евангелия Никодима и называет созданные на его основе западноевропейские произведения — сказания, легенды, поэмы и мистерии.

Правда, в основе выступления Ф. И. Булгакова лежат не столько собственные разыскания ученого, сколько малоизвестная монография немецкого исследователя Р. П. Вюлкера (Dr. Richard Paul Wülcker) «*Das Evangelium Nicodemi in der Abendlaendischen Literatur*». Мы, в свою очередь, обратились к оригинальной полной версии труда Вюлкера и в своем дальнейшем изложении будем опираться на факты, обнаруженные этим автором [1].

Тема страданий Спасителя актуальна для литератур христианских стран вне зависимости от конфессиональной принадлежности ее создателей. Ф. И. Булгаков вслед за Р. П. Вюлкером говорит об интересе к пассивной тематике в Италии, Германии, Голландии, Франции и других западноевропейских странах: «*Сказания о страданиях и крестной смерти Христа, независимо от высоко чтимого канонического учения об этом, издавна пользовались огромным уважением и служили источником многочисленных заимствований в литературе Запада*» [2].

Восточнославянские «Страсти Христовы», как и многие другие памятники, посвященные пасхальному событию и *содержащие эпизод сошествия Христа в ад*, восходят к Никодимову Евангелию —

¹ По сведениям Г. М. Прохорова, «единственный полный список — ГИМ, Синод. собр., № 435, конец XVII в. Произведение не исследовано и не издано». [7, с. 508].

апокрифическому сочинению, пользовавшемуся большой известностью как в Западной Европе, так и на Руси. В русской версии о сошествии Христа в ад и об освобождении оттуда душ праведников повествуется во второй части полной редакции.

В своей монографии, посвященной влиянию апокрифического Евангелия Никодима на западноевропейскую литературу, Р. П. Вюлкер называет целый ряд памятников, *генетически родственных* русским «Страстям Христовым».

Западноевропейские произведения, основанные на Никодимовом Евангелии (далее — *HE*), либо испытавшие его сильное влияние, составляют два блока литературных источников, разделенных по принадлежности к тому или иному роду литературы:

Этически-дидактическая литература;

Драматическая литература.

Рассмотрим первую группу памятников западноевропейской литературы, основывающихся на *HE*.

А) Англосаксонская литература

В последней четверти VIII в. появляется стихотворение «Христос» Сунewulf'a; в XI в. — стихотворение Саedmon'a «Христос и Сатана»; первой половине XI века принадлежит прозаический перевод *HE* на западно-саксонском, а позднее — на нортумбурском диалектах; немногим позднее — после образования единого (английского) языка — появляется поэтическое переложение *HE* на английском языке (ок. 1300), принадлежащее Samuel Pepus; еще одно стихотворное переложение *HE* датировано XIV в.; не только собственно *HE*, но и рассказ о смерти Пилата содержатся в другом неназванном памятнике XIV столетия. Распространению *HE* в Англии способствовало то обстоятельство, что автор труда «*Vision of William concerning Piers Pilowman*» William Langley изображал Сошествие Христа во Ад по этому памятнику (многие детали свидетельствуют о том, что автор был известен не только упомянутый отрывок *Descensus*'а, но и *Acta Pilati* целиком). Созвучно *HE* и еще одно стихотворение — «*the fall and passion*» и др.

Из напечатанных изданий апокрифического евангелия стоит упомянуть:

— 1507. *Nicodemus his gospel*. Imprinted at London. by Julian Notary. 4°.

— 1509. *Nychodemus' gospel*. Emprynted by Wynken de Worde. London. 4°. (перевзд. в 1511, 1512, 1518, 1532 гг).

— 1529. Nychodemus' gospel. John Skot. London.

— еще одно издание без указания года — Nychodemus his gospel by J. Cousturier (with a preface by J. Warrin)

Поэтическую обработку отрывка из Acta Pilati P. Вюлкер находит в «lyfe of Joseph of Armathia», напечатанном Richard Pynson в 1520 г. (кроме прочего, в ст. 113 этого сочинения содержится отсылка к легенде об Иосифе Аримафейском: *Now here how Joseph came into Englande; But at that tyme it was called Brytayne*).

В 1767 г. в Лондоне появляется народная обработка НЕ.

Б) Апокрифическим НЕ интересовались не только жители германо-романского мира, но и **кельты**. Это обстоятельство подтверждает перевод НЕ на гэльский язык.

Другое кельтское сочинение — стихотворение на среднекорнском/корнуэльском языке «*Pascon agan Arluth or the passion of our Lord*» — имеет мало общего с НЕ. Вместе с тем его автор отказывается следовать за Библией и помимо прочего включает в текст легенду о крестном дереве (ст. 152), легенду о ризе (хитоне/тунике) Иисуса Христа, сотканную Марией и «выросшую» вместе со Христом, а также — рассказ о том, как жена некоего кузнеца ковала гвозди, которыми Спаситель был прикован к кресту. В указанном стихотворении, однако, отсутствует рассказ о пленении Иосифа Аримафейского; о Сошествии же Спасителя во Ад содержится лишь краткое упоминание.

В) Во **Франции** повествование о пленении Иосифа из Аримафеи является значительно раньше, чем в Англии. *Григорий Турский* (VI в.) называет НЕ в качестве основного источника своего труда и, кроме этого, упоминает письмо, посланное Пилатом Тиберию-кесарю.

В пассивную историю Христа, опубликованную Диезом (Diez) и возникшую в X в. на границе Северной Франции и Прованса, эти легенды включены (например, легенда о нетканой ризе), однако это обстоятельство не позволяет говорить о прямом влиянии НЕ. О Сошествии Христа во Ад здесь упоминается мельком.

Другие стихотворные Пассии Спасителя, принадлежащие неизвестным авторам, появляются в XII в. и также не находят следов НЕ.

Следы НЕ обнаруживаются в появившемся в конце XII в. стихотворном романе о святом Граале. Сведениями об авторе этого произведения мы не располагаем; существует предположение, что он следовал за прозаическим романом Роберта де Баррона.

