

Лада Панова. «Клеопатра» Ахматовой:  
Автопортрет-криптограмма . . . . . 209

Любовь Лукашенко. Новая детская литература:  
Особенности поэтики журналов «Воробей» и «Новый Робинзон»  
1923-1924 годов под редакцией С. Я. Маршака . . . . . 241

Александра Пахомова. Источники текста последней поэтической  
книги К. К. Вагинова «Звукоподобие» . . . . . 250

Григорий Утгоф. «Подвиг» В. Набокова-Сирина:  
Комментарий к комментарию . . . . . 262

Петр Будрин. «Целая шапка ветра»: Лоренс Стерн в оценках  
советской критики 1930-х годов (С. П. Бобров и Е. Л. Ланн) . . . 275

Ольга Сетько. Образы поляков  
в книге А. М. Ремизова «Иверень» . . . . . 292

Тираж 500 экз.

2015 № 3

# ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Летняя школа по русской литературе



2015 (3)



**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](mailto:summerschool@list.ru)  
<http://schoolsummer.jimdo.com>

Свидетельство о регистрации средства массовой информации

№ ПИ № ФС 77 - 63198 от 1 октября 2015 года

**Информация об авторах**

Лада Панова, кандидат филологических наук, преподаватель университета Южной Калифорнии, Лос-Анжелес, США  
[gatto\\_pardo@mail.ru](mailto:gatto_pardo@mail.ru)

Любовь Лукашенко, студентка национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, Россия  
[byronichero@yandex.ru](mailto:byronichero@yandex.ru)

Александра Пахомова, студентка Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия  
[alexandrit\\_94@mail.ru](mailto:alexandrit_94@mail.ru)

Григорий Утгоф, доктор философии (Ph.D.), лектор Института славянских языков и культур Таллинского университета, Таллин, Эстония  
[utgof@tlu.ee](mailto:utgof@tlu.ee)

Петр Будрин, студент МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия  
[peter.budrin@gmail.com](mailto:peter.budrin@gmail.com)

Ольга Сетько, аспирант Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия  
[yozzka@mail.ru](mailto:yozzka@mail.ru)

© Авторы статей, 2015

© Свое издательство, 2015

**Лада Панова**  
(Лос-Анджелес)

## **«КЛЕОПАТРА» АХМАТОВОЙ: АВТОПОРТРЕТ-КРИПТОГРАММА<sup>1</sup>**

В статье предпринимается попытка доказать, что под маской Клеопатры Ахматова портретирует себя в качестве эталона красоты, последнего поэта погубленного Серебряного века и как исключительную ценность, которую сталинская Россия рискует потерять. Этому соответствует криптографическая манера письма, разнообразно представленная в стихотворении. В статье также высказывается предположение о том, что публикацией «Клеопатры» Ахматова прокладывает себе путь в российский культурный пантеон.

**Ключевые слова:** Анна Ахматова, Клеопатра, Пушкин, криптографическое письмо, женское письмо, культ Ахматовой.

The paper attempts to prove that in «Cleopatra» Akhmatova portrays herself: as a beauty, as the last poet of the perished Silver Age and as an exceptionally valuable figure which Stalinist Russia risks losing. To this end, she deploys a cryptographic manner of writing permeating the poem. The paper also suggests that the publication of the poem paved the way towards Akhmatova's cult as «Anna of all the Russias».

**Key words:** Anna Akhmatova, Cleopatra, Russian Modernism, Alexander Pushkin, cryptographic writing, women writing, cult of Akhmatova.

К 1940-му г. русская клеопатромания, вызванная к жизни публикацией в 1837 г. пушкинских «Египетских ночей» и – в их составе – любовной баллады «Клеопатра», подхваченная символистами, а затем, в 1930-х, осмеянная Зощенко (в «Голубой книге», 1934–1935) и Кржижановским (в пьесе «Тот

---

<sup>1</sup> Я благодарю Н. А. Богомолова, А. К. Жолковского, Дж. Э. Малмстада и Р. Д. Тименчика за знакомство с этим проектом и высказанные соображения; Б. Вольфсона, Н. К. Онипенко и Н. Ю. Чалисову – за отдельные наблюдения; А. Ю. Арьева – за помощь в разыскании ахматовской камеи «Клеопатра» (не удавшемся).

третий», 1937), прошла полный круг, от возвышенно-романтического до иронически-сниженного. Тогда-то и пробил час Ахматовой, вернувшей русскую культуру к топосу легендарной египетской царицы извода 1900–1910-х гг.<sup>1</sup>:

### КЛЕОПАТРА

I am air and fire...

*Shakespeare*

Александрийские чертоги

Покрыла сладостная тень.

*Пушкин*

Уже целовала Антония мертвые губы,  
Уже на коленях пред Августом слезы лила...  
И предали слуги. Грохочут победные трубы  
Под римским орлом, и вечерняя стелется мгла.

И входит последний плененный ее красотою,  
Высокий и статный, и шепчет в смятении он:  
«Тебя – как рабыню... в триумфе пошлет пред собою...»  
Но шеи лебяжьей всё так же спокоен наклон.  
А завтра детей закуют. О, как мало осталось  
Ей дела на свете – еще с мужиком пошутить  
И черную змейку, как будто прощальную жалость,  
На смуглую грудь равнодушной рукой положить. [1, с. 40–41]

Судьба явно благоволила стихотворению. Сочиненное 7 февраля 1940 г., оно было опубликовано весной того же года, в журнале «Литературный современник» и сборнике «Из шести книг», прервавшем пятнадцатилетнее молчание поэтессы. Затем, со снятым эпиграфом из Шекспира (кстати, в сб. «Из шести книг» процитированного с неправильным порядком слов) и изменением в строфическом членении (было: четырехстишие + восьмистишие, стало: восьмистишие + четырехстишие), оно появилась в сборнике «Бег времени» (1965). Ахматовское чтение «Клеопатры» – с медленным, торжественным и безэмоциональным голосоведением, ударениями практически на каждом слове и произнесением

---

<sup>1</sup> О послепушкинском топосе Клеопатры см.: [21, I, с. 266–270], [22], [34, p. 507–511].

*Клеопатры* как иностранного слова – передает самый нерв этого текста: величественное и достойное приятие смерти.

Наибольший интерес представляет дизайн стихотворения: самоубийство последней египетской царицы, изложенное в поэтике минимализма и недосказанности, сочетается с богатейшими прагматическими смыслами. Одна часть этих смыслов раскрывается в ретроспекции, другая – в проспекции. Комментарием к ним, хотя далеко не исчерпывающим, может служить диалог Цветаевой и Ахматовой 1941 г. Цветаева: «Как Вы могли написать: «Отними и ребенка, и друга, и таинственный песенный дар...»? Разве вы не знаете, что в стихах все сбывается?» Ахматова: «А как вы могли написать поэму «Молодец»?». Цветаевой, отстаивающей свою непричастность к «Молодцу» («Но ведь это я не о себе!»), Ахматова – про себя – выносит осуждающий приговор: «[В] стихах – все о себе». Дошедший до нас в пересказе Ахматовой [13, с. 341], этот диалог отражает две ее излюбленные мысли: все написанное поэтом, в конечном счете, о нем самом; и поэт – пророк, слово его – вещее, а все, написанное в стихах, сбывается. Обе они заявлены в «Клеопатре».

Первая позиция, или, по-флюберовски, «Клеопатра – это я», реализовалась в рассматриваемом стихотворении в полной мере, вторая же – неожиданно преломленным образом: «Клеопатра», названная поздней Ахматовой «сильным портретом» и «горчайшей» [2, V, с. 192], пророческого ореола не приобрела – в отличие, например, от «Федры» (1927) Цветаевой. Если Цветаева повторила самоубийство своей героини вплоть до выбора способа смерти, то Ахматовой, несмотря на депрессивный невроз 1939–1940-х гг. и суицидальные настроения, удалось пережить и сталинские репрессии, и Вторую мировую войну, и даже Холодную войну – развязанную, по ее версии, из-за роковой встречи в декабре 1945 г. с британцем Исайей Берлином, ее Энеем. Тем не менее, «Клеопатрой», героиней-царицей, Ахматова проложила путь от своего старого культа, собственно поэтического, к новому – общенациональному и имперскому: «Анне всяя Руси». Таким образом, поэтическое слово в разбираемом стихотворении оказалось не столько вещим, сколько рекламным и коммуникативно успешным.

В задачи настоящей статьи входит расшифровка заложенных в «Клеопатре» прагматических кодов и стратегий, соот-

носящих биографические обстоятельства и жизнетворческие установки Ахматовой (далее – жизненный текст<sup>1</sup>) с готовой литературной легендой о египетской царице.

### 1. Тайнопись

Хотя «Клеопатре» посвящено немало страниц<sup>2</sup>, она получила лишь одну полноценную трактовку – как пересказ «Антония и Клеопатры» Шекспира (на этом настаивала и сама Ахматова<sup>3</sup>), с намеками на преследования со стороны Сталина и его окружения<sup>4</sup>, что создавало двойничество между автором и героиней. Аресты и ссылки сына Ахматовой и одного из ее тогдашних спутников жизни, Пунина, кодируются фразой *детей закуют*, а ее последующие петиции высокопоставленным чиновникам – выражением *на коленях пред Августом слезы лила*. Этот второй план раскрывает своего рода «подстрочник» «Клеопатры» – цикл «Реквием», где та же череда бед и реакция на них лирической героини выписаны конкретнее; готовность к смерти дана явно; а сходные лексико-грамматические конструкции обращены на себя, ср. в «Клеопатре» – как мало *осталось.../ Ей дела на свете*; в «Приговоре» (1939) – *У меня сегодня много дела:/ Надо память до конца убить, / Надо, чтоб душа окаменела* и т.д. При этом эпиграф из «Антония и Клеопатры», позже снятый, интерпретировался как щит, прикрывающий антисталинский план от пронизательного читателя эпохи великого террора.

Обсуждаемая интерпретация имеет свои достоинства и свои недостатки. Среди последних – односторонний взгляд на «Клеопатру» как на гражданскую лирику по преимуществу. Как я постараюсь показать дальше, здесь с гражданской линией скрестились любовная, автопортретная и метапоэтическая. Далее, диагностируя прагматические смыслы политического характера, это прочтение оставляет за бортом множество других, лежащих в «эго»-русле. Безусловно, шагом вперед стало признание «Клеопатры» подсоветским

---

<sup>1</sup> Формулировка из [10, с. 193].

<sup>2</sup> [9, с. 123], [31, р. 10–11], [27, с. 86–87], [35, р. 239], [37, р. 73–78], [38, р. 82–83], [14, с. 89–91], [23, с. 159], [18, с. 281–282], [18, с. 287–288].

<sup>3</sup> См.: [28, с. 82].

<sup>4</sup> Согласно гендерно-лингвистической трактовке в [26, s. 136–138] и чисто лингвистической в [20]: «Клеопатра» построена как перечень дел из записной книжки, по которому дама сверяет свой день.

произведением, написанным эзоповым языком. Тем самым ей была возвращена прописка в свое время. Однако генезис тайнописи, примененной в «Клеопатре», остался не вскрытым. Наконец, отмечая лишь шекспировское влияние, исследователи просмотрели богатейшие реминисценции из русского модернизма (за вычетом блоковских Клеопатр [18, с. 287–288]), существенные для построения этого стихотворения.

Прагматические россыпи «Клеопатры» способны выявить три герменевтические процедуры. Первая – ее контекстуализация в русском модернизме. Вторая – привлечение инвариантов поэтического мира Ахматовой (по: [29], [30]), принципов ее «женского письма» (см. [32, р. 207–223]) и ее властных стратегий (по [10], [11], [12]). И третья – опора на другие ахматовские стихотворения, в которых зашифрованные в «Клеопатре» эпизоды и жизнетворческие стратегии даны открыто. Тогда «Клеопатра» оказывается автопортретом, ориентированным на:

– самообраз Ахматовой – как эротического объекта и жертвы сталинизма;

– реставрацию ее старого поэтического культа (отсюда свергнутая с престола царица как метафора диффамации поэтессы) и плавный переход к новому – «Анны всея Руси»; и

– персональный миф: Ахматова как наследница Серебряного века (отсюда многочисленные цитаты из культуры этого периода).

«Клеопатра» – не просто случай двойничества. В отличие от Кассандры, Федры, Дидоны, Лотовой жены, Рахили, Саломеи или боярыни Морозовой – ранее описанной галереи двойников поэтессы, перед нами полноценный автопортрет. В нем четко различаются самообраз Ахматовой, прикрытый легендарной (но никак не исторической!) фигурой Клеопатры, и фон – разрушенный сталинизмом/ советским строем Серебряный век, кодируемый через покорение Октавианом Александрии в 30 г. до н. э.

Сополагая образ Клеопатры со своими культом и мифом, Ахматова повышает свою частную биографию до уровня исторически значимой, а, возможно, и пролагает ей путь в вечность. Это и есть скрытое послание «Клеопатры», внушаемое читателю.

Эзопов язык «Клеопатры», если и является продуктом советского времени, то лишь по линии антисталинизма. В це-

лом же симпатические чернила, пошедшие на это стихотворение, взяты из чернильницы Серебряного века. Еще раз повторю, что расходуются они не только на сведение счетов с тоталитарным строем, но и на утверждение своего «я» в русской советской культуре.

Будучи наследницей Серебряного века, а, значит, и символистов, Ахматова прибегает к созданной ими технике двойного портрета, уподобляясь Брюсову, который позиционировал себя как Антония, гибнущего от любви к своей Клеопатре – Нине Петровской (таковы его «Антоний», «Клеопатра» 1905 г. и роман «Огненный ангел», где Брюсов и Петровская отражаются не только в зеркалах двух главных героев, Рупрехта и Ренаты, но и – метафорически – в зеркалах Антония и Клеопатры, Энея и Дидоны). Перенимает Ахматова и проекции Клеопатры и Антония/Цезаря на жизнетворческие программы – в уже упомянутом романе Брюсова с Петровской, Блока – с Натальей Волоховой, Сергея Рафаловича – с приятельницей Ахматовой Саломеей Андрониковой.

Ахматова не только не афишировала эту преемственность, но и перечеркивала первенство символистов, возводя принцип двойного портрета к «нашему всему» – Пушкину. В дневнике Чуковской за 1940 г. зафиксированы пушкинистическое открытие Ахматовой: в итальянце-импровизаторе из «Египетских ночей» выведен Мицкевич, публично продемонстрировавший свой дар импровизатора [28, с. 224]. Впоследствии, в заметках 1959 г. «Две новые повести Пушкина», она предложит и другие корреляции: между Чарским (из «Египетских ночей») и 27–29-летним Пушкиным; и между Вольской, новой, петербургской Клеопатрой (из повести «Мы проводили вечер на даче...»), и Каролиной Собаньской, возлюбленной Пушкина [2, VI, с. 196–209]. Ссылка на Пушкина, в виде эпиграфа к «Клеопатре», вдобавок была призвана легитимизировать статус применяемой Ахматовой тайнописи.

Литература, как и история, не знает сослагательного наклонения. Тем не менее вопрос о том, почему Ахматова обратилась к модернистскому топосу Клеопатры лишь в 1940 г., а не, скажем, в 1910-х, когда клеопатромания стояла в зените, вполне оправдан. Полагаю, что напиши Ахматова свою «Клеопатру» ранее, та появилась бы в компании сильных соперниц. Перефразируя Катриону Келли, можно сказать, что от ахматовского стихотворения веет пылью гимназических



курсов по истории и литературе [32, р. 209], в то время как Бальмонт, Брюсов, Блок или Рафалович работали со всем спектром жизни и мифа Клеопатры. Кроме того, элитарный читатель Серебряного века наверняка обнаружил бы в «Клеопатре» недостаточное владение античной историей. Так, называть Октавиана *Августом* было анахронистично, ибо этот титул он получил только в 27 г. до н. э. Другая неаккуратность – *смуглая* кожа правительницы Египта, невозможная в виду ее принадлежности к греческому роду Птолемеев. Потому-то дожидаться 1940 г., когда большинство поэтов Серебряного века либо перешли в мир иной, либо эмигрировали, а элитарного читателя сменил массовый, было прагматически выгодным решением.

Разрыв Серебряного века и советской эпохи – хорошо прочувствованное Ахматовой *the time is out of joint* – вдобавок позволил ей поставить своим стихотворением точку в столетней традиции русской клеопатромании. Знаком преемственности стали две строки пушкинской «Клеопатры», вынесенные в эпитафию. Поскольку у Пушкина они служили интродукцией к сцене любви (которая написана не была), то от них эротический ответ переходит на *мужика*, с которым Клеопатре предстоит *пошутить*.

В «Клеопатре» есть не только отсылки к Серебряному веку. В ней спрятаны тени трех его выдающихся сыновей, к 1940 г. умерших трагической смертью: Блока (1921, своей смертью, но ощущавшейся концом целой эпохи), Николая Гумилева (1921, казнен по обвинению в участии в Таганцевском контрреволюционном заговоре) и Осипа Мандельштама (1938, в ГУЛАГе). Присутствие этих писателей в «Клеопатре» обеспечивают подтексты из их произведений.

Самый высокий индекс цитируемости из всех модернистских стихотворений на тему Клеопатры был – и по праву – у одноименного стихотворения Блока (1907). Ахматова заимствует из его «Клеопатры» инфинитивную цепочку, модифицируя *навек забыть, навек уснуть в с мужиком пошутить ... змейку на грудь положить*. Связаны две «Клеопатры» и более тонкими узами: сюжетными и лексическими. Ахматовское *последний, плененный ее красотой* переводит в повествовательный план любовное признание, которое петербургский поэт обращает к восковой Клеопатре: *Царица! Я пленен тобой!* Скорее всего, шекспировский эпитафию, *I am fire and air,*

означающий, что после смерти Клеопатра превратится в два из четырех первоэлементов, был избран как резонирующий со словами блоковской Клеопатры: *я воск, я тлен, я прах*. Наконец, образ равнодушной Клеопатры, жалимой змеей, **змеюку... на грудь равнодушной рукою положить**, был для поколения Ахматовой овеян стойкими блоковскими коннотациями: **Змея легко, неторопливо/ Ей жалит восковую грудь...**

Метрика «Клеопатры», 5-стопный амфибрахий с перекрестной рифмовкой женских и мужских окончаний, М. Л. Гаспаров квалифицировал как уникальное явление [7, с. 479]: «Длинные размеры («Еще целовала Антония мертвые губы...») употребляются без ощутимой семантической нагрузки» [7, с. 481]. Это мнение опровергается тем, что 5-стопный амфибрахий «Клеопатры», кстати, эквивалент античного гекзаметра<sup>1</sup>, нагружен интертекстуально, отсылая к «Варварам» Гумилева (опубл. 1909) – тоже о древних временах (пусть и не античных), в которых действует прекрасная царица. Гумилев в этом раннем стихотворении подражает Брюсову, вслед за пушкинской любовной балладой «Клеопатра» принявшемуся за разработку эротической баллады. Ср.:

Когда зарыдала страна под немилостью Божьей  
И варвары в город вошли молчаливой толпою,  
На площади людной царица поставила ложе,  
Суровых врагов ожидала царица, нагою.

Трубили герольды. По ветру стремились знамена <...>

И зов ее мчался, как звоны серебряной лютни:  
«Спешите, герои, несущие луки и пращи!  
Нигде, никогда не найти вам жены бесприютней,  
Чьи жалкие стоны вам будут желанней и слаще!»

С «Варварами» «Клеопатра» разделяет также некоторые сюжетные повороты и лексику. И там, и там взятие иноземными войсками прекрасного города переводится в музыкальный и геральдический коды. И там, и там в центре – сладострастная царица, жертва захватчиков. Судя по тому, что «Варвары» цитируются в ахматовском «Страх, во тьме перебирая вещи...»

---

<sup>1</sup> О чем см. в другой работе М. Л. Гаспарова: [6, с. 223].

(1921), написанном на арест Гумилева, в «Клеопатре» отсылка к этому стихотворению Гумилева сознательная.

К поэзии Гумилева можно возвести и *мужика*, который, по Р. И. Хлодовскому, дает подсказку относительно эзопова языка «Клеопатры» [27, с. 86–87]. Предположив, что у Ахматовой он символизирует советский строй, лозунгом которого было «вся власть – рабочим и крестьянам/ народу/ советам», в выражении *с мужиком пошутить* естественно видеть опору на следующую деталь биографии Клеопатры: совершив запрещенное Октавианом самоубийство, она тем самым провела его. Уникальный для поэзии Ахматовой *мужик* был когда-то персонажем одноименного стихотворения Гумилева (опубл. 1918) о Распутине – символе русского беспредела.

В свою очередь, у Мандельштама Ахматова переняла для «Клеопатры» мотив готовности к смерти. Обсуждаемая переключка двух поэтов обнажена в «Поэме без героя» (ок. 1940–1965), где «ясный голос» озвучивает признание Мандельштама 1934 г. «Я к смерти готов», а также в стихотворении «К смерти» (1939), где мандельштамовское *Уведи меня в ночь, где течет Енисей, / И сосна до звезды достает* («За гремячую доблесть грядущих веков...», 1931, 1935) перифразировано в *Клубится Енисей. / Звезда Полярная сияет*<sup>1</sup>.

Еще от Мандельштама в «Клеопатре» – сравнение двух эпох: Серебряный век, или сладостная и наэлектризованная эротикой Александрия, чей символ – пушкинская Клеопатра, превращаемый в руины Сталиным и советским строем, чей символ – Октавиан. За пятнадцать лет до этого, на заре нового строя, Мандельштам в эссе «Гуманизм и современность» (1925) предупреждал своих соотечественников об опасности, исходящей от советской власти, чья социальная архитектура – египетского или ассирийского образца – в конце концов подомнет под себя человека. Такой XX век он противопоставлял гуманному XIX-ому. Как можно видеть, от мандельштамовской историософии Ахматова удерживает египетский элемент, однако его отрицательную заряженность она меняет на положительную, в соответствии с серебряновечным осмыслением Египта и Александрии.

В предшественниках Ахматовой был и Рафалович, автор трагедии в белых стихах «Марк Антоний», появившейся

<sup>1</sup> Отмечено Н.В. Королевой: [2, I, с. 913].

в 1919 г. в Тифлисе – там же и тогда же, где и его хвалебная рецензия на поэзию Ахматовой.

Рафалович вписал себя в шекспировский сюжет под видом мужественного и постоянного Антония, а Андроникову – под видом соблазнительной, умной, нежной, но неспособной противостоять мужскому поклонению Клеопатры. Такая жизнетворческая огранка повлекла за собой изменение событийного ряда. Как позже у Ахматовой, в «Антонии» оно происходит за счет добавления романов и потенциальных романых ситуаций для Клеопатры-Саломеи на последнем отрезке ее жизни. Этот потайной план обнажает посвященность пьесы *Саломее* [25, с. 7].

Еще Рафалович мог подсказать параллель между Клеопатрой и Александрией. В сцене свидания Клеопатры и Мидийского царевича, на крыше александрийского дворца, последний, ухаживая за хозяйкой Александрии, сначала возносит хвалы ее городу, а затем и ей самой. Однако если Рафалович подробно расписывает александрийскую топографию, открывающуюся с крыши дворца, вкладывая ее в уста Клеопатры [25, с. 45–47], то Ахматова обходится одним лишь дворцом. Он, кстати, прописан не в ее тексте, а в пушкинском эпитафье. На фоне Рафаловича отказ от александрийской топографии можно прочитывать как иконический прием затемнения: то, что было обозначено у Пушкина как *александрийские чертоги*, у Ахматовой заволакивается *вечерней мглой*, символизирующей разрушение прекрасного города и, шире, целой эпохи.

Приведенные свидетельства интертекстуальной работы Ахматовой с наследием Серебряного века, наряду с теми, которые ждут нас впереди, производят демонтаж «Клеопатры» на готовые цитаты. Все они виртуозно и в высшей степени экономно пригнаны друг к другу. Их идеологическая нагрузка – двойная: антисталинский протест и утверждение своего «эго». Одна из ипостасей этого «эго» – манифестация себя как единственной наследницы и хранительницы Серебряного века в эпоху сталинского террора.

## 2. Биографический шлейф женского письма

«Клеопатра» – исключительное явление как в русской литературной клеопатромании, так и в поэтике ее автора.

