



Fado vadico

Сборник статей и материалов
к 60-летию
Сергея Викторовича Денисенко



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Fado Vadio

Сборник статей и материалов к 60-летию
Сергея Викторовича Денисенко

Санкт-Петербург — Москва
2024

УДК 821.161.1.09 + 016:821.09

ББК 83.3(2=411.2)6 + 83.3я1

С83

Редколлегия:

А. О. Дёмин, А. Ю. Сорочан, С. Б. Федотова (отв. ред.)

Составитель:

С. Б. Федотова

Рецензенты:

д. ф. н., профессор Ю. В. Доманский (РГГУ)

к. ф. н. А. В. Дубровский (ИРЛИ РАН)

Дизайн

Т. Федянина

FADO VADIO: Сборник статей и материалов к 60-летию Сергея Викторовича Денисенко. — СПб.; М.: ООО «Сам Полиграфист», 2024. — 384 с., ил.

10.31860/ISBN 978-5-00227-291-4

В сборник к 60-летию С. В. Денисенко вошли статьи и материалы, отражающие широкий круг его интересов, а также библиография работ ученого.

ISBN 978-5-00227-291-4

© Авторы статей, 2024

© Onebook.ru, 2024

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

23 августа 2024 г. Сергей Викторович Денисенко, наш коллега и друг, встречает свое шестидесятилетие. Зная его разносторонние творческие дарования, мы подготовили ему в подарок книгу – сборник статей и материалов в разных жанрах и стилях.

Большую часть своей профессиональной деятельности Сергей Викторович отдает академическому изучению русской литературы в Пушкинском Доме – исследованию творчества А. С. Пушкина и писателей его эпохи (Н. А. Полевого, В. И. Даля, Ф. В. Булгарина), творчества И. А. Гончарова. В круг его интересов входят литературные и театральные процессы XIX и XX вв., книжная и издательская практика. Последние одиннадцать лет он блестяще руководит организацией междисциплинарного научного проекта «Неканоническая эстетика», где собираются исследователи самых разных направлений: филологии, философии, истории искусств. Сергей Викторович известен, наконец, своим писательским творчеством, переводческими трудами и замечательными работами в области графики, живописи и каллиграфии.

В его легких полных светлого юмора и затаенной нежной грусти стихах «Я продаю Лиссабон» (2013) нашли мы название для сборника – «Fado vadio». Прямое значение выражения «fado vadio» в переводе с португальского – бродяжья доля. «Fado» – участь, рок, судьбина; «vadio» – странник, скиталец, а производное значение – лодырь, бездельник, празднюлец, лентяй. Однако в культуре исполнения лиссабонского городского романса фаду выражение «fado vadio» имеет специфическое значение: оно противопоставляется профессиональному исполнению как любительское, то есть ленивый, праздный фаду. Да, фаду постепенно поднялся от социальных, культурных и стилистических низов древнейшего, но захолустного района Алфама к аристократическим салонам, вершинам музыки и поэзии общенационального и даже мирового значения, стал частью нематериального наследия человечества. Но там, на малой родине, в лабиринте обветшалых запутанных средневековых проулков на золотящихся и белеющих крутых черепичных склонах, его еще поют вечерами с очаровательной домашней ленцой и обиходной небрежностью, не на продажу любопытному равнодушию пришлецов, а для утехи тоскующего сердца.

Так и мы собрали по ящикам письменных столов и потайным камеркам памяти неприметные, немногими ценимые сокровища, – научные заметки, эссе, переводы, мемуарные записки, отрывки прозы и стихов – и принесли их в этот сборник с надеждой, что в широкой любящей душе юбиляра найдется благодарный отклик на наши безыскусные, но искренние дары.

**FADO VADIO:
Я ПРОДАЮ ЛИССАБОН
VENDENDO LISBOA¹**

Сначала я продам Алфаму.
Мне только что предложили за нее
500 монет.

Но здесь поют фадю вадю,
Поэтому я еще поторгуюсь.
Правда, улочки
Слишком узкие,
И развешено женское белье –
Могут больше не дать.

Primeiro, vou vender Alfama.
Acabaram de oferecer-me por ela
quinhentas moedas.
Mas aqui cantam fado vadio,
Então, eu ainda vou regatear.
No entanto, as ruas são
Muito estreitas
E roupas de mulheres penduradas –
Podem não dar mais.

Бейру-Алту
Я уступаю за 300 монет:
Там слишком много туристов
И дорогих магазинов.
Правда, там есть
Памятник Камозансу,
И в гей-квартале
Продают дешевый махито –
350 – будет в самый раз.

¹ Сергей Денисенко сам попытался перевести на португальский язык свои стихи, но к счастью для португальской поэзии, ему здесь помогла Елена Николаева. – *Ред.*

Beira Alto
Eu cedo por trezentos moedas:
Há também muitos turistas
E as lojas são caras.
No entanto, existe
o Monumento a Camões
E no bairro gay
Vende-se Mahito barato –
trezentos e cinqüenta – vai dar perfeitamente.

За все трамваи
И подъемники
Цена будет особая.
Это, точно, будет стоить 1000 монет.
К ним прилагаю
И такси с их таксистами,
И весь азулезуш на домах,
Даже тот,
Который не сохранился...

Por todos os elétricos
E teleféricos
o preço será especial.
Isso, com certeza, vai custar mil moedas.
Incluimos também
os táxis com seus taxistas
E todos os azulejos nas casas,
Mesmo em uma
Que não sobreviveu...

Реку Тежу
Я тоже сегодня продам,
А она стоит 150 монет!
Вместе с мостом Салазара,
А теперь – Революции,
С парходиками и яхтами,
Которые никуда не причаливают...
Но я их продаю –
Мне нужны деньги!

O Rio Tejo,
Vendo-o também agora,
E custa cento e cinquenta moedas!
Junto com a ponte de Salazar
E agora – da Revolução
Com barcos e iates,
Que não vão abordar a nenhum sítio
Mas vendo-as, pois
Preciso do dinheiro!

Оптом продаю все пригороды:
Белем с его дурацкой башней,
Внесенной в список ЮНЕСКО,
Абидуш с крепостной стеной,
Которая давно никому не нужна.
Даже Синтру
Со всеми ее прелестностями!
200 монет –
Вот красная цена!

Vendo por atacado todos os subúrbios:
Torre de Belém, com a sua estúpida torre,
Incluída no registro da UNESCO,
Óbidus com a sua muralha,
Que já há muito que é unitil
E até Sintra
Com toda a sua beleza!
Por duzentas moedas –
Será um preço maravilhoso!

И когда я получу
От важных покупателей
Эти 3200 монет,
Я осыплю ими тебя, моя любимая.
И тогда ты, наконец,
Посмотришь на меня
И споешь для меня фадю.
А я подыграю тебе
На старой
Португальской
Гитаре.

E quando eu receber
Dos clientes importantes
Estas três mil e duzentas moedas
Vou oferecê-las para ti, minha querida.
E então você finalmente
Olharás para mim
E cantarás para mim um fado.
e eu vou acompanhar-te
Tocando a velha
guitarra
portuguesa.

Сергей Денисенко



**СТАТЬИ,
ЗАМЕТКИ,
ПУБЛИКАЦИИ**

ЗАГАДОЧНОСТЬ НАРОДНОЙ ЗАГАДКИ

Загадка – удивительное изобретение человеческого ума, воображения, фантазии, следствие любознательности, извечного стремления проникнуть в суть чего-либо. Это древнейший жанр традиционной культуры, существующий и как самостоятельная единица речи, и как часть обрядовых действий, а также целого ряда фольклорных произведений. Загадывание – особый вид ритуально-игрового поведения, форма иносказательной речи, зашифрованное высказывание, предполагающее расшифровку – отгадку.

За простой, как правило, краткой формулировкой-вопросом и не менее простым, однозначным ответом стоит ни много ни мало – представление о мироздании, о месте человека в этом мире, обо всем, что окружает человека и с чем ему приходится сталкиваться: от обыденных вещей до летней грозы, от имени, данном при рождении, до осмысления временных периодов, от домашних животных до букв алфавита и звездного неба.

Загадка вписана в свое время, отражает взгляды, практический опыт, обрядовую систему, нормы и правила поведения человека определенной эпохи, принадлежащего определенному социокультурному сообществу. При этом, с одной стороны, в ней сохраняются древние космогонические мотивы, предстает уходящая в глубь веков мифопоэтическая картина мира, основанная на изоморфизме человеческой личности и космоприродного универсума. С другой, – загадка всегда ответчива на новые реалии. Так появляются загадки о газете, о тракторе, об электрической лампочке и т. п. Такая связь со временем, с традициями и представлениями, обусловленными конкретным жизненным укладом, соответствующим мировидением, ценностными установками и проч., ставит перед человеком иной эпохи вопрос, не столько касающийся нахождения правильного ответа, сколько того, почему именно так описывается тот или другой предмет, явление, что дало повод отмеченные свойства, признаки использовать как для формулирования самой загадки, так и для отгадки. (Сегодня загадки, как правило, существуют не в устной форме, а в письменной, с ними знакомятся по изданным сборникам, где к каждой загадке дается ответ.)

В этом случае приходится погружаться в культурный контекст ушедших эпох, в область поверий, ритуального поведения, обращать внимание на ассоциативные связи с другими жанрами народного творчества.

Приводимые примеры – всего лишь небольшие заметки, краткие комментарии к нескольким традиционным загадкам.

Загадку «НЕ МАМЕНЬКА РОДИМА, А ГОСТИНЦАМИ НАГРАДИЛА» с ответом «яблоня» невозможно отгадать, если в памяти не возникает популярная сказка о Крошечке-Хаврошечке, где единственным заступником девочки-сироты оказывается рябая корова, которую девочка зовет «коровушка-матушка» и заветы которой она выполняет. Позднее на месте, где были закопаны кости коровушки, вырастает яблонька, с помощью которой девушка обретает жениха (№ 511 по классификации Аарне–Томпсона). Вспоминается и чудесная яблонька, помогающая девочке спасти своего братца («Гуси-лебеди»).

Символика яблони (и яблока) отличается большим разнообразием, включает представления о положительных и отрицательных качествах этого дерева и его плода¹. Однако слова загадки «маменька» и «гостинцы» уводят от легенд, преданий, поверий, где яблоко выступает как запретный плод¹, как предвестник смерти, несчастья, и переносит внимание на те стороны и жанры традиционной культуры, в которых яблоня и яблоко соотносятся с любовью, невестой, браком, сватовством.

В русских лирических песнях «рвать яблоки» значит «любить, ходить на свидание». Молодец-ухажер предлагает девушке «сладких яблочек сахарных»:

Идет миленький дружок,
Зовет Дунюшку в садочек:
«Пойдем, Дунюшка, во садочек!
Сладким яблочкам тебя угощу,
Я словечкам тебя улещу».²

Про счастливый брак поется: «Сладка яблоня в саду – молода жена, / Отросточки у яблоньки – малы детушки»³. «В одном из свадебных причитаний невеста, прощаясь с матерью, говорит, что если на месте, где они расстались, вырастет яблоня, значит, житье ее замужем хорошее»⁴. В Вологодской области едущему сватать желали «Яблонь в сани», имея в виду получить согласие невесты и ее родителей⁵.

¹ См.: Автономов Я. А. Символика растений в великорусских песнях // Журнал Министерства народного просвещения. 1902. № 11. С. 61–65; Агапкина Т. А. Деревья в славянской народной традиции: Очерки. М., 2019. С. 354 и след.

² Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. СПб., 1898. Т. 1, вып. 1. С. 191 (№ 734); см. также: С. 366 (№ 1254).

³ Великорусские народные песни, изданные проф. А. И. Соболевым: В 7 т. СПб., 1897. Т. 3. С. 472 (№ 587).

⁴ Агапкина Т. А. Яблоня // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н. И. Толстого. М., 2014. Т. 5. С. 611.

⁵ Там же. С. 612.

В традиционной лирике (песнях, балладах) обычный локус невесты, девицы на выданье – зеленый сад, который ассоциируется с родным домом, где девушке жилось привольно, где все ее любили, где в саду «цвели яблонь да <...> цветочки»⁶. Поэтому (особенно часто в сюжете о дочке-пташке) молодая женщина именно яблоньке поверяет свои переживания, свою боль, она просит «вольну пташку» слезать домой и рассказать об ее тяжелой доле («Сядь ты на яблоньку кружляву, / И на ветку на зе-ой зелену. / ...пропой <...> про участь про-ой мою <...> / Участь горькая ли ты моя?»⁷). Или, что не менее характерно для песенной поэтики, женщина сама становится птицей и летит в родительский дом, в «свой зеленый сад» («Да раскинуся яблонью, / Яблонью зеленою...»⁸):

Сяду я у матушки в зеленом саду,
На любиму яблоньку на матушкину.
Горькими слезами я весь сад потоплю,
Тяжелыми вздохами весь сад посушу...⁹

Количество подобных примеров легко увеличить.

* * * * *

Загадка «КРУГЛА, ДА НЕ ДЕНЬГА; КРАСНА, ДА НЕ ДЕВКА; С ХВОСТОМ, ДА НЕ МЫШЬ», подразумевающая «репку», основана на ряде ассоциаций и традиционных представлений. Сочетания «девушка – репка», «девица – мышка», «репка – деньга», «репка – мышь» встречаются во многих фольклорных текстах и объединяют их, на современный взгляд, далекие и вовсе не самые важные признаки. Но у носителя традиционной культуры было свое понимание ценности простых вещей и взаимоотношений человека с окружающим миром. Деньга – нечто дешевое, самое простое (а что может быть «проще пареной репы»). Девица, как и репка, для крестьянина – самое сладкое, привлекательное, что нашло отражение, в том числе и в распространенных поговорках: «Мимо девки да мимо репки не пройти», «Горох да репа в поле – вдова да девка в людях»¹⁰. В собрании А. Н. Афанасьева есть сказка «Медведко, Усыня, Горыня и Дубыня-богатыри», которая начинается очень своеобразно: бедные бездетные старик со старухой положили в печь репку, чтобы она распарилась. Через какое-то время «старуха

⁶ Великорусские народные песни, изданные проф. А. И. Соболевским. СПб., 1899. Т. 5. С. 355 (№ 448).

⁷ Еремина В. И. Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978. С. 34.

⁸ Там же. С. 30.

⁹ Великорусские народные песни, изданные проф. А. И. Соболевским. Т. 3. С. 26 (№ 31).

¹⁰ Пословицы русского народа: Сборник В. Даля. М., 1957. С. 378.

открыла заслонку, а в печи лежит живая девочка», «и старик и старуха крепко обрадовались и назвали эту девочку Репкою»¹¹.

В. В. Виноградов отмечает в качестве нередкого народно-поэтического эпитета женщины – «репушка (ласковая “кличка круглой девки”)»¹².

Можно напомнить и хорошо известный сказочный сюжет, где мышка спасает добрую падчерицу от медведя¹³. Репа и мышь отсылают к любимой, с детства всем известной сказке про репку, вытянуть которую помогла мышка. Определенными подсказками являются и указания на внешние признаки: круглое – медные деньги, с хвостом – мышь. Не лишне привести популярную загадку про монету (деньгу): «Тоненька, беленька, маленька, кругленька, всему миру миленька»¹⁴, а также варианты загадки про репу: «Не масло, а желтое, не мышь, а с хвостом», «Кругла, а не месяц, желта, а не масло, с хвостом, а не мышь»¹⁵. У белорусов тоже имеется подобная загадка: «Кругла, да не гарбуз, / З хвостом, да не мышь»¹⁶.

* * * * *

Загадка «СОРОК НЕДЕЛЬ В ТЮРЬМЕ СИДЕЛ, ДА ГОД СО ДНЕМ НА ВИСЕЛИЦЕ ВИСЕЛ». Отгадка: младенец в утробе матери и в колыбели. Чтобы проникнуть в смысл загадки, в подбор именно такого лексического оформления, необходимо остановиться на ключевых словах и стоящих за ними понятиях.

«Тюрьма» имеет несколько синонимов – застенок, каземат, каталажка, кутузка, острог, темница, узилище и целый ряд близких по значению слов (зона, крепость, казенный дом, централ и др.)¹⁷.

Из этого набора сочинители загадки не случайно остановились на слове «тюрьма» (зафиксированного в русском языке по меньшей мере с XV в.) в его обобщенном понимании: темнота, недоступность для тех, кто на свободе (помещенного в ней не видно, и он никого не видит). Другие слова не годились, потому

¹¹ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. М., 1984. Т. 1. С. 244 (№ 141).

¹² Виноградов В. В. История слов. М., 1999. С. 921.

¹³ См.: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. 1. С. 118–119 (№ 98); № 480 по классификации Аарне–Томпсона.

¹⁴ Загадки / Изд. подгот. В. В. Митрофанова. Л., 1968. С. 154 (№ 5194–5199).

¹⁵ Рыбникова М. А. Загадки. М.; Л., 1932. С. 80 (№ 113), 135 (№ 140); см. также варианты: С. 282 (№ 592–599).

¹⁶ Там же. С. 204 (№ 292).

¹⁷ Каталажка – полицейский участок и арестантское помещение при нем. Острог – укрепление из плотно стоящих, вкопанных в землю заостренных столбов; тюрьма, обнесенная высоким бревенчатым забором. Кутузка – временное тюремное помещение при полицейском участке, место предварительного заключения.

что принадлежат поздней городской лексике (кутузка, каталажка), или обозначают временные, открытые помещения, т. е. не настоящую тюрьму.

Важен и названный срок – сорок недель и год: столько длится правильная беременность, от зачатия до родов, и примерно год младенец находился в колыбели, которая висела, подвешивалась, прикреплялась к матице (основной балке потолка) с помощью палки – очепа, что мыслилось как усыновление, удочерение ребенка домом. Сама колыбель как бы повторяла материнское лоно, и ребенок, помещенный между полом и потолком, продолжал находиться в «невесомости, свободном плаванье», как в околоплодных водах; оцеп в этой системе воспринимался как своего рода пуповина, которой теперь ребенок связан (привязан – в прямом и в переносном значении) с домом.

Рождение ребенка, образно сравниваемое с освобождением из заключения, с выходом навсегда из тесного, темного помещения, по-своему отражено в загадке-вопросе «Какой зверь из двери выходит, а в дверь не входит?»¹⁸ Странное для нас, теперешних, сравнение новорожденного со зверем, хорошо вписывалось в фольклорную образную систему.

По воззрениям славян, новорожденный, с одной стороны, «дар Божий», с другой – он изначально принадлежит сфере чужого, иномирного, и не считается человеком «до тех пор, пока над ним не совершен ряд ритуальных действий, основной смысл которых <...> состоит в том, чтобы “превратить” его в человека»¹⁹. В православной традиции – это крещение младенца. Вспоминается и пушкинское «не мышонок, не лягушка, а неведома зверушка».

Поскольку в русском языке слова «узы», «узилище», «узник» имеют не только прямое значение (оковы, тюрьма, заключенный в темнице, в тюрьме), но и переносные (всё, что обременяет, сковывает, является обузой, тягостью), своеобразной тюрьмой, узилищем воспринималась и беременность, и положение находящегося в чреве женщины ребенка. Это, в свою очередь, послужило основанием для восприятия великомученицы Анастасии Узорешительницы (22 декабря / 4 января) покровительницей рожениц и новорожденных. Такому осмыслению предназначения святой способствовало ее житие, согласно которому она «сама понесла домашнее заключение от своего жестокого мужа. А главное, посвятила всю себя на то, чтобы облегчать участь заключенных, приносила в темницы пищу, питье и одежду, перевязывала здесь больным раны, деньгами покупала для узников “ослабу строгостей темничных”»²⁰. Так, под покровительство святой Анастасии попадали и те,

¹⁸ Загадки / Изд. подгот. В. В. Митрофанова. С. 53 (№ 1330).

¹⁹ Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. С. 41.

²⁰ Потов Е., протоиерей. Святые, имеющие особенную благодать помогать в разных болезнях и других нуждах. [Б. м.], [б. г.]. С. 17–18.

кто находился «в темничном заключении за вину и без вины», и те, кому подошел срок освободиться из естественного узилища и от тяжести беременности.

* * * * *

Распространенная загадка: «ДНЕМ КАК ОБРУЧ, НОЧЬЮ КАК УЖ, КТО ОТГАДАЕТ – БУДЕТ МОЙ МУЖ» предполагает ответ: «пояс». Любопытно, что буквальный аналог этой загадки есть у поляков: «W dzień jak obrącz, w nocy jak wąż, kto odgadnie, będzie mój mąż»²¹. Добавлю русские варианты, в которых напрямую отсутствует брачный мотив, но, вероятно, подразумевается: «Днем обручем, ночью змеей», «Надену – ободом сведет, / Союму – змеей упадет, / Тепла не дает, а без него холодно»²². Забытый смысл загадки – в варианте, записанном в советское время (в конце 1920-х гг.) в Мценске Орловской области: «Днем, как вьюн, / А ночью, как уж» с отгадкой «ремень»²³.

Выйти на изначально правильный ответ («пояс») помогало следующее. Восходящее к мифологическому наследию представление о змее как о женихе или муже сохраняется в некоторых фольклорных произведениях, в приметах, обычаях (звуковая близость слов «уж – муж» явно отсылает к этому). Конкретизация (змей-жених или змей-муж) обычно связывается с литовской сказкой «Эгле – королева ужей», литературно обработанной Саломеей Нерис и неоднократно издававшейся на русском языке. Бытует мнение, что сюжет в виде этимологической легенды или сказки популярен в основном у народов Балтики, у литовцев в первую очередь. Однако, как показала В. Е. Добровольская, варианты о муже-уже имелись и в сказочном (шире – прозаическом) репертуаре восточных славян²⁴. Можно добавить, что мужская символика змея, в том числе ужа, проявляется в русских «снотолкованиях: поймать ужа – женщине к беременности и рождению сына»²⁵. Бытовали поговорки «Жена да муж – змея да уж», «Злая жена – та же змея»²⁶.

²¹ Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 279.

²² Загадки / Изд. подгот. В. В. Митрофанова. С. 122 (№ 2045–2046).

²³ Рыбникова М. А. Загадки. С. 83 (№ 170).

²⁴ См.: Добровольская В. Е. История фиксации сказки «Жена ужа» (425 М) у русских // Традиционная культура. 2015. № 4 (60). С. 90–98.

²⁵ Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. С. 279.

²⁶ Пословицы русского народа: Сборник В. Даля. С. 372, 376. Представления о змеиной природе мужчины (мужа, жениха) и женщины (невесты, жены, тещи), об амбивалентности гадов, имеются в культуре практически всех народов. Традиционно змеям приписывалась эротическая сила, способность к оборотничеству, чародейству, волшебству, они считались носителями тайного знания, мудрости. Останавливаться в данной статье на таком обширнейшем материале нет возможности и особой надобности.

В вологодском и смоленском вариантах распространенной святочной игры-гадания «хоронить золото» кольцо как символ любви и брака соотнесено со змеем: «Гадай, гадай, девица, / В коей ручке бильице (кольцо. – А. Н.), / Змеяное крыльице»²⁷.

Еще одной важной подсказкой для отгадки является слово «обруч», за которым тянется традиция обручения (завершающая церемония свадебного сговора), когда совершался обмен подарками. Часто это был обмен кольцами между женихом и невестой. Вообще едва ли не главным в свадебной обрядности была символика круга (от терминов – *обручение, опоясывание, окрутить* невесту, до предметов и действий – *круглые* караваи от родни жениха и невесты, соединение рук жениха и невесты – перевязывали полотенцем, совершение круговых действий – молодых обводили вокруг стола). На той же магии круга и кольцевидных изделий основано и гадание по венкам в Троицкую неделю: девушки бросали сплетенные из цветов или веток березы венки в водный поток и по поведению венка судили о своем ближайшем будущем: если поплывет – к замужеству, если пристанет к своему берегу – суженый будет из ближайших селений, если к противоположному – сваты придут из дальних мест, если венок утонул – к смерти, если крутится на воде или столкнулся с чужими венками – милый изменяет и т. д. Не менее распространены были и гадания по венкам на растущей березе: обычно на Семик происходило завивание таких венков, а на Троицу их «рассматривали»: венок остался свежим и зеленым – задуманное сбудется, завял и засох – плохое предзнаменование («девица может остаться без мужа не только на этот год, но и навсегда, может претерпеть всякие несчастья, заболеть и даже умереть»²⁸).

Сочетание «обруч – уж – муж» прямо указывало на пояс. Повсюду в Святки девушки гадали по поясу «на суженого»: снятый на ночь поясок нужно было положить под подушку и произнести: «Пояс, пояс, покажи мне свадебный поезд». С целью скрепления союза новобрачных, «чтобы согласнее жили», их обвязывали поясом. Развязывание же пояса означало окончание союза и разрыв супружеских отношений²⁹. Часто встречаются сведения о том, что во время сватовства и свадьбы невеста дарила жениху пояс (как правило, вытканый ею собственноручно, узкий шерстяной поясок в красных тонах). После передачи жениху такого пояса невеста уже не имела права изменить решение и отказать претенденту на ее руку и сердце³⁰.

²⁷ Поэзия крестьянских праздников / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. И. И. Земцовского. Л., 1970. С. 133 (№ 104), 135 (№ 106) («Библиотека поэта». Большая серия).

²⁸ Зеленин Д. К. Тотемический культ деревьев у русских и белорусов // Зеленин Д. К. Избр. труды: Статьи по духовной культуре. 1917–1934. М., 1999. С. 168.

²⁹ Байбури А. К. Пояс (к семиотике вещей) // Из культурного наследия народов Восточной Европы: Сб. СПб., 1992. Т. 45. С. 5–13.

³⁰ Лебедева А. А. Значение пояса и полотенца в русских семейно-бытовых обычаях и обрядах XIX–XX вв. // Русские: семейный и общественный быт. М., 1989. С. 232.

С идеей создания магического круга в свадебных и предсвадебных ритуалах связано и использование хомута, символизирующего, кроме прочего, подчинение, лишение воли, воспринимаемого как защита от вредоносных сил и наделяемого способностью предсказывания судьбы. Девичьи гадания о замужестве, когда прибегали к помощи хомута, зафиксированы повсюду на территории расселения славян³¹. Напомним о русских словах «охомутать», «захомутать» со значением «обольстить, женить на себе, поставить в зависимость», о выражении «хомут надеть» – женить, выдать замуж.

* * * * *

«СИДИТ СОВА НА КОРЫТЕ, НЕ МОЖНО ЕЕ НАКОРМИТИ НИ ПОПАМИ, НИ ДЬЯКАМИ, НИ ПИРОМ, НИ МИРОМ, НИ ДОБРЫМИ ЛЮДЬМИ, НИ СТАРОСТАМИ». Так в загадке описывается смерть. Помощь в правильном толковании и, соответственно, в нахождении верной отгадки здесь оказывают два ключевых слова со стоящими за ними представлениями.

Сова – птица, которую с древнейших времен окутывает мистическая аура, при этом представления о ней зачастую противоречат друг другу. С одной стороны, сова – символ мудрости, она наделяется обережными функциями и способностью предвещать будущее (охраняет от нечистой силы, предупреждает о пожаре, иной раз крик совы возле дома считается предсказанием рождения ребенка). С другой стороны, как всякая ночная птица она относится к зловещим, нечистым представителям орнитоморфного мира³².

«Совушка вдовушка бедокурная»³³ чаще всего воспринимается как предвестник смерти, какого-либо несчастья. В Рыбинском уезде Ярославской губернии верили, что сова «появляется в селении не перед добром, а перед пожарами или перед мором людей»³⁴. На той же Ярославщине, в Вологодской и Олонецкой губерниях также толковали крик совы и филина как предвестье пожара или чьей-либо смерти.

По сведениям А. В. Гуры, в славянской традиции «зловещими являются все ночные птицы семейства совиных: сова, филин и сыч. Своим появлением возле дома сова предвещает смерть: когда она кружит над домом или двором, перед окном, стукнет в окно, сядет на крышу или на трубу дома, залетит в овин. Не случайно чехи называют сову “smrtonoška”. Увидеть сову на дереве – предвестье неудачи для

³¹ Белова О. В. Хомут // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. Т. 5. С. 457–458.

³² См.: Гуря А. В. Символика животных в славянской народной традиции. С. 36.

³³ Там же. С. 581. С совой связан мотив одиночества, в сочетании с женской символикой этот мотив применительно к сове выступает и как признак безбрачия, как символ вдовы, старой девы.

³⁴ Там же. С. 571.

путника в Болгарии. Примета, что крик совы, сыча или филина вблизи жилья предрекает смерть (в ослабленном варианте – несчастье), известна у всех славян. Польское поверье гласит: “Sowa na dachu kwili, ktoś pewnie umrze po chwili” (“Сова на крыше ноет, кто-то, верно, умрет вскоре”)³⁵.

В загадке сова сидит на корыте. Это значительно усиливает «смертельное» содержание, ибо корыто традиционно ассоциируется с гробом. Сочетание «птица – корыто» часто встречается и в других загадках о смерти, например: «На дереве птица / Цветы хватает, / В корыто бросает, / Корыта не наполняет / И цветов не умаляет»³⁶. Среди пословиц Даля находим: «Несут корыто, другим покрыто» с объяснением – «гроб». То же в подблюдных песнях, предвещающих смерть:

Стоит корыто
Другим накрыто.
Диво ули ляду!
Кому спели,
Тому добро!³⁷

* * * * *

Достаточно широко распространенная загадка: «НА ПОЛЕ НА АРСКОМ, НА ПОРУБЕЖЕ ТАТАРСКОМ ЛЕЖАТ ВСЕ ПОБИТЫ, БОРОДЫ ПОБРИТЫ, А БРЮХА РАСПОРОТЫ» предполагает ответ: «молотьба снопов». В данном варианте и в наиболее близком, где упоминается поле Ногайское, загадка уводит в историческое прошлое, во времена Ивана Грозного, взятие Казани (Арское поле – реально существовавший пустырь в старой Казани) и как память о столкновениях русских с ногайцами на протяжении XV – конца XVIII вв. Однако самое главное – использование здесь древней метафоры – уподобление молотьбы сражению, а поле боя жатве и гумну, на котором обмолачивают хлебные снопы (глагол «молотить» означает и кузнечное «бить молотом», и драться – «молотить друг друга», и обмолачивать снопы, и молоть зерно на мельнице). Да и слово «поле», видимо, при изначальном значении «открытое пространство, на котором осуществляются какие-то действия», конкретизировалось в «обрабатываемый под посев участок земли», в «поле битвы, брани» и обрело массу переносных значений (поле зрения, поле тяготения и пр.). Нетрудно усмотреть тут и следы земледельческого дохристианского мировоззрения, ведь не случайно слова страдание, страсть, страда – одного корня, что

³⁵ Там же. С. 568–569.

³⁶ Загадки русского народа: Сборник загадок, вопросов, притч и задач / Сост. Д. Садовников. СПб., 1875. С. 253 (№ 2036 в); см. также другие варианты к № 2036.

³⁷ Поэзия крестьянских праздников. С. 217 (№ 301); см. также № 302, 303.

привело к параллели «гибель в бою – жатвенная страда – страдание за веру». Сюда же стоит присоединить расхожее выражение «битва за урожай» и обычай оставлять на жатвенном поле несколько колосьев, перевязанных лентой, которые назывались «борода», а также слова, производные от глагола «брать, собирать» – борьба, оборона, брань (в значениях «борьба» и в значении «ругательство» как специфическая форма борьбы, обороны). Как заметил Б. М. Гаспаров, «сравнение битвы с жатвой является одним из распространеннейших общих мест древнерусской словесности, широко представленным как в повествовательных жанрах, так и в переводной апокалиптической литературе»³⁸. Достаточно привести хорошо известные строки из «Слова о полку Игореве» о битве на Немиге, «где в метафорическом плане воспроизводится <...> в сущности, процесс уборки хлеба на поле»: «На Немизе снопы стелют головами, молотят чепы харалужными, на тоце живот кладут, веют душу от тела...»³⁹. Столь же употребимой и в устной традиционной культуре была метафора «жатва как битва» и «битва как молотьба снопов» (наряду с уподоблением сражения вспашке поля и засеиванию его стрелами или костями). Например, в строках казачьей песни:

Распахана была пашенка яровая,
Не плугом была пахана, не сохою,
А вострыми мурзамецкими копьями,
Не бороною была пашенка взборонена,
А коневыми резвыми ногами;
Не рожью была посеяна пашенка, не пшеницей,
А посеяна была пашенка яровая казачьими буйными головами.⁴⁰

Стоит обратить внимание на замечательную звукопись загадки и рифму. В третьей и четвертой строках отчетливо выделяется ударный «острый» гласный звук «и», а в заключительной строке – открытые гласные «а» и «о». Так складывается богатый образ загадки.

Анна Некрылова

³⁸ Гаспаров Б. М. Поэтика «Слова о полку Игореве». М.; Wien, 1984. С. 23.

³⁹ Еремин И. П. Исследования по древнерусской литературе. СПб., 2013. Т. 1: Литература Киевской Руси XI–XIII вв. С. 282.

⁴⁰ Прозоров Л. Р. Времена русских богатырей: По страницам былин – в глубь времен. М., 2006. С. 56.

СОЗДАТЬ ОБРАЗ ЗЛОДЕЯ: БОРИС ГОДУНОВ В ИСТОРИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКАХ XVII в.

Сведения о Борисе Годунове, первом избранном царе на Руси, включены в широкий круг исторических произведений, посвященных событиям конца XVI–XVII в. Отличить правду и вымысел в повествованиях о правителе совсем не просто. Обвинения в убийстве по его приказу царевича Димитрия, настойчиво повторяющиеся в различных исторических источниках, формируют иллюзию доказательности: «...можно понять, что имя Годунова как виновника угличской трагедии прозвучало из уст Нагих <...>. Неважно, что вину Годунова в смерти царевича Димитрия доказать невозможно. От многократного повторения слухов это давно уже превратилось в стойкое убеждение¹, более понятное современникам и потомкам, чем слова о презумпции невинности исторических героев»².

¹ Безусловно, трудно переоценить роль трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» в поддержании этого заблуждения. Автор принял точку зрения, которую содержали исторические сочинения, созданные, как ему представлялось, беспристрастными современниками событий. Подробнее см.: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.*: В 20 т. СПб., 2009. Т. 7. С. 604–608, примеч. М. Н. Виролайнен, С. А. Фомичева, при участии Т. А. Китаниной.

² *Козляков В. Н. Борис Годунов: Трагедия о добром царе.* М., 2011. С. 62. Изданная в серии «Жизнь замечательных людей» монография известного историка содержит анализ мнений по этому вопросу. Уже в XIX в. М. П. Погодин, К. С. Аксаков, Е. А. Белов с привлечением рукописных материалов приводили доказательства непричастности Бориса Годунова к Угличской трагедии. Обвинение, брошенное 15 мая 1591 г. Нагими, родней последней жены Ивана Грозного, было призвано снять с них вину за убийство двенадцати человек, два из которых были ровесниками царевича. Гласное разбирательство случившегося («Розыск») привело к признанию Нагими своей вины. Не обнаруживается пристального внимания к произошедшему у современников. Сама возможность наследования престола больным эпилепсией сыном Ивана Грозного от седьмого брака вызывала серьезные сомнения. Обвинение Нагих вспоминается после появления на исторической сцене лжедмитриев, а «церковное прославление царевича Димитрия и перенесение его мощей из Углича в Москву в июне 1606 г. навсегда лишило «святоубийцу» возможности прощения» (Там же. С. 62–63). Как уже отмечалось, наиболее последовательная «защита» Бориса Годунова была осуществлена С. Ф. Платоновым, который справедливо заметил, что 21 год его фактического правления стал «эпохой редкого благоденствия» (см.: *Платонов С. Ф. Очерки по истории Смуты в Московском государстве XVI–XVII вв.* М., 1937. С. 163).

В известном смысле стремление к «изобличению» царя Бориса оказывается вполне естественным: для подавляющего большинства главных участников событий Смутного времени существовала настоятельная необходимость самооправдания в многократных предательствах, в череде которых первой стала измена Годунову. Некоторые из них оказались замешаны в убийстве его вдовы Марии и сына Федора, чей талант и высокие нравственные качества не отрицали даже противники Годуновых; затем многие оказывали поддержку Дмитрию Самозванцу и служили «Тушинскому вору». Часть «лучших людей» перешла на сторону царя Василия Ивановича из клана князей Шуйских, а позже способствовала его «сведению с престола», готовясь призвать на русский престол польского королевича Владислава, сына Сигизмунда III. И все это на фоне первой гражданской войны в России³; вторжения войск Речи Посполитой с запада и шведских наемников с севера; возни вокруг трона князей Ф. И. Мстиславского, И. М. Воротынского, А. В. Трубецкого, А. В. Голицына, Б. М. Лыкова-Оболенского, бояр И. Н. Романова и Ф. И. Шереметева, вошедших в историю как «семибоярщина». Изгнание из Москвы польско-литовских сил, завершившееся избранием на царство Михаила Федоровича Романова, привело к равновесию (хотя и не вполне устойчивому), которое было необходимо поддерживать настойчивыми декларациями идеи легитимности новой династии. На протяжении всего Смутного времени представители знати не единожды переходили из одного лагеря в другой, поэтому обоснование подобных метаний требовало создания образа злодея на троне, из-за которого на Русь и обрушились испытания. Разумеется, никто из тех, кто пришел к власти после смерти Бориса Годунова, не был заинтересован в объективном изложении событий его царствования. Начиная с «Временника» Ивана Тимофеева и Хронографа в редакции 1617 г. формируется круг основных обвинений, предъявляемых царю Борису: изначально заложенное стремление к царской власти, коварное устранение соперников, приказ об убийстве царевича Дмитрия и даже устранение Федора Ивановича.

Предлагаемая статья не претендует на решение множества вопросов, связанных со временем фактического правления Бориса Федоровича (14 лет царствования Федора Ивановича и 7 лет пребывания на троне), и взаимосвязей исторических памятников XVII в., в которых дана оценка его деяний. Цель работы – показать в различных источниках непримиримость противоречий тех деталей, которые были отмечены составителями в рамках единого рассказа о человеческих свойствах Годунова и качеств его как правителя. Важно, что отмеченные черты его натуры

³ Анализу причин, основных этапов и развития событий Смутного времени посвящено множество исследований историков. А. Л. Станиславский впервые привел систему доказательств того, что Смуту следует характеризовать как первую гражданскую войну в России (подробнее см.: *Станиславский А. Л. Гражданская война в России. Казачество на переломе истории.* М., 1990).

(в различном объеме) присутствуют почти во всех исторических сочинениях, что требует поиска возможного объяснения возникающих параллелей. Сразу следует оговорить, что основные подходы к изображению правителя оказались намечены уже в наиболее близких по времени произведениях, относящихся к 1620–1630 гг. Как представляется, обвинения во властолюбии были усилены во время фактического правления патриарха Филарета (Федора Никитича Романова), что делало необходимой редакторскую правку созданных текстов.

Составители исторических памятников оказались перед необходимостью объяснить сложность характера Бориса Годунова и длинного перечня его деяний. Д. С. Лихачев, анализируя портрет царя Бориса во «Временнике» Ивана Тимофеева, отмечал, что автор «как бы считает себя обязанным писать о добродетелях Годунова, поскольку он пишет и о его “злотворных”: “И яже злоба о Борисе извещена бе, должно есть и благодеяний его к миру не утаити”⁴. Однако, хотя мысль о необходимости объективно написать о царе продекларирована Иваном Тимофеевым («Елика убо злотворная его подробну написати подщяхомся, сице и добротворивая о нем исповедати не обленимся»⁵), говорить о хорошем у автора получается довольно скверно. В обширном описании (почти 35 страниц текста) годуновского правления отмечены ведение активного градостроительства во времена царствования Федора, установление отношений со многими государствами, забота о восстановлении хозяйственной жизни в России после разрушительного правления Ивана Грозного. При этом постоянно подчеркивается, что все сделанное Борис совершил, желая возвеличить себя, присвоить себе «всю честь» сделанного и привлечь к себе людей. В конце концов, именно во «Временнике» среди злодейств Бориса Годунова перечислены и убийство царевича Димитрия, и ссылка Нагих, и пострижение царицы Марьи Нагой, и смерть Богдана Бельского, и удаление Романовых, и даже содержится намек на насильственную смерть царя Федора Ивановича «иже от рабских рук нужно (насилъственно. – *И. Л.*) и прежде времени почившего». В описании действий правителя часто используются слова «лукавно», «хитрокозненно». Поэтому фраза о том, что автор не в силах решить, доброго или злого в Борисе было больше, кажется неожиданной: «В часе же смерти его никто же весть, что возодоле (победило. – *И. Л.*), и кая страна мерила (весов. – *И. Л.*) претягну (перевесила. – *И. Л.*) дел его: благая, ли злая»⁶. Столь неожиданный вывод о соотношении доброго и злого (при том, что большая часть известий включает рассказ о злодеяниях или низменных мотивах Годунова для совершения благих дел), как представляется, подтверждает мысль о том, что «Временник» после

⁴ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970. С. 16.

⁵ Временник Ивана Тимофеева / Подгот. к печати, пер. и коммент. О. А. Державиной. М.; Л., 1951. С. 63.

⁶ Там же. С. 64.

смерти автора прошел основательную редакторскую правку, отразившую сложившееся отрицательное отношение к царю Борису⁷.

Составитель Хронографа в редакции 1617 г., лаконично сообщив о царствовании Ивана Грозного, более подробно поведал о деяниях Федора Ивановича, отметив доброту, кротость, милосердие государя, а также обширное строительство, которое велось при нем⁸. Рассказ о царском шурине Борисе Годунове предваряет рассуждение общего характера: «Не бывает же убо никто от земнородных безпорочен в житии своем!»⁹. А далее в зарисовке характера Бориса Федоровича соединяются в одном тексте и достоинства фактического правителя (рассудительное и мудрое правление), и жажда власти, которая движет им (зависть к царской чести, привлечение высших почестей к своей персоне, уподобление государю), и желание избавиться от соперников в своем влиянии на царя (родня и близкие Федора Ивановича были им изгнаны из Москвы): «Аще и зело прорасудительное к народом мудроправление показа, но обаче убо и царстей чести зависть излия. И сего ради не точию ближних и сродных цареви от царьствующаго града Москвы отгнати сотвори, но и честь царскую всяко на ся привлече и во всем державному точен творящися» (л. 424–424 об.). Первый раз свою злобу и коварство брат царицы Ирины проявил, по мнению повествователя, когда бояре при поддержке митрополита Дионисия подготовили требование царю Федору расторгнуть брак с женой: «И таковой совет уведав, шурин царев Борис Годунов и присоковупив к себе многими дары змиеобразныя лсти злых советников, и люто аки зверь растерзает сих совокупление (союз. – *И. Л.*)» (л. 425). Вероятно, с точки зрения создателя Хронографа 1617 г., «доброта совета» тех, кто замыслил разлучить царя с Ириной, является бесспорной. Однако в этом историческом произведении о роли Бориса Годунова в убийстве царевича Дмитрия сообщается крайне скупо: «повелением московского боярина Бориса Годунова» (л. 426), т. е. подробное описание главного злодеяния, в котором обвинялся Борис Федорович,

⁷ См.: Солодкин Я. Г. Иван Тимофеев сын Семенов // Словарь книжности и книжников Древней Руси. СПб., 1993. Вып. 3: (XVII в.). Ч. 2: И–О. С. 15.

⁸ Отметим, что в правление (а затем и царствование) Годунова укрепляются и украшаются Москва и Астрахань, строятся храмы и монастыри (в частности, Донской), города на северо-западе (Архангельск), на Волге и в Сибири. Собственно, после поражения казаков и гибели Ермака в 1584 г. меры по освоению Сибири принадлежат царскому шурину. Строительство городов Ливны, Елец, Воронеж позже (уже в его царствование) было продолжено. Основаны Царицын (назван в честь Ирины Годуновой), Белгород, Оскол, Царево-Борисово, которые стали крепостями на пути крымских татар.

⁹ Текст Хронографа 1617 г. цитируется по рукописи первой половины XVII в. из библиотеки Сийского монастыря в упрощенной орфографии (без букв ъ и ѣ) (БАН. Архангельское собр. Семинарии 139. Л. 424). Далее ссылки на эту рукопись приводятся в тексте с указанием листов.

не получило развития. Отметим, что лаконизм в данном случае вполне объясним: память о «чудесно воскресшем царевиче» была еще слишком свежа в государстве и крайне беспокоила Романовых. Однако именно в этом историческом памятнике появляется запись о «завещании» Федора Ивановича: «приказал быти по себе на престоле <...> братаничу своему по матери Феодору Никитичю Романова» (л. 426).

Важно, что, согласно тексту памятника, наследником государь назвал своего племянника, отец которого приходился братом первой жене Ивана Грозного Анастасии. Постриженный Борисом Годуновым в монахи с именем Филарет, Федор Романов с 24 июня 1619 г. стал «великим государем патриархом». Таким образом, его сын Михаил Федорович представлен в этом историческом сочинении уже не только как избранный царь, а как *сын законного наследника престола*, которому передал свой трон царственный родственник. Именно это обстоятельство лишает родного брата царицы Ирины прав на титул царя. Борис Годунов, как подчеркнуто составителем, «хитростройными пронырствы престол царства великия державы Русьския возхити» (л. 426 об.). Однако сразу после этого пассажа неожиданно перечисляются высокие государственные деяния правителя, строившего города и монастыри, боровшегося со мздоимством, пытавшегося искоренить разбой и воровство: «Сей убо государь царь и великий князь Борис Феодорович всея Руси царьствова в Русийском государстве, градовъ, и монастырей, и прочих достохвалных вещей много устроил, ко мздоиманию же зело бысть ненавистен; разбойничества же и татьбы и всякого кормчества много покусився» (л. 426 об.–427). Хотя Годунов «к оружию неизящен», следовательно, не может быть признан достойным военачальником, в памятнике возникает образ идеального правителя, обладающего светлой душой, милосердием и щедростью к нуждающимся: «Естеством светлодушен, и нравом милостив, паче же рещи – нищелюбив» (л. 427), «от него же мнози доброкапленные потоки приемльши и от любодаровитыя его длани в сытость напитавшися. Всем бо неоскудно даяние простираше, не точию же ближним и своим сыновом руским, но и странным, далним и иноплеменным, аки море даяния и езеро пития разливашися всюду, яко камения, и древа, и нивы – вся дарми его упокоишася» (л. 427). Затем, словно вспомнив, что речь идет о гонителе Романовых, автор вновь возвращается к теме злобы и зависти царя Бориса, не позволивших ему уподобиться лучшим из правителей: «Если бы не терние завистныя злобы цвет добродетели того помрачи, то могл бы убо всяко древним уподобитися царем, иже во всячественнем благочестии цветущим» (л. 427).

Важно отметить, что в этом произведении комплиментарная, на первый взгляд, характеристика сестры Бориса, царицы Ирины, содержит сравнение, которое не может не насторожить читателя: «Ему же честная и предобрая бысть супруга царица и великая княгиня Ирина, иже всеми благонравными добротами точна бысть и тезобитна (подобна. – *И. Л.*) Еудокие царице и супрузе Феодосия,

юнаго царя греческаго» (л. 423 об.). Императрица Евдокия (401(?)–460), до крещения Афинаида, дочь философа Леонтия, после смерти отца лишённая братьями даже малого наследства, приехала в Константинополь и обратилась с просьбой о помощи к Пульхерии, старшей сестре и регентше при византийском императоре Феодосии II Малом Каллиграфе (401–450), известном своим вниманием к церковным проблемам, книгам и наукам. Поражённая красотой и образованностью девушки, Пульхерия крестила просительницу, представила ее брату, который в 421 г. женился на ней; Евдокия родила Феодосию двух дочерей. С 443 г. она пребывала в Иерусалиме, находясь в опале, и более не виделась с мужем. Ее имя было известно на Руси по переводным хроникам Георгия Амартола и Иоанна Малалы. Более полную информацию содержит «Хроника» Константина Манассии, болгарский перевод которой был использован при создании «Русского хронографа» в начале XVI в. В рассказе о царствовании императора Феодосия в этих источниках нет сведений о восстановлении ею стены древнего города, о строительстве храмов, больниц, школ; не упоминается созданная ею поэма «Гомероцентоны», в которой Евдокия изложила строками поэмы Гомера Книгу Бытия и жизнь Христа¹⁰. Сравнение с образованной красавицей-императрицей можно считать лестным: согласно «Хронике», та обладала «все превосходящей женской прелестью», а сестра императора была поражена «светоносным даром лица ея»¹¹. Тем более что некоторые детали биографии обеих совпадают. Подобно Евдокии, Ирина была, как считают историки, ровесницей мужу, у нее также родилась дочь (царевна Феодосия Федоровна появилась на свет после 17 лет брака родителей и умерла, не дожив до трех лет), участвовала в дипломатических переговорах. Однако в «Хронике» Манассии представлены обстоятельства, которые привели к фактическому изгнанию императрицы, передавшей прекрасное яблоко, подаренное ей императором, советнику Павлину. Когда же тот отдал яблоко императору, а Феодосий спросил Евдокию, куда она дела его подарок, женщина солгала, что съела его. После этого император возненавидел жену, казнил советника, а Евдокия отправилась в изгнание. Поэтому сравнение с Евдокией русской царицы на фоне настойчивых попыток антигодуновской партии отправить Ирину в монастырь, не выглядит нейтральным. Как видим, и образ сестры Бориса Годунова, не оставившей царственного мужа, получил некую отрицательную коннотацию.

¹⁰ Александрова Т. Л. Византийская императрица Афинаида-Евдокия: Жизнь и творчество в контексте эпохи правления императора Феодосия II (401–450). СПб., 2022.

¹¹ Из «Хроники Константина Манассии» // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 2000. Т. 9: Конец XV – первая половина XVI в. / Подгот. текста М. А. Салминой, пер. и коммент. О. В. Творогова. С. 134.

В «Новом летописце», отразившем не дошедший до нас свод патриарха Иова, подвергшемся обработке келарем Иосифом, противником царя Бориса¹², описание даже несколько расширено. Она названа «всечестной», «дщерью некоего от велмож, великого боярина, именем Феодора Годунова»¹³. Как известно, отец Ирины и Бориса Федор Годунов не был боярином, но благодаря этому «уточнению» подчеркнута принадлежность брата и сестры к высшему боярству, что «уравновешивало» их происхождение с царским окружением. При этом сравнение с императрицей Евдокией сестры правителя было сохранено. Возможно, рассказ о достоинствах царя Бориса своим источником имел именно не дошедший до нас свод Иова, замечательного писателя¹⁴, создавшего панегирическое описание царя Федора Ивановича, и верного сторонника «изрядного правителя» Годунова. Однако после насильственного сведения патриарха с престола, заключения его в монастырь и постигшей слепоты созданный труд был отредактирован весьма серьезно, а повествование о Борисе Годунове оказалось «скорректировано» противниками правителя.

В «Истории» Авраамия Палицына, первая редакция которой создана, по мнению исследователей, в 1617–1618 гг.¹⁵, четко выражена мысль о самоустранении Федора Ивановича от управления царством: «...той убо не радя о земном царствии мимоходящем, но всегда ища непремяемого. Его же видя Око, зрящее от превышних небес, дает по Того изволению немятежно Рустей земли пребывание, и всех благих преизобилование...»¹⁶ Таким образом, мирная и богатая жизнь Руси объясняется автором исключительно божественной благодатью. «Небрежение» царя Федора обязанностями государя, как полагает автор, сделало реальным правителем Годунова: «В славе же его вознесся брат царицы его Ирины Борис Годунов, яко же Иосиф во Египте»¹⁷. Сравнение с Иосифом Прекрасным, мудрые советы которого

¹² См.: Солодкин Я. Г. По поводу «Истории о разорении Русском» Иова-Иосифа: (Заметки о летописании) // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1979. Т. 33. С. 437–440. Памятнику посвящен широкий круг исследований; библиографию по этой теме см.: Солодкин Я. Г. Летописец Новый // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 1993. Вып. 3: (XVII в.). Ч. 2: И–О. С. 257–262.

¹³ БАН. Архангельское собр. Древлехранилище 421. Л. 521.

¹⁴ См.: Енин Г. П. 1) Иов // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 1988. Вып. 2: (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 1: А–К. С. 415–420; 2) Патриарх Иов и его утешительное послание царице Ирине в условиях своего времени // Рукописные памятники. СПб., 1997. Вып. 4. С. 66–95.

¹⁵ См.: Васенко П. Г. Две редакции первых шести глав Сказания Авраамия Палицына. Пг., 1923; Солодкин Я. Г. Редакции «Истории» Авраамия Палицына // Источниковедение литературы Древней Руси. Л., 1980. С. 227–236.

¹⁶ РГБ. Ф. 256 (собр. Н. П. Румянцева). № 299. Л. 8 об.–9.

¹⁷ Там же. Л. 9.

позволили фараону спасти страну от бедствий, оказывается снижено замечанием о том, что слава царского шурина была так велика, что он был известен в Персии, Италии и во всех западных странах, получая такие же дары от послов, что и царь Федор Иванович. Авраамий Палицын сетует: «Аще и разумен бысть Борис в царских правлениях, но Писания божественного не навик и того ради в братолюбии блажен бываше»¹⁸. Его равнодушие к чувствам царевича Димитрия, младшего брата Федора по отцу, которого, подчеркивает автор, по совету всех главных вельмож отправили в Углич, привело к озлоблению последнего: «...о сем печалуюся, и часто в детских глумлениях глаголет и действует нелепаа о ближнейших брата сих, паче же о сем Борисе»¹⁹. Об этих детских выходках враги и «ласкатели», замыслившие злодейство, «в десятирицу лжи составляюще», и доносят боярам и Борису. Наветы бояр стали причиной преступления: «И от многия смуты ко греху сего низводят. Его же, краснейшаго юношу, отсылают и не хотяща в вечный покой в лето 7099-е»²⁰. Авраамий Палицын ничего не сообщил о расследовании обстоятельств смерти царевича, однако упомянув об убийстве людей, обвиненных в гибели Димитрия, привел известие о жестокой расправе правителя с жителями Углича: «Борис же за тех убийц угличан боле двюю сот человек погуби, и иных в Сибирь сосла, иных же в темницах лютыми смертями умори»²¹. Отметим, что в других источниках подобных сведений не содержится. Интересно, что в «Истории» Авраамия Палицына рассказ о поведении Бориса после смерти царя Федора имеет ряд особенностей. Не отрицая вовсе некоей хитрости со стороны правителя («Он же или хотя, или не хотя, но вскоре на се не подадеся, и отрицаяся много, и достойных на се избирати повелеваа»²²), Авраамий вынужден признать, что избрание Бориса на царство оказывается результатом настойчивого принуждения множества народа и Священного собора.

В «Пискаревский летописец», составленный, по мнению О. А. Яковлевой, в среде московских приказных между 1621 и 1625 г.²³, включены дополнительные сведения о наших героях. Так, среди известий о деяниях царя Бориса Годунова под 1601 г. читаем: «Того же году повелением царя и великаго князя Бориса Федоровича печатали книги: Еуангеля, Апостолы, псалтыри, часовники, минеи общие, треоди пос<т>ные и цветные, охтаи, служебники; и печатаны в розных городех»²⁴.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. Л. 9 об.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. Л. 10.

²² Там же. Л. 12.

²³ О «Пискаревском летописце» см.: *Солодкин Я. Г.* Летописец Пискаревский // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3. Ч. 2. С. 269–274.

²⁴ Полное собрание русских летописей. М., 1978. Т. 34. С. 204.

Эта запись характеризует царя Бориса как правителя, заинтересованного в распространении печатного дела и грамотности в государстве. Подводя итоги царствования Федора Ивановича, которое видится эпохой благоденствия, составитель создает образ доброго государя и его жены, связанных идеальной любовью: «Ни в которые лета, ни при котором царе в Руской земли, кроме великого князя Ивана Даниловича Калиты, такие тишины и благоденства не бысть, что при нем, благоверном царе и великом князе Феодоре Ивановиче всеа Руси. А супружница его, святая благоверная и христоролюбивая царица и великая княгиня Ирина, инока Александра Феодоровна всеа Руси, поревновала (ревностно следовала. – *И. Л.*) во всем благочестии ему, благоверному царю, аки древняя великая княгиня Феврония Муромская великому князю Петру, Муромскому чудотворцу, супружнику своему, и положиша мощи их во едином гробе, многими чудесы лежаще и до нынешнего дне»²⁵. Сравнение последнего Рюриковича на троне и его царицы с Петром и Февронией оказывается точным: обе супружеские пары не оставили потомства. Кроме того, уподобление свидетельствует об интересе книжника первой четверти XVII в. к культуре муромских святых, хотя их житие, составленное Ермолаем-Еразмом, и не было включено в «Великие Минеи четьи» митрополита Макария. И далее в «Пискаревском летописце» продолжается сопоставление двух супружеских пар: «А она благочестивая и великая княгиня, инока Александра не вместе плотию с супружником своим, з благочестивым царем Феодором, а душами вкупе предстояше на небесех у престола Господня»²⁶. В этом историческом памятнике продвигается та же краткая версия гибели царевича: «повелением Бориса Годунова».

Наиболее концентрированный образ Бориса-злодея создан в Псковской Второй летописи по списку Оболенского, дополнившему в 1670-х гг. свой источник. В нем Борис предстает как убийца царевича Димитрия, посланный дьяволом второй Святополк Окаянный: «Диявол позавиде доброродству их и благочестию, якоже в начале Рустей земли праведным страстотерпцем Борису и Глебу: подвиде лукавую лису, некоего новаго Святополка – Бориса. Богу так изволившу попустити, на отмщение отцу их, еже той сотвори много убийство без правды братии своей и дяди»²⁷. Согласно мнению составителя, смерть сына Ивана Грозного стала отмщением царю за многочисленные казни невиновных, среди которых были его близкие. Таким образом, Годунов, погубивший праведников, выступает и как орудие дьявола, и одновременно как орудие божественного возмездия их отцу. В рассказе об убийстве Димитрия Борис сравнивается уже с волком: «И грех ради наших поядает волк Христова непорочная овчата единого <...> яко агньца закалат царевича

²⁵ Там же. С. 200.

²⁶ Там же.

²⁷ *Насонов А. Н.* Псковские летописи: В 2 т. М., 1941. Т. 1. С. 123.

Димитрия, его же последи Господь Бог прослави в чудесех»²⁸. Однако в этом памятнике Борис Годунов не ограничился убийством младшего сына Грозного, чтобы занять царский престол, он «и царя благочестиваго напаяет злым зелием и ко Господу той отиде с миром <...>, хотя воцаритися сам вовеки с родом своим, а на Бога не упова, но на силу и на богатство упова»²⁹. О его благих делах сказано лаконично, причем в основе их оказывается лукавый умысел, в котором царю не удалось преуспеть: «Егда же воцарися, начат церкви соиздати и красити, и милостыню давати монастырем и церквам, нищим и гладным, людей же приводя на любовь к себе. Но ничтоже успе, не преодоле убийству и Божию суду»³⁰.

Перечисленные исторические сочинения содержат очевидные совпадения в рассказе о деяниях Бориса, которые, как представляется, объясняются не общностью источника, а реальными действиями Годунова во время его правления (строительством церквей, монастырей, городов, установлением связей с другими государствами, восстановлением мирной жизни в стране). Однако в основе всей его деятельности на благо царства, по мнению составителей, лежит исключительно властолюбие. Очевидно, что приемы создания образа злодея на троне в рассмотренных источниках достаточно просты. Правителю бездоказательно приписывается убийство царевича-ребенка, которое многократно повторяется в различных памятниках и с течением времени «обрастает» эмоциональными подробностями; все, что когда-либо было им совершено, объясняется как осуществление изначально задуманного коварного плана занять царский престол, оттеснив законных наследников. В этом случае нет надобности искать доказательства, размышлять об истинности фактов, об установлении реальных участников событий или о причинах поступков, поскольку никаких объяснений уже не требуется.

Как представляется, сложившаяся вокруг Бориса Годунова ситуация аналогична той, что возникла вокруг короля Англии Ричарда III. После его гибели на поле боя представитель новой династии Тюдоров Генрих VII поспешил приписать своему погибшему сопернику, который представлен как «узурпатор», ужасное преступление – убийство в Тауэре двух детей (законных наследников престола и родных племянников Ричарда). Образ властолюбивого беспринципного чудовища, готового на любое коварство для достижения и удержания власти, закрепился в истории и литературе, хотя исследователи неоднократно доказывали, что эта легенда о Ричарде III была сформирована почти пятнадцать лет спустя после его

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

смерти³¹. Типологическое сходство ситуаций с Борисом и Ричардом объясняется тем, что и в том и в другом случае пришедшим к власти представителям новых династий сохранение воспоминаний «о славном правлении» предшественников было ни к чему. Они желали царствовать «с чистого листа», тем более что начало их правления не было безоблачным. Поэтому в России и Василий Иванович Шуйский, и Филарет Никитич Романов могли ощущать настоятельную необходимость принизить царствование первого избранного царя, приписав ему убийство, зависть и властолюбие.

Ирина Лобакова

³¹ Понимая устойчивость в сознании соотечественников сложившегося мифа о злодее Ричарде III, который получил блестящее литературное «подтверждение» в трагедии У. Шекспира, и опираясь на аргументы исследователей, автор детективных романов Элизабет Макинтош (1896–1952) под псевдонимом Дж. Тэй в 1951 г. попыталась довести до сведения своих современников в занимательной форме ложность обвинений Ричарда в убийстве племянников (см.: *Teu J. The Daughter of Time. London, 1951*). На русский язык ее роман переводился неоднократно (первое изд.: *Тей Дж. Дочь времени / Пер. И. Вишневской. М., 1992*). Однако поколебать сложившееся убеждение в коварстве и преступности короля автору, судя по учебникам истории, вышедшим после изданий ее книги, не удалось.

ПЬЕТРО МОРИДЖИ В ПЕТЕРБУРГСКОЙ «СЕМИРАМИДЕ» (1737)

В истории российского музыкального театра опера «Притворный Нин, или Семирамида познанна» («Il finto Nino, ovvero la Semiramide riconosciuta») на либретто П. Метастазео, поставленная 8 февраля / 29 января 1737 г., знаменательна тем, что признается первой итальянской музыкальной драмой, созданной для российского двора¹. Это утверждение относится прежде всего к сочинению музыки придворным капельмейстером Франческо Арайей, который поступил на русскую службу и прибыл в Петербург в 1735 г., чтобы возглавить новую итальянскую труппу. Более ранние итальянские оперные спектакли в России принято считать повторами предшествующих постановок², хотя, конечно, для них создавались новые декорации и костюмы и, вероятно, хотя бы отчасти поновлялась музыка. «Семирамида», по-видимому, все же не стала исключением. Относительно недавно широкому кругу исследователей стало известно издание либретто оперы «Semiramide riconosciuta» («Узнанная Семирамида»), напечатанное для постановки в неаполитанском театре св. Варфоломея (San Bartolomeo) 1 октября 1731 г. по случаю дня рождения австрийского императора Карла VI с посвящением тогдашнему неаполитанскому вице-королю Алоизию Томасу Раймунду фон Гарраxu. Среди членов постановочной группы в нем назван капельмейстер Ф. Арайя как автор музыки³.