Концом XII-началом XIII в. датирован стихотворный роман в стихах о страданиях и воскресении Христа. Автором этого поэтического переложения считается мэтр Andre' de Coutances, посвятивший свой труд кузине, даме из Трибеу.

В XIII в. во Франции появились *Speculum historale*/«Зерцала истории» Винченца/Викентия из Бове (1250 год Иль-де-Франс/Бове). Памятник включает *следующие главы*: погребение Господа; заключение Иосифа Аримафейского в темницу; видение Иосифу Аримафейскому; спор иудеев с охранниками; рассказ Иосифа Аримафейского об освобождении из темницы, о воскресении Господа; рассказы Карина и Ленция/Лицеоша, в которых содержится описание ада до сошествия туда Христа; сошествие Христа во ад; об изгнании Сатаны и выведение душ праведных из ада; письмо Пилата Тиберию.

Кроме того, известно множество прозаических переводов НЕ, относящихся к XIV и XV вв.

Наконец, знакомству с НЕ способствовал популярный во Франции прозаический роман «*Perceforest*», в котором повествуется о короле Арфаране, прибывшем вместе со своим священником, учеником Иосифа Аримафейского Натаэлем на остров и начавшим проповедовать там христианство. Натаэль рассказывает королям — Гадифферу из Шотландии и Персефоресту из Англии — о страстях Христовых в полном соответствии с НЕ.

В) На **провансальском языке** в XIV в. НЕ упоминается в 8-сложном стихотворном произведении, в котором сам автор утверждает, что помимо канонических евангелий он использовал апокрифическое НЕ. Прозаическая обработка НЕ появляется здесь несколько позднее.

Г) В **средневековой Италии** НЕ было известно очень хорошо:

XIII в. датировано появление «Золотой легенды», *Legenda aurea*, или *Historia Lombardica* архиепископа Генуи Якоба/Якова Ворагинского. Это сочинение является *speculum historale*, «зерцалом истории». В «Золотой легенде» содержатся главы *De passione Domini*, *De resurrectione Domini* (где упоминаются оба разбойника, распятых вместе с Иисусом Христом, рассказ о пленении Иосифа Аримафейского, а также повествование Карина и Ленция). Кроме прочего, в «Золотую легенду» включены истории, посвященные рождению

и смерти напоминающих царя Эдипа Понтия Пилата² и Иуды Искарриота³. Р. П. Вюлкер называет именно «Золотую легенду» источником для немецкого Пассионала⁴.

Начиная с 49-ого стиха Четвертой песни «Божественной комедии» Данте следует рассказ о сошествии Христа во ад, вне всякого сомнения заимствованной из НЕ:

*«Учитель мой, мой господин, скажи, —
Спросил я, алча веры несомненной,
Которая превыше всякой лжи, —
Взошел ли кто отсюда в свет блаженный,
Своей иль чьей-то правдой искуплен?»
Поняв значенье речи сокровенной:
«Я был здесь внове, — мне ответил он, —
Когда, при мне, сюда сошел Властитель,
Хоругвью победы осенен
Им изведен был первый прародитель;
И Авель, чистый сын его, и Ной,
И Моисей, уставщик и служитель;
И царь Давид, и Авраам седой;
Израиль, и отец его, и дети;
Рахиль, великой взятая ценой;
И много тех, кто ныне в горнем свете.
Других спасенных не было до них,
И первыми блаженны стали эти».*

Как следует из каталога Иоанна Ламиуса (Ливорно, 1756), в Италии создавались прозаические переводы НЕ: например, *Evangelio di Nicodemo; Nicdemo Narrazione della ressurezione di Christo*. В 1588 году на итальянский язык был переведен упоминаемый выше французский роман о Персефоресте.

² История Понтия Пилата, хотя и не вошла в русский текст «Страстей Христовых», тем не менее содержится в белорусской редакции памятника. См.: Страсти Христовы в западно-русском списке XV века/Труд Н. М. Тупикова. (ПДПИ, вып. 140). СПб., 1901.

³ История жизни и смерти Иуды служит 32-ой, заключительной главой позднего печатного текста «Страстей Христовых».

⁴ То же, что и *легендарий*. Собрание историй различной длины о житии, мученичестве, переносе реликвий или чудесах святых. Собрание средневековых христианских легенд об Иисусе Христе, Богородице и Апостолах.

Д) В Испании, как и в других странах Западной Европы, бытовали легенды о жизни Иисуса Христа, основанные на не канонических евангелиях. Правда, обработкой НЕ они скорее всего не являлись. Объясняется это тем, что в такой ортодоксально-католической стране, как Испания, НЕ было решительно отвергнуто церковью уже на раннем этапе литературного развития.

Е) В Германии традиция пассивной/пасхальной литературы сохраняется достаточно долго, однако сведениями о существовании ранних памятников, создававшихся под влиянием НЕ, мы не располагаем.

Так, творец «Гелианда»⁵ (IX в.) строго придерживается текста канонических евангелий. Первым немецким сочинением, созданным под влиянием НЕ, является стихотворение «Anegenge» (XII в.). Только здесь описываются спор Сатаны и Ада, последующее сошествие Христа в Ад, поправление Сатаны и выведение душ праведных из Ада. В начале XIII в. появляется стихотворение «*die Urstende*» (Воскресение) Конрада фон Хаймесфурта, приблизительно 1250 г. датируется еще одна стихотворная обработка НЕ, а серединой XIII в. — стихотворение *Die Erlöschung* Гессена.

В конце XIII-нач. XIV вв. в Германии появляется *Passional*, основным источником которого является *Legenda aurea* Якоба Ворагинского, а следовательно, и НЕ (правда, о прямом влиянии НЕ на *Passional* говорить все-таки не приходится).

Начиная с XVI в. В Германии появляются печатные издания прозаических обработок НЕ:

— первое немецкое печатное издание НЕ (г. Марбург) датировано 1555 годом и имеет название: *Evangelion Nicodemi/Auss dem Latein in die Teutsch spraach verandert. In welchem vil huebscher puncten/die die andern evangelisten nit setzen/begreffen warden/doch jnen nicht zuwider/fast nuetzlich zu lesen*, 12°, 47 л.