Начать с того, что о Клеопатре в эпоху модернизма писали преимущественно писатели-мужчины – точку же в этой традиции ставит поэтесса. Далее, женское письмо в «Клеопатре» возникает не самым типичным для Ахматовой способом. Если обычно Ахматова дает своим героиням речь, позаимствованную из написанных мужчинами произведений (по тонкому наблюдению К. Келли [32; 211]), то в данном случае суммируются и ретушируются образы Ахматовой, созданные – в литературе и живописи – ее возлюбленными и товарищами по цеху. Эти образы распадаются на две группы: прекрасная и желанная египтянка / Клеопатра; и королева женского письма, ставшая жертвой варваров. Иными словами, в «Клеопатре» Ахматова успешно совмещает роли субъекта и объекта поэтического письма.

И действительно, героиня «Клеопатры» – красивая, соблазнительная и сексуальная. Такой Ахматову видели мужа, возлюбленные и собратья по цеху. Ее экзотическую красоту – горбоносый профиль, унаследованный от бабушки гречанки, худобу и невероятную гибкость, наряду с царственным поведением, часто изображали через египетские образы. Тут стоит вспомнить рисунки Модильяни, рассказ *à clef* «Маргарита Чарова» Чулкова, отчасти «Дона Жуана в Египте» Гумилева и «Плавающих-путешествующих» Кузмина<sup>1</sup>, появившихся до Октябрьского переворота. В послереволюционное время, когда волна египтомании пошла на спад, спутники Ахматовой по жизни продолжали поддерживать ее египетский миф. Пунин, специалист по авангарду и фотограф-любитель, снял ее в позе сфинкса на опустевшем пьедестале. А Владимир Гаршин, врач-патологоанатом, страстный коллекционер древностей и поэт-любитель, не позже 1939 г. преподнес Ахматовой брошь – камею XVIII в. с головкой Клеопатры и авторской подписью Рикэ. Судя по тому, что в черновиках стихотворения проставлено посвящение «Г.», подарок Гаршина вполне мог быть импульсом для его создания. В этом биографическом контексте *последний, плененный ее красотой и мужик* (в эротическом смысле) относятся к Гаршину, в свои пятьдесят продолжавшего пленять женщин. А то, что Ахматова воспринимала его как своего *последнего*, раскрывает «Эпилог» первой редакции «Поэмы без героя»: *Ты мой грозный и мой последний* [2, III: 55-56].

<sup>1</sup> См.: [34, p. 516-518].

*Мужик* применительно к Гаршину может иметь два объяснения. Первое – чисто бытовое<sup>1</sup>, второе – поэтическое: Гаршин не принадлежал к артистической элите, которую Ахматова часто кодировала царской метафорикой.

В «Клеопатре» героиня – царица, которую новая власть низводит в рабыни и, фактически, ставит на колени. Этот мотив шифрует диффамацию Ахматовой, пришедшую на смену ее невероятной славе.

Поэтический культ Ахматовой как лучшей русской поэтессы процветал со времени «Четок» (1914) вплоть до 1925 г., когда Голлербах выпустил двумя изданиями антологию «Образ Ахматовой». Ахматова свой культ явно поощряла, что не исключало сарказмов по адресу поклонников – того же Голлербаха. Впоследствии для стихотворных посвящений ею была заведена специальная папка «В ста зеркалах». Сталин и советская критика делали все возможное, чтобы уничтожить Ахматову как идеологически чуждое явление. Так, с 1925 по 1940 гг. книги Ахматовой в России не издавались, а журналы и газеты клеймили ее за аристократизм и женственность. Впрочем, важнее другое: монархиней, Музой, Сафо, пророчицей Кассандрой и жертвой варваров Ахматову русская поэзия и критика сделали уже к 1917 г., так что в 1940-м существовала необходимость напомнить об этой мифологии.

В 1914 г. Шилейко в двух своих стихотворениях вознес Ахматову до ранга Музы и Сафо. «Муза», появившаяся в 1914 г. в «Аполлоне», описывала процесс сложения стихов как таинство, а ненапечатанная при жизни Шилейко «Сафо» – уникальность поэтессы, которую мужчины-поэты призвали собеседницей на пир.

Затем, в 1916 г. царский и полубожественный статус Ахматовой в русской поэзии воспела Цветаева в «Златоустой Анне – всея Руси ...» (1916). Думается, что в этом – по определению любовном – цикле бисексуальная Цветаева выступает не в собственно женской ипостаси, а, так сказать, в ухажерской, т.е. мужской.

В 1917 г. потерю статуса лучшей поэтессы предсказал Мандельштам в стихотворении «Кассандре». Здесь в пару к Ахматовой-Кассандре поставлен – и сюжетом, и риф-

---

<sup>1</sup> Ср. в мемуарах Надежды Мандельштам: «Пока не произошел окончательный разрыв с Пуниным, пока жив был О. М. ... («наши мужики»), А. А. отлично скрывала свой ум и логику» [17, с. 36].

мой – Александр (Пушкин?). Судя по эссе «Мандельштам» (1958), Ахматова ценила это стихотворение и отождествляла Александра с Пушкиным.

В чужих зеркалах Ахматова-поэтесса отразилась еще и лебедем. По ее воспоминаниям в 1907 г. Гумилев надписал ей «Цветы зла» Бодлера так: «Лебедю из лебедей – путь к его озеру». Затем Шилейко в «Стансах госпоже \*\*\*» отождествил Ахматову с *лебединой песнью*. Таким образом, эпитет *лебяжий* сияет отраженным светом похвал, адресованных Ахматовой, и коннотирует смысл ‘высокая/ трагическая поэзия’.

Только что приведенные биографические контексты к «Клеопатре» производят в ней интертекстуальную разбивку на эпизоды, позаимствованные из мужских произведений, в которых Ахматова уже исполняла роль Клеопатры/ царицы/ египтянки, поражала мужчин своей экзотической красотой, вызывала любовную страсть, становилась жертвой покоривших ее город варваров и кончала жизнь самоубийством. Вместе с этими эпизодами в «Клеопатру» пришла и мужская перспектива. Ее «обломок» – строки 5-8, где прерывающаяся речь посланника Октавиана передает ситуацию объяснения в любви.

В целом же в «Клеопатре» происходит перевод мужской любовной перспективы в женскую нарциссическую. Получив от Серебряного века право на то, чтобы в собственном стихотворении выступить в роли Клеопатры и аккумулировать мужское любование собой, Ахматова удержала крупные планы на жестах и позах своей героини. Это – не что иное, как любование собой в зеркале Клеопатры. Своего апогея техника остранения достигает в финальном «ню», где обнаженная грудь героини сделана – для расподобления с Клеопатрой и вопреки исторической достоверности – *смуглой*.

Эпитет *смуглый*, как ни странно это может прозвучать, в подтексте содержит идею мастерства. В поэтическом мире Ахматовой *смуглыми* были Пушкин («Смуглый отрок бродил по аллеям...», 1911) и Муза («В то время я гостила на земле...», 1913, и «Уединение», 1914). Так, созданную Ахматовой – по пушкинским стопам – вечернюю Александрию (вечерняя, возможно, намекает на «Вечер» – первую книгу стихов Ахматовой) осветило *солнце Александра*, а сама героиня оказалась приравненной к Музе. Через смуглоту Ахматова вчуже лобуется еще и своим талантом.

Самопрезентация Ахматовой в «Клеопатре» охватывает много позиций сразу. Говоря за рассказчика и фигурируя как персонаж, она предстает: кокетливой женщиной; величавой женой, отрекающейся от радостей мира в пользу смерти; поэтом-гражданином, отстаивающим свою честь; поэтессой в ранге Музы; наследницей Пушкина и Серебряного века. О прагматике стихотворения можно сказать и больше – как об акте автокоронации: Ахматова-автор возлагает на Ахматову-героиню двойную корону, Клеопатры и Музы, перенимая ее из рук почившего Серебряного века.

### **3. Искусство двойного портрета**

«Клеопатра» – словесное воплощение того живописного жанра, который в наши дни представляет Никас Сафронов: современный человек переодет и загримирован под великого героя прошлого. С той только оговоркой, что Ахматова, соотнося легендарную красоту Клеопатры со своей, делает упор еще и на сходстве ситуаций. Соответственно, для нас будут важны не сами по себе литературные источники «Клеопатры»<sup>1</sup>, а принцип отбора эпизодов, по принципу адекватности жизненному тексту автора, и создание двойничества на всех уровнях: сюжетном, образном, композиционном, грамматическом и лексическом.

Личные обстоятельства Ахматовой конца 1930-х – начала 1940-х гг. хорошо ложились на трагическую историю Клеопатры. Еще до появления в нашем стихотворении в виде зашифрованного сообщения, они были «обкатаны» в других, в частности, неподцензурном «Все ушли, и никто не вернулся...» (1930-е). Здесь есть последняя любовь Ахматовой и конец ее женского века; диффамация (клевета) и поруганное Слово; трагическая смерть лучших представителей Серебряного века и предстательство за них; арестованная семья и лирическая героиня как заложница за нее; наконец, состояние, пограничное смерти.

Для шифровки перечисленных обстоятельств, а также предательства со стороны близких людей Ахматова выбирает три произведения мировой классики на тему Клеопатры. Помимо заключительных, IV и V, актов «Антония

---

<sup>1</sup> Обсуждавшиеся в [37, р. 73–79], [14, с. 89–91].



и Клеопатры» Шекспира это пушкинская «Клеопатра» и ода I, 37 Горация (*Nunc est bibendum*)<sup>1</sup>.

Шекспир оказался идеальной оберточной «упаковкой» и для самообраза Ахматовой, и для фона – сталинизма, разрушающего Серебряный век. Дело в том, что «Клеопатра» построена на любимой метафоре Ахматовой того времени: в мире все сошло с накатанных рельсов, и он разыгрывает финал шекспировской драмы. Только в отличие от других ее произведений, в которых эта метафора дана открыто, здесь она проводится скрытыми, лексико-грамматическими средствами. Дважды повторенное наречие *уже*, четырежды повторенный союз *и*, будущее фактическое в *детей закуют* и выражение *как мало осталось ей дела...* в сочетании с инфинитивами задают предопределенность и даже предрешенность поступкам героини. Заодно перечисленные лексико-грамматические средства вовлекают в повествование читателя, позволяя ему соотносить уже имеющийся в его памяти готовый сценарий «Антония и Клеопатры» с новой постановкой – в режиссуре Ахматовой.

Ото всех доахматовских версий ахматовская отличается своей безоговорочной апологетичностью. Традиционно Клеопатра была сложной и противоречивой фигурой. Так, в оде Горация:

«Клеопатра из царицы [*regina*] (7), опьяненной сладкой фортуной (11-12), в агонии внезапной надежды и ярости [*furor*] (12), окруженная толпой мужчин сомнительной сексуальности (9-10), превращается в своего рода стоического героя, смотрящего на руины со спокойным лицом [*voltu sereno*] (26); будучи побежденной [*victa*], она становится непобедимой [*invicta*] благодаря мастерству своей смерти» [33, р. 150; перевод мой].

Из этой оды Ахматову привлекает лишь финал, прощающий представительнице развратного и разгульного Востока ее злодеяния за идеальную – по римскими стандартам – смерть. От Горация в «Клеопатре» – естественно, змея и три-

<sup>1</sup> Ода Горация приводится Ахматовой в связи с «Египетскими ночами» в ее статье «Две повести Пушкина»; ср. еще ее признание: «У вас один Пушкин, а у меня два: у меня еще Гораций есть» [4, с. 25].

умфальное шествие по Риму, позорное для Клеопатры. Есть и менее заметные параллели. Калькой синекдохического описания предсмертного спокойствия у Горация, *vultu sereno*, в «Клеопатре» выглядят две аналогичные формулировки: *shei... спокоен наклон и равнодушной рукой*.

Еще более сложную эволюцию, чем у Горация, Клеопатра претерпевает у Шекспира. Английский драматург сделал ее роковой женщиной, из-за которой рушатся царства, а римские герои отказываются от присущих им добродетелей и в результате гибнут. По версии Шекспира Клеопатра повинна в том, что египетский флот и флот Антония потерпели поражение в битве при Акции. Разъяренный этим предательством, Антоний проклинает ее и обвиняет в еще не совершенном преступлении. Он охотно допускает, что Клеопатра будет шествовать в унижительном для нее римском триумфе Октавиана под крики плебеев. За первым предательством следует второе. Когда войско Октавиана входит в Александрию, Клеопатра провоцирует Антония на самоубийство, посылая ему ложное известие о своей смерти. Антоний бросается на меч, но до наступления смерти успевает раскрыть обман, простить Клеопатру и еще раз увидеться с ней – в ее мавзолее. На мольбу Антония о прощальном поцелуе Клеопатра не торопится ответить: сначала ее и Антония разделяют стены гробницы, а потом, когда Антония доставляют к ней, она без умолку болтает о своем будущем. Зато дальше Клеопатра действует как настоящий герой.

Ахматовская Клеопатра совсем иная. Она не знает ни эволюции, ни двойного предательства. Свой прощальный поцелуй она оставляет на уже мертвых губах Антония. Сходным образом – т. е. по канве Шекспира, но в то же время апологетически – выполнены и другие эпизоды стихотворения. Взяв сцену коленопреклонения пленной Клеопатры перед Октавианом,

Octavius Caesar      Which is the Queen of Egypt? <...>

*Cleopatra kneels*

Arise, you shall not **kneel**:  
I pray you, rise; rise, Egypt

Ахматова гиперболизирует ее, внося от себя слезы Клеопатры. У Шекспира в той же сцене казначей Клеопатры, Селевк, роб-

ко сообщает Октавиану о том, что царица утаила часть своего богатства. Ахматова и тут прибегает к гиперболе: вынужденный донос одного слуги разрастается у нее до предательства многих. Затем у Шекспира к Клеопатре приходит Долабелла, который раскрывает ей планы Октавиана: она и ее дети будут отправлены в Рим, как военные трофеи для триумфального шествия. Так же и у Ахматовой, но только «Долабелла», говорящий «в триумфе пошлет пред собою», повторяет ранний обмен репликами между ним и Клеопатрой в пьесе Шекспира:

Dolabella	Though he be honourable –
Cleopatra	He'll lead me, then, in <b>triumph</b> ?
Dolabella	Madam, he will.

«Долабелла» сделан Ахматовой *последним пленником красоты* Клеопатры (опять гипербола!). Если учитывать эротический отсвет, идущий от пушкинской «Клеопатры», то героиня проводит с ним свою последнюю «египетскую» ночь. Полагаю, впрочем, что у выражения *еще с мужиком пошутить* есть и скрытый смысл. Первый же – шекспировский, описанный Дейвидом Уэллсом, – предполагает совсем иную сцену: *мужик*, или, на языке Шекспира, *clown* (это слово, возможно, спровоцировало Ахматову на введение глагола *пошутить* другим своим значением, ‘шут’), приносит Клеопатре змейку и шутит с ней, сравнивая женскую природу с природой змеи и дьявола.

У Шекспира Клеопатра до того, как прижать змею к груди и сравнить себя с матерью, вскармливающей младенца, заявляет, что она теперь тверда, как мрамор. Однако на деле каменной она не становится, а, совсем напротив, торопит смерть, чтобы обрести свободу от Октавиана и побыстрее встретить Антония в загробном мире. У Ахматовой же героиня для перехода в мир иной приводит себя в состояние полного эмоционального бесчувствия.

Наконец, произносимая шекспировской Клеопатрой, уже отравленной ядом, натурфилософская мудрость, ***I am fire and air; my other elements/ I give to baser life.*** <...>, помещается Ахматовой в эпиграф.

Итак, у Ахматовой был выбор: либо полнокровный образ Клеопатры, уже обкатанный литературной традицией, либо модифицированный – обеленный и, следовательно,

обедненный. Она предпочла второе. Подвергая цензуре все то низменное и комическое, что происходит с Клеопатрой в конце жизни, Ахматова находится во власти своих жизнетворческих установок: показать свою биографию и свою репутацию в правильном свете – через призму красоты и величия и совершенно безупречной.

Избегая непривычных для русского слуха иностранных имен и конкретных деталей, Ахматова оставляет простор для выражения персональных смыслов. Их проводниками становятся: инварианты; зашифрованность первого мужа и последнего спутника жизни в двух героях-любовниках; и ахматовское клеймо на образах. Но обо всем по порядку.

Исторически некорректным именованием Октавиана Августом Ахматова вводит любимую примету – ее несчастья приходятся на восьмой месяц года. Напомню, что этот месяц был назван *августом* в честь Октавиана Августа как наиболее благоприятственный для него (так, в августе умерла Клеопатра). Августовское суеверие существовало у Ахматовой уже к 1940-му г., судя по дневниковой записи Чуковской от 28 августа 1939 г. «Август у меня всегда страшный месяц» [28, с. 43]. И действительно, ко времени написания «Клеопатры» Ахматова могла предъявить августу счет длиной по меньшей мере в три пункта. В августе 1914 г. Россия вступила в Первую мировую войну, и Гумилев ушел в действующую армию (об этом – ее стихотворение «Тот август, как желтое пламя...», 1915). В августе 1921 г. был арестован и казнен Гумилев (25-ого). Тогда же (по н. ст. – 7 августа, по ст. ст. – 25 июля) умер Блок. Августовское суеверие подтверждает правомерность установленных корреляций между Антонием и Гумилевым, с одной стороны, Августом и Сталиным/ советским строем, с другой, и противостоянием этих двух героев и их прототипов, с третьей.

*Наклон шеи* Ахматовой, который был передан Клеопатре, известен не только по рисункам Модильяни и фотографиям, но и по воспоминаниям современников. Что же касается эпитета *лебяжий* для описания шеи, то он принадлежит к лексическому полю *лебединый/ лебедь*, характеризующему лирическую героиню Ахматовой: *Лебедью тебя я стану звать; Я только голосом лебединым/ Говорю с неправедною луной.*

Быстрая смена одних поз и жестов другими у героини «Клеопатры» – это типичное поведение самой Ахматовой,

которое отмечали многие ее современники – в частности, Лидия Гинзбург [5, с. 133–134].

Запланированное самоубийство героини проигрывалось в поэзии Ахматовой и до «Клеопатры» – например, в обращенном, по-видимому, к Гумилеву «Столько просьб у любимой всегда!..» (1913). На этом фоне риторика по поводу еще не свершившегося самоубийства в нашем стихотворении может быть соотнесена с жизненным текстом самой Ахматовой и прочитана как словесная угроза – симпатизирующим Ахматовой читателям и власть имущим.

С самообразом Ахматовой соотносится и *змейка* – уменьшительно-ласкательное именование орудия смерти. На таком двойничестве построено ее раннее стихотворение «В комнате моей живет красивая...» (1910). Напомню в этой связи и то, что один из цирковых номеров Ахматовой назывался «женщина-змея», что ее демонический образ в гумилевском «Из логова змиева» (1911) наделяется змеиными коннотациями, и, наконец, что у некоторых современников посадка ее головы рождала сражение со змеей.

Двоящемуся сюжету вторит двоящийся нарратив. Пересказывая самоубийство Клеопатры по-своему, Ахматова вводит особый повествовательный формат. Позже в своей пушкинистике она определит его так: повествование начинается, когда все самое существенное уже случилось [2, VI, с. 202]. В «Клеопатре» за подобный эффект отвечают, прежде всего, эпиграфы, расширяющие рамки повествования: пушкинский говорит об эротических удовольствиях, оставленных в прошлом, а шекспировский – о предстоящем переходе из жизни в смерть. В самом тексте Ахматовой пушкинская баллада тоже присутствует, но тайно, создавая ощутимые для элитарного читателя контрасты между прошлой александрийской жизнью и наступившей катастрофой. Так, вместо *сладостной тени*, или вечера как предвестия ночи любви у Пушкина, – *вечерняя мгла*, предвестие подступающей смерти, или (вечной) *ночи*, а вместо эротических игр Клеопатры с нисхождением из царицы – в рабыню (*На ложе страстных искушений / Простой наемницей схожу!*), – Октавиан, действительно низводящий царицу в *рабыни*. Еще одна рамка, раздвигающая сюжет в прошлое и будущее, держится на двух временных наречиях с ограничительно-расширительными смыслами: *уже*, первое слово стихотворения, повторенное

во второй строке, знаменует неожиданно ранний наплыв новых обстоятельств на предшествующие, а *еще* – ситуацию, чье окончание предрешено, но неожиданно откладывается. Попутно отмечу, что поэтика *еще* в связи с существованием в советском государстве – как *жизнью*, над которой нависает *высшая мера*, ранее разрабатывалась Мандельштамом<sup>1</sup>.

Распределение эпизодов «Клеопатры» по трем временным планам, прошлого–настоящего–будущего, продиктовано жизненными обстоятельствами самой Ахматовой. В настоящем героиня встречается с *высоким и статным*, а приговор нового властителя Египта оставляет ее *спокойной*, ср.:

действия «Долабеллы», *входит, шепчет*, в настоящем актуально-длительном, и состояние Клеопатры, *спокоен*, в настоящем положении дел.

Кроме того, к плану настоящего относится интродукция – описание установившейся новой власти:

*грохочут трубы и стелется мгла*, оба в настоящем актуально-длительном.

Таким образом, план настоящего решен в виде театральной мизансцены:

Вечер. Римские флаги. К Клеопатре входит посланник Октавиана – Долабелла с объявлением воли своего императора.

Более того, *Входит последний...* – обломок шекспировской ремарки «Enter Dolabella» [Входит Долабелла]. С помощью этих средств реализуется метафора «Клеопатра» – разыгранный как по нотам финал шекспировской пьесы «Антоний и Клеопатра».

К плану прошлого, напротив, отнесены действия героини, вызывающие у нее предельный эмоциональный накал:

*целовала и [слезы] лила*, в прошедшем продолженном, акцентирующем длительность.

---

<sup>1</sup> Ср. «**Еще** мы жизнью полны в высшей мере...» (1935). Н. К. Онипенко отмечает и пушкинские подтексты к *уже* и *еще* [20], в частности, из его «Клеопатры»: *И вот уже сокрылся день*.

Приходится на него и предательство слуг:

*предали*, в прошедшем фактическом, с акцентом на свершившемся событии.

Будущее в стихотворении раздваивается, в том числе по признаку грамматического оформления. Первая альтернатива, приговор Октавиана, который проговаривает «Долабелла», ср.:

*в триумфе пошлет пред собою*, в будущем фактическом,

реализуется лишь одной своей деталью –

тоже будущим фактическим в *детей закуют*.

Вторая альтернатива, или задуманное Клеопатрой самоубийство, решена в грамматическом отношении изысканно:

выражением *как мало осталось*, грамматически эквивалентном перфекту, а семантически как раз передающим идею запланированности, и инфинитивной серией из двух глаголов совершенного вида, *пошутить* и *положить*.

Именно будущее, задуманное Клеопатрой, – как читателю хорошо известно – и сбудется. В этой двоящейся картине *завтра* отсылает сразу к будущему Клеопатры, давно свершившемуся и известному читателю, и к будущему самой Ахматовой, пока не наступившему.

Еще одно средство размывания определенности – не сразу проясняемое грамматическое лицо заданной заглавием *Клеопатры*. Предикаты *целовала* и *слезы лила* не имеют подлежащего, которое может быть восстановлено тройко: как 'она', 'ты' или 'я'. Разгадка приходит лишь с местоимением *ее* в пятой строке, которое будет повторено в десятой, в форме *ей*. Между *ее* и *ей* в речи «Долабеллы» появляется форма *ты*. Кроме того, со второй половины 10-й строки инфинитивы дают возможность примерить на себя участь Клеопатры, причем как рассказчику, так и читателю. Тем самым опять происходит откат от формы «она».

Двойной портрет завершает жест героини, черную змейку <...> / На <...> грудь равнодушной рукой положить, входящий в канон не одной только литературы, но и изобразительных искусств, от Микеланджело до Гилы, изобразивших Клеопатру в момент самоубийства: ее рука прикладывала к белой обнаженной груди змею<sup>1</sup>. Финальный стоп-кадр «Клеопатры», проецирующий литературный сюжет о смерти Клеопатры вместе с жизненным текстом ее автора на холст/ скульптуру, символически означает, что Ахматова переводит свое земное существование в разряд вечного, нетленного<sup>2</sup>.

