

Елена Шкапа. Н. С. Лесков как предтеча П. А. Флоренского . . 105

Александр Жолковский. Как сделан лошадиный мем Чехова . 112

Алиса Паутова. Специфика реализации традиции
«Последних песен» в итоговой книге стихов
И. Ф. Анненского «Тихие песни» 135

Елена Глуховская, Александра Чабан. «Аполлон» и «Мусагет»:
Между борьбой и компромиссом (К истории одного письма) . 144

Алексей Дубовцев. К проблеме жанра
«Абиссинских песен» Н. С. Гумилева 158

Всеволод Зельченко. К столетию одного рукопожатия:
Действительность и литература в «Обезьяне» В. Ф. Ходасевича . 172

Александр Кобринский. К проблеме литературы второго ряда
(на материале русской литературы XX века) 196

2015 № 2

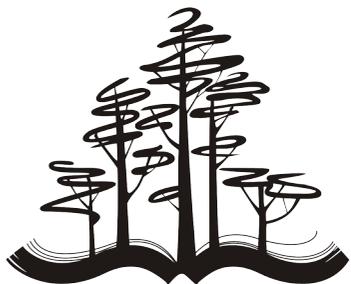
ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



Летняя школа по русской литературе

Тираж 500 экз.

2015 (2)



**международная летняя школа
по русской литературе**

Редакционный совет:

Проф. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург, Россия), председатель
К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург, Россия)
Проф. И. Ю. Виноцкий (Филадельфия, США)
Проф. А. А. Долинин (Мэдисон, США)
Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анжелес, США)
Проф. О. А. Лекманов (Москва, Россия)
Проф. М. Ю. Люстров (Москва, Россия)
Г. В. Обатнин, PhD (Санкт-Петербург, Россия / Хельсинки,
Финляндия)

Редакция:

А. Ю. Балакин, Е. А. Глуховская,
А. А. Кобринский (ответственный редактор),
О. В. Макаревич, А. А. Чабан

Адрес редакции:

191036, Санкт-Петербург, 1-я Советская ул., д. 10, лит. К.
Тел. (812) 449-52-50. E-mail: summerschool@list.ru
<http://schoolsummer.jimdo.com>

ISSN 2307-5945 = Letná škola

Информация об авторах

Елена Шкапа, аспирант Российского государственного гуманитарного университета, Москва, Россия
elena_shk89@mail.ru

Александр Жолковский, профессор университета Южной Калифорнии, Лос-Анжелес, США
alikh@usc.edu

Алиса Паутова, аспирант Новосибирского государственного педагогического университета. Новосибирск, Россия
alisa_sobkina@mail.ru

Елена Глуховская, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных и русского языков Военного института (инженерно-технического) Военной академии материально-технического обеспечения имени генерала армии А. В. Хрулева, Санкт-Петербург, Россия
glu-alyona@yandex.ru

Александра Чабан, кандидат филологических наук, докторант Тартуского университета, Тарту, Эстония
miser_pretre@mail.ru

Алексей Дубовцев, аспирант Удмуртского государственного университета, Ижевск, Россия
dubovcev-aleksei@mail.ru

Всеволод Зельченко, кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия
vzelchenko@rambler.ru

Александр Кобринский, доктор филологических наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
444-44-4@list.ru

Елена Шкапа
(Москва)

Н. С. ЛЕСКОВ КАК ПРЕДТЕЧА П. А. ФЛОРЕНСКОГО

В статье рассматриваются взгляды Николая Лескова и Павла Флоренского на православие, старообрядчество, традиции иконописи, влияние творчества Лескова на формирование взглядов Флоренского.

Ключевые слова: Николай Лесков, Павел Флоренский, вера, православие, старообрядчество, иконография, святочные рассказы.

The article discusses the position of Nikolai Leskov and Pavel Florensky on Orthodox, old believers, the tradition of icon painting, the influence of creativity on Leskov attitudes Florensky.

Key words: Nikolai Leskov, Pavel Florensky, faith, Orthodox, old believers, iconography, Christmas stories.

Н. С. Лесков (1831–1895) занимает особое место в ряду русских писателей XIX в. Его творческое наследие, без сомнения, стало источником для размышлений религиозного философа П. А. Флоренского (1882–1937). Отношение к его личности и его произведениям, как и к Лескову, долгое время оставалось противоречивым. Оппоненты «подчеркивают филигранный анализ исторических реалий — в работах по античной философии или древнерусской иконописи, например. Нет единодушия и в оценке религиозной стороны наследия отца Павла — одних отталкивает непрописанность христологии <...>, поклонники же утверждают ортодоксальный характер его работ» [7]. Подлинное значение фундаментальных трудов о Павла Флоренского стало раскрываться лишь в последнее время.

««Православие, — писал Победоносцев, — это религия блудниц и мытарей, идущих в Царство Небесное вперед законников и фарисеев». Так понимали православие Лесков и Достоевский, а ведь глубже их никто не описывал сущности народной веры», — читаем мы в работе Флоренского

«Православие» [11, с. 182]. Своеобразие русской православной веры, как и Лесков, он видит в сочетании языческих традиций и византийского христианства: «Русская вера сложилась из взаимодействия трех сил: греческой веры, принесенной нам монахами и священниками Византии, славянского язычества, которое встретило эту новую веру, и русского народного характера, который по-своему принял византийское православие и переработал его в своем духе» [11, с. 164].

Лесков имел особую для своего времени позицию по отношению к старообрядчеству. «Древнее благочестие» воспринималось писателем как символ народной истинной веры, как наиболее чистый вариант христианства. «Веру держим простую, русскую», – рассказывает о своей семье староверов в рождественском рассказе «Христос в гостях у мужика» повествователь [3, с. 1]. Близкая точка зрения о старообрядчестве у П. А. Флоренского: «Первоначально это было православие в его самом чистом виде, но под влиянием своего “протестантского” состояния оно усвоило себе некоторые неправильные черты; в общем, оно все же наиболее близко к тому идеалу...» [11, с. 187]. В «Записке о старообрядчестве» о. Павел подчеркивает: «Необходимо было бы уяснить себе коренную причину болезни. <...> Одни (сторонники Никона) видели спасение в мелких реформах, которыми думали сгладить известные внешние шероховатости, но при наличии этих мелких реформ и умолчании возрожденческих начал, закравшихся в церковное миропонимание, эти последние только закреплялись. Другие деятели (сторонники Аввакума) думали спасти положение, наглухо закрепив церковную жизнь недавнего прошлого, но тоже лишь закрепляли этим задолго до того происшедшее отступление от церковного миропонимания. И реформы, и реставрация в самом главном ошибались одинаково» [12, с. 560–562].

«Колумб иконографии в XX в.» [5, с. 122–134], Флоренский изучал древнерусское и средневековое искусство иконописи. Исследователь русской философии Р. А. Гальцева отмечает: «До Флоренского, – по мнению Новосельского¹, – икона была археологической темой, а он благодаря своей смелости и оригинальности открыл ее для всестороннего изучения. <...> У Флоренского в его открытии иконы Новосельский видит единственного предшественника – Н. Лескова с гени-

¹ Ежи Новосельский (Jerzy Nowosielski) – польский художник, теолог.

альными и абсолютно самобытными интуициями в этой области» [5, с. 122–134].

Н. С. Лескова как настоящего художника отличает понимание религиозной живописи, искусства иконописи и возможности литературного слова. Достаточно обратиться к описанию иконы в «Запечатленном ангеле» или иконы «Воскресения с сошествием» (апокрифическое сказание «Сошествие во ад»). В начале 1860-х гг. писатель всерьез начинает заниматься иконографией, знакомится с подлинниками, собраниями музейных и частных коллекций икон, даже занимается исследовательской работой. Увлечение Лескова историей русской иконописи нашло отражение в ряде его художественных произведений, а также в специальных статьях писателя: «О русской иконописи» (1873), «Адописные иконы» (1873), «Благоразумный разбойник (иконописная фантазия)» (1883) и др. В ряде рассказов писатель делает отсылки к объектам православного искусства: иконам, храмам, соборам, маленьким церковкам.

Признанным шедевром эксплицитного присутствия иконы в тексте Лескова является повесть «Запечатленный ангел», в которой икона становится главным героем. Именно поэтому чаще других вопрос о соотношении художественного слова писателя и иконографии исследователями рассматривался применительно к «Запечатленному ангелу». Этот рассказ явился результатом глубоких размышлений писателя о судьбах раскола, превосходство которого он видел в силе духа, неразрывной связи с Богом, правдой и стариной, а точнее, с древним иконописным искусством, ставшим для старообрядческой общины и «объединяющим началом, и нравственной опорой, и эстетической призмой» [6, с. 14].

Я. В. Сенькина (Карсакова), исследуя поэтику иконности в повести «Запечатленный ангел», подчеркивает роль иконы в духовном становлении человека, в его внутренней динамике к Божественному Лику Христа: «...понятиями маски, лица и лика можно обозначить этапы становления не только отдельной личности, но и личности соборной, как в “Запечатленном ангеле”. На протяжении повести происходит становление артели как соборной личности, отбросившей маску законничества и принявшей лик истинного христианства, узревшей, благодаря образу ангела, в Церкви Лик Христа. Иконописное произведение («строгановская» икона

ангела) восходит к иконичному образу, а он возводит и героев, и автора, и читателя к общению с ангельским ликом и через него – к общению с Ликом Христа» [10, с. 17–18].

Л. В. Савелова отмечает, что «совпадение некоторых аспектов социально-антропологических воззрений Лескова, развертывающихся в его повестях, и религиозно-философского учения Флоренского обнаруживается и в отношении проблем, связанных с ролью, гносеологическим и онтологическим статусом иконописного искусства и человека в нем» [9, с. 151–152], а мысли и взгляды писателя «значительно перекликаются с положениями работы Флоренского “Иконостас”, написанной более чем тридцатью годами позже» [там же]. Лесков строит образ человека так, что сквозь тонкую (хотя и вполне плотную) оболочку облика героев и событий их жизни, сквозь существующее, сиюминутное читателю являются вечные лики и вечное бытие. Человек оказывается каждое мгновение (которое есть не что иное, как вход в вечность) не сосредоточенным в этом «физическом» мгновении, на поверхности бытия, но открытым бесконечному бытию. Образ человека у Лескова обычно двусоставен – внешний образ текущей реальности позволяет внимательному взгляду увидеть в этой же реальности явленный образ вечности. Человеческая природа двусоставна: в ней сочетаются социально-бытовое («обличье») и психологически-конкретное («образ»); к этому уровню – души, чувств – примыкает, в ином случае, и духовно-нравственное, надличностное начало.

По мнению Флоренского, соответственно двум способам соприкосновения человека со сверхчувственной реальностью, один из которых, согласно христианской догматике, истинный, а другой – ложный, существуют два основных понятия, соответствующие высшему, духовному и низшему, повседневному опыту человека. Истинному опыту соответствует термин «лик», ложному – «личина». Есть термин, занимающий среднее положение, – «лицо», «свет, смешанный со тьмою, это тело, местами изъеденное искажающими его прекрасные формы язвами» [12, с. 419–527].

Опираясь уже на основополагающие термины символической эстетики Флоренского [там же], приведем примеры образов некоторых героев святочных рассказов Н. С. Лескова через триаду понятий «лик», «лицо», «личина» с точки зре-

ния их духовного содержания. «Лицо» есть промежуток между «ликом» и «личиной». «Лик» тогда виден, когда «лицо» утончается. Лик — это лицо, освободившееся от печати мирских страстей и праздных треволнений и обретшее статус зримого символа свершившегося духовного преображения. Вспомним также, что именно лики являются символами высшей одухотворенности человека, обозначая лица людей. И само человеческое лицо тоже становится иконой. Идея Лескова выражается «умозрением в красках»¹, словесной иконографией.

В святочном рассказе «Зверь» происходит преображение героя, его истинный лик проявляется в рождественский вечер: из человека-зверя дядя превращается в истинного человека. «Злобный и неумолимый» герой рассказа, который «не хотел знать милосердия и не любил его, ибо почитал за слабость» [2, с. 262], в финале неузнаваем. Он «словно чудом умел узнать, где есть истинное горе и умел попевать туда вовремя» [2, с. 279]. Герой рассказа «Зверь», жестокий, не знающий жалости помещик, «укрощается», потрясенный добрым поступком крепостного. В рассказах «Пугало» и «Фигура» мотив истинной красоты воплощается в следовании евангельским заповедям. Герои хранят в себе лик Христа, борясь с греховными страстями. Тимоша, герой святочного рождественского рассказа «Христос в гостях у мужика», постепенно искореняет в душе одиночество и обретает способность к прощению, звучит мотив «распечатления», открытия, замыкания.

Как Лесков, так и Флоренский смотрели на иконопись через призму древлеправославия. Русская православная икона в святочном рассказе «На краю света» (1875) выступает как символ правильной, истинной веры: обобщенный Образ Спасителя кисти старинных русских иконописцев семантически противопоставлен «щеголеватому канареечному Христу» [1, с. 454] в западноевропейской религиозной живописи, русское православие – западному католичеству, простота народа – изыскам светского салона. «Противопоставление иконописания и европейского искусства трансформируется по мере развития мысли рассказчика повести «На краю света» в оппозицию двух пониманий Христа и шире – двух типов мировосприятия в системе русского культурного сознания» [9,

¹ Термин Е. Трубецкого.

с. 152]. Описания «различных живописных воплощений образа Христа» [4, с. 5–48] становятся не только тематическим началом, но и общей темой всего повествования: «И вот, в эту же меру, в какую, по-моему, проще и удачнее наше народное искусство поняло внешние черты Христова изображения, и народный дух наш, может быть, ближе к истине постиг и внутренние черты его характера» [1, с. 455].

Флоренский и в этом вопросе солидарен с Лесковым, настроен «антизападнически». В своей работе «Иконостас» он отмечает, что «все сводится к тому, верить ли в онтологическую первичность и самодовлеимость мира, самосозидающегося и саморасчленяющегося, или же верить в Бога и признавать мир Его творением. Возрожденская живопись, хотя и не всегда последовательно, служила первому миропониманию, а иконопись избрала своей основой — второе, <...> западное искусство ни в одной своей особенности, т. е. противоположности иконописи, никогда, даже в самых крайних своих течениях, не было до конца последовательно» [12, с. 419–527]. В другой своей заметке о. Павел пишет: «...из всех христианских исповеданий ни одно так живо не чувствует личного Христа, как православие. В протестантизме этот образ далек и не имеет личного характера, в католицизме он — вне мира и вне сердца человеческого. Католические святые видят его перед собою, как образец, которому они стремятся уподобиться до стигматов — гвоздинных ран, и только православный — не только святой, но и рядовой благочестивый мирянин — чувствует Его в себе, в своем сердце». Вспомним рассказ о. Кириака («На краю света») о том, как ребенком, забившись под банный полоч, он молил Бога, чтобы его не выдрали за шалость; и вдруг он почувствовал, что повеяло тихой прохладой, «и у сердца, как голубок тепленький», что-то зашевелилось. Это был Христос. «Всей вселенной он не в обхват, а, видя ребячью скорбь, под банный полочек к мальчику подполз и за пазушкой обитал» [1, с. 186].

Флоренский много читал и любил произведения Лескова; в письмах из лагеря старшей пятнадцатилетней дочери Оле (13–14.10.1933; 27–29.12.1933) советовал «по русской словесности» [13, с. 35] обращаться к литературному наследию именно этого самобытного писателя: «При случае почитай Лескова, да и другим тоже будет полезно и интересно» [13, с. 60]. Творчество писателя оказало большое идейное влияние на

формирование взглядов о Павла как философа, богослова и искусствоведа. Безусловно, Лескова по праву следует считать «предтечей» такого «явления не только русской, но и мировой культуры» [8, с. 3–4] как Флоренский. Данная проблема еще мало изучена и заслуживает дальнейшего исследования.

Список литературы и источников

1. *Лесков Н.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 5.
2. *Лесков Н.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 7.
3. *Лесков Н.* Христос в гостях у мужика // Игрушечка. 1881. № 1. С. 1–12.
4. *Баршт К.* О типологических взаимосвязях литературы и живописи: (На материале русского искусства XIX века) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX в.: Сб. научных трудов. Л., 1988.
5. *Гальцева Р.* Очерки русской утопической мысли XX века. М., 1991.
6. *Дыханова Б.* Эволюция повествовательных форм в прозе Н. С. Лескова (динамика народного самосознания и ее стилевое воплощение): Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Воронеж, 1992.
7. *Кожурин А.* Философия культуры П. А. Флоренского // Проблемы культуры в русской философии II половины XIX – начала XX веков: Учебное пособие. СПб., 2001. Глава 4. См.: http://anthropology.ru/ru/texts/kozhurin/cult_04.html (дата обращения 24.12.2014).
8. *Лихачев Д.* Слово о П. А. Флоренском / П. А. Флоренский: Философия, наука, техника. Л., 1989.
9. *Савелова Л.* Специфика жанровой структуры повестей Н. С. Лескова 1860–1890-х годов: Дисс. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2005.
10. *Сенькина Я.* Поэтика иконичности в повести Н. С. Лескова «Запечатленный ангел». Автореф. дисс. канд. филол. наук. Иваново, 2013.
11. *Флоренский П.* Православие // Ельчанинов А. В. История религии. М., 1909.
12. *Флоренский П.* Иконостас // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2.
13. *Флоренский П.* Соч.: В 4 т. М., 1998. Т 4: Письма с Дальнего Востока и Соловков.

Александр Жолковский
(Лос-Анджелес)

КАК СДЕЛАН ЛОШАДИНЫЙ МЕМ ЧЕХОВА

Нарративная структура знаменитого раннего рассказа Чехова (1885) рассматривается в ряде планов: освежения повествовательных штампов, соперничества между знахарством и медициной, нарративизации списка (антропонимов), иронического обыгрывания словесной магии, колебаний самого автора между медициной и литературой.

Ключевые слова: повествование, сюжет, списки, словесная магия, медицина, лошадиный.

The structure of Anton Chekhov's famous early story (1885) is analyzed from several points of view: revision of narrative stereotypes, rivalry between sorcery and medical science, narrativization of lists (of anthroponyms), ironic play with verbal magic, and the author's own hesitation in choosing literature over medicine as his profession.

Key words: narrative, stereotypes, horse, magic, sorcery, medicine, lists.

1. Речь пойдет об одном из самых знаменитых ранних рассказов Чехова. «Лошадиная фамилия» (далее – ЛФ) была напечатана в «Петербургской газете» 7 июля 1885 г. за подписью *Чехонте*¹, когда ее автор еще колебался в выборе между медициной и литературой². ЛФ появилась уже после таких хитов, как «Смерть чиновника», «Злой мальчик», «Дочь Альбиона»,

За замечания и подсказки автор признателен Михаилу Безродному, Ладе Пановой, Елене Толстой.

¹ См. [17, IV, с. 58–61] (текст цитируется далее без постраничных ссылок); примечания (М. П. Громова) – [17, IV, с. 472–473].

² «В первые годы он довольствовался мелкими юмористическими журналами. Литература была для него сначала чем-то вроде второй профессии: он занят был больше медициной и даже больше уважал ее – как настоящее, серьезное и несомненно полезное дело. Он писал свои первые рассказы, сцены и фельетоны легко, весело и небрежно, как будто и не собираясь входить в большую литературу» [22, с. 358].

«Шведская спичка», «Толстый и тонкий», «Жалобная книга», «Хирургия», «Хамелеон», «Свадьба с генералом», «Налим», но до «Егеря», «Злоумышленника», «Унтера Пришибеева», «Тоски», «Панихиды», «Ведьмы» и «Агафьи» и почти за год до исторического письма Д. В. Григоровича (от 25 марта 1886 г.), который призвал Чехова относиться к своему писательству с полной серьезностью.

ЛФ не свободна от развлекательного смехачества, но интересна прорастанием сквозь него элементов творческой зрелости, как в формальном, так и в содержательном отношении. Рассказ принято бегло хвалить за его бытовой реализм, за переход от перволичного повествования к «объективному»¹, за анекдотический интерес фабулы и стройность новеллистической конструкции²; а один его подробный раз-

¹ «В 1883–1884 гг. высшие художественные достижения Чехова – сценки с субъективным повествованием (“Смерть чиновника” <...> “Хамелеон”). А в 1885 г. все лучшие вещи, такие, как “Унтер Пришибеев” <...> “Злоумышленник”, “Лошадиная фамилия” <...> построены уже на нейтральном повествовании. Почти совершенно исчез[ают] сценки с повествованием, выдержанным с начала до конца в стиле какой-либо “маски» [18, с. 32].

² «...В литературной работе Чехова «осколочного» периода <...> очевидно <...> огромное мастерство. Шутки <...> в таких рассказах, как <...> “Лошадиная фамилия”, получают чеканную форму. <...> Явно усиливается бытовая струя рассказов, расширяется круг житейских наблюдений, тонко обыгрывается реалистическая деталь, выпукло подаются житейские характеры, раскрываются навыки, поведение, душевное движение обыкновенных людей в повседневной действительности <...>.

Наряду с обычными композициями, в которых наличествуют все три необходимых элемента (<...> “Смерть чиновника” <...> “Лошадиная фамилия”), он создал композиции лишь с двумя элементами – завязкой и развязкой (“Толстый и тонкий”) – или <...> одним <...> – серединой <...> (“Злоумышленник”, “Хамелеон” <...>) или <...> завязкой (“Егерь”) <...>.

Мы найдем у него и юмор беззаботный, с откровенным использованием яркого анекдотического случая (<...> “Лошадиная фамилия” <...> сочный бытовой юмор (“Хирургия”, “Налим”) <...> беспощадную сатиру (<...> “Унтер Пришибеев”) <...>.

В 1885 г. <...> Чехов окончательно закрепил бытовую линию своих рассказов, усилив реалистическую мотивировку комических ситуаций, дав ряд прямых бытописательных картин (“Налим”, “Лошадиная фамилия”, “Злоумышленник” <...>)» [2, с. 3–99].

бор выдержан, напротив, в сугубо архетипическом ключе, с упором на сексуальную подоплеку сюжета и отказом ему в композиционных достоинствах¹. Представляется, однако, что оба по видимости противоположных, но в равной мере «идейных», подхода – «реалистический» и «символический» – упускают главную структурно-концептуальную доминанту рассказа, а заодно и его инвариантно чеховскую специфику, ср., например, недоумение, которым заключается упомянутый разбор: «На вопрос, что такое *зуб, доктор, конь/лошадь* и *овес* в системе Чехова, отвечать пока рано. Специалисты по Чехову (да и вообще литературоведы) такими вопросами начинают задаваться лишь с недавнего времени и поэтому соответствующий убедительный материал еще не накоплен» [16, с. 33].

В действительности об инвариантах Чехова известно не так мало, просто в связи с ЛФ существенными могут оказаться мотивы совсем другого типа. Что же касается нарративного мастерства, то, на наш взгляд, ЛФ являет образец превращения первого попавшегося пустяка – вроде вошедшей

«У Чехова этих лет можно найти все основные новеллистические приемы: двойную развязку, нарушение традиций сюжетного штампа, финалы, «контрастно обернутые к началу рассказа» [2, с. 25], кольцевую композицию, типичный для комической новеллы «мотив неоправдавшегося ожидания» [Б. Дземидов] и др.» [19, с. 82].

¹ «В фабульном плане рассказ построен на безуспешном поиске забывшейся спасительной фамилии и на том, что, когда она наконец вспомнилась, – оказалась уже ненужной. Этот чисто новеллистический <...> материал <...> рассказан у Чехова типично по-русски – *неумело*. Основное внимание направлено на перебор всевозможной лексики, связанной с семантемой *лошадь* и на то, что <...> искомая фамилия оказалась минимально сопричастной заданному полю <...>».

Европейская же новелла <...> на первое место могла бы <...> выдвинуть факт, что найденная фамилия вспомнилась благодаря упорно избегаемому доктору, и, с другой стороны, позаботилась бы о семантической обратности финальной находки. Иначе – европейская конструкция создала бы и ввела в культурный оборот некую новую мифологему. <...> Чеховский же рассказ сохранился в культуре *только анекдотической стороной* – как название ненадежной <...> памяти <...> т. е., парадоксальностью ее ассоциаций, родственных автореферентным загадкам: «то и там, да не совсем, а то и вовсе не то и не там»» [16, с. 28–29].

в поговорку пепельницы¹, а в данном случае, зубной боли и дырявой памяти, – в перл творения.

2. Известно, что с самого начала Чехов не столько писал о реальной жизни, сколько работал с готовыми, преимущественно комическими, формами ее изображения², – делая это часто стандартным, но иногда и ироническим и даже непредсказуемым образом. Именно оригинальными ходами в сторону от конвенций знаменовались его ранние успехи³.

¹ «- Знаете, как я пишу своим маленькие рассказы? <...>.

[Чехов] оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь, – это оказалась пепельница, – поставил ее передо мною и сказал: – Хотите – завтра будет рассказ... Заглавие «Пепельница».

И глаза его засветились весельем. Казалось, над пепельницей начинают уже роиться какие-то неопределенные образы, положения, приключения, еще не нашедшие своих форм, но уже с готовым юмористическим настроением» [10, с. 37–38].

² «...Бытовой и <...> моральный круг повседневных явлений был обречен на <...> повторяемость, и выйти из этого однообразия писатель мог лишь <...> свежестью восприятия явления и новыми литературными приемами его раскрытия<...>. На первых же порах <...> он принялся за освоение уже выработанных <...> средств <...>. Журналы широко и неумолимо культивировали анекдоты <...>, юмористические диалоги, пародии и стилизации <...>.

Вот этим-то жанрам комических «мелочей» на традиционной основе и отдал обильную дань <...> молодой Чехов <...>. ...Ощутимо тяготение <...> к бытовому юмору. Значительное место <...> занимают <...> юморески-стилизации, подражания формам делового, канцелярского, практического письма или различным видам журнально-газетных статей. Здесь мы найдем ученические сочинения, задачи <...>, медицинские советы, объявления. <...> *Работая над стилизацией и пародированием разнообразных видов художественных форм письменности*, Чехов <...> уме[л] схватить стилистическую сущность этих образцов и использовать их для насыщения злободневным комическим материалом <...>.

Работая в традиционных формах и заимствуя кое-что из французских юмористических журналов, Чехов <...> стремился не к созданию новых форм юмора, а лишь к наполнению образцов старых или ходовых новым, злободневным и комическим материалом. Почти к каждой юмореске Чехова в юмористических журналах <...> можно было подыскать *соответствующий литературный прообраз*» [2, с. 3–99].

³ Об оригинальности трактовки «некоторых постоянных литературных типов» – таких, как ЖИВОТНОЕ, ДИТЯ, УЧЕНЫЙ, ЖЕНЩИНА, ЕВРЕЙ, – зрелым Чеховым см.: [4, с. 412–414].

Так, весь фокус «Смерти чиновника» (1883) состоял в том, что мучителем ближнего и причиной собственных мучений, а там и своей скоропостижной смерти оказывался не «статский генерал *Бризжалов*», а обрызгавший его своим чиханием типовой маленький человек, чиновник с жалкой фамилией *Червяков*. Неожиданность такого поворота гоголевской темы, из которой провербиально вышла вся русская литература, предвосхищена – правда, не напрямую, а иронически, но с отчетливым металитературным акцентом – уже в первых строках рассказа:

В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор¹, Иван Дмитрич Червяков, сидел во втором ряду кресел <...>. Он <...> чувствовал себя на верху блаженства. Но вдруг... В рассказах часто встречается это «но вдруг». Авторы правы: жизнь так полна внезапностей! Но вдруг лицо его поморщилось, глаза подкатились, дыхание остановилось... <...> и... апчхи!!! [17, II, с. 164]

Нечто подобное, хотя в ином повороте и в иных пропорциях, происходит в ЛФ. Начнем с системы персонажей.