— следующее издание относится к 1606 г., носит то же название, но без указания места издания.

— к 1616 г. и 1676 г. относятся два Лейпцигских издания, а к 1687 г. — издание, напечатанное в Шмалькальдене.

Ж) В Нидерландской литературе НЕ широкого распространения не получило, и Р. Вюлкер упоминает лишь стихотворение «*van den levens ons heren*» (XIII в.), повествующее о намерении Господа спасти греш-

⁵ Heliand (Спаситель) — древнесаксонская поэма IX в., неизвестного автора.

ников. В своем стихотворении нидерландский автор использует лишь отдельные эпизоды НЕ: Возвешение Марии, Рождество Христа, однако историю жизни Иисуса до Страстей описывает достаточно коротко.

Кроме того, Р. П. Вюлкер, ссылаясь на *Hone*, называет печатное нидерландское издание XV в.: *Boeck van Jhesus leven, vol. Breda, 1495*. В этой книге обнаруживается следующее указание: *'t wonderlyck evangelium van Nicodemus, gedruckt na de alleroudste copye tot Leyden by Pieter Janson onder den toorn van Sinte Pancrasius Kerk, Anno 1418* (! — что не совпадает с реальной датой издания).

Народные книги, содержащие эпизоды Страстей, имеются в 3) **датской** (1663 г.) и И) **шведской** литературах (впрочем, как сообщает Р. Вюлкер, они совсем не исследованы, и упоминаются в книге Н. Экедаля).

Вторая группа западноевропейских памятников, основанных на НЕ, представлена различными мистериями, религиозные представлениями, пасхальными драмами, пасхальными и более широкими страстными зрелищами.

Остановимся на вопросе, что собственно представляли собой западноевропейские мистерии.

Самые древние из них, так называемые Мистерии Страстей Господних восходят к XI–XII в. (*французские, провансальские, кельтские, итальянские, испанские, английские, немецкие мистерии рассматриваются в книге Вюлкера*).

В средневековой Западной Европе мистерия развивалась из литургической драмы, составленной на латинском языке и бывшей частью богослужения, особенно важной в большие праздники, «служившей для возвеличения обряда и разъяснения смысла и основания торжественных церковных церемоний» [13, с. 299–313].

Возникнув в церкви, эта драма первоначально разыгрывалась силами священников и других духовных лиц и имела целью назидание и пропаганду истин христианского вероучения. С течением времени религиозная драма становится неотъемлемой частью народной культуры; ее строгая литургическая схема оставалась неизменной, хотя и «оживлялась» под воздействием «реалистической струи литературы XV в. — литературы разраставшихся городов, которые и были той почвой, на которой развивается и совершенствуется искусство драмы» [13, с. 299–313].

Из церквей и монастырей религиозная драма переходит в церковь, а оттуда — на городские площади, являвшиеся «сердцем» средневеко-

вого города, из рук собственно духовенства в руки братств (по сути своей — полумирских), вроде известной общины *Confrerie' de la Passion*, затем — в руки городских и даже сельских общин (во Франции мистерии ставились в Париже, Руане, Лилле, Лиможе Метце, Дижоне и др.; в Германии, например — в маленьком городке, почти деревне, — Обераммергау, где представления подобного рода существуют до сих пор (!)).

В течение Средних веков религиозная драма расцветала *на пространстве всего германо-романского мира*, однако основным мистериальным центром нужно считать Францию. Французские мистерии сделались образчиками всех мистерий: английских, немецких, итальянских, а также косвенно — польских и южнорусских.

По мнению исследователей, главная особенность мистерий состоит в том, что *«переходя с запада на восток, театральные представления делаются реже по мере того, как число богатых и самостоятельных городов уменьшается, обстановка представлений становится менее роскошной, сам текст религиозных драм сокращается, композиция становится проще»* [13, с. 299].

Если во Франции даже небольшие города устраивали ежегодные репрезентации/представления, а большие города даже соперничали друг с другом в постановках роскошных и достаточно затратных циклических мистерий, то в Германии таких центров меньше, и находятся они главным образом на католическом юге — в Нюрнберге, Мюнхене и др.; в Польше же имеется лишь след циклической мистерии; а в Южную Русь (Украину) доходят только отрывки этой богатой литературы, переделанные и соответствующие более скромным требованиям публики небольших городов.

На Руси подобные мистерии и представления не имели почвы для своего развития и *не прижились*.

Рассмотрев две группы интересующих нас памятников — эпически-дидактических и драматических, — можно сделать вывод, что древнерусские «Страсти Христовы» (далее — СХ) продолжают *эпически-дидактическую* традицию. На православной Руси, представительнице культуры иконического типа, традиция религиозных мистерий, ассоциировавшихся, в первую очередь, с католицизмом и основанных на чувственном, конкретном *«во-площенном»* представлении страданий Спасителя, прижиться не могла.

В России литературная история НЕ и основанных на нем СХ отличается собственной спецификой. Как отмечает М. Сперанский,

«дальнейшая судьба апокрифических евангелий, как и вообще апокрифа, совпадает почти вполне с историей развития легенды христианской вообще» [11, с. 5]: зародившись и развившись на Востоке, в Азии, они переходят в Европу, где их судьба была двояка:

— *на территории юго-восточной Европы* они сохранили в большей мере свой «восточный» характер: *на Востоке, в литературе Византии* влияние апокрифа прослеживается, но распространяется лишь на духовную литературу, духовную поэзию и ограничивается кругом этих памятников; на Русь же апокрифические евангелия проникли непосредственно из Византии (*это утверждение вполне применимо и к нашим СХ*);

— *в западной Европе* они весьма быстро вошли в литературу, оказав на нее сильное влияние (см. предыдущий обзор).