#### 4. Смерть героини в ахматовских спецэффектах

Ахматова учла по меньшей мере два литературных сценария смерти своей героини. В оде Горация Клеопатра превращается из пьяной и развратной восточной царицы в римского стойка. Ее отказ от запланированного Октавианом публичного унижения стоит ей жизни, но даже и в глазах предвзятых римлян ее самоубийство равнозначно победе. Попутно отмечу, что в терминах победы над Октавианом самоубийство Клеопатры решено и у Плутарха. Более того, в «Жизнеописании Антония» (84:7) приводятся слова Клеопатры о том, что она не будет побеждена. Оттуда аналогичная трактовка переходит в «Антония и Клеопатру» Шекспира. В этой трагедии, кроме того, царица отступает от усвоенной предсмертной мудрости, *I have nothing/ Of woman in me: now from head to foot/ I am marble-constant*, в сторону чисто женских рефлексивов. Она торопит змейку, чтобы поскорее воссоединиться с Антонием, уже отправившимся в загробный мир.

Ахматовская постановка предсмертного времяпровождения Клеопатры, оставаясь в рамках шекспировской метафоры *marble-constant* и отчасти шекспировско-горациевско-плутарховой победы над Октавианом, в то же время полностью отвечает инвариантам ее поэтического мира и ее властным стратегиям, сформулированным Ю. К. Щегловым и А. К. Жолковским:

---

<sup>1</sup> См.: [34, р. 527–528] с иллюстрациями.

<sup>2</sup> Формулировка из [30, с. 285].



– готовясь к смерти, героиня заранее убивает свои чувства;

– поскольку в жизни героини все предreshено, ее свобода и творческие интенции простираются лишь на выбор смерти вместо жизни, а также на принимаемые позы и жесты; и

– смерть героини выписана через инвариант ‘сила через слабость’.

Итак, героиня предпочитает жизни смерть. Скованная по рукам и ногам обстоятельствами, она вольна сделать лишь выбор между гамлетовскими оппозициями, а именно *to be or not to be*.

К смерти героини – хотя и расписанной в деталях, но все же вынесенной за рамки повествования – ведет соответствующий лейтмотив, берущий начало в самой первой строке. Проводники этого лейтмотива – шесть прилагательных. В 1-й строке дан явный знак смерти, эпитет *мертвые*. Во 2-й строке эпитет *вечерняя* помимо собственно темпорального значения наращивает коннотации надвигающейся смерти, ибо вечер – фаза, предшествующая [*вечной*] *ночи*. Прилагательные *последний* и *прощальный*, в середине стихотворения и финале, вносят идею расставания с жизнью открыто. Самый интересный (поскольку неявный) сигнал смерти – *лебяжья [шея]*. Начать с того, что этот эпитет играет с выражением *лебединая песнь* – таков речевой акт «Клеопатры». Далее, своей формой – *лебяжья* вместо правильного *лебединая* – он намекает на *Лебяжью* канавку, в которой утопилась Лиза, героиня оперы Чайковского «Пиковая дама». Та же *Лебяжья* канавка фигурирует в ахматовском «Годовщину последнюю [вариант: веселую] праздную...» (1939), первоначально обращенном к Гаршину: *И Лебяжья лежит в хрусталях...* Этот интертекст – еще одно возможное доказательство присутствия Гаршина в «Клеопатре», а, возможно, и изначальной адресованности ему стихотворения. Не менее важный подтекст *лебяжьей шеи*, четвертый по счету, – балетный номер «Умирающий лебедь» на музыку Сен-Санса (хореограф – Фокин). Он стал не только символом русского балета, но и персональным символом Анны Павловой – первой и самой знаменитой исполнительницы этой партии. Ахматова чрезвычайно высоко ставила одну из лучших русских балерин Серебряного века, ассоциируя ее с лебедью (из «Умирающего лебедя»? или «Лебединого

озера»?).<sup>1</sup> Изображая умирающего лебедя, Павлова передавала трагическую хрупкость жизни и недолговечность земной красоты. Те же смыслы, через *жалость* и *о, как мало осталось*, акцентированы и в «Клеопатре». Финальный жест Павловой в «Умирающем лебеде» – наклоненная шея – возможен на лебяжий наклон шеи героини Ахматовой. Наконец, рассматриваемому эпитету, производному от *лебедя*, передались и коннотации смерти совершенного существа, ср. параллельные места из других стихотворений Ахматовой, о Блоке и окружавших ее возлюбленных: *Наше солнце, в муке погасшее, – / Александра, лебедя чистого; О, лебеди мои!* В заключительной части «Клеопатры» смерть приобретает еще и траурную – *черную* – окраску: такова *змейка*.

Со смертью коррелирует и речевое оформление «Клеопатры» – в виде предсмертной записки или реквиема по себе. Тем самым Ахматова предупреждает читателя и власть имеющих о скоротечности своей жизни.

Эмоциональное окаменение и, как следствие, механическое поведение героинь Ахматовой было описано Ю. К. Щегловым в качестве инвариантной для ее поэтического мира [30, с. 283]. Так они овладевают ситуацией, побеждают смерть и судьбу, а также берут верх над своим партнером. При анализе стихотворения «Сердце бьется ровно, мерно...» (1913) Ю. К. Щеглов вводит понятие «поэтика обезболивания» и прослеживает, как окаменение постепенно захватывает сразу три уровня: сюжетный, композиционный и ритмический [30, с. 178–179].

Сходная предсмертная анестезия имеет место и в «Клеопатре». На пути к самоубийству чувства героини борются со спокойствием, которое в результате побеждает. При этом взлет эмоций и последующий спад организуют каждое из трех четверостиший. В первом сама Клеопатра переживает боль потери Антония и льет слезы перед Октавианом. Этому эмоциональному подъему вторит *уже* и *и* повествователя. Наречие *уже* имплицитно тот смысл, что хуже некуда, а соотнесенные с ними два эпизода – непереносимый эмоциональный накал. После *и предали слуги* повествование

---

<sup>1</sup> Об этом – пассажи «Поэмы без героя» и «Прозы о поэме»: *Но летишь, улыбаясь мнимо, / Над Маринскою сценой prima, / Ты – наш лебедь непостижимый*; «пролетает не то царскосельский лебедь, не то Анна Павлова» [2, III, с. 267].

ведется на ровной ноте. Во втором четверостишии эмоции выпадают на долю героя. Его прерывистая речь в 7-й строке выдает его чувства к Клеопатре. По контрасту с ним приговор Октавиана оставляет героиню *спокойной*. В финальном четверостишии героиня продолжает оставаться *равнодушной* (*пошутить* – не в счет), а эмоциональный всплеск приходится на речь повествователя: «*О, как мало осталось*».

Во второй и третьей частях Ахматова так настаивает на спокойствии героини, что проводит эту тему дважды и при том однотипной синекдохой: *спокойным наклоном шеи и равнодушной рукой*, в сущности, поступаясь законами минимализма.

Согласно Ю. К. Щеглову, лирическая героиня поэзии Ахматовой живет в мире, где все предreshено судьбой, долгом и проч. Творческие потенции ее крылатой души реализуются лишь опосредованно. В нашем случае это выбор смерти вместо жизни и принимаемые ею позы и жесты [30, с. 275].

Жесты и позы коррелируют и с другим инвариантом Ахматовой – режиссурой жизненного текста. Нагрузка, возлагаемая на них – внушить читателю величие героини и трагическую симпатию к ней.

В «Клеопатре» поз и жестов четыре – поцелуй в губы, коленипреклонение, наклон шеи и поднесение змейки к груди. Они не только предписаны литературной традицией, но также живописными канонами и театральными постановками Шекспира, в частности, Клеопатрой в исполнении Дузе. Русская публика увидела итальянскую актрису в этой роли в 1891–1892 гг. А полюбила – благодаря позам и жестам:

«...Незабываемая поза и улыбка при словах:  
«Антоний думает, что-то делает *моя нильская змейка!*»» [15, с. 259].

Любопытно, что для Дузе два последних акта «Антония и Клеопатры» были основательно сокращены, так что сразу за смертью Антония следовала встреча Клеопатры с Долабеллой, приход крестьянина и смерть Клеопатры как финальная точка [8, с. 30]. Почти так же «урезает» Шекспира и Ахматова. Далее, в отличие от оригинала, Дузе-Клеопатра целовала умирающего Антония в губы. У Ахматовой тоже есть прощальный поцелуй, но не до смер-

ти Антония, а после. В сцене смерти Антония раздавался плач Клеопатры. У Ахматовой Клеопатра тоже льет слезы, но перед Октавианом. Наконец, Дузе сильно «засмузгляла себя» [8, с. 35]. У Ахматовой Клеопатра тоже сделана смуглой. Ну и, разумеется, к Дузе могут восходить некоторые жесты ахматовской героини – среди прочих, поднесение змейки к груди, которое выглядело так, что одной рукой актриса брала змейку, другой открывала лиф; затем она быстро бросала змейку на грудь и запахивала платье обеими руками<sup>1</sup>. Сама игра Дузе, которую по силе и содержанию приравнивали к гейневской формуле Клеопатры, «женщина в пагубнейшем и благодатнейшем значении этого слова» [8, с. 34], а также называли «величественной разнузданностью» [24, с. 7], ахматовской «Клеопатре» вроде бы не передалась.

Итак, в отличие от своей героини, свободной в выборе жестов и поз, ее автор не столько придумывает жесты и позы, сколько припоминает. При помощи этой реминисцентной техники скупое поданные ахматовские картины дополнительно расцвечиваются и детализируются, а самому повествованию сообщаются свойства экфрасиса.

## 5. Жалость

Самое загадочное слово стихотворения, появляющееся в связи с темой смерти, – *жалость*, в том месте, где читатель ожидает *шалость*. По описанию первых слушателей Ахматовой, у поэтессы не доставало зубов, и начальное *ж* было практически неотличимо от *ш*. Ахматовой советовали избавиться от *шалости*, чтобы классический стиль был выдержан до конца, но она стояла на своем [28, с. 82 и сл.]. Почему?

*Жалость*, вне всякого сомнения, придает легенде о Клеопатре новые измерения. Она намекает на *шалость*, привязанную к *пошутить*, и на *жало/ жалить*, привязанные к *змейке* – инструменту смерти. Интертекстуально же *жалость* вносит в это стихотворение то особое отношение к смерти,

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: [34, р. 527-528].

которым отмечено стихотворение Фета «А. Л. Бржеской» (1879)<sup>1</sup>:

Не жизни жаль с томительным дыханьем,  
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,  
Что просиял над целым мирозданьем,  
И в ночь идет, и плачет, уходя.

Композиционно *жалость* поддерживает общее лирическое настроение финала «Клеопатры», заданное восклицанием *О, как мало осталось*.

Среди всех перечисленных функций *жалости* отсутствует сюжетная. Ее замещает перформативная: бить на жалость, то есть вызывать сострадание читателя к поруганным красоте и величию. Аналогичная стратегия – в роли жертвы вызвать сильный эмоциональный отклик читателя – характерна и для других ахматовских произведений вокруг 1940 г. Это, например, «Но я предупреждаю вас...» (1940), где повышение акций героини – ценности и ценности ее земного бытия – задается речевым актом предупреждения, в сущности, излишнего, ибо высказывание *я живу в последний раз* может прочитываться в этом ключе и без перформативного глагола. Во всех трех примерах проявляется ахматовский инвариант ‘сила через слабость’, описанный А. К. Жолковским [12, с. 146].

Одним из первых балансирование между слабостью и силой у Ахматовой почувствовал Николай Недоброво:

...вопреки тому, что сюжеты Ахматовой описывают слабую лирическую героиню, ее «голосоведение» – «твердое и... самоуверенное», а «лирическая душа скорее жесткая, чем слишком мягкая, скорее жестокая, чем слезливая, и уж явно господствующая, а не угнетенная» [3, с. 131-132].

Именно этой формуле и следует автор «Клеопатры».

## **6. Поражение героини как победа автора**

Героиня «Клеопатры» остается в полупроигрыше-полувыигрыше, однако ее автор, как показали прошедшие со

<sup>1</sup> О положительном отношении Ахматовой к Фету см.: [16, с. 188].

времени ее публикации семь десятилетий, выиграла во всех возможных отношениях. А все благодаря эффектной подаче своего жизненного текста и виртуозной криптографии. Такой подход к «Клеопатре», принимающий во внимание ее прагматику, противоречит как расчетам Ахматовой, так и традиционной интерпретации этого стихотворения, в целом следующей ахматовским установкам. Установки эти состоят в том, что «Клеопатра» должна непременно обнаружить свое второе дно – в виде катящейся к трагической развязке судьбы Ахматовой. Тогда читатель растрогается, почувствует трагическую симпатию к автору и подчинится ей. Есть у «Клеопатры» и третье, еще более потаенное, дно – прагматические механизмы воздействия на читателя. Их обнаружение едва ли входило в авторские расчеты.

Читатель, вне всякого сомнения, имеет полное право покориться силе искусства Ахматовой, не вдаваясь в тонкости устройства стихотворения. Иное дело – ученый. Его прямая обязанность – не задерживаясь слишком долго на втором дне, перейти к третьему.

Хотя Ахматова и настаивала на гендерном равенстве с поэтами-мужчинами, сапфический (по Шилейко) характер ее таланта был одним из тех факторов, которые сделали ее «Клеопатру» непохожей на всех остальных «Клеопатр». Как уже отмечалось, поэтесса своим стихотворением завершает столетнюю, идущую от Пушкина, традицию русской клеопатромании, знавшую преимущественно писателей-мужчин. При этом все мужские находки, составившие топику Клеопатры, были поставлены ею на службу женскому письму и своему «я». В результате получился «сильный портрет» и «сильное голосоведение». В целом, как автор еще одной «Клеопатры», она вошла в компанию поэтов-мужчин (Блока, Гумилева и др.) на равных, а, выступив в роли Клеопатры, заняла место рядом с историческими героями (Антонием и Октавианом) и Клеопатрами Пушкина, Брюсова и Блока.

Гендерную революцию Ахматова произвела и в сфере житнетворчества. В обычной – мужской – житнетворческой программе Клеопатра была объектом любви, поклонения и любования. Ахматова же превращает Клеопатру в субъект, который по-прежнему соответствует мужским ожиданиям, но в то же время символизирует жизненный текст самой поэтессы. Разумеется, можно предположить, что «Клеопатра»

была стратегически направлена на роман с Гаршиным, как раньше это делалось Брюсовым, Блоком и Рафаловичем в их романах. Впрочем, если Гаршин и был жизнетворческой мишенью этого стихотворения, то, очевидно, побочной. Главной же было занять достойное место в пантеоне Серебряного века и русской советской культуры.

Пантеонной стратегии отвечает самопрезентация Ахматовой по формуле «быть всем». Если перефразировать известное высказывание Блока об Ахматовой, «Клеопатра», написана так, как будто на ее автора смотрит и мужчина, и художник с холстом и кистью наготове, и народ, и Бог, и Пушкин с Шекспиром, и Муза.

Сила «Клеопатры» – еще и в ее многоярусной семантической организации. На поверхностном уровне – история конца царствования Клеопатры, незамысловатая и давно ставшая общим местом. Изложенная мастерски, в пушкинской поэтике минимализма и недосказанности, она явила Б. М. Эйхенбауму «последнего классика» в лице Ахматовой<sup>1</sup>. И все же главная сфера приложения мастерства поэтессы, как показало настоящее исследование, – криптография. Сюжет «Клеопатры», все ее мотивы и образы, практически каждое слово и большинство грамматических конструкций помимо прямого смысла передают потаенный, и, вдобавок, являются реминисценциями Серебряного века. Так создается глубинный уровень стихотворения, который постепенно складывается в жизненный текст поэтессы. Заметим, что никакой, даже самый выверенный – брюсовский – расчет не дал бы такого органичного слияния двух планов. Как тут не вспомнить еще одну формулировку Недоброво: «Ее стихи сотворены, а не сочинены» [3, с. 126]!

Благодаря своей многоуровневой организации, «Клеопатра» имеет ближний и дальний радиусы действия. Поверхностный уровень рассчитан на читателей-профанов и власть предрежащих, а глубинный – на элитарного читателя-современника, будущего читателя и, естественно, ахматоведов<sup>2</sup>.

Прекрасно понимая, что канонизация литературных текстов находится в руках ученых, Ахматова заняла позицию первого и наиболее авторитетного ахматоведа. Рецепт «Клеопатры» – внешне незамысловатый текст с прагматиче-

<sup>1</sup> Приводится в [28, с. 82].

<sup>2</sup> См. обсуждение такой стратегии в [32, р. 209].

скими и цитатными иероглифами – рассчитана не больше, не меньше – как на армию шампольонов от литературоведения. Не рассчитана она только на прагматический анализ, обнажающий жизнотворческие стратегии ее автора, не для всех приглядные.

«Клеопатра», рассказывая о потерявшей власть Клеопатре, этим сюжетом на самом деле прикрывает властные игры самой Ахматовой с читателем. Обработка внешнего адресата производится за счет:

- красоты и жертвенности героини, с одной стороны, и принимаемых ею поз и жестов, с другой;
- перехода от эпического звучания к лирическому;
- нереализованного в повествовании к самоубийства, которое в плане жизненного текста Ахматовой прочитывается как угроза самоубийства;
- наконец, *жалости* и оформления текста как реквиема по себе.

Все эти элементы, особенно *жалость*, отражают присущую Ахматовой жизнотворческую стратегию – тонко манипулировать собеседником. О ней Ахматова поведала лишь Анатолию Найману: «...я кладу рядом с человеком свою мысль, но незаметно. И через некоторое время он искренне убежден, что это ему самому в голову пришло» [19, с. 88]. В наши дни подобные стратегии, а именно воздействовать на потребителя незаметно для него, хорошо известны по рекламе.

Свои рекламные свойства «Клеопатра» раскрывает в проспекции. Если героиня стихотворения свое царство потеряла, то Ахматова свое, напротив, со временем завоевала. Не почувствовав стоящих за «Клеопатрой» властных игр, последовательный читатель легко поддался им и возвел Ахматову в Анны всея Руси.

### **Список литературы и источников**

1. Ахматова А. Из шести книг: Стихотворения. Л., 1940.
2. Ахматова А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1998–2005.
3. Анна Ахматова: Pro et contra: В 2 т. СПб., 2001. Т. 1.
4. Виленкин В. В сто первом зеркале: Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1987.
5. Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991.



6. Гаспаров М. Метр и смысл. М., 1999.
7. Гаспаров М. Стих Ахматовой // Гаспаров М. Избранные труды. М., 1997. Т. 3. С. 476–491.
8. Отзывы печати о гастрольях Дузе в С.-Петербурге, в Малом театре. Март-апр., 1891. СПб., 1891.
9. Жирмунский В. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.
10. Жолковский А. К технологии власти в творчестве и житнетворчестве Ахматовой // *Lebenskunst—Kunstleben: Житнетворчество в русской культуре XVII—XX веков*. Munich, 1998. С. 193–210.
11. Жолковский А. Анна Ахматова – пятьдесят лет спустя // Жолковский А. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 139–174.
12. Жолковский А. Структура и цитация (К интертекстуальной технике Ахматовой) // Жолковский А. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 271–279.
13. Ильина Н. Дороги и судьбы. М., 1988.
14. Кихней Л. Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. М., 1997.
15. Кузмин М. Проза. Berkeley, 2000. Т. 9.
16. Лукницкий П. Встречи с Анной Ахматовой: В 2 т. Paris, 1991. Т. 1.
17. Мандельштам Н. Третья книга. М., 2006.
18. Мусатов В. «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. М., 2007.
19. Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989.
20. Онипенко Н. Грамматика и проблематика интерпретации текста: (Еще раз о «Клеопатре» Ахматовой) // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия. М., 2007. С. 290–298.
21. Панова Л. Русский Египет: Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М., 2006.
22. Панова Л. Финал, которого не было: Модернистские развязки к «Египетским ночам» А. С. Пушкина // Поэтика финала. Новосибирск, 2009. С. 68–94.
23. Позднякова Т. «Винных нет...» (Ахматова и Гаршин) // Петербург Ахматовой: Владимир Георгиевич Гаршин. СПб., 2002. С. 139–169.
24. Райский П. Элеонора Дузе. СПб., 1891.
25. Рафалович С. Марк Антоний: Трагедия. Берлин, 1923.
26. Сандомирская И. Второй эпитаф (попытка разночтения) // *Wiener Slawsticher Almanach*. 2002. Bd. 50. S. 133–151.

27. Хлодовский Р. Анна Ахматова и Данте // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 2. С. 75–92.

28. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997. Т. 1.

29. Щеглов Ю. Поэтика обезболивания (стихотворение Ахматовой «Сердце бьется ровно, мерно...») // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста. Tenafly, NJ, 1986. С. 175–203.

30. Щеглов Ю. Черты поэтического мира Ахматовой // Жолковский А., Щеглов Ю. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 261–289.

31. Amert S. In a Shattered Mirror. Stanford, 1992.

32. Kelly C. A History of Russian Women's Writing. 1820–1992. Oxford, 1994.

33. Lowrie M. Horace's Narrative Odes. Oxford, 1997.

34. Panova L. Akhmatova's «Cleopatra»: A Study in Self-Portraiture // Russian Literature. 2009. LXV (IV). P. 507–538.

35. Reeder R. Anna Akhmatova. Poet and Prophet. New York, 1994.

36. Zholkovsky A. The obverse of Stalinism: Akhmatova's Self-serving Charisma of Selflessness // Self and Story in Russian History. Ithaca; London, 2000. P. 46–68.

37. Wells D. Akhmatova and Pushkin: The Pushkin Contexts of Akhmatova's Poetry. Birmingham, 1994 (Birmingham Slavonic Monographs. № 25).

38. Wells D. Anna Akhmatova: Her Poetry. Oxford; Washington (DC), 1996.

**Любовь Лукашенко**  
(Москва)

## **НОВАЯ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА**

*Особенности поэтики журналов  
«Воробей» и «Новый Робинзон» 1923-1924 годов  
под редакцией С. Я. Маршак<sup>1</sup>*

В статье анализируется эклектичный художественный мир журналов «Воробей» и «Новый Робинзон» 1923-1924 гг., исследуются как концепция журналов для «детей новой эпохи», так и художественные средства, с помощью которых С. Маршак и его единомышленники «воспитывали нового читателя». В поэтических текстах ранних маршаковских изданий «новый» и «старый» каноны сталкиваются особенно ярко. Исследуемый временной промежуток – период рождения новой детской литературы.

**Ключевые слова:** «новый читатель», С. Я. Маршак, детская поэзия, новаторская установка, 1920-ые, диалогический, «игровой» тон обращения к читателю.

The purpose of this article – to analyze briefly the eclectic world of magazines «Vorobej» and «Novij Robinzon» in 1923-1924 years, to identify the concept of the magazines for «children of a new epoch», to comment the artistic means Marshak and his associates used «to bring up a new reader». In poetic texts of Marshak's early editions «new» and «old» canons face particularly bright. The analyzed time period – is the period of birth of new literature for children.

**Key words:** «a new reader», S. Marshak, children's poetry, an innovative purpose, the 1920s, a dialogical, «playing tone» of address to the reader.

Дореволюционная детская поэзия в значительной мере апеллировала к классической литературной традиции, отличалась нравоучительностью, часто была «умильной» – слиш-

---

<sup>1</sup> Эта работа не была бы проделана без участия А. Ю. Сергеевой-Клятис в моей академической и внеакадемической жизни; без советов и наставлений О. А. Лекманова и М. И. Свердлова. Им я выражаю сердечную благодарность.

ком трогательной, нежной, иногда даже «слащавой» в обращении с юным читателем.

В 1918 г., еще не реализовавшимися на литературном поприще писателями и поэтами остро ощущалась смерть старой петербургской культуры и ветхость господствующей поэтической традиции; новые литературные каноны – то, к чему теперь стремились. С. Я. Маршак, организатор журнала «Воробей» (в 1924–1925 «Новый Робинзон»), и его литературные единомышленники Б. С. Житков, В. В. Бианки, Е. Л. Шварц, М. Ильин (И. Я. Маршак) поставили перед собой задачу реформировать детскую литературу, ориентируясь на «воспитание» нового маленького читателя. Его образ С. Я. Маршак обозначил во вступительной заметке первого выпуска журнала «Воробей» 1923 г.: «Каждый вдумчивый педагог, каждый родитель знает по опыту, что перед ним совершенно новый ребенок, к которому нельзя подходить с теми методами и приемами воспитания, которые применялись к тому же возрасту детей в период довоенный. <...> Ему нужна другая литература – литература реалистическая, литература, черпающая свой источник из жизни, зовущая к жизни. Не творчеством “фантазии” должна быть современная литература для ребенка, она должна будить в нем творчество мысли, его активность, его самостоятельность...» [2, с. 4]. Итак, «дети новой эпохи» нуждаются в новых методах воспитания. Редакторы противопоставляют ранее навязываемую детской литературой немотивированную сказочность, «выдуманность», фантастичность активизации в читателе его собственной фантазии, эрудиции, творческой мысли, которые должна заключать в себе литература новой эпохи. Как же осуществлялась эта установка?