¹ См. например: *Mooser R.A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*. [Génève, 1948]. Т. 1: Des origines à la mort de Pierre III (1762). P. 167; в примечаниях на этой странице исследователь указывает на многочисленные неточности, допущенные его предшественниками в сообщениях об этой постановке.

² Комическая опера «Каландр» («Calandro») сочинителя итальянской музыки при дворе саксонского курфюрста Фридриха Августа I Джованни Альберто Ристори на либретто Стефано Бенедетто Паллавичино, была разыграна в Москве 11 декабря 1731 г. недавно прибывшей итальянской труппой под руководством композитора. Первая постановка ее состоялась в замке Пильниц под Дрезденом 2 сентября 1726 г. Серьезная опера «Сила любви и ненависти» («La forza dell'amore e dell'odio») Арайи на либретто Франческо Праты исполнялась по случаю дня рождения Анны Иоанновны, 9 февраля 1736 г., в Петербурге в недавно построенном театре нового Зимнего дворца итальянской труппой, прибывшей в конце предыдущего года. Считается, что для этой постановки был использован материал одноименного спектакля, игранного в Герцогском театре (Teatro Regio Ducale) во время карнавала 1734 г.

³ *Semiramide riconosciuta, dramma per musica di Pietro Metastasio, fra gli Arcadi Artino Corasio, da rappresentarsi nel teatro di S. Bartolomeo per festeggiare il Compleanno dell'Augustiss. Imperadore Regnante il dì 1. d'Ottobre del 1731 <...>*. In Napoli, MDCCXXXI [1731]. Сопоставлению музыкально-драматической структуры неаполитанской и петербургской версий «Семирамиды» Арайи посвящена часть работы:

Использование и переработка старого музыкально-драматического материала, по-видимому, были вынужденной мерой. В 1736 г. российское правительство обращалось к П. Метастазियो, придворному итальянскому поэту австрийского императорского дома (poeta cesareo), с просьбой о написании либретто, которую он был вынужден отклонить в силу занятости⁴.

Избранное либретто, впрочем, вполне отвечало задаче прославления императрицы в образе легендарной ассирийской царицы Семирамиды, которая успешно правила своим народом в мужском обличье, а затем, когда в результате ряда интриг ее обман был раскрыт, получила от подданных полное одобрение на дальнейшее царствование уже в женском образе. В то время Европа живо интересовалась женско-мужскими переодеваниями на сцене и меной социальных женско-мужских ролей в быту. В XVII в. большой интерес вызывали английская королева Елизавета и шведская королева Христина, взявшие на себя неженское бремя управления государством. В России сходная судьба могла ожидать царевну Софью Алексеовну, но досталась императрицам Екатерине I, Анне Иоанновне, после них Анне Леопольдовне – правительнице при малолетнем императоре Иоанне Антоновиче, затем вновь императрице Елизавете Петровне и, наконец, Екатерине II. Соседняя Австрийская империя, согласно Прагматической санкции Карла VI, после его смерти в 1740 г. находилась под властью его дочери Марии Терезии; в Испании Екатерина Фарнезе фактически руководила королевством вместо своего супруга Филиппа V, впавшего в меланхолию и помешательство. Искусство услужливо отражало ситуацию в образе древней мифической ассирийской царицы Семирамиды, которая правила своими землями и народами в мужском одеянии и с мужским могуществом.

Свою «Семирамиду» Метастазियो создал в 1728 г. для римского Дамского театра (Teatro delle dame, Teatro Alibert), и она впервые увидела сцену 6 февраля 1729 г. с музыкой Л. Винчи. Либретто сразу завоевало популярность, и уже 12 февраля того же года звучало в Венеции с музыкой Н. Порпоры. Во время карнавала 1730 г. свою версию «Семирамиды» Метастазियो в миланском Герцогском театре представил Дж. Джакомелли. В те же февральские дни 1730 г. «Семирамида» была представлена

Pfeiffer R. Ein Neapolitaner in Sankt Petersburg: Francesco Arajas frühe Opernproduktionen am russischen Hof // Musik am russischen Hof: Vor, während und nach Peter dem Großen (1650–1750) / Hrsg. von Lorenz Erren. Oldenburg, 2017. S. 147–156 (Band 7 der Reihe Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts Moskau).

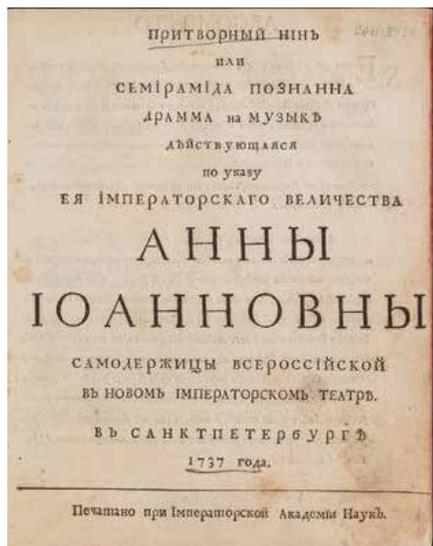
⁴ Метастазियो писал об этом своему брату Леопольдо Трапасси 16 марта 1737 г. (см.: *Opere di Pietro Metastasio*. Trisete, 1857. Tomo unico. P. 906–907). Действительно, в 1736 г. ему пришлось готовить к постановке и к печати три свои драмы с музыкой А. Кальдара: «Ахиллес на Скиросе» (*Achille in Sciro*) по случаю бракосочетания принцессы Марии Терезии с герцогом лотарингским Францем Стефаном (13 февраля); «Узнанный Кир» (*Ciro riconosciuto*) ко дню рождения императрицы Елизаветы Христины (28 августа) и «Фемистокл» (*Temistocle*) к тезоименитству императора Карла VI (4 ноября).

также в неаполитанском театре св. Варфоломея, однако сочинитель музыки Л. Лео воспользовался написанным в 1714 г. либретто Фр. Сильвани. После уже упомянутой постановки в театре св. Варфоломея в 1731 г. с музыкой Арайи и либретто Метастазо 30 октября 1733 г. Г. Ф. Гендель представил пастиччо «Семирамида» с музыкой разных композиторов в лондонском театре у Сенного рынка (Haymarket Theater). Далее последовала петербургская постановка, однако «Семирамида» Метастазо не сходилась с европейских оперных сцен вплоть до начала XIX в. и успешно конкурировала с оперными обработками трагедии Вольтера «Семирамида» (1746–1748)⁵.

Метастазо измышляет для своей героини авантюрную биографию, сплетая с вымыслами сведения из истории. Дочь египетского царя Вессора, Семирамида бежит из отчего дома накануне свадьбы с нумидийским царем. Бежит не одна, а со своим возлюбленным индийским царевичем Гидреном (Idreno). Терзаемый ревнивыми подозрениями, Гидрен, однако, замыслил, не побег, а убийство: ударив Семирамиду ножом, он бросает ее в воды Нила. Рана, впрочем, неглубока, и царица остается в живых, зацепившись за ветви прибрежных ив. Она скитается по свету, живет в хижинах, пасет скот, сражается, вооружившись мечом, и, наконец, встречает ассирийского царя Нина, которого чарует своей красотой и рассказами о своем таинственном происхождении от речной нимфы и воспитании у голубок. Нин женится на ней, но авантюры на этом не кончаются. Своего единственного сына от царя Семирамида намеренно воспитывает женственным и жеманным (*effeminato e molle*) и на женской половине дворца, лишая его всякого стремления к славе и власти. И когда умирает Нин, то она, пользуясь своим сходством с сыном, восходит на трон вместо покойного супруга и правит ассирийцами в мужском обличье, ведет войны, переговоры, присоединяет царства, строит города и решает судьбы царей и народов.

В этом положении ее находят двое мужчин, знающих о ее подлинной половой принадлежности. Эти двое – тайный воздыхатель, злодей и придворный интриган Сибарис (Sibari) и таинственный прекрасный заморский царевич Скиталк (Scitalce), в котором она узнает своего любовника и почти убийцу – Гидрена. Оба также узнают Семирамиду и могут раскрыть ее тайну перед народом, лишив ее царства, чести и жизни. Развязка этого сюжета приносит царице приверженность подданных уже в ее подлинном женском обличье, возвращает ей любовь Скиталка, обманом убежденного в ее неверности, и обличает неблагоприятные интриги тайно вожделем ее Сибариса.

⁵ Сведения об этих, позднейших и ряде других постановок на либретто Метастазо см. на сайте проекта Болонского университета Corago (Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900): URL: <http://corago.unibo.it/viewrelations/0000051966> (дата обращения: 24.10.2023). Список оперных постановок на либретто по мотивам трагедии Вольтера см.: URL: <http://corago.unibo.it/viewrelations/0000109158> (дата обращения: 24.10.2023).



Титульный лист либретто, изданного к петербургской постановке «Семирамиды» 1737 г.



Вторая сюжетная линия драмы связана с фигурой Фамиры (Tamiri), наследной царевны Бактрианы. Бактриана зависит от Ассирии, поэтому судьбу ее наследницы решает Семирамида в обличи Нина. Она собирается выдать Фамиру замуж за одного из трех претендентов, явившихся в Вавилон. Эти трое: скифский князь Гиркан (Ircano), египетский царевич Миртей (Mirteo) и таинственный князь Скиталк. Египетский царевич и скифский князь не по вкусу Фамире, она останавливает свой выбор на Скиталке. Так завязывается вторая часть любовного конфликта, ведь Скиталк и Семирамида уже узнали друг друга, они во власти противоречивых чувств, но у них нет уважительной причины отменить решение Фамиры, невольно вставшей между ними.

В лицах Гиркана и Миртея Метастазио с грациозным юмором явил два образа неприемлемой мужественности своей эпохи: грубую неотесанную наглую силу и застенчивое робкое манерное занудство, равно неприятные в своей чрезмерности. Гиркан представлен диким кочевником, чуждым придворных приличий, понятий о чести и стыде, готовым и на подлое убийство соперника отравой, и на незаконное похищение царевны. Первое впечатление Фамиры о нем: «Варвар и странен!» («Barbaro, strano»). Миртей отличается слащавой учтивостью, так что Фамира шепчет на ухо Семирамиде: «Скучен, жеманен!» («Noioso e molle»). Он то и дело готов отказаться от царевны, узнав, что она избрала другого, удалиться

в рыданиях и вздохах, он единственный, кого она даже в гневе из-за отказа Ски-талка и Гиркана не хочет видеть своим супругом. Во втором действии она строго отчитывает его за вечное нытье, воздыхания и упреки в неблагодарности. И все же ей придется выйти именно за Миртея, поскольку Скиталк становится мужем разоблаченной Семирамиды, а египетский царевич оказывается родным братом новоявленной царицы, которому она оказывает всяческое покровительство. Так брак бактрийской царицы из приятного и лестного выбора становится безвыходной и тяжелой обязанностью.

Изложенный сюжет показывает, что «Семирамида» Метастазии в феврале 1737 г. при российском дворе была актуальна вдвойне. Она не только прославляла монархиню, но и тонко намекала на обстоятельства главной династической интриги царствования Анны Иоанновны – сватовства принца Брауншвейг-Люнебургского Антона Ульриха к племяннице императрицы Анне Леопольдовне. Сватовство это тянулось с февраля 1733 г., когда юноша, избранный в женихи по политическим мотивам с целью упрочить связь российского императорского дома с австрийским⁶, приехал в Петербург и был представлен невесте. Худощавый, невысокий, застенчивый, невзрачный, заика, он не вызывал симпатии у принцессы, которая вскоре увлеклась эффектным и статным щеголем саксонским посланником графом Морицем Карлом Линаром. Уже летом 1735 г. их связь стала настолько явной, что от двора пришлось удалить способствовавших их сближению воспитательницу Анны Леопольдовны Адеркас и учителя К. И. Геннингера, а в декабре 1736 г. в Саксонию был отослан и сам Линар⁷. Сценические события в оперном спектакле прозрачно намекали зрителям, что брака по должности, хотя и без любви, не избежать.

Для пояснения сценического действия зрителям к представлению печаталось полное либретто в виде двухдвуязычных изданий: итальянско-русского и итальянско-немецкого. Русский перевод был поручен П. Медведеву, который сменил в этой обязанности В. К. Тредиаковского, переведившего либретто первой итальянской серьезной оперы «Сила любви и ненависти» (1736). Вслед за Тредиаковским Медведев избрал для перевода стихотворных диалогов прозу, а для перевода

⁶ Антон Ульрих доводился племянником австрийской императрице Елизавете Христине, будучи сыном ее младшей сестры, герцогини Антуанетты Амалии Брауншвейг-Вольфенбюттельской.

⁷ В общих чертах эта придворная история извлекается из биографических материалов, обобщенных в следующих справочных статьях: С. Тр. [Трубачев С. С.] 1) Анна Леопольдовна // Русский биографический словарь. СПб., 1900. Т. 2. С. 178–179; 2) Антон Ульрих // Там же. С. 230–232; Фурсенко В. Линар // Там же. СПб., 1914. Т. 10. С. 434–438; Геннингер // Там же. СПб., 1914. Т. 4. С. 414–415 (без подписи); Адеркас // Там же. СПб., 1896. Т. 1. С. 74 (без подписи).

арий – некое подобие неравносложных стихов, оканчивающихся рифмами⁸. Немецкий стихотворный перевод в вольных стихах выполнен академиком Я. фон Штелином⁹.

Либретто, публиковавшиеся к оперным постановкам особенно в XVIII в., обычно включали множество полезных сведений. Помимо полного текста музыкальной драмы, иногда с переводом на иностранные языки, в них приводилась информация о поводе постановки и об адресате посвящения, об авторах текста и музыки, о постановщиках балетов, о художниках декораций и инженерах сценических машин, а также об исполнителях всех партий. В либретто трех опер, поставленных при российском дворе в царствование Анны Иоанновны¹⁰, помимо прочего, печатались также сведения о переводчиках на русский и на немецкий язык, однако сведения об исполнителях не приводились¹¹, поэтому их приходится извлекать из иных источников или выводить логически из сопоставления имеющихся данных.

Состав петербургской «Семирамиды» предполагал две женские роли (Семирамида и Фамира) и четыре мужские (Скиталк, Миртей, Гиркан и Сибарис¹²).

⁸ Двухязычное итальянско-русское издание: *Il finto Nino, ovvero la Semiramide riconosciuta. Drama per musica di rappresentarsi per ordine della Sacra Imperial Maestà di Anna Giovannona, imperatrice di tutte le Russie nel nuovo imperiale teatro di S. Pietroburgo nell'anno 1737.* S. Pietroburgo, Nella Stamperia dell'Accademia Imp. [eriale] delle scien. [ze] = Притворный Нин, или Семирамида познанна. Драма на музыке действующая по указу ея императорскаго величества Анны Иоанновны самодержицы всероссийской в новом императорском театре. В Санкт-петербурге 1737 года. Печатано при Императорской Академии наук.

⁹ Двухязычное итальянско-немецкое издание: *Il finto Nino, ovvero la Semiramide riconosciuta: drama per musica di rappresentarsi per ordine della Sacra Imperial Maestà di Anna Giovannona, imperatrice di tutte le Russie nel nuovo imperiale teatro di S. Pietroburgo nell'anno 1737.* S. Pietroburgo, Nella Stamperia dell'Accademia Imp. [eriale] delle scien. [ze] = Der verstellte Ninus, oder Die wiederentdeckte Semiramis in einer Opera auf allhöchsten Befehl Ihres Käyserl. Majest. Anna Ioannowna Käyserin und Selbstbeherrscherin von ganz Russland aufgeführt auf der neuen Schaubühne des Käyserl. Pallastes zu St. Petersburg. 1737.

¹⁰ Помимо указанных выше опер «Сила любви и ненависти» и «Притворный Нин, или Семирамида познанна», это была опера «Артаксерс» (1738) Арайи на либретто Метастазіо. Либретто первой оперы «Каландр» (1731) не было напечатано.

¹¹ Обыкновение указывать исполнителей в печатном либретто появилось в российском оперном театре в царствование Елизаветы Петровны, однако не стало регулярным.

¹² П. Медведев в своем переводе использует следующие варианты транслитерации имен собственных: *Semiramide* – Семирамида, *Tamiri* – Тамира, *Scitalce* – Шиталч, *Mirteo* – Миртей, *Ircano* – Иркан, *Sibari* – Сибарь. Мы придерживаемся форм: Фамира, Гиркан, Скиталк и Сибарис в соответствии с историческими особенностями передачи греческих имен в русском языке.

Эти роли распределялись среди певцов итальянской компании, прибывших в Россию в 1735 г.¹³ В числе этих певцов были: сопрано Костанца Пьянтанида, Катерина Мазани; контральто Катерина Джорджи и ее муж тенор Филиппо; бас-буфф Доменико Крикки; пара комедийных певцов-буфф: сопрано Роза Рувинетти-Бон и бас Пьетро Пертичи и, наконец, кастрат-сопранист Пьетро Мориджи¹⁴. Я. фон Штелин в своем «Известии о музыке в России» называет исполнительницей главной партии – Семирамиды Костанцу Пьянтаниду¹⁵. На вторую женскую роль могли бы претендовать сразу три исполнительницы. Рувинетти-Бон имела амплу буффонной певицы, хотя годы спустя, в 1744 г., в опере Арайи «Селевк» на либретто Дж. Бонекки ей была доверена трагедийная партия сирийской царевны Артеники, глубоко страдающей от тирании своего отца и лишенной возможности соединиться узами брака с возлюбленным парфянским полководцем Вологезом. Катерина Джорджи, обладая контральтовым тембром, на протяжении своей российской карьеры исполняла главные мужские роли, например, – полководца Абиазара в «Силе любви и ненависти», царевича Фарнака в «Митридате» (1747) или императора Феодосия в «Евдоксии венчанной» (1752). Более всего на роль Фамиры подходила Катерина Мазани, чаще всего получавшая роли главных героинь – Нирены в «Силе любви и ненависти», Исмены в «Селевке», Аргены в «Беллерофонте» (1750), Афинаиды в «Евдоксии венчанной». Если провести аналогии с распределением других партий, на этот раз мужских, то мы увидим, что Крикки получал роли злодеев и подлецов – Гиркана в «Селевке», Фульвия в «Сципионе» (1745), Гидаспа в «Митридате», поэтому уместно предположить, что в «Семирамиде» ему также досталась роль тайного злодея, плетущего интриги против главных героев – Сибариса. Филиппо Джорджи получал ведущие партии благородных отцов, иногда гневливых и буйных, – Софита в «Силе любви и ненависти», Селевка, Сципиона и Митридата в одноименных операх, Ариобата в «Беллерофонте» и Леона в «Евдоксии венчанной». Думается, уместно предположить его участие в «Семирамиде» в качестве Гиркана – простодушно-глуповатого, вспыльчивого и воинственного, но все же благородного скифского князя. Аналогии в распределении главных мужских партий в петербургской

¹³ Состав певцов итальянской компании, завербованных придворным шутком Пьетро Мира и прибывших в Петербург в 1735 г., устанавливает на основе изученных документов Р. А. Моозер (см.: *Mooser R. A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*. [Génève, 1948]. Т. 1. Р. 120).

¹⁴ Биографические справки об этих певцах см.: Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. СПб., 2000. [Т. 1]: XVIII век. Кн. 1–3.

¹⁵ *Schlozer A. L. von. M. Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neuveranderten Russland*. Riga; Mietau, 1770. Th. 2. S. 91. Это утверждение приходится принять за неимением иных прямых сведений о распределении ролей в петербургской «Семирамиде», хотя в других случаях известия Штелина иногда грешат неточностями.

«Семирамиде» позволяют предположить, что главная роль таинственного возлюбленного ассирийской царицы Скиталка досталась Катерине Джорджи по аналогии с главной мужской ролью Абиазара в «Силе любви и ненависти» и всеми позднейшими ее мужскими ролями. И, наконец, роль египетского царевича Миртея уместно приписать кастрату Мориджи, не только методом исключения, но и по аналогии с другими его ролями. Известно, что он играл Таксила в «Силе любви и ненависти» и Секста в опере А. Хассе на либретто П. Метастазियो «Милосердие Титово», исполненной по случаю коронации Елизаветы Петровны в 1742 г. в Москве, – персонажей лирических, страдающих, утонченных и ранимых.

Высказанное предположение о распределении ролей в петербургской «Семирамиде» Арайи уместно сопоставить со сведениями, извлекаемыми из либретто его неаполитанской «Семирамиды», а также из рукописной партитуры «Семирамиды» петербургской¹⁶.

В Неаполе главная роль досталась звезде венецианской оперной сцены сопрано Лучии Факкинелли, а роль Фамиры исполнила сопрано Тереза Котти, придворная певица вдовствующей герцогини Пармской Энрикетты Эсте. Роль Гиркана была поручена тенору Франческо Тольве. Эти партии, как представляется, не требовали особых изменений при переработке неаполитанской партитуры Арайи для Петербурга. В партитуре обе женские партии написаны в сопрановом ключе, а партия Гиркана – в теноровом. В партии Сибариса в Неаполе указана Анна Мария Маццони – сопрано, чей репертуар в 1730-е гг. состоял главным образом из третьестепенных мужских и женских ролей, а в следующем десятилетии включал уже главные женские партии¹⁷.

¹⁶ Известны три рукописные экземпляра партитуры петербургской «Семирамиды»: в Центральной музыкальной библиотеке государственного академического Мариинского театра (С.-Петербург) (по трудности доступа в фонды шифр установить не удалось); в Берлинской государственной библиотеке (Mus. ms. 760) и в Британской библиотеке (Лондон) (R. M. 22. a. 6). Лондонская партитура была некоторое время доступна в оцифрованном виде: URL: http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100104035102.0x000001 (дата обращения: 12.10.2023). Затем документ пропал из доступа, однако его копия была любезно предоставлена мне А. А. Пенюгиным, за что приношу ему сердечную благодарность. Отдельные инструментальные партии хранятся также в Научно-исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории, в Стокгольмской музыкально-театральной библиотеке и в земском музее шведского Вестерноррландского лена. Об источникеведения музыкального наследия Арайи см.: *Ахметшина З. «Селевк» Ф. Арайи: опера и ее рукописи в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории // Opera musicologica. 2014. № 3. С. 59–61 (Приложение 1); Кайкова С. Франческо Арайя в России (источниковедческий аспект) // Musicus. 2015. № 4: октябрь–ноябрь–декабрь. С. 27–31.*

¹⁷ По данным выборки on-line каталога Corago (Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900) URL: http://corago.unibo.it/risultatoeventiinterpreti/cod_Z00004299100 (дата обращения: 06.12.2023).

Это распределение заставляет вспомнить о Розе Рувинетти-Бон из российской придворной труппы и предположить, что роль Сибариса могла достаться именно ей, а не басу Доменико Крикки. Партия Сибариса в партитуре имеет сопрановый ключ. Наконец, две главные мужские роли в неаполитанской постановке были распределены между женщиной и кастратом. Представлять Миртея было доверено придворной певице графов Гессен-Дармштадтских Анджеле Занукки – венецианской контральто, чаще всего выступавшей в главных мужских ролях. Роль Скиталка досталась одному из самых прославленных певцов эпохи кастрату Николо́ Гримальди¹⁸. Драматургия роли также была ему хорошо знакома: он пел Скиталка в венецианской премьере «Узнанной Семирамиды» Н. Порпоры во время карнавала 1729 г. Его голос, сопрано в юности, ко второй половине жизни обрел контральтовое звучание. Таким образом, в неаполитанской «Семирамиде» оказалось две контральтовые партии: Скиталка и Миртея. В российской придворной итальянской труппе контральто Катерины Джорджи подходило для обеих ролей, но голос Мориджи, как кажется, требовал нового материала. Мориджи начинал свою карьеру в 1720-е гг. с женских ролей-трагедии второго плана; это позволяет предположить, что он обладал особенно высоким и нежным сопрано. В 1730-е гг. певец перешел на первостепенные и второстепенные мужские роли, предполагавшие помимо высокого регистра также напор, героическую окраску и нередко глубокий задушевный лиризм. Качество голоса и вокальные способности позволяли ему включать в свой репертуар арии, написанные для его великого современника Фаринелли¹⁹. Если партия Скиталка в партитуре петербургской «Семирамиды» написана в альтовом ключе, то партия Миртея – в сопрановом, что, во-первых, предполагает сочинение нового вокального материала для нее, а во-вторых, – поручение ее кастрату-сопранисту, а не женщине-контральто.

Сопоставление неаполитанского и петербургского либретто «Семирамиды» также показывает, что явные изменения были внесены именно в партию Миртея. В частности, это касается его арии, завершающей первое действие. Первая встреча претендентов с невестой окончилась неудачей для Гиркана и Миртея: Фамира выбрала их соперника Скиталка. Озлобленный Гиркан предлагает Миртею сообща убить удачливого соперника и тем открыть себе новую возможность сватовства.

¹⁸ Это была последняя премьера в жизни Гримальди – он скоропостижно скончался 1 января 1732 г. в Неаполе в назначенный день премьеры первой оперы Дж. Перголези «Салустия», в которой должен был участвовать.

¹⁹ Данные о ролях Мориджи по выборке on-line каталога Corago (Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900) URL: http://corago.unibo.it/risultatoeventiinterpreti/cod_Z00004328600 (дата обращения: 06.12.2023). См. также биографическую справку о нем в изд.: *Dizionario biografico degli italiani* URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-morigi_%28Dizionario-Biografico%29/ (дата обращения: 06.12.2023).

Миртей отвергает такой способ завоевания руки и сердца избранницы и предпочитает в печали удалиться от двора, в одиночестве изливая свою тоску в нежных столах на морском берегу ветрам и волнам. Далее в неаполитанском либретто следует ария о муках безответной любви²⁰:

Chi porta acceso il core,
Provi il dolor ch'io sento
Poi dica s'è il tormento
Un infedele amor.

So che lasciar vorrei
L'empia caggion tiranna
Degl'aspri tormenti miei,
Ma non lo posso far.

Этот текст не встречается в основных известных изданиях «Семирамиды» Метастазियो; вероятно, он был сочинен именно для этой постановки и не обязательно принадлежит автору либретто. Ария Миртея, помещенная в большинстве изданий, живописует трогательный образ ласточки, вечно оплакивающей свою подругу, убитую вероломным охотником:

Rondinella, a cui rapita
fu la dolce sua compagna,
vola incerta, va smarrita
dalla selva alla campagna
e si lagna intorno al nido
dell'infido cacciator.

Chiare fonti, apriche rive
più non cerca, al dì s'invola,
sempre sola, e finché vive
si rammenta il primo amor.

В петербургском либретто и в партитуре «Семирамиды» в этом месте встречаем иной текст, сходный по содержанию с основным, однако, изображающий одинокую тоскующую горлицу²¹:

²⁰ Semiramide riconosciuta, dramma per musica di Pietro Metastasio... P. 27.

²¹ Il finto Nino, ovvero la Semiramide riconosciuta. <...> Притворный Нин, или Семирамида познанна... С. 66–67.

Оригинал:

La tortora innocente
 Se perde la compagna,
 Dolente
 Si lagna,
 E forse in sua favella
 Barbaro chiama il ciel,
 Tiranno amore.
 Piango pur io così
 Se priva i sguardi miei
 Colei,
 Che m'invaghì del suo splendore.

Пер. П. Медведева:²²

Горлица всегда бывает
 Когда супруга потеряет,
 Печальна
 Крушится²³
 И, может быть, своим разговором являет
 Небо немилостивым называет
 А любовь тираном.
 Буду плакать также и я,
 Буде отчужден буду моим взиранием,
 От той,
 Которая меня распалила своим сиянием.

Эти стихи, отсутствующие в оригинальном либретто «Семирамиды», однако принадлежат Метастазियो и происходят из серенады «Анджелика и Медор» («*Angelica e Medoro*») по мотивам поэмы Л. Ариосто «Неистовый Роланд» («*Orlando furioso*»)²⁴. Серенада была заказана композитору Н. Порпоре неаполитанским аристократом Антонио Караччоло ди Торелла по случаю дня рождения австрийской императрицы Елизаветы Христины (28 августа) и прозвучала в его дворце 4 и 7 сентября 1720 г. Метастазियो дебютировал в ней как либреттист и завоевал покровительство исполнительницы главной партии Марианны Булгарелли, которая впоследствии содействовала его приглашению к австрийскому двору²⁵. Фаринелли пел в ней свою первую небольшую партию – пастушка Тирсида. Елизавета Христина была супругой австрийского императора Карла VI, который в 1713 г. по Утрехтскому миру, завершившему Войну за испанское наследство, получил во владение среди прочего Неаполитанское королевство. Она также доводилась матерью будущей австрийской императрицы Марии Терезии, сестрою Шарлотты Христины, выданной замуж за русского царевича Алексея Петровича, и теткой герцога Брауншвейг-Люнебургского Антона Ульриха, которого ей удалось пристроить в качестве жениха к Анне Леопольдовне, племяннице российской императрицы Анны Иоанновны. В драматургии «Анджелики и Медора» ария о горлинке – изящное украшение эпизода, где героиня ненадолго покидает излеченного ею сарацинского витязя, а тот вздыхает даже в краткой разлуке с нею. Однако, возможно, в Петербурге 1737 г. эти стихи напоминали знаатокам и австрийскую императрицу, и ее незадачливого племянника с его унылым сватовством.

²² Воспроизводится пунктуация издания.

²³ В издании опечатка: крутится. Исправлено по сопоставлению с оригиналом.

²⁴ За указание их источника также приношу благодарность А. А. Пенюгину.

²⁵ Об этой постановке и о художественных особенностях либретто см.: *Raizen K. Metastasio's Angelica serenata and the Light of Empire // MLN. Vol. 134. № 1. January 2019 (Italian Issue). P. 119–142.*

Итак, опера Ф. Арайи «Притворный Нин, или Семирамида познанна», представленная в 1737 г. в Петербурге по случаю дня рождения императрицы Анны Иоанновны, скорее всего, не была написана композитором специально для российского двора, а была переделкой его работы, впервые представленной в Неаполе в 1731 г. Сопоставление данных об итальянских певцах при российском дворе, данных либретто 1731 г. и рукописной партитуры петербургской «Семирамиды» позволяет предположительно описать распределение ролей в этой постановке:

Семирамида	–	Костанца Пьянтанида
Фамира	–	Катерина Мазани
Скиталк	–	Катерина Джорджи
Миртей	–	Пьетро Мориджи
Гиркан	–	Филиппо Джорджи
Сибарис	–	Роза Рувинетти-Бон

Сюжет оперы не только служил иносказательным прославлением Анны Иоанновны как сильной и могущественной женщины на престоле, но также тонко намекал на сватовство Антона Ульриха к Анне Леопольдовне. В роли неудачливого в любви, но счастливого победителя в состязании за руку принцессы царевича Миртея, по всей вероятности, выступал кастрат Пьетро Мориджи. И если последнее предположение верно, то остается лишь вспомнить, что в первой постановке «Семирамиды узнанной» Метастазіо в римском Дамском театре Мориджи на заре своей карьеры исполнял роль царевны Фамиры. Позднее, в одноименных операх А. Хассе (1748) и неизвестного автора (1749), он выходил на сцену, чтобы представить таинственного и страстного Скиталка, завершив таким образом свой сценический путь по одному из сюжетных любовных треугольников «Семирамиды» – от несчастной невесты к ее незадачливому жениху и, наконец, к предмету ее безответной страсти.

Антон Дёмин

БАСНЯ О СПОРЕ РАЗЛИЧНЫХ ОРГАНОВ ЧЕЛОВЕКА В РУССКОЙ ТРАДИЦИИ

В опубликованном впервые на русском языке своде Эзоповых творений имелась и басня «Тело и члены»:

Римские мещане, учинивши правительству супротивление, явно сказали, что ни податей платить, ни силою в военную службу взяты быть не хотят. Сие смятение так велико сделалось, что сперва и успокоить его было нельзя, но Лелий Агриппа напоследок возмутительных мещан сею баснею усмирил: «В некоторое время руки и ноги против всего тела, а особливо против брюха взбунтовавшись, объявили: “Мы не ведаем, для чего брюху праздну лежать, а нам его работою своею всякой день кормить? Ежели брюхо вместе с нами работать не станет, то мы его впредь кормить не будем”. Руки и ноги после сего раздору брюхо несколько дней без пищи оставили, отчего все члены в бессилие пришли, а потом и руки с ногами, ослабев и вину свою узнавши, с охотою исправить хотели, только уже поздно было, ибо желудок от долговременного пощения так иссох и изнурился, что ни пищи, ни питья удержать не мог; а руки и ноги посему узнали, что брюху с членами всего тела жить и умереть вместе».

Учение:

Народ — тело, а Монарх — ему глава. Ежели один член должных главе своей услуг не принесет, то его за такого бунтовщика почитать надлежит, который леностью и послушанием то же, что другой, равный ему, самым делом упускает.¹

На этот сюжет вскоре написал басню «Брюхо и Уды»² В. К. Тредиаковский, опустивший, впрочем, упоминание о Голове:

Случилось Членам всем так на Брюхо роптать:
«Уж долго ль нам тебя, лентяя, всем питать?»
Мы больше не хотим тебе в такой быть службе
И не желаем жить с тобой отныне в дружбе».

¹ Эзоповы басни с нравоучением и примечаниями Рожера Летранжа вновь изданные, а на российский язык переведены в Санкт-Петербурге канцелярии Академии Наук секретарем Сергеем Волчковым. СПб., 1747. С. 204–206.

² Уд – «...член, часть тела, всякое отдельное, по наружности, орудие тела, как: нога, рука, палец и пр. <...> *Уне* (лучше. – С. Ф.) *бо ти есть, да погибнет един от уд твоих.* МтӨ.» (Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. 3-е изд., испр. и значит. доп. СПб.; М., 1909. Т. 4. Стб. 962).

Но пища у него как отнята вся вдруг,
То ослабели все и Уды сами вокруг.
И так тогда они, что бедны, погибали,
Раскаялись о том, а зависть проклинали.³

Басня же «Голова и Члены» А. П. Сумарокова была опубликована в его книге «Притчи» (СПб., 1762)⁴, посвященной цесаревичу Павлу Петровичу, где, между прочим, говорилось: «Сколько притчи полезны, о том уже всему свету известно. А я только того хочу, чтобы мои притчи заслужили себе достоинство имени своего и были угодны ВАШЕМУ ИМПЕРАТОРСКОМУ ВЫСОЧЕСТВУ...»; посвящение это было сохранено в издании 1881 г.

Член члену в обществе помога,
А общий труд ко счастью дорога.
Послушайте, какой был некогда совет!
Сказала Голова Желудку: «Ты, мой свет,
Изрядно работаешь:
Мы мучимся, а ты глотаешь.
Что мы ни накопим, стремишься ты прибрать,
И наши добычи стараешься сожрать.
Какой боярин ты, чтоб мы тебе служили?»
Все члены, весь совет желудку извещал:
«Мы твердо положили,
Чтоб так, как ты живешь, и мы покойно жили».
Но что последует? Желудок истощал
И в гроб пошел: а при его особе,
Увянув купно с ним подобно как трава,
Все члены, и сама безмозгла Голова,
Покоятся во гробе.⁵

На тот же сюжет написал басню «Голова и Ноги» В. И. Майков:

³ Сочинения и переводы как стихами, так и прозою Василья Тредиаковского. СПб., 1752. Т. 1. С. 215–216.

⁴ В этот год был свергнут с престола император Петр III и провозглашена императрицей Екатерина II.

⁵ См.: Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе, покойного <...> Александра Петровича Сумарокова. 2-е изд. / Собр. и изд. Н. Новиковым. М., 1787. Ч. 7, кн. 2. С. 95–96.

Средь склизкия дороги
Расспорилися Ноги
И упрекались, так друг другу говоря:
«Ты б, свет мой, без меня ни разу не ступила,
Когда бы я себя к земле не прилепила».
И тако идет пря.
Но как они Главу имели за царя,
То спор свой разрешить судом ее хотели,
И тотчас их слова во уши прилетели.
Сей умный царь их спор сим словом развязал
И повелительно обеим им сказал:
«Вы так сотворены премудрою судьбою,
Чтоб жить в согласии вам век между собою.
То если кончится согласие меж вас,
Мне будет вред и вам». Они, сей слыша глас,
Пошли, дорогою друг друга сберегая,
И так дошли они дороги склизкой края.

Баснь учит быть судьбе послушным нам всегда,
И тако мы свой век пробудем без вреда.⁶

Позже, однако, в многочисленных списках стала широко известна басня «Голова и Ноги» (1803) Дениса Давыдова, которая иногда приписывалась А. С. Пушкину. О ней упомянул декабрист В. И. Штейнгейль в письме к Николаю I из Петропавловской крепости 11 января 1826 г.:

Кто из молодых людей, несколько образованных, не читал и не увлекался сочинениями Пушкина, дышащими свободою; кто не цитировал басни Дениса Давыдова: «Голова и ноги»? Может быть, в числе тех, кои имеют счастье окружать особу Вашу, есть таковые. О, государь! Чтоб истребить корень свободомыслия, нет другого средства, как истребить целое поколение людей, кои родились и образовались в последнее царствование. Но если сие невозможно, то остается одно — препобедить сердца милосердием и увлечь умы решительными, явными приемами к будущему благоденствию государства.⁷

Ср.:

Уставши бегать ежедневно
По лужам, по грязи, по жесткой мостовой,

⁶ Нравоучительные басни Василия Майкова. М., 1766. Ч. 1. С. 30.

⁷ Штейнгейль В. И. Сочинения и письма. Иркутск, 1985. Т. 1. С. 223–224.

Однажды Ноги очень гневно
Разговорились с Головой:
«Как мы несчастны, Боже мой,
Что век осуждены тебе повиноваться!
Днем, ночью, осенью, весной,
Лишь вздумалось тебе, изволь бежать, таскаться
Туда, сюда, куда велишь;
И к этому ж еще, опутавши чулками,
Ботфортами да башмаками,
Ты нас, как ссылочных колодников, моришь
И, сидя наверху, лишь хлопаешь глазами;
Еще же если б ты к Ногам
Была почтительней за труд их неизменный;
Так нет! когда тебя, с душою сопряженны,
Несем к торжественным богам,
Тогда лелеешь нас; но лишь домой вступили —
То Ноги, по твоим словам,
Как будто не ходили».
— «Молчать! — тут Голова сказала им, — молчать!
Иль не страшит моя вас сила?
Бродяги! вам ли размышлять,
Когда мне место раз определила
Природа выше вас, то чтоб повелевать!»
— «Ну, очень хорошо! пусть ты б повелевала,
По крайней мере, нас повсюду б не совала,
А прихотям твоим несносно угождать!
Да между нами ведь признаться,
Коль нами право ты имеешь управлять,
То мы имеем тож всё право спотыкаться;
И можем иногда, споткнувшись, — как же быть? —
Твое могущество об камень расшибить!»

Смысл этой басни всякий знает..
Но должно — цыц! — молчать: дурак — кто всё болтает!⁸

Та же коллизия фактически развита в баснях «Верхушка и Корень» (1773) М. Н. Муравьева и «Листы и Корни» (1811) И. А. Крылова. В рукописи первой из них концовка была такова:

⁸ Давыдов Д. Стихотворения. Л., 1984. С. 52–53 («Библиотека поэта». Большая серия).

Что ж?
Вить то не ложь,
И басенка моя не простенька игрушка.
Итак, какой же бы из ней нам выбрать плод?
Правительство — Верхушка,
А Корень — то народ.⁹

В комментарии к этой басне В. П. Степанов отметил: «Концовка, появившаяся в печатном тексте, была написана позднее по совету неизвестного, отрецензировавшего рукопись сборника “Басни” (ГПБ). Он рекомендовал поэту более резко оттенить “неразумность” народных мнений, что и отразилось в заключительных стихах печатной редакции:

Как на верхушку корень, он часто негодует,
Мнит вредным, что она ко благу предписует.
Но что? Возможен ли сплетенный вымысел сей
В таком народе быть приличен,
К великим что давно монархам приобьчен,
С младенства изучил по Боге власть царей».¹⁰

Умница же Крылов, изложив, по обыкновению своему, «истину вполукрты», сумел сохранить дерзкий ответ Корней бездельникам Листам и самому Дереву, хотя и опустил упоминание о его Верхушке:

«Мы те, —
Им снизу отвечали, —
Которые, здесь роясь в темноте,
Питаем вас. Ужель не узнаете?
Мы Корни Дерева, на коем вы цветете.
Красуйтесь в добрый час!
Да только помните ту разницу меж нас:
Что с новою весной лист новый народится,
А если Корень иссушится —
Не станет Дерева, ни вас».¹¹

⁹ Русская басня XVIII–XIX веков. Л., 1977. С. 157 («Библиотека поэта». Большая серия).

¹⁰ Там же. С. 552–553.

¹¹ Там же. С. 306.

К классическому сюжету обратился и П. А. Каратыгин. Актер, автор популярных водевилей, остроумный поэт¹², художник-любитель¹³, интересный мемуарист, он, однако, всегда избегал острой социальной сатиры, хотя порою был и не в ладах с цензурой – по иной причине, нежели Денис Давыдов. Такова, например, басня Каратыгина «Спор» (1850)¹⁴:

Однажды в древности седой,
В начале века,
О первенстве между собой,
Заспорили все члены человека:
«Никто не отобьет мои права! –
Кричала Голова, –
Я старшая над всем; природа так решила
И потому меня высоко поместила!
Во мне престол души; рассудок, царь всему;
Во мне и взор, и слух, и обонянье,
Дар слова... все покорствует уму;
На мне лежит венец сознания!
Что было б без меня? Во мне все родилось,
Художества, искусства и науки!..»
– «Нет, Голова, стой! не задирай свой нос! –
Кричат обиженные Руки, –
Без нас не сделала б ты ничего вовек!
Всё, всё у нас в руках!.. Руками всё берется;

¹² О П. А. Каратыгине как об одном из знаменитых петербургских остряков своего времени см., например: Денисенко С. В. Записки театрального человека // Каратыгин П. Записки / Вступ. ст., коммент. С. В. Денисенко. СПб., 2011. С. 16–21.

¹³ Известны, в частности, два каратыгинских портрета А. С. Грибоедова 1825 и 1828 г.; на одном из них – профиль Грибоедова с большим хохлом и густыми бровями; эта миниатюра послужила основной моделью для известного портрета драматурга кисти И. Н. Крамского.

¹⁴ Текст этот был прислан нам, сопровождаемый письмом: «Уважаемые Сергей Александрович и Варвара Сергеевна! Спасибо за то, что согласились посмотреть материалы, найденные нами в семейном архиве. Недавно мы обратили внимание на рукописную копию басни П. А. Каратыгина “Спор”. Копия выполнена чернилами или тушью на сильно пожелтевшей бумаге. <...> Сравнение “нашей” версии басни и текста, который опубликован в Интернете, показывает, что последняя треть нашего текста совершенно не совпадает с интернетовской. Можно предположить, что в связи с фривольностью “нашего” текста, он не мог пройти официальную цензуру и поэтому существовал только в рукописных вариантах. <...> Екатерина Сергеевна Ашихмина, Виктор Семенович Ашихмин».

И что такое человек,
Когда от рук он отобьется?
С мечом в руках, он покорил весь мир,
Руками хлеб насущный добывают;
И золото, земной кумир,
Пред чем все голову склоняют,
Всё те же руки доставляют!
Куда ни оглянись вокруг,
Все дело человеческих рук!»
— «А мы-то, что ж? — сказали *Ноги*, —
Вы нас не ставите ни в грош,
А ведь без нас далеко не уйдешь!
Нам дайте место! Прочь с дороги!
Мы всё привыкли попирать!
Так, например, войскам — маршировать,
Или в балетах — танцевать...
Не будь-ко нас, так вы увидели бы сами,
Что в свете все пошло бы вверх ногами!»
— «Постойте! Спор у вас идет о пустяках! —
Тут *Сердце* вскрикнуло в сердцах. —
Мне, мне отдайте предпочтенье,
Во мне одном душа и животворный жар;
Я двигатель всего, всего без исключенья;
Я крови всей резервуар!
Без сердца род людской — презренное творенье;
Без ваших рук и ног, все ж человек живет,
А вынь-ка сердце, — он умрет!
Во мне огонь любви, при мне молчит рассудок». —
— «А я-то что ж? — вдруг заворчал *Желудок*. —
Не худо б и об нас вам речь завести.
Хоть я не на виду, но всё же, как ни есть,
Необходимо людям есть;
И человек, когда кормить меня не станет,
Того гляди и ноги он протянет!
Вы, братцы, не шутите мной:
Из хлеба, говорят, трудится род людской,
А хлеб-то для меня — так стало,
Во мне одном и есть животное начало!
Вы сыты, оттого и расхрабрились так,
А только что бы вы сказали натошак?!

Нет! Морген фри! Я ваш фундамент!
Я провиантский департамент!
Неблагодарные! — недаром я сержусь;
Вы вспомните: во время ночи,
Все члены спят, а я тружусь,
Как верный ваш черноработчий,
Вы захвораете, так я же виноват,
Терплю в чужом пиру похмелье;
Из ваших глупостей я, рад или не рад,
А должен принимать все гадости и зелья.
К тому ж еще и то позвольте вам сказать,
Что кто умеет здесь принять и угощать,
Так ваша братия на все готова:
И *Сердце* ни гу-гу и *Голова* ни слова,
И *Ноги* шаркают и *Руки* руку жмут...»
— «Молчите, дурачье!— вдруг раздается тут
Глас Члена одного из самой середины —
Позвольте же и мне подняться наконец!
Причинным местом я зовусь не без причины:
Не я ль вам жизнь даю? Не я ли ваш отец?
Не будь меня, вас не было б на свете;
Я детородный член — так все они мне дети!»
— «Так-так, соседка! Ты прав! Ты молодец! —
Вскричала *Задница*, задорная соседка, —
Я с духом соберусь и им отвечу метко!
Пускай на мне сидят, а правда все ж моя,
Что эти члены все не стоят ни ...!
Стой тверже, куманек! дружей соединимся!
Усермся, а им не поддадимся!
Обязанность моя, хоть не совсем чиста,
Но занимаю я все нужные места!
Сосед мой не брезглив, со мной хлеб-соль он водит
И в гости с заднего крыльца ко мне подчас заходит...
Нам уступите вы! Конец безумным спорам,
Не то поносом награжу я всех или запором!»
Настал тут шум и гам, сумятица пошла,
И *Заднице* *Рука* пощечину дала...
Зарделась *Задница*, шипит, пердит, вертится...
И члены все пошли к Юпитеру судиться.
В тот день, как говорят, всесильный бог богов

Был сам желудком что-то нездоров,
Да и с Юноною он ночью был в разладе,
Короче — был он швах и спереди и сзади...
Он, дело выслушав, не знал, что им сказать,
Все как-то морщился, рукой живот свой гладил,
И ссору глупую так наконец уладил:
Чтоб *Руку дерзкую* достойно наказать,
Велел ей *Заднице* служить и подтирать.¹⁵

Этот список басни был, конечно же, составлен в XX веке, судя по его тексту и современной орфографии. Подцензурный же вариант басни — «Спор (Старая погудка на новый лад)» — был несколько короче; перепалка обрывалась на речи Желудка, после чего следовали иные строки:

«Молчи, животное! — все закричали тут, —
Тебя заставим мы смириться!»
И члены все пошли к Юпитеру судиться.
В то утро, говорят, всесильный бог богов
Был сам желудком нездоров.
Он, дело выслушав, нахмурил бровь,
Поморщился, рукой желудок начал гладить —
И молвил: «Что мне вам сказать на это?»
Точь в точь как члены вы иного комитета
Шумите, спорите, и все из пустяков!
Все благородны вы, хоть вышли все из грязи,
И первенства вам нечего искать:
В природе все должно быть в неразрывной связи
И созданы вы все друг другу помогать...»
Но тут Юпитер вдруг уйти поторопился,
И этот важный спор ничем не разрешился.¹⁶

Несомненно, что более пространный текст действительно принадлежал П. А. Каратыгину, который любил побаловаться обцененной лексикой¹⁷.

¹⁵ Курсив мой. — С. Ф.

¹⁶ Русская старина. 1880. № 1. С. 161. Была и другая концовка басни: «Но тут Юпитер вновь ворчание услышал, / Поморщился опять — и сам куда-то вышел».

¹⁷ Ср., например, его стихи «По поводу происшествия в Константинополе во время восточной войны в феврале 1854 года» (см.: Всемирная эпитаграмма: Антология: В 4 т. СПб., 1998. Т. 4. С. 212–213).

Впоследствии же эзоповский сюжет с моралью «Народ – тело, а Монарх – его голова» вообще не варьировался. Причина этого была указана в эпиграмме Николая Эрдымана:

Раз ГПУ пришел к Эзопу
И хватъ его за жопу!
Смысл этой басни ясен:
Не надо басен!¹⁸

Сергей Фомичев

¹⁸ Там же. С. 429. Составитель антологии «Всемирная эпиграмма» Владимир Васильев отметил: «Согласно “Истории” Ю. Борева, “Эрдымана пригласили в Кремль и представили Сталину как очень остроумного человека. Эрдыман прочел: «Шастъ ГПУ к Эзопу...» (и далее как в тексте этой антологии. – *Вл. В.*). Сталин посмеялся. Все посмеялись. И Эрдымана посадили”. <...> ...бывавший в гостях у Эрдымана актер Московского театра на Таганке Вениамин Смехов именно так завершил эту эп<играм>му, прочтя ее 11 мая 1992 г. по петербургскому телевидению и 31 мая 1995 г. по российскому каналу» (Там же. С. 836).

К КОММЕНТАРИЮ «ОПАСНОГО СОСЕДА»: ПОЭМА В. Л. ПУШКИНА И БАРКОВИАНА

В тексте «Опасного соседа» (1811) обращает на себя внимание следующая несообразность: в описании борделя сосуд для мочи – *урьльник* – соседствует с самоваром и чашками:

Безносая стоит кухарка в душегрейке;
Урьльник, самовар и чашки на скамейке.¹

Урьльник – предмет, конечно, необходимый, но не предназначенный для всеобщего обозрения. Между тем, он намеренно выставлен В. Л. Пушкиным напоказ. По-видимому, это не случайно. В «Опасном соседе» урьльник – своего рода слово-сигнал, отсылающее читателя к непристойной трагедии, авторство которой принадлежит Ивану Баркову или же ему приписывается. В монологе героини трагедии, уснащенном грубыми физиологическими подробностями, речь идет и об урьльнике:

Но князь, приметивши в моей махоне влажность,
Урьльник подал мне, считая то за важность;
Через то политику свою он мне подал
И, что он знает жить на свете, показал.²

Ср. у В. Л. Пушкина:

Дьячок, купец, Сосед пунш пили за игрою,
Уменье в свете жить, желая показать,
Варюшка всем гостям старалась подливать;
Благопристойности ничто не нарушало.³

В сочинении В. Л. Пушкина, на первый взгляд, благопристойности ничто не нарушает. Но цитата заставляет воспринимать поэму в весьма неблагоприятном контексте непечатной трагедии XVIII в. – разумеется, эта скрытая игра с грубой эротикой адресована тем, кто знал трагедию по рукописным спискам. Известно, что первые читатели «Опасного соседа» оценили остроумие автора,

¹ Пушкин В. Л. Стихотворения. СПб., 2005. С. 28.

² Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова. М., 1992. С. 265.

³ Пушкин В. Л. Стихотворения. С. 29.

избравшего своим сюжетом бордель и вместе с тем счастливо избежавшего излишне откровенных сцен, для такого сюжета, казалось бы, неизбежных. Так, Ф. Ф. Вигель вспоминал, как поэма В. Л. Пушкина «изумила, поразила его насмешников и заставила самых строгих серьезных людей улыбаться соблазнительным сценам, с неимоверной живостью рассказа, однако же с некоторою пристойностью им изображенным»⁴.

Вместе с тем непристойность из текста поэмы вынесена В. Л. Пушкиным в ее подтекст, по-видимому, достаточно прозрачный для читателей. В данном случае уместно вспомнить о том, что А. И. Тургенев видел в «Опасном соседе» нечто «в роде грессетовых матерных пьес»⁵ (возможно, сопоставление поэмы с сочинениями Жана Батиста Луи Грессе позволит выявить еще один источник или источники). В научной литературе в качестве источников «Опасного соседа» называли сатиру Теофиля де Вио «Описание борделя», изобилующую эротическими сценами поэму Вольтера «Орлеанская девственница», «Оду кулашному бойцу» И. Баркова⁶. Выявленная нами в «Опасном соседе» цитата из трагедии И. Баркова дополняет наши представления о барковиане, сказавшейся в поэме В. Л. Пушкина, и должна быть учтена в комментарии к этому, по удачному выражению А. Я. Булгакова, «памятнику стихотворных дарований» дядюшки великого племянника.

И последнее. Любопытно, что в поэме в поэме А. С. Пушкина «Граф Нулин» (1825), во многом восходящей к «Опасному соседу»⁷ и в главном герое которой нашел свое воплощение забавный лик Василия Львовича, в одном из беловых автографов упомянут пресловутый урыльник – в перечне тех вещей, которые приносит графу его слуга: «щипцы с пружиною, урыльник»⁸. В печатном тексте «Графа Нулина» вместо урыльника появился... будильник.

А. О. Смирнова-Россет в «Автобиографических записках» сохранила рассказ Пушкина о причине этой замены:

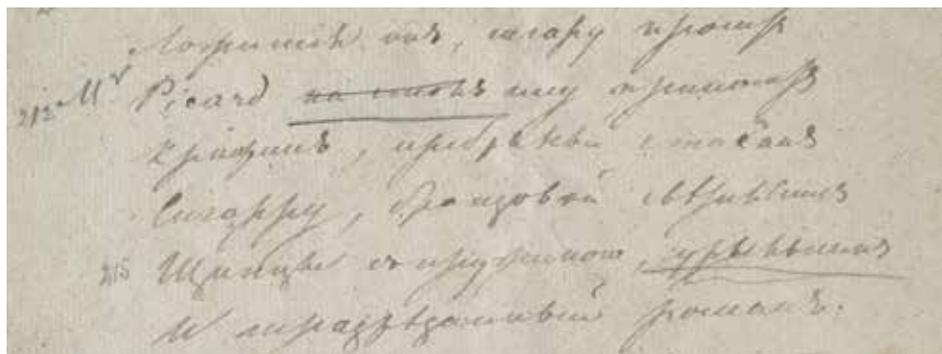
⁴ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1928. Т. 1. С. 341.

⁵ Цит. по: «Арзамас»: Сб.: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 170.

⁶ См.: Казакова Л. А. Жанровое своеобразие поэмы В. Л. Пушкина «Опасный сосед» // Четвертые Майминские чтения: Забытые и «второстепенные» писатели пушкинской эпохи. Псков, 2003. С. 78–85; Шруба М. Либертинский источник «Опасного соседа» (Василий Пушкин и Теофиль де Вио) // Литературный быт пушкинской поры. М., 2012. С. 54–75.

⁷ См.: Михайлова Н. И. Поэма Василия Львовича Пушкина «Опасный сосед»: Очерки о дяде и племяннике, Буянове и Онегине, «Арзамасе» и «Беседе», et cetera. М., 2005. С. 241–246.

⁸ Пушкин. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. [М.; Л.], 1948. Т. 5. С. 169.



Фрагмент белой рукописи «Графа Нулина»
(ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, ед. хр. 893, л. 6 об.)



Государь цензуровал «Графа Нулина». У Пушкина сказано: «урыйльник». Государь вычеркнул и написал «будильник». Это восхитило Пушкина. «C'est la remarque de gentilhomme <Это джентльменское замечание. — франц.>». А где нам до будильника, я в Болдине завел горшок из-под каши и сам его полоскал с мылом, не посылать же в Нижний за этрусской вазой.⁹

Так Николай I, известный своими любовными похождениями, знакомый, вероятно, и с «Опасным соседом», и с сочинениями И. Баркова, позаботился о благопристойности пушкинского текста.

Наталья Михайлова

⁹ Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 349.

ЖУКОВСКИЙ, БАРАТЫНСКИЙ, БАТЮШКОВ И АННА ПЕТРОВНА КЕРН (Еще раз о стихотворении «Я помню чудное мгновенье...»)

Элегия Пушкина «К ***» («Я помню чудное мгновенье...», 1825) адресована, как неоднократно засвидетельствовал сам Пушкин, Анне Керн. Эта адресация породила миф о великой любви поэта, но текст стихотворения вызвал и сомнения в том, что речь в нем идет о конкретной женщине и даже в том, что речь идет вообще о любви. Крайнюю позицию занял в свое время А. И. Белецкий, высказав уверенность, что в этой элегии, главная мысль которой внушена Жуковским, говорится не о любви, а о творческом вдохновении¹.

Автограф стихотворения Пушкин подарил Керн в день ее отъезда из Тригорского²; под ее именем оно фигурирует в пушкинских списках произведений³. Означает ли это, что элегия может быть прочтена в биографическом ключе, которому она с легкостью поддается благодаря усилиям той же Анны Петровны, которая сама отдала стихотворение в печать, а позднее в своих мемуарах рассказала, как в юном возрасте познакомилась с поэтом, а потом снова встретилась с ним спустя годы⁴?

¹ См.: Белецкий А. И. Из наблюдений над стихотворными текстами А. С. Пушкина. I. Стихотворение «Я помню чудное мгновенье» // Белецкий А. И. Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 386–402.

² «На другой день я должна была уехать в Ригу вместе с сестрою Анной Николаевной Вульф. Он пришел утром и на прощание принес мне экземпляр 2-й главы “Онегина” (мемуаристка ошибается: подарено было отдельное издание первой главы; вторая глава вышла из печати только в 1826 г. – М. В.), в неразрезанных листках, между которых я нашла вчетверо сложенный почтовый лист бумаги со стихами: “Я помню чудное мгновенье” и проч. и проч. Когда я собиралась спрятать в шкапулку поэтический подарок, он долго на меня смотрел, потом судорожно выхватил и не хотел возвращать; насилиу выпросила я их опять; что у него промелькнуло тогда в голове, не знаю. Стихи эти я сообщила тогда барону Дельвигу, который их поместил в своих “Северных цветах”, Мих. Ив. Глинка сделал на них прекрасную музыку и оставил их у себя» (Керн А. П. Воспоминания о Пушкине // Керн А. П. (Маркова-Виноградская). Воспоминания. Дневники. Переписка. М., 1989. С. 34).

³ См. записи «к Керн А. П. К.» в списке, составленном в конце апреля – августе 1827 г., и «Керн» в списке, составленном в конце мая – июне 1828 г. (Рукою Пушкина: Выписки и записи разного содержания. Официальные документы. 2-е изд., перераб. М., 1997. Т. 17 (доп.). С. 177, 178).

⁴ См.: Керн А. П. Воспоминания о Пушкине. С. 28–29, 32–34.

Положительно ответив на этот вопрос, мы получим право прочесть лирический сюжет как подлинную часть «истории души» поэта. Выяснилось, однако, что этот сюжет совершенно не уникален, а значит, если он и сообщает нам что-то о личных чувствах Пушкина, то картина этих чувств вовсе не индивидуальна.

Как продемонстрировал Ю. К. Щеглов, элегический сюжет стихотворения «К ***» является типовым. Исследователь назвал его сюжетом *увядания и возрождения*, хотя сам же показал, что в случае полноты реализации он состоит не из двух, а из трех звеньев. Герой сначала находится в расцвете сил и чувств; затем (второе звено) впадает в бесчувствие и апатию; в третьей фазе сюжета он пробуждается к новой жизни. Первая фаза иногда редуцируется, две следующие присутствуют обязательно. В качестве примеров этого типа элегий Щеглов называет стихотворения Жуковского («Я Музу юную, бывало...», «Весеннее чувство», «Жизнь», «Желание», «Песня» («Розы расцветают...»)) и Батюшкова («Выздоровление», «К другу»)⁵.

У Пушкина все три фазы налицо, лирическая история драматизирована, она строится как двойной переход: сначала от счастья к несчастью, затем – от несчастья к счастью.

К наблюдениям Щеглова хотелось бы добавить описание того, как организованы три сюжетные фазы элегии «Я помню чудное мгновенье...». Стихотворение принято прочитывать, так сказать, под знаком Жуковского, и действительно, формула «гений чистой красоты» отсылает к нему со всей откровенностью. Жуковский неоднократно использовал эту формулу, и всякий раз она переключала внимание от конкретного женского образа к области возвышенно-прекрасного как такового. Несколько в тени остается то обстоятельство, что в стихотворениях «Лалла Рук» и «Я музу юную, бывало...», где появляется гений чистой красоты, конкретной женщиной была великая княгиня Александра Федоровна, а в статье «Рафаэлева Мадонна» с автоцитатой из «Лаллы Рук» женский образ был образом Богородицы. В обоих случаях, хотя и по совершенно разным причинам, речь не могла идти о прямом выражении любовного чувства, поэтическое высказывание должно было получить ярко выраженный спиритуалистический оттенок. Этот оттенок перенесен и в пушкинское стихотворение, именно он заставил таких интерпретаторов как В. С. Соловьев⁶,

⁵ См.: Щеглов Ю. К. «Гармоническая точность» и «поэзия грамматики» в стихотворении Пушкина «Я помню чудное мгновенье...» // Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика: Избр. работы. М., 2012. С. 140–141.

⁶ «Те видения и чувства, которые возникали в нем по поводу известных лиц или событий и составляли содержание его поэзии, обыкновенно вовсе не связывались с этими лицами и событиями в его текущей жизни, и он нисколько не тяготился такую бессвязностью, такую непроходимую пропасть между поэзией и житейской практикой», – писал Владимир Соловьев в связи с пушкинской элегией (Соловьев В. С. Судьба Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. М., 1990. С. 22; см. также с. 23–24).

Вяч. Иванов⁷, В. В. Вересаев⁸ и уже упомянутый А. И. Белецкий усомниться в действительной автобиографичности стихотворения.

Между тем под знаком Жуковского написаны лишь две первые строфы пушкинской элегии – первая фаза сюжета. Две следующие строфы, описывающие вторую фазу, резко отступают от того комплекса смыслов, которые связаны с поэзией Жуковского. Эти строфы можно даже назвать «антижуковскими». В самом деле: небесное видение предано забвению, и поэт сообщает об этом со всей откровенностью и простотой: «я забыл»⁹. Прямота этого заявления скрадывается тем, что Ю. Н. Тынянов называл теснотой стихового ряда¹⁰, и все же на фоне возвышенно-поэтической элегической лексики она граничит с грубостью. Такая откровенная прямота, вводящая в элегию не свойственное этому жанру прозаическое житейское признание, восходит, конечно, к поэзии другого поэта, мировоззренчески никак с Жуковским не совпадающего. Естественно, я имею в виду Баратынского, и прежде всего ту его элегию, которая произвела наиболее сильное впечатление на Пушкина, заявившего в январе 1824 г.: «Баратынский – прелесть и чудо, “Признание” – совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий»¹¹. Как известно, содержание элегии «Признание» шло вразрез с канонизированным этим жанром сюжетным движением. В элегии можно было говорить о несчастной, неразделенной, безнадежной любви, даже о неспособности испытывать сильное чувство – но не о том, что любовное охлаждение наступило в силу прозаических причин, «под бременем забот», как сказано в ранней редакции стихотворения Баратынского¹². В принципе совершенно не удивительно, что второе сюжетное звено пушкинской элегии, соответствующее переходу от счастья к несчастью, написано «под знаком» Баратынского.