Собственно говоря, **само появление СХ, по мнению М. Н. Сперанского, связано со все более возрастающим интересом к западной литературе.**

СХ основываются на апокрифическом НЕ, но при этом *«уже значительно перерабатывают свой первоисточник».*

По Сперанскому, «будучи переведенными, вероятнее всего, с польского языка» (либо с латинского — см. выше) [11, с. 18–19], они оттесняют бытовавшее прежде НЕ, на *«западе давшее начало «Страстям»* [11, с. 19]. При сравнении количества списков апокрифического евангелия XVI века с числом списков последующего времени можно сделать вывод, что их число сокращается⁶: прежняя пассивная литература уступает место **«новой, пришедшей с запада».**

Здесь необходим комментарий к вопросу о переводном характере СХ. М. Н. Сперанский не различает собственно СХ и «западнорусское», белорусское сказание о крестной смерти Христа [12], которое, по всей вероятности, является переводом с до сих пор не обнаруженного латинского или польского оригинала (А. В. Горский, К. И. Невоструев [4], Е. Ф. Карский [5], А. И. Соболевский [10]). Неизвестная нам латинская повесть была переведена на польский, а затем на старобелорусский [5, с. 20–21]. Е. Ф. Карский предполагает, что она может представлять собой «западнорусскую переделку какого-либо «Passio Christi», поскольку **повести о страстях Христовых были в разных редакциях значи-**

⁶ Кобяк Н. А. сообщает о том, что Евангелие Никодима не было включено в индексы отреченных книг. [6].

тельно распространены в Западной и Южной Руси в 16–17 веках».

А. И. Соболевский утверждает, что текст западнорусского сказания восходит, без сомнения, к латинскому оригиналу — или «прямо, или же через посредство польского перевода» [10, с. III].

Другой исследователь, составитель каталога кириллических изданий старообрядческих типографий конца XVIII — начала XIX веков, А. В. Вознесенский считает, что СХ не были, подобно известному в юго-западнорусском списке XV века и составленному на основе того же Никодимова Евангелия западнорусскому сказанию о крестной смерти Иисуса Христа, переводом с польского языка, а *являлись собственно русским памятником* [3, с. 125]. На наш взгляд, это замечание справедливо.

Безусловно, автору русских СХ знакомы не только упомянутые выше повести о СХ, имевшие широкое хождение на Западной и Южной Руси, и само НЕ, но и более широкий спектр источников.

Старопечатная традиция начинает свою историю только с XVIII в., однако основную сюжетную линию рукописного сборника она сохраняет полностью. Речь идет о *собственно русском рукописном сборнике «Страстей»*, в котором по сравнению с белорусскими сборниками имела место замена некоторых элементов. Так, например, Сказание о жене кровоточивой Веронике, связанное со встречающимся в западнорусском сказании о Страстях Сказанием об обретении Спаса Нерукотворного, в древнерусской традиции заменено рассказом «О пришествии Марфы и Марии в Рим к Тиверию-кесарю».

Таким образом, «Страсти Христовы» «заглушают в литературном обиходе старое Никодимово евангелие». Основанные на НЕ, СХ в большей степени соответствуют вкусам и потребностям читателя XVI–XVII в. [11].

Еще одно наблюдение подтверждает уникальность литературной судьбы СХ: М. Сперанский пишет, что вытесненные подобным образом «*апокрифические евангелия, как и другие памятники старой литературы*» находят «*приют в тех классах общества, которые отличаются **большой любовью и приверженностью старине**, т. е. главным образом в среде раскольников, старообрядцев и в народной массе. Здесь они продолжают жить и доселе в народных и старообрядческих тетрадках и лубочных изданиях*».

Необычность ситуации заключается в том, что СХ, которые вытеснили «*в литературном обиходе Никодимово евангелие*», пользуются популярностью в той среде, куда Никодимово евангелие должно

было бы «отойти». Поддерживаемая старообрядцами рукописная традиция, многочисленные тетрадки и печатные издания свидетельствуют об их непроходящем интересе к этому памятнику. Таким образом, *СХ, продолжая западноевропейскую традицию эпически-дидактической пассивной/пасхальной литературы, являются собственно русским произведением, которое, будучи созданным на русской почве, на основе различных литературных источников, сохраняет «свой восточный», «византийский» характер.*

Список литературы и источников

1. *Wülcker R.* Das Evangelium Nicodemi in der Abendlaendischen Literatur. Padeborn, 1872.

2. *Булгаков Ф.* Сказания о страстях господних // Памятники древней письменности и искусства. СПб., 1878–1879. (Доклад Комитета от 16 декабря 1878 г.). С. 159–175.

3. *Вознесенский А.* Кириллические издания старообрядческих типографий конца XVIII — начала XIX веков. Каталог. Л., 1991.

4. *Горский А., Невоструев К.* Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки. Отдел второй: Писания святых отцев. М., 1859. №203. С. 636–637.

5. *Карский Е.* Белорусы. Очерки словесности белорусского племени. Ч. 2: Старая западнорусская литература. Пг., 1921.

6. *Кобяк Н.* Евангелие Никодима // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1 (XI — первая половина XIV в.). Л., 1987.

7. *Прохоров Г.* Страсти Христовы // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 3. СПб., 1998.

8. *Савельева О.* Пассивные повести в восточно-славянских литературах: Вопросы текстологии // Христианство и церковь в России феодального периода: материалы. Новосибирск. 1989. С. 30–44;

9. *Савельева О.* Пассивные повести в восточно-славянских литературах: (к постановке проблемы) // Общественное сознание, книжность, литература периода феодализма. Новосибирск, 1990.

10. *Соболевский А.* Предисловие // Страсти Христовы в западно-русском списке XV века. // Памятники древней письменности и искусства. СПб., 1901. Вып. 140. С. III–IV.

11. *Сперанский М.* Славянские апокрифические евангелия: Общий обзор. М., 1895. С. 5.

12. Страсти Христовы в западно-русском списке XV в. // Памятники древней письменности и искусства. Вып. 140. СПб., 1901.

13. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятидесяти томах. Т. 30. Літературно-критичні праці. Київ, 1981.