Как пишет в своей статье Б. Галанов, первые выпуски детских журналов под редакцией Маршака не обходились без обращения к дореволюционной литературе: «В альманахе еще печатала стихи и загадки старушка Соловьева-Аллегро, которая журила на его страницах кота-воришку за то, что этот кот предпочитал бродить по шкафам и полкам, вместо того чтобы ловить мышей, и тем “позорил себя и кошачий род”...» [3, с. 312]. А. Кобринский отмечает: «Однако в то время участие «взрослых» литераторов в детских изданиях было довольно распространено. К примеру, в «Воробье» и «Новом Робинзоне» публиковали свои произведения

О. Мандельштам, Б. Пастернак, Н. Тихонов, В. Шкловский, М. Слонимский и др.» [6, с. 63]. Таким образом, большинство поэтов, первоначально печатавшихся в журнале Маршака – так или иначе были связаны с «литературой бывшей». Но как избежать нравоучительности, если журится «воришка-кот»? Если связь со «старой литературой», как кажется, неразрывна?...

21 января 1924 г. умер Ленин. Очевидно, что идеологическая тематика «Воробья» значительно в этот год усилилась. Участились насковзь пронизанные идеологией и представляющие слабую художественную ценность очерки З. Лилиной («Ленин в октябрьские дни», «Володя Ульянов», «Дети революционеры» и т. д.), образовалась рубрика «Наш дневник», нередко рассказывающая юным читателям о «Великой Победе над рабством», празднике Октября, жизни колхозников, пионеров, рабочих. И так же нелепо по соседству с ними смотрелись стихотворения М. Бекетовой, П. Соловьевой, О. Мандельштама и т. д. Безусловно, «идеологический запрос времени» отразился и в стихотворениях:

Пишут красками в Китае  
Ярких бабочек в цветах  
И драконов, что летают  
В золотистых облаках.  
А саксонцам любви пташки  
И тюльпанов пышный цвет,  
В Ленинграде же на чашках  
Пишут Ленина портрет.

В двенадцатом выпуске «Нового Робинзона» за 1924 г. А. Слонимский в посвященном П. Соловьевой некрологе пытается вписать творчество поэтессы в контекст советской эпохи: «...и в этих стихах Поликсена Сергеевна учит, что главное правило – приносить пользу людям... И во всех сочинениях Поликсены Сергеевны – ... всегда одна и та же мысль: жизнь станет счастливою, когда, вместо вражды, все люди соединятся в один братский союз и будут работать друг для друга» [7, с. 47]. Взрослому читателю, знакомому с настроениями «дореволюционных» поэтов, такой откровенный «идеологизированный» пассаж кажется довольно комичным.

С восьмого выпуска 1924 г. «Воробей» стал называться «Новым Робинзоном», как кажется, из идеологических

соображений: «...теперешняя жизнь – робинзонская» [7, с. 47] – объяснили редакторы. Как замечает Э. А. Суздорф, переименование «Воробья» в «Новый Робинзон», обусловлено обвинениями маршаковского альманаха в аполитичности со стороны советской критики [8, с. 26]. А. Кобринский пишет: «Самуил Яковлевич с жаром принялся за работу, журнал начал выходить, а летом 1924 сменил название на более романтическое – «Новый Робинзон»» [6, с. 63]. Под «романтическим» Кобринский подразумевает более «отважное, революционное». Из мемуаров Е. Шварца, мы узнаем, что «каждая строчка очередного номера обсуждалась на редакционных заседаниях так, будто от нее зависело все будущее детской литературы»<sup>1</sup>, и самим Маршаком ощущались запросы «читателя будущего» и его «новой идеологии». Может быть, всеобщая идеологизация печати помогла редакторам осуществить их планы?..

В 1925 г. в журнале «Печать и революция» была опубликована критическая статья Анны Гринберг «Книги бывшие и книги будущие (для маленьких детей)», содержащая преимущественно жесткую критику тогдашней детской печати. Детская литература к 1925 г. в большинстве своем представляется автору статьи «устаревшей», «бывшей». И неудивительно, что реформаторы Маршак и Чуковский были признаны критиком «старомодными». Будучи современницей «нового читателя», автор изнутри литературного процесса наблюдала за его развитием, но, что очевидно, придерживалась ультрасоветских взглядов, отразившихся в критике «книг бывших и будущих». Как мы видим из так называемого «предисловия» к «Воробью», Маршаком и его соратниками по перу так же остро ощущалась потребность творить для «нового читателя».

Гринберг также отмечает поистине обескураживающую «разноголосицу» тогдашней детской литературы: «Но кто

---

<sup>1</sup> «К этому времени Самуил Яковлевич со всей страстью ринулся делать журнал “Воробей”. (Впрочем, кажется, журнал уже назывался «Новый Робинзон» в те дни?) Каждая строчка очередного номера обсуждалась на редакционных заседаниях так, будто от нее зависело все будущее детской литературы. И мы это неоднократно высмеивали впоследствии, не желая видеть, что только так и можно было работать, поднимая дело, завоевывая уважение к детской литературе, собирая и выверяя людей» [9, с. 88].

же этот детский читатель, который читает о Ленине и интересуется зайцами, которому следует сообщить о свержении самодержавия Аникой-воином, и о том, что слониха села на ежа, которому нужна книга о Пузисе и полезна книга о Газете...?» [5, с. 243–254]. «Воробей» и «Новый Робинзон» первой половины 20-ых гг. – такая же эклектика формы, поэтика, окончательно не избавившаяся от традиции прошлого, но уже подхватившая «зов эпохи», имеющая четкую ориентировку на «нового читателя». Логично также предположить, что «пестрота» (частое обращение к «старому» вперемешку с «новым») была обусловлена недостаточным количеством «новых текстов».

Истинные стремления поэта обозначил в статье «Маршак и время» М. Л. Гаспаров. Исследователь отмечает маршаковскую «безыдеологичность»: «“Простой” – это значит непременный и постоянный, то есть – вечный. Примет времени в этих стихах нет, хоть критика 1920-х гг. и требовала их очень решительно. Маршак был тверд: труд есть труд, и советский почтальон трудится так же, как бразильский почтальон, только поэтому и возможно между людьми взаимопонимание и единение. Даже когда стихотворение называется “Вчера и сегодня”, в нем говорится, что вчера были керосиновая лампа и коромысло с ведром, а сегодня – электричество и водопровод, а не о том, что вчера они служили буржуазии, а сегодня пролетариату. Критика негодовала, но Маршак стоял на своем и не мог иначе» [4, с. 312]. Очевидно, что любое печатное слово 1920-х гг. не обходилось без политической тематики. Авторы «Воробья» и «Нового Робинзона» принимали идеологический аспект как часть «нового государства» для «нового читателя», однако не на пропагандистских началах, не на воспевании победы пролетариата и духа коллективизма основывалась их новаторская установка. Но как же всё-таки она проявлялась?

В отделе поэзии «Воробья» и «Нового Робинзона» мы находим наиболее острое столкновение «старого» и «нового». Наряду с вышеупомянутыми стихотворениями Соловьевой и Бекетовой в журнале печаталась тогда только начинающая поэтесса Елизавета Полонская, дебютировавший, но быстро утвердившийся в литературе поэт Н. Тихонов, и, конечно же, сам Маршак. «Противоборство» традиции и новаторства отмечала М. А. Алексеева: «...некоторые считают, что советская

детская журналистика, будучи явлением принципиально новым, никак не связана с дореволюционными изданиями для детей. Однако тип советского журнала для детей складывался постепенно, и журналы, издававшиеся в первые послереволюционные годы, имеют много общего со своими предшественниками и по форме, и по содержанию» [1, с. 72].

Художественная уникальность «Воробья» и «Нового Робинзона» остро ощутима, если сравнивать альманахи с другими детскими изданиями начала прошлого века. Сопоставим номера «Нового Робинзона» с номерами других детских журналов первой половины 1920-ых гг.: откроем пятый выпуск издававшегося в Москве журнала «Искорка» за 1924 г. На первых страницах возникают три надписи одинакового содержания: «журнал для маленьких детей». Ничего подобного в ленинградских «Воробье» и «Новом Робинзоне» не было. Тон обращения к читателю «Воробья» и «Нового Робинзона» – диалогический, а не монологический, т. е. серьезный, ребенок воспринимается как равный очевидно взрослому составителю и не получает морализаторских наставлений.

Как отмечает М. Алексеева, вокруг журнала был создан актив деткоров<sup>1</sup>, и редакция постоянно обращалась к читателям с просьбой писать в свой журнал [1, с. 72]. Маленький читатель воспринимался как равный, взрослый – им интересовались и с ним советовались, его вовлекали в создание журнала. Буквальный диалог между ребенком-читателем и взрослым-редактором – очередное новаторство «Воробья» и «Нового Робинзона».

В оформлении поздних выпусков «Воробья» и «Нового Робинзона» использовалось много фотографий, а рисунки преимущественно детальные и реалистичны. Как известно, фотография двадцатых годов была далека по своей четкости от современной, однако редакция журнала выделяла отдельные рубрики, посвященные этому искусству. «Воробей» и «Новый Робинзон» стремились быть передовыми, «созвучным времени» журналами. Также, отражение «реальности», данное через фотографию, противопоставлялось царившему ранее в детской литературе «рисуночному», фантазийному восприятию действительности.

---

<sup>1</sup> Деткор – корреспондент школьного возраста, посылающий материалы в какой-либо детский печатный орган.



Хотя подача «полезного» для ребенка велась в игровой манере, эта игра не сводилась к «до смешного упрощенному», а скорее к «нескучному», «любопытному». Материалы в журналах четко структурированы и разнообразны. Стихотворения чередуются с рассказами и очерками, неизменный атрибут последних страниц – загадки, шарады и ребусы, списки «познавательной литературы», «переписка с читателем» с вопросами, что нравится и что не нравится в журнале. Журналы Маршака (в особенности «Новый Робинзон») были четко ориентированы на познавательность. Как отмечает М. Алексеева, для работы в журналах привлекались ученые [1, с. 72]. Диалогический, «игровой» тон обращения к читателю в стихотворениях поддерживался. Вряд ли бы «дореволюционный ребенок» осмелился бы заявить: «Мама, брось-ка эти книги!», как делает герой стихотворения Е. Полонской «Про книги». Сын едва ли не «меняется ролями» с мамой, уговаривая ее бросить чтение «толстых книг» и пойти с ним гулять и ловить рыбу. В унисон с общей художественной концепцией журналов, «новые» стихи совершенно лишены нравоучений. Плохое не осуждается, не наказывается, а высмеивается:

У неряхи Мишки  
Жили-были книжки,  
Грязные, лохматые,  
Рваные, горбатые. < . . .>  
Дрался Мишка с Гришкой,  
Замахнулся книжкой,  
Дал разок по голове –  
Вместо книжки стало две!

В литературу проникает «детская» и «уличная» речь – часто в стихотворениях, очерках или рассказах повествование ведется от лица ребенка, этого самого «нового читателя». «Новые» стихотворения соединяли в себе комичность, «сказовость» – простоту языка и отклик эпохе «железного гостя»:

Но не птица и не рыба,  
Вся сверкающая глыба  
Повернулась и сказала  
Очень мало:  
– Дура!  
– Не валяйся ты в пыли –

Я живая дочь земли.  
Я играю на воде,  
В облаках, в дороге длинной  
И зовуся у людей  
Я – летательной машиной.

«Старому читателю» вряд ли был бы до конца понятен смысл строк:

Капитан у родного мола  
Не спеша приступает к разгрузке

Ещё сложнее представить в «старом» журнале:

Капитан стал белее мела  
И ругаться начал по-русски.

Познавательность, комичность, ирония, местами граничащая с сарказмом, намеренная упрощенность слога и лишение его метафоричности – характеризуют «новую» поэзию и маркируют ее на фоне «старой».

Итак, на фоне отгремевшей революции, на осколках поэзии Серебряного века, но в тоже время с четкой новаторской установкой были составлены первые выпуски альманахов «новой детской литературы» под руководством Маршака. Можно выделить разные составляющие общей концепции журналов: «старое» – отголоски дореволюционной традиции, «идеологическое», без чего не было мыслимо печатное слово 20-х гг. XX в., но в центре безусловно, стоит «художественно-новаторское» – адресация к «новому читателю».

Стоит добавить, что в 1923–1924 гг. журналы не были так жестко контролируемы цензурой, как спустя десять лет. Исследуя заданный временной промежуток, мы можем наблюдать подлинный процесс творчества, создание новой детской литературы, почти не тронутые идеологической машиной.

### ***Список литературы и источников***

1. Алексеева М. Советские детские журналы 20-х годов. М., 1982.
2. Воробей. 1923. № 1.
3. Галанов Б. Литература – детям! // Б. Галанов. С. Я. Маршак. Жизнь и творчество. М., 1965.

4. *Гаспаров М.* Маршак и время // Гаспаров М. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. СПб., 2001.
5. *Гринберг А.* Книги бывшие и книги будущие (Для маленьких детей) // Печать и революция. 1925. № 5/6. С. 243–254.
6. *Кобринский А.* Даниил Хармс. М., 2008. (Сер. «Жизнь замечательных людей»).
7. Новый Робинзон. 1924. № 12.
8. *Суздорф Э.* Журналы «Ёж» и «Чиж» в контексте советской детской печати 1920–1930-х гг.: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2011.
9. *Шварц Е.* «Живу беспокойно...» (Из дневников) / Сост., подгот. текста, прим. К. Н. Кириленко. Л., 1990.

Александра Пахомова  
(Санкт-Петербург)

## ИСТОЧНИКИ ТЕКСТА ПОСЛЕДНЕЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГИ К. К. ВАГИНОВА «ЗВУКОПОДОБИЕ»

В статье описываются все известные на данный момент копии последнего поэтического сборника К. К. Вагинова «Звукоподобие». В результате детального изучения определяются те из них, которые можно считать основными источниками текста.

**Ключевые слова:** текстология, Вагинов, «Звукоподобие».

The article describes different copies of K. K. Vaginov's last poetry collection *Likeness of Sound*. As a result of research, some main sources of the text are revealed.

**Key words:** textology, Vaginov, Likeness of Sound.

Сборник «Звукоподобие» – последняя поэтическая книга Константина Вагинова. Не изданная при жизни автора, умершего в 1934 г., книга более полувека распространялась подспудно – в виде рукописей или машинописей. Известно около десятка копий сборника, сделанных в разное время разными людьми. При воспроизведении книги в различных собраниях стихотворений Вагинова публикаторы пользовались разными источниками, вследствие чего во всех трех таких сборниках тексты «Звукоподобия» существенно различаются. Проблема основного текста сборника до сих пор остается одной из центральных в текстологии творчества Вагинова.

Решение такого нетривиального случая, вызывающего в памяти скорее распространение списков вольной поэзии первой половины XIX в., чем события времени не столь далекого, невозможно без подробного анализа дошедших до нас источников – машинописных и рукописных, в том числе многих автографов.

Ниже мы приводим список всех известных на данный момент копий сборника «Звукоподобие».

1. Правленая А. И. Вагиновой машинопись из собрания Н. С. Тихонова и М. К. Неслуховской<sup>1</sup>;
2. Машинопись с пометами А. И. Вагиновой<sup>2</sup>;
3. Машинопись из архива Л. Н. Рахманова<sup>3</sup>;
4. Машинопись из архива М. Н. Чуковской<sup>4</sup>;
5. Тетрадь с переписанным рукой А. И. Вагиновой сборником «Звукоподобие», подаренная ею Т. Л. Никольской и Л. Н. Черткову<sup>5</sup>;
6. Копия из архива Д. Е. Максимова<sup>6</sup>;
7. Копия из архива Е. Н. Залесского<sup>7</sup>;
8. Неполный список из архива В. Н. Петрова<sup>8</sup>;
9. Неполная машинопись К. А. Афанасьева, подаренная им А. И. Вагиновой в 1979 г.<sup>9</sup>;
10. Немногочисленные авторизованные машинописи и автографы отдельных стихотворений из «Звукоподобия», без указания принадлежности к сборнику;
11. Прижизненные публикации стихотворений из сборника «Звукоподобие» (без указания принадлежности к сборнику) [2, с. 57–58; 6, с. 176–177; 8, с. 85–86].

---

<sup>1</sup> Хранилась в собрании Н. С. Тихонова, затем – И. Ф. Мартынова. В настоящее время – ОР РНБ. Ф. 1325. № 1. Опубликовано: [3, с. 15–28; 13, с. 451–478].

<sup>2</sup> РО ИРЛИ. Р. I. Оп. 4. № 268. Впервые упомянута и описана А. Г. Герасимовой [1, с. 194].

<sup>3</sup> Копия была любезно предоставлена дочерью Л. Н. Рахманова, Н. Л. Рахмановой. Частично опубликована [9, с. 200].

<sup>4</sup> РО ГЛМ. Ф. 432. Оп. 1. Д. 744. Опубликовано [7, с. 66–74; 1, с. 99–108]. Подлинник на данный момент недоступен; ксерокопия хранится в собрании А. Л. Дмитренко, которому мы выражаем сердечную благодарность за предоставление редких и малодоступных источников и помощь в работе над статьей.

<sup>5</sup> Местонахождение неизвестно. Опубликовано [5, с. 107–118].

<sup>6</sup> Местонахождение неизвестно (возможно, в фонде Максимова в ОР РНБ); ксерокопия хранится в собрании А. Л. Дмитренко. Впервые упомянута и описана [10, с. 463].

<sup>7</sup> Хранится в архиве О. А. Юрьева.

<sup>8</sup> РО ИРЛИ. Ф. 809. № 90.

<sup>9</sup> Собрание А. Л. Дмитренко.

Описание каждой копии будет опираться на ее историю, происхождение, отличия текста. За недостатком места мы не можем уделить внимание всем особенностям каждой, останавливая свое внимание лишь на наиболее интересных и важных.

1. Правленая А. И. Вагиновой машинопись, предположительно 1930-х гг. Была передана А. И. Вагиновой Н. С. Тихонову, некоторое время хранилась у него, затем перешла в архив И. Ф. Мартынова.

Машинопись оформлена как сборник, л. 1 – титульный, на нем значится: «Конст. Вагинов. Звукоподобие. Ленинград.» Машинопись имеет два слоя помет. Первый – правка рукой А. И. Вагиновой, фиолетовыми чернилами: простановка знаков препинания, плохо распечатавшихся букв и слов, дат; замена форм слов и целых лексем<sup>1</sup>.

Характер помет указывает на то, что сделаны они не ранее 1933, скорее всего, в период 1933–1935 гг. Подтверждает этот факт то, что правку, аналогичную представленной в настоящей копии (по характеру вставок, зачеркиваний, идентичности почерка и чернил), мы обнаруживаем в машинописи романа «Гарпагониана» (ОР РНБ. Ф. 1325. № 13. Л. 21), датированной 1933–1934 гг. Мы не можем с точностью утверждать, что машинопись была сделана при жизни Вагинова, но вполне датировать ее достаточно ранним периодом.

2. Машинопись с пометами А. И. Вагиновой; была передана ей в архив в 1987 г. [11, с. 11; 14, с. 397]. То, что машинопись была выполнена вдовой или под ее диктовку, указывает запись на л. 29: внизу, под текстом, напечатано следующее: «(и точно призраки... потому что это написано в в <sic! – А. П.> туберкулезном санатории, где кругом были тяжело больные. А. В.)»

Машинопись неоднородна: 31 машинописный лист можно разделить на три группы, отличающиеся характером печати (для каждой группы использовалась своя пишущая машинка), бумаги, правки:

а. Л. 3–5, л. 7, л. 9–24, л. 27, л. 31 (всего 22 листа) – более ранние, сохраняются приметы орфографии и оформления 1920–30-х гг. (отсутствие «ъ» и др.). Вверху проставлена первоначальная пагинация (с титульного листа [1] по [23], с про-

---

<sup>1</sup> Второй, менее интересующий нас, слой помет был внесен И. Ф. Мартыновым во время нахождения машинописи в его архиве.

пуском [9]), л. 16 оформлен как титульный: черными чернилами (шариковой ручкой) вверху подписано «К. К. Вагинов. Звукоподобие». Теми же чернилами на всех листах (кроме л. 3 ([11]) в правом нижнем углу проставлено «К. Вагинов»;

б. Л. 25–26, л. 28–30 (всего 5 листов) – поздние. Подпись «К. Вагинов» проставлена везде той же рукой и теми же чернилами. Однако именно на л. 29 имеется комментарий Вагиновой (см. выше), что позволяет определить листы этой группы, как совершенно точно выполненные самой вдовой (или под ее диктовку);

с. Л. 1–2, л. 6, л. 8 (всего 4 листа) – наиболее поздние, использовалась портативная пишущая машинка. На этих листах отсутствуют как правка, так и подпись. Все это говорит о том, что нужные тексты были внесены в сборную машинопись позднее, чтобы заполнить «пробелы».

Титульный лист в начале отсутствует. На л. 1 – содержание, которое не соответствует составу этой копии, но идентично таковому в машинописи из архива Тихонова<sup>1</sup>: так, в нем первым пунктом идет «И дремлют львы, как изваянья...» (поэма) – текст, отсутствующий в настоящей машинописи. Также порядок текстов в содержании не соответствует таковому в машинописи: в трех случаях тексты переставлены. Стихотворение «Южная зима» (л. 28) в содержании названо «Южная ночь». Наконец, стихотворение «Звукоподобие проснулось...», которое в машинописи имеет датировку <1932> в содержании описано как «(без даты)».

Машинопись имеет два слоя помет. Первые, сделанные теми же черными чернилами, что и подпись, касаются преимущественно пунктуации. Второй слой помет сделан синими чернилами (шариковой ручкой): это правка машинописи, скорее всего, в результате сверки с другим источником: исправлены порядок текстов, ошибки расположения страниц, изменены формы слова (например, «нимфы» исправлено на «нимфа» (л. 9), «взлетел» на «взлетал» (л. 11), «похоже» на «похожим» (там же)), некоторые слова заменены на принципиально другие («как вы» заменено на «как все» (л. 13), «звона нежного» – на «звона дивного» (л. 16), «летающее пенье» – на

---

<sup>1</sup> Или другой неизвестной нам машинописи, идентичной копии Тихонова. Для удобства будем опускать это возможное промежуточное звено, тем не менее, постоянно допуская его наличие.

«полуденное пенье» (л. 24)), зачеркнуто название стихотворения «Ленинград» (л. 30) и т. д.

Характер исправлений синими чернилами более постоянный и целенаправленный, они производились в тот момент, когда машинопись уже имела настоящий вид. Вполне возможно, что происходила сверка с другим источником текста сборника «Звукоподобие» (вероятно, с машинописью Тихонова), который по каким-то причинам считался более верным, чем данная копия. В результате правки машинопись Вагиновой стала идентична машинописи из архива Тихонова.

Несмотря на то, что архивная единица описана как «авторизованная машинопись», никаких действительных следов авторизации нет. Под авторизованными мы понимаем списки «сделанные под непосредственным контролем автора и носящие следы его просмотра (автографические поправки)» [15, с. 48]. Характер подписи в машинописи неопределенный, она мало похожа на достаточно специфический почерк Вагинова (однако нельзя не принять во внимание тот факт, что просматривать ее Вагинов мог, находясь уже в крайне тяжелом состоянии, что могло повлечь за собой изменения почерка).

Остается неясным характер первоначальной пагинации. Так как действительных следов авторизации машинописи нет, мы можем лишь предполагать, что первоначальное расположение стихотворений – авторское. Тем не менее, выделить какие-либо тенденции в построении сборника по этой пагинации представляется затруднительным. Под вопросом и происхождение этой нумерации. Ни одна из известных нам копий никак на нее не опирается. Если она действительно отражала порядок текстов в сборнике, то почему вдова, собирая личную копию, не избрала данную нумерацию как основу для построения сборника, а сложила листы в другом порядке, позволила поменять местами тексты и добавить новые (в результате чего порядок текстов стал идентичным копии Тихонова)? Более того, вдова закрепила этот порядок в содержании сборников и в дальнейших перепечатках. Все это говорит о том, что если первоначальная пагинация и имела какой-то смысл на начальном этапе существования или фиксации сборника, то впоследствии этот смысл утратился, и порядок текстов стал максимально простым – хронологическим.