⁷ «В этом, по нашему мнению, психологическая разгадка и стихотворения “К А. П. Керн” (“Я помню чудное мгновенье”) <...>. Это видение Красоты, в мире сущей, но как бы гостьи мира, не связывалось <...> у Пушкина ни с каким отдельным, одним образом; скорее, оно открывалось ему в том стройном согласии многого, которое он называл восхищенно Гармонией» (Иванов Вяч. Два маяка // Пушкин в русской философской критике. С. 251–252).

⁸ См.: Вересаев В. В. В двух планах (О творчестве Пушкина) // А. С. Пушкин: Pro et contra: Личность и творчество Александра Пушкина в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2000. Т. 1. С. 559.

⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2019. Т. 3, кн. 1. С. 50. Далее стихотворение «К ***» цитируется по этому изданию.

¹⁰ См.: Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924.

¹¹ Пушкин. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. [М.; Л.], 1937. Т. 13. С. 84.

¹² Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 2002. Т. 2, ч. 1. С. 63. Ранняя редакция опубликована в «Полярной звезде на 1824 год» (СПб., 1824. С. 312–313).

Особенность элегии «Признание», кроме прочего, заключается в том, что прозаичность и даже почти циничность ее содержания (как мы помним, лирический герой не считает зазорным вступить в брак без любви) выражена высоким поэтическим языком. Но прозаичность поэтического высказывания Баратынского скорректирована еще и другим, а именно – метафизической нотой, прозвучавшей сначала без всякого нажима, а затем в сильной позиции (в финале стихотворения). Впервые эта нота возникает как раз в том месте, где поэт признается в готовности к безлюбовному браку:

Служа приличию, Фортуне иль судьбе,
Подругу некогда я выберу себе
И без любви решусь отдать ей руку.¹³

Судьба названа рядом с Фортуной, и это указывает на размежевание значений двух поставленных рядом слов. В отличие от Фортуны, которая выступает в поэзии эпохи как покровительница ценимых в обществе внешних успехов, судьба для Баратынского – неведомая сила, стоящая над человеком, который не способен до конца понять, что означает служение ей. Это и выясняется в финале стихотворения, из которого следует, что душевные события, в которых признается лирический герой, как-то (неизвестно как) связаны с этой метафизической силой:

Не властны мы в самих себе
И слишком ветрено в младые наши лета
Даем нескромные обеты,
Смешные, может быть, всевидящей судьбе.¹⁴

Существенно, однако, что Пушкин этой метафизической теме не следует и тем еще больше удаляется от Жуковского. Он берет у Баратынского лишь общий смысл признания в утрате пробужденного «чудным мгновением» чувства и способность произнести прозаическое «я забыл». Но этому крошечному прозаическому фрагменту корреспондирует у Пушкина только самое начало третьей строфы («Шли годы»). Все остальное описание «несчастья» дано в возвышенной поэтической стилистике, которая делает введенные сюда прозаизмы почти незаметными.

¹³ Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2, ч. 1. С. 64 (текст ранней редакции).

¹⁴ Там же. О мотиве судьбы у Баратынского см.: Григорьева Е. Н. 1) Категория судьбы в ранней лирике Баратынского // Имя – Сюжет – Миф: Межвуз. сб. СПб., 1995. С. 86–100; 2) Тема судьбы в русской лирике первых десятилетий XIX века // От Пушкина до Белого: Проблемы поэтики русского реализма XIX – начала XX века: Межвуз. сб. СПб., 1992. С. 31.

Тем не менее Баратынский, конечно же, услышал этот поэтический отклик Пушкина на его элегию и, работая над ее второй редакцией, в свою очередь откликнулся ему, максимально приблизив свой текст к пушкинскому. Во второй редакции у Баратынского появляются строки, отсутствовавшие в первой:

*Но годы долгие в разлуке протекли,
Но в бурях жизненных развлёкся я душою.*¹⁵

Это не только упоминание жизненных бурь – типовой формулы, введенной вслед за пушкинским «бурь порыв мятежный», но и – главное – введение отсутствовавшей в первой редакции стихотворения Баратынского темы течения времени, которая теперь, во второй его редакции, мотивирует происшедшее охлаждение.

Четвертая строфа пушкинской элегии завершается перечнем утраченных ценностей: «Без божества, без вдохновенья, / Без слез, без жизни, без любви». Они же будут названы в финале – уже как обретенные. Но сама возможность их поименовать готовит переход к третьей фазе лирического сюжета. Она разворачивается в двух следующих строфах, и в них Пушкин уходит от Баратынского – так же, как раньше ушел от Жуковского. Теперь он обращается к третьему родственному ему поэту – к Батюшкову. И опять, так же как в случае с Баратынским, Пушкин избирает ту элегию Батюшкова, которая особенно нравилась ему. Это элегия «Выздоровление», под которой в книге «Опытов в стихах и прозе» Пушкин записал: «Одна из лучших элегий Б<атюшкова>»¹⁶. В «Выздоровлении» воплощен тот самый лирический сюжет «Увядание – возрождение», представленный двумя фазами – второй и третьей.

У Батюшкова нет уходящей от конкретности природы образа, какая была в Гении чистой красоты у Жуковского. В «Выздоровлении» это женский образ возлюбленной, переданный так восторженно, что в связи с ним невозможно даже помыслить хоть какую-то долю скепсиса, свойственного Баратынскому. К жизни (и к сладострастию) героя пробуждают уста, очи, слезы, поцелуи, слова и вздохи возлюбленной. По поводу датировки стихотворения имеются сомнения. Возможно, оно написано около 1807 г., когда раненный в сражении Батюшков лечился в доме рижского купца Мюгеля и пережил сильное увлечение его дочерью; возможно, – много позже. В любом случае стихотворение имеет опору не только в поэтическом мире, но и в реальной биографии. Конечно, оно не становится простым описанием жизненного события, облик возлюбленной составлен из поэтических формул эпохи, но это

¹⁵ *Баратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2, ч. 1. С. 62; курсив мой. – *М. В.* Вторая редакция элегии опубликована в «Стихотворениях Евгения Баратынского» (М., 1835. Ч. 1. С. 165–167).

¹⁶ *Пушкин.* Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 12. С. 260.

не отменяет того, что речь здесь идет о горячей, полной сочувствия женской любви, никак не связанной с той небесной вестью, которую приносит «невозвратный призрак» Жуковского. Небеса плотно закрыты у Батюшкова, когда он описывает первую фазу сюжета, душа его умирающего героя вот-вот улетит не к ним, как в мире Жуковского, но спустится в подземный Эреб или на Орковы поля.

Обратим внимание на то, что все слова, составившие последнюю строчку пушкинской элегии («И жизнь, и слезы, и любовь»), взяты из словаря элегии Батюшкова:

Но ты приблизилась, о, *жизнь* души моей,
И алых уст твоих дыханье,
И *слезы* пламенем сверкающих очей,
И подалуев сочетанье,
И вздохи страстные, и сила милых слов
Меня из области печали,
От Орковых полей, от Леты берегов
Для сладострастия призвали.
Ты снова *жизнь* даешь; она — твой дар благой
Тобой дышать до гроба стану.
Мне сладок будет час и муки роковой;
Я от *любви* теперь увяну.¹⁷

И если «жизнь» и «любовь» еще можно было бы счесть словами из слишком общего обихода, то включение в этот ряд «слез» уже несомненно является признаком, маркирующим связь именно этих двух текстов¹⁸.

¹⁷ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 214 («Лит. памятники»); курсив мой. — М. В.

¹⁸ И. П. Смирнов отметил интертекстуальную связь пушкинского текста со стихотворением А. А. Дельвига «К Софии» (написано в 1823 г., опубликовано в 1824 г.), особенно с его финалом:

И весть об вас, как весть спасенья,
Надежду в сердце пролила;
В душе проснулись волненья;
И в вашем образе пришла
Ко мне порою усыпленья
Игея с чашей исцеленья.

(Соревнователь просвещения и благотворения. 1824. Ч. 27, № 1. С. 7). См.: Смирнов И. П. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 44–45. Дельвиг использовал в этом стихотворении описанную Ю. К. Щегловым типовую сюжетную схему, которая соответствовала жизненным обстоятельствам: в феврале 1823 г. Дельвиг

Сердце пушкинского лирического героя воскресает в мире «Выздоровления» Батюшкова. Впрочем, нельзя сказать, что Батюшков здесь решительно побеждает Жуковского. В предпоследней строке встречаются и «божество», и «вдохновенье». Последнее слово – из словаря Жуковского, оно ключевое в его сюжетах, связанных с Гением чистой красоты. Казалось бы, и «божество» из его словаря. Но не случайно это слово с равной, и даже с большей степенью вероятности может обозначать любого из богов античного пантеона, так часто поминаемых Батюшковым и населяющих его поэтический мир, равно удаленный и от земного, и от небесного измерения.

Повторяющиеся типовые сюжеты обычно описывают не индивидуальное, а универсальное событие, характерное для человеческой жизни как таковой. Индивидуальным каждый раз становится способ воплощения подобного сюжета. Но в пушкинской элегии сочетание индивидуального и типового гораздо сложнее. Воплощая каждую из трех фаз лирического сюжета, он поочередно обращается к трем великим и лично близким ему поэтам. Речь идет не просто об их элегиях с тем же лирическим сюжетом, но об элегиях, в которых выразились важнейшие особенности созданных каждым из них художественных миров. Получается, что каждая типовая фаза сюжета соответствует одному из трех типов творческого мирозерцания. Разумеется, это выполнено не схематично – Пушкину достаточно добавить несколько выразительных красок с палитры одного из поэтов, чтобы сделать отсылку к нему узнаваемой.

Пушкинскую школу поэтов называют школой гармонической точности¹⁹; гармония – искусство, которым Пушкин владел безупречно. В стихотворении «К ***» соприкосновения с поэтическими мирами трех поэтов следуют одно за другим, а целое элегического сюжета гармонизирует три разных творческих сознания, сохраняя возможность их узнавания, но не обостряя различия. При этом пушкинская элегия остается неповторимо пушкинской – настолько пушкинской, что сменяющие друг

перенес тяжелую болезнь, а София, которой он приписывает чудо исцеления, – это Софья Дмитриевна Пономарева (заглавие стихотворения в автографе: «К С. Д. П-ой»), которой он был в то время сильно увлечен (см. примеч. В. Э. Вацура в кн.: Дельви́г А. А. Соч. Л., 1986. С. 394). Поэтика послания Дельвига близка к батюшковской, но оно стилистически мягче: исцеляющее восхищение, вызванное вестью об адресате, не достигает в нем, как у Батюшкова, а затем и у Пушкина, той степени поэтического восторга, который неудержимо влечет их тексты к повышению финальных интонаций.

¹⁹ Как известно, это определение, ставшее классическим благодаря Л. Я. Гинзбург, восходит к Пушкину, назвавшему «гармоническую точность» «отличительной чертой школы, основанной Жуковским и Батюшковым» (*Пушкин А. С. «Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой» // Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 11. С. 110).*

друга поколения читателей не перестают верить в ее соответствие личной жизни поэта.

А что же Анна Петровна Керн? Историю любви к ней Пушкина мы в основном знаем с ее собственных слов, правдивость которых не может разоблачить сказанное в этой небольшой статье. Очевидно другое: если она и была вдохновительницей посвященного ей лирического текста, то в процессе его создания Жуковский, Баратынский и Батюшков владели воображением Пушкина куда сильнее, чем занявшая его чувства женщина. Его элегия – это собеседование с ними, это безусловное понимание и признание каждого из них, но... только как одного из участников общего гармоничного целого.

Мария Виролайнен

ЗАГАДОЧНАЯ ЭПИТАФИЯ ПУШКИНА («Покойник, автор сухощавый...»)

Пушкинская эпиграмма, написанная в форме эпитафии, в научный оборот была введена Н. О. Лернером лишь в 1907 г. Без каких-либо пояснений он опубликовал ее текст, состоящий из двух строчек, в печатном органе символистов – журнале «Весы»:

Покойник, автор сухощавый,
Писал для денег, пил из славы.¹

Во втором издании своей книги «Труды и дни Пушкина» исследователь осторожно предположил, что это двустишие «с некоторой вероятностью» можно отнести к 1828 г.²

С. А. Венгеров, в 1915 г. впервые включивший эпитафию в собрание сочинений Пушкина, сопроводил ее следующим кратким комментарием: «Набросано на полях белого, с поправками, автографа “Ямба” (“Черни”), принадлежавшего Л. Н. Майкову, а ныне находящегося у великого князя Константина Константиновича»³. Наконец, М. Л. Гофман в описании пушкинских автографов из коллекции великого князя, переданных в 1923 г. в Пушкинский Дом, поместил эпитафию «Покойник, автор сухощавый...» под первым номером (исследователь ошибочно полагал, что она еще не печаталась в собраниях сочинений поэта), отметив, что «обстоятельства написания этой эпиграммы остались <...> до сих пор невыясненными, время же – осень 1828 года – определяется тем, что она записана на черновике пьесы “Чернь” (в то время называвшейся “Ямбом”)»⁴.

Вот, пожалуй, и вся информация, которой располагали последующие комментаторы вплоть до выхода «Пушкинской энциклопедии». М. Н. Виротайнен, автор статьи об этом пушкинском двустишии, справедливо заметила, что такого рода эпиграммы были «традиционны как для французской, так и для русской поэзии» и «чаще всего не имели конкретной адресации – они были направлены на тот или иной порок, род занятий (включая стихотворство), человеческий тип»⁵.

¹ Лернер Н. О. Неизданные стихи А. С. Пушкина // Весы. 1907. № 3. С. 7.

² Лернер Н. О. Труды и дни Пушкина. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1910. С. 456.

³ Пушкин А. С. [Собр. соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. Пг., 1915. Т. 6. С. 195.

⁴ Гофман М. Л. Неизданные рукописи Пушкина: Из трудов Пушкинского Дома при Российской Академии наук // Окно: Литературный сборник. Париж, [1924]. [Кн.] 3. С. 346.

⁵ Пушкинская энциклопедия: Произведения. СПб., 2020. Вып. 4: П–Р. С. 214.

Однако в данном случае, на наш взгляд, адресат у этой эпитафии-эпиграфмы был, а именно – сам Пушкин. Действительно, как указывалось выше, двустилишие «Покойник, автор сухощавый...» записано на левом поле перебеленного автографа стихотворения «Поэт и толпа» («Ямб»)⁶, предназначавшегося для публикации в журнале «Московский вестник», с которым поэт активно сотрудничал в это время⁷. Судя по характеру почерка и цвету чернил, эпитафия была написана сразу же после завершения перебелки стихотворения. Произошло это в имении Осиповых–Вульф Малинники в промежутке между 22 и 27 октября 1828 г.⁸

Запись сделана каллиграфическим почерком рядом со следующим фрагментом стихотворения «Поэт и толпа» («Ямб»):

И толковала чернь тупая:
«Зачем так звучно он поет?»
Напрасно ухо поражая,
К какой он цели нас ведет?»

⁶ РО ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 1. № 103. Л. 1. Далее ссылки на архивные шифры этого фонда и описи приводятся в тексте сокращенно (ПД) с указанием единицы хранения и листов.

⁷ Московский вестник. 1829. Ч. 1. С. 200–202; опубликовано под заглавием «Чернь»; под таким же заглавием вошло в «Стихотворения» 1829 г. (СПб., 1829. Ч. 2. С. 107–110). В 1836 г. в подготовленной к изданию рукописи Пушкин вписал эпитафию к стихотворению и новое заглавие – «Поэт и толпа» (ПД 858, л. 2).

⁸ Лист, на котором находятся автографы стихотворения «Поэт и толпа» и эпитафии «Покойник, автор сухощавый...», вырезан из рабочей тетради ПД 839, заведенной поэтом специально для второй белой рукописи «Полтавы». Работал над завершением поэмы Пушкин в двух тетрадях в Малинниках, куда он приехал 22 октября (см.: Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. М., 1999. Т. 2. С. 427). Сначала в тетради ПД 839 он перебелил текст поэмы (л. 1–13 об., 16–30, 32–44), без заглавия, эпитафии, посвящения, эпилога и примечаний. Над ними (кроме примечаний) велась работа в тетради ПД 838, где находился основной черновик «Полтавы»: на л. 69, 68 об., 69 об. написан эпилог, на л. 71 об.–72 – посвящение, на л. 72 об. – эпитафия, а под ним – смазанное чернилами заглавие поэмы (подробнее о работе Пушкина над поэмой «Полтава» см.: Пушкин. Полтава: Комментарий Е. Ларионовой. М., 2024. С. 57–83 (Пушкин. Соч.: Коммент. изд. Вып. 3)). Помета под перебеленным автографом посвящения на л. 72 («27 окт<ября> / 1828 / Малинники») свидетельствует о том, что автограф стихотворения «Поэт и толпа» («Ямб»), появился в конце тетради ПД 839 ранее этой даты, а именно во время перебелки текста «Полтавы», чтобы не прерывать его другими записями; большая часть белой рукописи поэмы написана такими же чернилами.

О чем бренчит? чему нас учит?
Как своенравный чародей?
Как ветер песнь его свободна,
Зато как ветер и бесплодна:
Какая польза нам от ней?»⁹

На самом деле не столь существенно, у каких конкретно строк расположена эпитафия (как раз здесь в автографе оказалось свободное место), а важно содержание этого стихотворения, написанного в форме диалога «Поэта» и «Черни» на темы взаимоотношений поэта и общества, творческой независимости, которые волновали Пушкина на протяжении всего творчества. Завершив свой труд¹⁰, он перечитал его текст и с присущей ему иронией написал экспромт – эпиграмму «на самого себя» от имени «черни», или «толпы».

Если наша гипотеза верна, слова из первой строчки двустушия – «автор сухощавый» – можно интерпретировать как оценку Пушкиным количества опубликованного им к концу 1828 г. Несмотря на то что к этому времени его поэтический талант был общепризнанным, кроме стихотворений, напечатанных в журналах и альманахах, вышло в свет не так уж много отдельных изданий пушкинских произведений: шесть глав «Евгения Онегина»¹¹, поэмы «Руслан и Людмила»¹²,

⁹ Пушкин. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. [М.; Л.], 1948. Т. 3. С. 141; далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской – страниц. Эти строки полностью совпадают с текстом верхнего слоя правки в автографе ПД 103 (см.: Пушкин А. С. Рабочие тетради: [Факсим. изд.]: [В 8 т.]. СПб.; Лондон; Болонья, 1996. Т. 6).

¹⁰ Судя по мемуарным свидетельствам С. П. Шевырева, вспоминавшего об эпизоде, случившемся в салоне З. А. Волконской зимой 1828/29 г., Пушкин оценивал стихотворение «Поэт и толпа» не без доли иронии: «...он терпеть не мог, когда с ним говорили об стихах его и просили что-нибудь прочесть в большом свете. У княгини Зинаиды Волконской бывали литературные собрания понедельные. На одном из них пристали к Пушкину с просьбою, чтобы прочесть. В досаде он прочел “Поэт и Чернь” и, кончив, с сердцем сказал: “В другой раз не станут просить”» (А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 40–41).

¹¹ Евгений Онегин: Роман в стихах: [Глава первая]. Соч. А. Пушкина. СПб., 1825; Евгений Онегин: Роман в стихах: [Глава вторая]. Соч. А. Пушкина. М., 1826; Евгений Онегин: Роман в стихах: Глава третья. Соч. А. Пушкина. СПб., 1827; Евгений Онегин: Роман в стихах: Глава IV и V. Соч. А. Пушкина. СПб., 1828; Евгений Онегин: Роман в стихах: Глава VI. Соч. А. Пушкина. СПб., 1828.

¹² Руслан и Людмила: Поэма в шести песнях. Соч. А. Пушкина. СПб., 1820.

«Кавказский пленник»¹³, «Бахчисарайский фонтан»¹⁴, «Цыганы»¹⁵ и «Братья-разбойники»¹⁶, сборник стихотворений 1826 г.¹⁷

Слова, начинающие вторую строчку, – «Писал для денег» – также вполне могли служить характеристикой автора: известно, что Пушкин зарабатывал своим литературным трудом. Так, в марте 1823 г. в письме к П. А. Вяземскому поэт подчеркивал: «Аристократические предубеждения пристали тебе, но не мне – на конченную свою поэму я смотрю, как сапожник на пару своих сапог: продаю с барышом» (XIII, 59). Спустя год он опять возвращался к этой же теме: «...я пишу для себя, а печатаю для денег, а ничуть для улыбки прекрасного пола» (XIII, 89; письмо к Вяземскому от 8 марта 1824 г.). Позднее, после женитьбы, Пушкин жаловался своему другу П. В. Нащокину: «Жизнь моя в П<етер>б<урге> ни то ни се. Заботы о жизни мешают мне скучать. Но нет у меня досуга, вольной холостой жизни, необходимой для писателя. Кружусь в свете, жена моя в большой моде – все это требует денег, деньги достаются мне через труды, а труды требуют уединения» (XV, 50; письмо около (не позднее) 25 февраля 1833 г.).

Непонятными кажутся заключительные слова эпиграммы – «пил из¹⁸ славы». Конечно, Пушкин мог помнить подобное изречение в стихотворении Вяземского «Устав столовой (Подражание Панару)» (1817), опубликованном в 1820 г. в журнале «Благонамеренный»: «Мне жалок пьяница-хвостун, / Который пьет не для забавы: / Какой он чести ждет, шалун? / Одно бесславье пить из славы»¹⁹. Однако не исключено, что он просто ошибся и вместо слова «пел», которое неоднократно встречается в автографе стихотворения «Поэт и толпа», написал «пил». В измененном виде строчка из эпиграммы «Покойник, автор сухощавый...» соотносится со строками из «Разговора Книгопродавца с Поэтом» (1824): «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать»²⁰, ставшими крылатыми для обозначения того, что свобода творчества не противоречит коммерческому интересу поэта.

По наблюдению С. И. Николаева и Т. С. Царьковой, жанр автоэпитафии существовал уже в русской поэзии XVIII в., но не был еще широко распространен. Ее «блестящие образцы (В. Л. Пушкина, А. С. Пушкина, М. А. Яковлева)» появились в начале XIX в.: «...ироничные, далекие как от традиционных “надгробных”, так

¹³ Кавказский пленник: Повесть. Соч. А. Пушкина. СПб., 1822.

¹⁴ Бахчисарайский фонтан. Соч. А. Пушкина. М., 1824.

¹⁵ Цыганы: (Писано в 1824 году). М., 1827; без имени автора.

¹⁶ Братья-разбойники А. Пушкина: (Писано в 1822 году). М., 1827.

¹⁷ Стихотворения Александра Пушкина. СПб., 1826.

¹⁸ Предлог «из» здесь употреблен в значении «ради», «для».

¹⁹ Благонамеренный. 1820. Ч. 9, № 2. С. 121.

²⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2019. Т. 3, кн. 1. С. 13.

и от трафаретных сатирических, переводных (моту, скряге, лекарю, адвокату и т. п.). Эпитафия включилась в полемику, в литературную игру...»²¹

Так, известна шутливая пушкинская «Моя эпитафия» (1815), написанная им в Лицее:

Здесь П<ушкин> погребен; он с музой молодою,
С любовью, ленью провел веселый век,
Не делал доброго, однако ж был душою,
Ей-богу, добрый человек.²²

Возможно, двустихие «Покойник, автор сухощавый...» – вторая эпиграмма-эпитафия Пушкина «на самого себя», уже зрелого поэта.

Светлана Федотова

²¹ Николаев С., Царькова Т. Три века русской эпитафии // Русская эпитафия / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. С. И. Николаева и Т. С. Царьковой. СПб., 1998. С. 23 («Новая библиотека поэта»).

²² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 122.

«РИСОВАЛ ПУШКИН У МЕНЯ В ЦА^РСКОМ СЕЛЕ 1831 ГОДА» (Об авторе «загадочных» надписей)

Документ, о котором пойдет речь, довольно поздно оказался в поле зрения исследователей графики поэта. Первое упоминание о нем встречается в письме М. А. Цявловского от 18 сентября 1938 г. В то время Мстислав Александрович заведовал Сектором рукописей в Государственном музее А. С. Пушкина, созданном в Москве по правительственному постановлению в марте 1938 г.¹ Письмо адресовано Л. Б. Модзалевскому – хранителю Пушкинского рукописного фонда в Институте русской литературы АН СССР, непревзойденному архивисту и эксперту в определении почерков XVIII–XIX вв. «На днях поступил из Л<енинской> Б<иблиотеки> “дополнительно” листок с рисунками карандашом, на котором неизвестной мне рукой написано: “Рисовал Пушкин у меня в Царском Селе в 1831 г.”, – сообщал Цявловский ленинградскому коллеге, не сдерживая своих эмоций по мере изложения подробностей. – Рука не Жуковского. Т<атьяна> Григ<орьевна> занялась листком, публикует в “Литер<атурной> газете”. Георгиевский² в отпуску, и без него в Л<енинской> Б<иблиотеке> не могут сказать, когда от кого поступил листок. И вот такие вещи сукин сын Георгиевский мариновал годами, а м<ожет> б<ыть>, и десятилетиями!»³

Короткая информационная заметка о вновь выявленном пушкинском документе появилась в «Литературной газете» уже через день, но без подписи Т. Г. Цявловской:

¹ Подробнее о создании Государственного музея А. С. Пушкина (ГМП) см.: *Краснобородько Т. И., Турчаненко В. В.* Пушкинский Дом и процесс концентрации в СССР рукописей Пушкина (1930–1940-е годы): по архивным источникам // *Русская литература*. 2023. № 3. С. 17–29.

² Имеется в виду Григорий Петрович Георгиевский (1866–1948) – историк, книговед, археограф, архивист, с 1903 г. хранитель Отделения рукописей и старопечатных книг в Библиотеке Румянцевского музея (впоследствии – Отдела рукописей Всесоюзной библиотеки им. В. И. Ленина). Выйдя на пенсию в 1935 г., он оставался консультантом Отдела до конца жизни. Подробнее о нем см.: *Православная энциклопедия*. М., 2005. Т. 10. С. 655–656 (статья В. А. Любартовича).

³ РО ИРЛИ. Ф. 187. Оп. 3. № 345. Л. 298 об., 297.



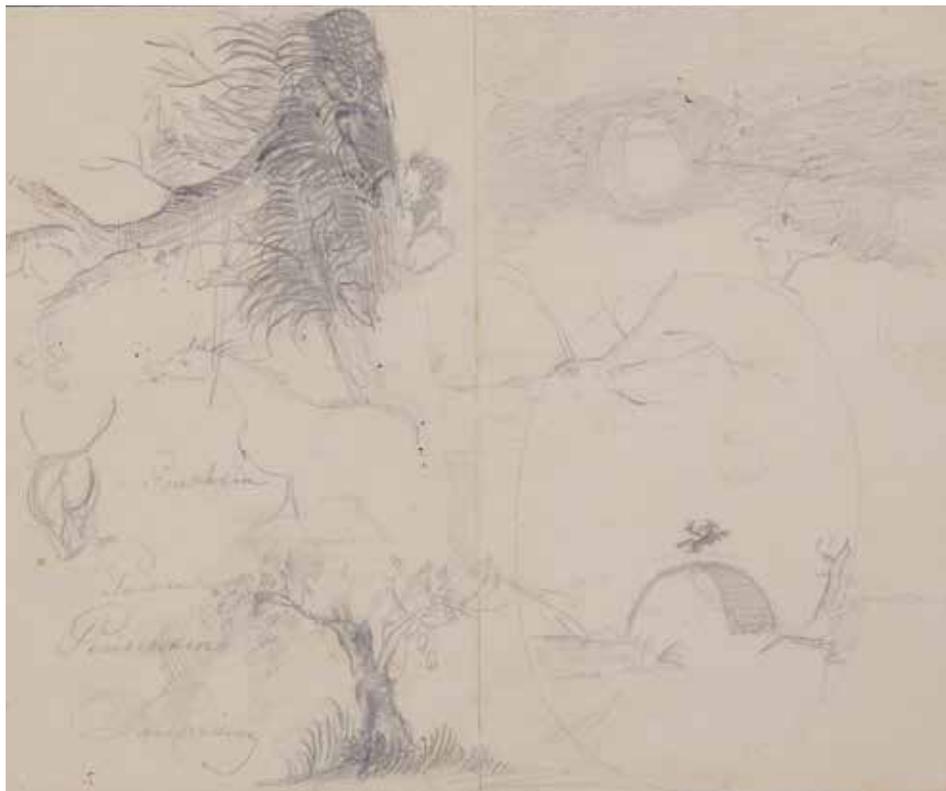
Рисунки Пушкина к балладам Р. Саути «Суд Божий над епископом» и
«Балладе о старушке» на «царскосельском листе»
и надписи рукой А. О. Смирновой-Россет (ПД 1729, л. 1)



Музей А. С. Пушкина обогатился ценным экспонатом — из Всесоюзной библиотеки им. Ленина им получены неизвестные до сих пор рисунки поэта. На небольшом листе бумаги нарисованы карандашом человеческие фигуры, мужской профиль, лошадь, дерево. На краях листа сделаны две надписи: «рисовал Пушкин у меня в Царском селе. Сентябрь 1831 г.» и «рисовал Пушкин в Царском селе в 1831 г.»⁴

По поводу этих рисунков проф. М. А. Цявловский сказал:

⁴ Обе надписи воспроизведены в заметке неточно. В подлиннике: «Рисовал Пушкин у меня в Ц<арском> Селе 1831 года» и «рисовал А. С. Пушкин в Царском селе в 1831» (РО ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 1. № 1729. Л. 1). Далее ссылки на архивные шифры этого фонда и описи приводятся в тексте сокращенно (ПД) с указанием единицы хранения и листов.



Рисунки Пушкина к балладе И.-Л. Уланда «Мщение»
на «царскосельском листе» (ПД 1729, л. 1 об.)



— О найденных рисунках А. С. Пушкина до сих пор ничего не было известно. Загадкой является, кем и когда были сделаны подписи под рисунками. Мы предполагали, что текст принадлежит поэту Жуковскому, однако анализ почерка показал ошибочность этого предположения.

Сейчас музей выясняет, кто автор надписей на листке с рисунками Пушкина.⁵

На интригующее сообщение Цявловского Л. Б. Модзалевский откликнулся из-за болезни только 13 октября: «Очень рад был узнать, что открылся автограф П<ушкин>а с рисунком его и надписей <sic!> неизвестной (?) рукой "Рисовал

⁵ Неизвестные рисунки А. С. Пушкина // Литературная газета. 1938. № 52, 20 сентября. С. 1 (без подписи).

Пушкин у меня в Царском Селе в 1831 г.” Очень любопытно, что это за рисунок и чья надпись! Пришлите мне фото, и я постараюсь определить, кто ее сделал. Это важно и для статьи Татьяны Григорьевны в “Литературной газете”. Кстати, пришлите мне номер этот, когда он выйдет, ибо здесь его не купить»⁶. В новом письме, отправленном в Ленинград 22 октября, Цявловский поделился возникшими у него соображениями об авторе надписей⁷, но фотографию листа с новонайденными рисунками поэта не прислал. «Рисунок, возможно, что надписан Н. М. Коншиным в Царском Селе в 1831 г. – это Вы правы, – отвечал Модзалевский 26 октября 1938 г., – но все же интересно взглянуть и рисунок, и надпись»⁸. Было ли у этого эпистолярного диалога продолжение, неизвестно: никаких сведений о том, получил ли Лев Борисович фотографию, видел ли он в Москве оригинал листа с новыми пушкинскими рисунками и «загадочными» надписями на нем, обнаружить не удалось. Во всяком случае, никто из собеседников об этих рисунках больше не писал.

Автограф был внесен в инвентарную книгу Отдела рукописей Государственного музея А. С. Пушкина лишь 2 октября 1939 г.⁹ А в июне 1948 г. в составе рукописных фондов ГМП он поступил в Институт русской литературы АН СССР и был включен О. С. Соловьевой в опись пушкинских автографов под № 1729 – с указанием, что «Пушкину может принадлежать лишь часть рисунков»¹⁰ и что сертификация на автографе сделана «рукой неустановленного лица»¹¹. Датировка документа в этом издании охватывает весь период пребывания Пушкина в Царском Селе в 1831 г. (25 мая – середина октября) и, по указанию составителя, принадлежит Т. Г. Цявловской¹². О. С. Соловьева опиралась, по-видимому, на личную консультацию авторитетного исследователя графики Пушкина, так как Татьяна Григорьевна не писала об этом документе ни в отдельных статьях, ни в своей книге «Рисунки Пушкина»¹³.

Приходится констатировать, что один из самых интересных листов, заполненный царскосельскими рисунками Пушкина лета 1831 г., не вошел в репертуар популяр-

⁶ РО ИРЛИ. Ф. 387. № 242. Л. 36–36 об.

⁷ См.: Там же. Ф. 187. Оп. 3. № 345. Л. 300.

⁸ Там же. Ф. 387. № 242. Л. 39 об.

⁹ В Ленинской библиотеке документ хранился под шифром: М. 3304а, в Государственном музее Пушкина – инв. № 650 / кн. п. № 4915. В настоящее время инвентарные книги Отдела рукописей ГМП находятся в Секторе учета Рукописного отдела ИРЛИ.

¹⁰ Возможно, О. С. Соловьева рассматривала рисунки двух деревьев с обломленными верхушками как не принадлежащие руке Пушкина.

¹¹ Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1937 года: Краткое описание / Сост. О. С. Соловьева. Л., 1964. С. 85.

¹² Там же. С. 92.

¹³ См.: Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1970; 2-е изд., пересм. и расш. М., 1980.

ных сюжетов у исследователей графики поэта. Никто из них, как свидетельствует каталог Р. Г. Жуйковой¹⁴, не предпринимал также попыток атрибутировать сделанные на нем портретные наброски.

Самым востребованным и «узнаваемым» на листе оказался дважды нарисованный «круглый» мост, для которого почти 150 лет спустя «отыскался» реальный прототип в пушкинских местах Тверской губернии. Художник Ю. Л. Керцелли увидел в рисунке Пушкина изображение «знаменитого арочного моста в Грузинах через речку Жаленку», который был построен Н. А. Львовым в известной усадьбе П. М. Полторацкого, отца А. П. Керн. Это предположение под пером обнародовавшей его Л. Ф. Керцелли разрослось в живописную в своих конкретных подробностях ландшафтную картину: «Пушкинский рисунок моста не завершен, и типичные для построек Н. А. Львова валуны, из которых сложен мост, едва лишь намечены. Характерен рельеф берегов; таким он выглядит и сейчас с придорожного берега, со стороны парка. Здесь, перед мостом, не слишком-то мощная Жаленка неожиданно расширяется, создавая иллюзию “большой воды”, требующей для переправы через нее и настоящего большого моста»¹⁵. Остальные же наброски «с изображением традиционных для художника-Пушкина лошадей и всадников, с портретами неизвестных лиц, другими интересными рисунками»¹⁶ были восприняты исследовательницей как не связанные между собой.

¹⁴ См.: Жуйкова Р. Г. Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. СПб., 1996.

¹⁵ Керцелли Л. Ф. Тверской пейзаж в графике Пушкина // Керцелли Л. Ф. Мир Пушкина в его рисунках. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1988. С. 416, 417, 428. Вряд ли корректно так жестко связывать пушкинский пейзажный рисунок с конкретным ландшафтным памятником. Тем более сама Л. Ф. Керцелли указала, что валунный мост в Грузинах – не единственная речная переправа по проекту Н. А. Львова в окрестностях Торжка, и дала современную фотографию валунного моста через реку Тверцу в селе Василёво – имении дальних родственников архитектора (см.: Там же. С. 296). О том, насколько допустимы такие идентификации, см. в новейшей работе С. В. Денисенко «Рисунки Пушкина: мифологемы и реалии» («...И не кончается строка»: Сб. в честь Марии Наумовны Виролайнен / Под ред. С. Б. Федотовой. СПб., 2024. С. 84–97). Изображения трехарочного моста в Василёво широко тиражировались еще в 1900–1910-е гг. Так, на почтовой карточке с видом василёвского моста написано, например, письмо Н. Д. Романова к Б. Л. Модзалевскому от 21 января 1904 г. (см.: Письма Н. Д. Романова к Б. Л. Модзалевскому / Публ. Л. К. Хитрово // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1996 год: Борис Львович Модзалевский: Материалы к научной биографии. СПб., 2001. С. 490–491; воспроизведение на вклейке). См. также: Торжок на старых открытках: Каталог / Сост. А. Н. Семенов. Тверь, 2009. С. 109 (№ 162, 163).

¹⁶ Керцелли Л. Ф. Тверской пейзаж в графике Пушкина. С. 416.

Что же касается рисунков, названных Л. Ф. Керцелли просто «интересными» (в действительности, это самостоятельные графические сюжеты, которые заполняют три из четырех страниц согнутого вдвое листа¹⁷), то, с легкой руки С. В. Денисенко, их стали воспринимать как «предполагаемые перерисовки из книг романтической школы»¹⁸. Более того, обратившись к известным воспоминаниям А. О. Россет о царскосельском лете 1831 г., исследователь указал и на источник для ряда пушкинских набросков – баллады Р. Саути в переводах В. А. Жуковского. Напомню соответствующий эпизод из рассказов «черноокой Россети»: «В 1831 году в Царском мы видались ежедневно. Пушкин с молодой женой поселился в доме Китаева, на Колпинской улице. Жуковский жил в Александровском дворце, а фрейлины помещались в Большом дворце. Тут они оба взяли привычку приходить ко мне по вечерам, т. е. перед собранием у императрицы, назначенном к 9 часам. <...> В 7 часов вечера Жуковский с Пушкиным заходили ко мне¹⁹. <...> В это время оба, Жуковский и Пушкин, предполагали издание сочинений Жуковского с виньетками. Пушкин рисовал карандашом на клочках бумаги, и у меня сохранился один рисунок, а также и арабская головка руки его»²⁰.

Более подробные сведения о поэтических трудах и издательских заботах Жуковского в летние месяцы 1831 г. мы находим в письме Пушкина к П. А. Вяземскому, отправленном 11 июня, еще до переезда Двора в Царское Село: «Жуковский все еще пишет. Он перевел несколько баллад Соувея, Шиллера и Гуланда. Между прочим Водолаза, Перчатку, Поликратово кольцо etc. Также перевел неконченную балладу Вальтер-Скотта Пильгрим, и приделал свой конец: прелесть. Теперь пишет сказку гекзаметрами, в роде своего красного карбункула, и те же лица на сцене, Дедушка, Луиза, трубка и проч. Все это явится в новом издании всех его баллад,

¹⁷ В настоящее время лист хранится в развернутом виде.

¹⁸ *Пушкин*. Рисунки. М., 1996. С. 275, 276 (Пушкин. Полн. собр. соч.: [В 19 т.]. Т. 18 (доп.)); *Летопись жизни и творчества Александра Пушкина*: В 4 т. М., 1999. Т. 3: (1829–1832) / Сост. Н. А. Тархова; Науч. ред. Я. Л. Левкович. С. 354, 555.

¹⁹ Об этих ежедневных встречах читаем и в двух письмах Жуковского, отправленных из Царского Села. «А мы здесь <?> с Пушкиным пописываем и заглядываем по вечерам к Россети», – сообщал он 23 августа 1831 г. П. А. Вяземскому, находившемуся в Остафьево (Литературное наследство. М., 1952. Т. 58. С. 104). И в тот же день – А. И. Тургеневу в Москву: «Мы с ним <Пушкиным> вместе поживаем в Царском и вместе проводим вечера у смуглой Царскосельской невесты. <...> Я между дела пишу экзаметры, а Пушкин ждет осени, чтобы начать писать» (Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895. С. 257–258).

²⁰ *Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания* / Изд. подгот. С. В. Житомирская. М., 1989. С. 22, 23. В комментарии к этому фрагменту Житомирская констатировала, что в сохранившихся частях архива А. О. Смирновой в РГБ (ф. 474) и РГАЛИ (ф. 485) «нет рисунков Пушкина» (Там же. С. 641).

которые издает Смирдин в двух томиках»²¹. Здесь идет речь о «Балладах и повестях» Жуковского, работа над которыми завершалась в летние месяцы 1831 г. Цензурное разрешение на их первую часть было дано 7 июня 1831 г., на вторую – 21 июля; из типографии книги вышли в конце года. Изящно оформленное издание было украшено четырьмя гравированными виньетками работы И. В. Ческого и А. Клары по рисункам К. А. Зеленцова и Р. Зауервейда²².

Два пушкинских графических сюжета, расположенные рядом на интересующем нас листе, С. В. Денисенко справедливо соотнес с вольными переводами Жуковского из Р. Саути – «Балладой, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди» и «Судом Божиим над епископом»²³. Как интерпретировать эти рисунки? Представляют ли они собой перерисовки с уже готовых виньеток? Или это оригинальные пушкинские идеи для виньеток, которые должны были воплотить в двухтомнике художник и гравер? Тот ли это рисунок, о котором пишет в своих мемуарах Смирнова-Россет? Или этот лист хранит память об иных царскосельских встречах, когда поэт с карандашом в руке знакомил своего собеседника с балладными сюжетами из новой книги Жуковского? Замечу, к слову, что помещенная на авантитуле 2-го томика виньетка к «Балладе о старушке» (черт и конь перед входом в освещенный храм; гравюра в круге А. Клары по рисунку А. И. Зауервейда) гораздо в большей степени, чем рисунок Пушкина, соответствует тексту баллады, буквально иллюстрируя следующие стихи:

И Он предстал весь в пламени очам,
Свирепый, мрачный, разъяренной;
Но не дерзнул войти он в Божий храм
И ждал пред дверью раздробленной.
<...>
Огромный конь чернее ночи,
Дыша огнем, храпел и прыгал там,
И, как пожар, пылали очи.²⁴

²¹ Пушкин. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. [М.; Л.], 1941. Т. 14. С. 175. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской – страниц.

²² Сохранился экземпляр, подаренный Жуковским Пушкину с надписью: «Сказочнику от Балладника» (см.: Автографы современников Пушкина на книгах из собрания Государственного музея А. С. Пушкина: Аннотированный каталог / Сост. О. В. Аснина, Ю. Ю. Гречихова, С. Н. Тихомирова. М., 1988. С. 113–114 (№ 139)).

²³ См.: Денисенко С. В. Графическая традиция пушкинской эпохи. Копии и подражания Пушкина // Денисенко С. В., Фомичев С. А. Пушкин рисует: Графика Пушкина. СПб.; Нью-Йорк, 2001. С. 152–158.

²⁴ Жуковский В. А. Баллады и повести. СПб., 1831. Ч. 2. С. 73, 74.



Рисунки Пушкина к балладе «Суд Божий над епископом»
в рабочей тетради 1828–1833 гг. (ПД 838, л. 99 об.; в центре)



«Суд Божий над епископом» также был напечатан во второй части «Баллад и повестей» Жуковского, непосредственно перед «Балладой о старушке». В издании Смирдина он остался без иллюстрации, при этом в пушкинских рукописях, как отметил С. В. Денисенко²⁵, мы дважды встречаем графическую разработку этого сюжета: и на «царскосельском листе», и в одной из рабочих тетрадей 1828–1833 гг. (ПД 838, л. 99 об.²⁶), что свидетельствует об особом интересе Пушкина к одной из самых популярных баллад английского поэта-романтика. Обе пушкинские зарисовки (особенно исполненная пером в рабочей тетради) довольно точно иллюстрируют центральный эпизод баллады – возмездие за содеянное злодеяние, которое настигло «скупого и жестокого» епископа Гаттона, укрывшегося в неприступной башне:

Стены из стали казались слиты,
Были решетками окна забиты,
Ставни чугунные, каменный свод,
Дверью железною запертый вход.

Узник не знает, куда приютиться;
На пол, зажмурив глаза, он ложится...
Вдруг он испуган стенаньем глухим:
Вспыхнули ярко два глаза над ним.

Смотрит он... кошка сидит и мяучит;
Голос сей грешника давит и мучит;
Мечется кошка; невесело ей:
Чует она приближенье мышей.

²⁵ См.: Денисенко С. В. Графическая традиция пушкинской эпохи. Копии и подражания Пушкина. С. 152.

²⁶ А. М. Эфрос описал этот тетрадный рисунок как сцену в сумасшедшем доме, которая дает «несколько типов сумасшедших, в характерных позах, с отличительными атрибутами – колпаками и т. п.», и датировал его осенью 1828 г. (Эфрос А. М. Рисунки поэта. 2-е изд. [М.], 1933. С. 380). В. Б. Сандомирская, соглашаясь с Эфросом в трактовке рисунка, передатировала его. Она убедительно доказала, что этот лист был заполнен во время пребывания Пушкина в Царском Селе в 1831 г. (см.: Сандомирская В. Б. Рабочая тетрадь Пушкина 1828–1833 гг. (ПД № 838): (История заполнения) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 265–268). В последнее время предложено еще одно истолкование этого сюжета. А. Ю. Чернов указал на предположение А. А. Воронкова (высказанное, видимо, в устном общении), что рисунки на этом листе изображают «сцену в келье» и иллюстрируют эпизоды романа Я. Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе» (см.: Вересаев В. В. Пушкин в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников: В 2 т. / Ст. А. Ю. Чернова; хроника Ф. М. Лурье. СПб., 2017. Т. 2. С. 405, 427; цв. вклейка LXXXIX). Вряд ли эта догадка имеет достаточные основания, чтобы считаться убедительной.

<...>

Зубы об камни они наострили,
Грешнику в кости их жадно впустили,
Весь по суставам раздернут был он...
Так был наказан епископ Гаттон.²⁷

На «царскосельском листе» рисунок к балладе оформлен как авантитульная виньетка, о чем, скорее всего, свидетельствует мелкая, ускользающая от внимания деталь: внутри одного из элементов «конструкции», на которой восседает епископ, замерший в ужасе и крепко прижавший к ушам ладони, написано начало какого-то слова, не исключено – «Бал<лады?>».

Теперь снова обратимся к обороту «царскосельского листа», на котором сделаны наброски высокого арочного моста. На одном – вздыбившийся конь, сбрасывающий в реку всадника, на другом – пустой мост, освещенный луной. С. В. Денисенко полагает, что в основе этого рисунка, как и всех остальных на листе, – «иллюстрации к бывшему у Жуковского изданию баллад Р. Саути» и что «на настоящий момент <...> не удалось его обнаружить»²⁸. В действительности этот сюжет не имеет отношения к балладам Саути, он представляет собой иллюстрацию к переводу баллады И.-Л. Уланда «Мщение» – о паладине и его завистливом слуге, «ночную порою» убившем рыцаря. Перевод напечатан в первой книге двухтомника Жуковского и отмечен гравированной картинкой на авантитуле²⁹.

И, наконец, укажем еще на одну возможную параллель к «бессюжетным» рисункам на этой странице – двум сломанным деревьям, корни которых поросли густой травой. Обломленный ствол засохшего дерева и корни, покрытые густой растительностью, мы видим на фронтисписе того же первого тома «Баллад и повестей В. А. Жуковского», где помещена иллюстрация К. А. Зеленцова и И. В. Ческого к балладе «Замок Смальгольм»³⁰.

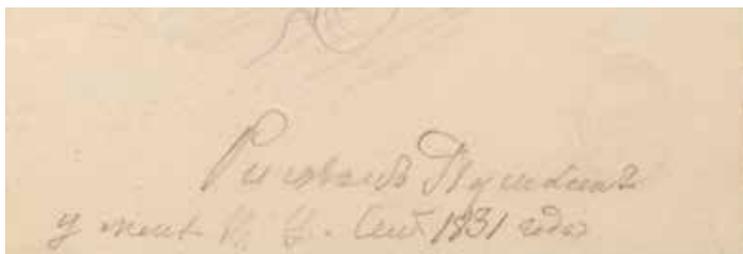
Остался вопрос об авторе «загадочных» надписей, вынесенный в заглавие статьи. У кого же все-таки были сделаны рисунки? Этот вопрос занимал всех, кто обращался к «царскосельскому листу» – от М. А. и Т. Г. Цявловских до С. В. Денисенко

²⁷ Жуковский В. А. Баллады и повести. Ч. 2. С. 60, 61.

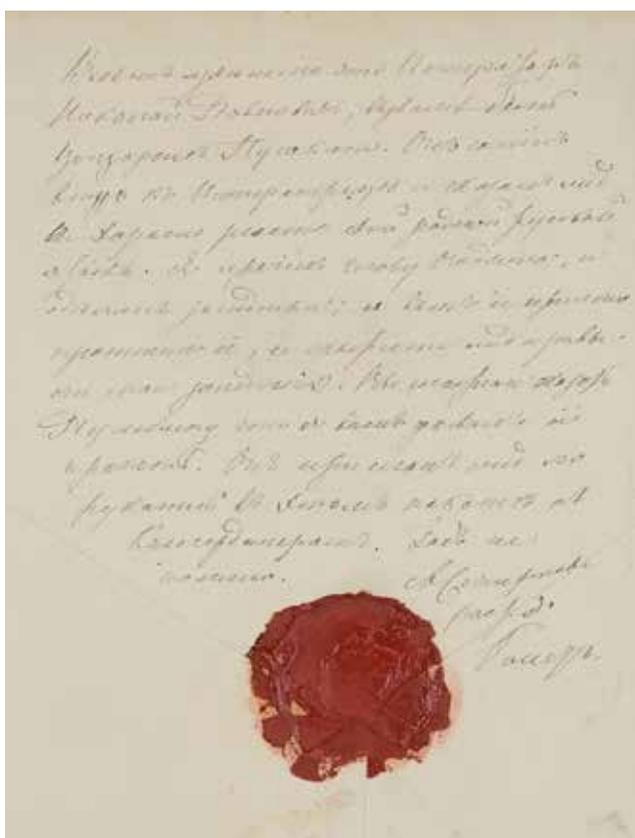
²⁸ Денисенко С. В. Графическая традиция пушкинской эпохи. Копии и подражания Пушкина. С. 158.

²⁹ Жуковский В. А. Баллады и повести. Ч. 1. С. 43–44.

³⁰ Допускаю избыточность такой трактовки. Возможно, это просто традиционные для пейзажных набросков Пушкина рисунки деревьев с обломленными стволами, в изобилии присутствующие в рукописях поэта.



Фрагмент «Царкосельского листа»
с записью А. О. Смирновой-Россет (ПД 1729, л. 1)



Запись-сертификация А. О. Смирновой-Россет на обороте конверта,
полученного от Николая I (РО ИРЛИ, ф. 244, оп. 17, № 41, л. 1 об.; фрагмент)



и автора этих строк³¹. Выстроенный ранее биографический контекст царскосельского лета 1831 г. предлагает только два возможных варианта ответа – В. А. Жуковский и А. О. Россет.

Руку Жуковского уверенно (и справедливо) отклонил М. А. Цявловский. Другое его предположение о Н. М. Коншине – поэте, издателе (вместе с Е. Ф. Розеном) альманаха «Царское Село на 1830 год», правителе Канцелярии главноуправляющего Царским Селом, также не находит подтверждения.

Летом 1831 г. Пушкин постоянно встречался и с П. И. Миллером – лицеистом VI курса, с которым познакомился 27 июля. Но вряд ли поэт был в гостях у своего «внука» по Лицею. Для Павла Миллера такой визит стал бы исключительным событием, и он непременно отразил бы его в своих подробных и точных воспоминаниях об общении с Пушкиным³². К тому же почерк Миллера, проверенный в широком хронологическом диапазоне (с 1831 г. по 1880 г.), не совпадает с тем, которым сделаны записи на «царскосельском листе» с пушкинскими рисунками.

Возможен еще один вариант: с июня в Павловске жил Гоголь и постоянно бывал в соседнем Царском, где общался с Пушкиным и Жуковским, но записи на «царскосельском листе», вне всякого сомнения, сделаны не его рукой.

Остается рассмотреть второе предположение – о принадлежности надписей руке А. О. Смирновой-Россет. В этом случае априори надо иметь в виду, что немногие ее автографы, относящиеся к 1830-м гг., написаны преимущественно по-французски³³. Материалом для корректного анализа должны стать именно русские записи, охватывающие максимально протяженный временной отрезок. В этом смысле неопределимое подспорье дают письма Смирновой к П. А. Плетневу, который преподавал русскую словесность в Екатерининском институте, где воспитывалась Александра Россет, и остался ее близким другом на всю жизнь. В архиве П. А. Плетнева хранятся письма Александры Осиповны за 1843–1865 гг.³⁴ Все они написаны по-русски. Почерк Смирновой-Россет в этих письмах и записи на «царскосельском листе» обнаруживают, как выяснилось, безусловную близость, которая проявляется не только в общем характере почерка, но и в целом ряде совпадающих написаний, устойчивых в пределах всего хронологического промежутка и дающих достаточные основания для вывода, что обе карандашные

³¹ См.: Денисенко С. В. Графическая традиция пушкинской эпохи. Копии и подражания Пушкина. С. 152, примеч. 22.

³² См.: Миллер П. Встреча и знакомство с Пушкиным в Царском Селе: (Из воспоминаний лицеиста за 1831 год) // Русский архив. 1902. Кн. 3, № 10. С. 232–235.

³³ См., например: ПД 180, л. 1; РО ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 2. № 189; Оп. 3. № 167.

³⁴ См.: Там же. Ф. 234. Оп. 3. № 604.

записи на странице с рисунками к балладе «Суд Божий над епископом» сделаны А. О. Смирновой-Россет³⁵.

В этой связи стоит упомянуть еще об одном документе, отмеченном рукой Смирновой-Россет. Он довольно позднего происхождения. Почерк Александры Осиповны на нем – самый выразительный, по моим наблюдениям, образец для сопоставления с «царскосельским листом». Этот документ неопровержимо подтверждает принадлежность «загадочных» записей ее руке. Он долгое время хранился в самарском архиве Аксаковых, осенью 1929 г. поступил в Пушкинский Дом³⁶. Это большой конверт, на лицевой стороне которого находится запись рукой Николая I: «Александр Осиповне Россет в собственные руки». На клапане конверта – позднейшая сертификация, сделанная рукой А. О. Смирновой: «Всем известно, что Император Николай Павлович вызвался быть Цензором Пушкина. Он сошел вниз к Императрице и сказал мне: вы хорошо знаете свой родной русский язык. Я прочел главу Онегина и сделал заметки; я вам ее пришлю, прочтите ее и скажите мне, правы ли мои замечания. Вы можете сказать Пушкину, что я вам давал ее прочесть. Он <император> прислал мне его рукопись в этом пакете с камердинером. Год не помню. А. Смирнова, рожд. Россет»³⁷. Нельзя исключить, что эта сертификация могла быть сделана приблизительно в те же годы, когда Смирнова, по воспоминаниям Я. П. Полонского, разбирала «свои письма и брошюры» и показывала ему «редкости»³⁸. Среди названных Полонским раритетов не упоминаются рисунки Пушкина, но сложенный вдвое полулист почтовой бумаги, сплошь покрытый карандашными набросками поэта, был в архиве Смирновой безусловной «редкостью». Этот лист – драгоценная иллюстрация к ее «Воспоминаниям о Жуковском и Пушкине» и свидетельство счастливого царскосельского лета 1831 г., когда Пушкин, как признавался он П. В. Нащокину, жил «тихо и весело, будто в глуши деревенской» (XIV, 174).

³⁵ Атрибуция двух записей как принадлежащих руке А. О. Смирновой-Россет позволяет сузить общепринятую датировку ПД 1729 и ограничить ее временем пребывания в Царском Селе воспитателя Наследника – В. А. Жуковского и фрейлины А. Россет: не ранее 10 июля (когда Двор переехал из Александрии) и не позднее 11 октября 1831 г. (когда императорская семья покинула летнюю резиденцию) (см.: А. С. Пушкин в Царском Селе: 1831 / Сост. Т. И. Галкина; науч. ред. Э. С. Лебедева, А. Н. Марков. СПб., 1999. С. 46–47, 124 (Сер. «Христианская культура: Пушкинская эпоха». Вып. 20)).

³⁶ См.: РО ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 17. № 41.

³⁷ Цявловский М. А. Заметки о Пушкине. 4. А. О. Смирнова о Пушкине и Николае I // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Л., 1930. Вып. 38–39. С. 222.

³⁸ Цявловский М. А. Рассказы А. О. Смирновой в записи Я. П. Полонского // Голос минувшего. 1917. № 11–12. С. 160–161.

POST SCRIPTUM. Приступая к изложению истории о «загадочных надписях» на листе с рисунками Пушкина, я процитировала фрагмент письма М. А. Цявловского, которому в сентябре 1938 г. не удалось получить от сотрудников Ленинской библиотеки ответ на вопрос, «когда от кого поступил листок». Почти 85 лет спустя я решила повторить запрос об этом документе, который в свое время был зарегистрирован в книге учета московского Публичного и Румянцевского музеев под № 3304³⁹. Настоящий сборник был уже отредактирован и подготовлен к печати, когда пришел ответ главного архивиста Отдела рукописей Российской государственной библиотеки А. Е. Родионовой. Как выяснилось, под этим номером в книге учета записано ценное пожертвование директора Музеев М. А. Веневитинова. В 1900 г. он подарил Отделению рукописей более 100 писем к А. О. Смирновой от вел. кн. Михаила Павловича, вел. кн. Александры Николаевны, Н. В. Гоголя, Н. И. Тургенева, гр. А. К. Толстого, П. А. Плетнева, И. П. Мятлева, Ю. Ф. Самарина, кн. И. С. Гагарина. В конце длинного перечня корреспондентов А. О. Смирновой указаны также стихотворения И. С. Аксакова, кн. П. А. Вяземского и некий «рисунок Пушкина». Теперь понятно, что под этим «глухим» указанием скрывался искомый «царскосельский лист» 1831 г. Фонд А. О. Смирновой (ф. 474) в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина был создан в первой половине 1960-х гг. Когда он формировался, среди документов, записанных в свое время под № 3304, «рисунок Пушкина» давно уже не было – в 1938 г. он был «сдан в Пушкинский музей» и списан с учета. Я приношу свою горячую благодарность Анне Евгеньевне Родионовой. Ее консультация помогла поставить точку в этом сюжете.

Татьяна Краснобородько

³⁹ См. примечание 9.

**«ГЕНИЙ ПЕРВОЙ СТЕПЕНИ»,
ОН ЖЕ «ИВАН ИВАНОВИЧ РАСИН»
(Из истории бытования символа классического эталона
в русской рецепции первой трети XIX в.)**

Пушкин в дневнике 1834 г. (3 марта) записал рассказ о конфузе, приключившемся с С. А. Соболевским, когда тот, «любезничая» с Надеждой Николаевной Ланской (урожд. Маслова, в первом браке Полетика), «велегласно» оговорился, цитируя (не совсем точно) Жана Расина (Racine; 1639–1699): «le ciel n'est pas plus pur que le fond de mon cul»¹, что значит в переводе «небо не чище недр моего зада». Слово «cul» («зад») было произнесено вместо слова «cœur» («сердце»). «Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur»² («...А сердце у меня / Едва ли в ясности уступит свету дня»; пер. М. А. Донского³) – это реплика Ипполита из второго явления четвертого действия великой трагедии Расина «Федра» («Phèdre», 1677). Пушкин сообщает, что Соболевский «ужасно смутился, свидетели (в том числе Ланская) не могли воздержаться от смеха. Княгиня Одоевская» (в чьем доме случился конфуз. – Н. Д.) обратилась к нему, позеленев от злости. Соб<олевский> убежал» (XII, 321). Как же получилось, что скандальная оплошность произошла с текстом великого французского классика, которого, например, В. А. Жуковский называл одним из «гениев первой степени»⁴?

По мнению Г. А. Гуковского, уже в XVIII в. имя Расина использовалось «в условном, почти символическом значении»⁵. И хотя влияние творчества французского драматурга на русских авторов XVIII в. было не очень существенным, его имя почиталось «священным», а самого его превратили в «этакого корифея трагического Парнаса»⁶. Василий Львович Пушкин, «коренной классик» (XI, 59), как назвал его племянник в подготовительных материалах к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям»,

¹ Пушкин. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. [М.; Л.], 1949. Т. 12. С. 321. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием римской цифрой тома и арабской – страниц.

² Œuvres de Jean Racine. Paris, s. a. Т. 3. P. 128.

³ Расин Ж. Трагедии. Новосибирск, 1977. С. 281 (Сер. «Лит. памятники»).

⁴ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2012. Т. 12. С. 259 (статья «Девушка Жорж в Расиновой “Федре”»).

⁵ Гуковский Г. А. Расин в России в XVIII веке / Пер. А. О. Дёмина // XVIII век. СПб., 2013. Сб. 27: Пути развития русской литературы XVIII века. С. 446.

⁶ Там же.

«в восемнадцать лет на званых вечерах читал длинные тирады из трагедий Расина»⁷, – по-видимому, это происходило в 80-е гг. XVIII столетия. И в первой трети XIX в. на Расина продолжали смотреть как на непогрешимого мастера: «великий» XVII век, век Людовика XIV, заслуженно почитался (и почитается) веком классической французской литературы⁸. Примечательно, что при перечислении главных имен периода «торжества французской словесности» Расин в русской рецепции присутствует почти всегда. Для Пушкина Франция – «отечество Расина и Буало» (XIII, 102; письмо к Вяземскому от 5 июля 1824 г.), для Батюшкова – «отечество Расина и Мольера»⁹. Когда Жуковский говорит о поэтическом языке Франции, он пишет о «языке Депрео и Расина»¹⁰.

В начале XIX в. возрастает интерес переводчиков к творчеству Расина, в первую очередь к трагедии «Федра». Расина читают также в оригинале, французские выписки из его трагедий заполняют страницы девичьих и дамских альбомов, в домашних театрах разыгрываются сцены из его сочинений, его тексты учат наизусть. Так, С. Н. Бегичев вспоминал: «Из иностранной литературы я знал только французскую, и в творениях Корнеля, Расина и Мольера я видел верх совершенства»¹¹. В. А. Соллогуб приводит пример «классической начитанности» своей тетки М. И. Посниковой, которая «обыкновенно перемешивала» разговор «цитатами из Корнеля, Расина и Вольтера»¹². В 1823 г. в Петербурге состоялась премьера «Федры» в переводе М. Е. Лобанова, с явившей «новый опыт превосходства своих дарований»¹³, знаменитой Екатериной Семеновой в главной роли. В предисловии к своему переводу Лобанов писал: «Говорить о достоинствах прекраснейшего произведения бессмертного Расина почитаю излишним: кому оно не известно? <...> Просвещенные литераторы знают, какого труда, каких неутомимых усилий стоит перенесение на другой язык красоты слога, глубины чувств и мыслей классического писателя, которого большую часть знают наизусть многие из наших читателей»¹⁴.