Одним из главных действующих лиц является отставной генерал-майор, у которого болит зуб. Его фамилия, *Булдеев*, – стандартно водевильная, снижающая²; забавно-унизительна, особенно при его чине, и зубная боль. Но никакими типовыми чертами начальственного злодейства – самодурством, распекательством, мздоимством, содержанием любовниц или чем-либо подобным – он в ЛФ не наделен.

Естественный партнер пациента – доктор, в рассказе остающийся безмянным. Он прописывает хину, она не помогает, и тогда он предлагает зуб вырвать, что и проделывает быстро и успешно, но лишь сутки (и три четверти текста) спустя, когда генерал на это наконец соглашается. Никаких

¹ Ср. зачин гоголевской «Шинели»: «В одном департаменте... <...> Итак, в одном департаменте служил один чиновник...».

² Помимо прозрачного намека на балду, Фарыно усматривает здесь и менее очевидный – на мужской детородный орган, что позволяет ему связать удаление зуба со страхом кастрации [16, с. 30]; его настояние на архетипической интерпретации фабулы ЛФ и на семантизации имен, отчеств и фамилий персонажей, на наш взгляд, несколько прямолинейно.

признаков медицинского невежества, грубости, невнимания к больному, тщеславия, мучительства и т. п. доктор не проявляет – в отличие, скажем, от героя «Хирургии» (1884) – темного, но претендующего на врачебный авторитет и важно разглагольствующего фельдшера с заранее обрекающей его на неудачу фамилией *Курятин*, который ломает пациенту большой зуб.

Традиционным антагонистом доктора является знахарь, известный способностью заговаривать зубы, а в свое время – акцизный чиновник. Ему свойственны некоторые типичные для такого персонажа недостатки («до водки очень охотник, живет не с женой, а с немкой, ругатель», «из акцизных [его] уволили»). Да и в своей знахарской ипостаси он получает вполне ожидаемую сомнительную рекомендацию («Бывало, отвернется к окошку, пошепчет, поплюет – и как рукой!»), но все это, впрочем, остается для сюжета неактуальным, поскольку к лечению он привлекается в рассказе исключительно на словах, а не на деле.

Четвертым, и, пожалуй, главным комическим героем ЛФ выступает приказчик генерала, решительно обманывающий жанровые ожидания: он не жульничает, не обворовывает хозяина, не подхалимствует перед ним и даже не пользуется случаем выгодно продать доктору нужный тому овес. В рассказе он играет совершенно неожиданную роль бестолкового посредника между генералом и знахарем – носителя центрального мотива дефектной памяти, обеспечивающего мотивировку основных ходов сюжета.

3. Действие разворачивается в несколько приемов и лишь во второй трети текста добирается до главной темы.

В первой фразе вводится мотив зубной боли, затем предлагаются различные негодные паллиативные средства, к делу привлекаются доктор и обитатели дома, заодно задается стилистический прием многократного повтора (лечебных средств и участников действия), а в конце первого абзаца анонсируется переход к следующему фабульному мотиву – приглашению знахаря:

У отставного генерал-майора Булдеева разболелись зубы. Он *полоскал рот водкой, коньяком, прикладывал к больному зубу табачную копоть, опий, ски-*

пидар, керосин, мазал щеку йодом, в ушах у него была вата, смоченная в спирту, но всё это или не помогало, или вызывало тошноту. Приезжал доктор. Он наковырял в зубе, прописал хину, но и это не помогло. На предложение вырвать больной зуб генерал ответил отказом. Все домашние – жена, дети, прислуга, даже поваренок Петька предлагали каждый свое средство. Между прочим и приказчик Булдеева Иван Евсеич пришел к нему и посоветовал полечиться заговором.

Знахарская тема разрабатывается более подробно, с применением целой палитры комических приемов – как традиционных, так и достаточно оригинальных, чеховских. Фабульным стержнем эпизода становится известная проблема выбора между научной медициной и знахарством, подогреваемая боязнью генерала подвергнуться удалению зуба и активизирующая привычный потенциал доверия/недоверия к альтернативному лечению:

– *Заговаривал зубы* – первый сорт. <...> Бывало <...> пошепчет, поплюет — и *как рукой!* Сила ему такая дадена... <...> Теперь только *зубами и кормится*. <...> Тамошних, саратовских на дому у себя пользует, а ежели которые из других городов, то *по телеграфу*. *Пошлите* ему, ваше превосходительство, *депешу*, что так, мол, вот и так... у раба божьего Алексия зубы болят, прошу выпользовать. А деньги за лечение *почтой пошлете*.

– Ерунда! *Шарлатанство!*

– А вы попытайте, ваше превосходительство <...> можно сказать, *чудодейственный* господин!

– Пошли, Алеша! — взмолилась генеральша. — Ты вот не веришь в заговоры, а я на себе испытала. <...> *Руки* ведь *не отвалятся* от этого.

– Ну, ладно, – согласился Булдеев.

Обращают на себя внимание и невольное овеществление метафоры («зубами кормится»), и аналогичная переключка между «как рукой [снимет]» и «руки... не отвалятся», и нелепое совмещение архаики (заговаривания зубов) с новейшей

технологией (телеграфом), якобы подтверждаемое параллелью с пересылкой депеш и денег.

Однако, настроив наше внимание на исход борьбы между врачом и знахарем и опытную проверку обещанного чудодейства, Чехов в очередной раз обманывает читательские ожидания и вводит новое осложнение сюжета: нехватку данных о знахаре, а именно о его фамилии, мотивированную провалом памяти. Делается это с применением заостренной формы отказного движения – конструкции «утрата достигнутого»¹: что приказчик не помнит фамилии адресата, выясняется не сразу, а после того, как он уже усадил генерала, – сначала, как мы помним, вообще отказывавшегося обращаться к знахарю, – за стол и начал диктовать ему текст письма.

– Ну, ладно, – согласился Булдеев. – Тут не только что к акцизному, но и к чёрту депешу пошлешь... <...> Ну, где твой акцизный живет? Как к нему писать?

Генерал сел за стол и взял перо в руки.

– Его в Саратове каждая собака знает, – сказал приказчик. – *Извольте писать, ваше превосходительство, в город Саратов, стало быть... Его благородию господину Якову Васильичу... <...> Васильичу... Якову Васильичу... а по фамилии... А фамилию вот и забыл!.. <...>*

– Ну, что же? Скорей думай!

– Сейчас... Васильичу... Якову Васильичу... Забыл! *Такая еще простая фамилия... словно как бы лошадиная... Кобылин? Нет, не Кобылин...*

4. Так в тексте возникает, наконец, заглавная словесная – антропонимическая и мнемоническая – тема забытой фамилии, которой предстоит эффектная разработка; мотив же знахаря и его спорного искусства исчезает из сюжета надолго, в фабульном плане — навсегда. Заглавная тема развертывается с помощью естественного, но отнюдь не обязательно-го², зато любимого Чеховым, литературного мотива «катало-

¹ См.: [9, с. 72–74].

² Можно, разумеется, представить себе и иные реализации мотива припоминания.

га» – списка объектов, в данном случае слов¹. Вспомним хотя бы построенную почти целиком на игре со списком флотских терминов «Свадьбу с генералом» (1884)² и такой бессюжетный «списочный» рассказ, как «Жалобная книга» (1884).

Одна из повествовательных задач, возникающих при использовании списка, особенно длинного, – а длина желательна как для комического, так и для эпического эффекта, – состоит в его нарративизации, превращении однообразного перечня в динамично развивающийся сюжет [8, с. 587]. В ЛФ применен целый веер более или менее напрашивающихся решений: не простое перечисление, а предпринимаемые на глазах читателя многократные попытки приказчика вспомнить забытую фамилию³, которые далее разнообразятся переменами места и времени действия (сценами в доме, в саду,

¹ О каталогическом мотиве, восходящем к гомеровскому списку кораблей, его разработке у Гоголя и Чехова, а также о чисто словесных каталогах, см.: [8, с. 585–666].

Анализ использования Чеховым еще одного готового словесного мотива – диктанта (на примерах из «Ивана Матвевича» и «Дома с мезонином», оба 1896) см.: [3, с. 93–96].

² Кстати, и там мотив каталога иронически связывается с темой памяти, каковая, впрочем, героя не подводит. О «Свадьбе с генералом», а также «Полиньке» (1887), как примерах использования «терминологического дискурса, непонятого для дилетантов», см.: [12, с. 29, 45–48].

³ Ср. рассмотренную Лессингом нарративизацию щита Ахилла, живописный репертуар которого дан у Гомера не в виде готового перечня (как в аналогичном случае у Вергилия), а в виде истории его изготовления Гефестом («Илиада», XVII, 478–606):

«Гомер описывает щит не как вещь уже совсем готовую, законченную, но как вещь создающуюся <...> пользуется своим прославленным приемом <...>: превращает сосуществующее в пространстве в раскрывающееся во времени и из скучного живописания предмета создает живое изображение действия. Мы видим у него не щит, а бога-мастера, делающего щит. Мы видим, как <...> [он] <...>на наших глазах начинает создавать украшения щита, возникающие из металла под его мастерскими ударами <...>».

Нельзя того же сказать про щит Энея у Вергилия» [11, с. 460–461].

Интересный опыт нарративизации списка являет рассказ Чехова «Сирена» (1887), где стержнем повествования становится меню (если не целая поваренная книга); о меню как одном из типов литературного каталога см.: [8, с. 644–646].

в поле, днем, ночью, утром) и вовлечением в эту деятельность различных персонажей (самого генерала, генеральши и множества домашних):

Иван Евсеич поднял глаза к *потолку* и зашевелил губами. *Булдеев и генеральша* ожидали нетерпеливо <...>.

Приказчик *вышел в сад* и, *подняв к небу глаза*, стал припоминать фамилию акцизного <...>.

И *в доме*, *все* наперерыв, стали изобретать фамилии. Перебрали все возрасты, полы и породы лошадей, вспомнили гриву, копыта, сбрую... *В доме, в саду, в людской и кухне люди* ходили из угла в угол и, почесывая лбы, искали фамилию <...>.

– Папа! — кричали *из детской*. — Тройкин! Уздечкин!

Взбудоражилась *вся усадьба*. Нетерпеливый, замученный генерал пообещал дать пять рублей *тому, кто вспомнит настоящую фамилию*, и за Иваном Евсеичем стали ходить *целыми толпами* <...>.

Генерал *не спал всю ночь*, ходил из угла в угол и стонал... *В третьем часу утра он вышел из дому и постучался в окно к приказчику*.

– Не Меринов ли? — спросил он плачущим голосом <...>.

За воротами в поле [доктор] встретил Ивана Евсеича... Приказчик стоял *на краю дороги* и, глядя сосредоточенно себе под ноги, о чем-то думал. Судя по морщинам, бороздившим его лоб, и по выражению глаз, думы его были напряженны, мучительны...

5. Особую комическую линию, повышающую увлекательность перечисления, образует сама серия из четырех десятков «лошадиных» фамилий, выполненная в соответствии с приемом «проведения через разное» (прямо сформулированным в тексте: «Перебрали все возрасты, полы и породы лошадей, вспомнили гриву, копыта, сбрую») и сдобренная там и сям грубоватым юмором. Один из ходов состоит в упоре на корень ЖЕРЕБ- (*Жеребцов, Жеребятников, Жеребчиков* – дважды, *Жеребкин, Жеребковский, Жеребенко, Жеребкович, Жеребовский, Жеребеев*), сексуальные коннотации которого

вступают в игру с замыкающим основную серию (до вызова доктора) *Мериновым*, а также с *Кобелевым*, незаконно проникающим в перечень вслед за *Кобылятниковым*. Незаконно это, разумеется, лишь в смысле «лошадиной» доминанты, но зато хорошо мотивировано в параномастическом и сексуальном плане и в контексте двух других нарочитых упоминаний о собаках, обрамляющих историю¹:

– Его в Саратове *каждая собака знает*, – сказал приказчик <...>.

– Пойдите... Кобылицын... Кобылятников.... Кобелев...

– Это уж *собачья*, а не лошадиная <...>.

Иван Евсеич тупо поглядел на доктора, как-то дико улыбнулся и, не сказав в ответ ни одного слова, всплеснув руками, побежал к усадьбе с такой быстротой, *точно за ним гналась бешеная собака*.

Подобные словесные хохмы проходят в тексте ЛФ не раз. Помимо уже приводившихся (с *зубами, руками, собаками*), примечательны: созвучие отчества приказчика Ивана *Евсеича* с разгадкой лошадиного ребуса (*Овсов*) [16, с. 33]; появляющийся близко к финалу квази-плеоназм «...дай бог здоровья доктору!»²; и венчающая все пуанта:

– На-кося! – сказал генерал с презрением и поднес к лицу его два кукиша. – Не нужно мне теперь твоей лошадиной фамилии! На-кося!

Это очередной и последний в рассказе непристойный намек (на мужской член, жестовым эвфемизмом которого является шиш/кукиш), а одновременно и похвальба исцелением

¹ Незаконный – с языковым вывертом – выход за заданные смысловые границы списка напоминает вставку Собакевичем в реестр покойных крестьян, продаваемых Чичикову, женского имени под видом мужского (*Елизаветъ Воробей*). «Лошадиная» серия в ЛФ вообще напоминает о гоголевских перечнях фамилий, героических в «Тарасе Бульбе», комических в «Мертвых душах» (о них см.: [8, с. 593–595]).

² Неизбывное «Врачу исцелися сам» должно было навязнуть в зубах у доктора Чехова.

от зубной боли (с опорой на подразумеваемую полную форму заключительной идиомы: «На-кося *выкуси!*»)¹.

6. К тональности чеховского юмора, а главное, к характеру и смыслу лошадиной серии мы еще вернемся, но сначала закончим разговор о нарративизации списка. От потенциально утомительной перечислительности его спасает также прочная встроенность в фабулу – в роли мотивировки мощной ретардации. По знахарской линии интерес разжигается детективными поисками нужной фамилии, а по собственно зубной линии – настойчивыми жалобами генерала на боль:

– Ну, ладно, – согласился Булдеев. – Тут не только что к акцизному, *но и к чёрту депешу пошлешь...* Ох! Мочи нет! <...>

Иван Евсеич медленно вышел, а генерал *схватил себя за щеку* и заходил по комнатам.

– *Ой, батушки!* – *вопил он.* – *Ой, матушки!* Ох, света белого не вижу! <...>

Нетерпеливый, замученный генерал пообещал дать пять рублей тому, кто вспомнит *настоящую фамилию* <...>.

Генерал *не спал* всю ночь, ходил из угла в угол и *стонал...*

– Для меня теперь *эта фамилия дороже, кажется, всего на свете. Замучился!*

По обеим линиям читательские ожидания парадоксально обманываются: боль снимается не заговором, а вырыванием зуба, но не потому что посрамляется и отвергается легендарное искусство знахаря, а потому что его фамилия вспоминается слишком поздно (еще одно применение конструкции

¹ Ср.: [16, с. 30]. Заключительный жест сексуального торжества может восходить к аналогичной развязке гоголевского «Носа»:

««Хорошо <...> черт побери!» – подумал <...> Ковалев. На дороге встретил он штаб-офицершу Подточину вместе с дочерью <...> и был встречен с радостными восклицаньями, стало быть ничего, в нем нет никакого ущерба. Он разговаривал с ними очень долго, и нарочно вынувши табакерку, *набивал пред ними весьма долго свой нос с обоих подъездов, приговаривая про себя:* «вот, мол, вам, бабьё, куриный народ! а на дочке всё-таки не женюсь. Так просто, *paratour* – *изволь!*»» [5, с. 62–63].

«утрата достигнутого»). Вспомнившись же, фамилия оказывается не совсем лошадиной, так что двусмысленно заканчивается и драма памяти.

Итак, основной повествовательный ход ЛФ – сдвиг акцента на некое «не то», на нечто неожиданное, как бы не имеющее прямого отношения к делу. Этот сдвиг, вторящий отмеченному нами с самого начала отказу автора от реализации простейших («водевильных») персонажных стереотипов, не только работает на общелитературную задачу обновления традиции, но и несет некоторые характерные чеховские черты.

7. Одна такая черта – осмеяние человеческой глупости. В результате отбрасывания ложных сюжетных ходов и ожиданий в центре повествования оказывается бестолковый – глупый и забывчивый¹ – приказчик, органично вписывающийся в галерею таких красноречивых в своем косноязычии персонажей², как:

¹ Что, впрочем, одно и то же, – ср. у Ларошфуко: «Все жалуется на свою память, никто не жалуется на свой ум».

² «...Рассказы Чехова <...> это скорее сцены, в которых гораздо важнее разговор персонажей <...> чем сюжет <...> Его персонажи говорят иной раз очень много, он сам – очень мало. Тема и положение раскрываются <...> самими действующими (часто именно не действующими, а только разговаривающими) лицами» [22, с. 366].

Чеховской технике подрыва речевых претензий персонажей посвящена работа [21, с. 394–417]. Ср. в частности:

«Инвариантом чеховской поэтики <...> можно считать систематическ[ое] <...> развенчание <...> претензий человека на самоутверждение <...> его претенциозная активность оказывается самообманом, напоминающим детскую игру <...>. Безжалостной девальвации подвергается <...> речевой аспект самоутверждения: <...> смысл слов выхолащивается, высказывания <...> не имеют последствий <...>. Этому <...> способствует огромное количество штампов – словесных, фразеологических, интонационных и иных <...>. Слова <...> своих персонажей писатель часто воспроизводит в виде неких курьезов, гримас или тонко подмеченных штампов, которыми он приглашает полюбоваться и позабавиться, не обращая особенного внимания на владывавший в них смысл и пафос» [21, с. 395–398].

Ономастическая предсказуемость «лошадиной» серии подпадает под чеховскую установку на штампы, хотя и разнообразится периодическими отклонениями. О дискурсивном абсурдизме у Чехова см. также [12].

- к месту и не к месту изрыгающий свои уныло-запретительные команды служака («Унтер Пришибеев», 1885);
- крестьянин-браконьер, с полным сознанием своей невинности свинчивающий гайки с железнодорожных рельсов и охотно пускающийся в дурацкие, но дискурсивно последовательные объяснения («Злоумышленник», 1885)¹;
- невежественный, но упоенно рассуждающий о медицине, фельдшер в «Хирургии» (1884);
- безудержно менторствующий заглавный герой рассказа «Необыкновенный» (1886);
- а в перспективе зрелого Чехова таких, как Жмухин – «Печенег» (1897)², Беликов – «Человек в футляре» (1898) и Модест Алексеевич – муж «Анны на шее» (1898).

Все это люди, которые своей ограниченностью, проявляющейся в их клишированных речах, так или иначе «заедают» окружающих.

В ЛФ непосредственный ущерб от речей приказчика сводится к оттяжке традиционного лечения, продлевающей страдания больного. То есть с точки зрения фабулы, важна бесположность приказчика (а заодно, как можно заподозрить, и бесполезность рекомендуемого им знахаря) – его заикливание на ненадежной связи между овсом и лошадьё, срывающее своевременное припоминание нужной фамилии. В нарративном же плане примечательна сама подмена житейской фабу-

¹ Ср.: «– Чёрт ли в нем, в живце-то, ежели поверху плавать будет! Окунь, щука, налим завсегда на донную идет, а которая ежели поверху плавает, то ту разве только *шилишпер* схватит, да и то редко... В нашей реке не живет *шилишпер*...» [17, IV, с. 85].

² «Вегетарианец попадает в гости к людоеду <...> Людоед – любитель душевных разговоров, он нуждается <...> в слушателе, перед которым можно бы длинно и косноязычно доказывать свою людоедскую правоту [Примечание: См. вариацию рассказа «Печенег» <...> – «В усадьбе» (1894): <...> старый ретроград подвергает гостя пытке, заставляя его выслушивать длиннейшие политические рассуждения <...> громит разночинцев, гость – сам один из них <...>]. Гость он утомляет общими местами, которые ему не терпится <...> высказать. Чехов не однажды изображал ужас общеизвестных истин» [3, с. 62–63].

лы неким словесным орнаментом, чему способствует и вся аура рассказа, насыщенного двусмысленностями, тавтологиями, семантическими несуразностями, параномастическими сдвигами и другими языковыми жестами, заслоняющими событийную логику повествования. По мере того как на передний план выдвигаются сами речи приказчика, принимающие вид импровизированного каталога воображаемых фамилий, рассказ из бытописательного становится метасловесным.

8. Помимо очевидного комизма развертывающейся перед читателем лошадиной серии, бросается в глаза ее нескладность. Значительная часть фамилий восходит к немногим корням:

- прежде всего, десяток фамилий, образованных от корня *ЖЕРЕБ-*, причем некоторые из них упоминаются в тексте по два раза («Жеребцов нешто? Нет, не Жеребцов»; «Не Меринов ли? <...> Нет, не Меринов»);
- но также шесть от *КОБЫЛ-*: *Кобылин* («Кобылин? Нет, не Кобылин»), *Кобылицын*, *Кобылятников*, *Кобылкин*, *Кобылянский*, *Кобылеев*);
- восемь от *ЛОША(Д/К)-* : *Лошадинин*, *Лошаков*, *Лошадкин*, *Лошадинский*, *Лошадевич*, *Лошадников*, *Лошадницкий*, *Лошадский*);
- и три от *КОН-* : *Конявский*, *Коненко*, *Конченко*.

При этом некоторые другие члены того же словарного гнезда остаются невостребованными, например, *СКАКУН*, *ИНОХОДЕЦ*, *МУСТАНГ*, *ПЕРШЕРОН*, – список легко продолжить. Некоторые фамилии лингвистически неоправданы (*Конченко*, *Лошадинин*, *Лошадевич*), другие забавны (*Засупонин*), а итоговая разгадка (*Овсов*) осмысленна лишь наполовину. Зато она основана на формуле «Лошади кушают овес», относящейся к числу затасканных чеховскими персонажами банальностей, ср.:

- Волга впадает в Каспийское море... Лошади кушают овес и сено... («Учитель словесности», 1889);
- Островом называется <...> часть суши, со всех сторон окруженная водою («Душечка», 1898).

Комический эффект лошадиного каталога не достигает той абсурдистской интенсивности, что каскад морских терминов в «Свадьбе с генералом», а скорее держится некой умеренно нелепой ноты¹.

Самый выбор именно этого словарного гнезда (а не скажем, «птичьего», как в анекдоте, предположительно послужившем источником ЛФ²), скорее всего, был подсказан его грубо животной семантикой, удобной для смехового снижения человеческого достоинства персонажа, – снижения, утрируемого

¹ Ср. принципиальное оправдание связи между лошадьё и овсом:

«Чехов – писатель предметный, слово у него предметно <...> «Лошадиная фамилия» так и построен[а]: хотят вспомнить фамилию <...> и перебирают: Кобылин, Жеребцов, Жеребятников <...>. Наконец нашли <...> Овсов. Фамилия <...> и в самом деле лошадиная, наткнуться на нее потому не умели, что искали по цепи чисто словесных ассоциаций <...> а надо было <...> искать от предмета к предмету <...> “Лошадь” и “овес” – слова без родства друг с другом, предметная же близость между ними велика. И так всегда у Чехова <...>. Цель его стилистики – обнажение природы вещей, приближение к ней через слово» [З, с. 118].

То есть, чисто словесный полет лошадиного каталога подрывается будничной, но фундаментальной, предметной реальностью лошадиного питания – так же, как упования на заговор заканчиваются удалением зуба.

Заметим, что овес представляет собой и очередной шаг вниз по эволюционной лестнице, будучи, в отличие от лошади, предметом неодушевленным. Если в начале человек (знахарь) символически снижается до животного, то теперь животное снижается до растения, вернее некой нерасчлененной массы, подлежащей потреблению. Да и на языковом уровне фамилия *Овсов* звучит подчеркнуто коротко, упрощенно, голо – особенно по сравнению с оргией морфологических изысков предшествующего каталога.

² «Е. К. Сахарова (Маркова) <...> писала, что этот рассказ Чехов передавал ей «в несколько другом виде <...>:

– Такая обыкновенная <...> фамилия <...> ну птица еще такая, птичья фамилия! – Его собеседник начинает перечислять всех птиц: Соколов, Воробьев, Петухов, Синицын, Чижов... – Нет, нет, не то, не то! – и наконец вспоминает: Вербицкий <...> – Позвольте, но ведь вы говорили – фамилия птичья!? – Ну да, конечно, ведь птица же садится на вербу».

Известен [соответствующий] фольклорный мотив <...>: мужик забывает «птичью» фамилию; оказывается, это – Вербицкий (*Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов. Л., 1929. № 2081*) [17, IV, с. 473].

дальнейшими повторами и вариациями. Могла сыграть роль и ассоциативная близость между представлениями о фигурах шамана, знахаря и ветеринара. Характерным образом, профессиональный доктор, – моментально и без проблем вылечивающий пациента, как только тот подпускает его к себе, к чему и сводится вся собственно зубная часть фабулы,¹ – не получает в рассказе ни имени, ни фамилии, и это на фоне мощной антропонимической стихии ЛФ! Кстати, он искусно – причем самым натуральным образом – подверстывается к лошадиному лейтмотиву рассказа в качестве владельца брички, нуждающегося в овсе для своей лошади и тем самым способствующего успешной развязке и словесной линии сюжета. Не исключена также подспудная игра с разговорным глаголом *жеребчатиться*, «легкомысленно, без удержу резвиться, шалить» [15, с. 859], и существительным *жеребятник*, «повеса, особенно связавшийся с малыми ребятами» [7, с. 535]².

9. Издевательское пристрастие Чехова к языковым штампам и словесным вывертам его героев хорошо известно. Оно было органически присуще автору, охотно сочетавшему традиционную социально-бытовую, «предметную» тематику с металитературной, – достаточно вспомнить обилие у него пишущих персонажей самого разного ранга, от Треплева и Тригорина в «Чайке» (1895) до Веры Иосифовны, начинающей

¹ Это занимает всего четыре неполных строки текста:

«Утром генерал опять послал за доктором.

– Пускай рвет! – решил он. – Нет больше сил терпеть...

Приехал доктор и вырвал больной зуб. Боль утихла тотчас же, и генерал успокоился. Сделав свое дело и получив, что следует, за труд, доктор сел в свою бричку и поехал домой».

Ирония, скрытая за возвращением к отвергнутой было услуге доктора, состоит в том, что, как часто у Чехова, взлет над будничной реальностью (здесь – в виде планов волшебного безболезненного лечения заговором) оказывается пустой мечтой. Ср. соображения Берковского о «признаках чеховской новеллы – новеллы обращенной, отрицательной. Классическая новелла предполагает рост жизни, открытия, находки, взрывы новых жизненных качеств, радостные трансформации. У Чехова все это есть, но в обращенном смысле – *жизнь не растет, а деградирует*» [3, с. 63–64].

² Наконец, соблазнительна связь со словом *жеребятина* в его теперешнем значении «несуразность, непристойность, похабщина» (см.: [23]), но неясно, бытовало ли оно уже в эпоху Чехова.

чтение своего романа словами «Мороз крепчал» («Ионыч», 1897–1898). Сочинительством отдает и припоминание в ЛФ искомой фамилии.

Сначала ее пытается вспомнить приказчик¹, затем ему начинают предлагать свои варианты генерал и генеральша, а когда доходит до подключения к этому процессу других домашних, в тексте проговаривается ключевое «творческое» слово: «И в доме, все наперерыв, стали *изобретать* фамилии». Впрочем, и остальные глаголы, описывающие поиск фамилии (*искать, находить, думать, надумать*)² вполне укладываются в «творческую» парадигму. Собственно, и мотив «памяти» – из того же сочинительского репертуара.

Чехов не обыгрывает этого более прямо, но весь процесс поисков правильной фамилии подобен типичным авторским мукам слова, здесь, разумеется, сниженным до нелепого коллективного угадывания фамилии. Можно сказать, что Чехов отдает этим «сочинителям» своего рода писательские записные книжки с заготовками смешных фамилий и таким образом использует глуповатого приказчика и его добровольцев-«соавторов» для юмористического изображения профессии, на которой все не решается остановиться в качестве основной.