3. По характеру текста тесно примыкают к машинописи из архива А. И. Вагиновой машинописи из архива Д. Е. Максимова (подарена ему А. И. Вагиновой в декабре 1983 г. [10, с. 455–467]) и копия из архива Е. Н. Залесского. Все эти копии сделаны А. И. Вагиновой в 1980-х гг. и практически идентичны друг другу.

4. Машинописи из архива М. Н. Чуковской<sup>1</sup> и Л. Н. Рахманова<sup>2</sup>.

Эти копии образуют особую подгруппу источников сборника «Звукоподобие». Машинописи Чуковской и Рахманова абсолютно идентичны: по всем признакам, они были напечатаны в одну закладку пишущей машинки, причем копия Чуковской – первый экземпляр, а копия Рахманова – второй или третий. В обеих машинописях присутствует правка, выполненная одной рукой, синими чернилами и касается выправки текста, скорее всего – после его перепечатки. Такая правка присутствует едва ли не на каждом листе – исправлены всегда одни и те же места текста (плюс некоторые отличия: например, в машинописи Чуковской больше проставлено запятых).

Обе копии имеют характерный вариант заглавия. На титульном листе значится «Конст. Вагинов. – Звукоподобия – Ленинград». Содержание отсутствует. Страницы №26–34 занимает поэма с заголовком «1925 год». Отметим, что это первый встречающийся нам случай, когда поэма расположена после текстов из «Звукоподобия» (в машинописях, сделанных А. И. Вагиновой – перед).

Копии представляют собой машинописи из 17 листов, с оборотами (всего 34 страницы). Анализ бумаги и машинки наводит на мысль о том, что копии были выполнены не ранее 1970-х гг. Кроме того, оформление и расположение текстов в настоящей машинописи иное, чем в копиях, сделанных А. И. Вагиновой: большинство текстов напечатано в подбор, что нехарактерно для машинописей вдовы, где каждый текст напечатан на отдельном листе, некоторые стихотворения отделены друг от друга при помощи своеобразной виньетки – комбинации из буквы «о», нулей и пунктирной линии (Вагинова копии никак не украшала). Из всего этого

---

<sup>1</sup> Марина Николаевна Чуковская (1905–1993) – переводчица, мемуаристка. Жена Н. К. Чуковского.

<sup>2</sup> Леонид Николаевич Рахманов (1908–1988) – советский писатель, автор рассказов, пьес, киносценариев.

можно сделать вывод: эти машинописи были напечатаны не А. И. Вагиновой.

Обе копии содержат наибольшее количество отличий в тексте. Наряду с явными искажениями (более 20 случаев), в копиях присутствуют следующие разночтения:

а. В машинописях Вагиновой (в том числе и в машинописи из архива Тихонова) в стихотворении «Кентаврами восходят поколения...» в третьем стихе наблюдаем одну и ту же правку (рукой А. И. Вагиновой): «летающее» исправлено на «полуденное». Копии Чуковской и Рахманова не отображают это изменение, в них однозначно стоит «летающее»;

б. В копиях Чуковской и Рахманова стихотворение «Промозглый Питер легким и простым...» названо «Ленинград». В копиях Вагиновой название зачеркнуто;

с. В стихотворении «Он с юностью своей...» строка «И хор цветов, и голоса зверей...», которая в машинописях Вагиновой изначально имеет вид «И хор цветов, и голоса дверей»;

д. По сравнению с копиями Вагиновой, где датированы соответственно 13/14 стихотворений из 30, в машинописях Чуковской и Рахманова датировано 7 текстов и имеется 2 отличия в датировке.

Таким образом, мы не можем однозначно идентифицировать машинописи Чуковской и Рахманова с каким-то источником, идущим от Вагиновой: именно в принципиальных для чтения случаях эти копии расходятся с копиями вдовы.

То, что в машинописях Чуковской и Рахманова никак не отражена правка вдовы и имеется не внесенная ей в свои копии датировка, говорит о том, что они были сделаны независимо от Вагиновой. Равно возможны два варианта: первый, что эти копии имели независимый от Вагиновой протограф (что маловероятно, ввиду небольшого количества отличий текста). Второй – что они исходили от какого-то источника вдовы (или даже какого-то раннего источника, которым пользовалась она сама), отданного ею раньше и потому не содержащего не только явно позднюю правку (внесенную в 1970-80-е гг.), присутствующую в машинописи из архива Вагиновой<sup>1</sup> и поздних копиях, выполненных ею, но и правку, внесенную вдовой в 1930-е гг. в машинопись Тихонова.

---

<sup>1</sup> Машинопись Тихонова, по-видимому, не была доступна самой А. И. Вагиновой – как видим, сверка с ней (или с другой машинопи-

Скорее всего, машинописи Чуковской и Рахманова отражают ранний этап фиксации текста. Если сравнить с текстом этих машинописей тексты ранних машинописных листов из копий Вагиновой (до правки) и Максимова, то можно сделать вывод о том, что текст, содержащийся в них – первоначальный текст «Звукоподобия», каким он существовало до внесения в него правки вдовы. Однако в данном случае «первоначальный» не значит «основной» или «исходный». Текст мог быть записан или передан в искаженном виде, что Вагинова и поспешила исправить в копии, хранящейся в ее архиве. С другой стороны, нельзя исключать тот факт, что сверка машинописей Вагиновой с другим источником могла производиться не ею – но то, что в собственноручных списках (копия из архива Максимова) Вагинова закрепила именно вариант с правкой, говорит о том, что ему она оказывала предпочтение.

5. В большей степени приближен к машинописям Чуковской и Рахманова текст тетради, подаренной Вагиновой Т. Л. Никольской и Л. Н. Черткову. Раннее появление этой тетради (вторая половина 1960-х) также наводит на мысль о первоначальности текста указанных копий<sup>1</sup>.

6. Помимо копий, идущих от А. И. Вагиновой, мы можем выделить одну самостоятельную копию сборника «Звукоподобие». Это список из архива В. Н. Петрова<sup>2</sup>.

Этот источник представляется одним из наиболее интересных. Список сделан самим Петровым: это 7 текстов в непрошитой тетради из 14 страниц в  $\frac{1}{8}$  долю листа, переписанных четким, аккуратным почерком. Текстом заполнены только первые 7 листов с лицевой и оборотной сторон. По характеру бумаги, чернил, оформления, мы имеем все основания датировать этот источник второй половиной 1930-х гг.

Данная копия содержит всего 10 текстов, причем имеются явные следы того, что копия переписывалась с другого

---

сю, идентичной ей) копии Вагиновой происходила уже позднее, в 1970-80-е гг.

<sup>1</sup> По характеру разночтений к машинописям Чуковской и Рахманова также примыкает публикация в журнале «Аполлонь-77», выполненная по неизвестному источнику и изобилующая большим количеством ошибок [4, с. 35–41].

<sup>2</sup> Всеволод Николаевич Петров (1912–1978) – искусствовед, художественный критик, историк искусства, ученик Н. Н. Пунина.

источника, а не фиксировалась по памяти: в ней присутствуют типичные ошибки переписчика (соединение двух текстов в один, замена формы слова грамматически равнозначной, пропуск строки) и полностью отсутствуют пометы и исправления. На присутствие источника, с которого осуществлялась переписка, указывает и сам характер копии – она явно была сделана «для себя», оформлена как книга с титульным листом.

Остается неясным наличие семи чистых страниц. Возможно, в руках Петрова была какая-то часть сборника, и он переписал только ее, надеясь в будущем получить остальные тексты (иначе бы он сделал тетрадь по количеству имеющихся у него стихотворений). Предположение, что он переписывал отдельные тексты, не составляющие сборника, опровергает тот факт, что текстом заполнены обе стороны листа, включая оборотную – значит, в распоряжении Петрова был именно сборник с зафиксированным порядком стихотворений, который он пытался максимально точно передать в списке<sup>1</sup>.

7. Список Петрова, послужил источником для другой копии – машинописи, подаренной К. А. Афанасьевым<sup>2</sup> А. И. Вагиновой в 1979 г. Сам факт дарения указывает на то, что у Афанасьева был источник, независимый от вдовы Вагинова. В машинописи сохраняются некоторые уникальные отличия копии Петрова – как возможные разночтения («от дерева отходит» (л. 2) вместо «от зелени отходит»), так и очевидные ошибки («Дочь ждала» (л. 6) вместо «дичь ждала», «понял жизнь мою» (л. 6) вместо «отнял жизнь мою»); допущено несколько самостоятельных ошибок. Помимо 10 текстов из списка Петрова, машинопись содержит еще 3 стихотворения. Под вопросом и характер текста в некоторых случаях.

8. Авторизованные машинописи и автографы.

---

<sup>1</sup> Это предположение подтверждает сравнение с другими списками, сделанными Петровым. Так, например, список повести Д. И. Хармса «Старуха» (РО ИРЛИ. Ф. 809. № 108) представляет собой тетрадь приблизительно такого же формата, но переплетенную Петровым; оставшиеся в конце чистые страницы переписчик обрезал. Это позволяет сделать вывод о том, как именно Петров переписывал попадавшие к нему произведения, и, следовательно, подтверждает незавершенность списка «Звукоподобия».

<sup>2</sup> Константин Алексеевич Афанасьев (1908–1998) – библиофил.

До нас дошло лишь четыре машинописи с правкой, сделанной рукой самого Вагинова. Все они хранились в архиве Н. С. Тихонова, затем – И. Ф. Мартынова; в настоящее время – в РО РНБ (Ф. 1325). Это стихотворения: «Столица глядела...» (№ 6); «Ночное пьянство» (№ 7); «Пред революцией громадной» (№ 8); «Почувствовал он боль, в поток людей глядя...» (№ 9).

Авторская правка, касающаяся в основном простановки знаков препинания, показывает, как ответственно относился Вагинов к пунктуации в своих текстах: скрупулезно проставлены знаки препинания даже там, где вариативность исключена или не обладает смысловозначительной функцией.

Также сохранилось два автографа стихотворений, вошедших в сборник «Звукоподобие»:

а. «Звукоподобие проснулось...»<sup>1</sup>. Автограф интересен во-первых, тем, что точно датирован – «16/IV 1932» – и дата появляется впервые, но скорее всего, она фиксирует лишь время записи стихотворения в альбом. Во-вторых, тем, что не имеет заголовка: с заглавием «Баллада» стихотворение было опубликовано при жизни Вагинова [7, с. 86], однако во всех машинописях сборника «Звукоподобие» заголовок отсутствует и причина этого присутствия / отсутствия непонятна. А. Г. Герасимова считает, что заголовок «редакционного происхождения» [1, с. 197];

б. «Кентаврами восходят поколения...»<sup>2</sup>.

Не каждую из существующих копий сборника «Звукоподобие» можно считать источником текста. Под источниками в данном случае понимаются «все исходящие от автора или авторизованные им рукописные и печатные тексты, относящиеся к данному произведению» [12, с. 224]. Так как строгое следование авторской воле в настоящем случае не представляется возможным, под источниками мы будем понимать те копии, в которых авторская воля может отражаться потенциально, то есть те копии, которые обладают большим авторитетом (ввиду своего происхождения, раннего появления, исправности текста) перед другими. С этой точки

<sup>1</sup> Автограф в альбом О. А. Гильдебрандт-Арбениной, в настоящее время – в частном собрании.

<sup>2</sup> Хранился в собрании Н. С. Тихонова и М. К. Неслуховской, в настоящее время – в частном собрании.

зрения, источников текста «Звукоподобия» можно выделить три: машинопись из архива Н. С. Тихонова (выполненная предположительно в конце 1930-х гг., она содержит наиболее выправленный текст, лишенный ошибок), машинопись из архива М. Н. Чуковской или Л. Н. Рахманова (представленный в них текст независим от предыдущей копии и не содержит поздней правки) и список В. Н. Петрова (ввиду своего раннего появления; однако неопределенный характер отличий текста этой копии от других требует более пристального к ним внимания в каждом конкретном случае).

Помимо копий, выступающих источниками текста целого сборника (или его части), источниками отдельных текстов должны служить автографы, авторизованные машинописи и прижизненные публикации (всего 11 стихотворений), как полностью отражающие авторскую волю и последний зафиксированный этап авторской работы над текстом.

Вопрос основного текста сборника «Звукоподобие» и выбора его источника требует особого изучения.

### **Список литературы и источников**

1. Вагинов К. К. Песня слов / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и прим. А. Г. Герасимовой. М., 2012.
2. Вагинов К. К. Посмертные стихи // Литературный современник. 1934. № 11. С. 57–58.
3. Вагинов К. К. Поэма / Публ., предисл. и прим. Т. Л. Никольской; Подгот. текста В. И. Эрля // De visu. 1993. № 6. С. 15–28.
4. Вагинов К. Поэзия // Аполлонъ-77. Париж, 1977. С. 35–41.
5. Вагинов К. К. Собр. стихотворений / Сост., послесл. и прим. Л. Черткова; Предисл. В. Казака. München, 1982.
6. Вагинов К. К. <Стихотворения> // Звезда: Литературно-художественный альманах. Л., 1930. С. 176–177.
7. Вагинов К. К. Стихотворения и поэмы / Подгот. текста, сост., вступ. ст., прим. А. Г. Герасимовой. Томск, 1998. С. 66–74.
8. Вагинов К. К. Три стихотворения // Звезда. 1933. № 1. С. 85–86.
9. Три стихотворения Константина Вагинова / Предисл. и публ. Л. Н. Рахманова // Нева. 1982. № 6. С. 200.

10. *Дмитренко А. Л.* Статья Д. Е. Максимова о К. К. Вагинове: Контур неосуществленного замысла // *Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры.* 2000. Т. 3. № 2. С. 454–470.

11. *Кибальник С. А.* В гостях у вдовы Константина Вагинова // *Русская мысль (Париж).* 1990. № 3844. 7 сент. С. 11.

12. *Основы текстологии / Под ред. В. С. Нечаевой.* М., 1962.

13. *Поэты группы «ОБЭРИУ» / Биогр. справки, сост., подгот. текста и прим. М. Б. Мейлаха и др.* СПб., 1994 (Библиотека поэта. Большая сер.).

14. *Прозорова Н. А.* Обзор архивных материалов XIX–XX вв., поступивших в Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН в 1987 г. // *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год: Материалы об О. Э. Мандельштаме.* СПб., 1997.

15. *Томашевский Б. В.* Писатель и книга: Очерк текстологии. Л., 1928.

Григорий Утгоф  
(Таллинн)

## «ПОДВИГ» В. НАБОКОВА-СИРИНА

Комментарий к комментарию

Статья дополняет комментарий к роману «Подвиг», написанный А. А. Долининым и Г. М. Утгофом [6]. Некоторые ошибки, вкрапившиеся в комментарий, в этой статье исправлены; также статья содержит некоторые дополнения к комментарию (в том числе — указание на возможный источник вымышленного топонима «Зоорландия»).

**Ключевые слова:** Русская литература XX в., В. Набоков-Сирин, «Подвиг» (“Glory”), комментарий.

The present article elaborates the annotations to *Podvig* co-authored by Alexander Dolinin and Grigori Utgof (2000). It is aimed at providing the reader with corrections of factual mistakes, and includes some additions, e. g. the addition concerning a likely source of the fictional toponym «Zoorland.»

**Key words:** Russian 20<sup>th</sup> Century Literature, Vladimir Nabokov, *Podvig* (Glory), Annotations.

По свидетельству Брайана Бойда, в бумагах В. В. Набокова-Сирин сохранилась рукопись неопубликованного рассказа об эмигранте, который переходит советскую границу, переодевшись крестьянином, и возвращается назад, «тайно торжествуя свою победу» [2, с. 307; ср.: 20, р. 261; см. также: 20, р. 563; ср.: 2, с. 646]. Рассказ этот, подписанный псевдонимом «Василий Шалфеев», относится к 1926 г. и представляет собой первый подступ к аналогичному замыслу, получившему воплощение в «Подвиге».

В предисловии к английской редакции романа Набоков-Сирин отметил, что «Подвиг» «was began in May 1930, immediately after [his] writing *Soglyadatay*, and completed by the end of that year» [24, р. X; ср. переводы фрагмента на русский язык: 8, с. 71; 9, с. 279]. Роман был закончен вчерне 23 октября 1930 г.<sup>1</sup> Рабочими названиями «Подвига» были «Воплощение»

<sup>1</sup> Эта дата стоит на последней странице рукописи романа, хранящейся в фонде Набокова-Сирин в библиотеке Конгресса США [см.: 19, с. 356; 569; ср.: 2, с. 416; 651].



и «Романтический век» [см.: 24, р. X; ср.: 8, с. 71; 9, с. 280]; окончательное название, по-видимому, утвердилось только по завершении работы над черновиком<sup>1</sup>.

На протяжении всего 1931 г. роман печатался в журнале «Современные Записки»<sup>2</sup>, один из редакторов которого, И. И. Фондаминский, навестил Набоковых в Берлине летом 1930 г. и купил роман «*na kornu*» [24, р. X] (ср.: 8, с. 71; 9, с. 279). Отрывки из романа печатались также в газетах «Последние Новости» (вып. от 14 января, 12 апреля, 6 сентября 1931 г. и от 7 января 1932 г.), «Россия и Славянство» (вып. от 17 января, 25 апреля и 30 октября 1931 г.) и «Сегодня» (вып. от 5 февраля 1931 г.).

Книга вышла отдельным изданием в 1932 г. в издательстве «Современные Записки» (тираж 1000 экз.) и была воспроизведена репринтным способом сорок два года спустя издательством «Ардис» (тираж 500 экз.; повторный тираж — 2000 экз.).

<sup>1</sup> Ср. также следующий пассаж из письма Набокова-Сирина к Г. П. Струве от 12 сентября 1930 г.: «А сейчас я пишу грандиозный по своим размерам и оптимизму роман, отличительная черта которого — то, что он без глав. Я уже написал около двухсот страниц этого безглавого романа. Он протекает в России, Греции, Швейцарии, Англии, Франции и Германии, не говоря уже о Тера Инкогнита, и его герой — дитя не капитана Гранта, а Эмми Грант (ничего не имею против каламбура, когда он хорош)» [1, с. 135; ср. примечание А. А. Долинина: «В окончательной редакции Набоков все же разделил роман на главы, но, видимо, сделал это в спешке, в последний момент, так как в нумерации глав пропущен номер XI» — 1, с. 136], и комментарий к нему, оставленный адресатом: «Те из вас, кто знаком с творчеством Н[абоко]ва, узнают по этому описанию роман “Подвиг”, который, как позже писал мне Н[абоко]в, должен был сначала называться “Воплощением”, а потом “Романтический век” (о втором из этих названий Н[абоко]в через месяц с лишним писал, что оно окончательное. Но потом передумал и заменил “Подвигом”» [1, с. 136].

Письмо, упоминаемое Струве в комментарии, сохранилось и опубликовано. 26 октября 1930 г. Набоков-Сирин сообщал: «Как я уже писал Т. С. Рахманиновой и как пишу сегодня Л. И. Львову, к сожалению, не могу дать романа «Таиру» (он, кстати, называется теперь не «Воплощение», а «Романтический век», и это заглавие — окончательное)» [1, с. 135].

<sup>2</sup> Главы I–IX — в кн. XLV, стр. 149–185; главы X–XXIII — в кн. XLVI, стр. 86–137; главы XXIV–XXXV — в кн. XLVII, стр. 86–134; главы XXXIV–L — в кн. XLVIII, стр. 78–131.

Английский перевод романа («Glory»), выполненный Д. В. Набоковым при участии автора, был издан на исходе 1971 г. в американском издательстве «McGraw-Hill»; в 1972 г. эта редакция также появилась в Великобритании в издании «Weidenfeld and Nicolson». В новой редакции «Подвига» основному тексту романа предшествовало предисловие автора<sup>1</sup>.

\*

Не секрет, что по выходе в свет «Подвиг» встретил прохладный прием. М. А. Осоргин (не понаслышке знакомый с нелегальным пересечением границы России) писал о нем:

Бывают ораторы Божьей милостью — их речь льется легко и свободно, слова звенят, образы сияют и искрятся, сравнения метки, доводы убедительны, — заслушаешься и влюбишься. А когда дома обдумаешь содержание их речи и ее развитие — удивляешься, как мог человек затратить свой талант, свое время и самого себя на такой пустяк! Без музыки их голоса, без жизни жестов и стремительности потока слов — смысл их речи и ее содержание оказываются рядовыми и не слишком занимательными.

Это сравнение не приложимо к В. Сирину, перу которого принадлежит «Защита Лужина», произведение большой внутренней глубины. Он же автор романа «Король-дама-валет», также очень содержательного. Но все-таки его новый роман «Подвиг», <...> написанный с блеском и убедительностью формы, несколько пугает своей внутренней неоправданностью.

Юноша, вынесенный вместе с матерью за рубеж эмигрантской волной, полуиностранец не только в силу обстоятельств, но и по рождению и воспитанию, живет в отличных материальных условиях, учится в Кембридже, затем слоняется неприкаянным между Англией, Швейцарией и Берлином, между намеками на большое чувство и дешевым удовлетворением любовного пыла, между наукой и спортом, жизнью в

---

<sup>1</sup> Обстоятельные сведения об основных публикациях «Подвига» / «Glory» представлены в библиографии: [21, р. 96–105].

холье и снобистскими попытками жизни в труде, — а затем, с недосказанной последовательностью и невыясненной целью, тайно переходит советскую границу и исчезает.

Может быть это — ужас жизненной пустоты, но возможно, что авантюристская жажда опасности, даже своеобразное самоубийство. Цели в этом «подвиге» нет, нет и достаточного мотива, даже личного. Есть только повторные намеки на эту предстоящую «далекую экспедицию» в страну, которая туманно представляется областью хаоса и диких зверей.

Таким образом мы должны догадываться, не означает ли это, что богатая и совсем особенная (что очень спорно) натура молодого человека, награжденного именем Мартына Эдельвейса, не выдерживает настоящего и предстоящего быта и ищет «жития»? Возможно, тем более, что быт подан нам автором с изумительным искусством. По благородству таланта, автор не снисходит до откровенных карикатур, — за то его портреты (Зиланов, дядя Генрих, писатель Бубнов, высокий заговорщик Грузинов) уничтожающи. Но тогда, может быть, в их изображении — как и в ряде иных картин — цель и смысл романа, если вообще мы вправе требовать от романа цель и смысл?<sup>1</sup> [11, с. 3]

Столь же сдержанны были и отклики на вторую редакцию — «Glogy». Лоуренс Л. Ли, например, отмечал:

The novel is aimed at the final action of Martin, his departure on his pointless and almost suicidal return into Russia, not to perform an act against the Soviet state but simply to act, to do something without real point. His is a gratuitous act that is quixotic, romantic, self-destructive, and not really self-creative.

However, the novel's plot is hardly a single action: it is much less organized than any of the other early novels by Nabokov because the intrusion of the author's own

<sup>1</sup> Еще более сдержанным тоном отмечена рецензия М. О. Цетлина (Амари) [14, с. 458–461] (называемого — ошибочно — не Михаилом, а Марком в следующих работах: [6, с. 715; 19, с. 24]).

life upsets the fictional pattern. It is, in short, probably the weakest of Nabokov's longer works; for it is directed, when it has direction only toward the ending. [22, p. 52]<sup>1</sup>

Недоумению критиков вторили и иные историки литературы, находившие, что роман расходится с горизонтами читательских ожиданий, включающих — прежде всего — описание «главного действия» — перехода советской границы [см.: 3, с. 57; 4, с. 77; см. также: 20, р. 358; ср.: 2, с. 418]. Вопрос о том, что считать главным действием, а что неглавным обнаружил свою актуальность в 1999 г., когда автору этих строк посчастливилось перерабатывать свою первую курсовую в комментарий к роману «Подвиг» под началом А. А. Долинина.

\*

В версию комментария, вошедшую в третий том юбилейного пятитомного «Собрания сочинений» [см.: 6, с. 714–742], необходимо внести ряд поправок и дополнений.