⁷ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1928. Т. 1. С. 132.

⁸ См., например, в анонимной статье «О просвещении» в журнале Н. М. Карамзина «Вестник Европы»: «Седьмойнадесятый век есть торжество французской словесности» (1802. Ч. 1, № 1. С. 41, без подписи).

⁹ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 64 («Письмо к И. М. М<уравьеву>-А<постолу>. О сочинениях г. Муравьева»).

¹⁰ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 12. С. 287 (статья «Радамист и Зенобия»).

¹¹ Бегичев С. Н. Записка об А. С. Грибоедове // А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 25.

¹² Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 347.

¹³ Сомов О. Федра, трагедия Расина, перевод М. Е. Лобанова, представленная в первый раз на С<анкт>п<етер>бургском театре 9 ноября 1823 // Сын отечества. 1823. Ч. 89, № 46. С. 243.

¹⁴ Федра, трагедия Расина в пяти действиях. Перевод М. Лобанова. СПб., 1823. С. I, II.

Трагедии Расина действительно представляют собой наиболее полное воплощение эстетического канона классицизма. К. Н. Батюшков, веривший, что «Творения Расина, Тасса, Вергилия, Ариоста вечно пленительны для новой души»¹⁵, писал Н. И. Гнедичу 25 декабря 1810 г.: «Я гривны не дам за то, чтоб быть славным писателем, ниже Расином...». Видимо, в ответ на уговоры Гнедича заняться переводом трагедии Расина «Эсфирь», Батюшков продолжал: «Мне переводить Расина! Положим и так. Но переводить “Эсфирь” дело вовсе невозможное, первое – потому что ее никогда не представляют; второе – потому что она на сцене должна быть холодна как лед, и есть дело совершенно бесплодное; третье – потому что, принявшись за нее, я буду должен целый год заниматься одним делом, ибо я с малолетства воспитан в *страхе Расина*»¹⁶. Действительно, «с малолетства» образованные молодые люди знали, что совершенный, непогрешимый образец классической поэтики – это драматургия Жана Расина. Юный герой пушкинского стихотворения «Паж, или Пятнадцатый год» (1830) хвастается: «Читал я Федуру и Заиру» (III, 843). В иронической картине «классического» обучения героя повести В. А. Соллогуба «Тарантас» отмечено, что «На тринадцатом году Иван Васильевич знал, что Расин первый поэт в мире»¹⁷.

В письме к Гнедичу от 11 мая 1811 г., рассуждая о работе Лобанова над переводом «Ифигении» («Iphigénie», 1674), Батюшков, в частности, заметил: «...с Расином шутить нельзя: вот главные условия переводчика Расина: *ясность, плавность, точность, поэзия...*»¹⁸. Когда Батюшков говорит, что «с Расином шутить нельзя», он, конечно, имеет в виду талант автора и способности переводчика, берущегося за оригинал. Но если расценить слова «шутить нельзя» как относящиеся к тому, кто стоит «на высоте недосыгаемой» (XI, 177)¹⁹, то допустимы ли такие «богохульства», как в случае Соболевского? На самом деле такова судьба великих классиков, произведения которых, как писал Пушкин, «составляют вечный предмет наших изучений и восторгов» (Там же). При этом не исключается возможность критического и даже фамильярного обращения с кумирами, например, использование в переписке

¹⁵ Батюшков К. Н. Соч. Т. 2. С. 31 («Чужое: мое сокровище!» (из «Записной книжки» 1817 г.)).

¹⁶ Там же. С. 153.

¹⁷ Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания. С. 282–283.

¹⁸ Батюшков К. Н. Соч. Т. 2. С. 169–170.

¹⁹ Таковую высокую оценку драматическому творчеству Кальдерона, Шекспира и Расина Пушкин дал в статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”».

наименований «маркиз Расин»²⁰ или «Иван Иванович Расин» (XIII, 86). Признанный авторитет становится образцом, эталоном, а беспрестанно перевозносимый образец легко может сделаться предметом пародий и насмешек. В высоком стиле, имевшем торжественный риторический характер, не допускалось использование не только низкой, но даже просто бытовой лексики. Поэтому произнесенный Соболевским текст мог представлять собой не простую оговорку, а своеобразный каламбур, дискредитирующий высокий слог. Конечно, Соболевский ненамеренно произнес его в светском обществе, тем более дамском, но, возможно, одна из классических цитат из Расина (вполне вероятно, и не одна), с шутливой подменой «высокого» слова, могла быть в ходу в мужском кругу. Именно поэтому Соболевский чисто машинально употребил не тот вариант. Так или иначе, этот анекдотический случай лишний раз подтверждает широкое бытование расиновских текстов в русских образованных кругах.

Нина Дмитриева

²⁰ Слово «маркиз» использовалось в шутивно-ироническом смысле в отношении представителей классицизма – см.: Словарь языка Пушкина. М., 2000. Т. 2. С. 569. Ср. в письме Е. А. Баратынского к Пушкину от декабря 1825 г.: «Не думай, чтобы я до такой степени был маркизом, чтоб не чувствовать красот романтической трагедии! Я люблю героев Шекспировых <...>. Я предпочитаю их героям Расина; но отдаю справедливость великому таланту французского трагика» (XIII, 253).

«ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА» И. В. КИРЕЕВСКОГО «ОПАЛ» И РАННЯЯ ПРОЗА В. Ф. ОДОЕВСКОГО

В посвященной В. Ф. Одоевскому монографии П. Н. Сакулин охарактеризовал «волшебную сказку» И. В. Киреевского «Опал» как произведение, проникнутое «идеалистическим настроением кружка Любомудров»¹. Свое утверждение исследователь не конкретизировал, ограничившись кратким замечанием: «“Опал” несколько напоминает нам “Таинственное кольцо” Одоевского»². С этим наблюдением трудно согласиться: мотив волшебного кольца широко распространен в литературе, фольклоре и мифологии и сам по себе не может служить свидетельством близости каких-либо произведений. К тому же в наброске Одоевского магический перстень способен сделать человека «быть довольным тем, что имеешь»³, напротив, в «сказке» Киреевского герой с его помощью открывает для себя иную, высшую реальность, забывая о ценностях земного существования. Между тем рассмотрение «Опала» в контексте апологов Одоевского 1820-х гг. действительно обнаруживает разнообразные точки соприкосновения между сочинениями обоих авторов⁴.

«В большей части апологов <Одоевского>, – отмечал П. Н. Сакулин, – звучит мотив, весьма характерный для настроения Любомудров: порыв человеческой души к сверхземному, небесному миру, откуда человек получает свои возвышеннейшие помыслы и свои лучшие чувствования»⁵. Именно этот мотив лежит и в основе произведения Киреевского, герой которого, сирийский царь Нурредин, при помощи заключенного в магическом перстне опала попадает в идеальный мир, полный поражающей его сердце музыкой солнца:

Мало-помалу золотой обручик перстня превратился в круглое окошечко, сквозь которое сияло другое небо, светлее нашего, и другое солнце, такое же яркое, лучезарное, но как будто еще веселее и не так ослепительно. <...> Вот новое явление поражает его напряженные чувства: из-под катящегося солнца исходит глухой и неувященный гул, как бы рев далекого ветра, или как стон умолкающих колоколов; и чем ближе солнце,

¹ Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма: Князь В. Ф. Одоевский: Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т. 1, ч. 1. С. 242, примеч. 1.

² Там же. С. 242–243.

³ Там же. С. 185.

⁴ «Волшебная сказка» Киреевского была завершена в конце 1830 г. Ее публикация в третьем номере «Европейца» за 1832 г. не состоялась в связи с запрещением журнала. В итоге «Опал» вышел в свет в альманахе «Денница на 1834 год» (М., 1834) в новой, расширенной, редакции.

⁵ Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. С. 179.

тем звонче гул. Вот уж слух Нурредина может ясно распознать в нем различные звуки: будто тысячи арф разнострунными звонами сливаются в одну согласную песнь; будто тысячи разных голосов различно строятся в одно созвучие, те умирая, те рождаясь, и все повинаясь одной, разнообразно переливчатой, необъятной гармонии.

Эти звуки, эти песни проникли до глубины души Нурредина. В первый раз испытал он, что такое восторг. Как будто сердце его, дотоле немое, пораженное голосом звезды своей, вдруг обрело и слух, и язык...⁶

Та же концепция двоимирия, та же тема метафизической музыки космоса ранее были развиты и в апологе Одоевского «Мир звуков». На городской площади ученые-рационалисты спорят «о качествах звука», пытаясь «математическим ножом <...> открыть его сокровенное таинство»⁷. Их недоумение разрешает некий играющий на лютне старец, в чьей душе «горело чувство высшее, святейшее, чувство, которого обширность может измериться лишь вселенною»⁸. Он говорит:

Вы хотите осязать то руками, <...> что понимается духом; вы хотите определить неопределенное, вычислить — неисчислимое, духовное рассечь, как грубое вещество. Тщетное, смешное усилие! <...> Далеко, далеко от нашего низменного мира есть мир, отличный от всех известных, мир, который непостижим напряженному зрению астронома и не подчиняется искусственным кругам и углам геометра; ибо в сем мире нет ни образов, ни очертаний, ни пространства, ни цвета — ничего определенного, ничего видимого или осязаемого; здесь муки сливаются с наслаждениями, буйные страсти с спокойствием духа; обитатели сего мира — *звуки*; вечная любовь соединяет их неразрывным союзом, как чад одного семейства; они непрестанно волнуются, переливаются один в другого, исчезают и снова появляются; жизнь их — вечная, живая гармония, неисчерпаемая, как пламя солнца.

Есть на земле люди, которых ударом по очарованным струнам вызываются звуки на землю; звуки повинуются мощному волшебнику; духовные, чистые, привыкшие один к другому, оставляют родное обиталище, стремятся к низменному шару; здесь встречает их грубое вещество, безжалостно разлучает их, и родные звуки разносятся в разные стороны. <...> ...когда же родные звуки встречаются на земле, они узнают друг друга, трепещут, отзываются — еще мгновение, и они уже слились в одно очаровательное созвучие.⁹

⁶ [Киреевский И. В.] Опал: (Волшебная сказка) // Денница на 1834 год. С. 44–45 (подпись: И. К.).

⁷ [Одоевский В. Ф.] Мир звуков // Московский вестник. 1827. Ч. 4, № 13. С. 43 (подпись: Каллидор).

⁸ Там же. С. 44.

⁹ Там же. С. 45–46.

Близкий вдохновенному старцу Одоевского персонаж мимолетно упоминается и в одном из фрагментов «Опала». Отчаявшийся враг Нурредина властитель Катая Оригелл обращается за помощью к дервишу-чернокнижнику. На его просьбу колдун отвечает отказом:

...Непобедим твой враг и никакие чары не могут преодолеть его счастья; <...> ибо он никогда не желал невозможного, никогда не искал несбыточного, никогда не любил небывалого, а потому и никакое колдовство не может на него действовать! <...> ...я мог бы одолеть его счастье, я мог бы опутать его волшебствами и наговорами, если бы нашлась на свете такая красавица, которая могла бы возбудить в нем такую любовь, которая подняла бы его сердце выше звезды своей и заставила бы его думать мысли невыразимые, искать чувства невыносимого и говорить слова непостижимые; тогда мог бы я погубить его.

Еще мог бы я погубить его тогда, когда бы нашелся в мире такой старик, который пропел бы ему такую песню, которая бы унесла его за тридевять земель в тридешатое государство, куда звезды садятся.

Еще мог бы я погубить его тогда, когда бы в природе нашлось такое место, с горами, с пригорками, с лесами, с долинами, с реками, с ущельями, такое место, которое было бы так прекрасно, чтобы Нурредин, засмотревшись на него, позабыл хотя на минуту обыкновенные заботы текущего дня.

Тогда мои чары могли бы на него действовать.

Но на свете нет такой красавицы, нет в мире такого старика, нет такой песни и нет такого места в природе.¹⁰

Ценой страшного отступничества Оригелл все же получает помощь чародея-чернокнижника. Тот вручает Нурредину магический перстень, благодаря которому сирийский властитель проникает в новый мир, где находит упомянутое дервишем невыразимо прекрасное место, встречает деву, превосходящую всех земных красавиц. Но небесные приобретения оборачиваются для Нурредина земными потерями: забыв о «заботах текущего дня», утратив интерес к войне, он становится пленником Оригелла. При этом в ходе развития сюжета нереализованным, «забытым» остается третье условие поражения сирийского царя – появление старика с его чудесной песней. Чем это можно объяснить? Думается, введение старого певца в перечень гибельных для Нурредина встреч представляет собой всего лишь дань законам волшебной сказки с традиционным для нее приемом троекратных повторов. Содержательно же он, оказывается, автору не нужен. Тем не менее песенный дар, приписанный этому так и не появившемуся на страницах произведения персонажу, сближает его с музыкантами-«волшебниками» «Мира звуков».

¹⁰ [Киреевский И. В.] Опал: (Волшебная сказка). С. 34–36. Здесь и далее курсив мой. – А. К.

Еще более отчетливой и многосторонней выглядит связь «Опала» с другим апологом Одоевского – «Бесструнная лютня: (Персидское предание)»¹¹:

В бесконечном пространстве, во времени непроходящем, посреди сонма бесплотных духов, оживляющих тела небесные, сидит величественная Сура в молниевидной одежде¹²: золотая лютня в руках ее; на звуки оной движутся мириады планет, сливаются в одно непрístupное уху смертных созвучие¹³. Вращаются веки, миллионы крат обновляются обитатели в мирах бесчисленных — и длится звук чудный: ему подчинена жизнь вселенной; вечность ее — вечная гармония. Замолчит ли чудесный звук, и останавливается жизнь во вселенной, и страшная, холодная тишина по ней стелется. Но нет струн на лютне Суриной — *когда лишь приникает к ней Солнце солнцев, Сура воздвигает десницу и лучи солнечные оструняют небесное орудие.*¹⁴

Произведения обоих авторов объединяют идея панмузыкальности, предложенная ими трактовка пифагорейского учения о музыке сфер, образы героинь произведений. При этом Киреевский существенным образом преобразует свой претекст. Как и в «Бесструнной лютне», пространство открывшегося Нурредину «нового» («другого») неба предстает в «Опале» миром звуков. Однако услышанная героем космическая музыка не связана с какими-либо инструментами, ему лишь кажется, «*будто* тысячи арф разнострунными звонами сливаются в одну согласную песнь»¹⁵.

¹¹ [Одоевский В. Ф.] Бесструнная лютня: (Персидское предание) // Московский телеграф. 1825. Ч. 6, № 22. С. 151–152 (подпись: -двск-). Подзаголовок произведения неточен: Сура (Сурья), дочь одноименного солнечного божества, имя которого буквально и означает «солнце», – персонаж не персидской (иранской), а древнеиндийской мифологии (см.: Топоров В. Н. Сурья // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 477–478). Впрочем, эта ошибка никоим образом не отражается на смысле текста.

¹² Ср. в «Опале»: «Вдруг растворились легкие двери, и в одежде из солнечных лучей, в венце из ярких звезд, опоясанная радугой, вышла девица» ([Киреевский И. В.] Опал: (Волшебная сказка). С. 50).

¹³ Ср.: «Небесные тела движением своим производят звуки; но мы их не слышим, потому ли, что сия гармония своею огромностью заглушает нас, или потому, что мы поглощаемся ею; она в нас, но чувственность препятствует слышать ее» ([Мельгунов Н. А.?] Краткая история пифагорейской философии: [Рецензия] // Телескоп. 1832. Ч. 12, № 22. С. 265 (подпись: М.)).

¹⁴ [Одоевский В. Ф.] Бесструнная лютня: (Персидское предание). С. 151. С воздействием солнечного света связывается и звучание лютни старца в «Мире звуков»: «...блестящие волосы старца переплетались с золотыми струнами, и на них волновались лучи солнечные» ([Одоевский В. Ф.] Мир звуков. С. 43–44).

¹⁵ [Киреевский И. В.] Опал: (Волшебная сказка). С. 45.

Источником этих звуков предстает «новое солнце» – звезда Нурредина («...из-под катящегося солнца исходит глухой и неясственный гул, как бы рев далекого ветра, или как стон умолкающих колоколов; и чем ближе солнце, тем звонче гул»¹⁶). В апологе Одоевского порождаемую солнцем музыку исполняет небесная дева Сура, в «волшебной сказке» Киреевского стихия небесной, солнечной музыки по мере развития сюжета персонифицируется и в итоге появляется в женском облике. Вначале представление о ней как о живом существе возникает у сирийского царя в виде предчувствия («...он со вздохом вспоминал о той музыке, которую, приближаясь, издавала звезда его; он полюбил эту музыку так, как *будто она была не голос, а живое создание, существо с душою и с образом...*»¹⁷). Вскоре на чудесной планете происходит и встреча героя «Опала» с дэвицей Музыкой: «Нурредин узнал ее. Правда, под туманным покрывалом не видно было ее лица; но по гибкому ее стану, по ее грациозным движениям и стройной поступи разве слепой один мог бы не узнать на его месте, что *эта дэвица была та самая Музыка Солнца, которая так пленила его сердце*»¹⁸.

Сопоставление «Опала» с написанными несколькими годами ранее апологами Одоевского позволяет очертить круг идей и образов, на которые автор «волшебной сказки» опирался при ее создании, уточнив таким образом представление о генезисе произведения Киреевского.

Александр Карпов

¹⁶ Там же. С. 44–45.

¹⁷ Там же. С. 48–49.

¹⁸ Там же. С. 50–51.

ПРОБЛЕМА ЯЗЫКОВОЙ НОМИНАЦИИ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ АСПЕКТЕ (Приют: художественный образ и юридический термин)¹

Ученик А. А. Потемни Аркадий Горнфельд в одной из своих статей вспоминает «забавный, но полный смысла анекдот», услышанный им на лекции одного немецкого психолога:

В кафешке сидит компания студентов и беседует о новых работах в области астрономии. За тем же столом кончает свою кружку пива какой-то ремесленник. Несколько раз он порывается вмешаться в разговор и, наконец, решившись, обращается к студентам: «Извините, господа, не будете ли вы добры объяснить мне одну вещь. Я, вот, все слушаю вас, одного никак в толк не возьму. Я понимаю, что люди могли измерить расстояние до звезд, что они узнали их форму, величину, вес; ну, может быть, и состав можно было как-нибудь определить. Но скажите, пожалуйста, *каким образом узнали, как звезды называются?*»²

Горнфельд характеризовал «заурядное мышление» («оно привыкло к тому, что название выражает мысль, что оно имеет смысл, что оно носит печать неразрывной связи с сущностью явления»³). Номинацией (от *лат.* *nominatio* – наименование) называют процесс соотнесения языковых единиц с обозначаемым предметом. Анекдот ярко иллюстрировал учение о «внутренней форме». Ученый выделял «искусственные» слова, лишённые внутренней формы, называя их «терминами»: «...это вот будет отныне называться *александрит*, это – *кинематограф*, это – *ампер*»⁴.

Темой нашей заметки будет частный случай вторичной (производной) номинации, когда словом, уже известным в языке, называют новое явление, закрепляя это название в разного рода документах.

«Райский лет десять живет в Петербурге, то есть у него есть приют, три порядочные комнаты, которые он нанимает у немки и постоянно оставляет квартиру

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке Российского научного фонда. Проект № 23-28-01762 («Исследование истории новгородской литературы первой половины XX века по материалам архивов, журналов и газет»).

² Горнфельд А. Г. Пути творчества. Пг., 1922. С. 62.

³ Там же. С. 63.

⁴ Там же. С. 62.

за собой, а сам редко полгода выживал в Петербурге, с тех пор как оставил службу»⁵. В романе «Обрыв» И. А. Гончаров противопоставил *приют* и *дом*.

В повести «Невский проспект» художник Пискарев, последовавший за прекрасной брюнеткой, попал в бордель, названный Гоголем *приютом*:

...Он не хотел верить и начал пристальнее всматриваться в предметы, наполнявшие комнату; но голые стены и окна без занавес не показывали никакого присутствия заботливой хозяйки; изношенные лица этих жалких созданий, из которых одна села почти перед его носом и так же спокойно его рассматривала, как пятно на чужом платье, — все это уверило его, что он зашел в тот отвратительный приют, где основал свое жилище жалкий разврат, порожденный мишурною образованностью и страшным многолюдством столицы.⁶

Приютом называли не только неуютные временные пристанища, но и комфортные для тела и души жилища. Ср.:

Еще я прихожу под кров твой безмятежный,
Гостеприимная приютинская сень!
Я твой старинный гость, бездомный странник прежний,
Твою приютную всегда любивший тень.⁷

В стихотворении Н. И. Гнедича «Приютино» (1820) описано впечатление от посещения автором одноименной усадьбы, принадлежащей А. Н. Оленину и создававшейся с 1795 г. (когда Алексей Николаевич приобрел участок земли). Скорее всего, примерно в это время безымянная мыза близ Петербурга обрела свое знаменитое название. Автор, хоть и являлся гостем Приютина, именно там ощутил особую домашнюю атмосферу, для изображения которой воспользовался эпитетом «приютный». Сохраняя значение временного обиталища, *приют* наделялся разными, даже противоположными характеристиками.

В историко-этимологическом словаре современного русского языка слово *приют* толкуется так:

Приют, -а, м. 1. «Пристанище», «прибежище», «тихое уютное жилище»; 2. (в до-революционной России) «благотворительное учреждение», «дом призрения». <...> Слова этой группы известны в русском языке с конца XVIII — начала XIX века. Ср. у Жуковского в стихотворении «Сельское кладбище», 1802 г.: «И скромный памятник в

⁵ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 2004. Т. 7. С. 41.

⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. [М.; Л.], 1938. Т. 3. С. 20–21.

⁷ Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 117 («Библиотека поэта». Большая серия).

приюте сосн густых»; позже — у Пушкина в стихотворении «Галичу», 1815 г.: «Прости, приют младых отрад», в поэме «Руслан и Людмила», 1817–1820 гг., песнь II: «Приют покоя и прохлады» и мн. др. У Пушкина встречается также прилагательное *приютный* («Бахчисарайский фонтан», 1822 г.: «долин *приютная* краса»). <...> В этимологическом отношении *приют* (и производные) связаны с *уют* и *ютиться*, но от этого они не становятся яснее. Глагол *ютить(ся)*, возможно, позднее образование, возникшее, как и *уют*, вследствие переизложения слова *приют*, этимология которого не выяснена в сколько-нибудь удовлетворительной степени. Пожалуй, можно связывать его с *приятель* и возводить по корню к индоевропейскому **rgai-*; **rgai-*; **rgi-* <...>. Ср. готское *frīarwa* — «любовь»; древнеанглийское *frīod* — то же; древнеиндийское *prīyatva-m* — «приянь» и др.⁸

Слово *уют* вошло в «Словарь Академии Российской», но толковалось как конкретное, а не абстрактное существительное: «Укромное, способное, спокойное место ко вмещению чего»⁹. Ошибочно считать его «поздним образованием», произошедшим от *приюта* (не выделенным в конце XVIII века). В словарь вошел глагол *приютиться*: «Иметь прикров, пристанище, убежище от чего»¹⁰. Таким образом, *уют* и *приют* необходимо рассматривать в качестве однокоренных слов с приставками: от существительного *уют* был образован глагол с приставкой «при» (глагол «уютиться» не отличается благозвучием); позднее от глагола *приютиться* было образовано существительное.

Следовательно, ошибочно *приют* производить от *приятеля*. Ср. в этимологическом словаре М. Фасмера: «Ютить, -ся, *приют*, *уютный* принимают родство с латышским *jūmts* – крыша <...> *rajuṣe*, *rajuṣte* “пространство под крышей”»¹¹.

⁸ Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. М., 1999. Т. 2. С. 67.

⁹ Словарь Академии Российской. СПб., 1794. Ч. 6. Стб. 478. Н. В. Гоголь в «Материалах для словаря русского языка» стремился выставить «лицом русское слово в его прямом значении» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1952. Т. 9. С. 441), т. е. работал над этимологическим словарем. Ср. его толкование: «Уют, удобное место» (Там же. С. 466).

Уже в 1816 г. И. А. Крылов в басне «Механик» употребил «уют» в значении абстрактного существительного, близком современному русскому языку: «Какой-то молодец купил огромный дом, / Дом, правда, дедовский, но строенный на славу: / И прочность, и уют, всё было в доме том...» (*Крылов И. А.* Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1946. Т. 3. С. 88). Ср.: «Уют. Удобство, благоустроенность в домашней обстановке, в быту» (Словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. М., 1984. Т. 4. С. 546).

¹⁰ Словарь Академии Российской. Ч. 6. Стб. 478.

¹¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд. М., 1987. Т. 4. С. 535–536.

К началу 1820-х гг. *приют* стал частью русского быта – так называли богадельни, странноприимные дома и пр. Тогда же *приют* стал употребляться в качестве устойчивого поэтического образа, причем его значение, как было отмечено, отличалось от повседневного. Характерно замечание И. И. Дмитриева в письме к А. С. Шишкову от 21 июня 1821 г.: «Весьма справедливо ваше негодование на новизны, вводимые новейшими нашими поэтами. Я и сам не могу спокойно встречать в их (исключая одного Батюшкова) даже высокой поэзии такие слова, которые мы в детстве слышали от старух и сказильщиков. *Вот, чу, приют, теплиться, юркнул* и пр. стали любимыми словами наших словесников. Поэты-гении заразили даже смиренных прозаистов: даже и самый “Вестник Европы” без предлога *вот* не может дать ни живости, ни силы, ни приятности своему слогу»¹².

Дмитриев не мог слышать о *приюте* от «старух и сказильщиков» – на это указывают упомянутые выше факты. В данном случае его, по всей видимости, возмутила легкость, с которой «новейшие поэты» «играют» значением слова, наделяя *приют* несвойственными характеристиками. Сам он употребил его в женском роде (что свидетельствует о недавнем вхождении *приюта* в активный лексикон) в стихотворении «Быль» (1792):

Приходит в хижину благочестивый муж,
Друг унывающих, смиренный пастырь душ,
Приходит — и в углу приюты ветхой, бедной
При свете пасмурном луны печальной, бледной
Зрит старца, на гнилых простертого досках...¹³

Лирический герой посетил *хижину*, но увиденный им старец находился в *приюте* (описывая его, автор употребил сразу несколько отталкивающих эпитетов) – именно там оканчивают жизнь одинокие люди.

В словаре В. И. Даля *приютом* названы и укромный, «домашний» кров, и временное (не всегда уютное и спокойное) прибежище: «*Приют*, пристань, пристанище, кров, скривище, убежище, прибежище, приклон, спокоище, притон. *Приютами* называют заведенья для призренья дряхлых, убогих и сырых; богадельня; *детские приюты*, воспитательные заведенья»¹⁴.

Последнее из выделенных лексикографом значений нуждается в комментариях. С конца 1830-х гг. *приютами* стали называть заведения, напоминающие

¹² Дмитриев И. И. Соч. М., 1986. С. 402.

¹³ Там же. С. 98.

¹⁴ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980. Т. 3. С. 465.

современные детские сады¹⁵; см. в словаре середины XIX в.: «Дневное помещение для детей бедных родителей, в котором они содержатся под особливим надзором и обучаются первоначальным знаниям и рукоделиям»¹⁶. Эти заведения необходимо отличать от «воспитательных домов» (учреждений для сирот и подкидышей): первый из них в России, «Московский воспитательный дом для приносных детей с особливим госпиталем сирым и неимущим родильницам», был открыт в 1763 г.

В программе, составленной Комитетом попечительства детских приютов, направленной 7 ноября 1838 г. на Высочайшее рассмотрение (утверждена Николаем I в 1839 г.), отмечалось:

...Комитет обратил особенное внимание на существенное назначение детских приютов, столь же отличное от назначения обыкновенных богаделен, сколь и училищ. Он вникнул в положение трудолюбивых отцов семейств, которые, выходя из домов на работу от раннего утра до позднего вечера, не знают, кому поручить малолетних детей своих. И таким образом находятся между двух крайностей: или, уходя на работу, оставлять детей своих без призора, или, оставаясь дома, терять честное средство для пропитания и по сей одной причине, при недостатке других способов к лучшему содержанию, мало-помалу привыкают к нищенской жизни. С другой, Комитет счел долгом не упускать из вида ту степень образования, которая соответствует будущему состоянию детей сего класса.

На сем основании он полагал главною целию: 1) доставить убежище бедным детям, остающимся без призора во время дневных работ их родителей, — убежище, которое до некоторой степени заменяло им семейство; 2) внушить сим детям чувство религии и доброй нравственности и к сей цели направить все занятия дня и даже их игр, с тем вместе 3) приучить их к порядку и опрятности. Независимо от сего Комитет,

¹⁵ Словосочетание «детский сад» (обозначающее в это время воспитательное учреждение для детей дошкольного возраста, работающее по методу немецкого педагога Фредерика Фребеля) отсутствует в словаре В. И. Даля. Калька с немецкого, оно тем не менее употреблялось в русском языке в первой половине 1860-х гг. См., например, в заглавии книги: Руководство к детским садам по методу Фредерика Фрэбель, переделанное Анною Дараган. СПб., 1862.

Детские сады в России в эти годы существовали исключительно «на бумаге». См. в одной из рецензий на «Руководство...»: «... число детских садов, в которых прилагается фребелева метода воспитания, увеличивается в Германии, Франции, Англии, Бельгии, Голландии и Швейцарии с каждым годом. <...> Но в России детских садов нет и, судя по положению общества, в близком будущем ожидать их нельзя, по крайней мере, верных идее Фребеля» (Северная пчела. 1863. № 193, 21 июля).

¹⁶ Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым отделением Императорской Академии наук: В 4 т. СПб., 1847. Т. 3. С. 513.

сообразно преднамерению Вашего Императорского Величества, твердо убежденный, что без некоторого развития умственных способностей невозможно улучшение и самой нравственности, почел нужным, чтобы между занятиями и рукоделиями, употребляемыми в приюте, детям сообщались сообразные их возрасту понятия о самых простых вещах и предметах, их окружающих при помощи уже существующих или для того составляемых особых руководств.¹⁷

Предложенный в программе «термин», наделенный, по сравнению с известным словом, родственным, но все-таки новым значением, неохотно приживался в русском языке. См. в повести В. А. Соллогуба «Тарантас» (1840): «А есть ли у вас госпиталь и прочие врачебные средства? *Заводите ли вы приюты для крестьянских детей во время полевых работ? Учредили ли вы ланкастерскую школу взаимного обучения?»*¹⁸. Упомянув о детских приютах еще раз, Соллогуб вынужден снова пояснять, что именно имел в виду: «На улицах не было видно ни пьяных, ни нищих... Для дряхлых бесприютных стариков были устроены у церкви богадельни *и тут же приюты для призрения малолетних детей во время занятия отцов и матерей полевыми работами*»¹⁹. В последнем отрывке в одном предложении *приют* употреблен сразу в двух значениях – богадельни (где проводят последние дни «бесприютные» старики) и того «приюта», который был учрежден недавним «Положением...».

В 1860 г., спустя двадцать с лишним лет после публикации указа, в губернском Новгороде открылся детский приют, названный Николаевским (в честь великого князя Николая Николаевича старшего, который пожертвовал крупную сумму на устройство заведения). Журналист местных губернских ведомостей, описывая назначение открывшегося учреждения, пересказал текст цитированной выше Программы:

Цель учреждения приютов показывает значение их: это не богадельня, куда принимаются для одного только физического воспитания малолетние круглые сироты и

¹⁷ ГАНО. Ф. 444 (Валдайское уездное казначейство). Оп. 1. Д. 1. Л. 1 об. 18 июля 1891 г. было утверждено новое Положение о детских приютах. В нем записано: «Детские приюты ведомства учреждений императрицы Марии имеют целью: призрение бедных обоюга пола детей без различия звания, вероисповедания, сословия и происхождения и доставления им религиозно-нравственного воспитания и первоначального образования». В Положении предусматривалось не только «дневное призрение», но и постоянное и полное содержание детей обоюга пола (Полн. собр. законов Российской Империи. [Собр. 3-е]. СПб., 1894. Т. 11. С. 529 (№ 7930)).

¹⁸ Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 259. Здесь и далее курсив мой. – А. К.

¹⁹ Там же. С. 319.

безродные. Это также и не училище, где преимущественно занимаются развитием умственных способностей. Это, если можно так выразиться, и то и другое вместе, потому что дитя находит для себя в приюте пищу и сообразное своему возрасту и понятиям образование. Там с внушениями чувства религии и доброй нравственности приучают его постепенно к честному труду и порядку.²⁰

Три года спустя журналист предпочел еще раз, уже «своими словами», объяснить назначение приюта:

Мы не можем дать каждому бедному семейству средств воспитать детей, как следует, дома, но можем дать воспитание бедным детям, собравши в одно место, хоть днем только, чтобы учить их доброму, не давая шляться без присмотра по улицам.

И этого уже много. Такому доброму делу положено начало в Новгороде: устроен детский приют, куда на день приводятся дети и где с ними занимаются и учат. Учреждение очень полезное: дети под присмотром целый день, прибраны, накормлены; а мать зарабатывает себе хлеб в полной уверенности, что ее дети в добрых руках. Таким образом, и тем и другим хорошо.²¹

При этом в Новгороде с 1857 г. существовала «Богадельня и сиротское училище Таировой»²² (в разговорной речи это заведение именовалось Таировским приютом). С другой стороны, даже в отдельных официальных документах Николаевское заведение названо не приютом, а, например, «детским пристанищем»²³.

Во второй половине XIX – начале XX в. *приют* стал частью официального русского языка. Характерен отрывок из словарной статьи с перечислением столичных учреждений:

Приюты *взрослые*. В Петербурге Патриотическое женское общество содержит 12 приютов для девиц и 3 отделения. Человеколюбивое общество — 2 отделения для малолетних от 4 до 9 лет (в Торговой ул. и по Крюкову каналу).

Приют *служанок* на Вознесенском проспекте учрежден для посредничества между публикою и рабочим классом. В приют принимаются женщины, ищущие места, с

²⁰ Новгородские губернские ведомости. 1860. № 35, 27 августа. Отд. II: Часть неофиц. С. 338.

²¹ Лотерея в пользу детских приютов // Новгородские губернские ведомости. 1863. № 16, 20 апреля. Отд. II: Часть неофиц. С. 141.

²² Название приюта – от фамилии его основательницы, проживавшей в Новгороде петербургской купчихи Пелагии Антиповны Таировой.

²³ См., например, в «Списке начальных училищ и служащих в них к 1 января 1917 года по первому инспекторскому участку Новгородского уезда» (ГАНУ. Ф. 373 (Директор народных училищ Новгородской губернии). Оп. 1. Д. 714. Л. 2 об.).

платою по 9 коп. в сутки за стол и помещение; посещающие приют, чтобы навеститься о месте, платят одновременно по 10 коп. серебром, а по получении места 10% с месячного жалованья; наниматель платит 15% с того же жалованья при обращении в приют.

Приют *врачебный* доктора Гейкинга в Петербурге (по Новозагородному проспекту, собственный дом) для лечения разных хронических и застарелых болезней.²⁴

Список подобных заведений необходимо дополнить *родильными приютами* (ныне называемые родильными домами), *земледельческими приютами*, появившимися во время Первой мировой войны²⁵, и пр. Такие словосочетания, как мы стремились показать, с самого начала не принятые в разговорной речи, со временем вышли из употребления.

Писатель же И. А. Гончаров употребил слово *приют* в том значении, которое закрепилось в современном русском языке.

Анатолий Кошелев

²⁴ Настольный словарь для справок по всем отраслям знания. В трех томах, составленный под редакцию В. Р. Зотова и Ф. Толля. СПб., 1864. Т. 3. С. 243.

²⁵ Земледельческие приюты, учрежденные 7 июля 1915 г., как записано в Положении, «имеют целью призрение, трудовое воспитание и обучение в условиях обычного уклада жизни местного населения детей увечных и павших воинов в возрасте не свыше 17 лет без различия их исповедания, народности, пола и состояния» (ГАНО. Ф. 109 (Маловишерская посадская управа). Оп. 1. Д. 228. Л. 24).

ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ Ф. В. БУЛГАРИНА И НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА

Проблема, вынесенная в название статьи, связана с парадоксальной ситуацией в истории русской литературы 1840-х гг. С одной стороны, Булгарина можно с уверенностью назвать в числе тех авторов, кто активно работал в жанре физиологического очерка, – жанра, ориентированного на описание «какого-либо социального, профессионального, кружкового признака», или «какого-либо определенного места – части города, района, общественного заведения, в котором сталкивались лица разных групп», или «одного обычая, привычки, традиции»¹. С другой стороны, физиологические очерки обычно соотносят с натуральной школой – гоголевским направлением в русской литературе, с которым Булгарин находился в отношениях острой полемики. И потому его участие в становлении натуральной школы или, по крайней мере, одного из главных ее жанров, как правило, не только не учитывается, но и отрицается.

Например, в работе такого крупнейшего исследователя, как В. В. Виноградов, читаем: «...отнесение Булгарина к “натуральной” школе в узком смысле этого слова было бы абсурдом...»². По мнению Виноградова, «историку, чтобы распутать противоречия литературной борьбы начала 40-х годов, к “натуральной” школе надо идти сначала только от Гоголя»³. Как представляется, эта оговорка – «в узком смысле слова» (имеются в виду писатели, объединившиеся вокруг В. Г. Белинского – идеолога натуральной школы) – сама по себе очень значимая. Речь идет не о формальных жанровых признаках, по которым те или иные очерки Булгарина нельзя было бы рассматривать в одном ряду с произведениями писателей натуральной школы, а об идеологических и личных разногласиях конфликтующих сторон.

Очень важно отметить, что Булгарин вступил на литературное поприще на десять лет раньше Гоголя и тем более задолго до появления программных изданий натуральной школы – «Физиологии Петербурга» и «Петербургского сборника». Булгарин обратился к изображению различных социально-психологических типов еще в 1820-е гг. Этот интерес к созданию литературных портретов представителей самых различных социальных групп органично вырастает из журналистской деятельности Булгарина, из наблюдений за повседневной жизнью Петербурга, которую он подробно освещал на страницах «Северной

¹ Манн Ю. В. Натуральная школа // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1989. Т. 6. С. 386.

² Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 148.

³ Там же. С. 149.

пчелы», а также в других изданиях. К слову сказать, Булгарин оказался едва ли не первым литератором, кто сделал прогулку по Невскому проспекту сюжетом отдельного произведения (очерк «Прогулка по тротуару Невского проспекта», 1824)⁴ и обрисовал тип «вечного титулярного советника» (очерк «Гражданственный гриб, или Жизнь, то есть Прозабание и подвиги приятеля моего, Фомы Фомича Опенкова», 1833)⁵.

Парадный Петербург и жизнь простых горожан (обитателей Толкучего и Щукина рынков, букинистов, чухонских кухарок, извозчиков, незначительных чиновников) – для Булгарина это в равной степени мало освоенный литературой повседневный быт, который и становится предметом пристального внимания. Так, в 1825 г. появились два очерка Булгарина с характерными названиями – «Чувствительное путешествие по передним» и «Хладнокровное путешествие по гостиным»; в 1843 г. вышел его сборник «Очерки русских нравов, или Лицевая сторона и изнанка рода человеческого», – бинарность в данном случае поддерживает идею объективного, неодностороннего взгляда на изображаемый мир.

К началу 1840-х гг. Булгариним была создана внушительная галерея литературных типов. Однако во вступлении к «Физиологии Петербурга» Белинский даже не упоминает Булгарина, когда рассуждает о бедности отечественной литературы на таланты, которые в своих сочинениях отражали бы русскую повседневную жизнь: «...много ли у нас книг, из которых можно было бы не только изучать, но и просто знакомиться с многочисленными сторонами русского быта, русского общества? Скажем более: где у нас эти книги? Их нет»⁶.

В этом противоречивом тексте Белинскому приходится все время уточнять исходный тезис. Например: «Если и были попытки на сочинения такого рода, – все они, от чувствительного “Путешествия в Малороссию” князя Шаликова до фразистой “Поездки в Ревель” Марлинского, могут считаться как бы несуществующими»⁷. Отмечая два предшествовавших появлению «Физиологии Петербурга» издания – альманах А. П. Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими» (1841–1842) и «Очерки московской жизни» П. Ф. Вистенгофа (1842), – Белинский пишет об «отсутствии верного взгляда на общество», «определенного взгляда, который обнаруживал бы,

⁴ Библиографию прижизненных публикаций Булгарина см.: *Рейтблат А. И. Фаддей Венедиктович Булгарин: идеолог, журналист, консультант секретной полиции*. М., 2016. С. 511–563.

⁵ См.: *Маркович В. М. О трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе XIX в. // Русская новелла: проблемы истории и теории*. СПб., 1993. С. 113–134.

⁶ *Физиология Петербурга / Изд. подгот. В. И. Кулешов*. М., 1991. С. 6 («Лит. памятники»).

⁷ Там же. С. 7.

что автор умеет не только наблюдать, но и судить»⁸. По-видимому, «как бы несуществующими» и лишенными «верного взгляда» Белинский считал и сочинения Булгарина.

В чем же принципиальные отличия очерков Булгарина от произведений писателей натуральной школы? Возможно ли хотя бы гипотетически представить себе включение в «Физиологию Петербурга» его очерков о городской бедноте (под псевдонимом или анонимно)?

Безусловно, первое, что обращает на себя внимание при сопоставлении очерков Булгарина с «Физиологией Петербурга», это явная сосредоточенность авторов альманаха на образе «маленького человека». Среди очерков, посвященных дворникам (В. И. Даль), шарманщикам (Д. В. Григорович), жителям Петербургской стороны (Е. П. Гребенка) и тем более «петербургских углов» (Н. А. Некрасов), появление сочинений о модных магазинах, ресторанах, салонах, маскарадах, дачных увеселениях и т. д. было бы просто невозможным, тогда как, например, в «Очерках московской жизни» Вистенгофа показан быт самых разных социальных слоев московских жителей. Но ведь, как мы знаем, и Булгарин изображал не только светскую жизнь.

Чтобы прояснить позиции сторон, обратимся к высказываниям самих оппонентов. О критике альманаха Белинского и Некрасова «Физиология Петербурга» со стороны булгаринской «Северной пчелы» литературоведы писали неоднократно: в их интерпретациях газета «с ненавистью», «яростно» «накидывалась», «набрасывалась», «глумилась» над этим изданием. Цитаты из газетных рецензий уже давно и прочно вошли в научный оборот. И все-таки характер этой полемики нуждается, на наш взгляд, в некотором уточнении.

Как известно, само понятие «натуральная школа» принадлежит Булгарину, который под ним подразумевал «литературную школу, утверждающую, что должно изображать природу без покрова. Мы, напротив, держимся правила, изложенного в книге “Поездка в Ревель”: “Природа тогда только хороша, когда ее вымоют и причешут”. Это, разумеется, относится только к литературе и к искусствам, а не к швейцарским горам и не к океану»⁹. Совершенно очевидно, что Булгарин здесь ставит вопрос об отборе жизненного материала, который может послужить

⁸ Там же. С. 8, 13.

⁹ Ф. Б. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1846. № 22, 26 января. Отзыв появился в связи с выходом «Петербургского сборника». Приведенную булгаринскую цитату литературоведы сокращали, убирая из нее ссылку на книгу А. А. Бестужева-Марлинского «Поездка в Ревель», и получалось, что слова «Природа тогда только хороша, когда ее вымоют и причешут» принадлежат самому Булгарину (см.: *Поспелов Н. Г. История русской литературы XIX века*. М., 1972. С. 70).

предметом изображения в искусстве. Очень интересен шуточный литературный контекст, с помощью которого он выражает свою мысль и к которому исследователи до сих пор никогда не обращались напрямую. Булгарин приводит цитату из сочинения А. А. Бестужева-Марлинского по памяти, неточно, но не искажая ее сути. В соответствующем эпизоде «Поездки в Ревель» речь идет об эстонских «корчмах» – «без полу, с огромным в углу камином. В них-то закопченные эстонцы с всклокоченными и висящими по пояс волосами покоятся вместе с козами и телятами; в них пар ходит понизу, а дым по потолку. Входя туда, я думал каждый раз видеть себя в подземном Плутоновом царстве и, выходя на чистый воздух, всегда говорил, любуясь на черные лица и грязные стены эстонские: хороша природа – когда ее вымоют»¹⁰. Финальный вывод иронично противопоставлен лишенному всякой идеализации описанию крестьянского быта; Бестужев-Марлинский, с одной стороны, акцентирует нежизнеспособность прежней сентиментально-романтической традиции в столкновении с реальностью, с другой – проблематизирует возможность претворения явлений «низкого» быта в эстетическую реальность.

По-видимому, похожий процесс происходил в поэзии, когда в нее начал все больше проникать бытовой материал, стало включаться «нагое», «необработанное» слово, – этот процесс описала Л. Я. Гинзбург в книге «О лирике»¹¹. Тем не менее приведенный отзыв Булгарина в литературоведении принято трактовать как выпад против правдивости литературных произведений¹².

Именно так он был воспринят Белинским, который в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года» писал: «Так называемую *натуральную школу* нельзя упрекнуть в риторике, разумея под этим словом вольное или невольное искажение действительности, фальшивое идеализирование жизни. <...> Таланты были всегда, но прежде они *украшали природу, идеализировали действительность*, то есть изображали несуществующее, рассказывали о небывалом, а теперь они воспроизводят жизнь и действительность в их истине. От этого литература получила важное значение в глазах общества»¹³. Эти слова Белинского стали хрестоматийными. Однако цитата имеет существенное продолжение. Видя главное достоинство лите-

¹⁰ Бестужев А. Поездка в Ревель. СПб., 1821. С. 20.

¹¹ См., например, в главе «Поэзия действительности» – Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1974. С. 210–223.

¹² Н. И. Мордовченко, приводя цитату целиком, комментировал ее так: «В этом заявлении Булгарина характерно все – и презрение к новой литературной школе, и демагогическое использование книги декабриста Бестужева-Марлинского, именем которого Булгарин пытался укрепить свои позиции» (см.: Мордовченко Н. Белинский в борьбе за натуральную школу // Литературное наследство. М., 1948. Т. 55, кн. 1: Белинский. С. 204).

¹³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: [В 13 т.]. М., 1956. Т. 10. С. 15–16.

ратуры прежде всего в ее общественной значимости, Белинский вполне готов согласиться с упреками в определенном сгущении красок (приведем слова критика целиком):

Натуральную школу обвиняют в стремлении все изображать с дурной стороны. Как водится, у одних это обвинение — умышленная клевета, у других — искренняя жалоба. Во всяком случае, возможность подобного обвинения показывает только то, что натуральная школа, несмотря на ее огромные успехи, существует еще недавно, что к ней не успели еще привыкнуть и что у нас еще много людей карамзинского образования, которых риторика имеет свойство утешать, а истина — огорчать. Разумеется, нельзя, чтобы все обвинения против натуральной школы были положительно ложны, а она во всем была непогрешительно права. Но если бы ее преобладающее отрицательное направление и было одностороннею крайностью, и в этом есть своя польза, свое добро: привычка верно изображать отрицательные явления жизни даст возможность тем же людям или их последователям, когда придет время, верно изображать и положительные явления жизни, не становя их на ходули, не преувеличивая, словом, не идеализируя их риторически.¹⁴

Для Булгарина, критиковавшего писателей натуральной школы за обращение к «низкой» действительности, было неприемлемым подчеркнутое внимание к неприглядным сторонам жизни. О том же самом пишет рецензент «Северной пчелы» Л. В. Брант, разбирая повесть Некрасова «Петербургские углы»:

Писатель с дарованием, с умом и сердцем, сойдя воображением в это убогое жилище, в этот мрачный нищенский угол, мог бы нарисовать картину грустную, возбуждающую участие, сострадание. Г. Некрасов, питомец новейшей школы, образованной г. Гоголем, школы, которая стыдится чувствительного, патетического, предпочитая сцены грязные, черные, изображает нам другого рода обитателей «углов» <...>. Не спорим, что они существуют как неизбежные исключения в низшем слое человеческого общества, но должно ли рисовать подробно их жалкую жизнь, и особенно рисовать так, как рисует г. Некрасов, поставляющий, по-видимому, торжество искусства в картинах грязных и отвратительных.¹⁵

Эстетический вкус писателей поколения Булгарина (не только его одного) не был готов к такому расширению круга явлений повседневной действительности, которые начала осваивать литература. В той же «Физиологии Петербурга» само расширение бытовой сферы за счет табуированных ранее тем, повышенный интерес к ним парадоксальным образом вели к сужению общей картины действительности.

¹⁴ Там же. С. 16.

¹⁵ Я. Я. Я. «Физиология Петербурга», составленная из трудов русских литераторов, под редакцией Н. Некрасова... // Северная пчела. 1845. № 236, 19 октября.

И в этом смысле Булгарин, конечно, был для Белинского писателем «карамзинской» эпохи. Иными словами, сталкивались старые и новые эстетические приоритеты. Белинский и Некрасов в рецензиях на сочинения Булгарина не раз указывали на их архаичность¹⁶.

На наш взгляд, имело значение еще и различие мировоззренческих установок. Как пишет Н. Н. Акимова, Булгарин был последователем «философии здравого смысла», которая провозгласила «стремление быть счастливым в самой жизни, достигать гармонии с самим собой»: «Другая тенденция русского философствования с ее духовным максимализмом, устремленностью к высшей правде вела к вечным, проклятым вопросам, к кризису самоидентичности, к тому, что А. П. Чехов называл русским “неумением жить”, тяготела к христианскому аскетическому идеалу и утопической социальной гармонии»¹⁷. Столь существенное различие также сказалось на подходах к изображению «маленького человека».

Очень показателен в этом отношении булгаринский очерк «Извозчик-ночник» из сборника «Очерки русских нравов...». Поначалу его сюжет развивается вполне в духе натуральной школы. Отправляясь поздно ночью домой, рассказчик нанимает извозчика – «тощего старика», который управлял «полуиздохшим конем», запряженным в «ветхие дрожки»¹⁸. Извозчик рассказывает новому знакомому историю своей жизни. Когда-то в молодости судьба ему улыбнулась: его жене, дворовой крестьянке, служившей в господском доме, барин подарил в память о покойной дочери полторы тысячи рублей. С этими деньгами герой отправился в Петербург и стал извозчиком. Какое-то время дела шли хорошо, ему удалось нажить капитал и даже самому побыть хозяином и нанять извозчиков: «Недолго я хозяйничал! Дал Господь счастье, да за грехи отнял разум!». Герой разорился, жена его «с горя умерла». Пришлось вновь стать извозчиком и долгие годы работать «день-деньской», чтобы добывать «хлеб насущный»¹⁹. Но со временем положение героя меняется в еще худшую сторону. Однажды его лошадь «пала среди дороги»: «Я дотащил дрожки на себе до города, да с горя и устали и сам свалился»²⁰. В конце концов он остался одиноким (одного из сыновей «взяли на службу», а два другие

¹⁶ См., например: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 8. С. 22; *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1989. Т. 11, кн. 1: Критика. Публицистика: 1840–1849. С. 82.

¹⁷ *Акимова Н. Н.* Авторские стратегии Ф. Булгарина в литературном контексте первой трети XIX века // *Известия Российского гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена.* 2003. Т. 3, вып. 5. С. 151.

¹⁸ *Булгарин Ф.* Извозчик-ночник // *Булгарин Ф.* Лицевая сторона и изнанка рода человеческого / Под ред. С. Денисенко и А. Степановой. СПб., 2009. С. 54.

¹⁹ Там же. С. 58–59.

²⁰ Там же. С. 59.

умерли «на рыбных промыслах, в холеру»²¹) и был вынужден податься в извозчики-ночники.

Этот рассказ строится по одной модели с сюжетами таких очерков, как «Петербургские шарманщики» из «Физиологии Петербурга», или, например, «Водовоз» из альманаха Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими». В центре очерка главный персонаж, представитель определенной профессии; автор-рассказчик является проводником в экзотический для читателей мир бедняков; в очерке есть экскурс в прошлое героя (как он стал извозчиком / шарманщиком / водовозом) и описание его нынешней жизни (бедного жилья и скудной еды, тяжелого, но честного труда). Однако эта модель исключала какой бы то ни было положительный финал и потому не удовлетворяла Булгарина²².

Очерк Булгарина получает продолжение, которое резко меняет угол зрения на главного героя и его жизненную ситуацию. Во второй части извозчик удивляет своего спутника тем, что не ропщет на Бога за тяжелую долю и делится своими профессиональными секретами: «Вы, может быть, и не подозреваете, что смышленому ночнику иногда лучше, чем биржевому!». Как это часто бывает в произведениях Булгарина, посвященных представителям городских низов (например, «Отрывки из тайных записок станционного смотрителя на Петербургском тракте»²³, «Букинист, или Разносчик книг», «Ворожея», «Гостинный двор»), герой демонстрирует прекрасное знание людей и тем самым вполне может составить конкуренцию автору-рассказчику.

Но и на этом очерк не заканчивается: Булгарин ведет его к нравоучительному финалу. Извозчик рассказывает историю о том, как однажды нашел сафьяновую сумку с казенными деньгами, оставленную в дрожках «бедным чиновником». Он говорит: «...если б я забыл Бога и совесть, то не возил бы по ночам других, а спал бы теперь спокойно ночью в собственном каменном доме, а днем бы разъезжал на своих лошадях...»²⁴ Извозчик вернул деньги, не желая таким способом устраивать собственную судьбу. В финале очерка автор-рассказчик благодарит извозчика десятирублевой ассигнацией, «потому что встретил доброго русского человека и узнал, что в каждом звании честный человек может быть счастлив»²⁵.

²¹ Там же.

²² Ср. финал очерка Григоровича: «Случалось ли вам идти когда-нибудь осенью поздно вечером по отдаленным петербургским улицам?...» и т. д., полный сострадания к шарманщику (Физиология Петербурга. С. 69–70).

²³ Об образе повествователя в «Отрывках из тайных записок станционного смотрителя...» см.: Степанова А. С. Станционный смотритель: стратегии «очеловечивания» героя // Ф. В. Булгарин – писатель, журналист, театральный критик. М., 2019. С. 216–232.

²⁴ Булгарин Ф. Извозчик-ночник. С. 65.

²⁵ Там же. С. 68.

Подобное морализаторство Булгарина казалось старомодным новому поколению писателей²⁶. Мировоззренческая и общественная позиция, подразумевавшая личную ответственность человека за свою судьбу, принципиально расходилась с идеей социальной справедливости, исповедовавшейся Белинским (однако нельзя сказать, что его общественно-политические взгляды разделяли все участники «Физиологии Петербурга» и «Петербургского сборника»).

Построение сюжета, объединившее разные принципы организации повествования (описательность сменяется развитием авантюрной интриги), тем не менее позволяет Булгарину сделать нетривиальную для очерка развязку. В произведениях 1830–1840-х гг., посвященных городской бедноте, внутреннее напряжение сюжета часто поддерживается интересом к судьбе героя: сумеет ли он преодолеть затруднительное положение, в котором оказался? что с ним будет дальше? Один из возможных вариантов судьбы предполагает, что, заработав, герой начнет жить безбедно, как, например, не вызывающий никакого сочувствия «Гробовой мастер» А. П. Башуцкого (напротив, сочувствие вызывают те, кому приходится иметь дело с гробовщиком). Другой вариант – смерть героя, который не вынес тяжелых испытаний. Этот ряд можно начать «Станционным смотрителем» Пушкина и «Шинелью» Гоголя, а продолжить, например, «Водовозом» Башуцкого и «Уральским казаком» В. И. Даля (оба очерка из альманаха «Наши, списанные с натуры русскими»). Можно упомянуть и повесть Достоевского «Бедные люди», где умирает оказавшийся на грани нищеты сосед Девушкина – чиновник и отец семейства Горшков, а перед этим от голода умирает его ребенок. В «Петербургских шарманщиках» Григоровича финал остается открытым, но явно не предвещающим благополучного разрешения бедственного положения героя.

Мотив смерти от несчастий и нужды звучит и в очерке Булгарина «Извозчик-ночник» (от горя умерла жена, умерли на отхожих промыслах два сына), но только как фон для создания образа самого извозчика. Здесь предлагается еще один вариант судьбы героя – удача, внезапно улыбнувшаяся Фортуна. Похожий вариант уже был использован Булгариным в очерке 1833 г. «Гражданственный гриб», где титулярный советник неожиданно получает повышение по службе. Извозчику удача улыбается дважды, но во второй раз он отказывается от случайного (незаслуженного) везения, однажды уже не принесшего ему счастья. Интересно, что в финалах обоих булгаринских очерков ничего экстраординарного, что позволило бы вывести образ героя за рамки характеристики определенного социального типа, нарушить ее предопределенность, статичность, не происходит. В отличие, например, от очерка Я. П. Буткова «Сто рублей» из его сборника «Петербургские вершины» (1845–1846): герой, оказавшийся на грани нищеты и убедившийся в том, «что ни для него,

²⁶ Например, об «усердии повторять всем известные из азбук правила нравочужения» Белинский писал в рецензии на сборник Булгарина «Комары. Всякая всячина» (СПб., 1842) (см.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 6. С. 163).

ни для милых ему нет в этом грязном усовершенствованном распутном мире ни одной порядочной вакансии»²⁷, внезапно выигрывает в лотерею сто рублей – и от радости сходит с ума. По точному замечанию В. М. Марковича, болгаринский «очерк, поиграв в сюжетное повествование, возвращается “на круги своя”»²⁸. Вместе с тем неожиданный переход к новеллистическому типу сюжета можно трактовать как попытку Булгарина преодолеть уже ощущавшуюся в те годы жанровую инерцию.

Итак, «философия здравого смысла», на которой основывалась поэтика Булгарина, даже в том случае, когда он выбирает своим главным героем одинокого старика-извозчика, отвергает ощущение безысходности и беспросветности этой судьбы.

Однако не все произведения, составившие «Физиологию Петербурга», пронизывает ощущение трагичности судьбы «маленького человека». В ироничном и даже сатирическом тоне написаны «Петербургская сторона» И. П. Гребенки, «Омнибус» А. Я. Кульчицкого, «Лотерейный бал» того же Григоровича (два последние произведения не являются очерками). Неоднозначным было и отношение «Северной пчелы» к материалам «Физиологии Петербурга». Рецензент газеты Брант, разбирая первую часть альманаха, выделил очерк «Петербургский дворник»:

...Из лица ничтожного, из предмета бедного и одностороннего прикосновение искусной руки может создать произведение изящное, художественное. Говорим о статье г. Луганского (В. И. Даля) «Петербургский дворник». В легком, живом очерке с неподражаемою верною воспроизвел он фигуру бородатого стража домов петербургских, выхватив из ежедневной жизни его несколько оригинальнейших минут, исполненных юмора чистого и грациозного. Об одном только можно пожалеть, что эта прекрасная статья, с уважаемым публикою именем даровитого автора ее, попала в сборник, где ни в каком отношении ей не следовало бы помещаться, окруженной соседством весьма не лестным — быть изданной под редакцией г. Некрасова.²⁹

Во всяком случае, позиция Булгарина и его союзников по отношению к натуральной школе и ее программным изданиям кажется более последовательной, нежели позиция Белинского в его литературно-критических статьях. Это становится особенно заметным, когда дело касается «третьей» стороны – авторов, не входивших в окружение критика, однако тоже работавших в жанре физиологического очерка. Мы имеем в виду отзывы Белинского об уже упоминавшемся альманахе Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими», а также о сборнике Буткова «Петербургские вершины».

²⁷ Бутков Я. П. Сто рублей // Русские повести XIX века (40–50-х годов): В 2 т. М., 1952. Т. 1. С. 238.

²⁸ Маркович В. М. О трансформациях «натуральной» новеллы... С. 115.

²⁹ Северная пчела. 1845. № 235, 18 октября.

Так, рецензируя альманах Башуцкого, Белинский вдруг принимается критиковать очерк «Водовоз» за то же самое, за что Булгарин критиковал натуральную школу – за «отрицательное направление»:

Может быть, в Петербурге и найдется один такой водовоз-горемыка, какого описал автор; но в каком же звании не бывает *горемык*? — А между тем никто не скажет, что каждое сословие состоит из одних горемык. Автор описывает водовозов хилыми, хворыми, бледными, больными, искалеченными. Мы, тоже имевшие и имеющие с ними дело, подобно всем петербургским жителям, привыкли видеть в водовозе мужика рослого, плечистого, крепкого, для которого лошадиная тяжесть — нипочем. <...> Водовоз много и тяжело трудится: да кто ж мало и легко трудится? Уж, конечно, не я, бедный рецензент, который, за грехи свои, обязан не только читать русские книги, но еще и писать о них.³⁰

Что касается сборника Буткова, то Булгарин в «Северной пчеле», опередив своей рецензией Белинского, иронизировал: «Некоторые журналы, разумеется, употребят все свое усилие, чтоб уничтожить г. Буткова за то, что “Северная пчела” его хвалит (а это ужасное преступление!)...»³¹ Прочитывая «Северную пчелу», Белинский в «Отечественных записках» дает более чем сдержанный отзыв: «Разовьется ли талант г. Буткова или завянет сам собою от слабости своего корня, выйдет ли из него что-нибудь важное или так что-нибудь, или ничего не выйдет, — об этом мы погодим рассуждать»³².

В этой связи возникает вопрос не только об объективности оценок, выносимых Белинским, но и об основаниях и границах самой натуральной школы – если понимать под ней «этап в развитии русского критического реализма», а не «группу писателей (Н. А. Некрасов, Д. В. Григорович, И. С. Тургенев, А. И. Герцен, И. И. Панаев, Е. П. Гребенка, В. И. Даль), объединившихся под идейным влиянием Белинского в журнале “Отечественные записки”»³³. Например, Д. П. Святополк-Мирский считал, что «первопроходцами этой школы, кроме самого Гоголя, были Даль, Соллогуб и Бутков»³⁴. Ю. В. Манн в числе первых изданий этого направления называет альманах «Наши, списанные с натуры русскими»³⁵.

Если же мы обратимся к «Петербургскому сборнику», то увидим картину еще более пеструю, чем в «Физиологии Петербурга». И дело уже не только в отличии-

³⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 603–604.

³¹ Ф. Б. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1845. № 243, 27 октября.

³² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 9. С. 355.

³³ Белкина М. А. Натуральная школа // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1968. Т. 5. С. 135–136.

³⁴ Святополк-Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск, 2005. С. 280.

³⁵ Манн Ю. В. Натуральная школа. С. 384.