В каком-то смысле ЛФ – рассказ о выборе между медицинской и писательством³. В фабуле победа явно остается за ме-

¹ «Авторский» статус приказчика подкрепляется его типологической параллелью с Гефестом, изготовляющим щит Ахилла.

² «– Скорей *думай!*»; «стал *припоминать*»; «почесывая лбы, *искали* фамилию»; «продолжал *думать вслух*»; «фамилия всё еще *не была найдена*»; «– *Надумал* <...> – закричал он радостно. – *Надумал* <...> Овсов!».

³ У раннего Чехова есть множество рассказов и о том, и о другом. С одной стороны – такие, как «Хирургия», «Общее образование (Последние выводы зубоврачебной науки)», «Врачебные советы», с другой – «Писатель», «Мыслитель», «Восклицательный знак» (все – 1885 г.). О чеховском симбиозе медика и литератора уже писалось, ср.:

«Естественник, медик, биолог, анатом как бы составляют в Чехове тот коренной, прямолинейный, строго очерченный *стержень*, вокруг которого волнисто вьется душистая и многоцветная *флора его неподражаемой поэзии* <...> Ланцетом хирурга он систематически проводил первые глубокие надрезы в рыхлом житейском матерьяле <...> чтоб безотчетно отдаться затем всем очарователь-

дициной, но львиная доля повествования отведена под сочинительство, смехотворное, но, несомненно, составляющее главный аттракцион рассказа. Более того, подмена серьезного лечения бессмысленными словесными экзерсисами как бы иронически воплощает отбрасываемую реально идею целительного заговора. Можно сказать, что весь рассказ, собственно, в том и состоит, что генералу, а главное, читателю бесконечно заговаривают зубы лошадиными фамилиями¹.

10. Впрочем, за лошадиной серией слышится и еще один скрытый иронический подтекст. Знахарю – знахареву: перебирание его возможных фамилий звучит как поиск какого-то волшебного – сказочного? ритуального? каббалистического? спиритического? – заклинания, с помощью которого может быть вызван его дух (а в ЛФ акцизный-знахарь остается именно «духом», так как лично не появляется). На русской почве у мотива волшебного слова – типа *Сезам, отворись!* (из арабской сказки «Али-Баба и сорок разбойников»)² или *мутабор* (из «Сказки о Калифе-аисте» В. Гауффа) – есть и популярный лошадиный вариант. В сказке «О Иванушке-дурачке»³ все подвиги традиционного героя совершаются в «лошадином» коде и с помощью волшебного коня, секрет вызова которого передан ему покойным отцом: «Сивка-бурка, вещая каурка!

ным случайностям ее красок и оттенков, всей импровизации ее звуков, шорохов и полутонов <...> Чехов-врач неотделим от Чехова-писателя <...> Недаром он так *гордился своей профессией, постоянно называл медицину своей законной женой и часто забрасывал литературу для практической врачебной деятельности*» [6, с. 181–183].

Ср. еще:

«Чехов был сам прикосновен к науке (только очень ученый врач мог бы написать “Палату № 6”). Он сам наблюдал жизнь как ученый, добросовестно, методически проверяя себя. Его “открытия” ребенка, животного, ученого — подлинные научные открытия...» [4, с. 413].

¹ Ср.: [16, с. 33].

² Кстати, *сезам* – название растения (кунжута), с чем сопоставима фамилия *Овсов* < *овес*; кроме того, в «Али-Бабе» герой, забывший слово *сезам*, перебирает названия других растений. Согласно [14], это распространённый у многих народов мира сказочный мотив D1552.2: волшебные слова, открывающие доступ внутрь горы.

³ [1, с. 246–248] (сказка из Примечаний Афанасьева, № 564).

Стань передо мной, как лист перед травой!»¹. *Сивка, бурка и каурка* – это, в сущности три «вещие» лошадиные фамилии (ср., кстати, фамилию *Гнедов* в ЛФ). Соответствует сказочно-му прототипу даже имя вызывателя – *Иван Евсеич*, не говоря уже о его глупости.

Финальное обретение магического Слова (всплывание правильной фамилии) происходит в конце концов случайно, – как водится у романтических гениев, но и в соответствии с поэтикой Чехова, последовательно нацеленной на демонстрацию того, что все обстоит «не так», как привыкли думать люди, руководствующиеся пошлыми штампами, житейски-

¹ «...Старик свистнул-гаркнул богатырским посвистом <...>: «*Сивка-бурка, вещь каурка!* Стань передо мной, как лист перед травой!» *Конь бежит, земля дрожит, из ушей дым столбом, а из ноздрей пламя пышет;* и как прибежал, то и стал перед стариком как *вкопанный*. «*Вот тебе конь, – сказал отец, – владей по смерть свою*» <...>

...Царь велел <...> поставить двенадцать венцов <...>: кто *перескочит на коне* все двенадцать венцов, тот получит в жены прекрасную царевну <...> [Д]урак пошел в чистое поле <...> сам свистнул молодецким посвистом, гаркнул богатырским покриком: «*Сивка-бурка, вещь каурка!* Стань передо мной, как лист перед травой». *Прибежал конь и стал как вкопанный*.

Дурак *в одно ушко коню влез*, напился там, наелся, хорошенько нарядился, а *в другое вылез*, и стал такой молодец, что <...> ни в сказке сказать, ни пером написать. *Сел на коня* <...> нагнал своих братьев <...>, и начал их бить плетью, чтоб посторонились и дали ему дорогу. И как приехал <...> *ударил коня по крутым бедрам*. *Его конь осержается, от земли отделяется, выше лесу стоячего, ниже облака ходячего, и перепрыгнул шесть венцов* <...> Иванушка <...> *ускакал в чистое поле, влез своему коню в одно ушко, разрядился, вылез в другое* и стал по-прежнему дурак дураком <...>.

В другой раз Иванушка-дурачок *перепрыгнул на своем коне десять венцов*, а в третий раз *и все двенадцать венцов* <...>.

...Услышал царь, что в его заповедных лугах бегают олени золоторогий, и приказывает зятьям своим поймать его. Иванушка-дурачок взял вместо доброго коня коростовую кобылу, сел на нее задом к голове, а передом к хвосту, взялся за хвост и поехал с царского двора; выехал в чистое поле, содрал с лошади кожу, повесил на шест, а сам закричал: «Сбегайтесь, серые волки! Слетайтесь, сороки, вороны! Вот вам гостинец от царя». Свистнул и призвал сивку-бурку, клал на коня седельцо черкасское, двенадцать подпруг шелку шемаханского: шелк не рвется, булат не трется, аравитское золото в грязи не ржавеет; поскакал, как птица, и добыл оленя золоторогого» [1, с. 246–248].

ми и литературными¹. Недаром в основу одной из влиятельных моделей чеховской поэтики был положен принцип «случайности»². Модели во многом адекватной, но, конечно, не исчерпывающей. Под покровом случайности чеховское ружье неизменно стреляет и попадает в цель, банальные истины остаются верными, литературные и житейские нормы не потрясаются³. Просто зубы должны лечить врачи, а не знахари, лошади нужны в упряжке, а не в медицине, и да, они действительно кушают овес, хотя все это гораздо более обыденно, нежели забавные словесные фейерверки, место которых – в литературе.

Список литературы и источников

1. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. М., 1985. Т. 3. (сер. Литературные памятники).
2. *Балухатый С. Д.* Ранний Чехов // А. П. Чехов. Сб. статей и материалов. Р/Д., 1959.

¹ Ср. замечание Эйхенбаума по поводу готовности Чехова написать о пепельнице:

«Это была своего рода полемика: Чехов демонстративно вводил в литературу «первые попавшиеся на глаза» мелочи жизни, которые казались прежде стоящими вне литературы. Он осмысливал этот ввод пока только шуткой, смехом...» [22, с. 359].

² См.: [18, с. 146]. Ср. также:

«Во всем и везде царит *самодержавный случай* <...> дерзко бросающий вызов всем мировоззрениям. В этом <...> наибольшая оригинальность Чехова...» [20, с. 572].

«Люди у Чехова уязвимы *со стороны случая*. В классической новелле человек овладевал случаем. У Чехова, обратное, *случай становится хозяином человека*» [3, с. 89].

³ «Пишет ли Чехов фабульные рассказы, пишет ли бесфабульные <...> главный интерес его – жизнь в ее обыденном течении <...> *Правильность, здравость, честность повседневной жизни* – такова, по Чехову, *основа основ*, фабула только выводит наружу, что же скрывается в повседневности – застой, болезнь или же там присутствуют и живые силы <...> ...литература позволяет увидеть в жизни «то, чего раньше не видали, не замечали: ее *отклонение от нормы* <...>». *Главный интерес – в норме*, отклонения и открывают нам, *в чем эта добрая норма*. Поэзия, возвышенное, трогательное – все это у Чехова только тогда подлинно, когда возникает из *нормы*, опирается на обыкновенную жизнь людей <...> Когда речь идет о *норме*, то Чехов не простит *ни малейшего ее убавления*» [3, с. 83–84].

3. Берковский Н. Я. Чехов: От рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н. Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М., 1969.

4. Бицилли П. М. Чехов // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М., 2000.

5. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1977. Т. 3.

6. Гроссман Л. П. Натурализм Чехова // Гроссман Л. П. Цех пера. Эссеистика. М., 2000.

7. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1978. Т. 1.

8. Жолковский А. К. Il catalogo è questo...: (К поэтике списков) // Жолковский А. К. Поэтика за чайным столом и другие разборы: Сб. статей. М., 2014.

9. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. О приеме выразительности ОТКАЗ // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты – тема – приемы – текст. М., 1996.

10. Короленко В. Г. Антон Павлович Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников / Сост. Н. И. Гитович. М., 1986.

11. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Пер. Е. Эдельсона, под ред. Н. Кузнецовой // Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М., 1953.

12. *Pervukhina N. Anton Chekhov: The sense and the nonsense.* New York; Ottawa; Toronto, 1993.

13. Переписка А. П. Чехова: В 2 т. М., 1984. Т. 1.

14. *Thompson S. Motif-index of folk-literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediæval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends.* Bloomington, 1955–1958.

15. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова: В 4 т. М., 1935. Т. 1.

16. Фарыно Е. [*Faryno, Jerzy*]. К невостробованной мифологемике «Лошадиной фамилии» Чехова // *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku / Pod red. E. Biernat i T. Bogdanowicza.* Gdańsk, 1999. С. 28–38.

17. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1974–1983.

18. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.

19. Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986.

20. *Шестов Л. И.* Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – нач. XX в.: Антология / Сост. И. Н. Сухих. СПб., 2002. (См.: <http://www.vehi.net/shestov/chehov.html>).

21. *Щеглов Ю. К.* О художественном языке Чехова // Щеглов Ю. К. Избранные труды / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М., 2014.

22. *Эйхенбаум Б. М.* О Чехове // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969.

23. Энциклопедический портал Академик // См.: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/seksolog/2082> (дата обращения: 23.05.2015).

Алиса Паутова
(Санкт-Петербург)

**СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ ТРАДИЦИИ
«ПОСЛЕДНИХ ПЕСЕН»
В ИТОГОВОЙ КНИГЕ СТИХОВ
И. Ф. АННЕНСКОГО «ТИХИЕ ПЕСНИ»**

В статье предлагается анализ цикла стихов И. Ф. Анненского «Тихие песни» с целью выявления характерных черт «последних песен» и специфики их реализации в данном конкретном цикле. Это дает читателю возможность быть сопричастным акту письма в процессе «замедленного» чтения и воплотить органически присущую текстам Анненского автореферентную актуализацию.

Ключевые слова: И. Ф. Анненский, жанровая рецептивная установка, «последние песни», циклическое единство, интерпретативные модели, направление читательской конкретизации.

This article studies cycle of I.F. Annensky's poems «Quiet songs» for clear up the question about typical features of «last songs» and this specific realization. On the basis of modern literary concepts of cyclic unity as a genre form, we propose an extension of the cycle representations in terms of integrating, conceptual. Considering the «Quiet songs» as part of the final book, to coincide with the experience of writing his fading life, we relate «Quiet songs» with the cycles of «the last songs» on a number of structural features. This was the reader to become a part of the act of writing since the process of reading is 'slowed down' ('freezed') but also externalizes the natural self-referential actualization of Annensky's work.

Key words: I. F. Annensky receptional mindset, «last songs», cycle of poem, models of interpretation, reader's concretization.

В последнее тридцатилетие все больше внимания уделяется циклическим художественным образованиям в лирике. Как выявили исследования¹, пиком циклообразования в лирике является конец XIX – начало XX вв. Мирошникова О. В. отмечает, что «на протяжении XX века распространение циклических форм в поэзии приобретало все большую мас-

¹ См., например: [4], [13], [10], [7].

штабность, превратившись, наконец, в XX веке в устойчивую традицию» [11, с. 3].

Изучением вопросов циклообразования в русской литературе занимались В. А. Сапогов, И. В. Фоменко, Л. Е. Ляпина, М. Н. Дарвин, О. Г. Золотарева, А. С. Коган и др.

Л.Е. Ляпина выделяет три этапа эволюции литературной циклизации, соответствующие трем этапам эволюции понятия «жанр». На первом этапе возникают циклы, закрепляющие фольклорный (синкретический) тип циклизации. Здесь вопрос о жанре не стоит в силу синкретизма искусства того периода. На втором этапе, в период рефлексивного традиционализма, понятие «жанр» становится господствующим. Ляпина отмечает, что «сведение в одном абзаце различных и далеко друг от друга отстоящих явлений свидетельствует отнюдь не об их идентификации, но лишь о типологической близости используемого циклообразующего принципа» [10, с. 24]. Следовательно, циклообразующий принцип первых двух периодов не оставлял места для вопроса о жанре, так как «циклы не осознавались и не квалифицировались как жанровые явления... текстовый критерий на протяжении этих эпох абсолютен — а тем самым не актуален» [10, с. 24], — продолжает исследователь.

На третьем же этапе понятие «жанр» отходит на периферию, вытесняемое авторской интенцией, которая становится господствующей в литературе. М. Н. Дарвин определяет лирический цикл как «сверхжанровое единство» [7, с. 18]. Таким образом, на 3 этапе кардинальным образом меняется сам циклообразующий принцип. Теперь становится возможной, с одной стороны, реализация разных жанровых традиций в пределах одного произведения, а с другой — образование новых жанров цикла.

Б. Ф. Егоров подчеркивает, что, «включаясь в жанрообразующий процесс, циклизация начинает порождать не жанр, а жанры» [9, с. 18]. Однако, на сегодняшний день жанровая система циклов пока еще не является разработанной.

Отдельный интерес для исследования вызывают лирические циклы, создаваемые поэтами в конце жизни как итоговое ее осмысление или в момент переживания неотвратимости близкого конца. Это «Последние песни» Н. А. Некрасова, «Песни из уголка» К. К. Случевского, «Тихие песни» И. Анненского, «Вечерние огни» А. А. Фета и другие.

Корпус произведений данной тематической направленности образует единый смысловой контекст, в котором реализуется общая тенденция к размышлению о главном, понятии за жизнь, осознаваемую уже как прожитую. Это не просто размышление, а некое обращение к будущим поколениям. Здесь реализуется не просто потребность сказать, но и необходимость быть услышанным и понятым. «Последние песни» на сегодняшний день еще не изучены как самостоятельный литературный феномен, что и является предметом нашего исследования. В совокупности циклов данной тематической направленности, мы выявили характерные для них признаки:

1. Это стихи, написанные на закате жизни, часто в период затяжной неизлечимой болезни, объединенные в цикл.
2. Для носителя сознания характерен поиск смысла жизни, ответов на основополагающие жизненные вопросы, либо основания для надежды на продолжение жизни в памяти, творчестве, либо в инобытие.
3. В цикле реализуется определенный комплекс идей, объединенных общей, довлеющей над ними мыслью, являющейся ответом на основной экзистенциальный вопрос носителя сознания.
4. Характерна разветвленная система мотивов, реализующая заданный комплекс идей.
5. Создатель последних песен не может находиться вне собственного текста, так как этот текст является рассуждением над собственной уходящей жизнью, и в то же время адресатом текста становится все человечество, так как речь идет о вещах индивидуальных и универсальных одновременно.
6. Часто соотносится с песенными жанрами.
7. Нередко существует привязка к замкнутому идиллическому пространству, противопоставленному разомкнутым пространствам и являющемуся убежищем для носителя сознания.
8. Иногда наблюдается включение в цикл переводных текстов, что создает внутри цикла дополнительные интертекстуальные связи и усложняет его структуру (например, у Фета в «Вечерних огнях» и Анненского в «Тихих песнях»).

В рамках данной работы мы взяли для рассмотрения цикл И. Анненского «Тихие песни» с целью выявления характерных черт «последних песен» и специфики их реализации в данном конкретном цикле. Вопрос же о развитии либо угасании данной традиции останется за пределами данного исследования, но будет поставлен и рассмотрен в диссертационном исследовании, частью которого является данная разработка.

В 1901 Анненский задумывает издать свои лирические стихи и стихотворные переводы отдельной книгой под названием «Утис» (от греч. «никто»). Это же слово становится русифицированной анаграммой (от имени Иннокентий) и псевдонимом писателя: «Ник. Т-о», под которым он в 1904 г. издает первый сборник стихов «Тихие песни», куда также вошли переводы из Горация, Г. Лонгфелло, Ш. Бодлера, Г. Гейне, П. Верлена и др. Как отмечает исследователь А. С. Дубинская, «по первому замыслу книга «должна была называться более выразительно «Из пещеры Полифема», а соответственно этому и первоначально избранный псевдоним был «Оиид — Утис» [8, с. 7].

Книга не принесла славы Анненскому и осталась почти незамеченной. Лишь В. Я. Брюсов удостоил ее снисходительной рецензии, пожелав автору дальнейшей «работы над самим собой» [5, IV, с. 63], да через 2 года А. А. Блок, отметив «своеструнность», «прозрачность», «новизну символов» целого ряда стихотворений Анненского, сочувственно написал: «Большая часть стихов г. Ник.Т-о носит на себе печать хрупкой тонкости и настоящего поэтического чутья, <...> чувствуется человеческая душа, убитая непосильной тоской, дикая, одинокая и скрытная <...>, душа как бы прячет себя от себя самой, переживает свои чистые ощущения в угаре декадентских форм». [3, V, с. 621]. Лишь позже, прочитав сборник «Кипарисовый ларец», вышедший уже после смерти Анненского, Блок напишет об этой книге сыну Анненского В. Кривичу положительный отзыв.

Необычным является псевдоним, избранный поэтом для своего первого сборника стихов. Одну из причин такого выбора приводит исследователь его творчества А. С. Дубинская: «То, что состоявшийся филолог в достаточно зрелом возрасте неожиданно выступил в роли автора книги стихов, могло восприняться современниками (коллегами в частности) как довольно странное явление» [8, с. 11]. Хочется добавить, что,

на наш взгляд, отказ от самоидентификации имеет гораздо более глубокие корни. Здесь можно говорить и об аллегоричности, унификации носителя сознания, и об идеологическом кризисе, ставящим под сомнение само существование смысла жизни, стремление разорвать опутывающие связи, чтобы вырвать себя из-под «опостылевшей власти бытия», а также об интертекстуальной связи с «Одиссеей» Гомера и гипертекстом эпохи, в которую она было создана.

Рассмотрим композиционные особенности данного цикла, особенности авторской рефлексии, а также идеологический комплекс, реализуемый в данном цикле как цикло- и жанрообразующие элементы.

Сборник «Тихие песни» имеет сложную разветвленную структуру. Он состоит из 45 лирических произведений, некоторые из них, в свою очередь, так же состоят из нескольких текстов, объединенных тематически. Часть текстов объединена в микроциклы, что вызывает предположение, что стихи, располагающиеся между микроциклами, также объединены тематически и структурно, и могут считаться неозаглавленными микроциклами. Таким образом, мы можем выделить в цикле «Тихие песни» 11 подциклов.

Тексты внутри цикла объединены: общим заглавием, последовательностью, заданной нумерацией и общим эпиграфом. Любопытно, что в качестве эпиграфа использованы стихотворные строки, авторство которых приписывается тому же лицу, что и авторство всего цикла:

Из заветного фиала
В эти песни пролита,
Но увы! Не красота...
Только муки идеала (*Никто*)
[2, с. 53. Далее ссылки на это издание даются в
тексте в круглых скобках с указанием страниц].

Здесь задаются основные смысловые доминанты: вечное стремление к идеалу и невозможность его достижения или хотя бы – постижения. Подобно фиалу, поэт преподносит свой дар, осознавая при этом свою несостоятельность и несовершенство всего сущего. Здесь также можно вспомнить миф о пещере Платона, платоновскую мысль об идеях и их несовершенном отражении в мире. В первом стихотворении, посвященном теме творчества, поэзия предстает в качестве

божества, но не того, которому поклоняются в храмах. Поэт должен «бежать» от «лазури фимиама, от лилий праздного венца, <...>, презрев гордыню храма» для того, чтобы «Искать следов ее сандалей / Между заносами пустынь». Эта же мысль раскрывается в стихотворении «Идеал». Содержание совершенно несопоставимо с его названием:

Тупые звуки вспышек газа
Над мертвой яркостью голов,
И скуки черная зараза
От покидаемых столов,
И там, среди зеленолицых,
Тоску привычки затая,
Решать на выцветших страницах
Постылый ребус бытия (с. 59).

Перед нами, действительно, предстает «не красота... Только муки идеала». В художественном мире Анненского жизнь предстает в виде затянувшегося пира в дешевом трактире, наполненном уродливыми существами. Но страшнее всего то, что эти существа, возможно, сродни нам самим:

Не страшно ль иногда становится на свете?
Не хочется ль бежать, укрыться поскорей?
Подумай: на руках у матерей
Все это были розовые дети (с. 60).

Придя в мир, человек оказывается в пограничном состоянии. Создатель, давший дыхание его устам, размыкает в этот миг весь мир на «Здесь и Там», а сам момент появления дыханья называется мигом безумья:

Дыханье дав моим устам,
Она на факел мой дохнула,
И целый мир на Здесь и Там
В тот миг безумья разомкнула... (с. 57–58)

Жизнь представляется для носителя сознания не возможностью для счастья, а процессом распада и умирания. Он как бы ведет обратный отсчет:

С тех пор Незримая, года
Мои сжигая без следа,
Желанье жить все жарче будит (с. 58).

Вот здесь и появляется болевая точка: как пишет Л. Гинзбург, «об Анненском в свое время писали как о поэте смерти» [6, с. 321]. Анненский, в самом деле, много говорил о смерти и похоронных атрибутах. Но в противовес сказанному Л. Гинзбург утверждает, что «поэт влюблен в жизнь» [6, с. 322]. Анненский понимал, что лирический поэт не может не любить то, о чем пишет, что это противоречило бы самой сущности лирики как особой системы выражения человеческих ценностей. «Мысль о влюбленности поэта в жизнь (смерть потому и трагична) Анненский высказывал в статьях, и он реализовал ее в своем творчестве» [6, с. 322].

Цикл тематически неоднороден. В ходе исследования мы выделили следующие тематические и смысловые доминанты: поэт и поэзия, тайна бесконечности, тайна смерти, двойничество, проблема самоидентификации носителя сознания, переходные, пограничные состояния, природа и человек, картина мироустройства. И, тем не менее, в нем явно прослеживается присутствие единого лирического субъекта и единая экзистенциальная установка.

Избранный нами цикл не только последний цикл Анненского, но и – первый и единственный, вышедший при его жизни. Почему же мы рассматриваем его в рамках обозначенной проблемы? Несмотря на то, что Анненский не страдал от неизлечимой болезни, как Некрасов или Случевский, все же его «Тихие песни» пропитаны острым ощущением конечности человеческой жизни, что порождает особого рода рефлексию. Носитель сознания не изучает окружающий его мир, он проводит некую «инвентаризацию» вещных, чувственных, ассоциативных и ценностных составляющих своей жизни в стремлении понять, для чего она дана, если взаимодействие с нею неизбежно. Однако ощущение смертности не делает носителя сознания романтически противопоставленным враждебному миру. По словам Л. Я. Гинзбург, «*сцепление человека с природой и <...> с окружающим миром* — это исходная мысль всей поэтической системы Анненского <...> определяющая в этой системе самое строение поэтического образа. Почему эта связь причиняет боль? Семантической рифмой к слову *больно* служит слово *бесцельно*» [6, с. 323]. Можно сделать вывод, что суть конфликта в том, что герой не чужд миру, но, ощущая свою смертность, лишен при этом смысла существования, который мог бы если не продлить

жизнь или сделать ее бесконечной, то, по крайней мере, сделать ее значимой.

«Только творческое усилие способно теперь овладеть несомненной для поэта красотой мира» [6, с. 326] – продолжает свою мысль исследователь, обозначив тем самым одну из наиболее важных тем, пронизывающих «Тихие песни» – тему творчества.

«Ему нужен смысл жизни, нравственное ее оправдание» [6, с. 326], – заключает исследователь, и далее приводит слова самого поэта: «...Я потерял бога, — пишет Анненский в 1904 году, — и беспокойно, почти безнадежно ищущ оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным» [12, с. 466]. Следовательно, развитие конфликта происходит именно в экзистенциальной плоскости. Этот момент является определяющим для носителя сознания.

Лирический цикл Иннокентия Анненского «Тихие песни», рассматриваемый в качестве «последних песен», является концентрированным выражением авторефлексивных установок и в то же время – чистым образцом жанра. Муки идеала, воплощенные в «тихие песни», осуществляют концептуальное единство всего цикла. Рассуждая над конечностью жизни, автор становится носителем сознания внутри собственного цикла, в то же время, абстрагируясь от себя как от личности, тем самым делает себя проводником основополагающих истин и унифицирует образ носителя сознания.

Список литературы и источников

1. *Аверинцев С.* Историческая подвижность категории жанра // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986.
2. *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. (Библиотека поэта. Большая сер.).
3. *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1962.
4. *Сапогов В.* Цикл // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1977. Т. 8. Стб. 398-399.
5. *Аврелий [Брюсов В.]* [Рец. на:] Иван Рукавишников. Книга третья. Стихотворения. СПб. 1904 г. НИК. Т-О. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов

«Парнасцы и Проклятые». СПб. 1904 г. // Весы. 1904. № 4. С. 62—63.

6. Гинзбург Л. О лирике М., 1997.

7. Дарвин М. Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. Красноярск, 1988.

8. Дубинская А. Лирическая книга И. Ф. Анненского «Тихие песни». Омск, 2011.

9. Егоров Б. Поэзия Аполлона Григорьева // Григорьев А. Стихотворения и поэмы. М., 1978.

10. Ляпина Л. Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1990. С. 22—30.

11. Мирошникова О. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика. Омск, 2004.

12. Из неопубликованных писем Иннокентия Анненского / Публ. И. И. Подольской // Известия отделения литературы и языка Академии наук СССР. 1972. Т. XXXI. № 5. С. 462—469

13. Фоменко И. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.

Елена Глуховская
(Санкт-Петербург),
Александра Чабан
(Тарту)

«АПОЛЛОН» И «МУСАГЕТ»: МЕЖДУ БОРЬБОЙ И КОМПРОМИССОМ (К ИСТОРИИ ОДНОГО ПИСЬМА)

В статье на материале неопубликованного письма Э. К. Метнера к Е.А. Зноско-Боровскому реконструируется история взаимоотношений двух книгоиздательств, «Аполлон» и «Мусагет». Делается вывод о неоднозначной позиции «Аполлона» в восприятии современников и о специфике издательского дела 1910-х гг.

Ключевые слова: русская литература 1910-х годов XX века, Серебряный век, символизм, акмеизм, журналистика, книгоиздательство, Аполлон, Мусагет, Метнер, Зноско-Боровский, Вяч. Иванов, Гумилев.