*Подвиг*<sup>2</sup>. В комментарии 2000 г. эта статья включена в последний абзац преамбулы:

Заглавие русской редакции (пришедшее на смену двум рабочим заглавиям «Подвига» — «Воплощение» и «Романтический век») требует пояснений. Слово «подвиг», согласно Владимиру Далю, обладает двумя значениями: первое — «доблестный поступок, дело, или важное, славное деянье» и второе — «движенье, стремленье, <...> путь, путешествие, поезд-

<sup>1</sup> Перевод: ««Подвиг» сводится к описанию поступка Мартына в финале — к подготовке к его бессмысленному и почти самоубийственному возвращению в Россию (не для того, чтобы выступить против Советов, а лишь для того, чтобы *выступить* — сделать нечто бесцельное). Этот поступок — избыточный, романтический, дон-кихотский, саморазрушительный и совершенно не творческий.

Но сюжет романа при этом далек от единства: «Подвиг» структурирован многим хуже, чем остальные ранние набокковские романы (вторжение авторской жизни — расшатывает вымысел). В двух словах, это самое слабое из крупных произведений Набокова, т. к. оно направлено — когда в нем есть направление — только к концовке».

<sup>2</sup> Здесь и далее текст романа цитируется по изданию [10, III, с. 95–249].

ка». Многозначность слова, послужившего роману заглавием, задает в нем две основные темы: тему героического (включающую в себя мотив обретения смелости) и тему путешествия (с ее главной составляющей — мотивом «пути»). Без учета второго — забытого ныне — значения роман может показаться незавершенным, «обрывающимся у порога главного действия, заявленного в заглавии» <...>. Между тем незавершенность эта мнимая: главное в романе — это вовсе не переход границы (действительно остающийся за рамками повествования), а все то, что ему предшествует, — следование героя по жизненному пути. [6, с. 716]

Эта несколько тяжеловесная формулировка [восходящая к дебютной статье одного из соавторов комментария; ср.: 12, с. 122] нуждается в двух дополнениях — существенном и несущественном. Существенным дополнением было бы указание на то, что у Набокова-Сирина был экземпляр «Толкового словаря живого великорусского языка», который он купил на Market Square в Кембридже [см.: 23, р. 265; ср.: 10, V, с. 306], а по прошествии времени продал гарвардскому историку М. М. Карповичу (второй экземпляр словаря достался ему от тещи, Е. Л. Слонима) [см.: 25, р. 228]. По имеющимся сведениям, Набоков-Сирин штудировал «Словарь...» не только во время учебы в Кембриджском университете [см.: 23, р. 265; ср.: 10, V, с. 306; см. также: 20, р. 171, 176; 2, с. 204, 210], но и позже, работая над романом «Защита Лужина» и повестью «Соглядатай» [см.: 20, р. 289, 345; ср. 2, с. 304, 404], написание которых предшествовало началу работы над «Подвигом». Несущественным дополнением могла бы стать реконструкция реминисцентного фона заглавия, присутствовавшего в памяти исторического читателя. Кроме ассоциации с начальной строкой стихотворения А. А. Блока «О доблестях, о подвигах, о славе...» (ср.: заглавие английской редакции романа, выбранное не по «сходству», а по «смежности»), этот фон, несомненно, включал в себя и романс П. И. Чайковского «Подвиг» («Двенадцать романсов», соч. 60, № 11) на слова А. С. Хомякова (ср.: текст стихотворения: «Подвиг есть и в сраженьи, / Подвиг есть и в борьбе; / Высший подвиг в терпении, / Любви и мольбе. // Если сердце заныло / Перед злобой

людской, / Иль насилье схватило / Тебя цепью стальной; / Если скорби земные / Жалом в душу впились, — / С верой бодрой и смелой / Ты за подвиг берись. / Есть у подвига крылья, / И взлетишь ты на них / Без труда, без усилья / Выше мраков земных, / Выше крыши темницы, / Выше злобы слепой, / Выше воплей и криков / Гордой черни людской» [13, с. 146]).

*Посвящаю моей жене.* К сказанному в преамбуле —

В 1971 г. вышел в свет английский перевод романа, выполненный Дмитрием Набоковым при участии автора. Роман получил название «Gloгу» (буквально — «Слава») и отсутствующее в оригинале посвящение «Вере». [6, с. 714]

— необходимо добавить, что фраза «Посвящаю моей жене» представляет собой авторскую конъектуру 1974 г., мотивированную, по всей видимости, обстоятельствами домашней семантики или домашней прагматики (о последней — см.: [26]; ср.: [15]).

*Эдельвейс, дед Мартына...* В варианте комментария, который был предан тиснению, эта статья читается буквально так:

Эдельвейс — белый альпийский цветок *Leontopodium alpinum* (от нем. edel — «благородный» и weiß — «белый»), который обычно символизирует храбрость, стойкость и чистоту. Имя героя — русская форма латинского Martinus (как и Martin в западноевропейских языках). Средневековая экзегетика возводила имя святого Мартина Турского одновременно к римскому богу войны Марсу (поскольку святой неустанно воевал с дьяволом) и к латинскому <sic!> martyr (мученик), поскольку он готов был принять мученическую смерть. «Святой Мартын Галльский, покровитель города Клянси» фигурирует в посвящении к повести Ромена Роллана (1866—1944) «Кола Брюньон» («Colas Breugnon», 1919), переведенной в 1922 г. Набоковым. <...> Именем Мартынка наречен герой русской сказки «Волшебное кольцо», в

которой обнаружены некоторые параллели к сюжету «Подвига». Следует указать и на двух персонажей русской прозы 1920-х гг., имеющих то же имя и соотносимых с героем «Подвига», — обреченного на гибель интеллигента-мученика Мартина Мартиновича из рассказа Е. А. Замятина (1884—1937) «Пещера» (1922) и алчущего подвигов «плохого коммуниста» из пролетарского романа В. М. Бахметева «Преступление Мартына» (1928). [6, с. 716–717]

К сожалению, из корректуры третьего тома выпала существенная поправка Долинина: «святой Мартын Галльский, покровитель города Клянси» фигурирует не только в посвящении, но и в самом тексте повести Роллана.

...во время пикника на Яйле. В комментарии — неточность (ср.: «Яйла — то же, что Крымские горы» [6, с. 721]). Было бы многим точнее подчеркнуть, что «яйла» — это плоское высокогорное пастбище.

*Норд-Экспресс, обрусев Вержболове, сохранил коричневую облицовку, но стал по-новому степенным, широкобоким...* В комментарии этот фрагмент объясняется так:

Вержболово — приграничная станция на Санкт-Петербургско-Варшавской железной дороге. Так как рельсовая колея в России и Европе неодинакова (1520 и 1435 мм шириной), поездам на границе по сей день меняют поворотные тележки. [6, с. 722]

Объяснение это верно, но содержит анахронизм: в детстве Набокова-Сирина на границе встречались два поезда — заграничный и незаграничный — и поворотных тележек не меняли. Ср. в «Speak, Memory» —

The then great and glamorous Nord-Express (it was never the same after World War One when its elegant brown became a nouveau-riche blue) <...> connected St. Petersburg with Paris. I would have said: directly with Paris, had passengers not been obliged to change from one train to a superficially similar one at a Russo-German

frontier (Verzhbolovo-Eydtkuhnen), where the ample and lazy Russian sixty-and-a-half-inch gauge was replaced by the fifty-six-and-a-half-inch standard of Europe and coal succeeded birch logs. [23, p. 141]

— и в «Других берегах»:

Тогдашний величественный Норд-Экспресс (после Первой мировой войны он уже был не тот) <...> доставлял пассажиров из Петербурга в Париж; я сказал бы, прямо в Париж, если бы не нужно было — о, не пересаживаться, а быть переводимым — в совершенно такой же коричневый состав на русско-немецкой границе (Вержболово-Эйдкунен), где бокастую русскую колею заменял узкий европейский путь, а березовые дрова — уголь. [10, V, с. 234]

*И она иногда говорила, что ее жизнь — только легкий дым папиросы «Режи», надушенной амброй.* Речь идет о действительно существовавшей марке турецких папирос, выпускавшихся государственной табачной компанией Османской империи (La Société de la régie co-intéressée des tabacs de l'Empire Ottoman) до 1925 г. При наличии воображения, дым папиросы «Режи» можно расслышать в названии приграничного города Режица, дважды упоминаемого в заключительных главах романа.

*«Звезда. Туман. Бархат, бар-хат», — отчетливо произносил он и все удивлялся, как непрочно смысл держится в слове.* В комментарии этот фрагмент получает такую трактовку:

Образы звезды и тумана восходят к стихотворению «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова (так или иначе присутствующему на фоне всякого размышления Мартына о путешествии). Сравнение ночного неба с бархатом восходит к русской загадке «Написана грамотка / по синему бархату» <...>, которая наделяет звезды свойством божественного текста на загадочном языке и тем самым обнаруживает некоторое сходство с лермонтовским образом «говорящих звезд». [6, с. 724–725]



В статье ««The Undercurrents of Suggestion»: К проблеме «Набоков и Мандельштам»», написанной мной в соавторстве с Ф. В. Дзядко [5, с. 140–144], сформулировано альтернативное прочтение этой фразы: прозрачная реминисценция стихотворения Лермонтова соседствует с возможной отсылкой к мандельштамовскому стихотворению «В Петербурге мы сойдемся снова...» (ср.: «В Петербурге мы сойдемся снова, / Словно солнце мы похоронили в нем, / И блаженное, бессмысленное слово / В первый раз произнесем. // В черном бархате советской ночи, / В бархате всемирной пустоты / Все поют блаженных жен родные очи, / Все цветут бессмертные цветы» [7, с. 153]). Перечитывая комментарий, я убеждаюсь в том, что позднейшая интерпретация подпадает под самое лезвие бритвы Оккама.

*Кроме Дарвина и Муна, он пригласил русского студента, которого все называли просто по имени — Вадим...* В комментарии говорится, что прототипом Вадима послужил Набокову-Сирину «его кембриджский однокашник великий князь Никита Романов» [6, с. 727]. Это правильно [см.: 24, р. XI со ссылкой на: 23, р. 272; ср.: 8, с. 72; 9, с. 281; во втором переводе — фактическая неточность] — за исключением единственного обстоятельства: князь Никита Александрович (1900—1974) был не великим князем, а князем императорской крови.

*В одной из спален разбили что-то стеклянное, и сразу в ответ зазвонил в кабинете телефон, но никто не подошел.* Комментарий не проиграл бы, если бы в нем говорилось, что в этой фразе скрывается недоброе знамение, предвещающее Мартыну гибель: и зеркало (если «что-то стеклянное» — это зеркало), и телефон — это крайне амбивалентные образы. К сожалению, в пору работы над комментарием к «Подвигу» этот пролепис был упущен обоими комментаторами.

*Зоорландия.* В комментарии 2000 г. вымышленный топоним объясняется так:

Зоорландия — характерный для Набокова полиязычный ребус. Совмещение русской приставки «за» и английского или французского «orle» (от *лат.*

ogula — «край, граница, рубеж, черта») и «ландии» может быть интерпретировано как «Зарубежье», «Запределье», страна по ту сторону границы, за краем. Приблизительно то же значение можно получить и при более правильном членении: «зоор» <sic!> (именно так произносится древнееврейское *zawr* — «быть иностранным, чужим, профанным, подлым») и «ландия» дают «Чужеземье» или «Подляндию». Разумеется, подобное прочтение не исключает дополнительных ассоциаций с «зоологией» (в Зоорландии явно победило зоологическое начало) и «орлом» (особенно если учесть, что в скандинавском мифе орел находится за верхней границей мира: то есть «за орлом» будет значить опять-таки «за пределами»). Кроме того, если вспомнить стихотворение Гумилева «Орел» (1909), экспедиция в Зоорландию — это будет путь «за орлом», то есть уход в смерть и одновременно в бессмертие, в «великолепную могилу». [6, с. 736–737]

К сказанному можно лишь добавить, что наиболее близкий фонетический прототип Зоорландии — это Saarland (по-русски — Саар). И в годы написания романа, и во время основного действия «Подвига», Саар был своеобразным антиподом Советской России: эта земля Германии находилась под управлением Лиги Наций. Saarland — «страна» не северная, а южная, или — еще точнее — юго-западная, но такова естественная локализация антипода страны, находящейся на севере или на северо-востоке (именно так в романе оказывается локализована Россия)<sup>1</sup>.

### **Список литературы и источников**

1. Белодубровский Е., Долинин А. Письма В. В. Набокова к Г. П. Струве: 1925—1931 / Публ. Е. Белодубровского и А. Долинина; вступ. заметка, комм. А. Долинина // Звезда. 2003. № 11. С. 115–150.

---

<sup>1</sup> Ср. альтернативное прочтение, возводящее «Зоорландию» к «Неистовому Роланду» («Orlando furioso») Ариоста в работах: [16, с. 57–62]; [17, с. 117–127]; [18, с. 62–66]; [27, р. 29–41]. С фонетической точки зрения, эта связь представляется более корректной, чем соотнесение «Зоорландии» со словом *тл*.

2. Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. Биография. М.; СПб., 2001.
3. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М., 1998.
4. Букс Н. Кросс-жанр: о романе Вл. Набокова *Подвиг* // *Cahiers de l'émigration russe*. 1999. № 5. P. 77–92.
5. Дзядко Ф., Утгоф Г. «The Undercurrents of Suggestion»: К проблеме «Набоков и Мандельштам» // *Русская филология: Сб. научных работ молодых филологов*. Тарту, 2002. Вып. 13. С. 140–144.
6. Долинин А., Утгоф Г. Примечания [к «Подвигу»] // Набоков (Сиринь) В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 3. С. 714–742.
7. *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. стихотворений. СПб., 1997 (Новая б-ка поэта).
8. *Набоков В.* Предисловие к английскому переводу романа «Подвиг» («Glogy») / Пер. с английского М. Э. Маликовой // В. В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб., 1997. С. 70–74.
9. *Набоков В.* Предисловие автора к американскому изданию / Пер. с английского Г. А. Барабтарло // Набоков В. *Подвиг*. СПб., 2009. С. 279–285.
10. *Набоков (Сиринь) В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 1999–2000.
11. Ос[оргин] М. *Подвиг* // *Последние Новости*. 1932. № 4236 (27 окт.). С. 3.
12. Утгоф Г. К проблеме интерпретации романа В. Набокова «Подвиг» // *Русская филология: Сб. научных работ молодых филологов*. Тарту, 1999. Вып. 10. С. 122–128.
13. *Хомяков А. С.* Стихотворения и драмы / Вступ. ст., подг. текста и прим. Б. Ф. Егорова. Л., 1969. (Библиотека поэта. Большая сер.).
14. *Цетлин М. В.* Сирин: Подвиг. Роман. Изд. «Совр. Записки». Париж, 1932 // *Современные Записки*. 1933. [Вып.] LI. С. 458–461.
15. *Шифф С.* Вера (Миссис Владимир Набоков). М., 2002.
16. *Шраер М. Д.* О концовке набоковского «Подвига» // *Литературное обозрение*. 1999. № 2. С. 57–62.
17. *Шраер М. Д.* Владимир Набоков: Темы и вариации. СПб., 2000.

18. *Шраер М. Д.* О концовке набоковского «Подвига» // Старое литературное обозрение. 2001. № 1. С. 62–66.
19. *Шраер М. Д.* Бунин и Набоков: История соперничества. 2-е изд. М., 2015.
20. *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990.
21. *Juliar M.* Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography. New York; London, 1986.
22. *Lee L. L.* Vladimir Nabokov. Boston, 1976.
23. *Nabokov V.* Speak Memory: An Autobiography Revisited. New York, 1966.
24. *Nabokov V.* Glory. New York; Toronto, 1971.
25. *Parker S. J.* Library // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by Vladimir E. Alexandrov. New York; London, 1995. P. 238–290.
26. *Schiff S.* Véra (Mrs Vladimir Nabokov). London, 1999.
27. *Shrayer M. D.* The Perfect Glory of Nabokov's Exposit // Russian Studies in Literature. 2000. Vol. 35. № 4. P. 29–41.

**Петр Будрин**  
(Москва)

### «ЦЕЛАЯ ШАПКА ВЕТРА»:

*Лоренс Стерн в оценках  
советской критики 1930-х годов  
(С. П. Бобров и Е. Л. Ланн)*

В статье рассматриваются две неопубликованные статьи о Лоренсе Стерне. Одна из них написана известным поэтом и переводчиком С. П. Бобровым – это рецензия на новый перевод «Сентиментального путешествия», выполненный А. А. Франковским и опубликованный Гослитиздатом в 1940 г. Вторая – критический отзыв писателя и переводчика Е. Л. Ланна на статью философа-марксиста И. Е. Верцмана «Лоренс Стерн», опубликованную в научном сборнике «Из истории английского реализма».

**Ключевые слова:** Советская литературная критика 1930–1940-х гг., переводы, С. П. Бобров, Е. Л. Ланн, А. А. Франковский, Лоренс Стерн.

This paper analyzes two unpublished articles about Laurence Sterne. The first is written by a poet Sergei Bobrov – that is a review of «A Sentimental Journey» translated by Adrian Frankovskii (1940). The author of the second text – Evgenii Lann – examines the article «Laurence Sterne» by Izrael Vertsman written for the book «From the history of English realism».

**Key words:** Soviet literary criticism of the 1930-1940's., Translations, Sergei Bobrov, Evgenii Lann, Adrian Frankovskii, Laurence Sterne.

Лоренс Стерн – писатель, заметно повлиявший на русскую культуру. С конца XVIII в. романы «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1759–66) и «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768) начали переводить в России. До революции вышло не менее десяти переводов романов этого писателя на русский язык. Стерна высоко ценили Карамзин, Жуковский, Пушкин, Гоголь, Достоевский, Лесков. Среди первых литературных опытов Льва Толстого – перевод нескольких глав из «Сентиментального путешествия». Чтобы сделать свои открытия в области теории

романа, Виктор Шкловский позаимствовал том Стерна из библиотеки Максима Горького. Первое советское издание «Сентиментального путешествия» вышло в 1922 г. в горьковской просветительской серии «Всемирной литературы» в дореволюционном переводе Д. В. Аверкиева [9]. После окончания эпохи формалистов в конце 1920-х гг. о Стерне не перестали писать и думать, несмотря на то, что творчество английского автора в то время было тесно связано с «формальным методом» Шкловского.

В данной статье будут представлены два ранее не публиковавшихся архивных материала: рукопись рецензии поэта Сергея Боброва [1] на изданное Гослитиздатом в 1940 г. «Сентиментальное путешествие» Стерна в переводе А. А. Франковского и критический отклик [7] писателя и переводчика Евгения Ланна на статью о Лоренсе Стерне, опубликованную в сборнике «Из истории английского реализма» [4]. Автор рассматриваемой Ланном статьи – Израиль Ефимович Верцман, преподаватель эстетики в ИФЛИ, в 1939 г. защитивший диссертацию о Лоренсе Стерне<sup>1</sup>.

## I.

Новый перевод романа Стерна, выполненный одним из лучших переводчиков того времени А. А. Франковским<sup>2</sup> (это уже было четвертое по счету советское издание «Сентиментального путешествия»)<sup>3</sup> вызвал восторженные отзывы в печати. Сравнивая на страницах журнала «Звезда» работу Франковского с вышедшим за пять лет до того переводом Н. Д. Вольпин [11], Б.М. Эйхенбаум писал:

---

<sup>1</sup> Объявление о защите см.: [8] (оппоненты: М. М. Морозов, А. Ф. Иващенко).

<sup>2</sup> Об истории подготовки этого тома см.: [2].

<sup>3</sup> Кроме упомянутых в статье изданий, см. «Сентиментальное путешествие» из серии «Библиотека Огонька» [10]. Это своеобразные советские «Красоты Стерна» в духе тех компиляций красивейших и трогательнейших фрагментов из стерновской прозы, которые выходили в Европе и России в конце XVIII – начале XIX века. В тоненькой книге роман представлен не полностью – там напечатаны избранные главы романа («Узник», «Мария» и т. д.). Использован, опять же, дореволюционный перевод Д. Аверкиева.

Издательство «Художественная литература» правильно сделало, что выпустило новый перевод «Сентиментального путешествия», поручив его такому опытному, культурному и талантливому переводчику, как А. Франковский. Можно сказать без всякого преувеличения, что его перевод впервые раскрывает русскому читателю все намеки и тонкий смысл стерновских рассуждений и передает всю прелесть, все изящество стерновского стиля. [16, с. 315]

Подводя в «Литературной газете» книжные итоги 1940 г., Корней Чуковский так оценил новое издание Стерна: «Сила этого перевода – в необыкновенно изощренных тональностях речи, в пластике языка, подчиняющегося малейшим прихотям стерновской мысли, в тех капризных переходах от умиления к юмору, которые до сих пор не удавались ни одному переводчику». Чуковский назвал перевод Франковского «реабилитацией Стерна» и посетовал, что в предисловии к книге ничего «не сказано о русском стернианстве, о влиянии “Сентиментального путешествия” на целые поколения русских людей» [15, с. 5]. Слово «реабилитация» подхватил поэт и критик Петр Сторицын. Свою рецензию в журнале «Литературный современник» он назвал «Реабилитированный Стерн» [13]. За исключением слова «реабилитация», напоминающего об обвинительном уклоне жизни того времени, в общей тональности этих статей превалирует дух независимости и свободы, связанный с именем Стерна.

Рецензия Сергея Павловича Боброва была сдана в редакцию журнала «Интернациональная литература» 28 февраля 1941 г. Известный поэт-футурист, переводчик и математик, Бобров работал в начале 1930-х гг. в Центральном статистическом управлении и имел отношение к подготовке всесоюзной переписи населения (за что и был репрессирован). Рецензию на новое издание «Сентиментального путешествия» он писал, вернувшись в Москву из Александрова, где он жил на поселении (101-й километр) после ареста и ссылки в Кокчетаве<sup>1</sup>. Может быть, именно поэтому свой отзыв он начал с тех качеств поэтики Стерна, которые особенно ценили люди, находившиеся в беде. Известно признание Гёте, что в молодости книги Стерна «вызволили его из Вертериянского отчаянья»

<sup>1</sup> См. воспоминания о Боброве: [5].

[1, с. 2]. Упоминая об этом, Бобров отмечает, что традиция сочувствия и любви одного писателя к другому была заложена самим Стерном, который «клялся духом Лукиана, с нежностью говорил о «моем дорогом Рабле и еще более дорогим Сервантесе»» [1, с. 1]. «Это чудачество, эта свобода от всяких заученных добродетелей и пороков, этот несвязанный живой порыв сердца, – пишет Бобров о Стерне, – несли в себе такое глубокое оправдание человека, такое сострадание к несчастному, к угнетенному...» [1, с. 4] – впрочем, эти фразы из статьи не вошли в подготовленную к печати редакцию: в папке РГАЛИ рукопись Боброва представлена в двух вариантах – оригинал с обширной правкой и «перебеленный» текст, избавленный от лишних, с точки зрения редактора, эмоциональных высказываний<sup>1</sup>.

Большое внимание Сергей Бобров уделил технике перевода. Будучи переводчиком в основном с французского языка, он отметил, что выполненные до этого Адрианом Франковским переводы Марселя Пруста, с одной стороны, являются лучшими из существующих, но, с другой стороны, «...его язык несколько тяжел, несколько неповоротлив, он углубляет психологические оттенки, усиляет контрасты. Франковский очень неплохо перевел Пруста, Пруст под его пером гораздо более мрачен, гораздо более неподвижен, он теряет что-то от своего изящества. И это в связи с известной медлительностью Пруста ведет к тому, что в переводе близорукая внимательность Пруста становится какой-то болезненной, почти угнетающей» [1, с. 31]. Тот же недостаток видит Бобров и в переводе «Сентиментального путешествия». Говоря об общих проблемах, с которыми сталкиваются переводчики, Бобров ссылается на Льва Толстого, который как-то сказал, что «всякое произведение на чужом языке кажется нам более поэтичным, чем оно есть на самом деле, благодаря тому, что мы все словарные метафоры и т.п. относим из-за незнакомства с тонкими оттенками чужого языка непосредственно к поэтическим достижениям данного произведения». Поэтому, пишет Бобров, «всякий переводчик это знает и боится “пересолить” в украшении языка» [1, с. 30].