ях подходов авторов к теме «маленького человека», а в том, что в сборнике явно отсутствует объединяющая авторов тема (концепция). Наряду с романом Достоевского «Бедные люди», который открывал «Петербургский сборник», и стихотворениями Некрасова здесь же опубликованы произведения, не имеющие социальной направленности: например, повесть И. С. Тургенева «Три портрета», его переводы из Байрона и Гёте, стихотворения А. Н. Майкова, а также «Макбет» Шекспира в переводе А. Кронеберга.

В конце 1846 г., после выхода «Петербургского сборника», Булгарин писал: «Никто не изложил и никто не растолкует правил *натуральной школы*, потому что она *не существует!* <...> “Северная пчела” в шутку назвала это направление *натуральною школою*, чтоб каким-нибудь приличным и благородным выражением обозначить стремление подражателей г. Гоголя к отыскиванию в натуре *противуизящного*, в том убеждении, что только то *хорошо*, что верно списано с *натуры*. Вот вам и полное объяснение того стремления или направления, которое “Северная пчела” назвала *натуральною школою*»³⁶.

До сих пор в литературоведении нет единого мнения о том, кого из прозаиков 1840-х гг. относить к натуральной школе, а чьи произведения остаются на ее периферии. Творчество Булгарина, всячески дистанцировавшегося от нового и в итоге возобладавшего направления в литературе, оказывается краеугольным камнем этих систематизаций. Мы попытались взглянуть на ситуацию в более локальном аспекте – подойти к ней через категорию жанра. Как нам представляется, и писатели натуральной школы (в узком смысле слова), и такие авторы, как упоминавшиеся выше Башуцкий, Вистенгоф, Бутков и Булгарин, вносили свой вклад в развитие структурных и содержательных возможностей физиологического очерка, – однако в разгаре литературной полемики, конкурентной борьбы за читателя им сложно было осознавать себя и своих оппонентов участниками общего, единого литературного процесса.

Алла Степанова

³⁶ Ф. Б. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1846. № 265, 23 ноября.

МУХИ И ДРУГИЕ НАСЕКОМЫЕ: ЭНТОСЕМИЗМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. ГОНЧАРОВА

Насекомые упоминаются Гончаровым почти во всех произведениях, хотя частотность и смысловое наполнение этих образов различны. В русской традиционной культуре насекомые относятся «к группе *гадов*, наряду с пресмыкающимися (змеи), некоторыми рыбами (угри и вьюны), некоторыми млекопитающими (мыши, кроты) <...>. Для наименования почти всех насекомых используются обычно слова *логань* или *нечисть*, что является своеобразным указанием на присущие им демонологические свойства»¹. Энтомология как наука в России начинает развиваться в XIX в.: вначале накапливались материалы в описаниях путешественников, натуралистов, а Русское энтомологическое общество было основано в Петербурге лишь в 1859 г., то есть когда Гончаров уже создал многие свои произведения. Литературная традиция, разумеется, имела более глубокие корни, однако для писателя она не всегда была значима.

В целом подход Гончарова к выбору предмета изображения, к созданию собственной картины мира можно охарактеризовать словами редактора из «Литературного вечера», который утверждал, что художник «должен писать, как, например, граф Толстой, всякую жизнь, какая попадется ему под руку, потому что жизнь всего общества – смешанна и слитна. У него все слои перетасованы, как оно и есть в действительности. Рядом с лицом из высшего круга он пишет и мужика, и бабу-ключницу, и даже взбесившуюся собаку. Из столичных салонов он переносит читателя в избу домовитого крестьянина, на пчельник, на охоту, и с такою же артистическою любовью рисует – и военных, и статских, и бар, и слуг, кучера и лошадей, лес, траву, пашню... все!»² Это «все» в творчестве Гончарова ярко проявляется, прежде всего, в изображении провинции.

Разнообразие жизни природы в романах иллюстрируется в многочисленных номинациях насекомых. Ребенком Обломов был внимателен к окружающему миру, который был населен различными обитателями: «забирался в глушь сада, слушал, как жужжит жук, и далеко следил глазами его полет в воздухе; прислушивался, как кто-то все стрекочет в траве, искал и ловил нарушителей этой тишины; поймает стрекозу, оторвет ей крылья и смотрит, что из нее будет, или проткнет сквозь

¹ Добровольская В. Е. Насекомые в мифологических представлениях и фольклорной прозе русских // Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка: Коллект. монография. М., 2020. С. 303.

² Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 7. С. 163.

нее соломинку и следит, как она летает с этим прибавлением; с наслаждением, боясь дохнуть, наблюдает за пауком, как он сосет кровь пойманной мухи, как бедная жертва бьется и жужжит у него в лапах. Ребенок кончит тем, что убьет и жертву, и мучителя»³. Мир природы близок Илюше Обломову, он не только изучает его, но и проникает в него, он активен, хотя и неосознанно жесток.

Позднее Обломов, наблюдая за жизнью природы, удивляется незаметной внешне, но очень активной жизни:

Между тем в траве все двигалось, ползало, суетилось. Вон муравьи бегут в разные стороны так хлопотливо и суетливо, сталкиваются, разбегаются, торопятся <...>. Вот шмель жужжит около цветка и вползает в его чашечку; вот мухи кучей лепятся около выступившей капли сока на трещине липы; вот птица где-то в чаще давно все повторяет один и тот же звук, может быть, зовет другую. Вот две бабочки, вертятся друг около друга в воздухе, опрометью, как в вальсе, мчатся около древесных стволов. Трава сильно пахнет; из нее раздается неумолкаемый треск... (4, 255).

Однако теперь мир природы становится внешним по отношению к герою, он лишь наблюдатель, контакта двух миров не происходит. «Какая тут возня!» – думал Обломов, вглядываясь в эту суету и вслушиваясь в мелкий шум природы, – а снаружи так все тихо, покойно!..» (Там же). Насекомые маркируют пространство природы, противопоставляя его пространству человека. Подвижность муравьев, бабочек, мух передает непрерывность движения, а взрослый Обломов находится в традиционном, ставшем привычным, покое. Два приведенных описания, природы в Обломовке и природы в окрестностях дачи, несут противоположную смысловую нагрузку, они характеризуют два разных возраста Ильи Ильича и изменившееся у героя отношение к миру⁴.

Описания природы есть и в более позднем гончаровском романе «Обрыв». По окончании университета Райский застал у бабушки идиллический уголок: разнообразные цветы, деревья, птицы, «над цветами около дома реяли пчелы, шмели, стрекозы, трепетали на солнышке крыльями бабочки, по уголкам жались, греясь на солнышке, кошки, котята» (7, 60). Описание насекомых дополняет изображение

³ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997. Т. 4. С. 113. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страниц.

⁴ Значимость этих пейзажей подтверждают и отечественные иллюстраторы. Можно отметить, что художественное оформление романа традиционно включало пейзаж Обломовки (рисунки В. А. Табурина, Е. Е. Лансере, М. Я. Чемберс-Билибиной, Н. В. Щеглова и др.), дачный пейзаж (рисунки Е. Е. Лансере, С. М. Соколова и др.); подробнее см.: Денисенко С. В. Российские иллюстрации к «Обломову» // «Обломов»: константы и переменные: Сб. науч. ст. СПб., 2011. С. 264–278.

гармонии провинциальной жизни. Главный герой наслаждается первым впечатлением от деревни: «Какой эдем распахнулся ему в этом уголке...» (7, 58). Однако во второй приезд Райский начинает уставать от однообразия. Утром после ночного посещения Марка он прогуливался по саду, где «уже началась жизнь; птицы пели дружно, суетились во все стороны, отыскивая завтрак; пчелы, шмели жужжали около цветов». Так же, как в «Обломове», два содержательно сходных описания получают иную оценку. Теперь наблюдения Райского вызывают у него скуку: «Кругом все та же наивно улыбающаяся природа», «все то же, что вчера, что будет завтра» (7, 283). Пейзаж углубляет психологическую характеристику героев⁵. Если у Обломова непрерывное движение насекомых вызвало желание отстраниться от их активности и сохранить покой, остаться сторонним наблюдателем, то у Райского, наоборот, появляется скука, ему не хватает насыщенной социальной жизни, новизны впечатлений.

При описании деревенского быта Гончаров часто упоминает мух. Значение образа мухи в мировой культуре двойственно. С одной стороны, это обусловлено библейскими мотивами, в частности, именование сатаны «царем мух»⁶. С другой стороны, «мифологическое значение мухи связано с ее малыми размерами, назойливостью, нечистотой»⁷, именно в таком контексте мухи и встречаются в произведениях Гончарова. В изображении быта провинции неоднократно упоминаются о слугах, в обязанности которых входило отгонять мух (в «Обрыве» у предводителя «слуг человек сорок, из которых иные, победавав прежде господ, лениво отмахивают мух ветвями» (7, 82); в очерке «На родине» у Якубова упоминаются крепостные, «летом махавшие над нашими головами ветвями от мух»⁸ и т. д.).

В быту мухи, действительно, доставляли беспокойство. Об этом вспоминает и путешественник, отправляясь в кругосветное плавание: «Бывало, не заснешь, если в комнату ворвется большая муха и с буйным жужжаньем носится, толкаясь в потолок и в окна» (2, 8). Во «Фрегате “Паллада”» именно с мухами ассоциируется провинциальная Россия: «Вижу где-то далеко отсюда, в просторной комнате, на трех перинах, глубоко спящего человека: он и обеими руками, и одеялом закрыл себе голову, но мухи нашли свободные места, кучками уселись на щеке и на шее.

⁵ Об этом см. также: *Денисенко С. В.* Пейзаж в «Обломове»: рецепция иллюстраторов // Вестник Тверского гос. ун-та. 2008. № 9 (69). Вып. 12. С. 24–27.

⁶ *Соколов М. Н.* Насекомые // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 203.

⁷ *Топоров В. Н.* Муха // Мифы народов мира. Т. 2. С. 188; см. также: *Супрунова Д. А.* «Паук обедать позвал муху...»: (Вредные насекомые в русской басне XVIII – первой половины XIX века) // Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка. С. 52.

⁸ *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 252.

Спящий не тревожится этим» (2, 61). В далеком путешествии мухи представлялись неотъемлемой частью русского быта. При этом они не нарушали тишину и покой; например, в *Обломовке* это просто постоянный признак провинциальной жизни: «...не водится там ядовитых гадюк; саранча не залетает туда <...>. Тихо и сонно все в деревне: безмолвные избы отворены настежь; не видно ни души; одни мухи тучами летают и жужжат в духоте» (4, 103). Во время сна в *Обломовке* кто-то, «прикрыв лицо платком от мух, засыпал там, где сморила его жара и повалил громоздкий обед» (4, 111). Другой «схватит кружку с квасом и, подув на плавающих там мух, так, чтоб их отнесло к другому краю, отчего мухи, до тех пор неподвижные, сильно начинают шевелиться, в надежде на улучшение своего положения, промочит горло и потом падает опять на постель как подстреленный» (4, 112).

Комическую заботу, как о младенце, проявляет мать двадцатилетнего Александра Адуева; отправляя сына во взрослую жизнь, она просит Петра Иваныча: «...летом покрывайте ему рот платочком: он его разевает во сне, а проклятые мухи так туда и лезут под утро» (1, 199). Для Петра Иваныча подобная чрезмерная опека смешна, потому что не соответствует биологическому возрасту героя. Дядя потом неоднократно вспоминает об этом письме: «Вот прекрасно! стану я возить тебя для этого по домам! После этого недостает только, чтоб я тебе закрывал на ночь рот платком от мух!» (1, 347). Позднее он даже оправдывается: «Нельзя же мне было нянчиться с тобой с утра до вечера: что мне за надобность? Я не мог ни закрывать тебе рта платком на ночь от мух, ни крестить тебя. Я говорил тебе дело, потому что ты просил меня об этом; а что из этого вышло, то уж до меня не касается» (1, 423). Возможно, этот комический эпизод обыгрывает широко известную поговорку «Не разевай рта, муха не влетит»⁹, что отражает стереотипность представлений о мухах в обыденном сознании.

В этом ряду можно рассматривать и фамилию Мухоярова, брата Пшеницыной из романа «*Обломов*». По Далю, значение слова «яр» – «самый жар, огонь, пыл, разгар» (в прямом и переносном значении), «ярый» – «огненный, пылкий; сердитый, злой, лютый, горячий, запальчивый; крепкий, сильный, жестокий, резкий»¹⁰. Действительно, этот незначительный нечистоплотный чиновник – самый пылкий, ярый среди мелких вредных насекомых. Негативный контекст усиливается тем, что мухи многочисленны, навязчивы, вездесущи, переносят грязь и бактерии. Попытки обобщить *Обломова Мухояров* предпринимает вместе с *Тарантьевым*, фамилия которого созвучна «тарану» (стенобитному орудию) и «тарантулу» – ядовитому

⁹ Эта поговорка была широко распространена, Л. Н. Толстой даже включил ее в «*Азбуку*» (см.: *Толстой Л. Н. Азбука 1871–1872 // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1957. Сер. 1: Произведения. Т. 22. С. 21*).

¹⁰ *Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. 2-е изд., испр. СПб., 1882. Т. 4. С. 700.*

пауку. Обломов говорит о Тарантьеве и Мухоярове: «...оба вы гадки мне» (4, 445), что соответствует представлению о насекомых как о гадах в народной культуре.

А вот в «Обрыве» муха встречается в другом контексте. По некоторым поверьям, «облик мухи имеет душа <...> спящего»¹¹. Райский во сне летает, как муха, он испытывает новое, чудесное ощущение, но насекомых подстерегают опасности. Сначала бабушка велела Якову ткнуть в него половой щеткой. Маленькая муха здесь выступает в роли невинной глупой жертвы, что, возможно, соотносится с живописной традицией XVI–XVII вв., где муха выступала как эмблема бренности¹². Чтобы избежать этой мелкой неприятности герой вылетел в окно и поднялся над рощей, но тут его ждала другая опасность: в него стал целиться из ружья Марк Волохов. Это бессмысленное действие отражается в русской поговорке, приведенной В. Далем: «Муха не боится обуха» (или варианты: «Гоняется за мухой с обухом», «За мухой – не с обухом, за комаром – не с кнутом (топором)»¹³); незначительный размер насекомого делает бессмысленным использование против него крупного предмета, тем более оружия. Но ружье Марка – это уже угроза не для мухи, а для провинциального общества, для России. Подсознание Райского предупреждает его об опасности, подтверждая беспокойство бабушки.

Используя описание мухи, Гончаров в «Обрыве» характеризует и состояние Веры: «...исподтишка глядела на нее – что она: волнуется, краснеет, бледнеет? Нет: вон зевнула. А потом прилежно отмахивается от назойливой мухи и следит, куда та полетела. Опять зевнула до слез» (7, 468). Однако позднее Вера начинает строже контролировать себя, не давая родным повода для беспокойства: она «не зевала, не следила за полетом мух, сидела, не разжимая губ, и сама читала внятно, когда приходила ее очередь читать. Бабушка радовалась ее вниманию» (7, 469).

Часто насекомые у Гончарова – свидетельство нечистоты, грязи. Они появляются при описании самых различных местностей. Например, в очерке «На родине» это часть быта татарской деревушки: «Когда зажгли огонь, я хотел лечь на лавку, но сейчас же увидел, что это невозможно. Лавки, стол и отчасти стены – все будто шевелилось от сплошной массы тараканов. На лавку даже нельзя было сесть – она была точно живая»¹⁴. Но и в хижине в окрестностях Петербурга были «теляты, ребятишки, голые лавки, черные стены, русские и чухонские мужчины, тараканы, сковороды, тарелки, русские и чухонские дамы, салоны, плащи, армяки, дамские шляпки и лапти» (1, 44; повесть «Лихая болеть»). Нагромождение вещей, беспорядок приводят к грязи и тараканам. В первоначальной редакции «Обломова» «остановки

¹¹ Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 439.

¹² См.: Соколов М. Н. Насекомые. С. 203.

¹³ Пословицы русского народа. Сборник В. Даля: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 239, 375, 395.

¹⁴ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 231.

на станциях сопровождалась скукой, насекомыми в избах» (5, 114). Подобную картину изображал и Гоголь в «Мертвых душах», у которого тараканы «своеобразно опозитивированы в натюрморте-интерьере первой главы»¹⁵. Но это беда не только России, с этим столкнулись путешественники и во время кругосветного плавания на фрегате «Паллада»: «У нас, впрочем, есть всего понемножку, и особенно много развелось тараканов; мы, вероятно, их захватили в Маниле или на Камигуине. А теперь вот налетело к нам, в туман и дождь, множество ласточек <...>. Их набрали множество и на другой день большую часть выпустили, накормив тараканами» (2, 593–594).

Однако в Сибири рассказчик восхищался чистотой и опрятностью юрт: «Я думал хуже о юртах, воображая их чем-то вроде звериных нор; а это та же бревенчатая изба, только бревна, составляющие стену, ставятся вертикально; притом она без клопов и тараканов, с двумя каминами; дым идет в крышу; лавки чистые. Мы напились чаю и проспали до утра как убитые» (2, 641). Сначала высказывается предположение, что отсутствие насекомых объясняется холодом. В «самобеднейшей» юрте «дико, бедно и... неопратно, хотел было сказать, но оглядываюсь: ни одного таракана и ничего другого... Правду сказать, как и ужиться насекомому там, где стенки состоят из одиноких бревен без конопатки, едва кое-где замазанные глиной?» (2, 657). Но чуть ниже это предположение опровергается, и отсутствие тараканов все-таки не является следствием холода: «Я только было похвалил юрты за отсутствие насекомых, как на прошлой же станции столько увидел тараканов, сколько никогда не видал ни в какой русской избе. Я не решился войти. Здесь то же самое, а я ночую! Но, кажется, тут не одни тараканы: ужели это от них я ворочаюсь с боку на бок?» (2, 659). Бедные жилища в разных странах похожи своей необустроенностью и наличием насекомых. Например, в малайских жилищах, описанных во «Фрегате “Паллада”», тоже было много насекомых, потому что это были «просто сквозные клетки из бамбуковых тростей, покрытые сухими кокосовыми листьями» (2, 264). Во время путешествия гостей «после ужина <...> повели в другие комнаты, без лакированных полов, без обоев, но зато с громадными, как катафалки, постелями. В комнатах пахло сыростью: видно, в них не часто бывали путешественники. По стенам даже ползали не знакомые нам насекомые, не родные клопы и тараканы, а какие-то длинные жуки со множеством ног» (2, 177).

Наиболее часто упоминание насекомых как следствие неопрятности встречается в «Обломове», помогая автору с юмором описывать отсутствие чистоплотности у Захара:

Понимаешь ли ты, — сказал Илья Ильич, — что от пыли заводится моль? Я иногда даже вижу клопа на стене!

— У меня и блохи есть! — равнодушно отозвался Захар.

¹⁵ Козубовская Г. П. Энтомология Н. В. Гоголя // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 6 (31). С. 27.

— Разве это хорошо? Ведь это гадость! — заметил Обломов. <...>

— Чем же я виноват, что клопы на свете есть? — сказал он с наивным удивлением.

— Разве я их выдумал?

— Это от нечистоты, — перебил Обломов. — Что ты все врешь!

— И нечистоту не я выдумал. <...> Этой твари, что мышей, что кошек, что клопов, везде много.

— Как же у других не бывает ни моли, ни клопов?

На лице Захара выразилась недоверчивость, или, лучше сказать, покойная уверенность, что этого не бывает.

— У меня всего много, — сказал он упрямо, — за всяким клопом не усмотришь, в щелку к нему не влезешь (4, 12–13).

Эти черты Захара найдут позднее отражение в образах Матрены и Степана («Слуги старого века»). Через месяц после их появления в квартире появились тараканы. На требование избавиться от них Матрена отвечала: «Где их нет! Где мы ни жили, везде были — что клопы, что тараканы!»¹⁶ Не помог и порошок, и тараканы оставались на протяжении двух лет, пока не съехали слуги.

В первой части романа «Обломов» главный герой равнодушен к обстановке, к паутине в углах, к крошкам на столе. Но под влиянием Ольги Ильинской Обломов стал более критично относиться к быту, он ругал Захара: «Ты и здесь хочешь такой же беспорядок завести: пыль, паутину? Нет; извини, я не позволю! И так Ольга Сергеевна мне проходу не дает: “Вы любите, говорит, сор”. <...> Возьми да смети: здесь сесть нельзя, ни облокотиться...» (4, 212). Более того, нечистота, беспорядок теперь вырастают у Обломова до обобщения, они становятся частью определенного образа жизни: «Ведь это гадость, это... обломовщина!» (Там же).

Однако если главный герой смог на время подняться до критической оценки, то Захара насекомые, можно сказать, сопровождают на протяжении всей жизни. Это неперемнная составляющая его быта, он отказывается даже делать попытки вывести тараканов и клопов. Захар «выступает своего рода покровителем моли, клопов, блох, мышей (*У меня всего много*)»¹⁷. Зато избавиться от тараканов сумела Анисья: «Когда еще он <Захар> однажды, по обыкновению, стал пенять на барина, что тот бранит его понапрасну за тараканов, что “не он выдумал их”, Анисья молча выбрала с полки куски и заваливавшиеся с незапамятных времен крошки черного хлеба, вымела и вымыла шкапы, посуду — и тараканы почти совсем исчезли» (4, 214). Захар даже не осознавал, что нечистоплотность ломает его судьбу. После смерти Обломова он не изменился, не смог удержаться на службе швейцаром у одной старой графини: «Да барыня попалась такая неугодливая <...>. Раз заглянула ко мне

¹⁶ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 351.

¹⁷ Тюпа В. И. «Обломов» И. А. Гончарова // Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М., 2009. С. 141.

в каморку, увидала клопа, растопалась, раскричалась, словно я выдумал клопов!» (4, 492). Нежелание Захара, позднее Матрены и Степана, избавляться от нечистых насекомых могло быть связано с традиционными славянскими представлениями, с «функцией домашнего покровителя, присущей тараканам, как и многим другим хтоническим животным – гадам и некоторым насекомым»¹⁸. Существовали приметы, в соответствии с которыми черные тараканы приносили счастье, предвещали богатство, способствовали размножению скота и пр. А вот если тараканы сами покидали дом, то это предвещало какую-либо беду¹⁹. Было множество и ритуальных способов изведения насекомых²⁰, один из которых связан с «метением дома и уничтожением мусора»; обычно этот ритуал приурочивался к различным весенним датам и соединялся с другими очистительными обрядами²¹. Однако ничего подобного в текстах Гончарова не встречается. Действия Анисьи не соотносятся с обрядами и традициями, она просто наводит чистоту.

Кроме наиболее часто упоминаемых мух и тараканов, относящихся к «вредным» насекомым, в творчестве Гончарова присутствуют и семантически полярные бабочки, стрекозы и др., но особое место в его прозе занимают муравьи. Они обозначают человеческие множества, символизируют деятельность и труд. М. В. Отрадин отмечает, что в «Обломове» «замкнутая, довлеющая себе жизнь названа “муравьиной”»²², а муравьиное гомозенье соотносится и с «животной», биологической жизнью, лишенной осознанности и духовности. Движение как форма существования необходимо, но только движения недостаточно, человечество «не должно походить на муравейник, живущий одним лишь гомозеньем, развитие его должно идти целенаправленно, гармонично синтезируя путь научного прогресса и духовного развития»²³.

В целом Гончаров относил насекомых к низшим существам; проводя параллель между умом и хитростью, он называет хитрость низшей ступенью ума: «...и женщины даже кичатся, что владеют этим тонким орудием, этим умом кошки, лисы, даже некоторых насекомых! Это пассивный ум, способность таиться, избегать опасности, прятаться от силы, от угнетения» (7, 548–549). В последнем романе Гончарова «Обрыв» Марк Волохов отрицает бессмертие, что, по мысли Веры, лишает всю

¹⁸ Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. С. 425.

¹⁹ См.: Там же. С. 424–425.

²⁰ См.: Терновская О. А. К описанию народных славянских представлений, связанных с насекомыми. Одна система ритуалов изведения домашних насекомых // Славянский и балканский фольклор. М., 1981. С. 139–159.

²¹ См.: Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. С. 426.

²² Отрадин М. В. «Сон Обломова» как художественное целое // Русская литература. 1992. № 1. С. 7.

²³ Васильева С. А. Человек и мир в творчестве И. А. Гончарова. Тверь, 2000. С. 78.

человеческую жизнь смысла, делает не нужными нравственность, доброту, благородство, честность. Зачем трудиться над самосовершенствованием, становиться лучше, честнее, если все равно люди «толпятся, как мошки в жаркую погоду в огромном столбе, сталкиваются, мнутся, плодятся, питаются, греются и исчезают в бестолковом процессе жизни, чтоб завтра дать место другому такому же столбу» (7, 660)? Все это не нужно, а нужно «запаситься, как муравью зернами на зиму, обиходным уменьем жить, такую честностью, которой синоним ловкость, такими зернами, чтоб хватило на жизнь, иногда очень короткую, чтоб было тепло, удобно... Какие же идеалы для муравьев? Нужны муравьиные добродетели...» (Там же). «Ум насекомых» позволяет выжить, сохранить биологический вид, но противоречит идее вечной жизни, духовному развитию, стремлению к самосовершенствованию.

Светлана Васильева

О ВЫСОКОМ ЭВРИСТИЧЕСКОМ ПОТЕНЦИАЛЕ ПЛОХИХ ПЕРЕВОДОВ

Деятельность переводчика, которой совсем не чужд наш многогранный юбиляр, как известно, играет важнейшую роль в межкультурной коммуникации. Естественно, что очень высоко ценятся точность и полнота художественного перевода, – эти качества важны для корректного трансфера идей и образов из одной культуры в другую. Но иногда бывает и наоборот, когда ошибочный, неточный, неполный или неправильно воспринятый перевод приживается в иноязычной культуре.

Один из самых известных поклонников романа И. А. Гончарова «Обломов» – ирландский писатель Сэмюэль Беккет. Он не раз признавался в том, что ощущает свое сходство с героем Гончарова, использовал мотивы русского романа в своем творчестве; Обломовым называли его домашние. Беккет не знал русского языка и читал роман в переводе. Однако в каком конкретно, до публикации его эпистолярного наследия, оставалось неизвестным.

В статье о первом французском переводе романа «Обломов»¹ я предположил, что Беккет прочел именно этот неполный перевод (только первой части романа)², который и стал для него источником вдохновения и отчасти претекстом знаменитой пьесы «В ожидании Годо». Основанием для такой гипотезы послужили мемуарные свидетельства самого Беккета и его современников. Согласно одному из таких документов, ирландскому писателю было известно содержание только первой части романа. Его подруга Пегги Гугенхайм, познакомившая Беккета с произведением Гончарова, вспоминала, что, начав читать роман, Сэмюэль «немедленно заметил сходство между собой и странным бездеятельным героем, у которого в конце концов *не хватило силы воли даже для того, чтобы встать с постели*»³. Обломов, как известно, не встает с постели только в первой части романа, до приезда Штольца. Во французском же переводе Артамова и Делена все иначе: Обломов ждет возвращения Штольца в Россию, несколько раз вспоминает его, но Андрей так и не появляется. Переводчики просто сократили концовку первой части. Приезд Штольца, с которого начинается преобразование Обломова и его безуспешные попытки возродиться к социальной жизни, им был не нужен, поскольку первая часть должна была выглядеть законченным произведением, а перевод и публикация последующих не планировались.

¹ Гуськов С. Н. Хрустальный башмачок «Обломова» // Русская литература. 2002. № 3. С. 44–52.

² *Gontcharoff I. Oblomoff. Scènes de la vie russe / Trad. de P. Artamoff et Ch. Deulin. Paris, 1877.*

³ *Guggenheim P. Out of this Century: Confessions of an Art Addict. New York, 1979. P. 166; перевод и курсив мой. – С. Г.*

Как хорошо известно, именно этот неполный перевод «Обломова» был прочитан, принят и концептуализирован молодым Роменом Ролланом (Rolland; 1866–1944)⁴.

Вспоминая сюжет самой знаменитой пьесы Беккета, на всем протяжении которой, как и в первой части гончаровского романа, герои безрезультатно ждут появления некоего Годо, трудно было удержаться от предположения, что вслед за Ролланом и Беккет, прекрасно знавший французский и живший в это время в Париже, познакомился с первой частью «Обломова» по переводному тексту Петра Артамова и Шарля Делена и переосмыслил ее сюжет в гениальной абсурдистской пьесе.

В том, что именно роман «Обломов» стал предтечей театра абсурда, я по-прежнему не сомневаюсь, но роль французского перевода в этом культурном трансфере приходится переоценить после публикации писем Беккета конца 1930-х гг.⁵ В одном из них он упоминает, что читал «Обломова»⁶ не во французском, а в английском переводе Натальи Даддингтон⁷. Этот перевод был относительно полным, и из него Беккет и Гугенхайм могли узнать, что Обломов во второй и последующих частях вставал с постели, испытывал сильные чувства и даже переезжал на другую квартиру. Могли, но, судя по их свидетельствам, так и не узнали.

Одна из возможных причин – качество перевода. В январе 1938 г. Беккет сообщал своему другу Томасу МакГриви, что читает «Обломова» “в ужасном переводе какой-то Натальи Даддингтон”⁸.

В дальнейшем «обломовская» тема не получает развития в письмах Беккета. Возможно, удрученный низким качеством перевода, он просто не дочитал роман, и в памяти его осталось только содержание первой части. Десять лет спустя (пьеса «В ожидании Годо» создавалась в конце 1848 – начале 1849 г.) это воспоминание стало значимым фактором в творческой истории «самого влиятельного драматургического произведения на английском языке»⁹.

Сергей Гуськов

⁴ См., например, запись в студенческом дневнике Р. Роллана: «Заметьте, что Обломов – и читатель вместе с ним – нетерпеливо ждет, начиная с первых же страниц, своего друга сердца и что этот друг так и не появляется. – Очень правдиво» (Иностранная литература. 1955. № 1. С. 130).

⁵ The letters of Samuel Beckett / Ed. by Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck. Cambridge, 2009. Vol. 1: 1929–1940.

⁶ Только начав читать роман, Беккет увидел в Гончарове своего предшественника: «Pereant qui ante nos nostra dixerunt <Да погибнут те, кто раньше нас высказал наши мысли – лат.>» (Ibid. P. 590).

⁷ Goncharov I. A. Oblomov / Transl. by N. A. Duddington. London; New York, 1929.

⁸ The letters of Samuel Beckett. Vol. 1. P. 590, 595. Критически оценивали перевод Даддингтон и некоторые англоязычные исследователи. См., например: Lyngstad A., Lyngstad S. Ivan Goncharov. New York, 1971. P. 177; Goncharov's «Oblomov»: A Critical Companion / Ed. by G. Diment. Evanston, 1998. P. 189–190.

⁹ URL: <http://www.samuel-beckett.net/BerlinTraffic.html> (дата обращения: 29.03.2024).

«ПОХОЖДЕНИЯ» ОБЛОМОВА В ПОЛЬШЕ (О польском восприятии романа И. А. Гончарова «Обломов» в XXI веке. Неканоническое исследование)

«Я давно положил перо и не печатал ничего нового. Так думал я и закончить свою литературную деятельность, полагая, что мое время прошло, а вместе с ним “прошли” и мои сочинения, то есть прошла их пора. <...> Другое дело романы и вообще художественные произведения слова. Они живут для своего века и умирают вместе с ним; только произведения великих мастеров переживают свое время и обращаются в исторические памятники. Прочие, отслужив свою службу в данный момент, поступают в архив и забываются»¹. Так писал Иван Гончаров в 1879 г. в статье «Лучше поздно, чем никогда», не подозревая, что его самого потомки причислят к «великим мастерам», а его герои перешагнут не только границы своей эпохи, но и страны.

В настоящей статье попытаемся представить разные аспекты восприятия в Польше в XXI веке самого известного гончаровского романа «Обломов» и, соответственно, самого известного его героя – Ильи Ильича Обломова. О польской рецепции творчества Гончарова в конце XIX – начале XX веков писали профессора Вроцлавского университета – Францишек Селицкий² и Мариан Якубец³, а также варшавский русист профессор Тадеуш Шишко⁴. Восприятию романа «Обломов» в Польше посвятил статью и Даниэль Шюманн из Бамбергского университета Отто-Фридриха в Германии. Немецкий исследователь главным образом использует наблюдения польских литературоведов, расширяя этот обзор информацией о рецепции романа Гончарова во второй половине XX века⁵.

Можно предположить, что целесообразно продолжить изучение этой темы и рассмотреть восприятие гончаровского романа в последующие годы, то есть в XXI веке. Оценка конкретного художественного текста не остается постоянной,

¹ Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 64.

² См.: *Sielicki F. Dziewiętnastowieczni pisarze rosyjscy w Polsce międzywojennej: Pomniejsi prozaicy, krytycy, pisarze polityczni i filozofowie.* Wrocław, 1988. С. 9–14.

³ См.: *Jakóbiec M. Literatura rosyjska wśród Polaków w dobie pozytywizmu.* Wrocław, 1950. С. 298, 306, 321, 328, 353.

⁴ См.: *Szyszko T. Iwan Gonczarow // Pisarze i krytycy: Z recepcji nowożytnej literatury rosyjskiej w Polsce.* Wrocław, 1975. С. 197–216.

⁵ См.: *Шюманн Д. Некоторые материалы восприятия романа «Обломов» в Польше // И. А. Гончаров: Материалы Международной науч. конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. А. В. Лобкарева, И. В. Смирнова, Е. Б. Клевогина. Ульяновск, 2008. С. 142–152.*

так как будучи эстетическим знаком, адресованным читателю, произведение подлежит восприятию, интерпретации. В связи с этим одна из задач, которую ставят перед собой историки литературы, заключается в определении подходов к прочтению текста в данную эпоху и фиксация изменений по отношению к предыдущим периодам⁶.

В отличие от самого произведения, факт его восприятия не дается литературоведу непосредственно. При таком анализе необходимо в первую очередь определить качество и объем доступного исследовательского материала. Акт коммуникации следует воспроизвести на основании данных, которые можно анализировать как свидетельства восприятия. Они, как правило, разнородны и разнообразны⁷.

Польский литературовед Михал Гловиньский выделяет пять групп свидетельств восприятия произведений словесности. Первая группа охватывает высказывания (литературные, паралитературные, критические), темой которых является прочтение художественного текста. Ко второй группе причисляются металитературные рассуждения, не касающиеся самого восприятия текста, которое, однако, проявляется в них опосредованно, с опорой на категории высказывания (например, работы по теории или истории литературы). Далее следуют произведения, отсылающие к другим литературным текстам посредством своей структуры, в том числе пастеши, пародии, стилизации. Следующая группа, так называемые трансформации, неоднородна: сюда входят переводы на иностранные языки, парафразы и транскрипции на другие виды искусства. Последний тип свидетельств восприятия, по Гловиньскому, это социологические исследования статистического характера, связанные с читательским оборотом произведения в разных общественных группах⁸.

При рассмотрении истории литературного произведения необходимо учитывать правила, определяющие смысл свидетельств его восприятия, реконструировать их обязательства, требования и возможности⁹. Исследуя рецепцию русской литературы в Польше, важно отметить исторический момент и его политическую обусловленность. Во второй половине XX века в Польше культурная политика и связанный с ней институциональный аппарат были нацелены главным образом

⁶ См.: *Jauss H. R. Zmiany paradygmatów w nauce o literaturze // Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec: Antologia / Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył H. Orłowski. Warszawa, 1986. С. 152–156.*

⁷ Подробнее об этой проблеме см.: *Tyszkowska-Kasprzak E. Восприятие романа «Лавр» Евгения Водолазкина в Польше // Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин. Kraków, 2019. С. 431–440.*

⁸ См.: *Głowiński M. Świadczenia i style odbioru // Problemy teorii literatury. Seria 3 / Wybór H. Markiewicz. Wrocław, 1988. С. 429–435.*

⁹ См.: *Jastrzębski J. Krytyka i polityka // Jastrzębski J. Koniec żałosny. Wrocław, 1992. С. 14.*

на идеологическое воздействие¹⁰. Широкая репрезентация русской литературы (как послевоенной, так и классической) была вызвана очевидным стремлением польских властей расширить влияние русской культуры, а не пристрастием к ней самих читателей. После почти пятидесяти лет подчинения Советскому Союзу в разных аспектах политики, в том числе культурной, в Польше конца XX – начала XXI века интерес к русской словесности проявляется более естественным образом, без управления сверху. Поэтому можно предположить, что внимание к роману Гончарова – переиздания, отзывы, постановки – не подчинено политическим условиям, а свидетельствует об актуальности произведения среди поляков.

Другой существенный аспект восприятия романа «Обломов» в Польше обусловлен тем, что свидетельства его прочтения касаются преимущественно перевода на польский язык. В случае рецепции художественного текста в инокультурной, иноязычной среде накладываются два типа восприятия. Поскольку сам перевод является таковым свидетельством, можно здесь применить двойную модель коммуникации, где адресант-автор создает первый код, воспринимаемый переводчиком, который, в свою очередь, составляет второй код, воспринимаемый читателем¹¹.

В польском читательском обороте существуют два перевода «Обломова»: первый – Францишека Равиты-Гавроньского (1922)¹² и второй, более поздний, Надежды Друцкой (1951)¹³. Не будем задерживаться на проблеме перевода романа, поскольку оба варианта относятся к XX веку. Для наших рассуждений важно отметить, что в настоящем столетии в Польше появились два издания «Обломова», причем, что любопытно, в разных переводах. В 2016 г. впервые после войны был опубликован перевод Равиты-Гавроньского в серии «Шедевры литературы» издательства «Nachette Polska»¹⁴, а в 2019 г. появилась книга в переводе Друцкой, выпущенная издательством «W. A. B.» в серии «Коллекция классики»¹⁵. Уже само включение «Обломова» в эти издательские серии свидетельствует о высокой оценке автора и о том, что польские издатели причислили роман к самым выдающимся произведениям мировой литературы. Большим спросом пользуется в Польше аудиокнига – полная версия романа в переводе Друцкой, выпущенная издательством «Heraclon International» в марте 2014 г.¹⁶

¹⁰ См.: Czarnik O. S. Między dwoma Sierpniami: Polska kultura literacka w latach 1944–1980. Warszawa, 1993. С. 239–242.

¹¹ См.: Legeżyńska A. Tłumacz, czyli drugi autor // Problemy teorii literatury. Seria 4. / Wybór H. Markiewicz. Wrocław, 1998. С. 283–284.

¹² Gonczarow I. Obłomow: Romans w dwu tomach / Tłum. F. Rawita-Gawroński. Warszawa, 1922.

¹³ Gonczarow I. Obłomow / Tłum. N. Drucka. Red. i koment. Z. Fedeki. Warszawa, 1951.

¹⁴ Gonczarow I. Obłomow: W 2 t. Warszawa, 2016.

¹⁵ Gonczarow I. Obłomow. Warszawa, 2019.

¹⁶ Gonczarow I. Obłomow. Piaseczno, 2014; аудиокнига (24 ч. 49 мин.); перевод Н. Друцкой; читает Михал Брайленвальд.

Среди свидетельств польского восприятия романа «Обломов» можно выделить отзывы читателей, в основном выложенные в интернете, научные монографии и статьи, театральные постановки, литературные произведения, использующие художественные образы Гончарова и их проявления в языке.

Непрофессиональные критики-читатели являются сегодня значительной и значимой группой людей, интересующихся литературой. Они ведут в сети блоги по поводу прочитанных книг, пишут отзывы в книжных интернет-магазинах, создают дискуссионные сообщества и рейтинги книг¹⁷. Мнения таких читателей влияют на популярность литературы даже в большей степени, чем статьи, опубликованные в бумажной прессе. Сравнивая суждения критиков и читателей, можно заметить существенную разницу. Читатель ищет в художественном тексте то, что специфически литературно, причем рассматривает произведение не в категориях эстетики, а в аспекте личных эмоций и впечатлений. Для него важно получить удовольствие при чтении, отождествить себя с персонажем, увлечься. Читатель нередко находит в авторе союзника, который создал аутоэлитический текст. В свою очередь, критик не допускает возможности отделить художественный текст от общественного контекста, объясняя эстетический материал в категориях иного культурного порядка¹⁸.

Суждения читателей о романе Гончарова представим на основании двух самых популярных польских сообществ читателей: «Lubimy czytać» («Мы любим читать»)¹⁹ и Biblionetka.pl²⁰. На первом веб-портале 498 пользователей (с 1.10.2010 до 14.01.2024) оценили роман Гончарова на 7,4 балла (из 10 возможных), а 52 из них написали отзывы. На втором свое мнение о романе оставило не так много читателей: 200 человек (с 12.11.2006 до 23.08.2015). Произведение Гончарова получило здесь 4,86 балла (при максимуме 6 баллов), а отзывы оставили 12 пользователей. Некоторые мнения повторяются на обоих порталах, и здесь не наблюдаются изменения в суждениях, динамику которых можно было бы связать со временем, что позволяет представить обзор читательских взглядов без учета этих элементов, сугубо с точки зрения обсуждаемых аспектов романа.

Впечатления современных польских читателей от «Обломова» в значительном большинстве положительные. Только около 15 процентов отзывов можно назвать отрицательными, причем, как правило, их авторы не приводят аргументов собственной оценки, а передают лишь совершенно субъективные ощущения. Эта группа пользователей портала формирует свои замечания довольно поверхностно,

¹⁷ См.: *Maryl M. Życie literackie w sieci: Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych.* Warszawa, 2015. С. 102–104.

¹⁸ См.: *Dybcia K. Istota i struktura krytyki literackiej // Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja.* 1979. № 6. С. 82–83.

¹⁹ *Lubimy czytać* <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4876515/oblomow#>

²⁰ *Biblionetka.pl* <https://www.biblionetka.pl/art.aspx?id=43630>

отмечая объем и растянутость трудночитаемого повествования и отсутствие занимательности в сюжете. Например: история слишком длинная, растянутая, скучная, тяжело читать; «Нужно много терпения, чтобы добрести до конца»; «В долгосрочной перспективе утомляет, как будто формула устарела»; «Мало что утомило меня так сильно, как эта книга»; «Это так многословно, что причиняет боль». Вместе с тем показательно, что авторы отзывов дочитали-таки роман до конца и почувствовали потребность выразить свое мнение, что само по себе показательно по отношению к творчеству Гончарова. Некоторые читатели позитивно относятся к произведению в целом, но указывают на конкретные недостатки. Так, в нескольких отзывах находим упрек, касающийся любовной истории в романе, которую читатели определяют как слишком растянутую и приторно-сладкую. Интересно, что один отзыв прямо противоположен: во всем «скучном сюжете», как выражается читатель, единственный интересный элемент – именно колебания чувств Обломова и Ольги.

В большинстве высказываний читатели дают произведению высокую оценку: определяют роман как гениальный, замечательный, потрясающий, стоящий прочтения, привлекательный. Вот несколько формулировок: «Я в восторге от “Обломова”»; «Одна из лучших книг, которые я прочитал в своей жизни»; «Написано великолепно и близко к совершенству, к шедевру»; «Думаю, этот роман удовлетворит даже самого требовательного читателя». В этой группе отзывов встречаются сравнения творчества Гончарова с мастерством других русских писателей – И. Тургенева, Н. Гоголя, а чаще всего Ф. Достоевского и Л. Толстого. Лишь немногие читатели воспринимают «Обломова» как сатиру на российское общество, или, точнее, на дворянство XIX века. Один из них утверждает, что в Обломове отчетливо изображены черты, свойственные исключительно русским, а другие вводят в свои рассуждения понятие «русской души». Авторы двух рецензий придерживаются мнения, что «обломовщину» надо рассматривать в аспекте философии или даже метафизики.

Подобное обобщенное понимание образов героев с точки зрения психологии встречается во многих отзывах. Их авторы отмечают актуальность идеи романа, его вневременной характер: «Великолепная универсальная история»; «Я восхищаюсь вневременностью и актуальностью “Обломова”!»; «Книга универсальная, она показывает человека и его отношение к жизни»; «Сама история не потеряла своей актуальности»; «Очень хорошая книга – особенно применительно к нынешним временам»; «Трудно поверить, что Гончаров написал этот роман почти 150 лет назад. Здесь все человеческое, все страсти, неизменные во все времена».

Некоторые рецензии содержат замечания о комизме как особом свойстве гончаровского произведения. По мнению авторов этих высказываний, внимания заслуживает юмор, проявляющийся как в конструкции персонажей, так и в языке и представленных ситуациях. Интересно, что многие читатели обращают внимание именно на язык произведения, подчеркивая мастерство

Гончарова-стилиста. Они, судя по всему, не учитывают, что на самом деле их замечания относятся к переводу текста. Ни в одном отзыве не названа фамилия переводчика, но можно полагать, что в большинстве случаев речь идет о более распространенном в современной Польше переводе Н. Друцкой.

Самой популярной темой, поднимаемой в отзывах, являются образы персонажей романа, причем читатели уделяют внимание в основном именно психологическому портрету главного героя. Характер Обломова комментаторы, как правило, не связывают ни с национальностью, ни со временем создания. В отзывах содержатся прежде всего замечания о пассивности протагониста, и в них появляются такие определения, как *апатия, прокрастинация, бездействие, физическая и умственная праздность, жизненная трусость, разрушительная мечтательность, нерешительность, лень, отвращение к жизни*. Некоторые рецензенты признаются, что им самим свойственны эти личностные качества. Надо подчеркнуть, что большинство польских читателей не допускают односторонности в трактовке психологического портрета Обломова. Они замечают и положительные свойства его натуры, называя героя человеком благородным, наделенным добрым сердцем и исключительной терпимостью, по-детски добрым. Один из комментаторов ставит гончаровского протагониста в мире литературных типов между князем Мышкиным и Леоном Плошовским, героем романа «Без догмата» Генриха Сенкевича. Другой рецензент дает Обломову очень высокую оценку, утверждая, что это «один из прекраснейших персонажей не только русской, но и мировой литературы».

Некоторые отзывы содержат высокую оценку способа изображения центрального персонажа. Они констатируют, что протагонист изображен чрезвычайно реалистично, с педантичным вниманием к деталям, что и позволило создать достоверный и убедительный образ.

Высказываний о Штольце не очень много, он упоминается лишь в сравнении с Обломовым. Здесь преобладает мнение, что противоположные качества характера обоих персонажей свойственны в разной степени каждому человеку. Только в двух отзывах черты героев толкуются с точки зрения различий менталитетов русских и немцев. Из числа других персонажей в комментариях названы Ольга и Захар, причем их имена упоминаются лишь вскользь.

Важно отметить рассуждения, указывающие на прагматический подход к произведению. Их авторы признают, что роман Гончарова учит, заставляет задуматься о своей жизни, мотивирует к действию. Один из читателей предлагает «положить эту книгу на полку как “лайф-коучинг” и время от времени перечитывать».

На основе приведенных высказываний можно сделать вывод, что польские читатели дали роману «Обломов» прекрасную оценку; признали достоинства стиля Гончарова; обратили внимание на изысканный юмор; персонажей и идею произведения рассмотрели в общечеловеческом универсальном контексте,

при этом отметив многогранность характера протагониста. Понимание посыла романа как вневременного позволило им извлечь для себя уроки из прочитанного.

Рассматривая рецепцию романа Гончарова, нельзя обойти вниманием научную рефлексию. Наиболее интересно здесь то, что изменилась перспектива восприятия главного героя: польские исследователи проявляют интерес не только к социальным или психологическим проблемам, связанным с персонажем, но и толкуют характер и сознание Обломова как отражение философских концепций. Сфера таких исследований весьма разнообразна и получила освещение в ряде научных трудов.

В качестве примера *лишнего человека* рассматривает Обломова Лидия Махета. В ее монографии «Полуденный бес и фальсифицирование экзистенции: Об акедии древнехристианского монаха и лишности русского интеллигента» исходным моментом в разработке темы является обращение к такому явлению, как уныние. Исследуя образы Обломова и других *лишних людей* в русской литературе XIX века, автор исходит из положения, что уныние, их основная определяющая черта, схоже с акедией, свойственной средневековым монахам. Образцовый пример жизни унылого монаха, по мнению Махеты, дан в сочинениях Евагрия Понтийского. Исследовательница доказывает, что социопсихологические представления о лишнем человеке, в том числе и об Обломове, близки к религиозно-психологическим описаниям унылого монаха. Это позволяет выдвинуть гипотезу о том, что переживания и чувства героя Гончарова, его праздность связаны, как и в ситуации унылого монаха, с неистинным восприятием ценностей, разрывом с обществом. Уныние и ощущение собственной ненужности («лишности»), если рассматривать их в экзистенциальной перспективе, оказываются двумя аспектами одного модуса бытия – двумя сторонами мнимой, ложной экзистенции. Уныние как особое отношение человека к собственной душе оказывается псевдодуховным состоянием, в то время как комплекс лишнего человека, рассматриваемый в аксиологическом отношении, воспринимается как псевдотворчество. В итоге, как пишет литературовед, уныние лишает героя смысла деятельности и ангажирования, лишний человек становится экзистенциально отчужденным как в отношении к окружающему миру, так и к собственному бытию²¹.

Новый подход к анализу гончаровского романа представлен в статье Василия Щукина из Ягеллонского университета в Кракове, в которой предпринята попытка изучить географическое и историческое измерения в «Обломове». Исследователь обращает внимание на то, что психосоциальным недугом, приписываемым Обломову, страдали и другие жители усадьбы, где он родился и вырос. Это место, по мнению Щукина, можно рассматривать не только как *синекдоху* всей патриархальной России, но и той конкретной ее части, к востоку от Волги и составлявшей

²¹ См.: Macheta L. Demon południa i zafalszowanie egzystencji: O acedii starożytnego mnicha i zbędności inteligenta rosyjskiego XIX wieku. Kraków, 2003.

преддверие Азии, в отличие от центральной, более европейской части страны. В диахроническом плане автор работы рассматривает Обломовку как воплощение тех сторон российской действительности, которые еще не были затронуты модернизационными процессами, связанными с наступлением нового времени. Щукин риходит к выводу, что именно эти два аспекта описания Обломовки – пространственный (небольшая удаленность от Азии) и временной (близость к Средневековью) – во многом объясняют парадоксы самого Обломова и одновременно парадоксы русской жизни XIX века и позже²².

Вопросы о связи психического состояния протагониста романа с неврозами и физическими заболеваниями нашли отражение в работах Витольда Ковальчика. Он предполагает, что поведение Обломова явно патологическое, и поэтому анализирует натуру и душевный склад героя как проявления болезненного состояния. С помощью предложенной исследователем точки зрения Обломов предстает в ином свете, что позволяет относиться к нему не как к лентяю и общественному паразиту, а как к человеку больному, невротичу, страдающему от различных тревог, ипохондрику, впадающему в апатию и депрессию²³.

В традиционном ключе герменевтического анализа выдержана статья Кристины Галон-Курковой на тему модели материнства в гончаровской трилогии. Автор сосредоточивает внимание на модели матери-няньки в «Обыкновенной истории» и ее противоположности в «Обрыве». Анализу этой темы в «Обломове» уделено совсем немного места. Польский литературовед приводит уже известные замечания о чрезмерно заботливой матери Ильи, охраняющей его от всевозможных реальных, но чаще всего – воображаемых опасностей. Галон-Куркова приходит к выводу, что все образы матерей в мире романов Гончарова страдают известной односторонностью, и по этой причине полное и гармоничное воспитание героя, а следовательно, и целого поколения, становится невозможным²⁴.

²² См.: Щукин В. Обломовщина как геокультурный феномен // *Slavica Wratislaviensia*. 2003. № 122. С. 88–93. Исследователь является также автором словарной статьи «Обломовщина», помещенной в многотомном словаре «Идеи в России. Ideas in Russia. Idee w Rosji» изданном в 2000 г. Щукин определяет «обломовщину» как специфическую социальную болезнь героя, своего рода социально-психологический недуг, возникший в результате существующей в России общественно-экономической формации (см.: Szczukin W. *Obłomowszczyzna* // Идеи в России. Ideas in Russia. Idee w Rosji: *Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*. Łódź, 2000. Т. 3. С. 282–288).

²³ См.: Kowalczyk W. *Choroba Ilji Iljicza w powieści Iwana Gonczarowa «Obłomow» // Między literaturą a medycyną*. Lublin, 2005. С. 165–175; Ковальчик В. Обломов как невротик // *Славянские чтения*. IV. Daugavpils-Rēzekne, 2005. С. 156–162.

²⁴ См.: Galon-Kurkowa K. *Modele macierzyństwa w trylogii powieściowej Iwana Gonczarowa* // *Slavica Wratislaviensia*. 2007. № 143. С. 77–86.

Молодой исследователь Артур Садецкий рассуждает о протагонисте романа с точки зрения психологии любви²⁵. В двух публикациях на эту тему он прослеживает последовательные этапы отношений Обломова и Ольги, пытаясь уловить динамику изменений в их эмоциях. Энергичная доминирующая женщина, как утверждает Садецкий, не соответствовала представлениям о любви, которые сформировались у Ильи в детстве. Свой идеал – «покой жизни» – герой находит в Агафье, способной, в отличие от Ольги, «почувствовать его душу»²⁶.

Одна из статей Садецкого посвящена анализу комических элементов в образах героев романа Гончарова. Литературовед рассматривает роль комизма в разных элементах портретов персонажей и приходит к выводу, что с помощью комических средств писатель не высмеивает и не осуждает, а показывает как противоречия современной ему действительности, так и неприспособленность человека к жизни²⁷.

Мацей Сосновский в труде «Бартлби, Обломов и Старвелинг» предпринял попытку осмыслить взаимосвязи между процессом индивидуации и аффектом отращения, которые субъект испытывает по отношению к миру. Героя Гончарова он рассматривает на основе широкоизвестных литературоведческих и философских стереотипов *лишнего человека* (в русской литературе) и *прекрасной души* (в гегелевском варианте). Увлечение Штольца и Ольги Обломовым исследователь объясняет, придерживаясь мысли Гегеля, его кристальной добротой, вынесенной из Обломовки, его всепокоряющей нежностью и истинно нравственным мировоззрением. Поведение же героя связано с его отращением к мерзостному миру: «Обломов не лишен амбиции, а просто его амбиция выходит за пределы этого мира, – пишет Сосновский. – Он залегает, чтобы защитить свою душу – последний бастион чистоты – от чумы внешнего мира. Но даже этот эскапизм не помогает, буйный и хаотичный внешний мир вторгается в его жизнь через самую узкую из щелей – саму необходимость существования». Автор статьи констатирует, что представленную в романе проблему можно освещать и в контексте социально-политическом, и экзистенциальном или даже «метафизическом»²⁸.

²⁵ Любовный сюжет в «Обломове» рассматривался также в статье К. Галон-Курковой (см.: *Galon-Kurkova K. Rosjanin na rendez-vous: («Obłomow» Iwana Gonczarowa) // Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. Wrocław, 1997. С. 71–79*). Садецкий в своих публикациях не учитывает ее работы, ссылаясь в основном на труды российских литературоведов.

²⁶ См.: *Sadecki A. 1) Odcienie miłości w powieści Iwana Gonczarowa «Obłomow» // Świat Słowian w Języku i Kulturze. VIII: Literaturoznawstwo. Szczecin, 2007. С. 110–120; 2) Как любит мужчина? Психология чувств Ильи Обломова // *Mężczyzna w literaturze, kulturze i językach Słowian Wschodnich. Lublin, 2011. С. 35–41*.*

²⁷ См.: *Садецкий А. Ирония в романе «Обломов» И. А. Гончарова // Філологічні науки. 2012. № 10. С. 62–70*.

²⁸ См.: *Sosnowski M. Bartleby, Obłomow, Głodomór // Teksty Drugie: Teoria literatury, krytyka, interpretacja. 2013. № 6. С. 170–185*.

Рышард Козловский рассматривает гончаровского героя как литературный пример отказа от источников радости. Согласно его мнению, благородная душа Обломова предпочитала оставаться в «чистом существовании», то есть оторванном от жизни и ее дел, поскольку, помимо многих других страхов, у Обломова был также и страх жизни, который сопровождался трудно поддававшейся определению меланхолической радостью, скрывающей отчаянную печаль, гнетущую героя. Как и ранее Махета, исследователь сравнивает поведение протагониста с душевным недугом, описанным Евагрием Понтийским. Автор статьи предлагает называть эту болезнь «метафизической ленью» и называет такие ее симптомы, как ослабление духовных сил, паралич внутреннего динамизма, духовная пустота²⁹.

Лодзинская русистка Барбара Оляшек в книге, посвященной спорам в русской классической литературе, иллюстрирует свои рассуждения многими примерами, среди которых находится место конфликту характеров Обломова и его друга. Дискуссия, в которую Гончаров вовлекает своих персонажей, касалась преимуществ определенного образа жизни: инерции (производной от «философии умного лентяя») и активности (жизненной установки делового человека). Как считает Оляшек, основная причина расхождения взглядов двух друзей коренилась в неодобрении Обломовым скорости петербургской жизни, в отличие от Штольца, увлеченного ею. Илья, ставя на первое место человека и его «целость», сомневается в смысле технического и экономического прогресса, в необходимость которого твердо верит Андрей. Литературовед подчеркивает, что разрешение этого спора имеет невербальный характер, проявляясь в действии / бездействии героев³⁰.

Мариуш Финкельштейн ставит задачу максимально полно определить понятие скуки и проанализировать связи между ней и ленью / бездействием, а также акедией. Автор определяет скуку как сочетание недостатка концентрации, отсутствия вовлеченности и целеустремленности, ощущения тянущегося времени и желания перемен. Скука, по его мнению, является причиной лени / бездействия и явления, феноменологически схожего с акедией. Психологический портрет Обломова послужил исследователю примером для выявления связи между скукой и бездействием. В характеристике протагониста романа Финкельштейн на первый план выдвигает

²⁹ См.: *Kozłowski R. Bezdroża smutku. Zdrada źródeł radości // Osoba i Wola: Filozofia Chrześcijańska*. 2013. Т. 10. С. 113–129.

³⁰ См.: *Оляшек Б. «Русские споры» в художественном дискурсе классиков. Łódź, 2016. С. 63–65.* Оляшек является также автором словарной статьи «Обломовщина» в словаре «Русский менталитет», в которой исследовательница сосредоточивает внимание на комплексе отрицательных, по ее мнению, черт характера Обломова: праздной мечтательности, лени, паразитизме, неряшливости, боязни риска, страхе перед ответственностью (см.: *Olaszek B. Obłomowszczyzna // Mentalność rosyjska: Słownik*. Katowice, 1995. С. 59).

безделье, порожденное, как он считает, скукой, поскольку любые занятия казались ему бесцельными и совершенно бессмысленными. Стоит подчеркнуть, что в отличие от ранее упомянутых исследователей, Финкельштейн не связывает образ Обломова с акедией³¹.

В свою очередь, Шимон Шешула представил интерпретацию романа Ивана Гончарова «Обломов» в контексте проблемы действия. Исследователь попытался определить своеобразие поведения главного героя и показать онтологические и этические последствия его меланхолии. Он доказывает, что русский писатель связал меланхолию с онтологическими категориями и, как один из первых представителей истинно европейской литературы, сделал философскую проблему действия главной темой своего творчества. По мнению автора статьи, сила романа Гончарова заключается в выявлении того, что меланхолия – это одновременно трагедия потенциальности и становления, а осмысление моральных последствий бездействия отличает «Обломова» от большинства произведений, в которых ранее рассматривались аристотелевские вопросы о действии и потенци. Шешула развивает рассуждения Сосновского о соотношении образов Обломова и Бартлби. По его мнению, Германн Мелвилл акцентирует буквальность образа меланхолии как опустошения субъекта. Его герой находится в состоянии «внутренней смерти», вне порядка слов и жестов. Обломов тоже, кажется, близок к тому, чтобы впасть в ступор и молчание, но силой воли он поддерживает контакт с миром. В описании Обломова автор работы пользуется гегелевской категорией «прекрасной души», которая предпочитает ограничиваться инерцией и потенциальностью, а не влиять на реальность, на мир лицемерия и фальши³².

В польских научных изданиях представили результаты своих исследований романа «Обломов» и зарубежные литературоведы: Ирина Беляева из Москвы³³, Михаил Отрадин из Санкт-Петербурга³⁴ и Артур Малиновский из Одессы³⁵.

³¹ См.: *Finkielsztein M.* Nuda a lenistwo, gnuśność i acedia // *Maska*. 2018. № 37. С. 43–44.

³² См.: *Szeszuła S.* Strach przed działaniem i podmiot melancholijny: Obłomow Iwana Gonczarowa jako ontologiczny traktat o akcie i możliwości // *Polisemia*. 2018. № 2. URL: <https://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-22018-20-strach/strach-przed-dzia%C5%82aniem-i-podmiot-melancholijny> (дата обращения: 20.01.2024).

³³ См.: *Беляева И.* Запахи и звуки как знаки любви в романе Ивана Гончарова «Обломов» // *Slavica Wratislaviensia*. 2014. № 158. С. 83–91.

³⁴ См.: *Отрадин М.* На пути к «второму» смыслу «большой сказки»: (Об эпилоге романа Ивана Гончарова «Обломов») // *Русская литература: Проблемы, феномены, константы*. Kraków, 2018. С. 73–89.

³⁵ См.: *Малиновский А.* Об одной одесской аллюзии в романе И. А. Гончарова «Обломов» // *Odessa w literaturach słowiańskich: Studia*. Białystok; Odessa, 2016. С. 503–510.

Перечисленные работы внесли серьезный вклад в исследование и интерпретацию романа Гончарова. В них нашли отражение разнообразные способы толкования многих аспектов произведения, но на первый план выходит, несомненно, психологический портрет протагониста.

Особыми свидетельствами восприятия романа «Обломов» являются театральные постановки. В Польше в начале XXI века, как и во второй половине предыдущего столетия, популярными оказались спектакли Театра Польского Радио. В двух постановках, которые можно было прослушать по радио, был использован перевод Н. Друцкой. Премьера первой состоялась 5 октября 2002 г. Ее режиссером был Ян Вареныция, а текст романа адаптировал Витольд Малеса. Вторая радиопостановка была осуществлена Агнешкой Липец-Врублевской 27 ноября 2011 г. Стоит отметить, что в обеих участвовали известные польские актеры.

Липец-Врублевска поставила также спектакль «Обломов – (анти)роман» в варшавском театре «Сирена» в 2013 г.³⁶ В этой инсценировке роль Обломова исполнил Войцех Маляйкат, который двумя годами ранее в радиоспектакле играл роль Штольца; в роли Ольги выступила Олена Леоненко, исполнившая на сцене популярные русские романсы, а роль Захара получил молодой актер Камиль Мрожек, в то время как в радиоспектакле эта роль досталась пожилому актеру Францишеку Печке. Сама режиссер назвала спектакль импрессией на тему романа «Обломов»³⁷. Создатели инсценировки сосредоточились на любовной сюжетной линии, попытавшись представить историю поздней любви между зрелыми людьми, уже не ожидавшими этого чувства.