Елена Шкапа

Влияние Книги Иова на концепцию бытия человека в святочных рассказах Н. С. Лескова

The article has been focused on the contents of the Leskov's pocketbooks actually preserved in the Russian State Archive of Literature and Art. Some of the citations from the Book of Job, originally transcribed by Leskov, has been referred; attention has been kept to the characters reinterpretation, personification of Christian ideals, themes of humility and obedience to God.

Key words: Leskov, the Book of Job, the Christmas story, humility, Christ.

В статье привлекается внимание к «Записным тетрадям» Н. С. Лескова из фондов РГА-ЛИ. Приводятся выписанные писателем цитаты из Книги Иова, анализируются переосмысление образов, живого воплощения христианского идеала в людях, темы смирения и покорности перед Богом в святочных рассказах.

Ключевые слова: Лесков, Книга Иова, святочные рассказы, смирение, Христос.

В фондах Российского государственного архива литературы и искусства (далее РГАЛИ) хранятся так называемые «Записные тетради» Н. С. Лескова, которые представляют собой выписки и цитаты из самых разнообразных источников — Библии, древнерусской, русской, а также зарубежной литературы и философии.

Эти архивные материалы никогда прежде не были предметом специального исследования: лишь отдельные статьи и монографии посвящены рассмотрению некоторых аспектов (роль Шекспира, Книга Екклесиаста, место Пролога в творчестве Лескова) на ограниченном примере произведений. Кроме того, стоит отметить, что до сих пор не были введены в научный оборот сохранившиеся и в других российских архивах многочисленные творческие материалы Лескова. Между тем, именно их изучение позволит по-новому осмыслить нравственно-философское содержание и особенности поэтики пересказов, переосмысления в творчестве Лескова.

Принимая во внимание объем данной статьи, сосредоточимся прежде всего на выписанных Лесковым цитатах из Книги Иова, проанализируем характер преломления образов и тем в святочных рассказах писателя.

Кроме уже упомянутых материалов РГАЛИ, проанализируем отдельные произведения цикла святочных рассказов, в которых наиболее ярко отразились темы Книги Иова: «Под Рождество обидели», «Пугало», «Штопальщик», «Фигура».

Для начала напомним, чему посвящена и чему учит Книга Иова: главный персонаж, Иов, человек праведный и богатый, был «... *непорочен, справедлив и богобоязнен и удалялся от зла*» [1, 1:1], за один день лишился имущества, погибли все дети, вскоре его самого поражает тяжкий недуг. Он не находит сочувствия и понимания у жены, его осуждают даже самые близкие друзья. Являя собой один из примеров незаслуженного страдания, эта часть Ветхого Завета обращается к тайне отношения между Богом и человеком, так как Бог может иметь другие цели, помимо наказания за грех. Книга Иова учит тому, что не надо оставлять Бога даже в такие моменты, когда кажется, что у тебя более ничего не осталось, так как духовная смерть — а именно в этом и состоит оставление Бога — настоящая трагедия, хуже утраты богатств и семьи.

Интерес к Книге Иова обусловлен не только жизнью и творческим путем Лескова, «против течений»: свой «непослушный талант», «уединенное положение» сам писатель неоднократно подчеркивал [6, с. 425], но и творческой переработкой, переосмыслением важных для Лескова тем Ветхого Завета, в частности, Книги Иова.

В одной из «Записных тетрадей» приводятся следующие цитаты: « «Из внутреннего покоя приходит буря» 37 гл. 9 стих» [7, л. 12]. (В Книге Иова: «*От юга приходит буря, от севера стужа*» [1, 37: 9].) «От дыхания Божия происходит лед, и поверхность воды сжимается (37:10)» [7, л. 12].

««Кто пустил... дикого осла на свободу и кто разрешил узы онагру» (39; 1...5)» [7, л. 12].

(В Книге Иова: «*Знаешь ли ты время, когда рождаются дикие козы на скалах, и замечал ли роды ланей? можешь ли расчислить месяцы беременности их? и знаешь ли время родов их? Они изгибаются, рождая детей своих, выбрасывая свои ноши; дети их приходят в силу, растут на поле, уходят и не возвращаются к ним. Кто пустил дикого осла на свободу, и кто разрешил узы онагру, которому степь Я назначил домом и солончаки — жилищем?» [1, 39: 1–6])*

Обратимся к толкованию упомянутых мест Ветхого Завета.

[Иов, 37:6–13]. Все природные стихии, описываемые в начале Книги Иова, сильные дожди, снегопады и т. п., как и все на земле, находится во власти Бога. Таким же образом, единственно в Его власти находятся и бури, приносимые южными ветрами, и стужа, приходящая от севера.

[Иов, 39:1–5]. Богу подвластна не только природа, но и животный мир. Так, например, дикие козы и лани во время беременности уходят в скалы и рожают там. Почему дикие ослы не могут быть приручены? Все это тоже находится во власти Бога.

Таким образом, Н. С. Лесков выписывает цитаты, подтверждающие его мысль о том, что, как природа, животный мир, так и судьба человека, находятся в руках Творца, поэтому необходимо быть смиренными и не роптать, не возносить хулу на Бога, не оставлять Его даже в страдании.

Тема смирения, покорности перед Богом — одна из ключевых в цикле святочных рассказов писателя. Человек предстает всегда в критической ситуации испытания злыми силами, в моменты морального выбора. В борьбе против привидений и демонов человека спасает реальность и его вера.

Наиболее убедительным и последовательным в реализации темы смирения для постижения истины и смысла, является рассказ «Штопальщик»: «но до всякого счастья надо, знаете, покорное терпение, и мне тоже даны были два немалые испытания: во-первых, родители мои померли, оставив меня в очень молодых годах, а во-вторых, квартирка, где я жил, сгорела ночью на самое Рождество, когда я был в божьем храме у заутрени, — и там погорело все мое заведение, — и уют, и колодка, и чужие вещи, которые были взяты для штопки. Очутился я тогда в большом злострадании, но отсюда же и начался первый шаг к моему счастью» [4, с. 97].