The article reconstructs the relationship between two publishing houses, «Apollo» and «Musagetes», on the base of the unpublished E. Medtner's letter to E. Znosko-Borovsky. There is made a conclusion about ambiguous position of the «Apollo» in the perception of contemporaries and about the publishing particularity in the 1910th.

Key words: russian literature of the 1910th of the 20th century, The Silver age, symbolism, akmeism, publishing, «Apollo», «Musagetes», E. Medtner, E. Znosko-Borovsky, V. Ivanov, N. Gumilev.

Капитализация рынка, активно развивающаяся в начале XX в. и повлекшая за собой перестройку всей экономики, отразилась и на издательском деле¹. Вопрос спроса и наличие исходного капитала стали диктовать свои условия и здесь. Предчувствуя большую выгоду, издательства с большой охотой принимались за выпуски собрания сочинений уже известных писателей, а все больше книг молодых литераторов выходило за счет авторов. Тем же, кто не в силах был оплатить публикацию, приходилось ждать подходящего случая

¹ См. об этом: [39]; [33].

годами, теряя при этом и популярность, и актуальность своих произведений (см.: [18, с. 96–101]). Чтобы удержаться на рынке и привлечь бóльшую аудиторию, печатная продукция выработала для себя новую, наиболее оптимальную форму существования. Нередкими стали союзы периодической печати и книгоиздательств. Чаще всего книгоиздательство начинало выпускать и периодическое приложение, причем подобный шаг делали как модернистские издательства (на базе «Скорпиона» начал выходить журнал «Весы», «Оры» основало выпуски альманахов «Цветник Ор», «Гриф» также выпустил серию одноименных альманахов и т.д.), и марксистские (сборники «Знания» (1904–1912)). Существовала также и обратная ситуация: некоторые журналы со временем расширили поле своей деятельности до книгоиздательской.

История журнала «Аполлон» представляет собой как раз второй вариант развития печатной продукции. Вступивший на литературную арену осенью 1909 г., в период, когда главные журналы символистов, «Весы» и «Золотое руно», шли к своему закату, «Аполлон» постарался занять освобождающуюся идеологическую нишу, провозгласив автономный и самостоятельный характер своей деятельности. Во вступительном слове редакции, помещенном в первом номере, сообщалось, что «Аполлон» не будет следовать эстетической программе какого-то определенного литературно-художественного направления: «Для искусства современности наступает эпоха устремлений – всех искренних и сильных – к новой правде, к глубоко сознательному и стройному творчеству от разрозненных опытов – к закономерному мастерству, от расплывчатых эффектов – к стилю, к прекрасной форме. <...> Цели «Аполлона» остаются, тем не менее, чисто эстетическими, независимо от идеологических оттенков» [40, с. 3–4]. К 1910 г. позиция журнала оформилась еще четче. Статьи Гумилева «Жизнь стиха» (№7, 1910), Г. Чулкова «Весы» (№7, 1910), М. Волошина «Анри де Ренье» (№4, 1910), и М. Кузмина «О прекрасной ясности» (№1, 1910) определили курс «Аполлона» к преодолению символизма. В противовес духовным исканиям мистиков в центр интересов «аполлоновцев» были вынесены логичность художественного замысла, стройность композиции, четкость организации всех элементов художественной формы. Статья В. Брюсова «О «речи рабской» в защиту поэзии» (№9, 1910) еще более заострила

противостояние «аполлоновцев» с лагерем мистического символизма. Организация книгоиздательства способствовала укреплению эстетической позиции журнала в сознании общественности¹.

Включение издательской деятельности в сферу журнальных приоритетов было, судя по всему, инициативой редакции, однако окончательный ответ на этот вопрос был за капиталом. Как и журнал «Аполлон», одноименное издательство существовало преимущественно на деньги мецената, купца М. К. Ушкова и не приносило прибыли. Более того – первый год издания журнала «Аполлон» обернулся убытком в более чем 40000 рублей². В середине июля 1910 г. редактор журнала С. Маковский сообщает секретарю Е. Зноско-Боровскому о продлении субсидий: «Дальнейшая судьба «Аполлона» окончательно определена: М. К. Ушков берет на себя расходы по изданию и на 1911 год, однако по уменьшенной «новой» смете; должно быть, с января он и юридически сделается *издателем*³. Таким образом мы безусловно существуем!» [32, л. 12]. В письме к В. Брюсову от 30 июля 1910 г. Маковский уточняет срок выплат: «<...> Именно теперь окончательно выяснился вопрос о его дальнейшем материальном существовании. Журналу обещано еще два-три года во всяком случае, а в случае минимального прогрессивного успеха – и на дальнейший срок. Следовательно, приходится думать о многолетнем существовании «Аполлона»» [31, л. 9–10].

Денежные вливания в будущем распространялись также и на издательство. Наличие крупного мецената⁴ во многом

¹ Подробнее о позиции журнала «Аполлон» см. в работах: [20]; [26, с. 190–250]; [28]; [29]; [30].

² См. письмо С. Маковского к Е. Зноско-Боровскому от 15 июля 1910 г.: «Относительно 1911 года, к сожалению, не могу еще сказать тебе определенно: *ça a est!* Но все же шансы за то, чтобы М. К. Ушков возьмет на себя издательство по смете, выработанной Кранцем и мною исправленной. <...> Следовательно, до конца августа мы не будем ничего предпринимать, связывающего нас материально с 1911 г., зато с сентября начнем деятельно готовить второй год издания. <...> Ты, конечно, понимаешь, что не так легко после убытка в 40000 р., убедить издателя на *продолжение дела*» [32, л. 11].

³ Здесь и далее в статье подчеркнутые слова выделены курсивом.

⁴ Помимо Ушкова, другими пайщиками «Аполлона» выступали также княгиня М. К. Тенишева и барон Н. В. Дризен. «Итак, Ушков

сняло задачу выживания на рынке, остро стоящую перед другими книгоиздательствами, и «Аполлон» мог позволить себе сосредоточиться на более «богемных» («аполлонических») целях. Свободное от «коммерческих проектов» книгоиздательство выпускало сочинения, не принадлежащие массовой литературе (беллетристики было незначительное количество), преимущественно искусствоведческого характера (история музыки, живописи, художественной критики). Элитарный характер выпускавшихся книг, посвященных разным направлениям искусства, подкреплял идеологическую платформу «аполлоновцев» как «строгих искателей» «новых ростков художественной мысли» [40, с. 4]. Своеобразная элитарность издательства состояла и в том, что ««Аполлон» практиковал прежде всего выпуск сборников статей своих сотрудников, уже опубликованных на страницах журнала»¹ [20, с. 75].

Однако, несмотря на денежные субсидии, позволявшие существовать журнальному и издательскому проектам, временные материальные трудности случались и здесь. Одно из сообщений Зноско-Боровского иллюстрирует ситуацию, при которой организаторы каждый раз стремились к ограничению излишеств: «Волконский сдал в Сириус целых две книжки средства на 1911 год, но это не мешает войти в издание другим пайщикам. Будем искать их для вящего Укрепления “Аполлона”. <...> Тенишевой я хочу предложить самостоятельный художественно-промышленный отдел в журнале, под редакцией лица, которого она укажет (Рериха?) – за соответствующий ежегодный взнос. Ту же комбинацию можно будет предложить и Дризену, хотя, после его весенней интриги, так блистательно не удавшейся, от него хотелось бы подальше», – писал Маковский Зноско-Боровскому 21 июля 1910 г. [32, л. 12].

¹ В книгоиздательстве «Аполлон» к 1913 г. вышли книги: В. Я. Андрюкова «Очерк по истории литографии»; С. Ауслендера «Рассказы. Книга вторая»; С. Волконского «Человек на сцене», «Разговоры», «Художественные отклики», «Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста»; М. Волошина «Лики творчества»; Н. Врангеля «Венок мертвым (книга художественно-исторических статей)»; Н. Гумилева «Чужое небо»; В. Каратыгина «Творчество Н. А. Римского-Корсакова»; С. Маковского «Страницы художественной критики. Кн. III»; Ж. д'Удине «Искусство и жест»; «Материалы к истории вандализма в России. Кн. 1». под ред. С. Маковского и Н. Врангеля; «Сто лет (1812–1912) французской живописи. Иллюстрированный каталог».

ги: это все будет изданием «Аполлона» или нет? И кто будет платить за первую книгу <...>? У нас денег нет, и если даже Ушков пришлет тысяч пять, мы их сразу же должны раздать» [23, л. 13].

Несмотря на установку экономить, издательство было не лишено претензии на изящество, что являлось частью эстетической программы «Аполлона». Монография «Сто лет французской живописи (1912–1912)» содержала 100 репродукций. В № 5 за 1912 г. сообщалась цена книги – 8 р. Очерк по истории литографии в России, составленный В. Я. Адарюковым, также имел большое иллюстрированное приложение – 2 фототипии и 66 автотипий. Характерно и дополнение, появившееся в рекламе «Литературного альманаха» к 1913 г.: краткий обзор содержания начал печататься с указанием на изящную сторону книги, «украшения А. Б., М. Добужинского, Г. Лукомского, Н. Кузьмина, Д. Митрохина, Г. Нарбута» [3, с. 119].

Более всего показателен проект «Монографии о творчестве К. А. Сомова», к которому шло пояснение: «Роскошное издание в небольшом количестве экземпляров. 100 репродукций гелиографией, фото- и автотипией и др.» [2, с. 135]. Книга не вышла в свет и к № 8 за 1912 г. исчезла из анонса. Организаторы «Аполлона» тем самым жили, постоянно балансируя в выборе между роскошеством издания и его прагматикой. Об очередной подобной дилемме не без печали писал Е. Зноско-Боровский: «Книга Волконского будет готова в начале ноября. Волконский согласился печатать ее без роскошных экземпляров, ибо невозможно подобрать японскую бумагу такого формата и в таком количестве: специальная бумага выбирается всегда до набора и по ней определяется формат книги» [12, с. 8].

Несмотря на это к началу 1912 г. издательство набирало силу, а в журнале с каждым месяцем все более укреплялись позиции «прекрасной ясности». Странный эпизод, произошедший в истории «Аполлона», заставляет немного иначе взглянуть как на его рецепцию в сознании современников, так и на журнально-издательский быт 1910-х гг.

В отделе рукописей РГБ хранится черновик письма Э. К. Метнера, адресованный Е. А. Зноско-Боровскому, еще не становившийся объектом исследовательского внимания. Речь в нем идет об издательствах, к которым имели непо-

средственное отношение корреспонденты – «Мусагет» и «Аполлон». Приведем текст полностью¹:

Глубокоуважаемый Евгений Александрович!

Помню наш разговор зимой в гостиной Вячеслава Ивановича [о том, что] о [желательных] дружественных отношениях между нашими издательствами обращаюсь теперь к Вам со следующим предложением.

Дело в том, что я слышал о подготовке «Аполлона» к изданию *Цветочек Франциска*. Перевод кот. собирался издать *Мусагет* почти готов. Итак мы некот. являемся конкурентами. Из этого положения необходимо так или иначе выходить. Я со своей стороны мог бы предложить [следующий] выход. Именно сделать наши издания совершенно разными и по внешности, и по цене. Так если Вы намерены дать более изящное издание, мы дадим возможно [простое дешевое] простое и дешевое, и обратно.

Очень прошу Вас возможно скорее ответить мне на мое предложение и если Вы с ним согласны то указать [размер] формат, шрифт, *предп.* цену Ваше[го]й [Франциска] книги, а также предполагаемый срок ее выхода.

Черновик не датирован, однако история его появления восходит, по-видимому, к февралю 1912 г.² 11 февраля Метнер, редактор «Мусагета», получил от Вяч. Иванова письмо: «Дорогой Эмилий Карлович, если бы Вы приехали в Петербург и остановились на башне, я был бы счастлив! Счастлив видеть Вас, быть с Вами в семейной среде, переговорить о бесконечно многом <...>. И, сверх того, возникли важнейшие предположения, серьезные планы, касающиеся нас всех совокупно и раздельно; обсуждение этих планов, на-

¹ Текст приводится в авторской редакции без изменения орфографии и пунктуации по оригиналу, хранящемуся в ОР РГБ. Ф. 167. Карт. 24. № 10. Вычеркнутые фрагменты приведены в квадратных скобках.

² Зимой 1910 г. Метнер также находился в Петербурге, однако не был еще близко знаком с Вяч. Ивановым. Кроме того, бумага, на которой написан черновик, встречается в дневниках Метнера в период с декабря 1911 г. по ноябрь 1912-го.

стоятельно необходимое, возможно лишь в беседах с Вами» [16, с. 331]. Серьезные планы, на которые ссылается мэтр, касались преимущественно журнала «Труды и дни», организуемого в это время при «Мусагете», однако подспудно в этот приезд Метнера были обговорены и другие немаловажные вопросы. К середине февраля Метнер прибыл в Петербург и провел, как предлагал Иванов, несколько дней на Башне. По всей видимости, в один из дней Башню посетил и Е. Зноско-Боровский, секретарь «Аполлона».

Отношения двух столпов литературной жизни 1910-х гг., «Аполлона» и «Мусагета», были далеки от дружественных. Создание «Мусагета» отчасти было спровоцировано конкуренцией со стороны «Аполлона»: «“Весы” кончаются, “Руно” кончается, в Петербурге усиливается “Аполлон”, так что если год просрочим, будет поздно» [7, л. 1], – писал Андрей Белый Метнеру в конце августа – начале сентября 1909 г. Оставшиеся без журнальной платформы, символисты религиозно-мистического толка нуждались в новом печатном органе, который, среди прочего, способствовал бы перераспределению сил внутри символизма, разлагаемого эпигонами и подпираемого другими литературными направлениями. Таким органом и стало книгоиздательство «Мусагет», созданное при ближайшем сотрудничестве Метнера, Белого, Эллиса и других «аргонавтов»¹. Хотя Белый и настаивал на немедленном выпуске журнала, более прагматичный Метнер понимал всю трудность этого предприятия, требующего значительно больше денежных, временных и человеческих ресурсов. Принципиальное значение для Метнера и его «команды» имел некоммерческий характер книгоиздательства и его ориентация на узкий круг «своих». Идеологической основой проекта стало соединение символизма и культуры, замешенное на германофильстве Э. К. Метнера.

Постепенно возрастающее противостояние двух литературных органов достигло своего накала к середине 1910 г., и спровоцировало конфликт между Эллисом и Вяч. Ивановым². В письме к Вяч. Иванову от 17 мая 1910 г. Эллисом были четко обозначены наиболее яркие примеры систематических нападок «Аполлона» на «Мусагет»: «По существу, Вы не можете

¹ Подробную историю книгоиздательства «Мусагет» см.: [6, с. 40–56], [42, с. 112–130]; [27, с. 161–164]; [45].

² Подробнее о нем: [10, с. 373–384].

не знать, что «Аполлон» систематически обливает грязью все наши святыни.

Сперва он не пригласил даже в сотрудники А. Белого, цвет нашей литературы. Потом он облил грязью Н. К. Метнера (так!), к<ото>рый для нас всех – бесконечно ценен в последнем.

Затем в статье Чулкова о «Весах» не было даже упомянуто имя А. Белого, органом к<оторо>го «Весы» были, в сущности, 2, 3 года.

Мало того, Брюсов уже заявил нам о своей абсолютно враждебной статье о «Символизме» А. Белого для «Аполлона». Умалчиваю уж о неприличных выпадах «Аполлона» ко мне лично, ибо здесь я был бы пристрастен. Итак ясно, что «Мусaget» и «Аполлон» – два враждебных крейсера, готовых открыть канонаду» [10, с. 381]. Самого же Вяч. Иванова Эллис обвинял в двойственности позиций и стремлениях захватить власть как в «Мусagете», так и в «Аполлоне», расценивая его поведение как предательство по отношению как к одному, так и к другому литературному проекту.

Выпад Эллиса не был поддержан другими сотрудниками «Мусagета». Наоборот, некоторые из них прислали Иванову письма с извинениями, в которых списывали поведение Эллиса на импульсивность и непримиримость его натуры. Градус напряжения между издательствами несколько снизился, хотя и не полностью ослаб¹.

К моменту же предполагаемой встречи Метнера со Зноско-Боровским позиции «Аполлона» и «Мусagета» были уже четко определены и закреплены, а поэтому не требовали острополемического противостояния. Судя по черновику письма Метнера, литераторы обсудили вопросы, касающиеся своих издательств, придя к договоренности о «дружественных отношениях» [15] между ними. Важным шагом на пути примирения стало размещение взаимных анонсов о выходе

¹ Так, в ответ на замечание М. Волошина о том, что «Мусaget» близок «к мистицизму и к оккультизму, с уклонами к католицизму с одной стороны и к штейнерианству с другой» [13, с. 16], на страницах петербургского журнала было помещено письмо Э. Метнера, в котором отстаивалась независимость «Мусagета» как книгоиздания от всех этих учений, несмотря на интерес к ним со стороны одного из сотрудников (Эллиса) [35, с. 76]. Кроме того, в «Аполлоне» стали появляться стихотворения А. Белого и статьи близких к «Мусagету» сотрудников (например, Н. Кисилева).

журналов: в первом номере «Аполлона» за 1912 г. появилась информация о начале издания «Трудов и дней» [4, с. [149]], а в дебютном выпуске «Трудов и Дней» вышла первая и последняя реклама журнала «Аполлон» [43, с. [2]]. О наличии взаимных договоренностей свидетельствует замечание А. Белого в письме к Метнеру от 31 января 1912: «Надо напечатать объявление об «Аполлоне», ибо в ближайшем № «Аполлона» идет анонс о «Трудах и днях»» [8, л. 1]. Таким образом, чтобы не оказаться на обочине литературного процесса, издательствам и журналам приходилось объявлять временное перемирие и ослаблять полемический накал.

Временное затишье оказалось недолгим. Через несколько месяцев в пятом номере «Аполлона» за 1912 г. М. Кузмин поместил письмо [25, с. 56–57], в котором высказал возмущение редакцией «Трудов и дней», урезавшей его рецензию на «*Cor ardens*» Вяч. Иванова¹ [24, с. 49–51]. На этом фоне внезапно появившийся слух о том, что «Аполлон» собирается издать ту же книгу, что и «Мусагет», еще больше ставил под удар достигнутые договоренности.

Опасения Метнера о возможном пересечении книгоиздательских планов были небеспочвенны. В 1910-е гг. российская общественность переживала всплеск интереса к учению Франциска Ассизского. Начиная с 1905 г., цензура все менее препятствовала проникновению католических сюжетов на русскую почву. Большую популярность при этом среди интеллигенции стала приобретать фигура итальянского святого. Но и до этого сюжеты о Франциске и сама его личность неоднократно становились объектом внимания литераторов: «В 1895 году в переводе Бальмонта была издана монография немецкого ученого Адольфа Гаспари <...>, озаглавленная «История итальянской литературы» (т. 1–2). На страницах этого сочинения А. Гаспари анализирует содержание самого известного произведения св. Франциска — «Песни к солнцу»» [5]. Блок, Вяч. Иванов, Мережковский и другие авторы также успели проявить свой интерес к святому. По меткому замечанию С. Аверинцева, «если Франциск не является лицом, официально «прославленным» Русской Православной Церковью, то он вне всякого сомнения — один из неофициальных небесных заступников русской литературы» [1, с. 104–105]. В период с 1905 по 1912 г. вышло внуши-

¹ Подробнее об этом см.: [9, с. 35–147].

тельное количество работ, так или иначе посвященных святому Франциску. Среди них отметим, например, серьезную книгу В. Герье [15], также исследования А. В. Ельчанинова [22] и Е. П. Свешниковой [41], Р. Ю. Виппера [12]; а также некоторые переводы [37]. Этот далеко не полный список показывает неподдельный интерес, которым было окружено имя святого Франциска в 1910-е гг. Однако если для «Мусагета» эстетика католицизма была весьма близка по духу (к тому же среди сотрудников издательства был С. Н. Дурылин, с давних пор увлекавшийся образом Франциска и участвующий под псевдонимом С. Северный в издании книги «Сказание о бедняке Христовом»), то «Аполлон» относился к ней довольно нейтрально и не выказывал особых предпочтений к этой области европейской культуры. За весь период существования «Аполлона», с 1909 по 1917(8) гг., в журнале имя Франциска появилось лишь однажды, в подборке стихотворений В. Бородаевского (1910. №7). Ведущие сотрудники журнала не посвятили ему отдельных исследований.

Остался непроясненным вопрос, кто послужил источником слуха об издании «Аполлоном» «Цветочков Франциска Ассизского», но с известной долей условности осмелимся предположить, что таким человеком в сознании Метнера мог оказаться все тот же Вяч. Иванов, не раз склонявшийся «Аполлон» в сознании современников в сторону мистических учений (см.: [11], [38]). Особый интерес Иванова к «Цветочкам» был зафиксирован современниками. М. Сабашникова вспоминала: «Вячеслав Иванов уделял много времени моему образованию; он читал со мной “Цветочки” Франциска Ассизского в оригинале на итальянском» [14, с. 160]. В 1912 г. в рецензии на второй том «*Cor Ardens*» Гумилев отметил Франциска в ближайшем круге чтения Иванова: «Вячеслав Иванов говорит то о Франциске Ассизском, то о Персее в одном и том же стихотворении, потому что и тот, и другой для него только Майя, и в лучшем случае — символы» [19, с. 52]. Переводы некоторых итальянских статей для «Аполлона» выполняла Вера Шварсалон, так что посредничество дома Иванова между «Аполлоном» и итальянской культурой было более-менее ощущаемо современниками. Кроме того, автор стихотворения о Франциске в «Аполлоне», В. Бородаевский, в 1910-е гг. испытывал большое влияние Иванова, что не раз было отмечено критиками [17].

Косвенным аргументом может быть и то, что черновик письма к Зноско-Боровскому написан на той же бумаге, что и черновики писем к Вяч. Иванову. Судя по дневнику Метнера, где он вел учет посланным и полученным письмам [34], до нас дошли далеко не все письма Вяч. Иванова, что оставляет возможность для предположения, что черновик, адресованный Зноско-Боровскому, мог быть ответом на какое-либо замечание из письма Иванова. Однако никаких более веских аргументов, к сожалению, нам обнаружить пока не удалось.

Как следует из черновика, в попытках найти выход из сложившейся ситуации, Метнер готов был предложить очередное компромиссное решение: сделать издания различными по оформлению и, соответственно, стоимости: «Так если Вы намерены дать более изящное издание, мы дадим возможно [простое дешевое] простое и дешевое, и обратно» [36]. Заметим, что первое предложение Метнера о более изящном издании для «Аполлона» вполне согласуется с приоритетами этого книгоиздательства, известными, судя по всему, литературной публике. Такое предложение свидетельствует о признании «Аполлона» серьезным конкурентом, с кем стоит идти на компромисс, но не уступать.

Впрочем, опасения Метнера не подтвердились: ни среди книг, готовящихся «Аполлоном», ни среди известных статей, которые могли выходить оттисками¹, не было ничего хотя бы отдаленно связанного с именем католического святого. «Мусагет» же оказался верен выбранному курсу. Не так скоро, как обещал Метнер, в № 4 серии «Орфей» (курируемой Вяч. Ивановым) за 1913 г. вышла книга «Цветочки Франциска Ассизского» в переводе А. П. Печковского, с предисловием С. Н. Дурылина [44]². Издание было осуществлено на средства общественного деятеля и последователя А. Добролюбова П. П. Картушина, и, по словам С. Дурылина, «Цветочки» оказались изданы «нарочито дешево (75 к.!), чтобы дать широкий и дальний путь книге в народ» [11, с. 375]. Специально или вынужденно, но «Мусагет» выполнил предлагаемые условия компромисса, сделав ставку на максимальное распространение издания. В условиях жесткой конкуренции и в известной степени общности читательской аудитории книгоиздательствам 1910-х гг. приходилось иногда жертво-

¹ Об этом см. подробнее: [20, с. 76].

² [44] Подробнее об этом издании см.: [21, с. 374–378].

вать своими интересами, искать возможности компромиссов для минимализации публикаторских рисков, тем более когда речь шла о наиболее популярных и потенциально продаваемых произведениях, к которым относятся «Цветочки» Франциска Ассизского.

Среди перечня писем Метнера с весны по осень 1912 г. [34] нет упоминания о том, что черновик был переработан в письмо и отправлен адресату. Однако это не умаляет тот факт, что, несмотря на многочисленные заявления сотрудников, «Аполлон» в сознании современников, не только далеких от литературных баталий, но и весьма к ним приближенных (Метнер), был не столь идеологически далек от «Мусагета», как это было в действительности.

Список литературы и источников

1. *Аверинцев С. С.* «Цветики милые брата Франциска»: Итальянский католицизм – русскими глазами // Православная община. 1997. № 2 (38).

2. Анонс книгоиздательства «Аполлон» // Аполлон. 1912. № 1.

3. Анонс книгоиздательства «Аполлон» // Аполлон. 1913. № 3.

4. Аполлон. 1912. № 1.

5. *Августин (Никитин), архим.* Св. Франциск и русские символисты // Нева. 2014. № 11. См.: <http://magazines.russ.ru/neva/2014/11/18a.html> (дата обращения 30.04.2015).

6. *Безродный М. В.* Издательство «Мусагет» // Книжное дело в России XIX – начала XX в.: Сб. науч. трудов. СПб., 2004. Вып. 12.

7. *Белый А.* Письмо к Э. К. Метнеру, ок. сентября 1909 г. // ОР РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 4.

8. *Белый А.* Письмо к Э. К. Метнеру от 31 января 1912 г. // ОР РГБ. Ф. 167. Карт. 2. Ед. хр. 51.

9. *Богомолов Н. А.* История одной рецензии: («Cor ardens» Вяч. Иванова в оценке М. Кузмина) // *Philologica*. 1994. № 1.

10. Письма Эллиса к Вячеславу Иванову / Предисл., публ. и комм. Н. А. Богомолова // Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб., 2003.

11. Богомолов Н. А. Из оккультного быта «башни» Вяч. Иванова // Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999.

12. Винпер Р. Ю. Франциск и Доминик: Возникновение нищенствующих орденов // Книга для чтения по истории средних веков, составленная кружком преподавателей. М., 1910. Вып. 2.

13. Волошин М. А. Литературные группировки // Аполлон. 1910. № 12.

14. Волошина-Сабашникова М. В. Зеленая змея. СПб., 1993.

15. Герье В. Франциск, апостол нищеты и любви. М., 1908.

16. В. И. Иванов и Э. К. Метнер: Переписка из двух миров / Вступ. ст., публ. и комм. В. Сапова // Вопросы литературы. 1994. № 2.

17. Глухова Е. Вячеслав Иванов и Валериан Бородаевский: к истории взаимоотношений. Письма В. В. Бородаевского к В. В. Иванову // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. СПб., 2010. Вып. 1.

18. Глуховская Е. А. Творческий путь Эллиса в контексте русского символизма. Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2013.

19. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1912. № 6.

20. Дмитриев П. В. «Аполлон» (1909–1918): Материалы из редакционного портфеля. СПб., 2009.

21. Дурылин С. Комментарии к «Антологии» / Публ. и комм. М. Ю. Гоголина и А. И. Резниченко // Книгоиздательство «Мусaget: История. «Мифы». Результаты. М., 2014.

22. Ельчанинов А. В. Житие святого Франциска Ассизского. М., 1906.

23. Зноско-Боровский Е. Письма к С. Маковскому // ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 1770.

24. Кузмин М. «Сог ardens» Вячеслава Иванова // Труды и Дни. 1912. № 1.

25. Кузмин М. Письмо в редакцию // Аполлон. 1912. № 5.

26. Корецкая И. В. Аполлон // Русская литература и журналистика XX века (1905–1917): Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984.

27. Куглюковская Л. И. Московское книгоиздательство «Мусaget» и антропософия Рудольфа Штейнера // Румянцевские чтения: Тез. докл. и сообщ. науч.-практ. конф., 17–18 апр. 1997 г. М., 1997.

28. Лавров А. В. А. Волынский и журнал «Аполлон» // Лавров А. В. Русские символисты: этюды и разыскания. М., 2007.