Рецензенты, оценивая пьесу, высказывались и о самом гончаровском произведении, и об Обломове как литературном герое. Их мнения существенно расходятся: одни считают, что «Обломов» – социальный роман, главной темой которого является критика русской интеллигенции, дистанцирующейся от социальных проблем³⁸; другие относят его к иронически-романтической комедии о параличе воли и чувств, хорошо известном и в Польше³⁹; третьи воспринимают как произведение об экзистенциальном кризисе⁴⁰. Критики спектакля назвали героя романа человеком, не способным к действию, пассивным наблюдателем своего окружения,

³⁶ Премьера спектакля «Obłomow – (anty)romans» состоялась 8 июня 2013 г.

³⁷ (Anty)romans Wojciecha Malajkata. URL: <https://www.polskieradio.pl/8/404/Artykul/860439,antyromans-wojciecha-malajkata> (дата обращения: 20.01.2024).

³⁸ Ibid.

³⁹ См.: O spektaklu «Obłomow – (anty)romans». URL: http://www.dziennikteatralny.pl/nowa_grafika/public/artykuly/o-spektaklu-304.html (дата обращения: 20.01.2024).

⁴⁰ См.: Warszawa. Premiera «Obłomowa» w Syrenie. URL: <https://e-teatr.pl/warszawa-premiera-oblomowa-w-syrenie-a160519> (дата обращения: 20.01.2024).

живущим с ощущением потраченной впустую жизни⁴¹, а его состояние – депрессией, апатией, бессилием⁴². Актер, исполнивший роль Обломова, охарактеризовал его как человека, не определившего цели и ценности в своей жизни, эгоиста, которого не волнуют чувства других и их судьба⁴³.

В польской прессе появилось несколько рецензий на спектакль «Обломов» немецкого театра в Кёльне; постановка латвийского режиссера Альвиса Херманиса была показана на XXXVI «Театральных реминисценциях» в Кракове в 2011 г. Критики затрагивали вопрос об идее самого романа. Некоторые рецензенты придерживались мнения, что Гончаров, противопоставляя две жизненные позиции (лень и трудолюбие), не сделал идеей своего романа апофеоз труда, а смысл произведения намного глубже⁴⁴; другие замечали, что оппозиция между героем иллюзорна, поскольку и Обломов, и Штольц не умеют жить полной жизнью, что свойственно и современному человеку⁴⁵. Об актуальности романа пишет в рецензии и Шимон Адамчак: «Обломов – символ неравной борьбы человека с самим собой, особенно в эпоху мифа о цивилизационном прогрессе»⁴⁶, и только один из авторов связывает идею произведения с критикой дворянства и помещичьей культуры во время, предшествовавшее общественно-экономическим реформам Александра II⁴⁷.

Герои романа Гончарова нашли отражение в текстах польских поэтов – Яцека Качмарского и Войцеха Мушинского. Качмарский, известный поэт и бард, в 2001 г. сочинил песню «Обломов, Штольц и я»⁴⁸, в которой сопоставил свойства характеров гончаровских персонажей и сделал вывод, что в своей собственной натуре обнаружил черты одного и другого: «Штольц, Обломов – оба тут. / Оба вновь во мне живут»⁴⁹. Эту мысль, по-моему, следует рассматривать в сверхвременных

⁴¹ См.: *Bończa-Szabłowski J.* Skrywana miłość współczesnego Obłomowa, czyli romans w Syrenie // *Rzeczpospolita* (12.06.2013). URL: <https://www.rp.pl/teatr/art13040011-skrywana-milosc-wspolczesnego-oblomowa-czyli-romans-w-syrenie> (дата обращения: 20.01.2024).

⁴² См.: *Karolak H.* Miłość niemożliwa // *Gość Niedzielny* (28.06.2013). URL: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/milosc-niemozliwa.html> (дата обращения: 20.01.2024).

⁴³ См.: Warszawa. Malajkat i Leonenko w «Obłomowie». URL: <https://e-teatr.pl/warszawa-malajkat-i-leonenko-w-oblomowie-a160742> (дата обращения: 20.01.2024).

⁴⁴ См.: *Matuszewska K.* Fotografie (z życia) Obłomowa // *Nowa Siła Krytyczna* (13.10.2011). URL: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/125411/fotografie-z-zyciaoblomowa> (дата обращения: 20.01.2024).

⁴⁵ См.: *Targoń J.* Kiedy mamy żyć? // *Gazeta Wyborcza – Kraków* (13.10.2011). URL: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/125369/kiedy-mamy-zyc> (дата обращения: 20.01.2024).

⁴⁶ См.: *Adamczak S.* «Obłomow», reż. Alvis Hermanis // *Dwutygodnik.com* (2011. № 11). URL: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2831-oblomow-rez-alvis-hermanis.html> (дата обращения: 20.01.2024).

⁴⁷ См.: *Szymonik A.* Sen o sensie życia // *Teatr*. 2011. № 12. С. 52–53.

⁴⁸ См.: *Kaczmarek J.* Obłomow, Sztolc i ja // *Kaczmarek J.* *Mimochodem*. Warszawa, 2002. С. 13–15.

⁴⁹ *Качмарский Я.* Обломов, Штольц и я. / Пер. А. Базилевского // *Качмарский Я.* *Раскопки*. М., 2019. С. 102.

и общечеловеческих категориях как суждение о противоречивости и многогранности человеческой натуры.

В свою очередь, в стихотворении Мушинского «Обломов»⁵⁰ философия «недеяния» Лао-Цзы сопрягается с юмористическим изображением лирического героя, лежащего на диване и смотрящего сериалы. Эта современная адаптация мировоззрения древнекитайского мыслителя имеет явно шуточный характер, а ассоциирующийся с идеей «недеяния» Обломов появляется в заглавии и метонимическом выражении – в «позе дивана»:

Обломов
Лао-Цзы говорил об у-вэй
Недеянии подразумевая невмешательство
Как же часто мы путаем его с пассивностью
Я делаю этот вывод
Погруженный в позу дивана
А вокруг уходит воскресенье
Тонущее в калейдоскопе
Нетфликсовских сериалов.⁵¹

Популярность в Польше гончаровского романа, и особенно заглавного персонажа, способствовала появлению и закреплению в польской когнитивной базе эпонимов «Обломов» и «обломовщина». Нам кажется целесообразным при-смотреться к этому когнитивно-культурному явлению, входящему в широкий русско-польский межъязыковой и межкультурный диалог. Вопрос о наличии, месте и роли различных русских культурных феноменов в структурах мышления современных поляков стал темой многих работ Михала Сарновского. Польский лингвист предлагает связывать эту проблему с наблюдением за развитием и состоянием польско-российского культурного диалога, в котором на рубеже XX и XXI веков выявились сильные изменения. Поляки, освободившись от советского политического господства, выразили симпатии к западным культурам, а русский и – шире – славянский вопросы оставили в стороне. Эта тенденция привела к значительному сокращению присутствия всех русизмов в польском социальном дискурсе⁵². Несмотря на это, в польской когнитивной базе по-прежнему остается ряд эпонимов, связанных с российской и советской жизнью, в том числе несколько

⁵⁰ *Muszyński W.* Obłomow // *Epea: Almanach.* 2022. № 1. С. 17.

⁵¹ Перевод мой. – Э. Т.-К.

⁵² *Sarnowski M.* Rossica kulturowe w bazie kognitywnej współczesnych Polaków (zarys problematyki) // *W kręgu problemów językoznawstwa i literaturoznawstwa: Studia i wspomnienia poświęcone pamięci prof. Alberta Bartoszewicza w pięćdziesiątą rocznicę Jego śmierci.* Warszawa, 2006. С. 85–91.

«литературных», среди которых и «обломовщина». Их фиксируют словари. Например, «Словарь иностранных слов»⁵³ и «Словарь эпонимов»⁵⁴ Владыслава Копалинского содержат слово «obłotowszczyzna» с сопровождающим объяснением: «умственная лень, бездействие, сонная пассивность, праздная мечтательность, апатия». Словари иностранных слов под редакцией Ирены Каминской-Шмай⁵⁵ и Эльжбеты Соболя⁵⁶ отмечают полонизированную форму слова «obłotowszczyzna». Другие современные словари этот эпоним не регистрируют.

Как подчеркивает Сарновский, в польском языке русские эпонимы, одним из которых является «обломовщина», представляют собой классические «иностранные слова», характеризующиеся небольшой текстовой экстензией, что и определяет их окказиональный характер. Они могут лишь потенциально появиться в отдельных идиолектах (а значит, и в текстах), поэтому находятся на периферии польского культурно-коммуникативного пространства⁵⁷.

Эту низкую текстовую фреквенцию мы замечаем также в Корпусе польского языка⁵⁸, причем стоит отметить, что в нем фиксируется не эпоним «обломовщина», а исключительно «Обломов». Корпус приводит всего лишь 6 случаев употребления слова: в художественной литературе, в прозе нон-фикшн, в научном изложении и в публицистике. Приведенные в корпусе примеры свидетельствуют о том, что эпоним «Обломов» не употребляется часто, но закрепился в польской когнитивной базе.

В целом польские читатели в начале XXI века оценивают роман Гончарова «Обломов» очень высоко, подчеркивая реалистичное воспроизведение реалий жизни российского дворянства и одновременно универсальный смысл произведения. О его популярности свидетельствуют и театральные постановки. Роман «Обломов», несомненно, получил академическое признание, став объектом анализа польских литературоведов, социологов и философов. Известность произведения в Польше подтверждает и присутствие в польском языке эпонимов «Обломов» и «обломовщина».

Эльжбета Тышковска-Каспшак

⁵³ *Kopaliński W.* Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem. Warszawa, 2001. С. 465.

⁵⁴ *Kopaliński W.* Słownik eponimów. Warszawa, 2016. С. 207.

⁵⁵ Słownik wyrazów obcych / Red. I. Kamińska-Szmaj. Wrocław, 2001. С. 548.

⁵⁶ Słownik wyrazów obcych / Red. E. Sobol. Warszawa, 2002. С. 604.

⁵⁷ *Sarnowski M.* Nomina propria w polsko-rosyjskich relacjach kulturowych: O eponimach pochodzenia rosyjskiego w polszczyźnie // *Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Języków Obcych w Świeciu*. 2012. № 2. С. 113.

⁵⁸ Narodowy korpus języka polskiego. URL: <http://nkjp.pl/> (дата обращения: 20.01.2024).

МОТИВИРОВКА ГЕРОЕВ В РОМАНЕ А. И. ГЕРЦЕНА «КТО ВИНОВАТ?»

Творчество А. И. Герцена в последнее время не часто становится предметом научного интереса, особенно когда речь идет о литературоведческом исследовании. А. А. Кара-Мурза совершенно справедливо, на наш взгляд, заявляет, что имя писателя сегодня нуждается в реабилитации¹. Данная статья представляет собой попытку анализа центрального романа Герцена «Кто виноват?» именно с литературоведческой точки зрения, по возможности оставив в стороне его философские, политические, общественные и другие взгляды. Вопросы мировоззренческие, конечно, взаимосвязаны с художественным осмыслением жизни в произведениях автора. Поэтому важной и верной представляется точка зрения И. Берлина: в мировоззрении Герцена проявилось убеждение, что никакая частная теория, никакое истолкование жизни, особенно в виде упрощенной, последовательно выстроенной системы, не могут по сути своей дать верного решения реальных проблем. Писатель считал, что в принципе не существует никаких окончательных или простых решений любой подлинной человеческой проблемы; если вопрос действительно серьезный и животрепещущий, ответ никогда не может быть четким и аккуратным. И, прежде всего, он не может заключаться в некоторой стройной системе выводов, полученных дедуктивным методом на основе самоочевидных аксиом². Это убеждение впервые сформулировано в ранних, забытых ныне, эссе Герцена, написанных в начале 1840-х гг. и посвященных тому, что автор называет дилетантизмом или буддизмом в науке. В них он выделяет два типа личности и решительно выступает против обоих. Один из них – это несерьезный любитель, который из-за леса не видит деревьев и рассматривает факты как бы с помощью телескопа, что мешает ему, в отличие от грандиозных, звонких обобщений, подобно пузырям, плавающим на поверхности, четко сформулировать мысль. Другой тип исследователя «не видит леса, будучи заморожен деревьями». Он истово занимается каким-нибудь частным подбором мелких фактов, которые он рассматривает под более сильным микроскопом. Герцен убежден, что если изучать жизнь трезво и непредвзято, то можно создать некий компромисс между этими противоположными подходами, так как если один из них не может быть реализован полностью и в равной степени, то не стоит ни от одного из них целиком отказываться. Только так люди могут научиться понимать жизнь

¹ Кара-Мурза А. А. Интеллектуальные портреты: Очерки о русских политических мыслителях XIX–XX вв. М., 2006. С. 5.

² Берлин И. Александр Герцен // Новое литературное обозрение. 2001. № 3 (49). С. 103.

гораздо глубже, чем при безрассудной приверженности одной из двух крайностей. На это настраивает читателя и эпиграф, предпосланный роману «Кто виноват?»: «А случай сей за неоткрытием виновных предать воле божией, дело же, почислив решенным, сдать в архив. Протокол»³.

В романе, с одной стороны, подробно и убедительно изображается обусловленность героя внешними обстоятельствами и абсолютная зависимость от них. Неоднократно писатель указывает на «возможности, задавленные жизнью и погубленные ею». Приведем в качестве примера всем известное описание его превосходительства Алексея Абрамовича Негрова: «Строгий, вспыльчивый, жесткий на словах и часто жестокий на деле, нельзя сказать, чтоб он был злой человек от природы; всматриваясь в резкие черты его лица, не совсем уничтожившиеся в мясных дополнениях, в густые черные брови и блестящие глаза, можно было предполагать, что жизнь задавила в нем не одну возможность» (4, 15). Кстати, уже в повести «Записки одного молодого человека» один из героев, помещик Трензинский, оправдывал свою жизнь сложившимися обстоятельствами: «Я нисколько не был виноват, я не навлек на себя этого отчуждения от всего человеческого: обстоятельства устроились так» (1, 305). В сборнике статей «С того берега» Герцен размышляет о том, что «в природе так, как в душе человека, дремлет бесконечное множество сил, возможностей; как только соберутся условия, нужные для того, чтобы их возбудить, они развиваются и будут развиваться донельзя, они готовы собой наполнить мир, но они могут запнуться на полдороге, принять иное направление, остановиться, разрушиться» (6, 37). Вспомним также авторское рассуждение в романе «Кто виноват?» по поводу подающих надежды детей, которые, когда вырастают, становятся самыми заурядными людьми: «...решение его <вопроса> надобно скорее искать в атмосфере, в окружающем, в влияниях и соприкосновениях, нежели в каком-нибудь нелепом психическом устройстве человека» (4, 104). Правда, здесь же автор говорит, что это «вопрос премудреный»: «Я его не умею и не хочу разрешать» (Там же). Одновременно с этим, рисуя жизнь ее превосходительства Глафиры Львовны, Герцен замечает: «по несчастью, она не принадлежала к тем натурам, которые развиваются от внешнего гнета» (4, 21). Значит, не все определяется внешними обстоятельствами, но и натура человека также важна. Думается, что Глафира Львовна выступает в романе в определенной степени антиподом, противоположностью Любоньки Круциферской: поставленные в детстве и юности в одинаковые обстоятельства (интересно, что Любонька даже книги читала те же, что когда-то в молодости Глафира Львовна), они стали совершенно разными, противоположными натурами. Автор сообщает, что Глафира Львовна, «начав приходить в сознание, <...> нашла в себе два сильных чувства: непреодолимое желание внешних удовольствий и сильную ненависть к образу

³ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 4. С. 5. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страниц.

жизни тетки» (Там же). Она, как и ее муж, была полна предрассудков, лишена деликатности и бессознательно груба, и в то же время «романтически экзальтирована», предпочитала «трагические сцены, самопожертвования, натянуто благородные поступки» (4, 27). О Любоньке же Герцен пишет, что «в этой девице было много странного: с лицом, полным энергии, сопрягались апатия и холодность, ничем не возмущаемые, по-видимому; она до такой степени была равнодушна ко всему, что самой Глафире Львовне было это невыносимо подчас и она звала ее ледяной англичанкой, хотя андалузские свойства генеральши тоже подлежали большому сомнению» (4, 42–43). Заметим, что, с одной стороны, автор неоднократно сопоставляет двух героинь и одновременно подчеркивает «странность» Любоньки. Задумываясь о причинах этого, Герцен говорит: «Много было на это причин, и внутренних и внешних...» (4, 43). Подчеркнем, что наряду с внешними обстоятельствами названы также и внутренние причины. Причем, вначале подробно описывая гнет, испытываемый Любонькой извне, писатель приходит к выводу: «Однако ж бесплодность среды, окружавшей молодую девушку, не подавила ее развития, – совсем напротив, пошлые обстоятельства, в которых она находилась, скорее способствовали усилению мощного роста. Как? – Это тайна женской души» (4, 46). Здесь одновременно содержится, на наш взгляд, и попытка объяснить загадку характера героини, и вместе с тем отказ от объяснения, понимание, что это невозможно. Вероятно, именно из-за осознания невозможности дать мотивировку характера Любоньки автор представляет ее дневник, тем самым отказываясь от собственных размышлений и давая читателю право делать собственные умозаключения. Конечно, образ Любоньки Круциферской с этой точки зрения самый сложный в системе романа. Однако, как представляется, проблема мотивации, причинно-следственных связей поставлена в произведении широко и неоднозначно. Герцен заявляет, что любая попытка объяснить человеческие поступки в терминах, четко и логично, в конце концов приводит к обману. Люди не настолько примитивны, их жизнь и отношения слишком сложны, чтобы исчерпываться стандартными формулировками и гладкими решениями.

В романе «Кто виноват?», безусловно, существует попытка указать на общие закономерности, продемонстрировать типическое, характерное для многих подобных людей или случаев. Например, о Мише, сыне их превосходительств, говорится, что он «имел вид, общий всем дюжинным детям богатых помещиков, живущих в деревне» (4, 11); тот же Миша «с дипломатией, общей всем избалованным детям, был чрезвычайно скромен и тих с посторонним» (4, 13). Или о Глафире Львовне, которой «с первого взгляда понравился» молодой учитель сына. Одной из причин ее внезапной симпатии называется, в частности, следующая: «...женщины в некоторых летах смотрят на юношу с тем непонятным влекущим чувством, с которым обыкновенно мужчины смотрят на девушек» (4, 13–14). Кстати, чаще всего Герцен для объяснения поступков своих героев отмечает несколько побудительных мотивов.

Так, например, когда речь идет о воспитании Глафиры Львовны, о ее тетке, взявшей себе племянницу, говорится: «Мудрено сказать, что побудило ее к этому: фамильная гордость, участие к ребенку или ненависть к брату» (4, 21). Заметим, все мотивы, на наш взгляд, имеют, скорее, внутренний и индивидуальный характер. И здесь же сразу автор обобщает: «Эгоизм старух-девиц ужасен: он хочет выместить на всем окружающем пробелы, оставшиеся в их вымороженном сердце» (Там же). Таким образом, при наличии множественности мотивировок (как внешних, так и внутренних) автор романа стремится к обобщению; однако, как это ни странно, он подчеркивает индивидуальность каждой жизненной ситуации и зачастую отказывается давать однозначный, окончательный ответ. Кажется, что в ходе повествования писатель сам пытается найти его, не имея заранее решения; после авторских размышлений, которые больше напоминают многоточие, понимая сложность человеческой судьбы, он предоставляет читателю возможность делать собственные выводы.

Кстати, часто Герцен указывает на природную склонность того или иного героя к определенным поступкам или восприятию. Например, о графине Мавре Ильинишне сказано: «...от природы чрезвычайно холодная и надменная своей красотой, она отказывала женихам...» (4, 20); о Любоньке: «...от природы одаренная энергией и силой...» (4, 49); о Дмитрии Круциферском: «...от природы нежный и восторженный...» (4, 51); об Алексее Абрамовиче: «...от природы не слишком речистый...» (4, 24), «...не был одарен способностью особенно быстро понимать дела и обсуживать их» (4, 57); о Владимире Бельтове: «...помимо внешних влияний, в ребенке были видимы несомненные признаки резких способностей и энергического характера» (4, 87) и т. д. Подобные утверждения встречаются в тексте романа постоянно. Ю. В. Манн отмечает, что «действительность и человек постепенно поляризуются, как диаметральные эстетические категории. Если “предрассудки”, “ненависть”, “пороки”, слабость человека функционально объясняются действием века, то добрые начала выводятся из-под его власти»⁴. На наш взгляд, это не совсем верно, и уже приведенные характеристики персонажей Герцена отчасти позволяют усомниться в подобном выводе. Неоднократно в романе писатель рассуждает о так называемых «слабостях человеческой природы», которые, по сути, есть те же самые пороки, но имеющие не социальное, а природное, изначально врожденное происхождение. Повторим, что природная мотивировка отнюдь не доминирует над приобретенной (социальной, внешней), а называется как одна из возможных причин⁵.

⁴ Манн Ю. В. *Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма.* М., 1969. С. 270.

⁵ Подробнее о мотивировках в русской литературе того времени см.: Сорочан А. Ю. *Мотивировка в русском историческом романе 1830–1840-х гг.: Учеб. пособие.* Тверь, 2002.

Интересно, что разнообразие причин поведения связано у Герцена, в том числе и с возрастом. Например, в романе часто упоминается возрастное состояние Глафиры Львовны как стареющей дамы: «Эта недогадливость его, застенчивая рассеянность и потупленные взоры раздували более и более страсть сорокалетней женщины...» (4, 56). И, наоборот, в рассказе о влюбленности Дмитрия Круциферского подчеркивается его молодость: «...как в юности хорош человек!..» (4, 60). Рассуждения об эпохах развития человека или отсылки к возрастным состояниям героев регулярно встречаются в тексте романа.

Что еще удивительнее, одной из мотивировок у Герцена является национальная принадлежность (интерпретируемая в биологических рамках). Так, у Дмитрия Круциферского подчеркивается его наполовину немецкое происхождение; о его матери-немке говорится, что она любовь к мужу, «по немецкому обычаю, сохранила на всю жизнь» (4, 30). О нем автор пишет: «Глядя на его кроткое лицо, можно было подумать, что из него разовьется одно из милых германских существований, – существований тихих, благородных, счастливых в немножко ограниченной, но чрезвычайно трудолюбивой учено-педагогической деятельности, в немножко ограниченном семейном кругу, в котором через двадцать лет муж влюблен в жену...» (4, 34). И тут же эти рассуждения о «существовании маленьких патриархальных городков в Германии» противопоставляются мыслям о русской натуре: «...нашей душе не свойственна эта среда; она не может утолять жажду таким жиденьким винцом: она или гораздо выше этой жизни, или гораздо ниже, – но в обоих случаях шире» (Там же). Ссылки на национальные качества героя иногда звучат неожиданно. Как, например, в случае с решением выдать замуж Любоньку за Круциферского, кроме разных причин, начиная с самой прозаической («Негров хотел смертельно спать»), называется и национальное качество русского человека: «...он обладал вполне нашей национальной сноровкой, этим особым складом практического ума, который так резко называется: себе на уме» (4, 62). Встречаются и рассуждения о национальных качествах характера и жизнеустройства людей, наподобие следующего: «...мы не немцы, добросовестно счастливые во всех комнатах лет тридцать сряду» (4, 126) или: «...вы знаете сердце русского...» (4, 88).

Замечательно также, что описание причин поступков и характеров героев романа зависит и от того, к какому полу (мужскому или женскому) они принадлежат. Причем, когда речь идет о внешнем влиянии на человека, то Герцен подробно его описывает как для мужских, так и для женских персонажей. Интересно в этом отношении описание жизни семьи дубасовского уездного предводителя. Карп Кондратьич вне дома «вел войну, был полководцем и наносил врагу наибольшее число ударов; <...> в зале своей, напротив, Карп Кондратьич находил рыхлые объятия верной супруги и милое чело дочери для поцелуя; он снимал с себя тяжелый панцирь помещичьих забот и становился не то чтобы добрым человеком,

а добрым Карпом Кондратьичем» (4, 135). Напротив, его жена «находилась вовсе не в таком положении; она лет двадцать вела маленькую партизанскую войну в стенах дома, редко делая небольшие вылазки за крестьянскими куриными яйцами и тальками; деятельная перестрелка с горничными, поваром и буфетчиком поддерживала ее в беспрестанно раздраженном состоянии» (Там же). И Карп Кондратьич, и его супруга – каждый на своем жизненном участке – ведут «войну»: дубасовский уездный предводитель – вне дома, Марья Степановна – в доме, как и положено в связи с их социальной ролью. И если Карп Кондратьич дома мог оттаять и не вести «боевых действий», то у «бедной» его жены, вся жизненная сфера которой ограничивалась домом-полем битвы, не было такой возможности. Поэтому она с еще большим усердием принялась воевать с собственной дочерью, закончившей «ученье в институте или в пансионе»: «Это уж не повару чета, не горничной – родная дочь, одна кровь течет в жилах, да и священная обязанность» (Там же).

В этом ироничном эпизоде, с одной стороны, проявляется социальная мотивировка сложившейся в данном семействе обстановки, но, с другой стороны, «война» как таковая, в состоянии которой живут персонажи, не имеет никаких оснований, ничем из жизненных обстоятельств не вызвана. Зачем эти люди превратили всю свою жизнь в череду постоянных сражений «на конюшне и на гумне»? Почему Карп Кондратьич выбрал себе врагами «крамольников», преступление которых было «несовершенное посвящение себя четверке гнедых»? Отчего Марья Степановна взялась «гнать и теснить на всяком шагу» собственную дочь? Все авторские комментарии на сей счет носят иронический характер и по сути ничего не объясняют, а лишь рождают вопросы. Поведение же и характер Варвары Карповны объясняется автором не внешним воздействием воспитания (героиня только что вышла из пансиона), а возрастом (ей 17 лет): «Натянутость, экзальтация, в которой обыкновенно обвиняют девушек, только что оставивших пансион, несправедлива, совершенно несправедлива. Во всех мечтах, во всех самопожертвованиях этого возраста, в его готовности любить, в его отсутствии эгоизма, в его преданности и самоотвержении – святая искренность <...>. Пройдет пять, шесть лет, все переменится <...>. Смешно смотреть институткой на мир двадцатипятилетними глазами, и печально, если институтка смотрит на вещи двадцатипятилетними глазами» (4, 136).

Иногда персонажи романа совершают странные, ничем, с точки зрения автора и читателя, не обоснованные поступки. Автор, например, высказывает удивление («не знаю, как это случилось») немотивированному действию тетки Бельтова, которая тронулась судьбою Софи «и предложила ей отпускную» (4, 80).

Также читателю совершенно непонятно (потому что автор этого никак не объясняет), почему полученное от Софи письмо произвело на Бельтова-старшего столь ошеломляющее действие («...он чувствовал слабость в ногах, усталость, шум в ушах; <...> ему было холодно, он был бледен, как полотно...» и т. д. (4, 85)) и заставило его жениться на ней.

Кстати, странно, что на отца Бельтова «праздность, богатство, неразвитость и дурное общество нанесли <...> “семь фунтов грязи” <...> но к чести его должно сказать, что грязь не вовсе приросла к нему» (4, 79). А на Негрова почему-то тот же самый образ жизни произвел уничтожающее, разлагающее действие. Отчего Бельтов, распутивший грязный слух о Софи, раскаивается и исправляет свой поступок, а Негров, обольстивший Дуню, выдает ее замуж за своего камердинера, устранив тем самым в ее лице препятствие для собственной свадьбы? Заметим, впрочем, что при этом у него «отразилось что-то вроде того, что у людей называется совестью» (4, 18). Попав в сходные жизненные ситуации, по-разному проявляют себя мать Бельтова и засекинская барыня, которая, оставшись без средств с детьми, смогла найти средства для достижения цели: «От сушения грибов и малины, от сбора талек и обвешиванья маслом до порубки в чужих рощах и *продажи парней в рекруты, не стесняясь очереди*, – все было употреблено в действие...» (4, 78). На сопоставление этих двух героинь указывает сам автор, говоря о Бельтовой, что «она хотя любила сына, но не имела тех способностей, как засекинская барыня, – всегда готовая к снисхождению, всегда позволявшая себя обманывать» (4, 107). В довольно сходных жизненных ситуациях люди, иногда и воспитанные примерно в одних и тех же условиях (как Негров и отец Бельтова), у Герцена вдруг по-разному реагируют и поступают даже противоположным образом. Ранее мы уже отмечали эту черту романа, сравнивая Глафиру Львовну и Любоньку. В качестве возможного объяснения Герцен приводит народную поговорку «всякий молодец развивается на свой образец» (4, 87).

Следует также подчеркнуть, что, когда речь заходит о женских персонажах, то Герцен часто принципиально, как кажется, отказывается объяснять поступки и чувства своих героинь. Говоря о той же засекинской барыне, автор замечает: «Только ум женщины, только сердце нежной матери, желающей приданого дочерям, может изобрести все средства...» (4, 78), а о матери Бельтова он пишет: «Видно, уж таково устройство женского сердца <...>. Есть нежные и тонкие организации...» (4, 86). Более развернуто о загадке женской натуры Герцен рассуждает по поводу Любоньки: «Это тайна женской души. Девушка или с самого начала <...> прилаживается к окружающему ее <...> или с необычайною легкостью освобождается от грязи и сора, побеждает внешнее внутренним благородством, каким-то откровением постигает жизнь и приобретает такт, хранящий, напутствующий ее. Такое развитие почти неизвестно мужчине...» (4, 46–47). Таким образом, если поведение мужских персонажей мотивировано в романе (хотя и в разной степени), то женская психология, по-видимому, является тайной и загадкой для автора.

В романе заявлена еще одна чрезвычайно важная философская проблема: о смысле жизни человека, о его предназначении. Хрестоматийным стало утверждение о том, что Владимир Бельтов пополняет собой галерею «лишних людей»

в русской литературе. Конечно, его фигура трагична⁶. Это человек, по словам Любоньки, «призванный на великое, необыкновенный человек; из его глаз светится гений». В отличие от своих литературных предшественников Бельтов, окончивший Московский университет «по юридической части», знал, во имя какой цели следует жить: ради «гражданской деятельности». Причина того, что Бельтов «не установился», хотя «нажил и прожил бездну», таится не в нем, а вне его – в «отшельническом воспитании», в разобщенности «с миром, его окружающем». Давно укрепилась мысль о внутренней близости между Бельтовым и автором, о том, что Герцен пристрастен к своему герою. Тем не менее некоторая доля авторского осуждения героя, на наш взгляд, заметна в размышлениях о нем. Например, когда речь идет о приезде его в город NN (заниматься выборами) и о «капитуляции» героя, Герцен пишет: «Бельтов во второй раз встретился с действительностью при тех же условиях, как в канцелярии, – и снова струсил перед ней» (4, 120), он сдался «без всяких усилий, без боя» (4, 121). Таким же образом и в личной жизни он отказался от своей любви. Его решение уехать за границу, как явствует из финала романа, уже не сможет восстановить благополучие семьи Круциферских, спасти Дмитрия от пьянства и апатии, Любоньку – от болезни и смерти. Так, в одной из статей из сборника «С того берега» Герцен пишет: «Человек свободнее, нежели обыкновенно думают. Он много зависит от среды, но не настолько, как кабалит себя ей. Большая доля нашей судьбы лежит в наших руках, стоит понять ее и не выпускать из рук» (6, 118–119).

Мы уже отмечали некую парность героев романа, сходство их сюжетных линий. Выскажем, возможно, крамольную на первый взгляд мысль, что Алексей Абрамович Негров не так уж далек от Владимира Бельтова, во всяком случае, описание биографии его превосходительства отчасти напоминает рассказ о «лишнем человеке», если иметь в виду трактовку «лишнего человека» в литературной критике XIX в., когда Бельтова ставили в один ряд с героями А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева и др. Негров, «воспитанный природой и французенкой», «получая много денег от нежной родительницы», «лихо проводил свою юность» (4, 16). Вспомним, что Бельтов был воспитан на лоне природы швейцарцем и в юности не вел счет деньгам. Было время, когда он проигрывал огромные суммы, выписывал, не задумываясь, векселя, «а его мать, слабая и состарившаяся не по летам», ехала в свое имение «поправлять бреши, сделанные векселями, да уплачивать годовыми заботами своими минутные увлечения сына, да копить новые деньги, чтоб Володя <...> ни в чем не нуждался» (4, 107). После выхода в отставку

⁶ Скорее всего, «печать трагизма», которая, по словам В. В. Зеньковского, «легла на все идейное творчество Герцена в заграничный период его жизни» (*Зеньковский В. В. История русской философии*. Л., 1991. Т. 1. С. 74), присуща творчеству писателя в целом и проявляется уже в романе «Кто виноват?», хотя, конечно, по-разному и в разной степени.

перед Алексеем Абрамовичем «открылась бесконечная анфилада дней и ночей однообразной, пустой, скучной жизни». Причина этому, по словам автора, заключалась в том, что «не было занятия, которым бы он умел или хотел заняться» (4, 16). В результате «скука одолела Негрова; он решил ехать в деревню хозяйничать». Однако «не привыкнув решительно ни к какого рода делам, он не мог сообразить, что надобно делать, занимался мелочами». Со временем «сельская жизнь, в свою очередь, надоела Негрову», он решил поехать в Москву; но здесь «образ жизни Алексея Абрамовича был такой же, как в первый приезд; он его выдержал около двух лет, но далее не мог», «скука мучила его», «долго владела им хандра» (4, 17). Если судить по этому описанию, жизнь Негрова – это жизнь традиционного «лишнего человека». Заметим, что в рассказе о судьбе его превосходительства Герцен рассуждает о человеке вообще, о его стремлениях и потребностях реализовать себя в какой-либо деятельности: «Совершенное отсутствие всякой определенной деятельности невыносимо для человека. Животное полагает, что все его дело – жить, а человек жизнь принимает только за возможность что-нибудь делать» (4, 17). Негров обрел себя в роли семейного человека и успокоился. Во что он превратился позднее, мы знаем. Также хорошо известно, как томился одолеваемый скукой и потребностью деятельности Владимир Бельтов, и то, как отразилась на судьбах героев его любовь к Любоньке.

Конечно, Негров и Бельтов – люди разных эпох, они принадлежат к разным поколениям: первый является представителем «отцов» по отношению ко второму. Если роман писался в начале 1840-х гг. и Владимиру Бельтову за тридцать в это время, то, очевидно, Алексей Абрамович – герой пушкинского времени, декабристской поры, герой «онегинского» типа. Поэтому еще раз подчеркнем, что мы, конечно же, не стремимся утверждать абсолютное сходство Негрова и Бельтова; безусловно, это разные натуры, которые, вместе с тем не так уж и противопоставлены, в чем-то сходны, и как и все другие персонажи, о жизни которых повествует Герцен, «раскрывают всю роскошь мироздания» (4, 87).

Таким образом, роман «Кто виноват?» предлагает больше вопросов, чем ответов. Он заключает в себе чрезвычайно тонкое, глубокое описание эмоциональной и психологической ситуации и многообразие героев, характеры и поступки которых имеют бесконечное количество мотивировок, как, вероятно, и должно быть в художественном произведении, изображающем настоящую, живую жизнь, не укладываемую ни в какие схемы.

Ольга Карандашова

ЕЩЕ РАЗ О КОНЦЕПЦИИ ЧЕТВЕРТОЙ СИМФОНИИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Симфония Петра Ильича Чайковского f-moll, op. 36, № 4 с момента первого исполнения и по сию пору тревожит сознание внимательных слушателей таинствами технологических приемов и загадками содержания. Не раскрыли их даже довольно близкие композитору во времена написания симфонии С. И. Танеев и Н. Г. Рубинштейн. Танеев, недоумевая по поводу масштабов первой части, имевшей, по его мнению, «вид симфонической поэмы»¹, назвал вариации на тему русской песни в финале «малозначительными и малоинтересными»². И особенно он сокрушался, говоря о танцевальных элементах в симфонии³.

Что же касается Рубинштейна, ставшего первым исполнителем симфонии 10 февраля 1878 г. в Москве, то «с четвертой симфонией у него вышла неудача», как вспоминал об этом Н. Д. Кашкин, московский приятель Чайковского⁴.

В Петербурге премьера симфонии, состоявшаяся 25 ноября 1878 г. под управлением Э. Ф. Направника, имела значительный успех и полное признание как публики, так и музыкантов⁵. Как писал об этом первый биограф композитора, его брат Модест Ильич, «успех 4-ой симфонии в симфоническом собрании 25 ноября в Петербурге был блестящий. Все отзывы на этот раз вполне единодушно констатируют его и сочувствуют ему»⁶.

Но и здесь не все обстояло достаточно благополучно. Особенно показательной в данной ситуации была реакция на симфонию со стороны традиционных ревнителей творчества Чайковского Ц. А. Кюи и Г. А. Лароша.

Как это ни странно, но у Кюи мы пока не нашли откликов на петербургскую премьеру. Впрочем, и сколько-нибудь внятно выраженного его отношения к Четвертой симфонии Чайковского нам пока обнаружить не удалось⁷. Можно лишь

¹ *Чайковский П. И., Танеев С. И.* Письма. М., 1951. С. 32 (письмо Танеева к Чайковскому от 18–22 марта 1878 г.).

² Там же.

³ См.: Там же.

⁴ *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1954. С. 137.

⁵ См., например: *Кремлев Ю. А.* Симфонии П. И. Чайковского. М., 1955. С. 150.

⁶ *Чайковский М. И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: В 3 т. 2-е изд., испр. М.; Лейпциг, 1903. Т. 2. С. 184.

⁷ Здесь необходимо сделать оговорку: полного собрания критических статей Кюи в печати не выходило, а в единственном сборнике его «Избранных статей» Четвертая симфония Чайковского вообще не упоминается (см.: *Кюи Ц. А.* Избранные статьи. Л., 1952).

предполагать, что самый яростный критик композитора на сей раз не нашел в его Четвертой симфонии особых поводов для излияния яда, а потому и не включил ее в орбиту своих открытых суждений. Однако в письме к Керзиной от 31 августа 1902 г. он все же с явной положительной коннотацией отмечал, что симфония была «с ослепительным блеском» исполнена в концерте 1902 г. под управлением А. Никиша⁸.

Что же касается Лароша, то он с некоторой растерянностью, скрываемой за слегка ерническим тоном, в первой же своей рецензии, опубликованной 7 декабря 1878 г. в газете «Голос» (№ 338), писал о странностях новой симфонии Чайковского. Первую часть он воспринял как «грозный, трудный призыв интродукции, над которым можно бы надписать знаменитое бетховенское “так стучится в дверь судьба”; патетическая жалоба первой темы и ее кудреватая обработка (по характеру довольно близкая к “Тристану и Изольде”) связаны со второю темою не только не грозного и не жалобного характера, но какого-то порхающего, прыгающего. Мельпомена, как в балетном превращении, мгновенно стала Терпсихорой»⁹. Во второй части, по его мнению, преобладает «юмористический характер», «особенно в напускной тяжеловесности акцентов на повторенных аккордах в струнном квартете»¹⁰. В третьей части – «скерцо легкое и фантастическое в главной части (пиццикато струнных), веселое и плясовое в первом трио (медные одни), также в целом носит характер шутки, которая делается особенно изящною и остроумною в заключении, где эффектно переплетаются темы скерцо и обоих трио»¹¹. По мнению критика, «зато финал с страшным ревом своего фортиссимо целиком принадлежит к области серьезного, хотя и тут есть примесь причуды (народная плясовая тема). В этом финале есть грандиозные штрихи: энергия и стремительность первой темы озаряют слушателя необыкновенным блеском. Но над всем, что в нем есть хорошего, расстилается покровом невероятный гам и треск инструментовки, несколько напоминающей Вагнера в его раннем, немудреном периоде, когда (как например, в “Риенци”) музыканты просто дули во все лопатки у него»¹². И как итог: «Расточая красивые, гармонические и контрапунктические детали, г. Чайковский, то и дело, или заглушает их, или отвлекает от них внимание невообразимым злоупотреблением большого барабана и тарелок. Шуманист и глинкаист по музыкальному содержанию своих сочинений, г. Чайковский по оркестровке скорее составляет смесь Литольфа с новейшими парижанами и, притом, увлекся *дуною* стороною Литольфа»¹³.

⁸ Кюи Ц. А. Избранные письма. Л., 1955. С. 275.

⁹ Ларош Г. А. Четвертая симфония (F-moll, op. 36) // Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. М.; Пг., 1924. Т. 2, ч. 2: О П. И. Чайковском. С. 150.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 150–151.

Уже после кончины Чайковского о нем и его музыке в краткой брошюре высказались близкие к композитору музыканты Ларош и Кашкин. При этом лишь последний уделил некоторое внимание Четвертой симфонии, отметив, что в первой ее части «есть нечто программное, чего автор не пояснил»¹⁴, а в черновом наброске около второй темы стояла надпись: «*Souvenir d'un bal*» («Воспоминание о бале»)»¹⁵.

Сравнивая развернутые отзывы Танеева и Лароша, следует подчеркнуть не только их совместные критические осуждения балетного «колена» или смешения высокого и низкого стилевых начал, но, что еще более важно, профессиональное рассмотрение симфонии именно с точки зрения ее музыкальных особенностей. И даже тогда, когда Ларош отсылает читателя к приписываемым Бетховену словам о судьбе, якобы «стучащей в дверь», он, по всей видимости, имеет в виду прежде всего те музыкальные средства, которые послужили основой для его интерпретации. Оба критика, будучи музыкантами высокого профессионализма, никоим образом не сбиваются на дилетантские «олитературные» суждения, а тем более на прямолинейный нарратив, столь характерный для писавших тогда о музыке дилетантов, в частности для В. В. Стасова¹⁶. И это важно, так как оценка, высказанная двумя наиболее близкими к Чайковскому большими музыкантами, судя по всему, надолго повлияла и на последующие суждения о Четвертой симфонии.

Спустя почти двадцать пять лет со дня написания симфонии с легкой руки брата М. И. Чайковского в сложившееся дискурсивное поле толков и суждений о ней была внесена сенсационная информация. В опубликованной им в 1902–1903 гг. трехтомной монографии «Жизнь Петра Ильича Чайковского: По документам, хранящимся в архиве покойного композитора в Клину» впервые были введены в оборот фрагменты из переписки Петра Ильича со своей меценаткой Н. Ф. фон Мекк, послужившие основанием для последующего истолкования содержания симфонии.

Впрочем, необходимо отметить, что откровения Петра Ильича в этой переписке по поводу «программы» Четвертой симфонии были замечены исследователями отнюдь не сразу после выхода книги Модеста Ильича. Еще долгие годы эти сентенции оставались не до конца востребованными.

Так, например, читателям вышедшей в 1909 г. брошюре А. П. Коптяева «История новой русской музыки в характеристиках. Вып. 1: П. Чайковский» становится

¹⁴ Ларош Г. А., Кашкин Н. Д. На память о П. И. Чайковском: Статьи. М., 1894. С. 45.

¹⁵ Там же. С. 46.

¹⁶ О «реалистических» стасовских описаниях музыки с ядовитой иронией писал М. Е. Салтыков-Щедрин; не скрывал своей нелюбви к стасовским деяниям на поприще критики и С. И. Тургенев. Подробнее об этом см.: Фролов С. В. Еще раз о том, за что Салтыков-Щедрин невзлюбил Стасова // Музыкальная академия. 2003. № 4. С. 111–117.

понятным, что ее автор, несомненно, был знаком с цитируемыми Модестом Ильичом фрагментами из переписки Петра Ильича с Надеждой Филаретовной. Однако для Коптяева здесь оказались важными лишь те высказывания Чайковского, которые совпадали с уже известными его суждениями о симфонии: например, «идея рока», которую он распространял на все творчество Чайковского, но конкретизировал на Четвертой симфонии, опираясь на слова композитора в письме к меценатке от 17 февраля 1878 г.: «Идея рока взяла в полон творчество нашего композитора»¹⁷.

При этом Коптяев замечал:

Органическая ненависть Петра Ильича к системе, идее, воплощенной в звуки, ненависть к искусству, которое нужно комментировать <...>, сыграла большую роль в его нелюбви к Вагнеру. Как натура эмоциональная он уже потом подыскивал оправдания своему инстинкту.¹⁸

Любопытно, что, встав на путь сравнений музыки Бетховена и Чайковского, в своей статье 1912 г. молодой композитор Н. Я. Мясковский, проводя параллели между новаторствами и традиционностями в их технологиях, совсем не поддался на искушение сопоставления «идеи рока» в Пятой Бетховена и Четвертой Чайковского симфониях, но совершенно неожиданно обозначил «как чрезвычайно родственные друг другу финалы симфоний, у Чайковского – 4-й, Бетховена – 7-й»¹⁹. При всей парадоксальной неожиданности параллелизма все же стоит обратить внимание на указанные финалы.

Столь же показательно и то, что один из наиболее проницательных толкователей жизни и творчества Чайковского Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) ни в лучших своих работах 1920-х гг., ни в последующих публикациях, несколько подстроенных под наступающий идеологический пресс, также не упоминал ни о знаменитом письме к фон Мекк, ни о какой-то «программе» Четвертой симфонии. И едва ли не демонстративно заявлял: «Нельзя верить всему, что Чайковский пишет в письмах и особенно к Мекк. Он нередко явно пишет для нее. Не отсюда ли столь пессимистически-фаталистическое толкование им четвертой симфонии»²⁰.

¹⁷ Коптяев А. П. История новой русской музыки в характеристиках. СПб., 1909. Вып. 1: П. Чайковский. С. 16.

¹⁸ Там же. С. 58.

¹⁹ Мясковский Н. Я. Чайковский и Бетховен // Собрание материалов. М., 1964. Т. 2. С. 62–66. Впервые опубликовано: Музыка. 1912. № 77, 16 мая. С. 431–440.

²⁰ Асафьев Б. В. Памяти Петра Ильича Чайковского (1840–1940) // Асафьев Б. В. Избранные труды. М., 1954. Т. 2: Избр. работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове и других русских композиторах. С. 42. Впервые опубликовано: Асафьев Б. В. Памяти Петра Ильича Чайковского (1840–1940). Л.; М., 1940.

Таким образом, следует признать, что в упомянутых выше откликах на Четвертую симфонию Чайковского, при всех различиях толкований содержания этого произведения, совсем не говорится о конкретной программе, заложенной композитором в основу своего творения. Следует обратить внимание и на то, что собранные выше отзывы о Симфонии принадлежат людям, сформировавшимся не позже первого десятилетия XX в. Их жизненной этической установкой было следование высокому профессионализму. И музыка в их представлениях не подвергалась вербализации. Это было время композиторского аналитического музыковедения, ориентированного на музыкантов или на хорошо музыкально воспитанную публику.

Но вот пришло новое поколение музыковедов (или тех, кто теперь стал писать о музыке), которое формировалось, если не с начала XX в., то, по крайней мере, в период между двумя мировыми войнами, т. е. поколение так называемой «фельетонной эпохи»²¹. Теперь о музыке начали толковать музыкально образованные журналисты или по-журналистски настроенные музыковеды, нацеленные на нарратив о музыке не столько для профессионалов, сколько для широкой публики. И уже не сами произведения, а толки и суждения о них стали главным предметом нового музыковедения. Поэтому столь опрометчиво написанные строки Чайковского к фон Мекк оказались необычайно востребованными, вытеснив из представлений о Четвертой симфонии все прежние недоумения по поводу ее таинств. Теперь новым толкователям все стало очевидно.

Как нам представляется, первый наиболее полновесный опыт «фельетонного» оснащения Четвертой симфонии Чайковского развернутым смысловым пояснением следует рассматривать в книге А. Е. Будяковского «П. И. Чайковский. Симфоническая музыка», вышедшей в 1935 г. При этом оказалось, что нарратив, основанный на пресловутой «программе», адресованной фон Мекк, здесь включен в более широкий смысловой контур приспособления к условиям идеологических установок 1930-х гг. Поэтому и симфония, и приписываемая ей «программа», оказались включены в следующий несколько хронологически размытый конструкт: «*Основные мотивы творчества Чайковского в 60-х и первой половине 70-х годов (до 1877 года)*, – писал Будяковский, – это *вечная любовь* и... как это ни покажется на первый взгляд странным – *хождение в народ*»²².

²¹ Здесь нет возможности исчерпывающего пояснения этого весьма многозначного термина из романа Г. Гессе «Игра в бисер». Поэтому ограничимся одной из возможных цитат, несколько поясняющих смысл: «Величайшее влияние на основы Игры оказало происшедшее уже в начале XX века, еще в самый расцвет эпохи фельетона, углубление музыковедения» (Гессе Г. *Игра в бисер*. М., 1992. С. 35).

²² Будяковский А. Е. П. И. Чайковский: Симфоническая музыка. Л., 1935. С. 53.

И если первый «мотив» и по сей день в общем-то не вызывает возражений²³, то второй представляется явно надуманным и подстроенным под упомянутую идеологию, как «ложь во спасение» композитора и его творчества от причислений к лагерю буржуазной культуры в России 1920-х гг.²⁴ и от последующих возможных политических гонений сталинского времени. Впрочем, следует учесть, что незадолго до выхода книги Будяковского началась «реабилитация» Чайковского²⁵.

Описание музыки симфонии по ее частям Будяковский дает лишь в двух ракурсах: сначала цитирует «программу» из пресловутого письма, а затем вкратце раскрывает свое собственное профессиональное видение ее музыкальной технологии. Наиболее явно это проявляется в тексте о первой части. «Ведущую роль в ней действительно приобретает тема фатума. Роковая обреченность явно чувствуется и в первой теме аллегро; она проявляется и в теме “вальса”», – пишет Будяковский как бы от себя. И это очень интересно, ибо ни о каком «вальсе» в письме Чайковского, подстроенном под уровень понимания музыки его корреспондентки, не говорится. И лишь в примечании автор ссылается на то, что заимствовал эту ремарку из уже упомянутой нами брошюры Лароша и Кашкина.

Далее Будяковский снова, якобы без соотнесения с «программой», рассуждает о том, что «ритмический костяк интродукции <...> в разработке <...> заполняет собой все пространство (унисоны, аккорды), переплетаясь с трубными возгласами начала интродукции. И появление первой темы в репризе дано не в первоначальном ее виде (начало ее можно определить только формально; по существу же это *продолжение* разработки)»²⁶.

Нечто подобное можно прочесть и в описаниях других частей. Так, говоря о Второй, Будяковский помимо обязательной цитаты из псевдопрограммы, отмечает и нечто технологическое: «Повторение и варьирование тем преобладает в ней над из развитием и разработкой»²⁷. О Третьей части он сообщает только то, что здесь

²³ Здесь нельзя не учесть, что Будяковский несколько не стесняется признавать некоторой условности приписывания Чайковскому причастности к «вечной любви». И он дает этому следующее обоснование: «Тема вечной любви типична для русской дворянской литературы XIX века. И на творчество Чайковского в этой его линии дворянской идеологии накладывает явный отпечаток. Лично Чайковскому не были свойственны романтические увлечения. Как гомосексуалист Чайковский был совершенно лишен чувства любви к женщине» (Будяковский А. Е. П. И. Чайковский: Симфоническая музыка. С. 53–54).

²⁴ См. об этом, например: Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М., 2024. С. 34 и след.

²⁵ См.: Там же. С. 618–659 (глава 5 «“Перековка” Чайковского»).

²⁶ Будяковский А. Е. П. И. Чайковский: Симфоническая музыка. С. 141; курсив мой. – С. Ф.

²⁷ Там же.

«средняя часть – трио – несколько приближается к характеру русской песни»²⁸. В финале же, стремясь увязать слова «программы» – «Жить все-таки можно», музыковед вынужден признать, что «“фатум” разбил все грезы <...>. И веселие в конце симфонии, вопреки ее программному истолкованию, дается в значительной мере формально. И показательно: народная песнь “Во поле березонька стояла”, после внедрения в финал темы фатума, больше уже не появляется»²⁹.

Таким образом, в деле примирения «программы» с тем, что на самом деле звучит в Четвертой симфонии, Будяковский выглядит несколько неуверенным.

Подводя итоги сказанному, можно признать, что, начиная с Будяковского, в трактовку Четвертой симфонии Чайковского вошли три аспекта, которые в той или иной степени обязательности и подробностей обнаружатся у всех, кто в дальнейшем будет писать о ней. Во-первых, исходящий из пресловутого письма композитора к фон Мекк фельетонного толка нарратив, занявший первенствующее место в осмыслении этого произведения; во-вторых, попытки связать все творчество Чайковского и, в частности, его Четвертую симфонию с каким-либо ракурсом общественно-политической жизни современной ему русской жизни; в-третьих, формально-аналитическое описание музыки симфонии.

Не ставя здесь задачу рассказать обо всех последующих публикациях, в той или иной степени посвященных Четвертой симфонии Чайковского, далее рассмотрим лишь те из них, которые содержали новаторские тенденции или имели важное этапное значение в ходе развития представлений об этой симфонии.

Так, во втором томе обобщающего предыдущие достижения советского музыковедения трехтомной академической «Истории русской музыки» (1947) Ю. В. Келдыш, давая краткую информацию о создании Четвертой симфонии Чайковского и беглое описание ее музыки, как о само собой разумеющемся факте пишет о «программном комментарии к 4-й симфонии» в известном письме композитора³⁰, но пользуется им еще крайне осторожно. Главным образом это относится к финалу, который он рассматривает «в связи с общей идеей симфонии»³¹, приводя цитату из письма Чайковского: «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться...»³².

Спустя несколько лет, в 1955 г., наконец было дано первое развернутое аналитическое описание симфонии, претендующее на окончательное раскрытие ее таинств. Автор этого труда Ю. А. Кремлев следующим образом охарактеризовал истоки своей концепции в отечественном музыкознании:

²⁸ Там же. С. 142.

²⁹ Там же. С. 144.

³⁰ Келдыш Ю. В. История русской музыки: В 3 т. М.; Л., 1947. Т. 2. С. 320.

³¹ Там же. С. 317.

³² Там же.

В советское время усилиями целого ряда музыковедов (и на основе авторской программы из письма к Мекк) была сформулирована достаточно общепризнанная оценка драматургической коллизии четвертой симфонии, как драмы страждущей личности, мечтающей о счастье и пытающейся найти если не это счастье, то забвение от скорби в слиянии с народным строем мирозерцания и мироощущения.³³

А далее Кремлев впервые в интерпретацию симфонии вводит мотив личной жизни композитора:

Совершенно бесспорно, что вся острота душевных волнений личной жизни Чайковского в 1877 году создала в его творчестве драматический тонус, особую напряженность и острейшую нервную восприимчивость.³⁴

Вслед за идеологическим обоснованием у Кремлева следует достаточно развернутое формально-музыковедческое аналитическое описание симфонии (впрочем, отнюдь не безупречное), иллюстрируемое в каждом случае цитатами из пресловутого письма композитора к фон Мекк.

Следующее этапное исследование Четвертой симфонии обнаруживается в книге А. Н. Должанского «Симфоническая музыка Чайковского». Здесь впервые упоминается о женитьбе композитора летом 1877 г.: «Симфония создавалась Чайковским в чрезвычайно напряженный период его жизни»³⁵.

Можно было ожидать какого-то нового ракурса в прочтении Четвертой симфонии от А. А. Альшванга, занимавшегося изучением жизни и творчества Чайковского в послевоенное время. Однако даже в подводившей итоги его монографии³⁶ все свелось к обтекаемым формулировкам и обобщениям предшествовавших исследований.

Столь же бледными оказались выкладки относительно Четвертой симфонии в двухтомной монографии Н. В. Туманиной. Автору не удалось реализовать даже попытку отмежеваться от «программы» из письма к фон Мекк³⁷, и все описание симфонии традиционно увязывалось с выдержками из нее.

Завершает историю советской традиции интерпретации Четвертой симфонии (с опорой на письмо к фон Мекк и народность) раздел в статье, помещенной в восьмом

³³ Кремлев Ю. А. Симфонии П. И. Чайковского. М., 1955. С. 157.

³⁴ Там же.

³⁵ Должанский А. Н. Симфоническая музыка Чайковского. 2-е изд. Л., 1981. С. 81.

³⁶ Альшванг А. А. П. И. Чайковский. 2-е изд. М., 1967.

³⁷ По мнению исследовательницы, «пояснение композитора, данное им в письме к Н. Ф. Мекк, имеет характер комментария, написанного значительно позже процесса создания произведения и к тому же обращенного хотя и к просвещенной, но профессионально неподготовленной слушательнице» (Туманина Н. В. Чайковский: Путь к мастерству. 1840–1877. М., 1962. С. 453).

томе последнего «академического» обобщения истории русской музыки. Ее автор, Ю. В. Келдыш, как и в давнем своем опусе 1947 г., весьма осторожно компонует краткий набор соответствующих музыкально-стилевых и содержательных элементов. Однако он неожиданно проводит параллель между «фанфарной темой вступления к первой части» Четвертой симфонии, которую Чайковский охарактеризовал как «образ «фатума», грозной роковой силы, тяготеющей над человеком», «зерно всей симфонии» и «главную мысль», с подобной ситуацией в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза³⁸.

В 1995 г. вышла наша статья «О концепции финала Четвертой симфонии Чайковского», в которой, во-первых, исключается навязанное симфонии разъяснение, рассчитанное на дилетантские музыкальные представления благодетельницы Чайковского в опрометчивом письме к ней³⁹; во-вторых, концепция финала, а в некотором смысле и всей симфонии, выстраивается именно из особенностей ее интонационной природы. Непредвзятый анализ финала показал, как вроде бы невинный лирический образ псевдонародной темы «березки» в непредсказуемых вариационных метаморфозах подвергается столь разрушительным преобразованиям, что неожиданно выявляет генетически заложенные признаки своей «второй» уродливой природы⁴⁰.

Кроме того, в статье были выявлены некоторые скрытые до сих пор от общего внимания свойства драматургии финала. В частности, стало очевидно, что однозначная трактовка концепции финала Четвертой симфонии Чайковского в духе «народного праздника» явно не соответствует интонационной действительности. Даже если и говорить здесь об отражении какого-то праздника, то речь должна идти вовсе не о народном и совсем не о радостном, а о необычайно холодном

³⁸ Келдыш Ю. В. П. И. Чайковский // История русской музыки: В 10 т. М., 1994. Т. 8: 70-80-е годы XIX века. Ч. 2. С. 122.

³⁹ При этом нами подчеркивалась нелепость, вероятно, случайно сложившейся формулы счастья одинокого человека на чужом празднике, ибо она «противоречит интонационной природе материала симфонии и логике его музыкально-драматургического развертывания. Более того, она не выдерживает критики как с точки зрения норм и традиций эстетики высокой драмы, так и в плане требований элементарного вкуса. Действительно, разве можно себе представить какого-нибудь оперно-театрального героя XIX в., например, Хозе в «Кармен», или Наташу в «Русалке», или, наконец, Татьяну в «Евгении Онегине», находивших успокоение в радостных звуках корриды, крестьянских плясок или светского бала, т. е. в чужих радостях?» (Фролов С. В. О концепции финала Четвертой симфонии Чайковского // П. И. Чайковский: К 100-летию со дня смерти: Материалы науч. конференции. М., 1995. С. 64 (Научные труды Московской консерватории. Сб. 12)).

⁴⁰ См.: Там же. С. 68.

и коварном действе, да еще и с дурным завершением⁴¹. Важно и то, что параллели между Четвертой симфонией Чайковского и «Фантастической симфонией» Г. Берлиоза, обнаруживаются не только в финалах этих симфоний, но и в общей их музыкальной драматургии⁴².

Наконец, в 2022 г. была опубликована статья А. О. Дёмина «Финал четвертой симфонии П. И. Чайковского в свете биографических данных»⁴³, в которой можно увидеть последнюю попытку раскрытия таинств содержательности Четвертой симфонии Чайковского.

Исходя все из той же пресловутой «программы» в письме композитора к фон Мекк, автор ставит перед собой задачу «прежде всего, в историко-музыкальном сопоставительном рассмотрении тематического материала и анализе музыкальной драматургии финала»⁴⁴. Поиски интонационных аналогий к первой теме финала приводят исследователя к установлению некоторых ее созвучий в темах увертюры к «глинкинскому “Руслану”», увертюры к «моцартовской “Свадьбе Фигаро”» и Свадебного марша «из музыки Ф. Мендельсона к комедии Шекспира “Сон в летнюю ночь”»⁴⁵. Столкывая формальную общность первых четырех звуков выбранных тем и тот факт, что они в какой-то степени связаны со свадебной ситуацией, Дёмин делает вывод: «Итак, первая тема финала Четвертой симфонии, по всей видимости, связана с идеей не простого праздника, а праздника по случаю бракосочетания». Далее внимание автора занимает «вторая тема финала, популярная песня “Во поле береза стояла”, смысл которой он прочитывает следующим образом: «Простым и сочным языком народной поэзии (в тексте цитируемого Чайковским напева песни. – С. Ф.) крестьянка, почти всегда подневольная в своей семейной жизни, живописует и свое презрение к нелюбимому и старому спутнику жизни, и нахальное желание веселиться с молодым любовником. Выраженные хотя и плясовым, но меланхолическим однообразным и заунывным напевом, эти мысли и образы окрашиваются в тона глубокой безысходной грусти, столь созвучной основному настроению Четвертой симфонии...»⁴⁶

Ограничившись кратким упоминанием третьей темы и связав ее с другими произведениями Чайковского, «где раскрывается трагическая сторона брака», Дёмин

⁴¹ См.: Там же. С. 69.

⁴² См.: Там же. С. 69–71.

⁴³ Дёмин А. О. Финал четвертой симфонии П. И. Чайковского в свете биографических данных // Все озарения мира: Анагноризис в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; М., 2022. С. 110–122 (Неканоническая эстетика. Вып. 9).

⁴⁴ Там же. С. 112.

⁴⁵ Там же С. 113–117.

⁴⁶ Там же. С. 117, 118.

довольно подробно рассматривает интонационные метаморфозы, претерпеваемые темой «Березы» и вызывающие образ «женатой жизни, полной отвращения, страха, измены и нравственной пытки»⁴⁷. Основным итогом проведенной аналитической работы стал вывод: «...образный строй финала Четвертой симфонии полнее раскрывается в свете подробностей личной жизни композитора 1877 г., включающих любовную связь с И. И. Котеком и опрометчивую женитьбу на А. И. Милюковой. Программа, составленная для Н. Ф. фон Мекк, по необходимости лишь в малой степени отражает музыкальную драматургию этого раздела симфонии»⁴⁸.

На этом, кажется, можно и закончить обзор литературы в традициях «фельетонной эпохи», посвященной таинствам Четвертой симфонии Чайковского.

Сергей Фролов

⁴⁷ Там же. С. 119, 120.

⁴⁸ Там же. С. 121–122.

ПРОЦЕСС СУБЪЕКТИВАЦИИ ПРОЗЫ И РАССКАЗ НАЧАЛА XX в.