После всех испытаний главный герой начинает работать портным в гостинице, там же встречает свою будущую жену и благодетеля, барина, который подарит ему за хорошо заштопанный костюм дом. Таким образом, горе и испытание, действительно, стали началом для счастливой жизни.

В рассказе «Пугало» герои также получают возможность видеть духовным зрением не сразу. Чтобы открылось внутреннее зрение, герой должен коренным образом изменить свое отношение к миру, совершить внутренний переворот, то есть покаяться. Подобно евангельскому слепцу, для обретения истинного зрения он должен сначала

ла увидеть собственное несовершенство. Духовно прозревшие герои воспринимают жизнь с совершенно других позиций, что часто принимается сторонним наблюдателем за умопомешательство.

В одном из последних рассказов святочного цикла — «Фигуре» — для Н. С. Лесков ключевым становится решение казнить или помиловать. Получив без всякой на то причины пощечину от нижнего чина, офицер по фамилии Вигура ошеломлен: «Все вдруг в голове у меня засутилось и перепуталось. Тягчайшее оскорбление! Молодо-зелено, на все еще я тогда смотрел не своими глазами, а как задолбил, и рассуждение тоже было не свое, а чужое, в долбленное, как принято. <...> Он ведь у меня честь взял, он всю карьеру мою испортил. Убить! за это сейчас убить его! Суд оправдает или не оправдает, но честь спасена будет» [5, с. 471]. Однако затем Фигура-Вигура укрупняется, пройдя духовный опыт смирения.

В уже упомянутых и некоторых других рассказах святочного цикла, в которых появляется тема смирения, испытаний, которые предлагает пройти Господь, ведь именно в Его власти находится мир природы, животный мир и люди.

Если человек способен пережить опыт смирения, он приближается к истинному счастью. Важно, что так же, как и в Книге Иова, для героев Лескова нет ничего хуже духовной смерти (см. «Штопальщик»), умершего заживо человека.

Под духовной смертью Лесков понимает неспособность смириться со своей участью, подчинение обстоятельствам; отказываясь подниматься после падения, взгляд человека затемняется, и он не может идти вперед.

Таким образом, смирение, о котором постоянно говорит Лесков, не является пассивным, не является утратой духа, следствием непреодолимых испытаний, но рост человека в духовном отношении, желание продолжать свой жизненный путь.

Стоит напомнить, что Книга Иова — часть Ветхого Завета, главный герой которой интуитивно чувствует, как необходимо жить и поддерживать живой свою душу. Праведник Иов из Ветхого Завета является прообразом безвинно страдающего Господа. В святочном творчестве Н. С. Лескова эта мысль опирается уже на христианскую идею потенциальной возможности для каждого человека быть подобным Христу в земной жизни.

Писатель, кроме того, вводит психологические мотивировки действий персонажей, драматизацию эпизодов. На данной стадии Ле-

сков обычно расширяет исторический фон первоисточников, вносит в повествования новые нравственно-социальные и нравственно-философские аспекты.

Показательными являются строки, которые, правда, позднее сам Лесков вычеркнул при подготовке рассказа «Фигура» к публикации, однако они позволяют проследить ход авторской мысли. В первом прижизненном собрании сочинений Н. С. Лескова 1889 года, в котором пасхальный рассказ «Фигура» завершал цикл святочных рассказов, описывается переломный момент, когда главный герой спрашивает совета, как ему поступить — ответить на пощечину или простить — и он обращается ко Христу: «А в глубине кто-то и говорит: «Не убий!» Это я понял, кто! — Это так Бог говорит: на это у меня, в душе моей, явилось удостоверение. Такое, знаете, крепкое несомненное удостоверение, что и доказывать не надо и своротить нельзя. Бог! Он ведь старше и выше самого Сакена. Сакен откомандует, да когда-нибудь со звездой в отставку выйдет, а Бог-то веки веков будет всей вселенной командовать! <...> Иисус Христос!.. Тебя самого били?!.. Тебя били, и ты простил... а я что пред тобою... я червь... гадость... ничтожество! Я хочу быть твой: я простил! я твой...» [5, с. 471].

В рукописи 1889 года этот фрагмент содержит еще более конкретную отсылку ко Христу: «Что сделать? С кем посоветуюсь?.. Господи, пособи! Господи, помоги! Иисусь Христось!... Тебя самого били... А?... Как ты делал? А? как мне... А? Чего? «Простить»?... Кто это говорить: «простить»? Господи!... может быть, это Ты... Да!... ведь это и въ правду Ты?... это Ты?... Ну, так я Твой, — я и прощу, я прощу!... Тебя били, и Ты простил.. а я что пред Тобою... я червь... гадость... ничтожество!... **Благодарю Тебя: я простил! Я твой, я весь твой теперь!...**» [8, л. 10]¹.

Таким образом, в первом варианте герой словно ведет диалог с Тем, Кто дал «глаголы вечной жизни» и завещал прощать. По пути Божьему продолжает следовать, а точнее *подвигаться*, возделывая землю.

Вигура вспоминает: «Взял в руки яйцо и хотел сказать: «Христос воскрес!» — но чувствую, что вот ведь я уже и схитрил. Теперь я не его — я ему уж чужой стал... Я этого не хочу... не желаю от него

¹ Здесь: жирным шрифтом обозначено то, что вычеркнуто автором; подчеркнутое — внесено позже [выделено нами. — Е. Ш.].

увольняться. А зачем же я делаю как те, кому с ним тяжело было... <...> «Господи, выйди от меня: я человек грешный!» Без него-то, конечно, полегче... Без него, пожалуй, со всеми уживешься... ко всем подделаешься...»; «Я его не попрошу уйти, а еще позову... Приди — ближе!, и зачитал: «Христе, свете истинный, просвещали и освещали всякого человека, грядущего в мир...», «Мне стало от этих слов грустно, и я попросил извинения и сказал, что я пенять ни на кого не буду, а особенно на того, кто мне внушил такие правила, потому что я взял себе эти правила из христианского учения» [5, с. 473].