И вот – как бы в нарушение предостережения Толстого и своих собственных слов, Сергей Бобров находит у Франковского, по его мнению, переводческую ошибку, но

<sup>1</sup> Вторая редакция начинается с л. 28.



при этом ошибается сам. Анализ этого примера весьма интересен, так как он показывает многослойность языка Стерна даже там, где писатель прибегает лишь к каламбуру. Действие эпизода (это одна из вставных новелл) происходит в Париже на Новом мосту, где часто дует ветер:

Тягчайшее обвинение, которое могут возбудить против него (*Pont Neuf – П. Б.*) богословы и доктора Сорбонны, состоит в том, что *если в Париже или возле Парижа найдется хотя бы горсточка ветра* (курсив мой – *П. Б.*), то его проклянут там кощунственней, чем на каком-либо другом открытом месте во всем городе, – и проклянут совершенно правильно и основательно, *Messieurs*; – ведь он бросается на вас, не крикнув предварительно *garde d’eau*, и такими непредвиденными порывами, что среди немногих пешеходов, вступающих на него со шляпой на голове, не сыщется и одного на пятьдесят, который не рисковал бы двумя с половиной ливрами, составляющими красную цену шляпы.<sup>1</sup> [12, с. 115–116]

«У англичан есть идиома, – пишет Бобров, – “целая шапка ветра”, которая обозначает “порыв ветра”. <...> Трудность здесь в том, чтобы читателю было ясно, что ветер был недолгий, но очень резкий. Этого сделать Франковский не сумел и заменил “целую шапку ветра” – “горсточкой ветра”, и естественно утерял прямое указание английского выражения на то, что речь идет именно о “порыве” ветра, т.е., что ветер был хоть и недолгий, но очень резкий. А так как дальше в этой главе речь идет именно о шапках, то как раз здесь это особенно неуместно и бестолково. Конечно, очень трудно сказать, как надо было выйти из этого затруднения (а они, повторяем, есть у Стерна на каждом шагу), но, вероятно, следовало что-нибудь придумать, что было бы связано с извест-

<sup>1</sup> В оригинале: *The worst fault which divines and the doctors of the Sorbonne can allege against it is, that if there is but a capfull of wind in or about Paris* (здесь и далее выделение мое. – *П. Б.*), 'tis more blasphemously *sacre Dieu*'d there than in any other aperture of the whole city, - and with reason good and cogent, *Messieurs*; for it comes against you without crying *garde d’eau*, and with such unpremeditable puffs, that of the few who cross it with their hats on, not one in fifty but hazards two livres and a half, which is its full worth. [21, p. 86]

ным выражением “ветер шапку рвет”, но как-нибудь связать это с “порывом ветра» [1, с. 34].

Если последовать совету Толстого и внимательно при-смотреться к этой метафоре, то нетрудно обнаружить, что выражение *the capful of wind* означает «легкий ветерок». С. Бобров его понял неправильно, перепутав *the capful of wind* с, условно говоря, *the cap full of wind*. В словаре Мерриам-Вебстер можно прочесть, что впервые это выражение было засвидетельствовано в Англии 1719 г. [17]. В ответе на мой вопрос американский лингвист Майкл Суботин заметил, что аналогичные слова *handful*, *spoonful*, и *mouthful* подразумевают идею полноты, которая «помещается в небольшом объеме» – ложке, горсти и т.д.. Кроме того, как известно, в том же 1719 г. вышел роман «Робинзон Крузо» Даниеля Дефо, где присутствует это выражение.

В 1928 г. в издательстве «Academia» вышел «Робинзон Крузо» в переводе М. Шишмаревой под редакцией А. Франковского. В этом переводе мы читаем: « – «Пари держу, что ты испугался, – признайся: ведь испугался вчера, когда задул ветерок?» – «Ветерок? Хорош ветерок! Я и представить себе не мог такой ужасной бури!» – «Бури! Ах ты чудак! Так, по твоему, это буря? Что ты! Пустяки!»» [6, с. 11]<sup>1</sup>.

Сопоставление парижского ветра, срывающего шляпу на мосту через Сену в «Сентиментальном путешествии», с полемикой о морской буре у Дефо, возможно, доступно для очень внимательного англоязычного читателя. В известной нам литературе о Стерне эта связь между двумя романами не зафиксирована. А. А. Франковский, переводя позже «Сентиментальное путешествие», по-своему приблизил «горсточку ветра» к английскому подлиннику, но пожертвовал при этом игрой слов, связывающей ветер с шапкой, за что его корил Сергей Бобров, не предложив, однако, лучшего варианта.

## II.

Рецензия Евгения Ланна, переводчика и знатока английской литературы, на научно-философскую статью о Лоренсе Стерне, изданную в академическом сборнике, как нам кажется

<sup>1</sup> “I warrant you were frighted, wer’n’tyou, last night, when it blew but a **capful of wind**?” “A capful d’ye call it?” said I, “’twas a terrible storm.” “A storm, you fool you!” [19, p. 8].

ся, также представляет интерес. Автор рецензируемой статьи, искусствовед и философ Израиль Ефимович Верцман (1906—1992), перед войной был заметной фигурой в московских гуманитарных кругах. Сегодня имя этого человека может быть известно биографам Алексея Федоровича Лосева, в жизни которого молодой ученый-марксист сыграл злую роль. В 1936 г., когда Лосеву разрешили издать «Историю античной эстетики», Верцман как редактор объявил этот «идеалистический» трактат негодным для печати. В своих воспоминаниях вдова Лосева А. А. Тахо-Годи рассказывает, что, узнав о том, что его труд не будет напечатан, Лосев на следующий день, 8 октября 1936 г., обратился к Верцману с личным письмом, в котором назвал его «...в нашу весьма мужественную эпоху – весьма немужественным (чтобы не сказать больше) человеком». «Лосев, – пишет Тахо-Годи, – пронизательно подмечает в поведении Верцмана тонкую психологическую деталь – “расстройство собственных нервов” противника, которое вызвано внутренней его борьбой с совестью». <...>. По словам Лосева, его оппонент <...> не в состоянии «выйти за пределы карточной нормы военного коммунизма». Автор письма предупреждает Верцмана: «Завтра Вы уже не будете нужны стране. Ваше место займут более живые и гибкие умы» [14, с. 248].

Двойственная природа характера Верцмана, отмеченная Лосевым, своеобразно отразилась и в трактовке Верцманом личности и творчества Лоренса Стерна. Например, упоминая в предисловии к «Сентиментальному путешествию» опубликованные там же переведенные А. Франковским «Письма Йорика к Элизе» – то есть, подлинные письма Стерна к женщине, в которую он был влюблен – Верцман сначала называет их «замечательным документом человеческого сердца» [3, с. VII], а ниже на той же странице утверждает, что Стерн «рассчетливо играет чувствами», будто «актер, играющий эту роль, как играют на сцене». На следующей странице, продолжая тему писем, Стерн у Верцмана опять «нежно-романтичен, трогательно чуток»; «только один раз в своей жизни Стерн писал так чистосердечно». Таких резких перепадов смысла у Верцмана много особенно там, где он подкрепляет свое мнения ссылками на классиков марксистской философии<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Недаром Маркс вдохновлялся Гёте и Стерном, утверждая юмор и задор против бюрократической трактовки серьезности» [3, с. IX].

На внутренних противоречиях исследователя «ловит» и Е. Л. Ланн. Статья в сборнике «Из истории английского реализма», которую рецензировал Ланн, представляла собой часть диссертации Верцмана. По требованию составителей сборника (это можно установить из общего контекста статьи, первый лист рукописи утерян) была сокращена до 55 страниц [4]. По мнению Е. Ланна, впрочем, высказанным с ироническим оттенком, сокращения могли лишить доказательной базы основной постулат этой научной работы, а именно, ответ на вопрос, можно ли связать идеи Стерна с идеями эпохи Просвещения. «Диалектическое мастерство» [7, с. 7] Верцмана строится на попытке противопоставить возможные влияния на Стерна двух мыслителей – графа Шефтсбери, верившего в гармоническое единство человека и природы, и циника Мандевилля (заметим, что Карл Маркс в этой паре отдавал предпочтение скептику Мандевиллю, и его же Верцман назначил вдохновителем Стерна)<sup>1</sup>. «Где же мандевиллистская концепция Стерна? И что правильно – мандевиллистская безиллюзорность Стерна, либо утверждение: “Свифт и Стерн – два полюса английской литературы: один беспощадное разоблачение, другой – оправдание иллюзии?”» [7, с. 7].

В своей рецензии Евгений Ланн упрекает Верцмана в том, что «Стерн в том виде, в каком он дан в сборнике, оторван от собственной своей биографии». Но при этом Ланн, с увлечением говоря о Стерне, повторяет факты из жизни английского писателя, которые неизменно ставились ему в упрек Уильямом Теккереем и другими, обвинявшими автора «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия» в двуличии и безнравственности. Один из главных аргументов обличителей Стерна состоит, например, в том, что через 25 лет после свадьбы Стерн забыл те прекрасные слова и клятвы, которые писал своей жене, когда она была его невестой. Образ Стерна как «истерика в рясе клирика» [7, с. 4], к которо-

---

<sup>1</sup> О влиянии романов Стерна на самого автора «Капитала» см. любопытную статью: [20]. Творчество Стерна имело исключительное значение для многих немецких философов XIX в. Карл Маркс не был исключением. Свое литературное творчество он начал с подражания «Тристраму Шенди». Автор указанной статьи утверждает, что стернианские мотивы видны и в более поздних работах Маркса.

му прибегает Ланн, возник у него, скорее всего, под влиянием «Лекций об английских юмористах» Теккерея (1851)<sup>1</sup>.

В то же время и Верцман в рецензируемой Е. Л. Ланном работе, и сам Ланн в своей рецензии, высказали оригинальные мысли и догадки о творчестве Стерна, которые представляют несомненный интерес. Верцман не только критикует моральные качества Стерна, но и страстно оправдывает его: «Реальный человек, – пишет Верцман, – сложнее той модели благонравного и честного обывателя, которую штампует система моральных и утилитарных предписаний, житейских правил и привычек. Поэтому, с точки зрения Стерна, человек проявляет свою индивидуальность как раз в те моменты жизни, когда он относительно выключен из грубо материальных зависимостей, в моменты свободы от их гнетущего, обезличивающего влияния. Короче – тогда, когда вымеренному и взвешенному строю чувств и мыслей противопоставляется что-то непринужденное, своеобразное, пусть даже каприз. Для Стерна настоящий “живой” человек проявляется в отклонении от всяких “правил”, а “нормальный” человек с его “правильным” буржуазным идеалом счастья это чистейшая фикция, само лицемерие, сама фальшь» [4, с. 138]. Говоря о соотношении творчества Стерна с идеями Просвещения, Верцман, на наш взгляд, делает глубокое замечание, утверждая, что в произведениях Стерна видна «насмешка Просвещения над собственной ограниченностью». Правда, как бы испугавшись собственной мысли, добавляет: «Но не более того» [4, с. 185].

«Это «не более того», – пишет Ланн, – могло бы удивить читателя, ибо пять шестых работы автор посвятил доказательству самоочевидной истины, что Стерн – “более того» [7, с. 4]. В своей рецензии Ланн дает оригинальное определение творчества Стерна, которое ставит перед исследователями творчества английского автора невыполнимую, но увлекательную задачу:

...Стерн – один из самых дразнящих исследователей мировых писателей.

Именно – дразнящих. Потому что в мировой литературе нет произведения столь же необычного по форме и в необычности своей столь же претенциоз-

<sup>1</sup> О сложном отношении Теккерея к Стерну см.: [18, с. 143-149].

ного, как «Тристам Шенди». Пожалуй, ни на одном литературном произведении мировой литературы нельзя доказать с такой легкостью, как на «Шенди», закон беззакония, которому подчиняется художник, и тщету всяческих попыток установить для художника нормативные принципы. И вместе с тем именно «Шенди» настоятельно требует формулировки этих принципов, так как после Стерна совершенно очевидно, что такие принципы есть, и наука о литературе столь же «точная» наука, как любая другая. [7, с. 2].

### Список литературы и источников

1. Бобров С. П. Новый перевод Стерна // РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 2.
2. Будрин П. Б. «Реабилитация Стерна»: Лоренс Стерн в Москве и Ленинграде 1932–1941 гг.: (Из истории одного издательского проекта) // Русская филология: Сб. научных работ молодых филологов. Тарту, 2015. Вып. 26. С. 171–182.
3. Верцман И. Е. Лоренс Стерн // Стерн Л. Сентиментальное путешествие. Воспоминания. Письма. Дневник. М., 1940.
4. Верцман И. Е. Лоренс Стерн // Из истории английского реализма. М., 1941. С. 133–188.
5. Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М., 2012.
6. Дефо Д. Жизнь и удивительные приключения Робинзона Круза. М., 1982.
7. Ланн Е. Л. <Статья о Лоренсе Стерне. Без начала> // РГАЛИ. Ф. 2210. Оп. 1. Ед. хр. 38.
8. Литературная газета. 1939. 15 мая. № 27. С. 6.
9. Стерн Л. Сентиментальное путешествие / Пер. Д. В. Аверкиева. М.; Пг., 1922.
10. Стерн Л. Сентиментальное путешествие / Пер. Д. В. Аверкиева. М., 1935.
11. Стерн Л. Сентиментальное путешествие. Мемуары. Письма. Пер. Н. Д. Вольпин. М., 1935.
12. Стерн Л. Сентиментальное путешествие. Воспоминания. Письма. Дневник / Пер. А. А. Франковского. М., 1940.
13. Сторицын П. Реабилитированный Стерн // Литературный современник. 1940. № 12. С. 148–152.

14. Тахо-Годи А. А. Лосев. М., 2007.
15. Чуковский К. Незаметные // Литературная газета. 1940. 31 дек. № 63. С. 5.
16. Эйхенбаум Б. [Рец. на:] Стерн Л. Сентиментальное путешествие. Воспоминания. Письма. Дневник. Москва, 1940 // Звезда. 1940. № 8–9. С. 315–316.
17. Definition of A capful of wind // Merriam-Webster's Dictionary. См.: <http://www.merriam-webster.com/mtdictionary/capful%20of%20wind> (дата обращения 23.09.2014).
18. Howes A. B. Yorick and the Critics. New Haven, 1958.
19. Defoe D. Robinson Crusoe. Richmond, 2008.
20. Large D. Karl Marx's Shandean Humour: Scorpion and Felix and it's Aftermath // Shandean Humour in English and German Literature and Philosophy. Oxford, 2014. P. 110–123.
21. Sterne L. A Sentimental Journey and Other Writings. Oxford, 2008.

**Евгений Львович Ланн**  
**Рецензия на книгу**  
**«Из истории английского реализма» (М., 1941)**

*<первый лист рукописи утерян>*

Тем более, что каждый из участников сборника свободно распоряжается материалом, много и добросовестно работал над темой, в каждом очерке можно обнаружить немало умных и тонких наблюдений. Но каждый из авторов с горечью – мы уверены в этом – будет перечитывать отведенные ему шестьдесят страниц. Ведь каждый автор не писал заново очерк заказанного ему размера, он втискивал готовую работу в этот размер (композиция всех работ это обнаруживает), он обрубал главы и перекомпановал части, он «зализывал» острые углы, образовавшиеся при таких операциях, он предавал очерку «обтекаемую форму». Но исследование, механически втиснутое в произвольное количество страниц, обнаружит ошибку автора всегда, хотя отнюдь не немедленно для автора. Надо, чтобы автор отошел от своей работы на какое-то расстояние, надо, чтобы он в какой то мере перестал быть автором, и стал читателем. Тогда он установит, что из «выжатого» очерка торчат вопросы, не получившие ответа в пределах шестидесяти страниц, рассеяны намеки, теряющие загадочность лишь в цельной монографии, немало положительных развязно аподиктичны, потому что обрублены доказательства, противоречия устранены далеко не все, и в воздухе повисают утверждения явно неверные, ибо никак не мотивированные. Всегда ли установит эти погрешности автор? Увы, всегда – во всяком случае, должен установить после проделанной операции.

На исследовании И. Верцмана о Лоренсе Стерне этот закон композиции (пренебрегаемый теми, кто соблазнился увидеть напечатанной, хотя бы в «выжатом» виде, свою работу) демонстрирует прочность и неколебимость. Автору «Лоренса Стерна» закон отомстил в первую очередь потому, что тема «Стерн» крайне сложна. И тем более интересно, (даже в пределах газетной статьи) остановиться на «Стерне», что написана работа с литературным блеском, а Стерн – один из самых дразнящих исследователя мировых писателей.

Именно – дразнящих. Потому что в мировой литературе нет произведения столь же необычного по форме и в не-



обычности своей столь же претенциозного, как «Тристрам Шенди». Пожалуй, ни на одном литературном произведении мировой литературы нельзя доказать с такой легкостью, как на «Шенди», закон беззакония, которому подчиняется художник, и тщету всяческих попыток установить для художника нормативные принципы. И вместе с тем именно «Шенди» настоятельно требует формулировки этих принципов, так как после Стерна совершенно очевидно, что такие принципы есть, и наука о литературе столь же «точная» наука, как любая другая.

Работа И. Верцмана разбита на пять глав. В первой он рассказывает о двух линиях в просветительской литературе Англии XVIII в. – о линии Шефтсбери и МанDEVИЛЛЯ и делает вывод, что «Стерн примыкает к реалистической линии МанDEVИЛЛЯ» (стр. 135) после чего устанавливает философскую зависимость Стерна от Юма (стр. 138-141). Во второй главе он касается проповедей Стерна (Стерн был англиканским священником) и находит в том, что они изображают человека внутренне неуравновешенным» (145) и «пронизаны идеями, едва ли совместимыми с понятием религиозного ума» (147). Третью главу он посвящает философскому анализу «Тристрама Шенди» и шендизма, заключая, что Шенди «это не роман, а игра субъекта с собой и миром» (149). В следующей главе раскрывается понятие шендизма как философской системы и анализируется характер Иорика и глава пятая устанавливает отношение Стерна к Шекспиру, просветителям и сентименталистам, причем как Ричардсон, так и Свифт признаются «полюсами» Стерна. В этой же главе дается и окончательная «формула» Стерна.

К этой формуле И. Верцман приходит руководствуясь следующей схемой: эпоха Просвещения – «узкий нормативизм» (стр. 186), эпоха Просвещения – это абстрактная мораль и абстрактная эстетика, «правило» и «формула», «тип» и «схема» (стр. 137). Эпоха Просвещения характеризуется «холодным отвлечением, категорическим морализмом» (158). Но вот появляется Стерн – (союзник МанDEVИЛЛЯ и его «Басни о пчелах»), объявляет войну всякому нормативизму, опрокидывает правила, формулы и схемы, объявляет свой культ «конька», т.е., каприза, чудачества (стр. 159) и...

И. Верцман плетет тонкое кружево весьма отвлеченных соображений, чтобы доказать заранее уготовленную

тезу: Стерн, разгромивший «формулы» и «схемы» века Просвещения, века «рационалистического, так сказать, одними линиями мыслящего века (стр. 177)» – как бы он ни бушевал на протяжении пяти шестых работы – должен быть усмирен исследователем. И он усмирится: на странице 186 Стерн оказывается «чистейшим англичанином» и «трезвым просветителем». И тут же (стр. 185) дается формула: в Стерне выражена «насмешка Просвещения над собственной ограниченностью, но не более того».

Это «не более того» могло бы удивить читателя, (ибо пять шестых работы автор посвятил доказательству самоочевидной истины, что Стерн – «более того»), ежели бы на пути к этой формуле не пришлось читателю установить, что Стерн в том виде, в каком он дан в сборнике, оторван от собственной биографии, от политических своих взглядов, от своих литературных предшественников – словом, от исторической действительности. Волею автора он превращен в какого-то философического робота, сделан игрищем философских идей, буйству которых положен предел заранее созданной формулой автора, словом, Стерн вознесен от бренной земли в некое безвоздушное пространство, где управляют законы эстетики, но не более того. Читатель не удивится формуле И. Верцмана по очень простой причине – пока он дойдет до этой формулы, ему придется не раз удивляться, пытаясь найти конкретный разбор «Шенди» и «Путешествия» как литературного объекта – раскрытие преемственной связи формы романа «Тристрам Шенди» с формой английского романа XVIII века и влияние этой на роман последующий. Читатель не найдет ни малейшей попытки осветить особенности необычайной формы «Шенди» литературной традицией и данными биографии, которые покажут Стерна не точкой пересечения философических сил, а живым человеком и, право же, объяснят «сумасшедшую» форму «Тристрама Шенди» лучше, чем ссылка на единомыслие Стерна с Юмом. Потому что эта ссылка и нахождение общих философских предпосылок у Юма и Стерна несколько не объясняет художественной манеры Стерна в лепке характеров и судорожной фантастическо-горической композиции «Шенди», а точный психологический портрет Стерна, (который увы! без биографии не напишешь!) многое прояснит в беззаконии стернианской формы. Разве «сумасшедшинка» Стерна в «Шенди» и «Путешествии»

не станет более понятной, когда вспомнишь этого истерика в рясе клирика, который вслед за за сочинением слезливых дифирамбов жене бежит из дому с другой женщиной, а после душераздирающей разлуки с безнадежно больной возлюбленной немедленно пишет послание новой даме сердца?

Но в том «выжатом» из исследования очерке, который мы читаем в сборнике, И. Верцман тщательно избегает упоминать о биографических данных Стерна и его психологическом облике. Роль биографического момента, политических взглядов, конкретной социальной обстановки уже отрицалась начисто в литературоведении. Это отрицание у всех в памяти. Зачем дублировать его такому талантливому исследователю, как И. Верцман?

И едва ли необходимо в работе о Стерне быть таким высокомерным, как И. Верцман. Надо пожалеть читателя и самому убрать противоречия, которым жонглирует хорошо тренированный ум автора. В самом деле: автор решительно и бесповоротно, по закону схематической антиномии (Мандевилль – Шефтсбери), относит Стерна к линии мандевиллистской: «В Стерне по-новому оживает Мандевиллевский гротеск, беззастенчивый реалистический юмор, эксцентричный цинизм...»(136). И дальше: «Стерн берет человека по-Мандевиллевски, в его естественном виде, а в таком человеке эгоизм – свойство неотделимое от всех других его качеств»(140). «Мандевилль и Стерн сходятся также в эстетических вкусах» (137). Стерн стремится «по-мандевиллевски показать изнанку каждого чувства». (162). Словом, подданство Стерна цинической социальной философии Мандевилля, не вызывает сомнений. Против чего восстал Мандевилль в своей «Басне о пчелах»? Против учения эпикурейца Шефтсбери, который строил свою концепцию человека на нескольких крайне оптимистических положениях. Шефтсбери верил сам и в своей «Характеристике» доказывал, что идея гармонии может быть воплощена как в социальной и политической жизни, так и в личной жизни каждого из нас. Он верил, что нравственный инстинкт совершает чудеса, ясное расположение духа поможет и в политике угнездиться гармонии и к той же гармонии влечет человечество красота в разнообразных проявлениях. Этому оптимистическому создателю иллюзий, третьему графу Шефтсбери французский врач Мандевилль противопоставил свою ироническую поэму «Басня о пчелах», где

место альтруизма, как краеугольного камня человеческой природы, занял эгоизм, где решительно отрицалось существование бескорыстной добродетели и парадоксально доказывалось, что все в жизни основано на пороках... Вместе с Мандевиллем, стало быть, доказывал это и Стерн, как гласят приведенные выше цитаты. Но приняв эту концепцию, читатель скоро натолкнется на такие формулировки, которые исполнят его недоумения. Ученик Мандевилля Стерн, оказывается, «сохранил в себе сочувствие к людям... его Иорик скорее гуманный мечтатель, чем эгоист, – чувствительный к страданиям мыслитель» (141). И дальше: «Образ дяди Тоби должен доказать, что человек – мягкое нежное создание, рожденное не для войны, а для любви, милосердия ... и т.д.» (156). Рассказ о табакерке в «Сентиментальном путешествии» должен доказать, по мнению исследователя, что «человек такой, какой он есть... отнюдь не является «воплощением порока и зла». Еще дальше: «принцип шендизма был именно шутильвым способом отстоять настоящую человечность» (161). В своей седьмой проповеди священник Стерн «спорит с теми, кто утверждает, что человек – эгоистичное животное» (154) и, наконец: «ничего не может быть контрастней, чем шендизм и холод эгоизма» (167).