(Б. Зайцев, С. Сергеев-Ценский, А. Ремизов)

Одной из ключевых проблем исследования прозы начала XX в. является изучение процесса использования одним и тем же участником литературного процесса художественных приемов и принципов, свойственных различным эстетическим системам, обращения к методам разных литературных направлений как всевозможных видов и подвидов расцветающего модернизма, так и того загадочного Протея, который с XIX в. прописался в русской словесности под именем «реализм». В 1970-е гг. к анализу художественного метода прозаиков начала XX в., чья направленческая принадлежность до настоящего времени является предметом дискуссий, обратился В. А. Келдыш, один из пионеров объективного изучения этого явления. В своей монографии «Русский реализм начала XX века», до настоящего времени не утратившей существенной научной значимости, ученый назвал плоды творчества ряда писателей того периода явлениями «двойственной эстетической природы, соединявшими в себе художественные приемы и методологию реализма и модернизма»¹. Развивая высказанный тезис далее, в концептуальной статье «О “серебряном веке” русской литературы и его изучении» Келдыш уже категорично заявлял, что для адекватного научного изучения литературы рубежа XIX–XX вв. необходимо «окончательно отказаться от привычных толкований литературного движения этого времени лишь в категориях конфронтации – как состояния войны между реализмом и модернизмом»².

В настоящее время *locus communis* современной русистики – положение о том, что в прозе начала XX в. использование не только художественных приемов, но и концептуальных принципов, присущих различным направлениям модернизма и реализма, было характерно для творчества большинства писателей. Если в области поэзии этого времени еще возможно существование «чистых» форм приверженности автора символизму, натурализму и т. д., то в прозе диффузия реализма и модернизма предстает уже как некая константа, которую нельзя обнаружить лишь у малого числа третьестепенных писателей, «без лести преданных» только одному избранному методу и по большей части являющихся эпигонами тех или иных мэтров. Однако и в настоящее время исследование разных аспектов

¹ Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 211.

² Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы и его изучении // Освобождение от догм: История русской литературы: состояние и пути изучения. М., 1997. Т. 2. С. 4.

этого движения к «направленческому синтетизму» предстает как одна из актуальных проблем современного литературоведения.

В плане изучения этого феномена прозы рубежа веков, сужая материал для анализа, сконцентрирую внимание на его проявлении в жанре рассказа у писателей, в художественной практике которых проявилось, пользуясь словами Келдыша, «двойственное отношение к реализму». Круг подобных прозаиков, к которым в начале XX в. критики применяли в значительной степени крайне условное понятие «неореалисты»³, довольно широк. Это в основном поколение тех, кто начал литературную деятельность в начале XX в.: А. Толстой, С. Сергеев-Ценский, Б. Зайцев, А. Ремизов, И. Новиков, Е. Замятин и др.

В настоящей статье остановлюсь на одном аспекте этой многопрофильной проблемы, а именно рассмотрю отдельные категории поэтики рассказа «неореалистов»: типы повествования, способы выражения авторской позиции, методы создания художественной структуры.

После политических потрясений, обрушившихся на Россию в середине 1900-х гг., у писателей усилился интерес к исследованию основ национального бытия, воспроизведению народной жизни. В то же время продолжилось художественное проникновение в сознание отдельной личности, способной и к отражению впечатлений окружающей действительности, и к погружению в психологические бездны, и к созданию собственных миров. Поэтому в литературе продолжился процесс субъективации прозы, ярко проявившийся в рассказах писателей, чье творчество находилось в «пограничной зоне» между модернизмом и реализмом.

В их произведениях развивается повышенная субъективность повествовательного слова. Весь рассказ может представлять собой лирическое самовыражение повествователя. В то же время не сюжет определяет композицию, подчас чисто лирическую, построенную на изменении эмоционального напряжения. Едва намеченное сюжетное построение подчинено композиции – развитию тематических образов. Это можно проиллюстрировать на примере рассказа Б. Зайцева «Деревня» (1904), в котором повествователь (некто Крымов – интеллигент, горожанин, приехавший в гости к родственникам-помещикам) субстантивирован. По форме изложения все повествование в «Деревне» представляет собой несобственно-прямую речь Крымова – как бы отражение в тексте динамики его мышления. Наблюдаемые повествователем местные события сами по себе не являются сюжетно-значимыми. Композиция рассказа определяется развитием лирической темы, а именно отображением процесса постепенного эмоционального успокоения героя и осознания им пантеистической слиянности всего мироздания:

³ См. подробнее: *Абишева У. К. Неореализм в русской литературе 1900–1910-х годов.* М., 2005.

Дома же Крымов опять лежит в полутемных комнатах и прислушивается к чему-то; ему кажется, будто он слышит грубую работу в усадьбе: доят молоко, мычат коровы... В груди крепкой и грубо сделанной деревенской земли идет тоже работа, и эту работу Крымов тоже как будто чувствует. <...> Всюду дерево и веревки, веревки мерзнут и становятся коляными; на козлах человек, у которого в мозгах свежешапахнувшее дерево, стружки; Крымову кажется, что и он наполняется тем же деревом; песни полей и снега, ветра, воющего над могучей землей, околдовывают его. В этих звуках, в медленном, тугом ходе мыслей в голове солдатообразного существа, в ненужных, неожиданных толчках саней, в грубой бараньей полости, скатанных клубках шерсти на брюхе и боках лошадей, — Крымов ощущает одно, простое и великое, чему имени он не знает, и что любит глубоко.⁴

Множественные образы происшествий деревенской повседневности, незначительных событий, сменяющихся одно другим согласно хронологии церковно-природного календаря, объединены эмоцией повествователя — его желанием выйти за пределы сиюминутности, стремлением, которое находит свое лирическое разрешение в финале рассказа — во всеобщем умиротворении людей и природы зимой, когда все и всё как бы погружаются в сон, когда и «Крымову кажется, что скоро он заснет под свист ветра и будет видеть большой сон о полях, метелях, деревне и черной земле»⁵.

В рассказах писателей, которых только очень условно называют «неореалистами», повествователь может быть предельно близок автору (что характерно, например, для многих рассказов Б. Зайцева), но может быть в разной степени и отдален от него. Приведу размышления С. Сергеева-Ценского, существенные для понимания позиции автора в произведениях такого типа. В послании от 1 мая 1913 г. к известному критику и пропагандистке искусства модерна Л. Я. Гуревич литератор обратил ее внимание на процессы системного изменения поэтики, происходящие в современной русской прозе:

Я лично считаю, что художник должен о себе забыть, когда пишет, и, исходя из этого взгляда, когда я писал «Бабаева», например, я о себе забыл, а помнил только то, что действует, и говорит, и жизнеощущает некий поручик Бабаев, истерического склада субъект. Критика много смеялась над *моей* «истерической развинченностью», — так я был понят. Когда же я написал «Медвежонка», в котором действует здоровяк полк<овник> Алпатов, критика отметила, что я «отделался от истерической развинченности». Уверяю Вас, что, если мне вздумается вывести снова *больного* субъекта, обо *мне* напишут, что я снова развинтился, а ведь вот поди же, «подавал надежды». В чем же дело? Только в приеме, в претворении писательской личности не только в общие, но и в мельчайшие черты *основного* героя; не только говорить его языком

⁴ Зайцев Б. Рассказы. СПб., 1906. С. 65, 67.

⁵ Там же. С. 68.

и передать его мироощущения, но и мироощущение его передать так, чтобы вас за него ругательски обругали, если он гадок; послали бы в лечебницу, если он болен; неумеренно расхвалили бы вдруг, если он «хорош» <...>. Но, скажите, пожалуйста, откуда у Толстого появилась вдруг в частном письме фраза: «белый запах цветущих горных лугов» <...>? Ах, он, декадент несносный! А вот <...> профессора беллетристики Семка и Федька никак не могут различить синего от зеленого. Мне кажется, не нужно ограничивать художественные средства приемами классиков, и, думаю я, что то время, в которое мы с Вами живем, — довольно интересное время. Вопрос, который приходит в голову: был ли бы Достоевский Дост<оевским> и Толстой Толстым в *наше* время? Ответ, который напрашивается: ни в коем случае; теперь ни Толстым, ни Достоевским быть нельзя (а вот Пушкиным можно всегда).⁶

Для многих произведений «неореалистов» характерно обращение к сказовой форме повествования. По известному определению М. М. Бахтина, «сказ есть прежде всего установка на *чужую* речь, а уж отсюда, как следствие, — на устную речь»⁷. Диапазон повествователей в произведениях «неореалистов» необычайно широк. Прежде всего это люди из народной среды. Целый ряд рассказов является жизнеописанием представителей низших сословий и классов русского общества.

Пример подобного произведения — рассказ С. Сергеева-Ценского «Пищимуха» (1907), который начитается так:

И без того фамилия у него странная — Ящик, все-таки писаря из управления, а за ними и все в городишке, зовут его Пищимухой. Конечно, он уездный воинский начальник, подполковник запаса, старик. Вдов. Живет с кухаркой Дарьей и потому не любит своего старшего писаря Стуса за то, что он живет с Прасковьей Павловной, вдовой канцелярского служителя.⁸

На первый взгляд, этот рассказ по типу повествования является прямым продолжением сказовых традиций прозы Н. В. Гоголя. Однако в произведении Сергеева-Ценского рассказчик (один из обывателей уездного городка) занимает обособленную позицию по отношению к автору. Живописуя различные эпизоды из жизни Пищимухи, повествователь внутренне солидарен с героем, находится на одной с ним точке зрения, рассказывает о «своих». Так, в частности, он долго рассуждает о перспективах смерти престарелого воинского начальника, о видах его сожительницы Дарьи на наследство, и тут же, как бы солидаризируясь со своим героем,

⁶ Сергеев-Ценский С. Н. Письма к Л. Я. Гуревич / Публ. З. И. Власовой // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977. С. 190–191.

⁷ Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. М., 1963. С. 256.

⁸ Сергеев-Ценский С. Пищимуха // Сергеев-Ценский С. Рассказы. СПб., [1910]. Т. 5. С. 199.

с удовлетворением отмечает: «но Пищимуха пока еще и не думает болеть»⁹. В конце рассказа повествователь вновь возвращается к той же теме и вновь, разделяя точку зрения своего героя, с оптимизмом и удовлетворением делает свой прогноз о сроках жизни воинского начальника: «он долго еще протянет»¹⁰.

В то же время автор рассказа, казалось бы, давший повествователю полную свободу высказывания, противостоит ему в плане внутренней оценки мещанского бытия Пищимухи. Сюжет (сцепление мотивов) также не играет существенной роли в художественной структуре рассказа Сергеева-Ценского, авторская позиция выявляется через композицию, пользуясь термином В. В. Виноградова, «словесно-синтаксических рядов»¹¹, на которые делится, на первый взгляд, произвольно льющаяся речь рассказчика. За счет этого в произведении возникает новое эмоциональное настроение, – печали, скорби над пустотой и неизменностью мещанского бытия, – настроение, которое противостоит жизнерадостным утверждениям рассказчика о долгой жизни Пищимухи и которое отражает позицию автора. Скрытый диалогизм двух точек зрения – рассказчика и автора – переводит на другой уровень проблематику рассказа. Бытописание оборачивается философским размышлением над временем, не властным над тупо повторяющейся бессмысленностью жизни русской провинции.

Подобные сказовые формы повествования часто присутствуют в прозе А. Ремизова и Б. Зайцева. Характерный пример – рассказ Ремизова «Без пяти минут барин» (1906), который довольно архаичен по своей структуре. Он состоит из вступления и заключения повествователя, выражающего авторскую точку зрения, и основной части – рассказа слесаря Быстрова о его мести жандармам¹². К тому же типу, к примеру, можно отнести, применив определение А. Блока «женственные» (т. е. написанные от лица героини), рассказы Зайцева «Жемчуг» (1910) и «Актриса» (1911).

Но если рассматривать рассказы «неореалистов» в целом, то окажется, что произведений, построенных на использовании какой-то одной формы субъективного повествования, очень мало. В большинстве произведений лирическое авторское повествование переплетено с несобственно-прямой речью героя, в свою очередь, включенной в сказовую повествовательную форму. Подобное синтетическое объединение обогащало художественную структуру произведения. Оно же способствовало усилению значения сюжета, которое, как показано ранее, было ослаблено при господстве какой-либо одной формы субъективного повествования.

⁹ Там же. С. 204.

¹⁰ Там же. С. 205.

¹¹ Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 375.

¹² См.: Ремизов А. М. Без пяти минут барин // Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2000. Т. 3: Оказион. С. 40–42.

Если бы специфика рассказов «неореалистов» заключалась только в варьировании повествовательных форм, то они могли бы смело сопоставляться и даже типологически идентифицироваться с произведениями той же малой жанровой формы литераторов начала XX в., принадлежность которых к последователям реализма не подлежала и донныне не подлежит сомнению. Тогда бы и не возникал вопрос о методологической «промежуточности» наследия «неореалистов». Однако существуют еще некоторые важные детали, характерные для их творчества.

Как уже отмечалось, «неореалисты», воспроизводя действительность во всей ее пестроте, стремились сквозь эмпирику пробиться к глубинным основам, увидеть за отдельным фактом его скрытое содержание. И здесь они обратились к мифу, осмысляя его как максимальную степень обобщения. В их произведениях значимым «инструментом» художественной организации материала стал «неомифологизм».

С 1960-х гг. литературоведами (Д. Е. Максимовым, З. Г. Минц, А. Ф. Лосевым и др.) успешно велся анализ мифологических проекций и мифопоэтического начала в творчестве русских символистов. Во многих основополагающих работах по этой теме отмечалось, что в начале XX в. «неомифологизм» как художественный прием использовали не только символисты (шире – модернисты). Так, Д. Е. Максимов писал: «Мифологизированные образы и представления культивируются в самых широких литературных сферах XX века – далеко не в одном лишь “модернизме”. Критерий оценки этой литературы нужно искать не столько в самом методе мифологизации, сколько в конкретной направленности и эстетическом уровне произведений, построенных на основании этого метода, иначе говоря, – в их отношении к истине, включая в нее и истину художественную»¹³.

Как и большинство писателей начала XX в., «неореалисты» испытали на себе влияние популярных философских и эстетических теорий Ф. Шеллинга, Ф. Ницше, Вл. Соловьева, в чьих концепциях присутствовали элементы мифопоэтического мышления. Русские писатели начала XX в. осознавали свое творчество как часть мировой культуры и как продолжение отечественной литературной традиции. Много, о чем было сказано великими предшественниками, не требовало доказательства или повторного показа, а только отсылки к тексту-первоисточнику. В связи с этим «цитатность» можно назвать общей характерной чертой литературы рубежа веков, как модернистской, так и реалистической. И в рассказах «неореалистов» «цитатность», когда слова-символы становились своеобразными мифологемами, отсылающими к текстам-первоисточникам, стала еще одним способом создания художественной структуры произведения, способствовала расширению его содержания.

Это можно продемонстрировать на двух конкретных примерах – рассказах А. Ремизова «Царевна Мымра» (1908) и Б. Зайцева «Сны» (1909).

¹³ Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока: (Предварительные замечания). Статья первая // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник З. Тарту, 1979. С. 7 (Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 459).

В обоих произведениях трансформированы мотивы восходящего к идеям И. В. Гете учения Вл. Соловьева о пришествии на землю Вечно-женственного начала, Души Мира и возможности ее реального земного воплощения. Рассказы Ремизова и Зайцева можно очень условно назвать как бы проверкой на истинность мистических чаяний «соловьевцев» – младших символистов, надежд, отразившихся, например, в письме А. Блока к А. Белому от 18 июня / 1 июля 1903 г.:

Она скорее может уже воплощаться в *отдельном лице*. <...> ...я думаю, что приближается Она ко всем лишь в потенции, а к отд<ельной> личности уже в действительности. Вопрос, в какой мере? (настроением, — дуновением, или «под оболочкой зримой»). Я чувствую Ее, как настроение, чаще всего. Думаю, что можно Ее увидеть, но не воплощенную в лице, и само лицо не может знать, присутствует Она в нем или нет. Только минутно (в порыве) можно увидеть как бы Тень Ее в другом лице <...>. Это не исключает грезы о Ней, как о Душе Мира...¹⁴

Событийная фабула рассказа А. Ремизова «Мымра» такова: живущий на Старо-Невском проспекте мальчик Атя влюбляется в жиличку своих родителей, содержанку некоего депутата Государственной Думы Клавдию Гурьяновну, которую хозяева между собой зовут «Мымрой». Атя, не знающий реального значения этого слова, но плененный его загадочным звучанием, называет молодую красавицу «Царевна Мымра». Случайно оказавшись в ее комнате и заслышав голоса, мальчик прячется под кроватью и становится невольным свидетелем утех содержанки и ее покровителя. После этого его платоническая влюбленность разбивается о плотскую грубость реальности.

Фабула рассказа Б. Зайцева «Сны» заключается в следующем: молодой дворник Никандр, выполняющий свои ежедневные обязанности, имеющий нелюбимую и изменяющую ему жену, влюбляется в поселившуюся в его доме красивую даму по имени Мариетт, которая весной покидает свою квартиру и уезжает с возлюбленным в Париж. После этого герой пытается покончить жизнь самоубийством, но затем возвращается к рутине своего существования.

Однако парадокс заключается в том, что простое изложение представленного в обоих рассказах событийного ряда совершенно не передает их содержания. За счет чего же достигается смысловая наполненность текста?

В «Царевне Мымре» повествование ведется от лица рассказчика и в большей степени, в формах несобственно-прямой речи героя – мальчика Ати. Это дает автору возможность раскрыть изнутри психологию детского сознания, которое предстает как ипостась сознания мифологического. Для Ати мир народного мифа, континуум, населенный фольклорными персонажами, реален. Живя в деревне Ключи, он встречается в соседнем лесу с обитателями этого сказочного царства: Лесунум, Лешим,

¹⁴ Андрей Белый и Александр Блок: Переписка 1903–1919 / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова. М., 2001. С. 68.

Водяным. И, наоборот, пространство Петербурга представляется ему чуждой кáжностью, где в одно мгновение «так всё попрячется и вдруг сгинет совсем, словно никогда и ничего не было, а были всегда и будут одни веселые Ключи»¹⁵.

Основой композиции рассказа Ремизова является движение лейтмотивов о невозможности земного воплощения Красоты, прихода Вечно-женственного, материализации Души Мира и темы попрания Любви. Лейтмотивы рассказа отсылают читателя к произведениям русской литературы, в которых эти темы варьируются в разных ипостасях. Так, лейтмотив Невского проспекта вводит романтическую тему столкновения мечты и действительности, воплощенную в гоголевском сюжете о художнике Пискареве, принявшем петербургскую жрицу любви за воплощение чистой Красоты и Любви. Эта же тема на другом эстетическом уровне воплощена в городском мещанском романсе «Ах, зачем эта ночь так была хороша!», четверостишие из которого неоднократно повторяется в рассказе. Наконец, ту же тему символизирует имя героини – Царевна Мыра. «Царевна» – одна из эмблематических формул, индизнаказательное наименование Прекрасной Дамы, ассоциативно связанное с программным для А. Блока стихотворением Я. Полонского «Царь-девица»¹⁶. Последнее интерпретировалось Вл. Соловьевым как изображение явления Вечно-женственного. Примечательно, что первое четверостишие стихотворения Полонского представляет собой как бы стяженный сюжет ремизовского рассказа: «В дни ребячества я помню / Чудный отроческий бред: / Полюбил я царь-девицу, / Что на свете краше нет»¹⁷.

Восприятие Атей Клавдии Гурьяновны как бы воспроизводит мистическое предчувствие грядущего явления Вечно-женственного в реальном образе:

Ате казалось, весь мир был для нее — для его царевны. И все ее знали, только нельзя было говорить о ней громко, нельзя было произносить ее имени. Все ее ожидали и таили свое ожидание в себе, как заветное. Вот почему в Ключах, заслышав колокольчик, спешили за ворота и с замершим сердцем смотрели на дорогу: не она ли? А дедушка, стоя в алтаре за обедней, когда подымал руки и молился про себя над чашей с дарами, он ей молился. <...> А когда Кузьмич не оканчивал сказки, говоря, что конца он не скажет, и по губам Кузьмича бродила улыбка, — понятно: в конце сказки о ней говорилось, а как сказать тайное, необъявленное, безвыносное слово? <...> «Надо чем-нибудь отличиться, без этого нельзя, — думал Атя, — завоевать Индию или Америку, подать ей знак, тогда она узнает и объявится»... — Царевна моя!»¹⁸

¹⁵ Ремизов А. М. Царевна Мыра // Ремизов А. М. Собр. соч. СПб., 2015. Т. 11. С. 184.

¹⁶ См. подробнее: Грякалова Н. Ю. К генезису образности ранней лирики Блока: (Я. Полонский и Вл. Соловьев) // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1991. С. 49–62.

¹⁷ Полонский Я. Б. Царь-девица // Полонский Я. Б. Лирика. Проза. М., 1984. С. 181.

¹⁸ Ремизов А. М. Царевна Мыра. С. 194–195.

Герою Ремизова кажется, что чаемая «тайна» раскрылась, ожидания сбылись – Красота пришла в мир, но в итоге его мечта оказывается неосуществленной.

Словосочетание «царевна Мырма» – оксюморон. В просторечии «мырма» – бранное слово, так называют неприятную, вредную и некрасивую женщину. Именно ремизовское неомифологическое понятие «царевна Мырма» определяет основу главной лейтмотивной темы рассказа.

Смысл финала произведения Ремизова – крах мистического мироощущения, представлений о внутренней гармонии мироздания. Лирическими лейтмотивами рассказ также связан и с другим произведением Блока, в частности, с его драмой «Незнакомка» (1906), в которой раскрывается идея о неготовности людей принять сошествие воплотившейся Души Мира, которую одни не замечают, а другие видят в ней лишь женщину легкого поведения. Можно процитировать следующий отрывок из разговора персонажей Блока – Поэта и Звездочета: «*Поэт*: Мне больше не встретить Ее!.. / Встречи такие / Бывают в жизни лишь раз... / *Оба плачут под голубым снегом*. <...> *Звездочет*: Скорбь занесет в мои свитки: “Пала звезда – Мария!”»¹⁹ К этой же теме отсылает и последняя фраза рассказа Ремизова: «И Атя сквозь слезы, словно смеялся – Где искать ему звезду свою – царевну?»²⁰

Рассказ Б. Зайцева «Сны» не только тематически, но и текстуально еще более тесно связан с произведениями Блока. Само его название («Сны») восходит ко второму эпиграфу драмы Блока «Незнакомка» – цитате из романа Ф. М. Достоевского «Идиот»: «– Я ваши глаза точно где-то видел... да этого быть не может! Это я так... Я здесь никогда и не был. Может быть, во сне...»²¹ Вспомним, что в первом эпиграфе из того же произведения дано описание Настасьи Филипповны, одетой в черное платье. Это отображение героини Достоевского можно сравнить с описанием первого появления Мариетт: «...со второго этажа сходила дама <...>. Она спустилась легко, в черном, большая шляпа. <...> Два глаза мелькнуло, и пахло духами»²².

Рассказ Б. Зайцева насыщен бытовыми подробностями жизни героя. Читатель узнает о его повседневных делах, о неладах с женой. Но Никандр периодически сталкивается с Мариетт, и повествование меняет свою форму: от несобственно-прямой речи героя происходит переход к лирической речи автора. При этом, если в рассказе Ремизова Царевна-Мырма – лишь фантом, порождение мифологического сознания юного Ати, то у Зайцева, находившегося под значительным влиянием философии Вл. Соловьева, Мариетт – это, действительно, мимолетный отблеск Вечно-Женственного, того, о чем писал Блок в уже цитированном послании Андрею Белому: «Только минутно (в порыве) можно увидеть как бы Тень Ее в другом лице»²³.

¹⁹ Блок А. А. Незнакомка // Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2014. Т. 6, кн. 1: Драматические произведения: (1906–1908). С. 81–82.

²⁰ Ремизов А. М. Царевна Мырма. С. 202.

²¹ Блок А. А. Незнакомка. С. 63.

²² Зайцев Б. Сны // Зайцев Б. Рассказы. СПб., [б. г.]. Кн. 3. С. 16–17.

²³ Андрей Белый и Александр Блок: Переписка 1903–1919. С. 68.

Для Зайцева, поклонника философии Вл. Соловьева, Никандр – один из тех немногих, кому посчастливилось на мгновение соприкоснуться с этой чаемой Тенью. Поэтому полное описание Мариетт дано не в преломлении сознания героя, а в форме прямого авторского обращения к явившейся ипостаси Вечно-Женственного (отметим, что в описание включена цитата из блоковского стихотворения «Тишина цветет»): «Мариетт, Мариетт! Вы не знаете пьяных ночей, грубой сволочи, кабаков, участков, боли дикой. Вы цветете в тишине, вы гиацинт за стеклом, ваши стройные ноги попирают землю легко: как триумфаторы прекрасного. Вот вы мелькнули в прихожей, блеснули, и поплыла ваша прелесть дальше, навстречу весне, природе, чудесному, чего вы на земле являетесь носительницей»²⁴.

По весне Мариетт исчезает, и после этого Никандр встречается с проституткой Маней, на прощание подарившей ему розу. Таким образом, в рассказе возникают как бы разные ипостаси воплотившейся в тварный образ Души Мира, предстающей в обликах Любви небесной и Любви земной (Мариетт ↔ Маня / Мария). Попытка самоубийства Никандра – это сюжетно материализованная в рассказе Б. Зайцева попытка решения вопроса, поставленного в финале «Царевны Мымры». Герой «Снов» после встречи с двумя ликами Красоты (небесной ↔ земной) не хочет возвращения в мир обычной реальности. Однако последнее неизбежно, что подчеркнуто введением в конце произведения библейской цитаты из книги Экклезиаста: «И там, в Екклезиасте, царь Соломон говорит: “Идет ветер к югу и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги свои”»²⁵.

Подводя некоторые итоги, надо отметить, что у каждого писателя-«неореалиста» есть рассказы, которые без знания мифопоэтического «ключа» к тексту могут быть поняты лишь на «низшем» – фабульном уровне. Обращаясь к текстам уже упомянутых в статье авторов, можно назвать такие рассказы, как «Береговое» С. Сергеева-Ценского, «Миф» и «Мой вечер» Б. Зайцева, «Жертва» А. Ремизова и др. Но одновременно у «неореалистов» также имеются произведения, в которых «неомифологизм» отсутствует, поскольку, в отличие от символистов, у этих писателей он не является одной из главных особенностей их художественного метода, единственным «ключом» к пониманию специфики их художественной концепции отображения миров видимого и сверхреального. Не случайно поэтому очень часто в рассказах «неореалистов» план второй реальности, символики мировых соответствий, возникает в сознании героя-повествователя, но не автора. Для последнего же характерна гибкость и разнообразие в использовании разных художественных средств для более глубокого постижения мироздания во всем разнообразии его проявлений.

Затронутые в настоящей статье вопросы позволяют более четко наметить семантику, временные границы и динамику процессов, происходивших в русской прозе в

²⁴ Зайцев Б. Сны. С. 27.

²⁵ Там же. С. 40.

начале XX в. В 1900-е гг. в творчестве молодых прозаиков, только что вступивших на литературный путь, произошла интенсивная аккомодация художественных открытий, произведенных европейским и, конкретно, русским символизмом, прежде всего в области языка писателя и поэтики текста. Критик Е. А. Колтоновская, в начале XX в. много занимавшаяся вопросами перестройки художественной системы русской прозы, писала в статье, имеющей знаковое название – «Пути и настроения молодой литературы»:

Возрождение реализма, постепенный переход от отвлеченного символизма к полной конкретности, это, несомненно, тот путь, по которому направляется главное русло новой литературы. Это отнюдь не возвращение к старому, а движение вперед. Старый «вещественный» реализм, достигший у больших художников пышного расцвета, отжил свое и в целом невозвратим. Литература нащупывает теперь возможность нового одухотворенного реализма, — того реализма, который, давая нам внешнюю правду вещей, не утаивал бы и ее внутренней сущности, раскрывал бы в отдельных явлениях общий смысл жизни.²⁶

Большинство писателей, называемых тогда «неореалистами», по-разному использовали новации символистов в своих произведениях, сочетая их с достижениями в области поэтики классиков русской прозы XIX в. Пользуясь метафорическим определением Е. А. Колтоновской, состояние молодой русской прозы в 1900–1910-е гг., действительно, можно образно уподобить положению *путника на перекрестке* нескольких дорог, когда тот решает, в какую сторону он будет двигаться дальше. Уникальность этого момента в развитии русской прозы XX в. и была причиной не очень удачного обозначения творчества молодых прозаиков сначала детищем «неореалистов», а в дальнейшем – «промежуточными явлениями».

С 1914 г. Россия вступила в новую эпоху мировых и национальных катаклизмов, которые в определенном смысле повлияли и ускорили идеологическое, методологическое, а в дальнейшем и иные виды размежевания когорты литературной молодежи, которая в 1900-е – середине 1910-х гг. искала баланс между старым и новым в своих усилиях по трансформации художественной системы русской прозы. В дальнейшем одни так называемые «неореалисты» пошли далее по пути авангарда, другие же, во-многом сохраняя лохмотья символистских «грехов молодости», по разным соображениям вернулись на дорогу «старого доброго реализма», хотя в действительности его полное воскрешение в XX в. было уже утопией.

Алла Грачева

²⁶ Колтоновская Е. А. Пути и настроения молодой литературы // Колтоновская Е. А. Критические этюды. СПб., 1912. С. 47.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ («Я вернулся в мой город...» О. Э. Мандельштама)

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухлых желез.

Ты вернулся сюда – так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей.

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.

Петербург! Я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.

Петербург! У меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Декабрь 1930 г.¹

Это одно из самых известных и даже – как это ни странно звучит по отношению к столь сложному поэту – популярных стихотворений Мандельштама². Тем не менее оно сравнительно редко попадало в поле зрения исследователей – может быть, из-за своей кажущейся простоты, а может быть, из-за относительной «интертекстуальной бедности». Очевидно, что этот текст больше замкнут на творчество

¹ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 168. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страниц.

² Достаточно сказать, что оно было семнадцать раз положено на музыку, в том числе Аллой Пугачевой (см.: Нерлер П. М., Дунаевский А. Д. О. Э. Мандельштам. Нотография // Мандельштамовская энциклопедия: В 2 т. М., 2017. Т. 2. С. 166).

самого Мандельштама, чем ориентирован на диалог с традицией³. Но уже потому, что стихи и проза Мандельштама о городе 1910–1920-х гг. – признанная часть петербургского текста, это стихотворение как «внутренний диалог» с ними оказывается частью большого диалога. Наш анализ стремится приблизиться к решению вопроса, давно поставленного В. Н. Топоровым: «...нуждается в определении по отношению к Петербургскому тексту петербургская тема в поэзии 1930-х – 1960-х годов (Мандельштам и Ахматова)»⁴.

«Я вернулся в мой город...» – глубоко личное стихотворение, и потому прежде всего нуждается в реальном комментарии – тем более что в данном случае реалии хорошо документированы. Напомним их. Стихотворение связано с пребыванием Мандельштама в Ленинграде в конце 1930 – начале 1931 г., куда он вернулся после долгого отсутствия, чтобы получить комнату и остаться в городе, который до сих пор считал своим. Незадолго до этого в Москве произошел скандал с переводом «Тили Уленшпигеля», окончившийся травлей Мандельштама со стороны писателей, после чего он объявил о своем разрыве с «литературой» (см. «Четвертую прозу»). Остаться в Москве стало невыносимо, и попытка вернуться в Ленинград была последней надеждой. Кроме того, после путешествия в Армению летом 1930 г. Мандельштам снова начал писать стихи и, конечно, надеялся на их публикацию. Осуществить это в Ленинграде представлялось более вероятным. Однако надежды рухнули: имя Мандельштама уже становилось одиозным для советской литературы, и глава ленинградских писателей Н. С. Тихонов отказал в поддержке. Ни жилья, ни работы в Ленинграде получить не удалось. Мандельштамам было негде жить.

Сам поэт приютился в перенаселенной квартире своего брата Евгения (8 линия В. О., д. 31, кв. 5), где его поместили ночевать в каморке над черной лестницей. «Звонок», упомянутый в стихотворении, – очевидно, звонок на двери этой лестницы, устроенный, как многие дореволюционные звонки, в виде молоточка с колокольчиком (отсюда «ударяет»); «вырванный с мясом» (действительный факт, по воспоминаниям очевидцев) – примета вечной разрухи в городе, потерявшем лицо заселенном новыми людьми. «Цепочки дверные», предохранявшие от грабежей,

³ Разумеется, это стихотворение, как и другие, прочитывалось как зашифрованный текст, отсылающий к чужим текстам, однако предлагаемые расшифровки не всегда кажутся убедительными (см., например: *Вольф И.* «Ленинград» как продолжение стихотворного диалога О. Мандельштама и М. Цветаевой // *Смерть и бессмертие поэта: Материалы Международной науч. конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама* (Москва, 28–29 дек. 1998 г.). М., 2001. С. 40–46). Наоборот, параллели с текстами самого Мандельштама, как правило, обогащают понимание этого стихотворения (ср., например, переключки со «Стихами о неизвестном солдате»: *Сошкин Е.* *Гипограмматика: Книга о Мандельштаме*. М., 2015. С. 195).

⁴ *Топоров В. Н.* *Миф. Ритуал. Символ. Образ*. М., 1995. С. 335.

конечно, сохранялись. В то же время жене поэта, Надежде Яковлевне, пришлось жить у своей сестры в каморке за кухней (см. написанное следом стихотворение «Мы с тобой на кухне посидим...»).

«Гости дорогие», которых ждет поэт по ночам, – ироническое обозначение ожидания ареста. Многие историки считают именно 1930 г. началом сталинизма, тоталитарного режима в точном смысле слова. Это год коллективизации, массовых чисток в учреждениях, первых больших процессов над «врагами народа» и начала кардинальных перемен в литературе.

Ленинград стал подвергаться репрессиям раньше и сильнее, чем другие города. В нем видели, во-первых, оплот старой либеральной интеллигенции, а во-вторых, гнездо сепаратизма. В 1928–1930 гг. прошли аресты в научной и литературной среде. Жить в городе стало тяжело и страшно. Людей, близких Мандельштаму, оставалось все меньше.

В марте 1931 г. он уезжает из Ленинграда, оставив, по-видимому, надежду когда-либо поселиться здесь постоянно. В какой-то мере «Я вернулся...» – прощание с Петербургом, признание поэта в том, что это уже «не его» город⁵.

Однако стихотворение связано, конечно, не только с реалиями настоящего. Образ города в послереволюционные годы складывается для поэта из нескольких составляющих. Во-первых, это детские и юношеские воспоминания, в которых он всегда старался найти опорные точки культуры эпохи: в «Шуме времени» он отмечал, что память его враждебна всему личному. Это могли быть не только значительные идеи и события (эсеровский терроризм, концерты Скрябина или смерть Комиссаржевской), но и силуэты никому не известных людей, личных знакомых (Сергей Иванович, Юлий Матвеевич), не менее ярко представлявших время, или же просто мелочи, подробности, которым, казалось бы, место на периферии большого романа, а не под увеличительным стеклом короткого стихотворения (см. «Вы, с квадратными окошками...»). Во-вторых, это зародившееся в 1916 г. и получившее развитие в стихах 1920 г. ощущение города как царства мертвых, «где властвует над нами Прозерпина». Мандельштам, верный своему методу, пытался найти в мировой культуре «корреляты» для передачи этого чувства. Такие попытки особенно ярко ощутимы в «Египетской марке». Наконец, в-третьих, это реальность наступившего сталинизма. Мандельштам не желал ее «отражать», как того требовали официальные литературные доктрины: в стихотворении «Квартира тиха, как бумага...», написанном чуть позже, он со злой иронией будет писать об «изобразителях». Тем не менее это не значит, что он отказывается от современности. Наоборот, именно в этот период он прямо спорит со своей позицией недавнего прошлого: «Пора вам знать – я тоже современник...» (1, 178).

⁵ Е. П. Сошкин даже определяет тему стихотворения как «возвращение в подмененный город, город-западню» (*Сошкин Е. Гипограмматика: Книга о Мандельштаме. С. 195*).

Мемуаристы передают его слова о том, что теперь стихи должны быть гражданственными. Но для Мандельштама и гражданственность невозможна без опоры на культурную традицию. Самый поразительный в этом отношении эпизод приведен в «Листках из дневника» Ахматовой. После эпиграммы на Сталина, которая решила его судьбу, Мандельштам говорит ей: «Я к смерти готов». Эти слова – цитата из Гумилева: и чувство, и поступок могут быть цитатами.

«Я вернулся в мой город...» – несомненно, гражданское стихотворение, и, по-видимому, именно в нем Мандельштам окончательно решает, как надо писать подобные стихи. Они должны быть не упрощенными, стилизованными под Некрасова или поэтов-народовольцев, а, напротив, сохранять всю сложность мандельштамовского слова. Они должны находить опору в разных традициях, а не в одной. И они должны совмещаться с уже выработанным ранее отношением к предмету самого поэта. Пример такого синтетического стихотворения перед нами.

В первом стихе речь идет об уже свершившемся событии: «Я вернулся...». К кому обращены эти слова поэта? Вряд ли их можно воспринимать как сообщение, информацию, адресованную каким-то конкретным людям. Мандельштам, как известно, считал, что поэт обращается к некоему «провиденциальному собеседнику», человеку будущего, способному испытать те же самые чувства (см. статью «О собеседнике»). Здесь эти чувства сложные, потому что это и возвращение в город детства, и приезд в новый, ставший незнакомым город. Поэтому интенция первых стихов – узнавание, стремление передать волнение от встречи незнакомцев. Нужные слова в таком случае приходят не сразу, и это воплощается в медленности, с какой Мандельштам подбирает слова.

«Знакомый до слез» – распространенное языковое клише. Так может сказать всякий, эти слова не годятся, – нужно оживить, «подновить», остранить этот образ. Один из эффективных способов остранения – взгляд ребенка, и Мандельштам начинает движение «обратимости» именно в этом направлении. Уточнение «до прожилок» – уже совсем необычно. Есть языковое клише «знать как свои пять пальцев». Но кто в действительности станет рассматривать, скажем, свои руки? Тот, для кого они еще новы, как любое впечатление бытия, – ребенок. «Прожилки» – вены на руках – возвращают детский взгляд (и потому «слезы» из первого стиха становятся уже не языковым штампом, а детскими слезами). И отсюда уже возникает образ «детских припухлых желез» – лимфатических узлов на шее, вечно воспаленных у детей в петербургском климате⁶. Город – воспоминание о самом дорогом, но он же и болезнь. Возвращение радостно и тревожно.

⁶ Возможно, речь идет и о glandax. Немецкие слависты указывают, что здесь может быть закодирована фамилия самого поэта, так как немецкий перевод слова «гланды» – «Mandeln» (см.: *Вольф И.* «Ленинград» как продолжение стихотворного диалога О. Мандельштама и М. Цветаевой. С. 46).

Всякое глубоко переживаемое воспоминание о детстве разбивает личность надвое. У сорокалетнего человека не осталось ничего общего с тем ребенком – чувство, хорошо переданное Владиславом Ходасевичем в стихотворении «Перед зеркалом» (1924). Сходное ощущение заставляет Мандельштама обратиться на «ты» к самому себе (что дает еще один ответ на поставленный выше вопрос об адресате: перед нами автокоммуникация). И это редчайший случай у поэта, всегда стремившегося к сохранению целостности своего «я». Только в самых отчаянных воронежских стихах появится подобное заклинание: «Еще не умер ты, еще ты не один...» (1, 231).

Прежнему и в то же время новому городу в петербургско-ленинградском стихотворении соответствует двойственное «ты»: это «я как ребенок», чувство детской растерянности, а у взрослого, стареющего человека – неспособность узнавать. Мандельштам и обращается к себе, как к ребенку: «...глотаю же скорей / Рыбий жир...» Противное и полезное лекарство, которым матери пичкают своих детей, – обычная первая встреча с насилием, одно из неприятнейших детских впечатлений. Для Мандельштама, мыслившего ассоциативно, реалья приобрела гиперболические размеры. В «Египетской марке» читаем: «Рыбий жир – смесь пожаров, желтых зимних утр и ворвани: вкус вырванных лопнувших глаз, вкус отвращения, доведенного до восторга» (2, 81).

Эти слова напоминают о Достоевском и, по-видимому, не случайно. О петербургских пожарах он писал в «Преступлении и наказании»: желтым январским вечером над Невой ему привиделся сплетенный из столбов дыма, «искуряющийся паром к темно-синему небу», новый Петербург («Петербургские сновидения в стихах и прозе»)⁷, а «отвращение, доведенное до восторга», – чувство, близкое множеству его героев.

Если в первом двустишии речь идет о болезни, то во втором – о лекарстве. «Он думал, что Петербург – его детская болезнь и что стоит лишь очухаться, очнуться – и наваждение рассыплется», – писал Мандельштам в «Египетской марке» (2, 83). Но это иллюзия, о чем свидетельствует и повесть, и разбираемое стихотворение. Детская болезнь оказывается неизлечима. «Рыбий жир» не вылечит «припухлые железы». Вспомнить, узнать фонари, отражающиеся в Неве, – значит, действительно вернуться в «мой» город, город детства. Но такое воспоминание – насилие, к нему приходится принуждать себя, а определение «ленинградский», в первый и последний раз мелькнувшее здесь у Мандельштама, оказывается сродни «вырванным глазам» и самым странным «достоевским» чувствам. Так поэт находит первую опорную точку в большой традиции, для того чтобы выразить современность. Как мы видим, это не что иное, как традиция «петербургского текста».

⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1979. Т. 19. С. 69. Этот фрагмент, несомненно, связан и с исчезающим, как дым, Петербургом в «Подростке».

Ведь именно первая часть «Петербургских сновидений...» Достоевского – исток и ключ к характерному для писателя чувству «*страха как такового*, в его чистом виде, беспричинного, безобъективного, метафизического. <...> ...безотчетного страха, носителем которого был сам город, точнее – нечто тайное, незримо в нем присутствующее»⁸. Сам Достоевский выразил свой страх так: «Петербург, не знаю почему, для меня всегда казался какою-то тайною. Еще с детства, почти затерянный, заброшенный в Петербурге, я как-то боялся его»⁹.

Но если страх Достоевского – это творческий импульс, с которого «начинается существование» и рождаются фантастические образы, то страх, о котором пишет Мандельштам, безобъектным уже не назовешь. От начала к концу стихотворения он непрерывно конкретизируется и историзируется. Возвращение в детство – еще и воспоминание об империи, о всех тех чувствах и реалиях, которые отразились в главе «Ребяческий империализм» из «Шума времени», и о тех, что связаны с ранними петербургскими стихами. Посмотрим, как вводится этот мотив.

Цвет петербургских (ленинградских) фонарей – желтый. Рыбий жир (тоже желтоватый), как мы знаем, напоминал Мандельштаму «желтые зимние утра» и «ворвань» (черную). От этого «цветового подтекста» и тянется ассоциация к образам третьего двустушия:

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешен желток...

Но, как всегда у Мандельштама, смысл оказывается многомерным. У него нет чистых «пейзажей», картин. И в данном случае картина зимнего утра (или заката) – только поверхностный слой текста, хотя надо заметить, что именно благодаря присутствию такого слоя в тексте, стихотворение способно приобрести массовую популярность. В подтексте же, во-первых, снова тема детства: «Мать заправляла салат желтками и сахаром» («Египетская марка» – 2, 71) – реалья из того же ряда, что и «рыбий жир»¹⁰. А во-вторых, столь же важные для Мандельштама имперские ассоциации. Черно-желтый – это цвет императорского штандарта и георгиевской ленты. То, что эта ассоциация актуальна для Мандельштама, подтверждает стихотворение «Дворцовая площадь» (1915):

⁸ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 341.

⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 19. С. 68.

¹⁰ С детским восприятием, по-видимому, может быть связано и переименование пословицы о ложке дегтя и бочке меда. Ср. также в «Шубе» о зиме 1920–1921 г.: «Я любил этот Невский, пустой и черный, как бочка <...>. Тогда у Петербурга оставалась одна голова, одни нервы» (2, 274).

Только там, где твердь светла,
*Черно-желтый*¹¹ лоскут злится,
Словно в воздухе струится
Желчь двуглавого орла.

(1, 103)

Империи уже давно нет, но самый цвет неба (или невской воды) продолжает о ней напоминать. Испытывает ли Мандельштам ностальгию по ней? По всей видимости, нет. Если он когда-то и прославлял империю, то только как символ культуры, но не как политическое образование. А в разбираемом стихотворении слова о «зловещем дегте» не оставляют ни малейшего сомнения в антипатиях автора. Здесь зарождается чувство, которое через месяц получит четкую формулировку:

С миром державным я был лишь ребячески связан,
Устриц боялся и на гвардейцев смотрел исподлобья,
И ни крупницей души я ему не обязан,
Как я ни мучил себя по чужому подобию.

(1, 168)

Этими словами Мандельштам прощался с «ребяческим империализмом» в 1930 г., как раз в тот момент, когда на его глазах утверждалась новая сталинская империя.

Но отталкивание от черно-желтого петербургского дня вызвано не только имперскими ассоциациями. Вспомним стихотворение, в котором, по утверждению Н. Я. Мандельштам, завуалирована тема «конца петербургского периода русской истории»:

Среди священников левитом молодым
На страже утренней он долго оставался.
Ночь иудейская сгушалась над ним
И храм разрушенный угрюмо создался.

Он говорил: «Небес тревожна *желтизна*,
Уж над Евфратом *ночь*, бегите, иереи!»
А старцы думали: не наша в том вина;
Се *черно-желтый свет*, се радость Иудей!

(1, 117–118)

¹¹ Здесь и далее в тексте Мандельштама курсив мой. – А. С.

Черно-желтый – это еще и цвет иудаизма, которого страшился и от которого бежал Мандельштам в детстве и юности (к моменту создания стихотворения о Ленинграде-Петербурге он уже написал об этом в главе «Шум времени», названной «Хаос иудейский»). Обратим внимание на один фрагмент оттуда: маленького Мандельштама привозят к дедушке, ортодоксальному еврею, не говорящему по-русски:

Вдруг дедушка вытащил из ящика комода *черно-желтый* шелковый платок, накинул мне его на плечи и заставил повторять за собой слова, составленные из незнакомых шумов, но, недовольный моим лепетом, рассердился, закачал неодобрительно головой. Мне стало душно и страшно (2, 21).

Эта детская травма, конечно, несравнима с «рыбьим жиром». Тут речь идет о попытке приобщить ребенка к чуждой ему вере, о чувстве отчуждения от близких по крови, об отсутствии общего языка, – все это мог значить черно-желтый цвет¹².

Первая половина стихотворения говорит о возвращении к детству, к империи, к предкам. Но воспоминания детства – воспоминания о насилии, имперская слава – ребяческая иллюзия, вера предков – хаос и страх. Что же остается, чем жить? «Ведь и держусь я одним Петербургом – концертным, желтым, зловещим, нахохленным, зимним» (2, 74; «Египетская марка»).

Обращение к себе – ребенку, попытка вернуться в детство, заставить себя узнать родной город не удалась. И в четвертом двустишии Мандельштам возвращается к себе – «стареющему человеку», противящемуся смерти, каким он представил себя в «Четвертой прозе». Мандельштам кричит об этом единственной реальности, ему предстоящей, сегодняшнему зимнему городу, которым он «держится».

Но странно звучит это обращение: «Петербург!»¹³.

Если посмотреть все тексты Мандельштама о городе, написанные начиная с 1917 г., то удивляет одна странная деталь: поэт постоянно говорит о «Петербурге» как о чем-то реально существующем.

В стихотворении 1920 г.: «Дикой кошкой горбится *столица*, / На мосту патруль стоит» (1, 103).

В стихотворении 1924 г.: «Вы, с квадратными окошками, невысокие дома, / Здравствуй, здравствуй, *петербургская* несуровая зима» (1, 155).

¹² О подобной детской «вещественной» символике, присущей каждому, Мандельштам писал в «Египетской марке»: «Есть темная, с детства идущая геральдика нравственных понятий: шварк раздираемого полотна может означать честность, а холод мадеполама – святость» (2, 71).

¹³ В журнальной публикации 1932 г. контраст Ленинград / Петербург был еще сильнее, так как стихотворению было предпослано заглавие «Ленинград». С тем же заглавием оно было перепечатано в американском собрании сочинений, но в наше время публикаторы считают его редакторским, ссылаясь на рукописи.

В «Шуме времени» (1925): «В *Петербурге* есть еврейский квартал...» (2, 19).

Наконец, в «Египетской марке» (1928): «Ведь и держусь я одним *Петербургом*...» (2, 74).

Город давно перестал быть столицей, был переименован сначала в Петроград, а потом в Ленинград, исчез и еврейский квартал, и весь вещный мир из стихотворения 1924 г., но Мандельштам упорно не хочет этого признавать. Как это объяснить?

По всей видимости, это связано с мандельштамовским восприятием времени, о котором, генерализируя статью «О природе слова», много писали исследователи. Время культуры для него – это бергсоновская длительность, уподобляемая Мандельштамом вееру событий, сходящемуся к одному центру (субъекту). Разновременные этапы могут восприниматься как одновременные, поскольку они принадлежат одному реципиенту и одному культурному ряду: так в поэзии Хлебникова, по словам Мандельштама, продолжает жить «Слово о полку Игореве». В этом смысле и Петербург продолжает существовать, пока жив сам поэт и его память. Отсюда его крик «Я еще не хочу умирать!», обращенный к городу¹⁴. Жизнь поэта и существование Петербурга взаимообусловлены, они не могут друг без друга. Город знаком «до прожилок» – субъект и объект слиты, «я» неотделимо от города¹⁵. Это и есть та загадочная сила, что «...довлеет / Мыслям и чувствам моим по старинному праву...» (1, 168).

При этом, однако, нельзя сказать, что «я» в четвертом двустишии – это только Мандельштам 1930 г., «стареющий человек», на которого «с собачьей нежностью глядят глаза писателей русских и умоляют: “Подохни!”» (2, 98; «Четвертая проза»). Бергсоновское понятие времени объединяет и взрослого, и ребенка, так что возможная смерть угрожает обоим. Об этом Мандельштам напишет позднее, в «Воронежских тетрадах»:

О, как мы любим лицемерить,
И забываем без труда,
То, что мы в детстве ближе к смерти
Чем в наши зрелые года...

(1, 185)

«Я еще не хочу умирать» означает «не хочу умирать вместе с памятью детства, какой бы тяжелой она ни была».

Слова «телефонов моих номера» продолжают тему памяти под угрозой исчезновения. Речь идет о старых, уже никому не нужных телефонах, которые по забывчи-

¹⁴ Н. Струве замечал об этой строчке: «Тут нет отказа от смерти, но желание превратить насильственную смерть в добровольный подвиг» (*Струве Н.* Осип Мандельштам. Томск, 1992. С. 39).

¹⁵ С. Г. Шиндин выдвигает гипотезу о буквальном диалоге поэта и города: стихотворение строится «как диалог лирического героя, собеседником которого выступает сам город (если второе и третье двустишия интерпретировать как “реплики” Петербурга» (*Шиндин С. Г.* Город // Мандельштамовская энциклопедия. Т. 1. С. 196).

ности или случайности остаются в записных книжках знакомых. Ср. в «Четвертой прозе»: «...меня принимают за кого-то другого. Удостоверить нету силы. В карманах – дрянь: прошлогодние шифрованные записки, *телефоны умерших* родственников и неизвестно чьи адреса» (2, 98). Это в московской реальности. А в петербургской гиперреальности памяти и телефоны из прошлого могут зазвонить.

Ю. И. Левин среди других «непоследовательностей» мандельштамовского стихотворения отмечал и такое: «“у тебя (т. е. Петербурга. – А. С.) телефонов моих номера” вместо более естественного “у меня... твоих”»¹⁶. Но, как мы видим, город-объект в стихотворении последовательно олицетворяется и сливается с субъектом. Петербург (прошлого) так же помнит поэта, как и поэт – город.

То же касается «адресов» из пятого двустушия. Это и семнадцать петербургских адресов семьи Мандельштама, и сотни адресов родственников и знакомых. «Город мертвых», который в стихах 1916 г. предстал в модусе культурной игры как царство Персефоны, возвышенный мифический «Петрополь», теперь действительно полон голосов мертвецов: каждый дом напоминает о тех, кого уже нет в живых. Здесь надо не забывать о том, что люди для Мандельштама – всегда знаки определенной культуры, его отношение к человеку семиотично по преимуществу. Об этом писал еще Н. Я. Берковский в статье 1929 г. о «Египетской марке»: «Мандельштам воспитан на тех историках культуры, которые с дерзостью и риском подчас вышляли в малейший штрих личной жизни грандиозные подробности общего стиля культурной эпохи <...>. В портреты вкралась и завладела ими некая “историографичность”, “историсофичность”...»¹⁷.

Особое отношение к людям как знакам культуры позволяет объяснить и еще одну последовательность: «голоса соответствуют адресам, а не – как было бы естественно – *телефонам*»¹⁸. «Мертвецов голоса» у Мандельштама связаны с тем, что у него прошлое всегда предстает как слово, речь, дискурс, материальный носитель памяти. Так Парноку вспоминаются слова покойной матери:

Чтобы успокоиться, он обратился к одному неписаному словарю, вернее – реестрику домашних словечек, вышедших из обихода. Он давно уже составил его в уме на случай бед и потрясений:

«Подкова» — так называлась булочка с маком.

«Фрамуга» — так мать называла большую откидную форточку, которая захлопывалась, как крышка рояля.

«Не коверкай» — так говорили о жизни.

¹⁶ Левин Ю. И. О. Мандельштам: Разбор шести стихотворений // Левин Ю. И. Избр. труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 20.

¹⁷ Берковский Н. О прозе Мандельштама // Берковский Н. Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 294–295, 296.

¹⁸ Левин Ю. И. О. Мандельштам. С. 20.

«Не командуй» — так гласила одна из заповедей. <...>

Прошлое стало потрясающе реальным... (2, 84).

«Потрясающе реальным» становится прошлое и в этом стихотворении, уже озвученном словами прежней культурной эпохи. Все в нем — и сам поэт в детстве и юности, и дорогие ему «мертвецы» — продолжают жить в памяти, как в бергсоновской длительности¹⁹.

Все эти особенности, конечно, говорят о преемственности новой, третьей, по определению М. Л. Гаспарова, поэтики Мандельштама по отношению к двум предшествующим. «Петербургский текст», несомненно, продолжается. Любой из упомянутых образов уже встречался раньше либо в самих петербургских текстах в стихах и прозе, либо в тех, которые связаны с ними нитями ассоциаций.

Но этого нельзя сказать о двух последних двустушиях. Мы уже прокомментировали в начале их реалии: черную лестницу, вырванный с мясом звонок, дверные цепочки, ожидание ареста. Ничего подобного раньше у Мандельштама не было. Они — новые, связанные больше с жизнью, чем с литературой. И в этих немислимых до сих пор в мандельштамовских стихах падении интонации, появлении иронических обертонов, размытости аллюзий²⁰, жесткой «натуралистичности» образов, резком ослаблении внутренних формальных связей²¹, а главное в разрыве ассоциативной цепи, «движения обратимости», предпочтении контраста — действительно впервые заявляет о себе новая поэтика. Она начнет спорадически проявляться уже в стихах 1931 г.: в ироническом «Я пью за военные астры...», в жаргонной стихии «Ночь на дворе...», «Нет, не спрятаться мне...» и «Неправды», в признании: «Ни поволоки искусства, ни красок пространства веселого» (1, 175).

«Я вернулся в мой город...» предстает, таким образом, как завершение петербургского текста Мандельштама, аккумуляировавшее практически все, сказанное им о городе и о себе за двадцать лет творчества, и как начало новой манеры.

Граница «петербургского текста» проходит именно по этому стихотворению.

Андрей Степанов

¹⁹ Ср.: «...лирическому субъекту принадлежит роль медиатора между призрачным Петербургом и мертвым Ленинградом, единственного живого человека, чья память не позволяет призракам исчезнуть бесследно» (Сошкин Е. Гипограмматика. Книга о Мандельштаме. С. 410).

²⁰ Ср. гипотезу Ю. И. Левина о связи ряда «черная лестница – звонок – дверная цепочка» с петербургским миром Достоевского (Левин Ю. И. О. Мандельштам. С. 21).

²¹ Ю. И. Левин отмечает: «Третья же часть (стихотворения. – А. С.) образует семантическое единство, не поддержанное формально» (Там же. С. 18).

ДЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ 20–30-х ГОДОВ XX ВЕКА И «ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ»

Единство классических произведений петербургской темы, единство более глубокое, чем просто тематическое, было закреплено в понятии «петербургский текст»¹. В нем оформлено представление о Петербурге как о городе призрачном и катастрофическом. Однако образ города на Неве, возникающий в детской поэзии, позволяет внести в это представление существенные коррективы.

В прозаической традиции освоение петербургской темы во «взрослой» и детской литературе происходило почти параллельно. Уже в первой половине XIX века, в «Черной курице» А. Погорельского создан яркий облик Петербурга XVIII столетия. Сказка пронизана гофмановскими мотивами: подземная мрачно-ироничная фантастика, одиночество юного героя-романтика, финальная катастрофа, невозможность исправить содеянное, несмотря на привычный для детских произведений благополучный финал – все это вполне традиционно для «петербургского текста».

В детской поэзии дело обстояло иначе. Открытие образа города и, в частности, Петербурга, с его узнаваемым обликом, бытовыми реалиями, конкретной топографией, – происходит только в XX веке. Детская поэзия предшествующих столетий – почти исключительно «деревенская». «Улицы совсем не было, – характеризует Тынянов дореволюционную детскую поэзию. – Как будто дети жили только на даче»².

Текстом, в котором происходит открытие городской темы, стал «Крокодил» К. Чуковского. Эта сказка предлагала принципиально новые для детской литературы ритмы, образы и сюжеты. Насыщенность текста многочисленными цитатами и аллюзиями – как на семантическом, так и на ритмическом уровне – стала одной из составляющих успеха. Ни одна из работ о «Крокодиле» не обходится без осмысления роли цитат и пародии. Р. Тименчик так формулирует особенности поэтики текста: «Наша память становится плацдармом для цитатной вакханалии. Авторитетные и малопочтенные, литературные и фольклорные, патетические и пародийные тексты начинают свой уже не зависящий от нас контраданс...»³ Цитатна и пародийна как ритмика, так и образность «Крокодила». Чуковский обыгрывает приметы петербургского текста, с ними перекликается атмосфера сказки, фантазмагория ее сюжета: проглоченные люди, грозное нашествие на город свирепых чудовищ.

¹ *Топоров В. Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы // *Метафизика Петербурга*. СПб., 1993. С. 205–235.

² *Тынянов Ю. К. И.* Чуковский // *Детская литература*. 1939. № 4. С. 24.

³ *Тименчик Р.* Четыре урока рижской «Чукоккалы» // *Театр: Школа и жизнь*. М., 1986. Вып. 9. С. 82.

Название и исходная коллизия «Крокодила», несомненно, имеют истоки в творчестве Достоевского. К рассуждению героя «Крокодила в Пассаже» об основном свойстве крокодила – глотать людей – восходит любимая Чуковским рифма «крокодил – проглотил». Да и немецкому языку, на котором разговаривал Крокодил в первых изданиях поэмы, он мог выучиться у немца-хозяина из повести Достоевского. Однако этим ассоциации с Достоевским не исчерпываются. Завязку сказки составляет одна из важнейших петербургских тем – тема униженных и оскорбленных. Стремительность превращения из преследуемого и гонимого в преследователя и гонителя – вполне в духе Достоевского. В начале сказки яркая индивидуальность Крокодила подвергается всеобщему (от гимназистов до трубочистов) гонению:

Вот урод так урод!
Что за нос, что за рот!
И откуда такое чудовище?
<...>
И толкают его,
Обижают его...⁴

Однако превысив меру допустимой самообороны и проглотив «нехорошего, невоспитанного барбоса», Крокодил входит во вкус и беднягу-городового глотает с явным удовольствием:

Усмехнулся Крокодил
И беднягу проглотил,
Проглотил с сапогами и шашкою. (С. 66)

Атмосфера панического ужаса, бегства «по домам, по углам», – вполне вписывается в традиции петербургского текста.

Однако окончание первой части оптимистично. Спасение «Петрограда от яростного гада», подлинно чудесное, тоже имеет истоки в литературной традиции. Пародируя сюжеты городских «рождественских сказок» и святочных рассказов (от Гофмана и Андерсена до Достоевского, с его «Мальчиком у Христа на елке»), Чуковский делает героем своей сказки малютку. Мальчик не только не замерзает в рождественскую стужу, но единолично спасает город от «кровожадной гадины» («игрушечная сабля» – явно намек на «Щелкунчика»). Спасен не только ликующий город, воскресают жертвы крокодилей кровожадности – «утроба крокодила» ничуть не повредила ни городовому, ни барбосу. В случае с последним можно даже говорить о положительном эффекте – из нехорошего и

⁴ Русская поэзия детям: В 2 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 65. Далее ссылки на второй том этого издания приводятся в тексте с указанием страниц.

невоспитанного он превращается в хорошего и благодарного, с знаменательным именем Дружок:

И Дружок
В один прыжок
Из пасти Крокодила
Скок,
Ну от радости плясать,
Щеки Ванины лизать. (С. 67)

Впоследствии Чуковский не раз будет использовать воспитательные возможности этого весьма экстравагантного приема – проглатывания Крокодилем.

Однако во второй части благостность рождественской идиллии подвергается испытанию. Крокодил возвращается в «родную сторонку», захватив в подарок своим детям настоящую рождественскую елку из Петрограда. Радостный хор-вод вокруг нее напоминает скорее Ноев ковчег, чем долину Нила:

Как услышали про елочку слоны,
Ягуары, павианы, кабаны,
Тотчас за руки на радостях взялись...
<...>
Пляшут чижики и зайчики в лесах,
Пляшут раки, пляшут окуни в морях... (С. 70)

Пляску прерывает визит Гиппопотама. В ответ на его расспросы о заморских странах следует гневный рассказ Крокодила об угнетении зверей в Петрограде – хотя сам он отнюдь не был угнетен, гулял по Невскому и курил папиросы. Монолог Крокодила насыщен ритмико-семантическими аллюзиями с вольнолюбивой традицией русской лирики (от «Шильонского узника» в переводе Жуковского до поэзии Лермонтова и Некрасова)⁵. Однако упоминание Петрограда придает вольнолюбивым мотивам особенное, «петербургское» звучание. В цитатно звучащих ритмах воспроизводятся характерные приметы «петербургского текста» – мотивы угнетения, «неволи душных городов», конфликта природы и цивилизации.

Там под бичами сторожей
Немало мучится зверей.
Они стенают и зовут,
И цепи тяжкие грызут... (С. 72)

⁵ Гаспаров Б. М., Паперно И. А. «Крокодил» К. И. Чуковского: К реконструкции ритмико-семантических аллюзий // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 167.

Вторая часть завершается антиидиллией – на смену рождественской радости божьих тварей приходит яростная решимость «забодать, искушать, загрызть» мучителей и злодеев.