29. Анненский И. Ф. Письма к С. К. Маковскому / Подг. текста и комм. А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978.

30. Лекманов О. А. «Аполлон» и акмеизм // Вопросы литературы. 1997. № 9.

31. Маковский С. Письмо к В. Брюсову // ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 97. Ед. хр. 27.

32. Маковский С. Письма к Е. Зноско-Боровскому // ОР РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 2645.

33. Махонина С. Я. История русской журналистики начала XX в. М., 2004.

34. Метнер Э. К. Дневник (ноябрь 1911–1913) // ОР РГБ. Ф. 167. Карт. 22. Ед. хр. 17.

35. Метнер Э. Письмо в редакцию // Аполлон. 1911. № 2.

36. Метнер Э. Черновик письма к Е. Зноско-Боровскому // ОР РГБ. Ф. 167. Карт. 24. Ед. хр. 10.

37. Новеллы итальянского Возрождения. М., 1912.

38. Обатнин Г. В. Иванов-мистик: (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)). М., 2000.

39. Русская литература и журналистика начала XX века 1905–1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984.

40. [Ред.]. Вступление // Аполлон. 1909. № 1.

41. Свешикова Е. П. Франциск Ассизский. М., 1912.

42. Толстых Г. А. Издательство «Мусагет» // Книга: Исследования и материалы. М., 1988. Сб. 56.

43. Труды и дни. 1912. № 1.

44. Цветочки святого Франциска Ассизского / Пер. А. Печковского, предисл. С. Н. Дурылина. М., 1913.

45. Юнгрен М. Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб., 2001.

Алексей Дубовцев
(Ижевск)

К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА «АБИССИНСКИХ ПЕСЕН» Н. С. ГУМИЛЕВА

Статья посвящена анализу «Абиссинских песен» Н. С. Гумилева, написанных в жанре кыне. В контексте проблемы жанра осуществляется интерпретация цикла на реалистическом и аллегорическом уровнях.

Ключевые слова: Серебряный век, акмеизм, Н. Гумилев, кыне, аллегория, поэтический цикл.

This article analyzes the «Abyssinian songs» of N. S. Gumilev which is created in the genre of kyne. In connection with genre context interpretation of the cycle is organized on two levels: realistic and allegorical.

Key words: The Silver Age, acmeizm, N. Gumilev, kyne, allegory, poetic cycle.

Проблема «Н. Гумилев и Африка» давно стала в гумилевоведении одной из основных. В работах Н. А. Богомолова [2] и М. Баскера [1], а также Е. Ю. Раскиной [13], А. И. Павловского [12], А. Б. Давидсона [8], А. Гомер [6], И. Видугирите [4] и Е. Н. Ельцовой [9] она получила глубокое и всестороннее рассмотрение. Но ученые, как правило, не обращаются к анализу, пожалуй, самой самобытной и интересной части африканского наследия великого поэта – «Абиссинским песням», включенным в сборник «Чужое небо». В отличие от многих других «африканских» стихотворений Н. Гумилева, неоднозначно встреченных современниками, «Абиссинские песни» получили единодушное одобрение. В. Я. Брюсов писал: «В переложениях абиссинских песен Н. Гумилева – яркая красочность и большое мастерство» [7, II, с. 217], а, по словам С. М. Городецкого, «необыкновенной свежестью проникнут цикл «Абиссинские песни» Н. Гумилева. Эти четыре песни <...> чаруют своим девственным простодушием» [7, II, с. 217]. Но, несмотря на положительную оценку этих стихотворений в кри-

тике, несмотря на то, что именно в контексте «Чужого неба» Н. Гумилев сознательно начинает формировать эстетические принципы акмеизма, «Абиссинские песни» по-прежнему остаются наименее исследованным поэтическим циклом в творчестве Н. Гумилева. На сегодняшний день в нашем распоряжении есть лишь отдельные частные замечания, не претендующие на то, чтобы стать основой для целостного анализа «Песен». Самым ценным из них нам представляется замечание Н. Н. Скатова, предельно точно уловившего основное отличие «Абиссинских песен» от других африканских стихотворений Н. Гумилева: «Когда поэт писал об Африке, сам угол зрения оказался необычным. Абиссинские стихи стали не стихами об абиссинцах, а, так сказать, стихами абиссинцев (воина, невольника, любовника), довольно условных, конечно, но всё же не бесплотных» [7, II, с. 217]. Уникальный угол зрения, найденный Н. Гумилевым, позволяет поэту по-новому взглянуть на африканский мир: в контексте цикла для гумилевских героев окружающее пространство закономерно перестаёт быть экзотичным, но тем не менее всё ещё остается таковым в восприятии читателя. Конфликт между планом выражения и планом восприятия делает анализ данного цикла достаточно сложной задачей и, вопреки восходящей к фольклорной традиции мнимой простоте песен, становится возможным равноправное сосуществование целого ряда интерпретаций. В гумилевоведении при отмеченном нами отсутствии целостного анализа цикла сложились две традиции восприятия «Абиссинских песен». Первая возникла ещё в советском литературоведении и заключалась исключительно в социально-политическом толковании стихотворений: «Прославляя открывателей и завоевателей дальних земель, Гумилев всё же не всегда закрывал глаза на судьбы покоряемых ими народов. Свидетельством тому служит «Невольничья»» [10, с. 697]. Другая традиция прочтения «Абиссинских песен», сложившаяся в годы легализации творчества поэта, акцентирует становление акмеистической поэтики в «Чужом небе»: «В них, в отличие от других стихотворений, много сочных реалий: бытовых, социальных. Исключение понятное. “Песни” творчески интерпретировали фольклорные произведения абиссинцев» [15, с. 21]. При существенном отличии «социально-политической» интерпретации песен от «акмеистической» достаточно очевидным

представляется то, что в обоих случаях ученые исходят из следующего положения: «Абиссинские песни» представляют собой объективное и непосредственное (настолько, насколько это вообще возможно в поэтическом тексте) отображение африканской действительности во всех её бытовых и социальных подробностях. Данное положение хоть и представляется нам справедливым, но вместе с тем кажется довольно односторонним, так как не учитывает существенные художественные особенности цикла.

Перед тем, как перейти к анализу «Абиссинских песен», необходимо сделать ещё одно замечание, представляющее нам существенным: «Абиссинские песни» являются оригинальными произведениями Н. Гумилева. В критической литературе данные стихотворения отождествляются с «Абиссинскими песнями, собранными и переведенными Н. Гумилевым» [см.: 7, II, с. 217]. Одной из причин такой путаницы, на наш взгляд, является графическая и композиционная оформленность цикла: каждая из песен («Военная», «Пять быков», «Невольничья», «Занзибарские девушки») содержит указание порядкового номера. Причины нумерации стихотворений ясны: во-первых, нумерация усиливает композиционную закреплённость каждого стихотворения в цикле, во-вторых, можно предположить, что, пронумеровав свои произведения, Н. Гумилев графически придал им вид собрания народных песен и этим сознательно спровоцировал у своих современников ошибочное мнение об «Абиссинских песнях» как об оригинальных произведениях африканского фольклора.

Подобного рода провокация уже имела место в истории русской литературы и была подробно описана А. С. Пушкиным в предисловии к «Песням западных славян» со ссылкой на письмо П. Мериме: «Тогда я предложил сначала описать наше путешествие, продать книгопродавцу и вырученные деньги употребить на то, чтобы проверить, во многом ли мы ошиблись. На себя я взял собиранье народных песен и перевод их; мне было выражено недоверие, но на другой же день я доставил моему товарищу по путешествию пять или шесть переводов. Осень я провел в деревне. Завтрак у нас был в полдень, я же вставал в десять часов; выкурив одну или две сигары и не зная, что делать до прихода дам в гостиную, я писал балладу. Из них составилась томик, кото-

рый я издал под большим секретом, и мистифицировал им двух или трех лиц» [13, I, с. 186]. Фольклорные стилизации А. С. Пушкина, восходящие к П. Мериме, являются важнейшим (наряду с африканскими путешествиями) импульсом к созданию «Абиссинских песен», к тому же историческая основа как гумилевских, так и пушкинских песен весьма схожа: в обоих случаях речь идет о героической попытке народа (у Пушкина – сербского, у Гумилева – абиссинского) отстоять свою независимость от иноземцев. С этим связана и образная перекличка «Абиссинских песен» с пушкинским «Воеводой Милошем»: «Над Сербией смилуйся ты, боже! / Заедают нас волки янычары! / Без вины нам головы режут, / наших жен обижают, позорят, / Сыновей в неволю забирают, / Красных девок заставляют в насмешку / Распевать заторные песни / И плясать басурманские пляски. <...> / Уходите в Велийское ущелье, — / Там гроза готовится на турок, / Там дружину свою собирает / Старый сербин, воевода Милош» [13, I, с. 194].

Начальные и конечные строки пушкинской песни созвучны с аналогичными строками первой из «Абиссинских песен» Н. С. Гумилева «Военная»: «Носороги топчут наше дурро, / Обезьяны обрывают смоквы, / Хуже обезьян и носорогов / Белые бродяги итальянцы <...> / Кто добудет в битве больше ружей, / Кто зарежет больше итальянцев, / Люди назовут того ашкером / Самой белой лошади негуса» [7, II, с. 12].

Как мы видим, здесь Н. С. Гумилев вполне по-пушкински уравнивает образный строй стихотворения: описание бедствий, постигших угнетаемый народ, вкупе с зооморфным образом противника в начале обоих текстов сменяется в финале образом доблестного полководца, воеводы или негуса, собирающего войска для решающей битвы. «Воевода Милош» интересен и тем, что отдельные строки данного текста Н. Гумилев разворачивает в целые стихотворения, превратив намеченные А. С. Пушкиным эскизы в полноценные поэтические полотна. Так, сыновей, которых «в неволю забирают» при пристальном взгляде можно узнать в героях абиссинской «Невольничьей» песни, а девушки, принужденные «плясать басурманские танцы» в песнях Н. Гумилева лишь меняют национальность и континент: «Занзибарские девушки пляшут / И любовь продают за деньги» [7, II, с. 15]. Отметим, что пушкинские песни тоже пронумерованы, а потому гумилевская нумерация может служить не только жест-

кой композиционной закреплённости стихотворений, но и ещё одной отсылкой к пушкинской традиции.

Если последовательность стихотворений в цикле не случайна, то необходимо выяснить принцип расположения песен. По нашему предположению, один из таких принципов заключается в понижении социального статуса героев: в центре первой песни перед нами фигура воина, во второй – пастуха, в третьей – невольника, в четвертой – проститутки. Понижение социального статуса усиливает эффект гумилевской стилизации под собрание абиссинских народных песен. Строгость композиции даёт возможность циклу претендовать на роль своеобразной энциклопедии, охватывающей самые разные классы общества и системно излагающей особенности уклада их жизни. Такая трактовка вполне согласуется с советским социально-политическим подходом к изучению данного цикла, но гумилевская провокация имеет ещё и другую сторону – она требует от читателя не только исследования абиссинской действительности, но и способность угадать в песнях самобытные черты, присущие традиционной эфиопской поэзии. Именно невнимание к этой стороне проблемы, на наш взгляд, и было причиной довольно поверхностного прочтения цикла. Прежде всего, не была исследована уникальность жанра кыне, в котором созданы «Абиссинские песни». Для того, чтобы прояснить особенности данного жанра, обратимся к работе М. Вольпе «Литература Эфиопии»: «Эфиопский филолог Аяльнех Муляту предлагает следующую формулировку: «Кыне – это традиционные стихотворные или полупрозаические произведения устного творчества Северной Эфиопии. В таких произведениях в одной фразе могут заключаться два-три смысла. <...> Это поэзия сложной, изящной, вызывающей сильные эмоции игры символов, базирующаяся на омонимах, каламбурах и т. п.» Один из главных принципов, в соответствии с которым строится большинство кыне – сэмынна ворк («воск» и «золото»). Название аллегорично (но без аллегории нельзя представить себе кыне), в нем содержится намек на технику изготовления ювелирных изделий: мастер создает восковую модель изделия, покрывает её глиной, а затем заливает в готовую форму жидкое золото. Расплавленный металл вытесняет воск (очевидное), и золото (скрытый смысл), застывая, принимает нужную форму. В результате получается прекрасное ювелир-

ное изделие (совершенное по форме стихотворение). Таким образом, искусство сочинителя уподобляется тонкой работе золотых дел мастера» [5, с. 80–81].

Итак, можно предположить, что каждое из четырёх стихотворений цикла обладает, как минимум, двумя уровнями прочтения – аллегорическим (золото) и реалистическим (воск). При этом Н. Гумилев не мог не понимать, что читатель, не очень хорошо знакомый с традициями абиссинской поэзии, может не уловить второй, аллегорический, семантический пласт, поэтому первое кыне «Абиссинских песен» – стихотворение «Военная», служит ключом к механизму прочтения всего цикла: «Носороги топчут наше дурро, / Обезьяны обрывают смоквы, / Хуже обезьян и носорогов / Белые бродяги итальянцы» [7, II, с. 12]. Легко понять, что носороги и обезьяны – аллегория для изображения итальянцев. Легкость понимания входит здесь в авторское задание: в первой строфе текста нетрудно отделить «воск» (носороги и обезьяны) от «золота» (итальянцы), два последних стиха строфы напрямую раскрывают смысл аллегорических образов двух первых стихов, являясь для добросовестного читателя чем-то вроде инструкции для понимания каждой из «Абиссинских песен». Важнейшая композиционная роль первой песни свидетельствует не только о семантической двуплановости самих стихотворений, но и двуплановости композиции – можно предположить, что помимо реалистического (в данном случае социального) композиционного принципа в цикле есть ещё один, восходящий к аллегорическому плану содержания.

Особенно интересно то, что эфиопскую поэзию Н. Гумилев стремится связать не только с собственным творчеством, но и всей мировой культурой. Обратим внимание на вторую строфу кыне «Военная»: «Первый флаг забился над Харраром, / Это город раса Маконена, / Вслед за ним проснулся древний Аксум, / И в Тигрэ заухали гиены» [7, II, с. 12]. А теперь сопоставим эти строки с некоторыми записями «Африканского дневника» Н. Гумилева: «Правда, все первобытные народы любят в поэзии перечисленье знакомых названий, вспомним хотя бы гомеровский перечень кораблей, но у сомалийцев эти перечисления холодны и не разнообразны» [7, VI, с. 80]. Следовательно, вторая строфа кыне, включающая знаковые для Абиссинии географические названия, служит здесь временным маркером, говорящим нам о пер-

вобытности и доисторичности поэтического слова в творчестве Н. С. Гумилева и об очевидной для поэта общности человеческой культуры. При этом у Н. Гумилева речь вовсе не идет о подражательности греческим образцам, доказательство чему мы можем найти в статье «Французские народные песни»: «Действительно замечательные песни бродят по всей Франции, порой и по Швейцарии, Италии, Испании, даже порой по Германии. Возможно, что они самостоятельно зарождались в каждой из этих стран; человеческий ум часто сталкивается с одними и теми же положениями, мыслями, из которых рождаются одинаковые сюжеты. Сходство басен Лафонтена со сказками негритянских народов (курсив мой. – Д. А.), поэм древнегерманских с поэмами восточными, казалось бы, могло служить разительным примером. Однако, надо помнить, что прежде общение народов между собой было гораздо шире и оживленнее» [7, VII, с. 222]. Становится ясно, что общность сюжетов, образов и художественных приемов у Гумилева объясняется общими закономерностями человеческого мышления и неким изначальным культурным всеединством народов. По этой причине эллинская культура не может считаться единственной «колыбелью мировой цивилизации» и сосуществует с культурой Абиссинии на правах полного равноправия, отражая более ранний этап развития человечества.

Теперь обратимся к анализу второй абиссинской песни «Пять быков»: «Я служил пять лет у богача, / Я стерег в полях его коней, / И за то мне подарил богач / Пять быков, приученных к ярму» [7, II, с. 13]. Данное кыне тоже содержит два семантических уровня (золото и воск) – реалистический и аллегорический. На первом уровне стихотворение представляет собой рассказ о работнике, получившем за свои труды награду, об утрате этой награды и о жестокой мести. Куда более сложным представляется уровень аллегорический. Сложность его может быть связана с тем, что аллегоричность кыне роднит его с жанром притчи, известным в европейской литературе благодаря христианской традиции. Евангельские притчи не могли не оказать влияния на кыне в Абиссинии, которая приняла христианство в качестве официальной религии ещё в IV в. В притчах же отношения хозяин-работник воспроизводятся достаточно часто, обыкновенно являясь аллегорическим изображением взаимоотношений Бога и

человека. Приведем отрывок одной из самых известных библейских притч, тесно связанной, как нам кажется, с кыне Н. Гумилева: «Эти последние работали один час, и ты сравнял их с нами, перенёсшими тягость дня и зной. Он же в ответ сказал одному из них: друг! я не обижаю тебя; не за динарий ли ты договорился со мною? возьми своё и пойди; я же хочу дать этому последнему, что и тебе; разве я не властен в своём делать, что хочу? или глаз твой завистлив от того, что я добр? Так будут последние первыми, и первые последними, ибо много званых, а мало избранных» (Мф. 20:12–16). Итак, в кыне воспроизводится типичный притчевый сюжет о награждении работника за труды, но богач, в отличие от своего библейского прообраза, отнюдь не наделен христианским милосердием, поэтому сумма его платы математически точна – пять лет службы в обмен на пять быков, а финал кыне, описывающий утрату последнего быка, и вовсе не укладывается в христианскую картину мира: «Заколом последнего я сам, / Чтобы было чем попить / В час, когда пылал соседский дом / И вопил в нем связанный сосед» [7, II, с. 13].

Такая жестокость, по нашему предположению, тоже может быть прочитана в аллегорическом плане. Вновь обратимся к работе М. Вольпе «Литература Эфиопии»: «Наряду с религиозно-нравоучительными кыне распространение получили и стихи светского характера, они составлялись на все случаи жизни. Особенно популярны были военно-патриотические кыне. Они часто исполнялись амхарскими воинами по случаю победы над врагом или перед битвой. <...> “**Воск** / Чтобы звери не погубили скот, / Пастух очень прилежно / И не спит и стережет его. / **Золото** / Чтобы европейцы не захватили страну, / Алюля <...> день и ночь защищает её” [5, с. 87–88].

Сравним данное традиционное абиссинское кыне с кыне Н. Гумилева «Пять быков»: «Одного из них зарезал лев, / Я нашел в траве его следы, / Надо лучше охранять крааль, / Надо на ночь зажигать костер» [7, II, с. 13]. Итак, Н. Гумилев делает героем своего стихотворения пастуха, чей образ в абиссинской поэзии является традиционной аллегорией воина. В этом же находит свое объяснение жестокость героя, которая не может быть истолкована в контексте евангельской традиции, так как из Библии Н. Гумилев берет лишь форму, наполняя её экзотическим абиссинским содержанием. Если на аллегорическом уровне содержания главной темой «Пяти

быков» становится война, то очевидна тесная связь с первым стихотворением цикла «Военная», которое, по нашему предположению, выполняет функцию своеобразного ключа к прочтению последующих стихотворений цикла. В свете проделанного нами анализа второго кыне, можно сделать ещё одно предположение: «Военная» в пределах «Абиссинских песен» задает не только используемую здесь поэтом структуру поэтического образа (воск-золото), но и прямо указывает на то, в свете каких исторических событий (первая итало-эфиопская война) должен быть прочитан аллегорический уровень гумилевских стихов. Если анализировать кыне под этим углом зрения, становится понятен необычайно жестокий финал песни: «Заколот последнего я сам, / Чтобы было чем попить / В час, когда пылал соседский дом / И вопил в нем связанный сосед» [7, II, с. 13]. Пир, граничащий в тексте с проявлением крайней жестокости, символизирует триумф абиссинского оружия.

Военную тему на аллегорическом уровне продолжает и следующее кыне цикла «Невольничья». Наиболее красноречиво об этом свидетельствует первая строфа стихотворения, на образном и структурном уровне во многом повторяющая начало кыне «Военная»: «По утрам просыпаются птицы, / Выбегают в поле газели, / И выходит из шатра европеец, / Размахивая длинным бичом» [7, II, с. 14]. Образный параллелизм, представляющий поведение животных и человека как нераздельное целое, сочетается здесь с присущим обоим стихотворениям четким противопоставлением абиссинской и европейской культуры, нашедшим свое разрешение в смерти европейца (или европейцев) как в «Военной», так и в «Невольничьей»: «Слава нашему хозяину-европейцу! / Он храбр, но он недогадлив: / У него такое нежное тело, / Его сладко будет пронзить ножом!» [7, II, с. 14].

Такого рода параллели, возникающие между первой и третьей абиссинскими песнями, позволяют говорить о том, что заявленные на социально-реалистическом уровне текста отношения хозяин-европеец – абиссинец-невольник на внутреннем уровне текста могут быть прочитаны как аллегорическое изображение военных событий 1895–1896 гг. На это же указывает и относительная историческая достоверность картины абиссинского рабства, представленной у Н. Гумилева. Так, А. К. Булатович, побывавший в Абиссинии

незадолго до поэта, пишет: «В самой Абиссинии работорговля запрещена указом императора Менелика. <...> Массового рабовладения и пользования рабами как земледельческой, рабочей силой в Абиссинии почти не существует, так как земледельческий строй её есть строй сервитутный. <...> Обращение с рабами очень мягкое, и рабохозяин не имеет права жизни и смерти над своим рабом. От рабов требуется очень мало труда, и они в большинстве случаев так же бездеятельны, как и их хозяева» [3, с. 74–75]. Маловероятно, что Н. Гумилев, не понаслышке знакомый с культурой и историей Абиссинии, не знал фактов, обстоятельно изложенных А. К. Булатовичем. Следовательно, сгущение красок в изображении рабства является, вероятно, стремлением поэта сообщить образам большую художественную условность и тем самым сместить акцент с внешнего социально-реалистического плана на план аллегорический, тесно связанный для Н. Гумилева с военной темой, реализуемой в цикле через столкновение европейской и абиссинской культур.

Подобное смещение акцента с реалистического на аллегорическое наблюдается и в заключительном кыне «Абиссинских песен» «Занзибарские девушки». История о бедняке, абиссинце, покинувшем родину, чтобы посетить публичный дом в Каире тоже имеет относительное реально-историческое основание: «Потом городом управлял дед-заг Бальча. Это был человек сильный и суровый. О нем до сих пор говорят в городе, кто с негодованием, кто с неподдельным уважением. Когда он прибыл в Харар, там был целый квартал веселых женщин, и его солдаты принялись ссориться из-за них, и дело доходило даже до убийства. Бальча приказал вывести их всех на площадь и продал с публичного торго (как рабынь), поставив их покупателям условие, что они должны смотреть за поведением своих новых рабынь. Если хоть одна из них будет замечена, что она занимается прежним ремеслом, то она подвергается смертной казни, а соучастник ее преступления платит штраф в десять талеров. Теперь Харар едва ли не самый целомудренный город в мире, так как харариты, не поняв, как следует, принца, распространили его даже на простой адюльтер» [7, VI, с. 96]. Иными словами, в Абиссинии действительно мог быть некоторый дефицит представительниц древнейшей профессии, который и побудил гумилевского героя отправиться в Каир, но абсурд-

ность финала кыне делает практически невозможным реалистическое прочтение стихотворения и переводит действие в аллегорический притчевый план: «Двадцать раз обновлялся месяц, / Пока он дошел до Каира, / И вспомнил, что у него нет денег, / И пошел назад той же дорогой» [7, II, с. 15].

Так же, как кыне «Пять быков» соотносится с притчей о работниках в винограднике, кыне «Занзибарские девушки» соотносимо с притчей о блудном сыне: в обоих случаях герою оставляет свой дом, расточает свое «богатство» («А в густых лесах Сенаара / Слон-отшельник растоптал его мула» [7, II, с. 15]) и возвращается назад. Но, как и в случае со второй из «Абиссинских песен», из евангельской притчи поэт заимствует лишь некоторые сюжетные моменты, наполняя их несколько иным смыслом. Для того чтобы глубже понять его, сопоставим «Занзибарских девушек» с кыне абиссинского современника Н. Гумилева Хируя Вольдэ Селассие: «Когда не умеющий плавать Руфаэль / Отправился в море на утлом суденышке» [5, с. 83].

Очевидно, что перед нами ситуации типологически схожие: у Силассие не умеющий плавать отправляется в море, у Н. Гумилева – не имеющий денег стремится попасть в публичный дом. По словам М. Вольпе, «у Селассие за внешней стороной стихотворения скрыт глубокий философский подтекст, в котором знаток кыне различит основополагающую идею александрийской доктрины о единой сущности бога» [5, с. 84]. Логично предположить, что подобный подтекст должен быть и в кыне Н. Гумилева. Если мы сравним «Занзибарских девушек» с другими «Абиссинскими песнями», то увидим ряд существенных различий:

1. Это единственное кыне, не содержащее в себе идею жесткого противопоставления абиссинской и европейской культур.

2. Столкновение культур в первых трех кыне неизменно приводило к смерти носителя чуждой для героев песен культуры, причем описание смерти было композиционно закреплено за последней строфой каждой из песен.

3. Отсутствие смерти как логичного финала обуславливает изменение хронотопа кыне: если в первых трех стихотворениях тема войны и смерти закономерно диктовала использование линейного хронотопа, то в «Занзибарских девушках», где тема смерти потеряла свою композиционную

закрепленность за последней строфой, хронотоп начинает подчиняться циклическим закономерностям: «Двадцать раз обновлялся месяц, / Пока он дошел до Каира, / И вспомнил, что у него нет денег, / И пошел назад той же дорогой» [7, II, с. 15].

Центральная смыслообразующая роль данного хронотопа становится понятна в свете рассуждений Ю. М. Лотмана, представленных в классической статье «Смерть как проблема сюжета»: «В сфере культуры первым этапом борьбы с “концами” является циклическая модель, господствующая в мифологическом и фольклорном сознании» [11, с. 399]. Следовательно, в заключительном кыне цикла основополагающей является идея преодоления смерти, причем для её эстетического воплощения Н. Гумилев использует модели, адекватные для воссоздаваемого им в «Абиссинских песнях» фольклорного доисторического сознания. Более ясной предстает перед нами и цель путешествия бедного абиссинца: ремесло занзибарских девушек теряет в контексте цикла свое повседневное пошлое значение, превратившись в символ преодоления смерти.

Однако абсурдность финала, эксплицированная через циклический хронотоп, обретает и другие смысловые коннотации, которые становятся очевидными при сопоставлении «Занзибарских девушек» со стихотворением 1908 г. «Варвары», написанным незадолго до «Абиссинских песен»: «Когда зарыдала страна под немилостью Божьей / И варвары в город вошли молчаливой толпою, / На площади людной царица поставила ложе, / Суровых врагов ожидала царица нагою.<...> / Кипела, сверкала народом широкая площадь, / И южное небо раскрыло свой огненный веер, / Но хмурый начальник сдержал опененную лошадь, / С надменной усмешкой войска повернул он на север» [7, I, с. 190–191].

Мы видим, что сюжетно «Занзибарские девушки» во многом повторяют «Варваров»: в обоих стихотворениях перед нами долгое путешествие, блудница, тщетно предлагающая своё тело, и герой, через абсурдность финала сохраняющий своё целомудрие. По мнению Р. Д. Тименчика, стихотворение «Варвары» посвящено «теме различия «культурных языков», как мы сказали Запада и Востока (в гумилевском стихотворении – Севера и Юга), равноправия этих голосов и их «диалогического» взаимопонимания» [7, I, с. 430]. Поскольку

в художественной логике Н. С. Гумилева языки культур изначально равноправны, герои его стихотворений демонстративно отказываются от тех типов отношений, которые это равноправие нарушают, поэтому возвращение варваров, как и бедного абиссинца, есть отказ вести диалог с позиции сильного. Кроме того, в «Варварах» Н. С. Гумилев более отчетливо говорит о причинах подобного отказа: царица отвергнута не потому, что не обладает красотой, а потому, что её красота не освещена северной культурной, прежде всего поэтической, традицией: «Они вспоминали холодное небо и дюны, / В зеленых тущобах веселые щебеты птички, / И царственно-синие женские взоры... и струны, / Которыми скальды гремели о женском величьи [7, I, с. 191].