В рассказе «На рождество обидели» очевиден пасхальный эпизод. Фабула рассказа «Под Рождество обидели» — кража и прощение воров. Некого купца обокрали, а тот «ни за что не согласился быть судьей над ворами» [3, с. 195]. И эта история повторяется, причем неоднократно: вначале рассказчик в качестве примера говорит о том, как он отреагировал на пропажу портного вместе со своей шубой — сам он не стал «подавать явку», а дворник от его имени подал. Когда «воришку» поймали и посадили в острог, рассказчика начинает мучить совесть: «А как лежишь без сна, то невесть что припоминается и представляется, и вот у меня из головы не идет мой портнишка и его жена с детьми... Он теперь за мою шубу в остроге сидит, а с бабой и детьми-то что делается?.. И при нем-то им было худо, а теперь, небось, беде уж и меры нет... А мне от всего этого суда и от розыска что в пользу прибыло? Ничего он мне никогда этот портнишка заплатить-то не может, да если бы я и захотел что-нибудь с него донимать по мелочи, так от всего от этого будет только «сумой пахнуть»... Никогда я этого донимать не стану... А зачем же была эта явка-то подана? И это стало меня до того ужасно беспокоить, что я послал узнать: жива ли портнишкина жена и что с нею и с детьми ее делается?» [3, с. 202–203]. И стал рассказчик семье воришки помогать, давая каждый месяц «пенсию», перед Пасхой же решил увеличить помощь, однако жена портного осталась недовольной, так как рассказчик кормильца оковал, а «пенсию» не намного увеличил: «Кормлю я кое-как семью портнишкину, а на душе все противное... Чувствую, что будто я сделал что-то такое, хуже чем чужую шубу снес... И никак от этого не избавится...» А следовало, думает рассказчик, вспоминая «праведника» Ивана Ивановича Андросова, не тужить о пропаже: «Пропала! — «Ну, так что ж»... А жаловаться? — «Вот тебе еще что ж!»

И куда сколько было бы всем нам лучше, и самому бы мне было спокойнее» [3, с. 204].

Услышав эту историю, «обокраденный приятель» рассказчика последовал этому совету и «не подал явки». И правда, зачем «тормозить людей и отравлять всем Христово Рождество. Пропало и кончено: «Ну так что ж, да и вот тебе еще что ж?»» [3, с. 205].

В этом рассказе не одна, а целых три истории о том, как под Рождество обидели разных людей, но в каждом случае восторжествовало настоящее «первое правило», которому учил Христос- «не бойся показаться смешным и глупым, если ты поступишь по правилу Того, который сказал тебе: «Прости обидчику и приобрети себе в нем брата своего». Смирение с утратой и прощение в рассказе не является слабостью человека, но в этом заключается духовная сила и взросление человека.

Таким образом, герой Лескова претерпевает изменение от кажущегося немотивированного смирения Иова, явленного в Ветхом Завете, до активного переосмысления значения происходящего, закрепившегося в образе Иисуса Христа. Именно на последнего и опираются все герои, ведущие внутренний диалог с собой.

Образ Христа в восприятии христиан — символ духовно-нравственного совершенства с соответствующим комплексом этико-эстетических идей, определяющих и направляющих земную жизнь человека. Герой Лескова, в моменты искушения, тяжелого выбора черпает душевные силы в примере жизни Христа, несущей «смыслы жертвы-искупления, спасения, истины, пути святости и достижения бессмертия», воплотившей «представления о том, что есть добро (свято), а что есть зло (греховно) в жизни человека» [2, с. 55].

Интенсивность поиска Лесковым живого воплощения христианского идеала в людях, особенности «религиозного зрения « писателя, которые мы определяем как «духовная зоркость «, сказавшаяся в горячем желании во всем приблизиться к христианским представлениям и типу поведения, связаны не только с логикой собственного развития художника, но и с этико-философскими исканиями времени.

Список литературы и источников

1. Библия. Книга Иова.
2. *Васильев В.* Сюжетная типология русской литературы XI — XX веков (Архетипы русской культуры. Красноярск, 2006. Часть 1. — 242 с.

3. *Лесков Н.* Сочинения: в 3 т. М., 1988. Т. 3 Повести. Рассказы. Легенды, 1885–1895. 655 с.
4. *Лесков Н.* Собрание сочинений: в 11 т. М, 1958. Т. 7. — 570 с.
5. *Лесков Н.* Собрание сочинений: в 11 т. М., 1958. Т. 8. — 634 с.
6. *Лесков Н. С.* Собрание сочинений: в 11 т. М., 1958. Т. 11. — 862 с.
7. Российский архив литературы и искусства (РГАЛИ). Лесков Н. С. Записная книжка с выписками из сочинений Эврипида, Сенеки, Паскаля, Стерна, Г. Спексера, Г. Сквороды и др. с записями пословиц и изречений; выписками из «Сборника Кирши Данилова», Талмуда и др. Ф. 275. Оп. 1. Ед. хр. 109. 33 л.
8. РГАЛИ. Лесков Н. С. Фигура, рассказ: Оттиск из журнала «Труд», 1889, т. III, № 13, 1 июля с правкой автора и неустановленного лица. Ф. 275. Оп. 1. Ед. хр. 27. 13 л.

Сведения об авторах статей

I.

Алексей Балакин, кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург, Россия.
balakin@inbox.ru

Александр Бобров, доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург, Россия.
abobrov1960@yandex.ru

Александр Долинин, профессор кафедры славистики университета Висконсин-Мэдисон (США).
dolinin@wisc.edu

Владимир Емельянов, доктор философских наук, профессор кафедры семитологии и гебраистики Восточного факультета СПбГУ. (Санкт-Петербург, Россия)
banshur69@gmail.com

Александр Жолковский, профессор университета Южной Калифорнии (Лос-Анжелес, США).
alikh@usc.edu

Александр Кобринский, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия).
aaakobra@list.ru

Олег Лекманов, доктор филологических наук, профессор факультета филологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).
lekmanov@mail.ru

Михаил Люстров, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Российского государственного гуманитарного университета, старший научный сотрудник Института мировой литературы РАН (Москва, Россия).
mlustrov@mail.ru

Лада Панова, кандидат филологических наук, докторант Института русского языка РАН (Москва — Лос-Анжелес, Россия — США).
lada_panova@hotmail.com

II.