Где же мандевиллистская концепция Стерна? И что правильно – мандевиллистская безиллюзорность Стерна, либо утверждение: «Свифт и Стерн – два полюса английской литературы: один беспощадное разоблачение, другой – оправдание иллюзии»? (175).

Привыкнув прорубать себе путь сквозь эти противоречия, которыми виртуозно играет автор, доказывая диалектичность своего ума, читатель не будет, повторяем, удивлен, когда окажется, что Стерн – «насмешка Просвещения над собственной ограниченностью». Почему читатель не удивится? Один ответ мы привели выше. Как и остальные участники сборника, И. Верцман оставил за пределами напечатанной работы литературоведческую часть исследования и ограничился только игрой с философскими понятиями на темы, связанные с творчеством великого английского писателя Лоренса Стерна. Что же касается противоречий, нами указанных (а их значительно больше), то эти антиномии разрешаются в тех частях работы, какие не попали в сборник.

Таков один ответ, которым читатель может разрешить свои недоуменные вопросы. Есть и другой, но мы его категорически отвергаем, ибо являемся искренними почитателями диалектического мастерства, обнаруженного И. Верцманом, и прекрасного стиля, каким написано исследование о Стерне.

**Ольга Сетько**  
(Могилев — Минск)

## **ОБРАЗЫ ПОЛЯКОВ В КНИГЕ А. М. РЕМИЗОВА «ИВЕРЕНЬ»**

В статье исследуется автобиографический миф А. Ремизова, основанный на близких отношениях с поляками из числа политических ссыльных (Северная ссылка писателя), рассматриваются образы поляков, созданные писателем в книге «Иверень» и в личной переписке.

**Ключевые слова:** автобиографический миф, польская культура, польский менталитет, образы поляков, польский модернизм, польский текст.

The article investigates the Remizov's autobiographical myth, based on close relations with the Poles among political exiles (writer's North reference). The article examines images of Poles in the «Iveren» and personal correspondence.

**Key words:** autobiographical myth, Polish culture, Polish mentality, images of Poles, Polish modernism, Polish text.

А. М. Ремизов при жизни активно творит миф о себе, вплетая в реальные факты биографии элементы Древнерусской литературы, знатком и ценителем которой он был<sup>1</sup>, добавляя детали из западноевропейской культуры, за развитием которой с интересом следил. В научной среде сложилось мнение о творчестве А. Ремизова как специфическом синтетическом варианте русского авангарда и символизма с обязательным обращением к древнерусскому наследию: «Для художественного мышления писателя основным был метод проведения

---

<sup>1</sup> Н. Резникова отмечает: «Ремизова часто характеризуют как писателя специфически русского, замкнувшегося в древнерусском мире. Со своей стороны скажу, что среди русских писателей трудно назвать кого-нибудь, кто бы так глубоко знал и понимал культуру Запада, как Ремизов. Он прекрасно разбирался в различных течениях в искусстве и мысли на Западе, включая самые современные, никогда не застывая на месте и с жадным интересом прислушиваясь к новому» [12, с. 62].

исторических аналогий между современными событиями и предшествующими явлениями русской истории» [5, с. 588].

Смешивая биографические факты и вымысел, сон и явь, Ремизов создает в эмиграции в конце 1940-х гг. цикл эссе, которые будут изданы лишь после смерти писателя, в 1983 г., в книге «Иверень», где за сказочной [11] природой прочитывается польский текст – цельная авторская картина польской культуры.

Польская тема органично вплетается в мультикультурный автомиф А. М. Ремизова. Согласно воспоминаниям писателя, со знакомства с польскими ссыльными на Севере началось его увлечение польской культурой, польским символизмом. Позже Ремизов поддержит и разовьет «литвинскую» семейную легенду С. Довгелло, а она в свою очередь приобщит мужа к белорусско-литвинскому фольклору, генетически связанному с польским.

Ремизов признавался: «Научила меня С<ерафима> П<авловна> по-польски переводить» [10, с. 166]. Подобное признание находим в письме В. Г. Тучапской: «С<ерафима> П<авловна> научила меня польскому. Упиваюсь Chimer'ой» [10, с. 187]. Однако у А. М. Ремизова возникало слишком много вопросов по поводу перевода отдельных слов и фраз, что «ставило под сомнение и глубину знаний его “сопереводчицы” с польского — С. П. Ремизовой» [10, с. 182].

С. П. Довгелло не только научила супруга польскому языку, но и открыла Ремизову польский модернизм, познакомилась с журналом «Химера», и «именно польская литература явилась во многом той “литературой-посредницей”, через которую происходила аккумуляция нового эстетического языка» писателя [10, с. 155 – 156].

Увлечись литературой западных соседей, Ремизов вводит польскую модернистскую драму в российский театральный оборот. Он видит и чувствует польскую литературу как одну из ближайших русской, созвучную и потому понятную русской душе, однако при этом являющуюся частью европейской культуры и, прежде всего, европейского модернизма.

Интересно, что сезон 1903 – 1904 гг. театр Мейерхольда прошел под знаком пьесы С. Пшибышевского «Снег» в переводе супругов Ремизовых. Параллельно с ними эту пьесу переводил в Петербурге А. А. Блок: в сентябре 1903 г. В. Кожевников пишет А. Ремизову: «Из перечисленных Вами

иностранных произведений Вы едва ли выбрали самое удачное для перевода <...> «Снег» для меня уже переводят в Петербурге, раньше Вашего письма» [10, с. 173]. Перевод А. Блока сегодня доступен для чтения и исследований, о переводе Ремизовых сохранились только упоминания.

В ссылке в польский круг Ремизова входит польско-зырянская семья с причудливой для русского Севера фамилией Геллер. В ней Ремизов соединяет два мира – близкий к первобытному зырянский (с разоренным капищем у дома) и польский, мистически-колдовской: младшая дочь Оде – Кикимора, старшая Марьяна – «на глаз немка, в бабушку Геллера», наполовину поляк, «любила сказки про оборотней: как наговором можно обратить человека в медведя, лягушку, зайца, лошадь, собаку – на срок и до отговора» [13, с. 408]. Глава семьи – поляк Геллер уехал на родину (г. Познань, Польша) пять лет назад и пропал, «как в воду канул». Мотив водной стихии повторяется в истории с первым мужем хозяйки: «году не прошло со свадьбы утонул в половодье – “Кутья-войса приревновала!”» [13, с. 402]. Гибель в водной стихии или отъезд на родину в интерпретации Ремизова – равнозначные понятия: вода и память (привязанность) одинаково безвозвратно забирают человека.

Одним из ключевых понятий для прочтения Ремизова становится «польская душа». Оно раскрывается через ряд концептов: речь (звучание и восприятие), тоска, склонность к мистическому мировосприятию, бунтарский дух и др.

В «недобром» доме зырянки Геллер Ремизов живет в одной комнате с «ссылными из Вильны сапожниками» [13, с. 403] – паном Яном и паном Анжеем. Символично расположение кроватей («к окну на волю – пан Ян, к двери – пан Анджей» [там же]), отражающее имманентное чувство польской внутренней свободы. О своем спальном месте повествователь говорит: «в моем углу» [там же], – что символизирует не только «угол» как место обитания (пристанище, дом), но противопоставленный выходу стык стен, как бы призывающий скрыться от чужих глаз, забиться в угол.

Свободолюбие и бунтарский дух, свойственный полякам, переданы во вскользь упомянутой сцене: «забредший сапожник Петров, тоже ссылный, из Вильны, лихой гармонист, на грибных ножках, запустил *Варшавянку* <...> Так под



Варшавянку и тронулось «персидское» шествие с пустыми руками назад в полицию» [13, с. 415].

Одним из важнейших компонентов художественного мира Ремизова являются речевые характеристики. Голоса пана Анжея и пана Яна, тихих соседей по дому, поначалу слышались повествователю мягко, «без трывков и цапу» [13, с. 403]. Но весеннее пробуждение обнаруживает истинные лица героев: пан Ян оказывается заносчив, в его облике преобладает звуковой диссонанс: «голос [пана Яна] – пила, а у пана Анжея – с вылетом или гавком», более того, «если по-польски для русского уха и самое домашнее, при подстукивающем цоканье, кажется всуерьез, но когда дело доходит до ругани, тут только и ждешь: набросятся – и кусать» [13, с. 413]. Писатель признается, что для его «московского уха ополяченное русское, как древлянам поляне: все только настраивается, а музыки нет. Уж и так и этак, а разговора не выходит» [13, с. 440]. Речь приятеля Ремизова, революционера Б. Савинкова, – «никакой влаги, никакой напоенности, – камень. По произношению – польско-русская смесь. И не скажешь наверное – русский, воспитанный в Варшаве, или поляк, говорящий по-русски» [13, с. 505]. Голос варшавского революционера Каляева Ремизов характеризует так: «В его [Каляева] чтении русских звуков я не слышу: Варшава и его мать полька, а отцовское не узнаешь, и почему Ка-ля-ев, трудно понять» [13, с. 441]. Возможно, Ремизов принял за польскую речь один из белорусских диалектов [4], что в любом случае свидетельствует о музыкальном слухе самого Ремизова, а также о диссонансирующем звуковом сочетании двух культур – русской и западной, польской или близкой к ней.

Интересной характеристикой поляков становится щегольство, европейский шик, который они привнесли в северную провинциальную тишину: «Лесничиха затеяла к пасхе сшить себе какие-то невообразимые туфли: чтобы неслышно ходить и каблуком притоптывать: “Как у Мария Антуанетты!” – объяснила она <...> Тоже и околоточный Павлушкин – откуда такое запало, но чтобы сшить ему к Пасхе сапоги, как у виленского брандмейстера и со скрипом в такт с корнет-а-пи-стоном» [13, с. 413]. Эти весенние «перевертыши» – попытки следовать моде, ориентир на европейские тенденции, ведь до появления поляков никто из местных жителей не думал

о стиле Марии Антуанетты или подражании виленскому брандмейстеру.

Характерной чертой польского характера в ремизовском описании предстает умение найти объект преклонения и обожания, хоть рыцарское служение Даме сердца несколько трансформировалось в суровых условиях: «как зимой к спанью пристрастились они, выражаясь модным словом времен Новикова, <...> «махаться» (ударять) за Аннушкой и, конечно, ссорятся друг с другом до грызни» [13, с. 413]. Кроме того, гордость, мнительность, преувеличенная обидчивость – также отличительные черты польского характера (вспомним открытое письмо скандалиста А. Келзы, не выслушанного Олей (С. П. Довгелло) и Оводовым).

Романтические рыцарские подвиги пана Яна скрывали трагическое мироощущение: «На Красную Горку пан Ян не выдержал и вышел прогуляться. И только во вторник вернулся драный, испитой и вихрастый и не глядя, сел молчком <...> ссыльный поляк от Геллер нетвердо вошел в сарай, растегнув себе штанной ремешок, повесил на крюк и стал прилаживаться, но тут его спугнули, был он очень недоволен и ругался, слов только не разобрать» [13, с. 415].

Польский трагизм, согласно Ремизову, можно считать эталонным качеством, «ведь только польская скорбь так скорбяща – панн и паненок, согнанных с родной земли на суровый север» [13, с. 443]. Писатель впечатлен трагизмом героев С. Пшибышевского: «С любовью к Еве была неразлучна боль тоски о чем-то новом, о “новых мирах”, и только ценою мучительнейшего перелома он освободился из-под этих чар <...> Творчество, искусство — это великое томление духа, тоска о неведомом, неизведанном, тоска, разряжающаяся в мучительных вспышках созидания <...> Поднялась “тоска по тоске”» [10, с. 156 – 157].

Параллельно с переводом пьесы С. Пшибышевского Ремизов работает над переводом его же стихотворения «Тоска», сделанного И. Каляевым и поэтому вдвойне ценного для писателя. Схожесть Каляева с героем польской модернистской драмы «Снег» делает для Ремизова логичным переводческий мотив в революционной биографии: «Пшибышевский легок на помине: Каляев перевел “Тоску” Пшибышевского» [13, с. 441].

Возникает литературный треугольник: Пшибышевский – Ремизов – Каляев, который можно рассматривать как символ модернистских исканий, объединивший родственные души русских и польских писателей (согласно одному из писем Ремизова, Пшибышевский «находит перевод <...> “Тоски” таким, о котором он “не мог подумать, не мог погрезить”. Он “ужаснулся родственности»» [10, с. 168].

Этот же «мотив скорби, тоски по невозможному счастью» [10, с. 158] Ремизов увидит в стихах Казимира Людвиговича Тышки, имя которого находится в ряду важнейших для писателя (заочно включено в список знакомых по ссылке, хотя русский писатель и польский поэт никогда не встречались). Ремизов называет Тышку «рыцарем», «человеком тончайшей души и одаренным» [13, с. 482]. Влюбленный, по семейному преданию, в С. П. Довгелло, К. Тышка покончил с собой из-за безответной любви. У Ремизовых сохранилась тетрадь с польскими стихами – «характерными “декадентскими” произведениями, стилистически близкими Ст. Пшибышевскому» [10, с. 158], и издать их писатель считал для себя делом чести.

«Узнавание» Ремизовым польской тоски предсказывает А. И. Ильин, считавший писателя выразителем некоего непреодоленного человеком первородного греха, приведшего человечество к «тварному» существованию [7]. Выражение этой всечеловеческой муки, тоски – суть всего творчества А. М. Ремизова.

Подробнее стоит остановиться на образах ссыльных варшавских революционеров Б. Савинкова и И. Каляева, поскольку до женитьбы, охладившей товарищеские отношения, писатель был очень дружен с ними.

Создавая образ Савинкова, Ремизов подчеркивает его изысканность во всем: то ли иронизируя, то ли искренне пытаясь задобрить главу Вологды, «пан Савинков, со всей Варшавской изысканностью, выразил губернатору благодарность и за прием и мудрое решение по делу их душевнобольного товарища» [13, с. 450]. В сказочном зачине Ремизов называет Б. Савинкова титаном: «Жили-были на Вологде три Титана: Бердяев из Киева, Луначарский из Киева ж и Савинков из Варшавы» [13, с. 434]. Титанизм Бориса Савинкова, воспитанника варшавской Первой Образцовой Апухтинской гимназии, в которой он одно время учился вместе с известным революционером-террористом И. Каляевым и где, видимо, впитал свободолюбивый

польский дух, – это не только отсылка к мифологии, но и отголосок польского прометеизма [1].

Неотъемлемой частью революционной пары был И. Каляев, который «верил Савинкову безответно» [13, с. 441]. Каляев представлялся Ремизову человеком «открытой души и горячего сердца», при этом наделенным «варшавским воспитанием»: несмотря на «горячность», он «церемонно раскланивался по-польски» [13, с. 442] – и выдержанностью: «вот бы не принять за корректора, да еще с бомбами в руках» [13, с. 441]. Имя Каляева было достаточно широко известно в кругу творческой интеллигенции: именно он, по мнению исследователей, вдохновил А. А. Блока, причислявшего варшавского революционера к истинным героям, на создание поэмы «Возмездие» [9].

Важной характеристикой «утонченных» знакомых и друзей польского происхождения становится их неприспособленность к реалиям Севера, их профессиональная невосприимчивость. Ремизов иронично замечает, что у его соседей «работы никакой – мастера-башмачники. Тонкую обувь на голую ногу в Вильне выдывали» [13, с. 403]. Польская изнеженность особенно отчетливо ощущается в контрастном сопоставлении с русскими ссыльными: «дикий голос» П. Е. Щеголева, будущего историка-литературоведа-пушкиниста, «охватывал “мистическим ужасом” старого ксендза и молодого виленского» [13, с. 444]. Порождало этот ужас диссонирующее соединение традиционно мощного русского пения и торжественного, традиционно католического инструмента – органа, усиливающих друг друга.

Разность русского и польского менталитетов подчеркнуты Ремизовым через отношение к деньгам: несмотря на финансовые затруднения ссыльных, литераторы больше всего жаждали печатной славы, уважения, известности. Щеголев советует Савинкову просить в «Курьере» аванс под будущие работы, но варшавскому революционеру «важно: напечатают или не напечатают. И никаким авансом не покроешь напечатанное» [13, с. 456].

Ремизов включает в осмысление польского характера понятие Рока как Провидения. В «Подорожии» Савинкову читаем: «Тот самый рок, который так глубоко он чувствовал в себе, вел его к <...> развязке» [13, с. 499]. Готовностью взять на себя ответственность за предначертанное будущее,

за благо общества близка польской мессианской идее: «Его [Савинкова] появление в мире было отмечено, он был избран среди позванных. В его существе были налитость, крепость, это был узел» [13, с. 500].

Кроме совместного вхождения в литературу с Савинковым и Каляевым, в знакомстве с литературными мэтрами чувствуется польский привкус: например, с недосыгаемым знаменитым Андреевым Ремизова знакомит Гржебин.

Таким образом, обращение к польской теме и разработка польских образов помогли писателю приобщиться к польской культуре, создавали фундамент польской линии в его творчестве. Хотя Ремизов не выступает так открыто, как Бунин, с заявлением о своих польских корнях, но при этом именно под польским знаком Ремизов входит в литературу, а позже обращается к переводам с польского и т. д.

Следует отметить, что поляки у Ремизова лишь отчасти принадлежат миру людей, природа их связана либо с мистическим небытием-наваждением, либо с мифологией: Савинков и неразрывно соединенный с ним Каляев – Титаны, дочери Геллер подобны мифологическим персонажам (Оде – кикимора, Марьяна – ведунья, знающая с нечистью).

Н. В. Гоголя, личность и творчество которого стали для Ремизова источником стилевой самоидентификации и мифотворческих проекций, писатель называл «поляком», отводя особую роль «высокопарному Гоголевскому слову в серебре польского пышного наряда» [13, с. 120], и определял его на роль болотной Кикиморы [2].

Особое лингвистическое ощущение испытывал Ремизов от прозы Бестужева-Марлинского, которого считал родоначальником русской повести: «Марлинский, как Гоголь, образец “поэтической прозы”, в нем слышится “кое-что от польской руды для русской речи”» [13, с. 472, 476].

Однако некоторые исследователи рассматривают А. М. Ремизова прежде всего как страстного почитателя Ф. М. Достоевского [6]. Ремизов проецирует на свою жизнь детали биографии великого предшественника: как и автор «Униженных и оскорбленных», он осужден по политическим мотивам, в ссылку берет только две книги, одна из которых – «Братья Карамазовы», а опыт пребывания на Севере становится основой книги «Иверень», и особое место в повество-

вании автор отводит образам ссыльных поляков (аналогично «Запискам из Мертвого дома» Достоевского)<sup>1</sup>.

Дела террористов Нечаева и Каракозова дадут Достоевскому материал для романов (дело нечаевцев легко прочитывается в «Бесах», а в «Братьях Карамазовых» первоначальный замысел – сделать Алешу монахом, а затем революционером – уступает место иным идеям). В ссылке Ремизов увидится с одним из «каракозовцев» Д. А. Юрасовым, желая проверить, «так ли это, как у Достоевского <...> описано, или у всякого это по-своему, а Достоевский свое, исключительное, всем “смертникам” приписал» [13, с. 334 – 335].

Мотивы революции и смерти в сознании Ремизова неразрывны: писатель был ребенком, когда видел в «Ниве» «картинки» – «похороны государя». Там же печатались и другие «картинки» – похороны Тургенева, Достоевского, Писемского, из которых «в зрительную память врезался неизгладимо Достоевский» [13, с. 137]. В склонном к мифологизации сознании Ремизова объединились Достоевский (вместе с ним – петрашевцы), кружок Каракозова и нечаевцы, все они были названы «Авраамами революции» [13, с. 334].

Кумир детства<sup>2</sup> выручает Ремизова длинными северными вечерами в ссылке: «Этот вечер с поляничным вареньем посвящен был Достоевскому: я начал читать “Униженные и оскорбленные” <...> Много прошло времени, — читаю Достоевского» [13, с. 406]. Учитывая, что лунатизм и отклонения от психической нормы (вспомним посвящение самого писателя в сумасшедшие) был одной из постоянных тем Ремизова, отметим метатекстовый код из «Униженных и оскорбленных» («Много прошло времени...»), объединяющий эпилептический припадок Нелли и состояние Оде.

---

<sup>1</sup> Об интертекстуальности книги «Иверень», о первом «ссылном» романе Ремизова и о других параллелях Ремизов-Достоевский подробно говорится в статье [3].

<sup>2</sup> «В доме Найденовых я услышал в самом раннем детстве имена, ставшие для меня такими близкими и своими, к ним я присоединяю и свое нераздельно. Эти имена: Киреевские, Аксаковы, Хомяков, Самарин, Кошелев, Черкасский, Чижов, Погодин — “Москвитянин”, “Русская Беседа”, “Московский Сборник”, “День”. Поминался и Катков и Герцен, Тертый Филиппов, Аполлон Григорьев, Страхов, Достоевский и Лесков» [13, с. 294].

Как представитель гоголевско-достоевского направления в русской литературе, Ремизов обнаруживал истоки их творчества в польской культуре, улавливая общую тональность в темах тоски и скорби, в тяготении к нарративу безумия. Неслучайно пронизательный критик М. Кузмин заметил, что сам Ремизов, переводя Пшибышевского, не мог пропустить очевидного сходства: «При имени А. М. Ремизова нам вспоминаются Гоголь, Достоевский, Пшибышевский. Из славянских родичей никого не найдем. Тот же острый, расколотый и мятущийся дух, какая-то истерическая неуравновешенность, тяжелая атмосфера – воздух, который “лопатой не промесишь”, – те же экстренные положения, не чуждые мелодрамы, тот же изломанный синтаксис – явно роднят этих столь “непохожих” писателей» [8, с. 22–23].

Нельзя забывать о склонности Ремизова к мифологизации собственной жизни: друзья отмечали, что он «вечно кого-нибудь мистифицировал, вечно выдумывал невероятные истории, интриговал ради интриги, шутил и ловко умел извлекать из людей и обстоятельство все, что ему нужно, прикидываясь иногда казанской сиротою» [14, с. 170].

Многослойность ремизовской памяти позволяет «склеить» общую картину авторского мира из «мозаичных» воспоминаний, которые Ремизов использовал в качестве готовых компонентов в разных произведениях. Одним из «слоев» авторского художественного мира являются образы поляков в книге «Иверень», а также в переписке с современниками. Анализ этих образов позволяет реконструировать польский текст Ремизова.

### **Список литературы и источников**

1. *Edmund Charaszkiewicz. Przebudowa wschodu Europy, Niepodległość.* London. 1955.

2. *Блищ Н. Л.* Звуко-символистская интерпретация повести Н. В. Гоголя «Вий» в металитературных рефлексиях А. М. Ремизова // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Минск, 2012. Вып. VII.

3. *Блищ Н. Л.* Иверень А. М. Ремизова: автобиографическое метаповествование // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Минск, 2004. Вып. III.

4. Блиц Н. Польская «призма» в автобиографических рефлексиях А. М. Ремизова // Славянские литературы в контексте мировой. Минск, 2011.

5. Грачева А. Между святой Русью и советской Россией. Алексей Ремизов в эпоху второй русской революции // А. М. Ремизов. Собр. соч. М., 2000. Т. 5. Взвихрённая Русь.

6. Доценко С. Н. А. М. Ремизов и Ф. М. Достоевский: поэтика палимпсеста // Русская литература: Историко-литературный журнал. 10/2007. № 4.

7. Ильин И. А. О любезности: Социально-психологический опыт; Основы художества: О совершенном в искусстве; О тьме и просветлении: Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев // Ильин И. А. Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. Кн. 1. М., 1996.

8. Кузмин М. [Рец. на кн.]: Ремизов А. М. Рассказы // «Аполлон». 1910. № 3.

9. Петрова М. Г. Блок и народническая демократия // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1987. Кн. 4.

10. Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву. Часть II. Одесса. Херсон. Одесса. Киев (1903—1904) // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1997 год. СПб., 2002.

11. Раевская-Хьюз О. Волшебная сказка в книге Ремизова Иверень // Ремизов А. М. Собр. соч.: в 10 т. М., 2000. Т. 8.

12. Резникова Н. Огненная память: воспоминания о Алексее Ремизове. Berkeley, 1980.

13. Ремизов А. Иверень // А. М. Ремизов. Собр. соч.: в 10 томах. М., 2000. Т. 8.

14. Чулков Г. Годы странствий. М., 1930.