В этой связи особо значима национальная инаковость бедного абиссинца по отношению к занзибарским девушкам: сохранение телесного целомудрия оборачивается утверждением культурной самобытности Абиссинии, а причина, побудившая гумилевского героя вернуться домой («И вспомнил, что у него нет денег» [7, II, с. 15]) переводит действие в аллегорический план, делая акцент не на материальной, а на духовной сфере культуры.

Так как именно «Занзибарские девушки» завершают цикл, можно предположить, что сюжет преодоления смерти и мысль о равноправии языков культур организуют композицию цикла на внутреннем, аллегорическом, уровне, сосуществуя с внешним композиционным принципом, основанном на социальном критерии. При этом в каждом следующем кыне намечается ослабление социального и реалистического плана взамен усиления плана аллегорического и философского. Основная для цикла идея преодоления смерти в соотнесении с не менее важной для Н. Гумилева идеей о равноправии и тесной взаимосвязи между абиссинской и европейской культурой, обусловленной особыми формами взаимодействия между народами на древнейшем этапе их развития. Однако «Абиссинские песни», отражая фольклорный, доисторический, этап бытования поэтического слова, хронологически находятся ближе к древнейшему периоду всеединства человеческой культуры, чем «античные» стихотворения поэта, и потому в собственно художественном течении исторического времени в контексте творчества Н. Гумилева как

бы предшествуют эллинской культуре, обнаруживая уникальную для данного этапа структуру поэтического образа.

Список литературы и источников

1. *Баскер М.* Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. СПб., 2000.
2. *Богомолов Н. А.* Читатель книг // Гумилев Н. С. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 5–20.
3. *Булатович А. К.* Третье путешествие по Эфиопии [1899–1900 гг.: Сб. документов]. М., 1987.
4. *Видугирите И.* Стихотворение «Жираф» и африканская тема Н. Гумилева. См.: <http://www.gumilev.ru/about/50> (дата обращения 08.04.2012).
5. *Вольпе М. Л.* Литература Эфиопии. М., 2003.
6. *Гомер А.* Экзотизм и геософия Николая Гумилева в контексте европейского колониального дискурса. См.: <http://www.gumilev.ru/about/104> (дата обращения: 09.04.2012).
7. *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1998–2008.
8. *Давидсон А. Б.* Муза странствий Николая Гумилева. М., 1992.
9. *Ельцова Е. Н.* Африканские образы в творчестве Н. С. Гумилева // Кормановские чтения: Статьи и материалы межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель, 2011). Ижевск, 2011. С. 164–168.
10. История русской литературы: В 4 т. Л., 1983. Т. 4: Литература конца XIX – начала XX века.
11. *Лотман Ю. М.* Смерть как проблема сюжета // Лотман Ю. М. Чему учатся люди: Статьи и заметки. М., 2010. С. 397–413.
12. *Павловский А. И.* О творчестве Николая Гумилева и проблемах его изучения // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 3–30.
13. *Пушкин А. С.* Соч.: В 2 т. М., 1982.
14. *Раскина Е. Ю.* Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилева: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Архангельск, 2009.
15. *Смирнова Л. А.* «...Припомнить всю жестокою, милую жизнь...» // Гумилев Н. С. Избранное. М., 1989. С. 5–30.

Всеволод Зельченко
(Санкт-Петербург)

К СТОЛЕТИЮ ОДНОГО РУКОПОЖАТИЯ

*Действительность и литература
в «Обезьяне» В. Ф. Ходасевича*

В статье пересматривается общераспространенное представление о генетической связи стихотворений «Обезьяна» В. Ф. Ходасевича (1919) и «С обезьяной» И. А. Бунина (1907). Как показывает обследование литературных и мемуарных источников, нищий балканец (чаще всего серб), просящий милостыню на дачах с обезьянкой и бубном (шарманкой) – фигура для первых десятилетий XX в. до такой степени привычная, что отсылка к бунинским стихам не была нужна ни Ходасевичу, ни его аудитории; за все совпадения между двумя текстами отвечает реальность, а не литература.

Ключевые слова: В. Ф. Ходасевич, «Обезьяна», реальный комментарий, сербы в России начала XX в., Первая мировая война в русской поэзии.

This article offers a critical revision of the ubiquitous assumption of a genetic link existing between the poems *The Monkey* (1919) by Vladislav Khodasevich and *With a Monkey* (1907) by Ivan Bunin. The close inspection of literary and biographical sources shows that a homeless Balkan (usually a Serb) with a monkey and a tambourine (or a street organ), begging his way through the summer houses, was a person so common to the turn-of-the-century Russia, that any reference to Bunin's poem was needless both for Khodasevich and his audience. If the two texts show any affinity, it was prompted by life, not literature.

Key words: Vladislav Khodasevich (Chodasevič, Xodasevič), The Monkey, realia, Serbs in Russia at the beginning of XXth century, Russian First World War poetry.

То же и в архиве нашей памяти. И в ней есть свои шкафы, ящики, коробки и коробочки. <...> Как в них найти те «бисеринки» эмоциональных воспоминаний, впервые мелькнувшие и навсегда исчезнувшие, как метеоры, на мгновение озаряющие и навсегда скрывающиеся? Когда они являются и вспыхивают в нас (как образ серба с обезьяной), будьте благодарны Аполлону, ниспославшему вам эти видения, но не мечтайте вернуть навсегда исчезнувшее чувство.

К. С. Станиславский, *«Работа актера над собой»*

Сопоставление стихотворений Ходасевича «Обезьяна» (1918–1919) и Бунина «С обезьяной» (1907) – излюбленный литературоведческий сюжет: то, что первое из них «непосредственно инициировано» (см. [12, с. 72]) вторым, сделалось едва ли не общим местом. Действительно, совпадений на удивление много (Э. Демадр аттестует их как «des similitudes frappantes» [63, р. 306], В. Е. Пугач выбирает тот же глагол: «количество заимствованных или переименованных деталей шокирует» [46]). Прочитируем последний из существующих перечней, для краткости дополнив его еще одним очевидным пунктом: «Балканец-музыкант с обезьянкой (хорват у Бунина, серб у Ходасевича); зной; <место действия – дачи;> обезьянка, пьющая воду; особенный взгляд животного, на который обращают внимание оба поэта» [62, с. 260]. Кажется невероятным, чтобы такая экзотически-прихотливая комбинация могла возникнуть в двух независимых случаях.

Дело, однако, осложняется двумя обстоятельствами. Впервые, Ходасевич в 1927 г. помнил напротив «Обезьяны» в т. н. берберовском экземпляре «Собрания стихов»: «Все так и было, в 1914, в Томилине» [59, т. 1, с. 396], – а шестью годами ранее сказал то же своей случайной порховской собеседнице, которую разыскал и расспросил в конце восьмидесятых М. В. Безродный [58, с. 112, прим. 29]¹.

¹ Между прочим, судя по адресу в письмах поэта 1914 г., его встреча с обезьяной произошла ни больше ни меньше на ул. Достоевского – в подмосковном дачном Томилине улицы доньше принято называть именами писателей; удивительно, что там до сих пор нет улицы Ходасевича, и жаль, что нет двойного монумента, запечатлевшего рукопожатие.

Это «все так и было»¹ не раз служило филологам поводом, чтобы продемонстрировать лукавство писательских отсылок к реальности: кто же не знает, что стихи делаются из стихов! «И хотя Ходасевич уверял, что описал все, как было на даче в Томилино в 1914 году, – резюмируют Г. Г. Амелин и В. Я. Мордерер, – мы знаем цену истинным приключениям, происходящим с поэтами на даче. Один в Томилино встречает Обезьяну, другой на Акуловой горе близ ст. Пушкино – Солнце. Сугубую литературность происходящего разоблачает бунинское стихотворение «С обезьяной» <...>. Ходасевич лукавил, речь шла не о действительном событии, а о бунинском сюжете» [3, с. 231]. Другой пример: процитировав статью Ходасевича «О поэзии Бунина» (1929) – «Не разделяя принципов бунинской поэзии (напрасно стал бы я притворяться, что их разделяю: мое притворство было бы тотчас и наиболее наглядно опровергнуто хотя бы моими собственными писаниями)...», – И. Я. Померанцев мягко уличает ее автора: «Отчего же опровергнуто? Обезьяны не спрячешь» [43, с. 89].

Во-вторых, Омри Ронен, познакомившись в 1968 г. в Нью-Йорке с Н. Н. Берберовой, спросил ее о стихотворении Бунина: «оказалось, <...> что ни она, ни (по всей вероятности) он» его не знали [48, с. 55]. Это свидетельство, однако, при желании нетрудно отвести как wishful thinking: ведь к моменту написания «Обезьяны» Ходасевич и Берберова еще не были знакомы.

Поскольку родство двух стихотворений кажется установленным (в виду дальнейшего отметим, однако, отчетливый скепсис Ирины Антанасиевич² и М. В. Безродного³, а также рассчитанно-осторожные формулировки А. К. Жолковского

¹ По поводу стихотворения Бунина нечто подобное тоже было произнесено – В. П. Катаевым в «Траве забвенья» (1967): «Сколько раз до сих пор я видел (там же, в Одессе. – В. З.) обыкновенного уличного шарманщика, но только теперь, взглянув на него глазами Бунина, понял, что и шарманщик поэзия, и его обезьянка поэзия...» [25, с. 272].

² «Вряд ли есть основания говорить о интертекстуальном диалоге, поскольку сходство между двумя стихотворениями чисто внешнее» [4, с. 227].

³ «Но пятистопный ямб, конечно, не раритет, и запечатленные ситуации тоже достаточно типичны, чтобы не заводить непременно разговор о влиянии» [6]; см. ниже с. 177, прим. 3.

и А. А. Макушинского¹), интерпретаторы обсуждают перемену деталей. Почему Ходасевич превратил хорвата в серба? Потому что его стихотворение завершается строкой «В тот день была объявлена война», а значит, «Сараево <...> начинает просвечивать сквозь дачную идиллическую кулису, Гаврила Принцип снова стреляет в несчастного эрцгерцога, несчастную эрцгерцогиню» [32, с. 37]. Почему пририсовал бунинскому обезьянщику крест на груди? Потому что это «важный для русского «сербского текста» символ» [36, с. 305]. Почему дал ему бубен вместо шарманки? «То camouflage his obvious plagiarism» [65, p. 30–31]².

Между тем возражений остается немало. Обилие и разительный характер параллелей вроде бы должны указывать на такое положение дел, когда Ходасевич не просто полусознательно использовал чужой мотив, но выстроил концептуальную аллюзию – побуждая своих читателей вспомнить обунинском прообразе и разглядывать «Обезьяну» сквозь его призму. Но что это дает младшему стихотворению? Предлагавшиеся ответы на этот вопрос представляются, правду сказать, натянутыми: так, по Г. Г. Амелину и В. Я. Мордерер, за обеими обезьянами скрывается Пушкин (в этом случае точным конспектом стихотворения Ходасевича окажется незабвенное «Душа моя играет, душа моя поет, / Мне братеник Пушкин руку подает»);³ по В. Е. Пугачу, Ходасевич намеренно

¹ «В любом случае, эпизод сходен, а разработка глубоко различна» [20, с. 204]; «...даже если <...> где-то в памяти, или полубабении, это <...> стихотворение Бунина у него, когда он писал свои стихи, и присутствовало...» [32, с. 36]. Нам остается недоступной работа, частично посвященная сопоставлению названных стихотворений: см. [39].

² А. К. Жолковский в силу мельчайшей, но показательной аберрации даже наделяет серба из «Обезьяны» шарманкой – по образцу бунинского героя («шарманочный мотив, <...> восходящий к Бунину»); см. [21, с. 416].

³ Отметим, что эта концепция была намечена-предсказана в эссе Майи Каганской «Седьмая повесть Белкина» (1987; соответствующий раздел написан от лица Ходасевича): «В чаду коптилок и подгоравших валенок никто не понял и «Обезьяны». А ведь я трижды вписал в текст его (пушкинский. – В. З.) образ! <...> Пушкин, а не на пятилетие запоздавший репортаж с начала войны, разъясняет появление в тексте худого черного серба, раскачивающего на плече обезьяну. <...> Да неужто не найдется среди них ни одного филоло-

противопоставляет банально-описательной обезьяне предшественника свою, экзистенциальную («Бунин не услышал, что хотела сообщить ему обезьяна. Пришлось ей дожидаться более понятливого Ходасевича»); по О. Н. Владимирову, наоборот, «Ходасевича привлек провиденциализм Бунина, катастрофичность его мировоззрения».

Кроме того, большинство комментаторов упускают из виду, что у Бунина есть еще одна обезьяна – и ведет ее уже не хорват с шарманкой, а, в точности как у Ходасевича, серб с бубном (рассказ «Чаша жизни», 1913):

Песчаная улица (провинциального Стрелецка, за которым угадывается Елец. – В. З.) была не избалована зрелищами. Однажды, когда появился на ней серб с бубном и обезьяной, несметное количество народа высыпало за калитки. У серба было сизое рябое лицо, синеватые белки диких глаз, серебряная серьга в ухе, пестрый платочек на тонкой шее, рваное пальто с чужого плеча и женские башмаки на худых ногах, те ужасные башмаки, что даже в Стрелецке валяются на пустырях. Стуча в бубен, он тоскливо-страстно пел то, что поют все они спокон веку, – о родине. Он, думая о ней, далекой, знойной, рассказывал Стрелецку, что есть где-то серые каменные горы.

Синее море, белый пароход...

А спутница его, обезьяна, была довольно велика и страшна, старик и вместе с тем младенец, зверь с человеческими печальными глазами, глубоко запавшими под вогнутым лобиком, под высоко поднятыми облезлыми бровями. Только до половины прикрывала ее шерсть, густая, остистая, похожая на енотовую накидку. А ниже все было голо, и потому носила обезьяна ситцевые в розовых полосках подштанники, из которых смешно торчали маленькие черные ножки и тугой голый хвост. Она, тоже думая что-то свое, чуж-

га, который вспомнит, что щедушные свои пародии на Пушкина Полевой подписывал «Обезьянин»? что разозленный Пущин в письме к Матюшкину обозвал друга «обезьяной африканской»?» [24, с. 82].

дое Стрелецку, привычно скакала, подкидывала зад под песни, под удары в бубен, а сама все хватала с тротуара камешки, пристально, морщась, разглядывала их, быстро нюхала и отшвыривала прочь.

Впрочем, инерция движения из пункта Б. в пункт Х. оказывается настолько сильна, что исследователи, обращающие внимание на это место, все равно предпочитают говорить о двойном источнике Ходасевича, для чего-то перемешавшего в своем тигле бунинские стихи с его же прозой¹. К сходным выводам приводят и спорадические находки других балканцев с обезьянами в русской литературе: и О. Ронен, обнаруживший их в очерке Белого «Сфинкс»², и М. В. Безродный, указавший на стихотворение того же Белого «Из окна»³, также склонны трактовать эти параллели как литературные.

Отсюда дальнейшее.

Если для А. Ф. Кони, вспоминающего о петербургских балаганах 1850-х – 1860-х гг., уличные развлечения еще представлены «главным образом итальянцами-шарманщиками или савоярами с обезьянкой и маленьким органчиком» [26, с. 62]⁴, то после турецкой войны 1877–1878 гг. уроженцы

¹ «Скорее всего, на поэте сказались впечатления от бунинского произведения – или произведений, имея в виду и рассказ, и стихотворение...» (чуть ниже, однако, тот же автор будет говорить – на наш взгляд, совершенно оправданно – о «типичной, судя по всему, фигуре серба с бубном и маленькой обезьянкой») [50, с. 41]; «Последний стих «В тот день была объявлена война» отсылает <...> к Стрелецку – месту действия в «Чаше жизни»» [12, с. 73]; «Текст Ходасевича явно отсылает не только к бунинскому поэтическому претексту, <...> но и к рассказу писателя «Чаша жизни»» [36, с. 305].

² «Вряд ли без этого отрывка из Белого возможно понять противоречивый смысл стихотворения Ходасевича» [49, с. 27–29].

³ «Не приходится сомневаться, что Ходасевич читал, и внимательно читал, «Золото в лазури»» [6]. Эта запись в блоге М. В. Безродного от 3 февраля 2009 г. (ср. также продолжение [7]) и дискуссия, развернувшаяся в комментариях к ней, послужили толчком для написания настоящей статьи.

⁴ Ср. в рассказе Бунина «Тишина» (1901): «А вон Савоя – родина тех самых мальчиков-савояров с обезьянками, о которых читал в детстве такие трогательные истории!». Д. В. Григорович, выделяя

Апеннин и Альп, будь то настоящие или маскарадные, навсегда уступают роль водителей обезьян по русским дворам и дачам угнетенным балканским единоверцам. Хронологически первое из отысканных упоминаний – в фельетоне Чехова «К характеристике народов» (1884–1885): «Греки <...> продают губки, золотых рыбок, сантуринское вино и греческое мыло, не имеющие же торговых прав водят обезьян или занимаются преподаванием древних языков»¹. Вскоре их число умножается; и если бунинский хорват в этом качестве, кажется, уникален (как можно предположить, это характерный для Бунина демонстративный реализм – отказ от ожидаемого штампа в пользу точного всматривания), то греки², цыгане³, а особенно болгары и сербы с обезьянами называются совре-

в классическом очерке «Петербургские шарманщики» (1844) три национальных типа – итальянцы, немцы и русские, – называет ученых обезьян «исключительной принадлежностью» первых [17, с. 58]. О савоярах-обезьянщиках см. [54].

¹ К тому же времени относятся мемуары всеьегонского агронома П. А. Сиверцева («Летом бывали и румыно-сербы с шарманкою, а однажды зимою были [1885], играли на катке»; см. [15, с. 149]) и анекдотический рассказ из записок И. А. Белоусова (1927) о «случае, бывшем в 80-х годах» – несколько купцов, проезжая в Благовещенье мимо птичьего рынка на Трубной площади, захотели исполнить обычай, но, так как рынок был еще пуст из-за раннего часа, купили у подвернувшегося «мальчика-болгарина» обезьянку и выпустили ее [8, с. 80].

² Ср., например, в рассказе для детей С. Т. Григорьева «Сомбреро» (1924): «Окруженный босоногими мальчишками и девчонками, печальный грек, уныло припевая, дергал за цепочку обезьянку в красной юбке. Обезьянка кувыркалась, помаргивая скорбными человечьими глазами» [18, с. 40].

³ Ср., например: «Каждый стоял перед ним, держа за руку куклу, как цыган держит свою обезьянку в синей юбке» (Ю. К. Олеша, «Три толстяка», 1924; гл. 7). С цыганами связан отдельный и пока не до конца ясный для нас лингвистический сюжет: существуют контексты, в которых слова «цыган» и «серб» явно синонимичны. Ср. присказку «Подайте цыганке-молдаванке, православной сербиянке» или пассаж из мемуаров П. И. Якира (время действия куда более позднее – 1937 г., но нас сейчас интересует лексика): «Я возвратился в парк. Там ко мне пристали сербиянки – погадать; в присутствии моих друзей гадалка сказала: «Родителя своего ты больше никогда не увидишь ...»» [5, с. 175].

менниками десятки раз¹. Вообще видно, что выбор той или иной народности, особенно в «проходных» контекстах, едва ли не случаен, и неизменна лишь ассоциация с Балканами². Так, нередко упоминание двух или трех возможных национальностей обезьянщика через запятую: «И голос болгара или серба / Гортанный протяжно рыдает... / И слышится: «Шум на Марица...» / Сбежались. А сверху девица / С деньгою бумажку бросает. / Утешены очень ребята / Прыжками цепной обезьянки...» (Андрей Белый, «Из окна», 1903)³; «Когда-то, много лет назад, в подмосковной дачной местности ходил не то перс, не то болгарин, не то черномазый орловец под болгарина, с несчастной, дрожащей обезьянкой в руках. Обезьянка кувыркалась и прыгала, а «перс» подергивал ее за веревочку и гнусным голосом подпевал...» [23, с. 24]; «Приходил цыган, иногда смуглый серб с обезьянкой, крутил ручку хриплой, как от простуды, шарманки...» [29, с. 9] (написано в 1939–1945 гг., время действия – первые годы XX в.); «румыно-сербы с шарманкою» (П. А. Сиверцев, см. выше с. 178, примеч. 1). Показателен пассаж из авантюрно-шпионского романа Н. Н. Брешко-Брешковского (1916), описывающий шовинистические предрассудки героя: «Болгары, черногорцы, сербы и даже румыны и греки были в его представлении каким-то человеческим «винегретом», грязным и диким, с тою лишь разницею, что одни – гешефтмахеры, плуты, другие – играют на скрипках в белых фантастических костюмах, третьи – водят ученых обезьян, а четвертые – режут в своих горах албанцев и турок» [11, с. 83].

¹ Единичные указания на обезьянщиков иных национальностей – например, айсоров у Шкловского [60, с. 281] – оставляем без внимания.

² Полушутливая попытка Аркадия Аверченко навести в этом вопросе порядок («До русской революции <...> мадьяры ходили по дворам, продавая мышеловки, итальянцы продавали коралловые ожерелья и брошки из лавы, болгары специально демонстрировали по улицам дрессированную обезьяну, а грек исключительно торговал губками. Каждая национальность имела свою профессию, и никакой путаницы не было. Если бы вы каким-нибудь чудом увидели грека с обезьяной, то – одно из двух: или грек был не настоящий, или обезьяна поддельная» [1, с. 126]) опровергается многочисленными контрпримерами, начиная с уже приведенного чеховского.

³ В качестве параллели к «Обезьяне» Ходасевича отмечено М. В. Безродным (см. выше с. 177, прим. 3).

Фатальный характер отождествления «человек с обезьяной = балканец» иллюстрирует газетная заметка времен шпиономании, охватившей русскую провинцию в первое лето войны с Японией:

На днях, как нам передавали, на станции Везенберг железнодорожный жандарм встретил бродячего шарманщика и его сотоварища с ручной обезьянкой, одетых в болгарские костюмы. Жандарму субъекты показались подозрительными, и он пригласил их в станционную контору, где те предъявили паспорта на имя болгарских подданных; тем не менее у них был произведен обыск, причем внутри шарманки найдены план местности и дорог между Нарвой и Везенбергом, разные инструменты для съемки планов, шагомер и т. п. Видя, что обман их обнаружен, мнимые болгары сознались, что они – переодетые японцы, причем шарманщик назвал себя полковником генерального штаба, а товарища – своим денщиком. Арестованные, как мы слышали, отправлены в Петербург [37, с. 2]⁴.

Более того, в некоторых контекстах слова *серб* и *болгарин*, примененные к обезьянщику походя, без каких-либо описаний, выглядят уже прямо обозначением профессии, а не национальности (как *татарин* в смысле «старьевщик»; много ранее то же произошло с *савояром*). Таков, например, рассказ Тэффи «Точки зрения» (1934), где персонаж прогуливает по Парижу опостылевшую любовницу: «А ведь не зайди за ней в воскресенье, таких истерик наделает, что за неделю не расхлебаешь. <...> Ну вот и води ее, как серб обезьяну». Ср.: «– Возможно, – согласился Подходцев, – как болгарина с обезьяной пускают во двор ради обезьяны» (А. Т. Аверченко, «Подходцев и двое других», 1917)⁵.

⁴ Три номера спустя, когда новость уже перепечатали в столицах, «Нарвский листок» предсказуемо сообщил, «что случая задержания на станции Везенберг <...> двух шарманщиков, которые оказались японцами, с какими-то планами, никогда не было» (№ 49. 23 июня. С. 2).

⁵ Этот последний пассаж отмечен И. Антанасиевич [4, с. 229].

Репертуар бродячих обезьянок был по большей части каноничен и, как правило, ограничивался хрестоматийной триадой «баба с коромыслом – пьяный мужик – барыня» (то же представляли и ученые медведи)¹. Так, героиня романа К. А. Федина «Первые радости» (1945; время и место действия – Саратов, 1910 г.) рассказывает: «– Помнишь, на второй день пасхи, когда к нам пришел болгарин с обезьянкой и с органчиком и привел за собой целую толпу зевак, помнишь? <...> Я стояла в окне и смотрела на представление. Могу тебе рассказать, что делала обезьянка, все по порядку. Сначала она показывала, как барыня под зонтиком гуляет, потом – как баба за водой ходит, потом – как пьяный мужик под забором валяется...» [56, с. 161]. Ср. также: «С наступлением тепла появлялись на окраинах болгары с обезьянами. Они и летом были в полушубках и высоких бараньих шапках. Каждый носил маленькую шарманку, иногда только бубен, и тащил за собой чахлую обезьянку. Обезьянка под звуки шарманки или бубна давала представления. «А ну покажи, как баба воду носит». На плечики обезьянки укладывалась палочка, та обхватывала ее лапками и ходила по кругу, как будто несла коромысло с ведрами. «А теперь покажи, как пьяный мужик валяется». Обезьянка идет пошатываясь, потом валится набок и делает вид, что засыпает» [22, с. 125]²; контаминация: «И теперь еще у прохожих болгар обезьяна подражает пьяной бабе и ходит за водой. И никто не видит ужаса. <...> Довольно мы учили зверей быть людьми, так что и перестали разбирать, где звери, где люди. <...> А что если в этом приближении к нам зверя сказалось не пленение его нами, а тайное наше пленение им?» [9, с. 28–29]³. Встречаются, впро-

¹ О медведях см., например: [38, с. 497]. Объяснение этому сходству находим в труде современного этнографа крымских цыган: «После определенной выучки медведей цыгане выступали с ними как бродячие артисты. Иногда у заезжих торговцев крымкам удавалось купить или выменять обезьянку и, выдрессировав ее, также начать выступления на публике. Диковинная для многих крымчан, но уже дрессированная обезьянка цыганами воспринималась как привычная медведица и называлась тем же цыганским словом *ричхини*» [55, с. 25].

² Отмечено В. Г. Беспрозванным в записи от 6 июня 2006 г. [10].

³ Отмечено О. Роненом как «важнейший подтекст» стихотворения Ходасевича (см. выше с. 177, прим. 2).

чем, и патриотические интерпретации тех же нехитрых движений: «– Покажи, как дамой важной / Можешь ты ходить, / Как ружьем солдат отважный / Будет турку бить...» [14, с. 52]¹.

Именоваться таких обезьянок (как и ученых медведиц) принято было Марь Иваннами («Как сморщенный зверек в буддийском храме / Почешется – и в цинковую ванну. / – Изобрази еще нам, Марь Иванна» (О. Э. Мандельштам, «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», 1931)²; «Марьей Ивановной называлась обезьяна, самка, из породы павианов. <...> Подарили мне ее мои друзья...» (А. И. Куприн, «Марья Ивановна», 1913)³; «Иногда к нам заходил Петрушка или цыган с <...> обезьянкой Марьей Ивановной» [2, с. 295] (время действия – 1908–1914 гг.); ср. у Н. В. Гиляровской: «– Ну пляши, пляши, Марьяна, / Ну, кружись живей. / Пляшет, пляшет обезьяна. / Дождик все сильней»), а самцов – Макарами Ивановичами («Имя было дано Макару Ивановичу (игрушке. – В. З.) по имени тех обезьянок, с которыми в годы нашего детства ходили по дворам черномазые люди. Этих мартышек почему-то часто звали так») [13, с. 49]. Музыкальная составляющая действия также не балует разнообразием: патриотическая песня «Шумит Марица...», первый гимн освобожденной Болгарии, равно упоминается в стихотворении Белого «Из окна» и в позднейшем (1962) мемуарном фрагменте знакомого Ходасевича В. Г. Лидина («Во двор нашего дома <...> приходил серб с шарманкой через плечо и печальной обезьянкой, в красных шароварах и цветной распашонке из ситца. <...> Серб, грустный, с беловатыми оспинами на смуглом лице, крутил ручку шарманки, уныло тянувшей «Шум на Марице...», а обезьянка с близко поставленными, серьезными глазами, словно знающая заранее свою судьбу,

¹ Указано пользователем ggordeeva в комментариях к уже упоминавшейся записи в блоге М. В. Безродного [6]. Другим средством напомнить публике о турецком иге служили карикатурные шаровары и фески, в которые балканцы рядили своих обезьянок (см. [47, с. 168]).