Дмитрий Бреслер, аспирант кафедры русской литературы СПбГУ (Санкт-Петербург, Россия).
hey.vaga@gmail.com

Дарья Глебова, студентка филологического факультета Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).
dgleb@list.ru

Елена Глуховская, аспирант кафедры русской литературы Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия).
glu-alyona@yandex.ru

Антон Дьячков, студент филологического факультета Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).
onton-dyachkov@yandex.ru

Ксения Егорова, аспирант Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом); (Санкт-Петербург, Россия).
xenia.egorova@gmail.com

Евгений Кошин, аспирант кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета (Донецк, Украина).
donkino@ya.ru

Игорь Кравчук, аспирант кафедры истории русской литературы филологического факультета СПбГУ (Санкт-Петербург, Россия).
kolesovan@gmail.com

Мария Кривошеина, студентка филологического факультета Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).
masha187@yandex.ru

Филипп Лекманов, студент филологического факультета Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).
lekmanovphilipp@gmail.com

Ольга Макаревич, аспирант кафедры русской литературы филологического факультета Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия).
philologolga@gmail.com

Диана Матвеева, аспирант Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия).
dianagolikova@yandex.ru

Виктория Палешева, студентка Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта (Калининград, Россия).
bzikyj@yandex.ru

Наталья Сидорова, студентка филологического факультета Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).
st.ciel@gmail.com

Наталья Сочнева, аспирант кафедры истории литературы и фольклора Курганского государственного университета (Курган, Россия).
zenitsochi@yandex.ru

Анастасия Фисун, аспирант Кубанского государственного университета, (Краснодар, Россия)
asja.ruda@mail.ru

Александра Чабан, кандидат филологических наук, докторант Тартуского университета (Тарту, Эстония).
achaban@list.ru

Анна Шкапа, аспирант Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия).
a.s.shkapa@gmail.com

Елена Шкапа, аспирант Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия).
elena_shk89@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Часть I

Алексей Балакин. Уточненный текст “<Сатиры на современных поэтов>” Ореста Сомова	5
Александр Бобров Баня в древнерусской литературе	14
Александр Долинин Искусство палача: заметки к теме смертной казни у Набокова	29
Владимир Емельянов Богиня Иштар в русской поэзии начала XX века	45
Александр Жолковский Варвары у ворот	68
Александр Кобринский Мифы о Хармсе: некоторые заметки о мемуаристике и квазимемуаристике	77
Олег Лекманов Мотив снега в фильмах А. Куросавы «Идиот» и Л. Висконти «Белые ночи»	87
Михаил Люстров «В веках сохранилась еще одна Ольга...»: образ Екатерины II в шведской литературе XVIII века	92
Лада Панова Портрет нумерологав «Прогулках, которых не было», или Хлебников глазами Кузмина	100

Часть II

- Дмитрий Бреслер
«Фьютс культура»:К проблеме интертекста
«Заката Европы»в романах К. Вагинова 115
- Дарья Глебова
«Мрамор» как «новый Жюль Верн» 127
- Елена Глуховская
Автобиографический мифв поэме Эллиса «Мария» 136
- Антон Дьячков
Имена собственные «Иеребряном голубе»
Андрея Белого 147
- Ксения Егорова
Отголоски исторического семинара
Н. П. Кондакова в творчестве
Марины Цветаевой (цикл «Скифские») 162
- Евгений Кошин
Письмо капитана Татаринова:
к вопросу о вымысле в романе
В. А. Каверина «Два капитана» 174
- Игорь Кравчук
«Процесс со всею нашей литературою»:
замысел романа «Неточка Незванова»
в свете писательских стратегий
молодого Достоевского 187
- Мария Кривошеина
«Иногда кажется,
что Больших театров в Москве два...»
(Из комментария к одному булгаковскому фрагменту) . . . 201

Филипп Лекманов	
Сергей Довлатов:	
советский журналист и несоветский писатель	
(по материалам статей С. Довлатова	
в газете «Советская Эстония» 1972–1975 гг.)	211
Ольга Макаревич	
Переосмысление аксиологии и поэтики	
«Книги пророка Исаяи» в творчестве Н. С. Лескова	219
Диана Матвеева	
Функции кинематографических приемов	
в повести Ю. Н. Тынянова «Восковая персона».	229
Виктория Палешева	
«...Написал о собаке». Транспозиция объекта	
в стихотворении В. Сосноры «Об Анне Ахматовой»	241
Анна Полянина	
Кинотекст, киносценарий и киноактер	252
Наталья Сидорова	
Рассказ А. И. Куприна «Изумруд»:	
опыт исторического комментария	259
Наталья Сочнева	
К проблеме жанровой специфики летописных	
повестей 1185 г. о походе Игоря Святославича	
на половцев в составе Лаврентьевской	
и Ипатьевской летописей	267
Анастасия Фисун	
Интерпретация архетипа Матери	
в романе А. Платонова «Счастливая Москва»	276
Оксана Хуттер	
Внутренний Восток	
в поэзии русского модернизма	282

Александра Чабан	
Акмеизм в провинциальной критике.	293
Анна Шкапа	
«Страсти Христовы» и западноевропейская литературная традиция (к постановке проблемы).	308
Елена Шкапа	
Влияние Книги Иова на концепцию бытия человека в святочных рассказах Н. С. Лескова.	320
Сведения об авторах статей	328

ДЕВЯТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ
ЛЕТНЯЯ ШКОЛА
ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Статьи и материалы международной летней школы

Подписано к печати 27.09.2013. Формат 60х90/16.

Бумага офсетная. Печать трафаретная.

Объем 21 усл. п. л., 15,75 уч. изд. л.

Тираж 500 экз. Заказ № 18

ООО «Свое издательство»
199004, Санкт-Петербург, 1-ая линия В. О., 42
Тел.: (812) 612–18–81
isvoe.ru editor@isvoe.ru