² Н. Я. Мандельштам поясняла, что Марь Иванна здесь – ходовая кличка дрессированной обезьянки [34, с. 603]. Пассаж отмечен Г. Г. Амелиным и В. Я. Мордерер [3, с. 235 и след.].

³ Приводимые параллели позволяют, как кажется, уточнить воспоминания дочери Куприна, писавшей об этой обезьянке: «Он назвал ее так, чтобы досадить какой-то неприятной ему даме, которая, рассердившись, перестала посещать наш дом, и таким образом цель была достигнута» [28, с. 60].

сидела на шарманке, ее тонкие ручки с пепельными ладонями высывались из полурукавов распашонки) [30, с. 198]¹. Незамысловатая песенка обезьянщика с бубном запечатлена в повести Вен. Корчемного «Лунная соната» («Обезьянка прыгала в пыли и вытворяла какие-то в высшей степени неопределенные гримасы, а цыганенок бил рукой в бубны и гнусаво выводил: «Покажи, как стара баба / Ходит на базар. / Ах ты, бэреза, / Русска молодец!»») [27, с. 65], и она же различима в мрачном стихотворении поэта Голубчика-Гостова (биографических сведений нет), на которое указал А. Л. Соболев в блоге М. В. Безродного [7]:

Мартышка, мартышкá.
Го-го.
Молдаванин с обезьяной.
Го-го.
Девки, парни, мальчуганы.
Го-го.
Покажи, как ходит пьяный.
Го-го.
Мартышка, мартышкá.
Го-го.
Ходит пьяный, как умора.
Го-го.
Ходит медленно, не скоро.
Го-го.
Спать ложится под забором.
Го-го.
Мартышка, мартышкá.
Го-го.
В красной шапочке татарской.
Го-го.
Вверх по палке без опаски.
Го-го.
Вниз по палке; просьбы, ласки.
Го-го.
Мартышка, мартышкá.
Го-го.

¹ Лидин, впрочем, скорее всего помнил о стихотворении Белого: на это указывает одинаково искаженная первая строка болгарской песни в обоих текстах.

Бубен такт ей отбивает.
Го-го.
Пенье бубен дополняет.
Го-го.
Сиплый голос умоляет:
Го-го.
Мартышка, мартышка.
Го-го.
Покажи, как мужик ходит.
Го-го.
Покажи, как пьяный ходит.
Го-го.
Мартышка, мартышка.
Го-го.
Покажи, как баба косит.
Го-го.
Покажи, как ведра носит.
Го-го.
Мартышка, мартышка.
Го-го.
Девки семячки щелкают.
Го-го.
В парней шелухой бросают.
Го-го.
Мартышка, мартышка.
Го-го [16, с. 26–27].

Как видно из последних примеров (ср. также «Чашу жизни» Бунина, мемуарные очерки Д. А. Засосова – В. И. Пызина и др.), бубен в руках обезьянщика не менее привычен, чем шарманка. Даже полуголая грудь персонажа Ходасевича оказывается типичной деталью: «...он, <...> протянув руку и сделал плачущее лицо, закивал головой, склоненной набок, как это делают черномазые грязные восточные мальчишки, которые шляются по всей России в длинных старых солдатских шинелях, с обнаженной, бронзового цвета грудью, держа за пазухой кашляющую, облезлую обезьянку <...> – Сербиян, барина-а-а, – жалобно простонал в нос актер. – Подари что-нибудь, барина-а-а» (А. И. Куприн, «Яма», 1915; ч. I, гл. 11)¹.

¹ К сожалению, мы не смогли отыскать репродукции картины украинского художника Т. А. Сафонова «Болгарин с обезьяной» (1912).

В воспоминаниях учителя-словесника В. В. Литвинова (место и время действия – Минск 1900-х гг.) обезьянке, приведенной мальчиком-болгарином, также выносят попить, и она также опрокидывает чашку [31, с. 52–54]; наконец, отмечавшийся комментаторами сюжетный микропараллелизм у Бунина и Ходасевича – в обоих случаях обезьянщик первым делом поит свою питомицу, хотя сам изнывает от жажды [63, р. 307], [12, с. 72], – получает разъяснение в «Петербургских саворях» В. В. Толбина: «Как в завтраке, так в уличном обеде обезьяна бывает всегда сытее своего хозяина, потому что саворя более заботится о ней, чем о себе, как будто бы не она, а он служит ей. Обезьянщик <...> лелеет и бережет свою обезьяну» [54, с. 46].

Другое на первый взгляд значимое совпадение между двумя стихотворениями – место и тесно связанное с ним время действия (дача и, стало быть, лето, влекущее за собой жару и жажду) – тоже на поверку оказывается типическим: «скука загородных дач» – вторая по популярности декорация для выступлений шарманщиков / обезьянщиков после дворов-колодцев. О тяге петербургских шарманщиков к дачам, «где, как известно, люди как-то добрее, самые солидные отцы семейства наклоннее к невинным буколическим удовольствиям, приехавшие гулять особенно расположены тратить деньги, а главное – много детей», писал уже Григорович [17, с. 54]; хрестоматийное стихотворение А. Н. Плещеева о старом шарманщике (очевидно, итальянце) озаглавлено «На даче» (1873). Применительно к началу XX столетия кое-что уже приводилось выше (см. [22, с. 125]; [23, с. 24]; [37, с. 2] и др.); ср. еще: «Средь аляповатых дач, / Где шатается шарманка...» (О. Э. Мандельштам, «Теннис», 1913), «И опять визги, лязги шарманки, шарманки...» (С. М. Городецкий, «Шарманка» из цикла «Дача», 1907), «За заставой воеет шарманка...» (А. А. Ахматова, материалы «Поэмы без героя», 1961). Главу «Первое стихотворение» из обеих английских версий мемуаров Набокова – где есть и балканец, и обезьяна, и шарманка, и загородная усадьба, и лето 1914 г. – приходится обойти из-за (неоднократно высказывавшихся) подозрений в аллюзии на Ходасевича [3, с. 219 и след.], [21, с. 412 и след.], [33, с. 42]¹; однако удивительное стихотворение Зинаиды Гиппиус «Три

¹ Ко времени создания «Conclusive Evidence» Набоков уже опубликовал перевод «Обезьяны» Ходасевича на английский.

сына – три сердца» в этом не заподозришь. Написанное в Петербурге в июле 1918 г. («Обезьяна» начата в Москве в июне), а опубликованное только шесть лет спустя, оно посвящено З. В. Ратьковой-Рожновой, все три сына которой погибли на войне или от рук большевиков. В длинной балладе Гиппиус ангел, принявший облик уличного музыканта, является к счастливой матери трех сыновей *в июле 1914 года на дачу, озаренную отсветами лесных пожаров*, чтобы с помощью мелодии шарманки, *чей пророческий смысл внятн одной лишь героине, подать знак о грядущей катастрофе* – курсивом мы выделили обстоятельства и мотивы, общие с «Обезьяной». Национальность шарманщика не названа, но стилизация под «Песни западных славян» недвусмысленно указывает на балканский след:

Когда были зори июльские багровые,
ангел, в одежде шарманщика, пришел к ней
на дачу, где, счастливая, она жила.

Только и было всего, что зори багровые.
Спросил ее шарманщик: одно ли у тебя сердце?
Она подумала и сказала: три.

Заплакал шарманщик, шарманку завертел свою,
другие слушали и ничего не понимали,
но выговаривала шарманка ясно для нее:

«Посмотри, посмотри на зори багровые,
вынуты у тебя будут все три сердца,
три раны, три раны останутся вместо них...».

Сходство «Обезьяны» с этими стихами, на наш взгляд, куда более значительно и интересно, чем с бунинскими; впрочем, о месте стихотворения Ходасевича в богатой традиции «предчувствий мировой войны» следовало бы говорить отдельно. 19 июля наступило отнюдь не так внезапно, как потом 22 июня: война висела в воздухе, поэты на дачах успели уловить немало предвестий катастрофы¹, а дежурно-

¹ См.: [64, р. 27–31]. Ср. характерный эпизод, рассказанный впоследствии Пастернаком скульптору Зое Маслениковой: июль 1914 г. поэт проводил в Петровском на Оке, где жил в писательской компании как домашний учитель сына Балтрушайтисов, и в ночь на 18-е они с подопечным завывали и мяукали в кустах перед домом Вячеслава

апокалиптические лесные пожары¹ тому поспособствовали. В результате даже отдельные места «Обезьяны» можно комментировать цитатами из писем и дневников современников; к примеру, строки «...Нудно / Тянулось время. На соседней даче / Кричал петух. Я за калитку вышел...» обогащаются обертонами при сопоставлении с письмом Пастернака родителям (конец июля 1914 г., воспоминание о последних предвоенных днях): «День как в паутине. Время не движется. <...>. В последний день, <...> 19-го, когда действительность еще существовала и *выходили еще из дому, чтобы вернуться затем домой...*» [40, с. 84].

Mais revenons à nos guenons. В русской словесности начала XX в. образ «человека с обезьяной» не просто мелькает там

Иванова. Наутро искушенный в предвестиях символист вышел на крыльцо со словами «Всю ночь филин ухал и сова кричала – быть войне!» [41, с. 221], а сразу по возвращении опубликовал в «Русской мысли» цикл «На Оке перед войной», три части которого помечены 12, 16 и 18 июля – своего рода каталог знамений (тот самый, кстати, в первой журнальной редакции которого была запомнившаяся Ходасевичу и упомянутая им в «Некрополе» рифма «смерть – умилосердь»).

¹ Хотя пожары последних предвоенных недель, сыгравшие столь важную роль в русском Augusterlebnis (из бесчисленных свидетельств выберем запись М. М. Пришвина, сделанную 27 июля в Ельце: «Все это признаки конца: встреча со старообрядцем, разговор о лесных пожарах, и затмении, и забастовке – все это признаки конца, как у летописцев. Признаки войны: лесные пожары, великая сушь, забастовки, аэропланы, девиц перестали замуж выдавать, Распутину (легенда в Петербурге) член отрезали, красная тучка, гроза» [45, с. 83]), и впрямь оказались исключительно сильными – только казенного леса выгорело 428 тыс. десятин, – нельзя не заметить, что опыт эсхатологического осмысления этого традиционно для средней полосы бедствия уже был к этому времени накоплен. Ср., например: «Это были <...> дни лесных пожаров, наполнявших чадом окрестность. Дни, когда решались судьбы мира и России...» (Андрей Белый, «Вторая симфония», о 1901 г.); «Уже был ошутим запах гари, железа и крови. <...> Летом этого года, исключительно жарким, так что трава горела на корню, в Лондоне происходили грандиозные забастовки железнодорожных рабочих, в Средиземном море разыгрался знаменательный эпизод «Пантера – Агадир»...» (Блок, предисловие к «Возмездию», о 1911 г.). Впоследствии мифологема «пожаров-знамений» была применена и к 1917, и к 1921 гг.

и сям как бытовая примета: примеры его поэтизации (и до, и помимо Ходасевича) частично уже приводились выше. Главных направлений этой поэтизации можно насчитать три. Первое – патриотико-ностальгическое (ср. финал стихотворения Бунина: «Ты далеко, Загреб!»)¹. Второе – трогательное: таково, например, место из «Работы актера над собой» К. С. Станиславского, где подставной рассказчик, припомнив хлопоты серба над мертвой обезьянкой – насколько этот эпизод автобиографичен, должны рассказать специалисты², – постигает механику актерского переживания: «Вспоминая распростертого на земле нищего и наклонившегося над ним неизвестного человека, я думаю не о катастрофе на Арбате, а о другом случае: как-то давно я наткнулся на серба, склоненного над издыхавшей на тротуаре обезьяной. Бедняга, с глазами, полными слез, тыкал зверю в рот грязный огрызок мармелада. Эта сцена, по-видимому, тронула меня больше, чем смерть нищего. Она глубже врезалась в мою память. Вот почему теперь мертвая обезьяна, а не нищий, серб, а не неизвестный человек, вспоминаются мне, когда я думаю об уличной катастрофе. То же и в архиве нашей памяти... (продолженные цитаты см. в эпиграфе)» [52, с. 223]. Уже в эмиграции Дон-Аминадо подытожил этот мотив: «Ноет шарманка. Рапсодия Листа. / Серб. Обезьянка в пальто. / Я вспоминаю Оливера Твиста, / Диккенса, мало ли что...» («Март месяц», 1926).

Сочиняя сентиментальные рассказы о безответных обезьянщиках и их беззащитных питомцах, русские беллетристы (отталкиваясь, скорее всего, от европейских моделей; здесь первым приходит на ум роман Гектора Мало «Без семьи» [1878, рус. пер. 1886]) изобретают подчас замысловатейшие

¹ *Улыбающийся серб-шарманщик за пределами стихов для детей* встретился нам лишь однажды, у П. А. Антокольского: «И дети шли с хлыстами верб / По солнечным бульварам, / С шарманкой шел веселый серб / И с попугаем старым» («Весна от Воробьевых гор...», 1918, 1975); обыкновенно они печальны.

² Между прочим, в повести многолетней сотрудницы и единомышленницы Станиславского Л. Я. Гуревич «К солнцу» среди путано-тревожных сцен, являющихся героине в полусне, есть и такая: «Потом представился маленький, не говорящий по-русски итальянец с растерянными глазами, с мертвой обезьянкой на руках. Откуда это? Кто-то из знакомых, кажется, видел и рассказывал» [19, с. 183].

коллизии. Так, в рассказе Н. Д. Телешова «Случай»¹ мастера-вые спасают замерзающего чужестранца (судя по тому, что к нему обращаются «мусью», это припозднившийся савояр), а затем, потрясенные его песней о родине и исполнившись жалости к обезьянке, грабят винную лавку, чтобы отправить его домой. В «Шарманщике» С. А. Поспелова [44] еврей из западно-украинского местечка, уступая напору коварного проходимца («Рубиса считали греком, но точного происхождения его никто не знал; одни говорили, что он цыган, другие – молдаванин»), покупает его шарманку и обезьянку, после чего решает переменить судьбу и вместе с семьей и пожитками уезжает играть на ярмарке; в конце концов толпа пьяных погромщиков линчует зверька («Проклятая жидова наняла себе на службу дьявола») и жестоко избивает его хозяина². Симптоматично, что в обоих рассказах упомянуты – в качестве значимых «сострадательных» деталей – взгляд обезьянки и прикосновение ее лапки (у Телешова: «человеческая рука, темная и сморщенная, высунулась из-за пазухи незнакомца и скребнула ногтями по чужому кулаку», «окидывала компанию печальным человеческим взглядом»; у Поспелова: «глаза ее выражали грусть и растерянность», «бедный пес получил удар <...> маленькой холодной обезьяньей лапкой»); вообще, оба эти элемента встречаются в соответствующих контекстах многократно – и порознь, и в комбинации, как у цитировавшегося выше В. Г. Лидина или у Шолом-Алейхема («Иногда давал представление цыган с обезьяной. <...> Оба смотрят одинаково жалобными глазами, протягивая за подаянием волосатые грязные, худые руки») [61, с. 460]³.

¹ Указавший нам на этот текст М. В. Безродный отметил, что его первую публикацию [53] рецензировал Ходасевич; в его ироническом отзыве телешовский рассказ назван среди «написанных в обычном стиле «Знания»» [59, т. 2, с. 29].

² Так же гибнет обезьяна и в бунинской «Чаше жизни». Любопытный рецидив сюжета находим в детской повести советского писателя: обезьянку забредшего на рабочую окраину Петрограда шарманщика-грека убивает черносотенец, в мистическом экстазе приняв ее за врага рода человеческого [51, с. 82–84] (время действия – 1916–1917 гг.).

³ В этой связи совершенно превратной представляется оценка Г. Г. Амелина и В. Я. Мордерер: «И вообще обезьяна, глядящая с тоской и печальной мудростью, – какой-то страшный подвох, нонсенс, потому что она, обезьяна, – синоним глупой беспечно-

Наконец, третье направление – мистическое: балканец предстает загадочным пришельцем из дальних стран, а обезьяна – мудрым и древним чудищем («Чаша жизни», «Сфинкс» Белого и др.). Комбинацию первого и второго мотивов ср., например, у Лидина («Мы, дети, думали, наверно, о Марице, о Сербии, где, видимо, бедно и голодно живет, думали и о тропических странах, откуда привезли в холодную Россию умирать обезьянку...»), комбинацию второго и третьего – в стихотворении Н. Л. Манухиной, жены Георгия Шенгели, «Обезьянка» (1922; Манухина наверняка читала Ходасевича, но сюжетная ситуация ее стихов совсем на него не похожа): «Захлебнулась шарманка «Разлукой» / По дворам и в пролеты лет. / Закрутил ее серб однорукий, / Смуглолицый сутуля скелет. / На плечо я к нему броском, / Зябко ежиться от озноба, / А в груди распирает ком – / Человечья скучливая злоба. / Хляснет окрик – и спрыгну плясать / И умильные корчить рожи, / Полустертые цепко хватать / Медяки, что на дни похожи. / В апельсин золотой вцепясь, / Поднесла невзначай ко рту, / Да косится хозяин, озлясь, / Сочный плод с размаху – в картуз, / А потом, слюну проглотив, / Замигаю, закрою веки, / И опять неотвязный мотив, / И опять на плечо калеки... / Так идем от двора к двору, / Я забыла – что явь? что бред? / Но боюсь одного: умру – / Серб немедля пойдет вослед» [35, с. 7–8]¹.

Итак, нищий серб, просящий милостыню на летних дачах с обезьянкой и бубном (шарманкой) – фигура для 1914 г. до такой степени привычная, что отсылка к бунинским стихам, судя по всему, вовсе не была нужна ни Ходасевичу (которому они одинаково не годились как для почтительного «развития», так и для полемического «ответа»), ни его аудитории; все совпадения между двумя текстами лежат на совести реальности, а не литературы. И еще один побочный вывод: встреча на томилинской улице не несет в себе ничего странного или экзотического, как это неминуемо представляется современному читателю. Выйдя за калитку, лирический герой застал

сти и игры. <...> Оба поэта (Бунин и Ходасевич. – В. З.) ломают этот культурный стереотип, давая образ в совершенно ином разрезе. И в первую очередь – благодаря Пушкину» [3, с. 232].

¹ Связь этих стихов с «Обезьянами» Ходасевича и Бунина отмечена публикатором в послесловии [35, с. 69], [42].

вполне рутинную, ожидаемую и много раз виденную сцену¹; чудеса начинаются дальше, с Дария и рукопожатия. Это соответствует и общему замыслу цикла «визионерских» белых стихов из книги «Путем зерна», в который входит «Обезьяна» – в каждом из них мистический прорыв вызван обыденным, предельно неброским внешним впечатлением.

PS: В самом конце третьего тома («Гражданская война») книги Софьи Федорченко «Народ на войне» есть запись такого чувствительного солдатского рассказа:

Сидит у телеграфного столба, дерюжкой с головой накрытый. Окликнули – молчит. А под дерюжкой как бы птица бьется. Что такое? Тихонечко прикладом подтолкнули – упал человек, дерюжка свалилась. Сербиянин мертвый, лицо темное, как мощи, сухой, уж остылый. И, шею его хилую обхвативши, приникла к нему обезьянка, ростом с крысу, не больше. Приникла и на нас старым таким глазом смотрит, как бы в испуге, как бы плачет-тоскует. Стали ее брать – бьется, кусается! Это что за беда, да боязно ее, такую, к человеку приверженную, зашибить или примять. Ну, кой-как сделались все же, унесли с собой. И любили мы ее, и не жили, и ума в ней была палата. Но тосковала, кашлять стала зло и померла. Чуть не со слезами зарыли мы ее – до того она нам сердце грела [57, с. 437].

Вопрос о подлинности записей Федорченко темен: поначалу писательница уверяла, будто дословно стенографировала разговоры солдат, затем на волне успеха книги призналась, что сочинила их сама, хоть и «по мотивам услышанного», а после погромной статьи Демьяна Бедного «Мистификаторы и фальсификаторы – не литераторы» исподволь вернулась к прежней версии. Но кто бы ни придумал героям Ходасевича такую смерть – сама Федорченко или мелкий демон интертекстуальности, – для финала она, кажется, сгодится².

¹ Ср. счастливую формулировку Т. В. Саськовой [50, с. 43]: «явления будничной экзотики».

² При написании этой статьи активно использовался Национальный корпус русского языка, а также многообразные возможности интернет-поиска.

Список литературы и источников

1. Аверченко А. Т. Константинопольские греки (1923) // Собр. соч.: В 6 т. / Сост., подгот. текста, комм. ст. Никоненко. М., 2000. Т. 6. С. 126–128.
2. Алексеев А. А. Забвение или сожаление: Воспоминания петербургского кадета [ч. 1] / Публ. В. Г. Непевого // Киноведческие записки. 2001. № 55. С. 271–294.
3. Амелин Г. Г., Мордерер В. Я. «Пушкин-обезьяна» // Амелин Г. Г., Мордерер В. Я. Миры и столкновения Осипа Манделштама. М., 2000. С. 219–246.
4. Антанасиевич И. О одном мотиве в русской литературе начала XX века, или Обезьяньи гримасы интертекстуального анализа // Славистика. 2003. Т. 7. С. 225–239.
5. Антология самиздата: Неподцензурная литература в СССР: 1950-е – 1980-е / Под общ. ред. В. В. Игрунова. М., 2005. Т. 2.
6. Безродный М. В. [Запись в сообществе «Живой Журнал»]. См.: <http://m-bezrodnyj.livejournal.com/273749.html> (дата обращения: 27.05.2015).
7. Безродный М. В. [Запись в сообществе «Живой Журнал»]. См.: <http://m-bezrodnyj.livejournal.com/274546.html> (дата обращения: 27.05.2015).
8. Белоусов И. А. Ушедшая Москва: Воспоминания. М., 2002.
9. Белый А. Сфинкс // Весы. 1905. № 9/10. С. 23–49.
10. Беспрозванный В. Г. [Запись в сообществе «Живой Журнал»]. См.: <http://vadbes.livejournal.com/2081.html> (дата обращения: 27.05.2015)
11. Брешко-Брешковский Н. Н. Ремесло сатаны. М., 1995.
12. Владимиров О. Н. В. Ходасевич – И. Бунин: Несколько параллелей // Проблемы литературных жанров: Материалы X Международной научной конференции, посвященной 400-летию г. Томска, 15–17 октября 2001 г. Томск, 2002. Ч. 2. С. 72–74.
13. Гершензон-Чегодаева Н. М. Первые шаги жизненного пути. М., 2000.
14. Гиляровская Н. В. Стихи. М., 1912.
15. Голованов В. Я. К развалинам Чевенгура. М., 2015.
16. Голубчик-Гостов. Темы: II-я кн. стихов. Л., [1924].

17. Григорович Д. В. Петербургские шарманщики // Физиология Петербурга / Изд. подгот. В. И. Кулешов. Отв. ред. А. Л. Гришунин. М., 1991. С. 51–70.

18. Григорьев С. Т. Собр. соч.: В 4 т. М., 1959. Т. 1.

19. Гуревич Л. Я. К солнцу // Образование. 1905. № 1. С. 175–216.

20. Жолковский А. К. Две обезьяны, бочки злата... // Звезда. 2001. № 10. С. 202–214.

21. Жолковский А. К. Розыгрыш? Хохма? Задача? : О «Первом стихотворении» Набокова (2001, 2006) // Жолковский А. К. Очные ставки с властителем: Статьи о русской литературе. М., 2011. С. 412–422.

22. Засосов Д. А., Пызин В. И. Из жизни Петербурга 1890–1910-х годов: Записки очевидцев. Л., 1991.

23. Иванов-Разумник. Перед грозой: 1916–1917. Пг., 1923.

24. Каганская М. Л. Апология жанра / Сост., подгот. текста и прим. С. Шаргородского. М., 2014.

25. Катаев В. П. Собр. соч.: В 9 т. М., 1972. Т. 9.

26. Кони А. Ф. Собр. соч.: В 8 т. М., 1969. Т. 7.

27. Корчемный Вен. Рассказы. СПб., 1907.

28. Куприна К. А. Куприн – мой отец. М., 1979.

29. Левин И. М. Передел. Мюнхен, 1967.

30. Лидин В. Г. Друзья мои – книги: Заметки книголюба. М., 1966.

31. Литвинов В. В. Заглавие не придумано: Рассказы из моей жизни. Из давнего и недавнего прошлого. [М.,] 1968.

32. Макушинский А. А. «Обезьяна», или Отчасти о том же (2008) // Макушинский А. А. У пирамиды: Эссе, статьи, фрагменты. М., 2011. С. 34–45.

33. Маликова М. Э. Набоков: Авто-био-графия. СПб., 2002.

34. Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. / Сост., подгот. текста и комм. А. Г. Меца. М., 2009. Т. 1.

35. Манухина Н. Л. Смерти неподвластна лишь любовь / Сост., подгот. текста, послесл. В. Г. Перельмутера. М., 2006.

36. Мароши В. В. «Сербский» и «кавказский» тексты русской литературы: Мотивы, тропы и архетипичность персонажей // Критика и семиотика. 2012. Вып. 16. С. 298–307.

37. Нарвский листок. 1904. № 46. 12 июня.

38. Народный театр / Сост. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. М., 1991.

39. Новиков Л. А., Преображенский С. Ю. Ключевые слова и идейно-эстетическая структура стиха // Язык русской поэзии XX века: Сб. научн. тр. М., 1989. С. 13–36.

40. Пастернак Б. П. Собр. соч.: В 5 т. / Сост. и коммент. Е. В. Пастернака и К. М. Поливанова. М., 1992. Т. 5.

41. Пастернак Е. Б. Борис Пастернак: Материалы к биографии. М., 1989.

42. Перельмутер В. Г. Айсигена // Toronto Slavic Quarterly. 2006. Vol. 16. См.: <http://sites.utoronto.ca/tsq/16/manukhina16.shtml> (дата обращения: 27.05.2015)

43. Померанцев И. Я. Югославянская рапсодия (1996) // Померанцев И. Я. По шкале Бофорта. СПб., 1997 (Urbi: Лит. альманах. Вып. 10). С. 84–90.

44. Поспелов С. А. Шарманщик // Русская мысль. 1906. № 6. С. 1–36.

45. Пришвин М. М. Дневники: 1914–1917 / Подгот. текста Л. А. Рязановой, Я. З. Гришиной, комм. Я. З. Гришиной, В. Ю. Гришина. СПб., 2007.

46. Пугач В. Е. Две обезьяны: «С обезьяной» Бунина и «Обезьяна» Ходасевича // Стороны света. 2013. № 13. См.: <http://www.stosvet.net/13/pugach/> (дата обращения: 27.05.2015).

47. Ривош Н. Я. Время и вещи: Очерки по истории материальной культуры в России начала XX в. М., 1990.

48. Ронен О. Берберова (2001) // Ронен О. Из города Энн. СПб., 2005. С. 41–64.

49. Ронен О. Межтекстовые связи, подтекст и комментирование // Русская филология. 13: Сб. науч. работ молодых филологов. Tartu, 2002. С. 13–32.

50. Саськова Т. В. «Чаша жизни» И. А. Бунина в контексте мировой культуры. М., 1997.

51. Смирнов В. И. Ребята Скобского дворца. [М.,] 1964.

52. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2 / Подгот. текста, вступ. ст. и прим. В. Г. Кристи.

53. Телешов Н. Д. Случай // Нижегородский сборник. СПб., 1905. С. 305–313.

54. Толбин В. В. Петербургские савояры: Уличный тип // Пантеон. 1853. № 11. Паг. 4-я. С. 37–58.

55. Торопов В. Г. История и фольклор крымских цыган. М., 2004.

56. Федин К. А. Собр. соч.: В 12 т. М., 1983. Т. 5.

57. Федорченко С. З. Народ на войне. СПб., 2014.

58. *Ходасевич В. Ф.* Поездка в Порхов (1935) [Подгот. текста и комм. М. В. Безродного] // Литературное обозрение. 1989. № 11. С. 106–112.

59. *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: В 8 т. / Сост., подгот. текста, комм. Дж. Мальмстада, Р. Хьюза. М., 2009.

60. *Шкловский В. Б.* Сентиментальное путешествие. СПб., 2008.

61. *Шолом-Алейхем.* С ярмарки (1913–1916) / Пер. Б. Ивантер, Г. Рубина // Собр. соч.: В 6 т. М., 1960. Т. 3. С. 263–594.

62. *Шубинский В. И.* Владислав Ходасевич: Чающий и говорящий. М., 2012.

63. *Demadre E.* La quête mystique de Vladislav Hodasevič: Essai d'interprétation de l'œuvre du dernier symboliste russe. Villeneuve, 2000.

64. *Hellman B.* Poets of Hope and Despair: The Russian Symbolists in War and Revolution (1914–1918). Helsinki, 1995.

65. *Ugrešić D.* Balkan Blues / Transl. by C. Hawkesworth // Balkan Blues: Writing Out of Yugoslavia / Ed. by J. Labon. Evanston, 1995. P. 3–36.

Александр Кобринский
(Санкт-Петербург)

К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОГО РЯДА

(на материале русской литературы XX века)

Статья посвящена анализу понятия «второй ряд» литературы. Анализируются теоретическое и практическое употребление этого термина.

Ключевые слова: Второй ряд, литература, литературный процесс, история литературы, критика, массовая литература.

Article is devoted to the analysis of the concept «second row» of literature. The use of this term, its practical and theoretical contents is investigated.

Key words: Second row, literature, literary process, history of literature, mass literature.

О. Шильникова в содержательной статье, посвященной особенностям выстраивания литературной иерархии в дискурсе литературно-художественной критики, пишет, что «в науке при моделировании «литературных рядов» используются пусть и недостаточно устоявшиеся, но все-таки имеющие определенное содержание термины: писатели первого, второго, третьего ряда, классика, высокая литература, беллетристика, массовая культура, элитарное искусство» [16, с. 79]¹.

Представляется, что несмотря на попытки С. Кормилова ввести это понятие в рамки научной терминологии и научного понятийного аппарата [7], проблема литературы «второго ряда» до сих пор относится к той категории аксиоматических понятий, которые никогда не были точно определены, но которыми постоянно пользуются критики и литературоведы, причем как в своих работах, так и в лекциях, читаемых в вузах.

При этом почти всегда основанный на личном вкусе подбор авторов подчас вызывает лишь изумление. В каче-

¹ Впрочем, там же она сочувственно цитирует переиздание старого учебника В. Хализева, где признается, что четкие и строгие характеристики этих феноменов в литературоведении отсутствуют.

стве крайнего примера приведу размещенный в интернете конспект лекции доцента Е. В. Белопольской (Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону), заведующей кафедрой отечественной литературы, где цитируются ее слова о том, что в XX в. «достаточно мощно представлен второй ряд писателей: Гумилев, Пришвин, Заболоцкий» [13].¹

В 2005 г. в Москве, в Литературном институте, была защищена кандидатская диссертация А. А. Кузнецовой, в самом названии которой фигурирует тот самый спорный компонент: «Идейное и художественное своеобразие мемуарной прозы *второстепенных* писателей русской литературной эмиграции». Можно, конечно, было предположить, что автор диссертации ориентируется на историко-литературное понимание термина, опираясь именно на восприятие современниками иерархии в литературе русской эмиграции – это восприятие, по сути, является литературным фактом и могло бы быть объектом изучения. Однако уже в самом начале работы определение «второстепенных» писателей (они же «писатели второго ряда») дается через указание на их роль в историко-литературном процессе, которая представляется автору диссертации следующей:

«Роль писателей второго ряда обычно – заключается в продолжении и поддержании традиции, в создании произведений хорошего качества, не претендующих на новизну» [9, с. 2].

Что значит «хорошее качество» произведений и почему автор диссертации решила, что Нина Берберова, Ирина Одоевцева и Василий Яновский (чью мемуарную прозу анализирует А. Кузнецова) якобы «не претендовали на новизну», – в диссертации не объясняется, очевидно, в силу явной очевидности... Далее же в работе термины «второстепенный писатель» и «писатель второго ряда» употребляются уже без каких-либо дополнительных разъяснений.

Данный пример весьма знаменателен. Заглавие диссертационной работы является обычно предметом особо тщательного рассмотрения на предмет корректности. Помимо автора и его научного руководителя к утверждению темы причаст-

¹ Конечно, следует иметь в виду, что конспект лекций мог исказить изначальный текст лектора, однако оснований предполагать искажения именно в перечне фамилий «представителей» соответствующих литературных рядов – нет.

ны еще несколько инстанций. Следовательно, ни у кого даже не возникло тени сомнения в том, что термин «второстепенный писатель» является строго научным. Аксиоматическое понятие – и все тут.

Не отстают и молодые ученые. Так, Ю. В. Жиглий пишет, ссылаясь на мнение Д. С. Лихачева о необходимости изучать не только тексты и авторов, но и особенности интерпретации произведения в различные эпохи, что «для создания более объективной картины историко-литературного процесса, важное значение приобретает исследование малоизученных писателей и критиков второго ряда рубежа XIX–XX вв., особенно если в их творчестве отразились типичные, характерные черты своего времени» [6, с. 140]. Как видим, здесь понятие «второго ряда» вообще обошлось без комментариев. Впрочем точно так же без комментариев обходятся авторы учебника по русской литературе [5], в котором имеется глава «Поэты-романтики второго ряда», где соседствуют А. В. Кольцов, А. И. Полежаев, И. И. Козлов, В. Г. Бенедиктов, В. Г. Тепляков, Ф. А. Туманский, А. И. Подолинский, А. Ф. Воейков и др. Что такое «второй ряд» – объяснений нет.

В статье Г. Н. Хабибулиной подход несколько иной. Обязательная для «ВАКовских» изданий аннотация гласит: «Приводится сравнительный анализ взглядов классиков и писателя второго ряда Д. И. Стахеева» [15, с. 114]. Таким образом, имплицирована оппозиция «классика» – «второй ряд», проще говоря, «второй ряд литературы» – это то, что не подпадает под понятие «классика». Но опять же автор предпочитает не разъяснять, имеется ли в виду историческое понимание классики или же современное – основывающееся на нынешних идеологических и политических вкусах и транслированное в школьные и вузовские учебники¹.

Отчасти корреспондирует с этим представлением и обзор Иоанны Делекторской и Веры Калмыковой докладов

¹ Впрочем, ощущение научной неполноценности термина не оставляет диссертантов. Ср. характерную формулировку, которую использует Р. Галлиулин в диссертационном исследовании «Творчество Тауфика Айди» (Казань, 2012): «Наука о литературе не стоит на месте, время постоянно выдвигает перед исследователями все новые задачи, вытекающие из самой логики развития литературы. Одной из них является изучение творчества *так называемых* писателей второго ряда» (выделено мной. – А. К.) [3, с. 4]

на семинаре «Москва и московский текст», проходившем в МПГУ в апреле 2008 г., в котором сообщается, что «с фигурой Платонова в русской литературе связано творчество забытого русского писателя «второго ряда» — Андрея Новикова, о котором рассказала И. И. Матвеева (Москва) в докладе «Москва в судьбе и творчестве А. Новикова» [4, с. 414]. Здесь понятие «второго ряда» ассоциируется с фоном, на котором действуют те же самые классики.

Строго говоря, само понятие «второй ряд» действительно отсылает нас к оценочным характеристикам. Как пишет Ю. М. Лотман в работе «О содержании и структуре понятия “художественная литература”»: «Кроме отношения текста и функции существенную роль в механизме литературного развития играет система оценок. Вся система текстов, входящих в культуру, в ценностном отношении организуется трехступенчатой шкалой: “верх”, отождествляемый с высшими ценностными характеристиками, “низ”, представляющий противоположность его, и промежуточная сфера, нейтральная в аксиологическом отношении.

Уже само распределение различных по своей природе и функции групп текстов по классам аксиологической иерархии способно стать существенной типологической характеристикой данного вида культуры. Предположим, что мы имеем дело с культурой, в которой этический вид текстов занимает позицию ценностного “верха, а художественный — “низа”, и другую, с противоположным распределением оценок этих классов. Уже этого будет достаточно, чтобы увидеть в первой существенное типологическое сходство со средневековой церковной культурой, а во второй — с Римом периода упадка или любой эстетской системой. Понятно, сколь существенное значение для понятия литературы в этой системе имеет место, которое ей отводится в общей ценностной иерархии текстов» [12, с. 206].

Между тем любые попытки перенести аксиологические критерии из сферы самоосмысления литературы (в которую входит, разумеется, и литературная критика) в сферу литературоведения обычно всегда сталкивались с жестким противодействием. Действительно, еще на первом курсе студента-филолога обычно учат тому, что научными методами установить, что одно произведение лучше другого или один писатель выше другого, — совершенно невозможно. При этом

возникает удивительная ситуация: оперируя уже отобранными текстами и споря о принципах построения истории литературы, литературоведы словно сговорились умалчивать о том, как происходит этот отбор и по каким критериям те или иные тексты или историко-литературные факты признаются достойными / не достойными литературоведческого анализа. На научных конференциях можно наблюдать яркие примеры перехода полемиического дискурса исследователей из литературоведческой (научной) парадигмы в критическую (художественно-эссеистическую) в прямой зависимости от «топоса»: в кулуарах распространены и допустимы разговоры о большей или меньшей художественной ценности того или иного произведения (или даже творчества тех или иных авторов), чего никогда не бывает в зале заседания. Связано это, разумеется, с осознаваемым или интуитивно ощущаемым переходом филолога через границу амплуа. И то, что ему запрещено как литературоведу, успешно навевается в роли критика¹.

Видимо, в самом акцентированном виде проблема литературной иерархии оказывается представленной при отборе кандидатов на присуждение самых разных литературных премий – вплоть до Нобелевской. Тут нельзя не согласиться с Татьяной Марченко, которая пишет: «Гласное или негласное существование в сознании критика некоей литературной классификации – вещь несомненная; достаточно вспомнить статьи Некрасова (в контексте его времени положительные) о «русских *второстепенных* поэтах» (начинавшиеся с рассмотрения тютчевской поэзии), расхожее выражение «писатель второго (третьего) ряда», юмористическую, но весьма близкую реальной картине – “Табель о рангах” А. П. Чехова, опубликованную в 1886 г. в *Осколках*, наконец, любопытное свидетельство, приведенное однажды Буниным: «Толстой, как известно, имел привычку делать на полях читаемых книг отметки, иногда писать на них свои суждения, ставить баллы: единица, два, три, три с минусом» [2, с. 368, сноска моя.

¹ Яркий пример – статья Ю. Тынянова «Литературное сегодня», в которой граница между литературоведением и критикой переходит неоднократно. Выстраивая литературную иерархию, Тынянов как раз занимается тем, что он объявлял категорически недопустимым в литературоведении как противоречащим самой идее литературной эволюции.

– А.К.]. Чем иным, как не попыткой создания своей таблицы о рангах, некоего проставления баллов в классный журнал мировой литературы является и Нобелевская премия?» [18, с. 21]. К этому можно было бы добавить в качестве примера и знаменитое начало «Гамбургского счета» В. Шкловского с придуманной им историей борцов, выясняющих, кто из них сильнее на самом деле. В. Шкловский расставляет те же единицы и пятерки, но при этом выстраиваемая им иерархия ценна не столько сама по себе, сколько тем, что является своего рода наглядным пособием для понимания представлений автора о литературе и литературном процессе.

Две эти ипостаси – критика и филология – были весьма точно разведены В. Рудневым и А. Плущером-Сарно на дискуссии, опубликованной в журнале «Логос». «Существует такая группа людей, которые являются держателями некой высокой литературной традиции, и для этих людей Блок – это безусловно хорошо, а Северянин это безусловно плохо, – утверждает В. Руднев. – Блок, он как бы страдал, он выразил русскую душу, он «Двенадцать» написал, он Россию любил. А Северянина читает совсем другая группа людей. Северянин это не поэт литературы – это поэт публики. Публике нужно, чтобы было красиво, чтобы был акцентуированный, ярко выраженный аффект, чтобы нервы трепало <...>. Существует понятие круга, некоего круга. В этом кругу людей, которые считают себя носителями культурной нормы, в этом кругу принято считать, что Набоков – хороший писатель, а Лимонов – плохой. И я считаю, что такая точка зрения правильна, потому что можно, конечно, строить историю литературы, в которой Лимонов будет главным персонажем...» [14].

Комментируя эту дискуссию, С. Лишаев пишет: «Как же литературовед отбирает *среди множества текстов* те из них, которые суть предмет его внимания – художественные произведения? Если следовать формальным критериям, то придется признать любое стихотворение поэтическим произведением. Это, очевидно, не так. (Вот и В. Руднев не соглашается уравнивать Мандельштама и Немирова.) Признать любого «стихотворца», любого «забавника», «виртуоза», «новатора» в деле стихосложения поэтом, – это уж слишком, это значит *свести поэтическое к набору чисто технических «умений и навыков»*, к «оригинальности», «смелости», «изобретательности»... Между поэтическим произведением и стихотворным

текстом — пропасть, которую «по принципиальным соображениям» не хочет «учитывать» Плущер-Сарно. <...> На уровне непосредственного восприятия, а вовсе не на уровне «текстовой идеологии» мы отличаем поэта от графомана. Исходя из приоритета эстетического восприятия литературного произведения, конституирующего его как произведение *художественной* литературы, я готов согласиться с Плущером-Сарно, что нет «плохих» и «хороших» *текстов*, но при этом я утверждаю, что для каждого читателя, для каждого времени, для каждой культуры есть-таки «хорошие» и «плохие» художественные произведения, есть граница (всегда индивидуально и культурно подвижная) между литературой и художественной литературой (то есть той частью литературных текстов, которые для вот-этого читателя, вот-этого времени, вот-этой культуры выступают как тексты *художественных* произведений). Если от соприкосновения с текстом я получил эстетическое впечатление, то это — не квазилитературная идеология, а реальный опыт, с которым я не могу не считаться, ориентируясь в том, что можно назвать «миром литературных текстов».

Для меня проблема литературы и, соответственно, проблема определения предмета литературоведческого анализа (=проблема профессиональной идентичности историка литературы) состоит в следующем: то, что делает *литературное* произведение *художественным* произведением и что тем самым вводит его для меня в историю Литературы, не поддается определению через аналитическое описание текста, через фиксацию каких-то его объективных признаков, а история литературы как «упорядочение» безбрежного моря литературных текстов посредством их «кодификации» не может не оперировать «объективными» (формальными) признаками» [11].

М. Бондаренко, говоря об особенностях того уровня критики, который она называет «оценочно-классификационным», выделяет следующие его параметры при распределении явлений по соответствующим стратам ценностной иерархии: а) отнесенность к уровню профессионализма: *профессиональная — дилетантская словесность*; б) отнесенность к доминирующей на данный момент части (тенденции) поля литературы: *мэйнстримная — маргинальная литература*; в) отнесенность по шкале инновационности: *инновационная — неинновационная (традиционная) литература*; г) отне-

сенность по шкале актуальности: *актуальная — неактуальная литература* [1, с. 60].

Из этих почти наугад взятых примеров следует, что на сегодняшний день термин «второй ряд литературы» используется практически точно так же наугад. Анализ историко-литературной иерархии незаметно перетекает в «само собой разумеющуюся» иерархию актуальную. Между тем, следовало бы попробовать определить некоторые ориентиры, позволяющие нам говорить об этом явлении с точки зрения критериев более или менее объективных. Сразу имеет смысл оговориться, что точной дефиниции по принципу необходимости и достаточности, разумеется, дать невозможно – как в силу специфики гуманитарного знания, так и в силу неопределенности материала. Но очертить примерный абрис явления – возможно и нужно.

Ю. М. Лотман в уже цитированной работе «О содержании и структуре понятия “художественная литература”» описывает признаки понятия «массовая литература», которая обладает двумя взаимно противоречащими признаками. С одной стороны, она представляет более распространенную в количественном отношении часть литературы, а с другой – она не столько воспринимается и оценивается как «плохая», «грубая», «устаревшая», но становится в буквальном смысле «отверженной». Отсюда – и внепечатная форма ее бытования значительной ее части в XVIII–XIX вв. [12, с. 212–213]. На фоне этого пояснения становится ясно, что в сознании как квалифицированных, так и неквалифицированных читателей «второй ряд» русской литературы коррелирует с «первым» отнюдь не по данной модели. Единственный, пожалуй, роднящий их аспект – это ориентация на некие общие образцы. Однако стоит сравнить характер этой ориентации, чтобы понять существенную разницу. Так, как пишет Ю. Лотман, массовая литература, копируя «высокую», создает ее упрощенный и переведенный на значительно более примитивный язык вариант [12, с. 212]. Совсем не так происходит в случае с формированием культа писателя или поэта среди его потомков и последователей, как, например, это было в случае с культом Иннокентия Анненского.

«Обделенность вниманием, которая сопровождала поэзию Анненского при его жизни, – пишут А. Лавров и Р. Тименчик, – компенсировалась после смерти поэта появлением востор-

женных почитателей, признававших себя его учениками. Им принадлежала немалая заслуга в утверждении значительности творческих достижений Анненского, в придании его стихотворениям репутации классических произведений. В то же время их преклонение, при скудости фактических данных о жизни и облике покойного поэта, провоцировало на создание мифа об Анненском, стимулируя в значительной степени утверждение образа «царскосельского Малларме» и лишь опосредованным путем способствуя научному изучению биографии и творческого наследия поэта» [10, с. 62].

Группировавшиеся вокруг альманаха «Жатва» и кружка «Кифара» и поддерживавшие культ Анненского А. Альвинг (Смирнов), Э. Голлербах, Вс. Рождественский, Е. Архиппов, Ю. Верховский и др., в своем творчестве не занимались упрощением поэтики Анненского и переводом ее на более примитивные поэтические языки. Как это свойственно именно поэтам «второго ряда», они создавали поэтическое направление, во главе которого должен был находиться их кумир, расширяя и уточняя найденные им новации и приемы изображения. В отличие от эпигонов и представителей «массовой литературы», «второй ряд литературы» вовсе не лишен новизны и открытий, а тем более его представители не осознают себя вторичными явлениями по отношению к классику. Они – продолжатели – а не эпигоны.¹

То же самое можно сказать и о линии Н. Гумилева в русской литературе, которая во многом сама восходит к линии Киплинга. Стоит отметить, что для пресловутого «второго ряда» крайне важен непосредственный контакт с носителем образца или, по крайней мере, хотя бы миф об этом контакте. Для массовой литературы в этом вообще нет необходимости

¹ Любопытно, что поэт, воспринимающийся как автор «второго ряда» мог быть эстетически не менее (а может, и более) требовательным к себе и к другим, чем автор «первого ряда», в тени которого он находился и находится. Здесь, конечно, в первую очередь, приходит на память Муни (С. Киссин), друг В. Ходасевича. Ходасевич рассказывал о реакции Муни на его стихи:

«В лучшем случае, прочитав, он говорил, что «это не так уж плохо». Но гораздо чаще делал утомленное и скучающее лицо и стонал: — Боже, какая дрянь!

Или:

— Что я тебе сделал дурного? За что ты мне этакое читаешь?

И начинал разбор, подробный, долгий, уничтожающий» [17, с. 119].

(если, конечно, не брать неприкрытые подражания и прямые заимствования, чреватые судебными процессами, как в случае с «Таней Гроттер»). И, если в последнем случае, стилизация и эпигонство практически исчерпывают текст, но отвергаются в публичных автоописательных высказываниях писателя (и его издателей), то в случае с «вторым рядом» ситуация диаметрально противоположна: ориентация на образец может декларироваться (в заявлениях, эпистолярии, высказываниях), но сами тексты, как правило, далеко этой ориентацией не исчерпываются.

Конечно, особо надо оговорить тот факт, что в отдельных случаях эта декларируемая ориентация на образец может стать способом пародии и литературной борьбы, как это, видимо, произошло с А. Емельяновым-Коханским. Входя в литературу практически одновременно с Брюсовым и существуя в его тени, Емельянов-Коханский в своей провокативной литературной деятельности выглядел не просто как брюсовский эпигон, но – как эпигон пародийный, сознательно акцентирующий те особенности брюсовского бытового и творческого поведения, которые выглядели наиболее спорно в то время и подвергались особым нападкам критиков и журналистов. До сих пор вопрос о том, насколько сознательно действовал Емельянов-Коханский в этом направлении, учеными однозначно не решен. Даже публикация им брюсовских стихотворений из предоставленной ему на время тетради под своим именем не может быть оценена однозначно: имелли место примитивный плагиат – или же это было продолжением авангардной игры с авторством¹.

Дилетантизм в начале XX в. превращается в художественный прием, а биография становится подчас важнее творчества. Биография (или, как правило, – биографиче-

¹ Ср. с репутацией С. Нельдихена в Цехе поэтов как «певца глупости», а также неоднократно описанный комментарий Н. Гумилева, настоявшего на приеме Нельдихена в Цех. См., впрочем, вариант автохарактеристики Всеволода Крестовского: «...не все же Шекспиры и Гюго, не все же Пушкины и Толстые; читается и наш брат, скромный второстепенный и третьестепенный писатель, если он искренно и честно относится к своему делу» [8, с. 48]. Ср. известное замечание Ю. М. Лотмана о том, что самооценка литературы представляет собой значимый код для потомства: [12, с. 207].

ский миф), заслоняющий собой творчество автора, является характернейшим признаком пресловутого «второго ряда». Наиболее яркий пример – Александр Добролюбов и его «уход». Длительное время – до нового обращения филологов к изучению творчества Добролюбова он считался поэтом второго-третьего ряда, однако возобновившийся интерес к его литературной деятельности позволил выявить роль Добролюбова в формировании эстетики русского декаданса и символизма. Наряду с В. Брюсовым, А. Добролюбов был одним из создателей этих явлений в русской литературе, и его место в истории литературы все время сдвигается в сторону ряда, в котором сосредоточены наиболее крупные явления. Стоит сопоставить с ним его соученика по гимназии Владимира Гиппиуса, который представляет собой в литературоведении классический пример третьего ряда – то есть фона для ряда второго.

Биография автора второго или третьего ряда может вполне стать основой для (жизне)творчества классика. К примеру, Брюсов занимается мифологизацией чужих биографий. Так, он приезжает на могилу утонувшего Ивана Коневского и пишет стихотворение «На могиле Ивана Коневского», подчеркивая преемственность и оправдание в собственном творчестве тех надежд, которые возлагались на талантливого погибшего молодого поэта. Так он впоследствии пишет стихотворение «Умершим – мир», делая частью своей мифологизированной биографии судьбу покончившей с собой Надежды Львовой.

Для второго ряда существенен еще такой признак, как устоявшийся в литературоведческой рефлексии приоритет организационной деятельности относимых к нему авторов над чисто литературной. Особенно это характерно для XX века, когда создание литературного объединения, группы, издательства в массовом сознании представлялось неким полным аналогом собственно литературного творчества. Отсюда – и стремление в советском литературоведении «оторвать» наиболее значимых, с точки зрения советского официоза, писателей и поэтов от тех группировок, в которых они состояли, объявить это членство – «формальным», «малозначимым», «временным явлением». При сакральном отношении к творчеству «классиков» в советское время такое приравнивание к нему авангардной деятельности было совершенно недопустимо, поскольку сама официозная история

русской литературы представляла собой пресловутую «историю генералов». И наоборот – эта тенденция, укрепившаяся в начале XX в., логически привела к появлению фигур типа Владимира Гольцшмидта, «футуриста жизни», не писавшего стихов, но выступавшего с силовыми и гимнастическими номерами во время футуристических вечеров. Деятельность Гольцшмидта была по сути эквивалентом «вакуумных текстов» на поведенческом уровне.

В связи с этим может быть актуальным критерий разведения «второго» и «третьего» рядов по признакам более или менее широкой известности литературной группы, в которую входили писатели, или издательства, вокруг которого они группировались. Писатели первого Цеха поэтов, оставшиеся в тени знаменитых «синдиков», оказываются более известными и изученными, чем участники бакинского кружка поэтов «Чаша», чей поэтический и культурный уровень представляется весьма высоким.

Таким образом, можно сделать вывод, что понятие «второй ряд литературы» в литературоведческой рефлексии существует не в оппозиции «высокое – низкое», а в оппозициях: «известное – малоизвестное», «изученное – малоизученное», «распространенное – локализованное», – и только отчасти «центр – периферия». Более того – представление о «втором» («третьем») ряде литературы в качестве научного понятия возникает, конечно, не в области литературы и даже не в области литературоведения. В этом качестве оно может существовать только в историографии литературоведения, в процессе осмысления эволюции литературоведения и его понятийного аппарата.

Список литературы и источников

1. *Бондаренко М.* Текущий литературный процесс как объект литературоведения: Статья первая // Новое литературное обозрение. 2003. № 62. С. 57–75.
2. *Бунин И. А.* Публицистика 1918–1953 годов. М., 1998.
3. *Галлиулин Р.* Творчество Тауфика Айди: Дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 2012.
4. *Делекторская И., Калмыкова В.* Научный семинар «Москва и «московский текст» в русской литературе: московский пе-

риод в творчестве писателя» (Москва, МГПУ, 7 апреля 2008 г.) // Новое литературное обозрение. 2008. № 94. С. 412–415.

5. Дмитриева Е., Капитанова Л., Коровин В. и др. История русской литературы XIX века. Часть 2: 1840–1860 годы. М., 2005.

6. Жиглий Ю. К изучению деятельности С. А. Андреевского // Русская и сопоставительная филология. Казань, 2003. С. 140–142.

7. Кормилов С. О соотношении «литературных рядов»: Опыт обоснования понятия // Известия Академии наук. Сер. лит-ры и яз. 2001. № 4. С. 3–11.

8. Крестовский Вс. Собр. соч.: В 8 т. СПб., 1899. Т. 1.

9. Кузнецова А. Идеюное и художественное своеобразие мемуарной прозы второстепенных писателей русской литературной эмиграции: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2005.

10. Лавров А., Тименчик Р. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры: Новые открытия. 1981. Л., 1983. С. 61–68.

11. Лишаев С. Разговор о «Разговоре...». См.: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_1/2001_1_05.htm (дата обращения 25.05.2015).

12. Лотман Ю. О структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 203–215.

13. Ответы по Белопольской-1292. См.: http://www.durov.com/study/Otvety_po_belopolskoj-1292.docx (дата обращения 25.05.2015).

14. Плущер-Сарно А., Руднев В. «Кодекс гибели» литературы. См.: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_1/2001_1_02.htm (дата обращения 25.05.2015).

15. Хабибулина Г. Проблема женской индивидуальности в творчестве писателей второй половины XIX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. Вып. 29. Т. 9. С. 114–117.

16. Шильникова О. Моделирование художественного пространства в литературно-критическом дискурсе // Вестник Волгоградского государственного университета. 2006. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. Вып. 5. С. 75–82.

17. Ходасевич В. Некрополь. СПб., 2008.

18. *Marčenko T. Russische Schriftsteller und der Literatur-nobelpreis (1901 – 1955) / Марченко Т. Русские писатели и Нобелевская премия (1901 – 1955). München, 2007.*