Восстановление гармонии происходит в третьей части. Нашествие зверей на Петроград, месть разбушевавшейся стихии – все напоминает многочисленные описания петербургских наводнений: подобно воде, звери заливают город, оказываются в самых неожиданных и неподходящих местах.

Глянула мама в окошечко – Боже мой, весь Петроград
Полон ужасных, кусающих, четвероногих солдат,
Все магазины и площади, все переулки, мосты
Злыми зверями усеяны: всюду рога и хвосты. (С. 74)

На этот раз перед Ваней стоит более сложная задача: террористический акт осложнен захватом заложника. Однако ребенок признает справедливость требований зверей и готов их выполнить. Его великодушие заставит вспомнить еще один петербургский сюжет – пушкинский «Пир Петра Первого». Ассоциация тем становится более оправданной, когда после требования дать пленным зверям свободу в обмен на Лялю, возникают строки, явно навеянные «Полтавой» Пушкина: «И грянул бой! Война! Война! / И вот уж Ляля спасена». Великодушие Вани акцентировано – он одолел зверей; но с большей радостью, чем «победу над врагом», наш герой «прощенье торжествует»:

Мы ружья поломаем,
мы пули закопаем,
А вы себе спилите
Копыта и рога... (С. 78)

Милосердие положено в основу окончательной и полной идиллии, установившейся в Петрограде: «Стало на свете куда веселей, / Больше не нужно цепей и бичей...» Примирение всеобщее: не только люди и звери, но и хищники и их жертвы объединены в финале. Вновь вызывая широкий спектр ассоциаций, Чуковский создает идиллический петербургский пейзаж:

Вон, посмотри, по Неве, по реке
Волк и ягненок плывут в челноке... (С. 79)

В этом пейзаже цитатны не только упоминания о волке и ягненке, но и о челноке. Челн на Неве – едва ли не обязательный элемент идиллического пейзажа в его петербургском варианте (как живописном, так и литературном). Идиллическое начало не исключает фантазмагии. Фантастичны не только волки-пирожники, бегемот, по-

ющий колыбельные, или серна, читающая Жюль Верна. Видение челнока, плывущего по Неве на фоне рождественских морозов и ожидания «веселой елки», которая «будет сегодня у серого волка», – тоже чудесно. Замена в советских изданиях сочельника каникулами не отменяет рождественской атмосферы, пронизывающей эту сказку.

Так, «Крокодил» Чуковского, оказавший мощное влияние на последующую детскую поэзию, оказывается у истоков нового поэтического образа города на Неве. Это место, предполагающее возможность не только фантазмагии, но и реального воплощения идиллических коллизий, место исправления порочных злодеев и восстановления гармонии. В таком контексте выступает Петроград-Ленинград и в других сказках Чуковского.

Сюжет «Мойдодыра» тоже фантазмагоричен: бунт вещей, закружившихся в хаотическом вихре, тоскливое одиночество героя, неприкаянного в обезумевшем мире (даже чая не выпить! – нет ли здесь еще одного намека не Достоевского?), наконец грозное появление – после характерного петербургского «вдруг» из маминой-то спальни – кривонного и хромого мстителя.

«Мойдодыр» связан с Петербургом упоминанием реальных топонимов: Мойка, Сенная, Садовая, Таврический сад. Они возникают, словно спровоцированные ритмической инерцией, ожиданием рифмы – а не реальным маршрутом. Мойка, зарифмованная с головомойкой, явно намекает на омонимического двойника, куда уместно окунуть грязнулю:

И тебе головомойку
Неумытому, дадут –
Прямо в Мойку,
Прямо в Мойку
С головою окунут.⁶

В описании стремительного бегства от мочалки – по Садовой, по Сенной – топонимы связаны фонетическими повторами и вряд ли передают действительно возможный маршрут Мойка – Садовая – Сенная – Таврический сад. Но нереальность подобного маршрута, или его фантастическая стремительность (очевидная, впрочем, только для жителей Петербурга), способствует созданию фантазмагорического колорита в едва ли не гоголевском духе: «Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке...»⁷

В Таврическом саду мы встречаем старого знакомого – Крокодила. Сначала спасая героя от бешеной мочалки, а затем угрожая («налечу и проглочу»),

⁶ Чуковский К. И. Мойдодыр // Чуковский К. И. Сказки. М.; Л., 1953. С. 21.

⁷ Гоголь Н. В. Невский проспект // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1949. Т. 3. С. 16.

он способствует окончательному исправлению прежде упорствовавшего в своем пороке героя. Заканчивается «Мойдодыр» в традиционном для Чуковского духе – полным восстановлением нарушенной гармонии. Все не просто как было, а даже лучше: грязнуля возлюблен Мойдодыром, дружба с вещами восстановлена, скучная грамматика лихо отплясывает с арифметикой, а в гимне воде объединяются цивилизация и природа.

В «Бармалее» действие происходит в Африке. И тем знаменательнее появление в финале Ленинграда. Поначалу Бармалей любит детей исключительно в гастрономическом смысле:

И мне не надо
Ни мармелада
Ни шоколада,
А только маленьких
(Да, очень маленьких!)
Детей! (С. 99)

Из людоеда-гурмана в щедрого чадолюбивого кондитера он превращается в результате знакомого нам воспитательного приема – проглатывания Крокодиллом. Это чудесное превращение осуществится именно в городе на Неве. В речи Бармалея, только что покинувшего крокодилиный живот, возникает знаменательная рифма, которая впоследствии не раз повторится в детской поэзии советской эпохи:

Как я рад, как я рад,
Что поеду в Ленинград! (С. 102)

Образ города на Неве в детской поэзии 20–30-х годов, несомненно, связан со сказками Чуковского. Это место фантастических приключений, встреч с диковинными зверями и оживающими предметами, порой героев охватывает ужас, но в финале все неизбежно возвращается к радости и гармонии. В противоположность этому тексты, действие которых связано с Москвой и московскими топонимами, отличаются интересом к тематике социальной: по московским улицам расхаживают беспризорники, пролетарии и недобитые буржуи, а затем стройными колоннами маршируют октябрята и пионеры. Обратимся к примерам.

В «Страшном сне» В. Князева переключки с «Крокодиллом» особенно очевидны: пришедший из детского кошмара тигр, повергший город в ужас, с легкостью побежден доблестным юным пионером. В паническом бегстве принимают участие даже памятники. Картина поистине фантастическая: напуганные тигром, срываются с Аничкова моста кони, пытаются поймать их, лезет с постамента Екатерина со своей свитой, Кутузов зайцем прыгает в трамвай, приводя в ярость кондуктора... (С. 113). Сходная ситуация – и в стихотворении В. Лившица «Зоя

и слон»: сбежавший из зоосада слон производит фантастические разрушения, но «восьмилетняя девица», знающая о любви слона к булочкам, сможет усмирить чудовище (С. 657).

Влияние сказок Чуковского обнаруживаем в стихотворениях, объединенных темой блуждания. А. Оношкович расскажет историю о том, как «Игрушки в лес убежали»: брошенные в беспорядке игрушки отправляются в лес, но, заблудившись в ночном городе, оказываются в Летнем саду, где их и находит раскаявшийся и обрадованный хозяин (С. 195). В стихотворении О. Мандельштама «Два трамвая» сонный трамвай Клик заблудился посреди пяти углов, больших садов и мостов. Но его не бросил в беде и отыскал бодрый товарищ Трам (С. 238). В стихотворении Е. Шварца «Шарики» воздушные шары, тосковавшие по свободному полету, освобождены сострадательным молодцом-ветром. Их вольный полет над городом (упоминание Фонтанки не оставляет сомнения, о каком городе идет речь) приводит к ужасной неразберихе (С. 417–421).

Возникают петербургские топонимы и в поэзии, развивающей традиции нонсенса. У Ю. Владимирова Евсей из одноименного стихотворения погружен в беспробудный сон, его пытаются разбудить 20 пожарных частей:

Поливали из ста одного рукава,
Обмелела Фонтанка, обмелела Нева,
Пересохла Мойка и Крюков канал,—
И только Евсей все спал да спал. (С. 498)

В «Барабане» именно в Ленинград, на Караванную, торопится барабанщик, чтобы поправить поврежденный бараном барабан. Финалы этих стихотворений благополучны. Просыпается Евсей, разбуженный упоминанием мятных пряников; радостно барабанит на обновленном инструменте Адриан (С. 499).

В стихотворении В. Эрлиха «Профессор Задача» мы встречаемся с рассеянным профессором, который является если не родственником, то уж точно соседом более известного, но безымянного рассеянного из стихотворения С. Маршак: он тоже из-за рассеянности не сможет уехать из Ленинграда, и тоже живет где-то в районе Бассейной (С. 409–410).

Однако обратимся к автору, эту улицу прославившему. Маршак жил и в Петрограде-Ленинграде, и в Москве, и не раз упоминает их в стихах. На берегах Невы живет ленинградский почтальон, сумевший доставить Житкову письмо, облетевшее весь земной шар, и знаменитый Рассеянный. Принцип использования ленинградской топографии напоминает «Мойдодыра». Бассейная возникает в связи с оригинальной рифмой, почти дразнилкой: рассеянный – Бассейной. Но ее достаточно, чтобы связать «рассеянного» с фантазмагорией города, где трамваи и вокзалы с легкостью превращаются в *вокзаи* и *трамвалы*,

а изумленный *вагоноуважаемый* останавливается по первому церемонному требованию. В причудливую путаницу несостоявшегося путешествия вовлечены топонимы, которые тоже не складываются в единый маршрут – любому петербуржцу известно, что Дибуны и Ямская, Бологое и Поповка находятся на разных железнодорожных ветках; бог знает, куда собирался герой, и куда бы он заехал. Можно предположить, что для Рассеянного «возвращение» в Ленинград в неподвижном отцепленном вагоне – едва ли не самый благополучный исход.

С Ленинградом связано и действие «Мистера Твистера». Только его красота может объяснить странное для миллионера желание посетить СССР. Выразительный оборот «оценив Петропавловский шпиль» подчеркивает не только коммерческую хватку героя, но и совершенство петербургского пейзажа, которому бывший министр отдает должное... В сатирическом сюжете Маршака, кажется, нет ничего фантазмагорического. И все же в деталях мы узнаем характерные приметы петербургского текста. Зеркала придают встрече с негром на гостиничной лестнице миражный оттенок, умножая ненавистный Твистеру образ:

А в зеркалах,
Друг на друга похожие,
Шли чернокожие,
Шли чернокожие...
Твистер не мог удержаться от гнева.
Смотрит направо и смотрит налево... (С. 479)

Возможно, именно этим умножением образа врага объясняется особая, почти паническая, стремительность бегства Твистера из гостиницы.

Странствие бесприютного миллионера по ленинградским улицам описано крайне лаконично и динамично. Причудливая экзотика названий гостиниц вызвана ритмической инерцией – они рифмуются с именами коллег, которым звонит швейцар из «Англетера», желая проучить Твистера: *Григория* – «Астория», *Василия* – «Сицилия», *Виталия* – «Италия». В путешествии из «Сицилии» в «Италию» по улице Гоголя и другим ленинградским улицам и площадям с вполне реальными названиями появляется фантастический оттенок. Заканчивается это скитание полным изнеможением и чудесным сном, обыгрывающим типичную для петербургского текста тему:

Снится ему,
Что бродягой бездомным
Грустно
Он бродит
По улицам темным... (С. 484)

Благополучный конец, характерный для «ленинградского текста» в детской поэзии, будет реализован и в «Твистере». Неизвестно, что именно – замысел швейцара, чудесный сон или сам чудесный город – способствовало перевоспитанию Твистера.

Так, даже стихи, содержащие социальную проблематику, но связанные с городом на Неве, у Маршака оказываются насыщены забавными, почти фантастическими приключениями. Для сравнения напомним его «Рассказ о неизвестном герое», действие которого происходит в Москве. В нем все предельно серьезно и реалистично: и неосторожное обращение с огнем неразумного ребенка, и героизм простого советского парня со значком ГТО на груди, всегда готового не только к труду и обороне, но и к подвигу.

В Москве 20-х годов немало беспризорников и детей, вынужденных работать, – печальная примета времени. Неудивительно, что мы встречаем их и в поэзии. Действие стихотворений из цикла «Бубенцы» М. Клоковой происходит на Цветном, у Трицкого проезда, на Мясницкой; они пронизаны сочувствием и к маленькой нищенке, и к продрогшему мальчишке на подножке трамвая, и к окоченевшим уличным торговцам, с завистью засматривавшихся на окна магазина (С. 172–176). Н. Асеев в «Сеньке беспризорном» не просто сочувственно изображает беднягу, он предлагает вариант счастливого будущего героя. Сенька прожог штаны, греясь у костра на углу Петровки с Кузнецким. Отвергая предложения московской шпаны и не желая преступным путем поправить финансовое положение («Были бы у Сеньки и сласти и деньги»), герой задумал стать юным ленинцем. Октябрята дарят Сеньке новые штаны, и вот

Он больше не будет вытаскивать лясы
С застрельщиками отпетыми:
Он верен делу рабочего класса,
Он жив Ильича заветами,
Он знает теперь, в чем его польза;
Глазами видит лучистыми:
Он — младший брат всем комсомольцам,
Во всем заодно с коммунистами. (С. 343)

Пример юных ленинцев притягателен. В их ряды вступает Сима, сын пролетария и сам будущий пролетарий из «Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» В. Маяковского. (Упоминание Сухаревой башни и Собачьей площадки не оставляет сомнения в том, где происходит действие сказки.) Сын буржуа обижает щенка, сын пролетария – утешает. Сказка, наполненная откровенной пропагандой, завершается призывом:

Защищайте
всех, кто слаб,
от буржуевых лап.
Вот и вырастете —
истыми
силачами-коммунистами. (С. 318)

Более неожиданным выглядит стремление героя стать юным ленинцем в стихотворении С. Третьякова «Пашка и Папашка». Город, где «ходят Папашка и Пашка», узнается без труда — упоминаются ГУМ, Моссельпром и, наконец, бульвар, на который «зачем-то пущен дядя Пушкин». Подобно папашке, Пашка, шикарно одетый, — «буржуй и франт». Но он не разделяет его мнение, что, мол, «пионеры — бя». Ему хочется к тем, кто распевает: «С нами Ленин!» (С. 354–358).

Завершим тему марширующих по Москве пионеров, зовущих за собой юное поколение, напомнив трагическую «Смерть пионерки» Э. Багрицкого. На вечерний сбор движутся отряды именно московских районов:

Пионеры Кунцева,
Пионеры Сетуни,
Пионеры фабрики Ногина. (С. 602)

К середине 30-х годов пропагандистский накал в «московских» стихах несколько смягчается, но не исчезает вовсе. У А. Барто в стихотворении «Дом переехал» демонстрируется сила и могущество народа, передвинувшего в Москве угловой дом, мешавший быстрому движению. Любопытно, что фантастические попытки объяснить отсутствие дома на привычном месте, вроде самовольной отлучки «на парад в Ленинград», категорически отвергаются:

Дом не должен бегать сам!
Человек — хозяин дома,
Все вокруг послушно нам. (С. 580)

В стихотворении «Имя» А. Барто герой, у которого родился брат, от радости

Кричал на всю Москву:
Я самым лучшим именем
Братишку назову! (С. 585)

Имя, с которым малыш непременно вырастет хорошим, достойным членом общества, — дано «в честь родного Сталина» (С. 584).

Упомянуты московские топонимы и в поэзии С. Михалкова. В Москве проживает дядя Степа, богатырь нового, советского образца. В этом же городе происходит действие стихотворения «А что у вас?», завершающегося рассказом о трудовых свершениях советских мам. В Москве расположен музей Ленина, куда ведет брата сознательная сестра, чтобы познакомить его с революционным прошлым Родины, обеспечившим счастливое настоящее.

Подведем некоторые итоги.

Сравнение «московских» и «ленинградских» текстов еще ярче подчеркивает своеобразие последних. «Ленинградская» детская поэзия 1920–30-х годов полна причудливых приключений, порой забавных, порой страшноватых, но неизбежно заканчивающихся благополучно. В противоположность им в «московских», «столичных», стихах немало пропаганды (более или менее откровенной) и назидательности.

Образ города на Неве, сложившийся в детской поэзии и знакомый с ранних лет, вносит коррективы в традиционное представление о Петербурге как о мрачном и демоническом месте неизбывного страдания. Первые читательские впечатления от города, где текут Фонтанка и Мойка, где есть Бассейная и Караванная, Садовая и Сенная, – связаны с игрой и приключениями, это место не только самых фантастических происшествий, но и их счастливого разрешения.

По-видимому, отзвуки именно такого, «детского», представления отразились в образе Ленинграда в комедиях Э. Рязанова. Причудливые перемещения незадачливых итальянцев (особенно забавляющие именно ленинградцев-петербуржцев) напомнят топографию «Мойдодыра» и «Рассеянного», а разгуливающий по городу лев невольно ассоциируется с «Крокодилом». Пространственные фантазмагии и перевертыши в петербургском духе (куда бы мог заехать Рассеянный!) положены в основу сюжета «Иронии судьбы», комедии, в которой новогодние чудеса продолжают традиции ироничной детской петербургской рождественской сказки.

Ольга Астафьева

«БЫСТРЫЙ КАРАНДАШ» ДМИТРИЯ ЯКУБОВИЧА (Материалы к будущему альбому «Пушкинисты рисуют»)

Если тема «рисунки Пушкина» к настоящему времени разработана достаточно неплохо (в том числе стараниями нынешнего юбиляра¹), то тема «рисунки пушкинистов» еще ждет своего исследователя. Нашу публикацию можно считать подступом к этому совершенно неизведанному матерiku.

Любой ученый, рискнувший ступить на этот континент, столкнется с проблемой, поскольку рисунки пушкинистов не только не собраны и не описаны, но мы даже почти не знаем, кто именно из исследователей рисовал, не говоря уже о тематике и номенклатуре их живописных и графических работ. Навскидку можно вспомнить лишь несколько имен. Так, неплохо рисовал Валерий Брюсов, известный как незадачливый текстолог-пушкинист и автор книги «Мой Пушкин»: ряд его пейзажей опубликован в соответствующих томах «Литературного наследства»². Создатель нескольких пушкинских выставок, один из организаторов Музея на Мойке, 12 Борис Шапошников был авангардным живописцем, членом группы «Бубновый валет»³. Отдельной книжкой изданы автошаржи, пожалуй, самого известного широкому кругу читателей пушкиниста – Юрия Лотмана⁴. В этом почетном ряду стоит и художественное творчество Сергея Денисенко, который издавна увлекается книжной графикой, живописью и каллиграфией⁵.

¹ См.: Денисенко С. В. 1) Рисунки в рукописях Пушкина // Пушкин А. С. Рисунки. М., 1996. С. 583–597 (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 19 т.]. Т. 18 (доп.); 2) Эротические рисунки Пушкина. М., 1997; 3) Пушкинские копии и «перерисовки» // Рисунки писателей: Сб. науч. ст. СПб., 2000. С. 57–72; 4) Пушкин рисует: Графика Пушкина. СПб.; Нью-Йорк, 2001 (совместно с С. А. Фомичевым); 5) Четыре коротких сюжета // Пушкин и другие (двадцать лет спустя): Сб. статей к 80-летию Сергея Александровича Фомичева. СПб., 2017. С. 57–67 и др.

² См.: Литературное наследство. М., 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 49, 63, 89; Литературное наследство. М., 1991. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. С. 310, 504, 704.

³ О нем см.: Кочнева Е. В. 1) Б. В. Шапошников: Материалы к биографии // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2012 год. СПб., 2013. С. 215–265; 2) «Человек Европы»: Художник и искусствовед Б. В. Шапошников // Наше наследие. 2016. № 119. С. 101–111.

⁴ См.: Автопортреты Ю. М. Лотмана. Таллинн, 2016.

⁵ См.: Денисенко С. В. Япония: 1000 в одном. 36 видов Осака и Киото: Альбом графики. СПб., 2013. Широкой популярностью пользовались выставки графики и живописи юбиляра – «Остановка в пути» в Литературном музее Пушкинского Дома (март 2016) и в галереях «Terra Ultima» (Санкт-Петербург, апрель 2016) и «Муза» (Осака, Япония, 6–20 мая 2016); «Город» в Литературном музее Пушкинского Дома (октябрь 2019) и в галерее «Муза» (Осака, Япония, ноябрь 2019 – январь 2020).

Совершенно неизвестным остается графическое творчество Дмитрия Петровича Якубовича (1897–1940), одного из самых ярких пушкинистов первой половины прошлого столетия, ранняя смерть которого не позволила реализоваться его недоюжному научному потенциалу. Однако фигура Якубовича во многом является ключевой для довоенного пушкиноведения: на посту секретаря, а затем и председателя Пушкинской комиссии Академии наук СССР он успешно совмещал обширную научно-организационную и внушительную просветительскую работу⁶. Настоящая же публикация, предлагая – полусерьезно, полушутя – постановку новой научной проблемы, продолжает вместе с тем серию «штрихов» к портрету Дмитрия Якубовича⁷, восстанавливающих не столько детали его научной биографии (хотя именно они находятся в поле нашего зрения и задают тон архивному поиску), сколько образ человека, во многом определившего – наряду с современниками (М. А. Цявловским, Б. В. Томашевским, Ю. Г. Оксманом) – траектории развития отечественной пушкинистики.

В среде филологов недаром бытует мнение, что долго занимающийся творчеством того или иного писателя исследователь поневоле становится похож на своего подопечного – кто-то внешне, кто-то манерой письма, кто-то бытовыми привычками или чертами характера. Отчасти это справедливо и по отношению к Якубовичу-пушкинисту. Конечно, он не стремился, подобно юному Тынянову, походить на Пушкина внешне, не писал, подобно Сергею Гессену, иронических подражаний «Евгению Онегину»...⁸ Однако, сопоставляя его рисунки с пушкинскими, можно увидеть поразительные параллели: для наглядности мы представим графику Якубовича, следуя структуре составленного С. В. Денисенко реестра рисунков Пушкина⁹.

⁶ Очерк научного пути Д. П. Якубовича дан его ближайшим коллегой и товарищем Б. В. Томашевским (см.: *Томашевский Б. В. Д. П. Якубович // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. [Т.] 6. С. 5–14).*

⁷ См.: *Турчаненко В. В.* 1) Анна Ахматова и Дмитрий Якубович: Штрихи к портретам пушкинистов // «Одна великолепная цитата...»: Сб. статей и материалов к 70-летию Натальи Ивановны Крайневой. М., 2023. С. 245–258; 2) Незавершенный редакторский труд Д. П. Якубовича (седьмой «Временник Пушкинской комиссии») // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 2024. Вып. 38. С. 223–240; 3) «Пишу в стихах посланье в Сочи...»: Черноморские открытки Б. В. Томашевского и Д. П. Якубовича (лето 1933 года) // «...И не кончается строка»: Сб. в честь Марии Наумовны Виротайнен. СПб., 2024. С. 267–297; 4) Неопубликованная рецензия Д. П. Якубовича на сборник А. А. Ахматовой «Четки» / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Я. В. Слепкина и В. В. Турчаненко // *Русская литература. 2024. № 3 (в печати).*

⁸ См.: *Гессен С. Я.* Находка новой поэмы А. С. Пушкина «Тень Онегина» / Публ. и коммент. Т. И. Краснобородец // *Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 166–171.*

⁹ См.: *Пушкин А. С.* Рисунки. М., 1996 (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 19 т.]. Т. 18 (доп.)). В этом издании С. В. Денисенко опирается на тематическую классификацию пушкинской графики, предложенную С. А. Фомичевым (см.: *Фомичев С. А.* Графика Пушкина. СПб., 1993. С. 51).

Для настоящего мини-каталога мы отобрали 15 рисунков (число их в бумагах Якубовича стремится к сотне). Выбор структуры описания рисунка также продиктован ориентацией на том, в подготовке которого принимал участие наш юбиляр. Все публикуемые рисунки хранятся в личном фонде Д. П. Якубовича в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (ф. 800); в описании указываются только номер единицы хранения и лист.

I. ПОРТРЕТЫ

1. Автопортрет в шляпе

карандаш

27 мая (?) 1919, дер. Ново-Васильевка Бердянского уезда Таврической губернии
№ 44. Л. 2.

Подпись: «Д. Я.». Один из шести автопортретов (четыре из них – в широкополой шляпе), выполненных на двух листах плотной бумаги в 1919 г.



Рис. 1. Автопортрет в шляпе



2. «Гимназист Якубович наслаждается природой» (автопортрет на природе)
чернила
29 мая 1914, дер. Вамильярви¹⁰
№ 90. Л. 3 об.

Рисунок сделан в письме к Марианне Алексеевне Борисяк (1897–1983), дочери известного палеонтолога и геолога А. А. Борисяка, однокашнице Д. П. Якубовича по Выборгскому коммерческому училищу и частной гимназии Л. Д. Лентовской:



Рис. 2. «Гимназист Якубович наслаждается природой»



Вот я и в Финляндии <...>. Не знаю, может быть, эстету у нас в Вамильярви и не понравилось бы, но я пока что страшно доволен: солнце, небо, озеро, закаты и прочая роскошь — чего же более! <...>

Я живу эпикурейцем, «пишу мои вирши, живется легко»¹¹. Ем, пью, сплю, смотрю на небо — и ни признака занятий — словом та жизнь, которую я считаю идеальной. <...> Извиняюсь, что пишу столь импрессионистически — ничего не поделать! — сиренью пахнет.¹²

¹⁰ Vammeljärvi (фин.; другие варианты транскрипции – Ваммильярви, Ваммельярви). Деревня на берегу одноименного озера (ныне – Гладышевское). Находится неподалеку от железнодорожной станции и поселка Мустаямки (с 1948 г. – пос. Яковлево Выборгского района Ленинградской области).

¹¹ Цитата из «Крестьянских детей» Н. А. Некрасова.

¹² РО ИРЛИ. Ф. 800. № 90. Л. 2–2 об.

З. П. Ф. Якубович
цветные карандаши
<не позднее марта 1911>, Удельная
№ 43. Л. 2.

Подпись: «Д. Якубо<вич>»; под портретом – инициалы отца: «П. Я.». В нижней части листа помета карандашом: «Папа остался доволен».

Один из трех портретов отца (два других выполнены карандашом).



Рис. 3. Портрет П. Ф. Якубовича



4. Д. П. Якубович, А. С. Орлов, Ю. Г. Оксман и Б. В. Томашевский на заседании Пушкинской комиссии в Малом конференц-зале Института русской литературы чернила
<сентябрь или октябрь (?)> 1936, Ленинград
№ 45.

Подпись: «Д. <19>36». Вероятно, изображено одно из рабочих совещаний комиссии, состоявшихся осенью 1936 г.¹³ На рабочий характер заседания указывают, во-первых, отсутствие докладчика (в президиуме – только руководство комиссии), и, во-вторых, позы, в которых изображены Ю. Оксман и Б. Томашевский.



Рис. 4. Д. П. Якубович, А. С. Орлов, Ю. Г. Оксман и Б. В. Томашевский на заседании Пушкинской комиссии в Малом конференц-зале ИРЛИ



¹³ 26 сентября или 17 октября (см.: Турчаненко В. В. Научные заседания, организационные собрания и совещания Пушкинской комиссии Академии наук СССР в Ленинграде в 1931–1936 гг.: (По материалам Санкт-Петербургского филиала Архива РАН) // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 2020. Вып. 34. С. 179).

II. АВТОИЛЛЮСТРАЦИИ И «ТИТУЛЬНЫЕ ЛИСТЫ»

5. Букет с пионом и туей

карандаш, чернила

27 мая 1919, дер. Ново-Васильевка Бердянского уезда Таврической губернии

№ 40. Л. 32 об.

Рисунок выполнен на полях стихотворения «Мой букет», посвященного матери Д. П. Якубовича – Розе Федоровне Якубович-Франк (1861–1922):

Кто-то с дружеским вниманьем
Мне на стол букет поставил,
И неожиданным сочетаньем
Призадуматься заставил:
Равнодушно-мертвым фоном
Зеленеет, не целуя,
Над малиновым пионом
Аскетическая туя.

Я открыл намек неслышный
В сочетаньи этом строгом —
О тщете земной столь пышной,
О простой беседе с Богом.



Рис. 5. Букет с пионом и туей



6. Титульный лист сборника стихотворений Д. П. Якубовича
чернила
27 января 1923, Петроград
№ 41. Л. 1.

С посвящением Н. Г. Романовой: «Милой Нине Георгиевне в день ее именин на добрую память». Нина Георгиевна (Герасимовна) Романова (1899–1974) – будущая жена Д. П. Якубовича.



Рис. 6. Титульный лист сборника стихотворений Д. П. Якубовича



III. ПЕРЕРИСОВКИ И ПОДРАЖАНИЯ

7. Ю. Н. Тынянов. Перерисовка с шаржа Кукрыниксов

чернила

<не ранее 1932>

№ 46. Л. 8.

В правой нижней части листа – эпиграмма А. Архангельского:

Он молод. Лет ему сто тридцать.
Весьма начитан и умен.
Архивной пылью серебрится
От грибодедовских времен.

8. М. Л. Слонимский. Перерисовка с шаржа Кукрыниксов

чернила

<не ранее 1932>

№ 46. Л. 3.

На одном листе с перерисовкой шаржа Кукрыниксов на Н. Тихонова. Рядом с шаржем на Слонимского – эпиграмма А. Архангельского:

Добьется он респекта,
Идя не по кривой
От среднего проспекта
К дороге столбовой.

Шаржи и эпиграммы, перерисованные и переписанные Якубовичем (рис. 7 и 8), опубликованы в кн.: Почти портреты: Дружеские шаржи и эпиграммы / [Рис.] Кукрыниксы; [Текст] А. Архангельский; [Отв. ред. А. Зуев]. [М.]: «Федерация», 1932¹⁴.

¹⁴ Д. П. Якубович перерисовал одиннадцать портретов (вместе с эпиграммами) из этой книги. Помимо выбранных нами для мини-каталога, это шаржи на А. Луначарского, Д. Бедного, А. Безыменского, Н. Тихонова, М. Козакова, Л. Сейфуллину, Вс. Иванова, М. Горького и А. Серафимовича. Цель данной перерисовки не вполне ясна. Вероятно, книга была запрещена к распространению, поскольку в ней находились портреты репрессированных во второй половине 1930-х гг. литературных деятелей (см.: Блюм А. В. Запрещенные книги русских писателей и литературоведов. 1917–1991: Индекс советской цензуры с комментариями. СПб., 2003. С. 40–42), хранить ее стало небезопасно, и Якубович сделал для себя копии шаржей на лиц, с которыми был когда-то связан.



Рис. 7–8. Ю. Н. Тынянов и М. Л. Слонимский. Перерисовки с шаржей Кукрыниксов



9. С. Д. Балухатый
 чернила
 <1937 или 1938>, Ленинград
 № 35. Л. 14.

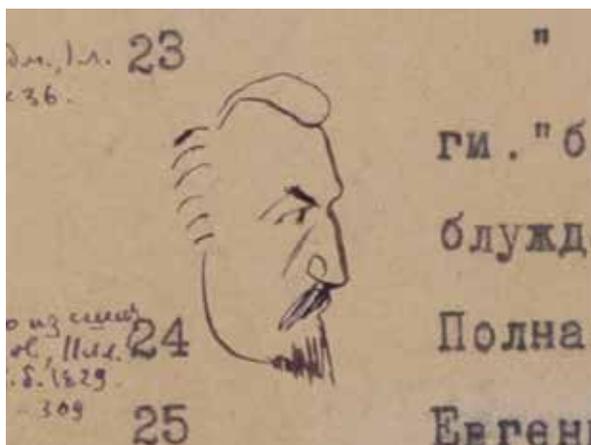


Рис. 9. С. Д. Балухатый



10–11. В. В. Гиппиус и М. А. Цявловский
чернила
<1937 или 1938>, Ленинград
№ 35. Л. 14.



Рис. 10–11. В. В. Гиппиус и М. А. Цявловский



Рисунки 9–11 сделаны на одном из листов рабочего экземпляра описи 1 Пушкинского фонда, которая предшествовала «Описанию» Л. Б. Модзалевского и Б. В. Томашевского¹⁵. Они представляют собой перерисовки с коллективной фотографии пушкинистов, сделанной в 1937-м или 1938 г. в Малом конференц-зале Института русской литературы¹⁶. На этом же листе находятся перерисованные с той же фотографии (но менее удачные) портреты Л. А. Плоткина, Б. С. Мейлаха, Д. Д. Благого, В. М. Жирмунского и др.

¹⁵ Машинопись с дополнениями (размеры, провенанс, уточнения заголовков) рукой Д. П. Якубовича. О его участии в предварительной работе по описанию автографов см.: *Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Научное описание* / Сост. Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский. М.; Л., 1937. С. 19, 1-я паг.

¹⁶ Фотография воспроизведена в кн.: *Пушкинский Дом: Материалы к истории. 1905–2005*. СПб., 2005 (альбом между с. 192 и 193); *Пушкинский Дом в лицах: Неформальная история в фотографиях, рисунках и забытых текстах*. СПб., 2007. 2-е изд. С. 21.

12. Перерисовка обложки («титульного листа») к рукописям «маленьких трагедий»¹⁷
карандаш
<1934 (?)>, Москва
№ 35. Л. 91.

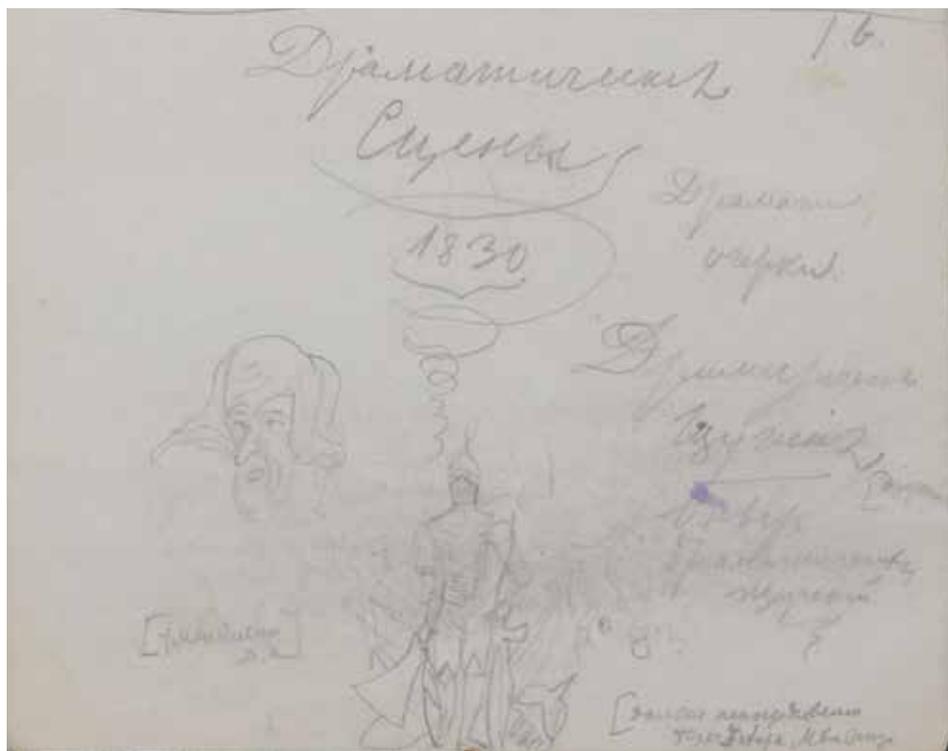


Рис. 12. Перерисовка обложки («титульного листа») к рукописям «маленьких трагедий»



В нижней части листа – пометы: «[уменьшено / Д. Я.]» и «[Дальше непосредственно / Берег Днепра. Мельница]», свидетельствующие о рабочем характере данной перерисовки¹⁸. Вторая помета отражает структуру тетради, сшитой и про-

¹⁷ Факсимильное воспроизведение автографа Пушкина см.: А. С. Пушкин. Болдинские рукописи 1830 года: В 3 т. / Авт.-сост. Т. И. Краснобородько, С. Б. Федотова; Вступ. ст. С. А. Фомичева. СПб., 2013. Т. 3. С. 263.

¹⁸ Макетирование отдельных листов пушкинских автографов, хранившихся в Москве, осуществлялось Якубовичем в период его работы (1933–1935 гг.) над томом драматических произведений академического издания Полного собрания сочинений Пушкина.

нумерованной жандармами во время фронтального досмотра рукописей Пушкина: в обложку к рукописям «маленьких трагедий» (с жандармскими пометами «6» и «19») оказалась вложена беловая с поправками рукопись драмы «<Русалка>» (жандармские пометы «7–18»). Содержание этой «неорганической»¹⁹ тетради (шифр Ленинской библиотеки – ЛБ 2376 А) отражено в составленном Л. Б. Модзалевским и Б. В. Томашевским «Описании бумаги А. С. Пушкина в автографах его, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина» (Л., 1936): «Домик в Коломне», «Драматические сцены» (обложка) и «Русалка»²⁰.

В своем недавнем исследовании С. В. Денисенко выдвинул не лишнее изящества предположение о том, что внутри обложки к «Драматическим сценам» находилась рукопись «Скупого» (жандармские пометы «7–16»), а недостающие листы с пометами «17» и «18» могут быть разысканы среди тех же болдинских рукописей. По мнению исследователя, искомый автограф – незавершенное стихотворение «Пред испанкой благородной...» с жандармской пометой «17», заключительные строфы которого, вероятно, располагались на листе с пометой «18»²¹.

Это предположение, к сожалению, разбивается о сухие факты истории пушкиноведения: «неорганические» тетради, составленные жандармами из рукописей Пушкина, были расшиты сотрудниками Сектора рукописей Государственного музея А. С. Пушкина не ранее середины 1938 г.²² Следовательно, состав этих искусственно созданных автографических комплексов, зафиксированных в упомянутом описании 1936 г., оставался неизменным на протяжении ста лет. Рукопись же «Скупого» находилась в составе другой тетради – ЛБ 2376 В²³.

¹⁹ Здесь мы используем жаргон наших предшественников, называвших сшитые после смерти Пушкина жандармами из отдельных листов тетради «неорганическими», противопоставляя их «органическим», т. е. фабричным тетрадям и альбомам, в которых работал поэт.

²⁰ Ныне – РО ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 1. № 915 («Домик в Коломне»), № 1621 (обложка к рукописям «маленьких трагедий») и № 950 («<Русалка>»).

²¹ Денисенко С. В. Обложка к рукописям «Маленьких трагедий»: Опыт графических изучений «опыта драматических изучений» // Временник Пушкинской комиссии. Специальный выпуск в честь Татьяны Ивановны Краснобородько. СПб., 2023. С. 107–108.

²² Ленинская библиотека завершила передачу всего своего собрания пушкинских автографов (включая рукописи, пожертвованные в 1880 г. сыном поэта) Государственному музею А. С. Пушкина в июле 1938 г. Подробнее о судьбе пушкинских рукописей в 1930–1940-е гг. см.: Краснобородько Т. И., Турчаненко В. В. Пушкинский Дом и процесс концентрации в СССР рукописей Пушкина (1930–1940-е годы): по архивным источникам // Русская литература. 2023. № 3. С. 5–29.

²³ Описание бумаги А. С. Пушкина в автографах его, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина / Сост. Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский. Л., 1936. С. 4 (машинопись; хранится в РО ИРЛИ).

IV. ПЕЙЗАЖИ

13. Вамильярви

чернила

29 мая 1914, дер. Вамильярви

№ 90. Л. 2.



Рис. 13. Вамильярви



Рисунок сделан в письме к М. А. Борисяк (см. описание рис. 2).

V. КАЛЛИГРАФИЯ

14. Буквица, изображающая поцелуй со Сфинксом

чернила

20 мая 1921, дер. Ново-Васильевка Бердянского уезда Таврической губернии

№ 40. Л. 184 об.



Рис. 14. Буквица



Буквица украшает перевод пролога («Das ist der alte Märchenwald...») к третьему изданию «Книги песен» Г. Гейне (1839)²⁴, выполненный Д. П. Якубовичем:

Круг лес волшебный вековой
И лип благоуханье!
Лучи луны мне в душу льют
Свое очарованье!

Я вглубь вошел. Когда я шел,
С вершин звучало пенье —
То соловей мне пел любовь,
Любовное томленье.

Он пел тоску, он пел любовь,
Он пел про смех, печали,
Ликуя, плача... И мечты
Забывшие вставали.

²⁴ Этот текст широко известен в переводе А. А. Блока («Я в старом сказочном лесу...», 1920).

Я дальше шел. Когда я шел,
Открылся предо мною
Огромный замок на лугу
С высокою стеною.

Закрты окна, и везде
В нем ужас и молчанье.
Казалось, смерть сама живет
В пустынном этом зданьи.

И у ворот там Сфинкс лежал
И в неге, и в величьи.
Двупольный: торс и лапы — льва,
Глава и грудь — девичьи.

Прекрасный лик! Из бледных глаз
Страсть дикая взывала,
Улыбка на немых устах
Призывно трепетала.

А соловей так сладко пел,
Что, не сдержав желанья,
Припал я к чудному лицу
В томлении лобзанья.

И ожил камень, задышал
Вдруг мрамор жилкой каждой,
Жар поцелуев пил моих
С неутолимой жаждой.

Мое дыханье выпил он,
И похотью сгорая,
Вдруг тело бедное мое
Сжал, лапами терзая.

Блаженство — боль, мученье — рай,
Обоим нет предела!
Меж тем как поцелуй ласкал,
Вонзались когти в тело.

Пел соловей: «Прекрасный сфинкс!
Любовь! Скажи, к чему ты
Мешаешь с гибельной тоской
Всегда блаженств минуты?»

О дивный Сфинкс! Открой мне, что
Таит загадка эта?
Над ней уж много тысяч лет
Я думал. Нет ответа!²⁵

²⁵ Ф. 800. № 40. Л. 184 об.–185 об.; белой текст с позднейшей правкой (карандашом), переходящий в черновой в последних двух строфах.

VI. ОРУЖИЕ, ДЕТАЛИ ВОЕННОЙ АМУНИЦИИ

15. Рыцарь и лошадь в доспехах

чернила

<середина 1930-х гг.>, Ленинград (?)

№ 35. Л. 32.

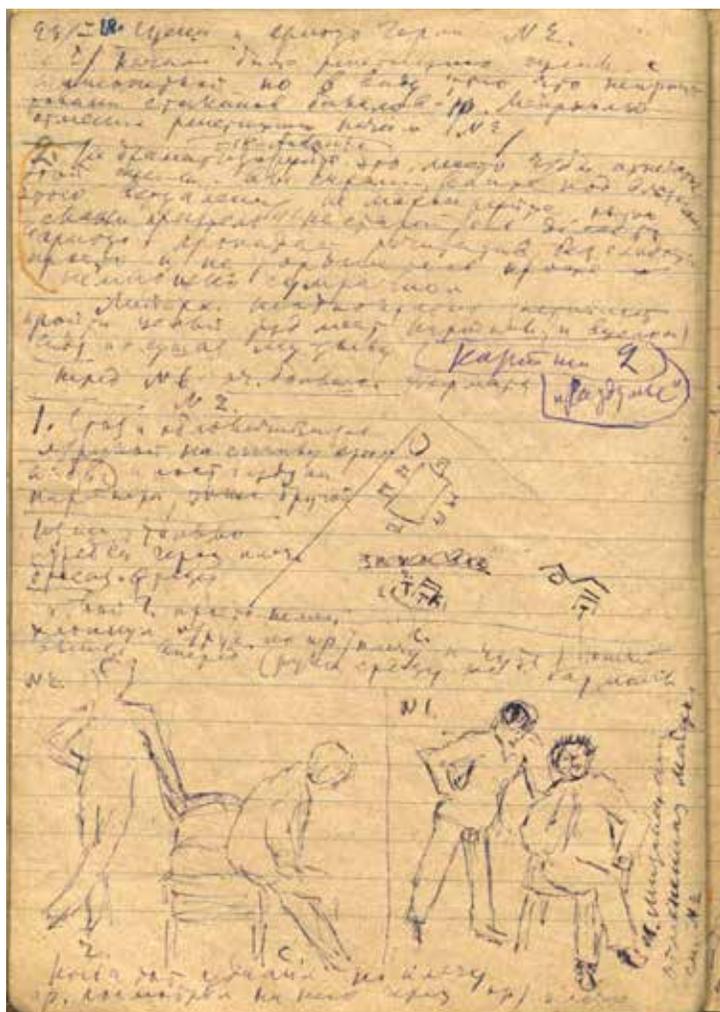
Рядом – всадник с копьём наперевес; женские портреты. Рисунки сделаны на полоске бумаги; на обороте – начало редакторской работы над поэмой Пушкина «Анджело» для академического издания: подсчет количества строк и строк, порядок подачи вариантов, список источников текста.



Рис. 15. Рыцарь и лошадь в доспехах

Алексей Балакин, Владимир Турчаненко

**РАБОТА Н. А. БАСИЛОВА НАД РЕЖИССЕРСКОЙ
ПАРТИТУРОЙ ОПЕРЫ «ПИКОВАЯ ДАМА»**
(Постановка В. Э. Мейерхольда в Государственном академическом
Малом оперном театре в 1935 г.)



Н. А. Басилов. Фрагмент записи репетиции оперы «Пиковая дама»
(из творческой тетради)



Практически с самого начала своей режиссерской деятельности В. Э. Мейерхольд размышлял не только над процессом создания спектаклей, но и над их сохранением и изучением. «Страницы моих режиссерских записей выглядят как ноты, а пометками служат музыкальные знаки. Научно-исследовательская лаборатория, работающая в моем театре, пока еще не изобрела способа переработки этих записей в режиссерские экземпляры, которые были бы общепонятны», – так скажет В. Э. Мейерхольд в 1936 г.¹

В середине 1930-х гг. в Государственном театре им. В. Э. Мейерхольда (ГосТИМ) действительно была организована научно-исследовательская лаборатория (НИЛ) под руководством Леонида Викторовича Варпаховского. Одной из задач, которая стояла перед коллективом, была разработка способов фиксации речи, движений актеров и зрительских реакций для создания режиссерских партитур спектакля. Итогом работы лаборатории стали партитуры спектаклей «33 обморока» и «Дама с камелиями», которые были составлены Л. В. Варпаховским при помощи шоринфона и ходомера². На одном из заседаний НИЛ в августе 1935 г. Мейерхольд отрицательно отозвался о проделанной Варпаховским работе над водевилем «Предложение», входившим в спектакль «33 обморока», и отложил публикацию партитур³. Кроме того, он назвал подход Варпаховского к записи слишком академическим, не принимающим во внимание актерской и режиссерской импровизации.

На этом же заседании присутствовал Николай Александрович Басилов – режиссер-лаборант театра, сотрудник НИЛ, ему была поручена разработка вопросов, связанных с теорией и практикой режиссуры, в частности подготовка учебников по

¹ Мейерхольд В. Э. <Работа режиссера с актером>. Беседа с коллективом Пражского театра «Д-37» // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 501–502.

² Для записи речи актеров Варпаховский использовал шоринофон – систему механической записи звука на киноленту при помощи иглы, а для записи движений ходомер. Основной частью ходомера была муфта, сквозь которую проходила лента, перемещающаяся с одной бобины на другую. В верхней части муфты было расположено восемь писцов – чернильных ручек, – каждая из которых опускалась на движущуюся ленту под воздействием магнита. Управление писцом было вынесено за пределы прибора и осуществлялось нажатием специальной кнопки, для каждого писца была предусмотрена своя кнопка. В момент начала записи в ходомере нажималась кнопка, приводившая в действие механизм электрических часов. С помощью особого приспособления этот механизм немедленно делал на ленте засечку, отмечая исходный пункт наблюдения, и затем ставил засечку через каждые шесть секунд, до тех пор пока не заканчивалась запись. Свои эксперименты по составлению партитур спектаклей Варпаховский подробно описал в воспоминаниях (см.: *Варпаховский Л. В. Партитура спектакля // Варпаховский Л. В. Наблюдение. Анализ. Опыт. М., 1978. С. 157–181.*

³ РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 3.

режиссуре, актерскому мастерству и системе Мейерхольда⁴, которые должны были основываться на всестороннем документировании процесса создания спектакля; в черновых набросках к планам индивидуальной работы, составленных Басиловым, была указана непосредственная работа по фиксации оперы «Пиковая дама»⁵, т. е. подготовка режиссерской партитуры, но, очевидно, на принципах отличных от системы, предложенной ранее Варпаховским:

Однажды во время репетиции Мейерхольд подошел ко мне и, заглянув в тетрадь, спросил: «Что ты все пишешь?» Я показал и объяснил. Он изумился: «Молодец! — похвалил он меня. — У нас (в ГосТИМе. — В. Г.) «Даму с камелиями», записывает целая дюжина людей во главе с Варпаховским, и то хуже, — и, покачав головой, добавил: — Какое же терпение-то надо иметь!» Я был очень обрадован его вниманием и еще тщательнее стал вести свои записи.⁶

Премьера оперы «Пиковая дама» состоялась в Ленинградском академическом Малом оперном театре (МАЛЕГОТе) 25 января 1935 г. Интенсивный репетиционный период начался осенью 1934 г., во время ленинградских гастролей ГосТИМа. Впервые информация о намерении пригласить Мейерхольда в Ленинград для работы над оперой «Пиковая дама» появляется в театральной прессе в 1933 г. Заведующий литературно-репертуарной частью МАЛЕГОТа Адриан Пиотровский в статье о планах театра писал, что берется курс на создание «высокого реалистического стиля в опере»⁷. Среди композиторов, чьи произведения соответствовали заявленным требованиям правдивости построения музыкальных образов, были названы Дж. Верди, Ж. Бизе и П. И. Чайковский. В этом контексте и были анонсированы планы пригласить Мейерхольда для работы над «Пиковой дамой»; указывалось, что «намечается очень решительный пересмотр сценической трагедии и даже композиции гениального создания Чайковского, направленный на то, чтобы, удаляя стилизаторски-пышное и мистико-символическое перетолкование этой «петербургской» оперы, вскрыть конкретно-реалистические, пушкинские ее элементы»⁸.

К 1933 г. А. С. Пушкин считался несомненным классиком⁹, в отличие от П. И. Чайковского, биография и творчество которого были полны «чуждых»

⁴ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1043. Л. 9.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 90. Л. 5.

⁶ Басилов Н. А. Мейерхольд создает спектакль // В. Э. Мейерхольд: «Пиковая дама»: Замысел, воплощение, судьба: Документы и материалы. СПб., 1994. С. 314.

⁷ Пиотровский А. Малый оперный театр сегодня и завтра // Рабочий и театр. 1933. № 17. С. 9.

⁸ Там же. С. 10.

⁹ Подробнее о «культе Пушкина» см.: Тихонов В. В. История в сталинском СССР. М., 2024. С. 177–183.

советской идеологии элементов. Мейерхольдовская постановка, по мнению современной исследовательницы Марины Раку, «замышлялась, осуществлялась и воспринималась как политическая акция принципиального значения – один из важнейших шагов к полномасштабной “реабилитации” русского классического наследия»¹⁰. Одним словом, новая трактовка «Пиковой дамы» должна была стать образцом советской оперы; возможно, именно с этим обстоятельством связано стремление «записать» и сохранить спектакль. В приказе по театру от 11 марта 1935 г. было указано на необходимость «собрать и обработать все ценнейшие материалы режиссерской работы В. Э. Мейерхольда над оперой “Пиковая дама” и издать отдельной книгой»¹¹. Ответственным за эту работу и был назначен Н. А. Басилов – режиссер-лаборант ГостИМа.

В личном архиве Басилова сохранились так называемые «творческие тетради», в которых записи репетиций, лекций, собраний перемежались с театральной хроникой и личными переживаниями¹². Работе над «Пиковой дамой» посвящены 14 тетрадей, которые велись с 17 апреля 1934 г. по 30 января 1935 г. Помимо записей репетиций, Басилов также подробно конспектировал дневники и письма П. И. Чайковского, чтобы лучше понять именно мейерхольдовскую трактовку оперы. Напомню, что Мейерхольд в своем стремлении приблизить Чайковского к Пушкину отказался от либретто Модеста Чайковского, написал новый текст (совместно с В. И. Стеничем) и заново перекроил музыкальную партитуру оперы.

Изначально на репетициях Басилов не числился ни режиссером-лаборантом, ни ассистентом Мейерхольда; на эту должность его назначили позднее, и главной его обязанностью было вести репетиции в отсутствие мастера. Творческие тетради стали основой этой репетиционной работы, не случайно на части тетрадей в левом верхнем углу стоит подпись Мейерхольда, которая удостоверяет правильную фиксацию основных моментов режиссерского замысла. Возможно, идея создания режиссерской партитуры на основе записей принадлежала самому Басилову, но инициатива могла также исходить от Всероссийского театрального общества (ВТО) и Государственной академии искусствознания (ГАИС). Директор МАЛЕГОТа Рувим Шапиро в одном из писем Мейерхольду пишет, что к нему неоднократно обращались сотрудники ВТО и ГАИС с просьбой разрешить работу над записью оперы¹³.

В середине 1930-х гг. при ВТО был организован кабинет теазаписи, целью которого была разработка методов фиксации лучших достижений советского театра¹⁴.

¹⁰ Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М., 2014. С. 629.

¹¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–260. Оп. 1. Д. 1507. Л. 131.

¹² Басилов вел тетради с 1927 по 1960 г. (РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 32–46).

¹³ Письмо Р. А. Шапиро В. Э. Мейерхольду от 14.02.1934 // В. Э. Мейерхольд: «Пиковая дама». С. 43.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 1. Ед. хр. 353. Л. 20.

Основным способом записи спектаклей было создание тонфильмов, т. е. звуковых фильмов, которые получили широкое распространение в СССР в 1930-е гг. Записи спектаклей планировалось начать именно с опер, поскольку благодаря музыкальной партитуре, оперы имеют четкую временную организацию. Возможно, именно по просьбе кабинета теазаписи режиссер М. Г. Козинцев собирался записать мейерхольдовскую постановку, однако из-за необходимости длительного монтажа оборудования, руководство не согласилось закрыть театр для публики на несколько дней, поэтому запись осуществлена не была¹⁵.

Государственная академия искусствознания возникла на руинах нескольких научных организаций, в том числе и Государственной академии художественных наук, которую закрыли в 1931 г. Первоначально ГАИС существовала в Москве, но в 1933 г. было принято решение о «перевозке» Академии в Ленинград. Театральным отделом ГАИС заведовал Александр Гвоздев – один из основоположников театроведения в России. Безусловно, проблема сохранения спектаклей и создания режиссерских партитур входила в число вопросов, которые разрабатывались под его руководством. В 1934 г. Николай Басилов поступил в аспирантуру ГАИС; к сожалению, не удалось точно установить, над какой темой он работал, но можно предположить, что тема эта и была связана с вопросами документирования спектаклей¹⁶.

В феврале 1935 г. Басилов подписывает с дирекцией МАЛЕГОТа договор на создание полной режиссерской партитуры оперы, которую он обязан сдать не позднее 20 декабря 1935 г.¹⁷ Все материалы, необходимые для работы (фотографии, чертежи, рисунки), ему должен был предоставить театр. В задачу Басилова входило не просто собрать под одной обложкой весь репетиционный и постановочный материал, но и показать, как Мейерхольд создает образы персонажей, именно поэтому в его версии режиссерской партитуры, помимо музыки, либретто, мизансцен, света и пр., присутствовала «линия поведения образа», которая включала словесное описание, рисунки и фотографии¹⁸.

В конце марта 1935 г. Басилов получает от своего друга и, очевидно, коллеги по аспирантуре, Исаака Израилевича Шнейдермана, письмо, в котором последний предлагает выпустить уже не режиссерскую партитуру, а сборник о «Пиковой даме» совместно с ГАИС, и советует обратиться через Мейерхольда с этим предложением к администратору МАЛЕГОТа С. Н. Гисину¹⁹. В архиве Басилова сохранился черновик письма к Гисину, в котором он подробно описывает, почему он не мог приступить

¹⁵ См. подробнее: РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 2. Ед. хр. 151. Л. 107.

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 103. Л. 1.

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 4.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 159.

¹⁹ РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 70. Л. 5; отправитель письма установлен мною, исходя из подписи и содержания письма.

к работе над партитурой²⁰. Причины эти сводились, с одной стороны, к отсутствию материалов, которые должен был предоставить МАЛЕГОТ. С другой стороны, Басилов признается, что был слишком загружен работой по организации подшефного колхозного театра и не мог полноценно работать над составлением партитуры; именно поэтому он просит, во-первых, разрешить продолжить дальнейшую работу над ней совместно с «товарищем вдвоем» (очевидно, речь как раз и идет об Исааке Шнейдермане). Во-вторых, Басилов предлагает издать не «голый фактический материал», а дополнить его статьями сотрудников ГАИС, представив следующий план книги:

- I.
 1. Твор<ческая> прог<рамма> созд<ания> П<иковой> д<амы> П<етра> И<льича> Ч<айковского>.
 2. Работа Самосуда над партитурой, ее раскрытие. Автор Грачев (или <1 нрзб>) – 3 л<иста>.
- II.

Пик<овая> дам<а> в плане эволюции творчества М<ейерхоль>да.
(авторы Басилов-Шнейдерман, общ<ая> ред<акция> Гвоздев<а> – 3 лист<а>)
- III.

Партитура спектакля – авт<ор> Басилов, ред<актор> Мейерхольд – 9–10 лист<ов>²¹

Возможно, письмо Гисину или не было направлено, или же он его получил, но ситуация не изменилась: в декабре 1935 г. Басилов обращается к Агриппине Соколовой – актрисе, которая исполняла роль Лизы, и по-прежнему сетует на отсутствие материалов, необходимых ему для работы²². Собственно, цель письма Басилова – просьба прислать 5 фотокарточек эпизода «Спальня графини», которые снимались под его руководством. К декабрю 1935 г. Басилов подготовил брошюру, «освещающую работу Мастера во время репетиции и целый отрывок из реж<иссерской> партитуры “П<иковой> д<амы>” “Спальня графини” для печати»²³. Из дальнейшей переписки с дирекцией МАЛЕГОТа следует, что Басилов отправил эту брошюру в театр, но она так и не была напечатана; рукопись и чертежи возвращены ему в 1939 г.²⁴

Рукопись брошюры сохранилась в личном фонде Басилова, на одном из листов которой есть запись Мейерхольда. Смысл своей работы Басилов объяснял следующим образом:

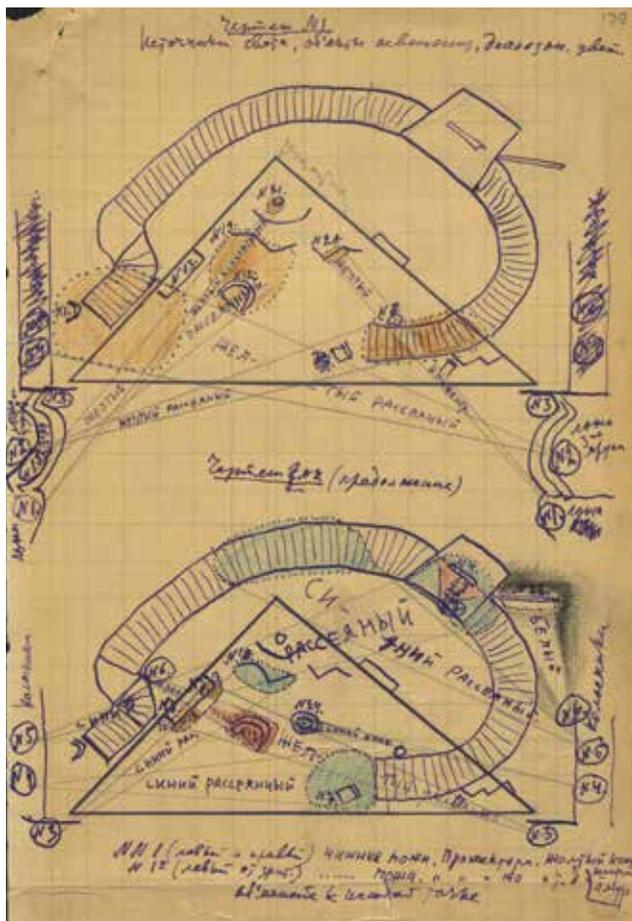
²⁰ РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 7–8.

²¹ РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 8 об.

²² РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 86. Л. 6; адресат письма установлен мною, исходя из обращения и содержания письма.

²³ Там же.

²⁴ См. переписку Басилова с дирекцией МАЛЕГОТа: РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 10–11.



Н. А. Басилов. Световая партитура эпизода «Спальня графини»



В этой брошюре я хочу рассказать на основе примеров из репетиционной работы Вс. Эм. Мейерхольда над «Пиковой дамой», на основе тщательно отобранного фактического материала, как работает величайший мастер современного театра, я хочу показать, как он подходит к построению образа, как он мыслит его, видит, ощущает, как развивает его, видоизменяет в процессе работы, в процессе столкновения с реальным актерским материалом. Как он подходит к актеру, заставляя его творчески гореть, создавая для него наилучшие условия и, наконец, каков он сам во время работы, во время репетиций.²⁵

²⁵ РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 2.

В качестве примера Басилов составляет режиссерскую партитуру фрагмента «Спальня графини». Эпизод этот выбран не случайно, так как, по мнению критиков и зрителей, сцена в спальне графини в новой редакции стала кульминацией всего спектакля²⁶. Басилов делит партитуру на 6 разделов: музыка и либретто, свод замечаний Мейерхольда, два раздела «линии поведения образов», вещи и аксессуары; световое оформление.

В режиссерской партитуре цифрами отмечены соответствующие фрагменты из клавира оперы. Басилов делал разметку по клавиру «Пиковой дамы» издательства «М. Юргенсона» 1899 г., именно того клавира, который использовал Мейерхольд на репетициях²⁷. Отдельно были составлены списки расположения вещей и аксессуаров эпизода, а также световая партитура, в которой были уточнены все нюансы светового оформления.

Любопытно, что двумя годами позже над режиссерской партитурой оперы работал сотрудник МАЛЕГОТа – Николай Шульгин. Работа была готова к 1937 г., что следует из датировки отзывов, которые были прикреплены к партитуре²⁸. Кроме того, разметка музыки осуществлялась по новому клавиру оперы, который был издан в 1936 г.²⁹ Позднее, в 1939 г. Шульгин работал над созданием партитуры «Маскарада», о чем сообщал Мейерхольду в письме: «Я закончил фиксацию “Маскарада”. Теперь мне необходимо, по Вашему указанию, сделать выписки из стенограмм репетиций, чтобы полнее (с Ваших слов) поместить в “партитуру” все ремарки и указания на трактовку образа и игровых моментов»³⁰. В партитуре «Пиковой дамы», составленной Шульгиным, мейерхольдовские ремарки отсутствуют, наибольший упор делается на последовательности движений актеров. Возможно, Шульгин составлял партитуру для удобства ввода новых актеров, а не для документации «рождения» образов, как это было задумано Басиловым.

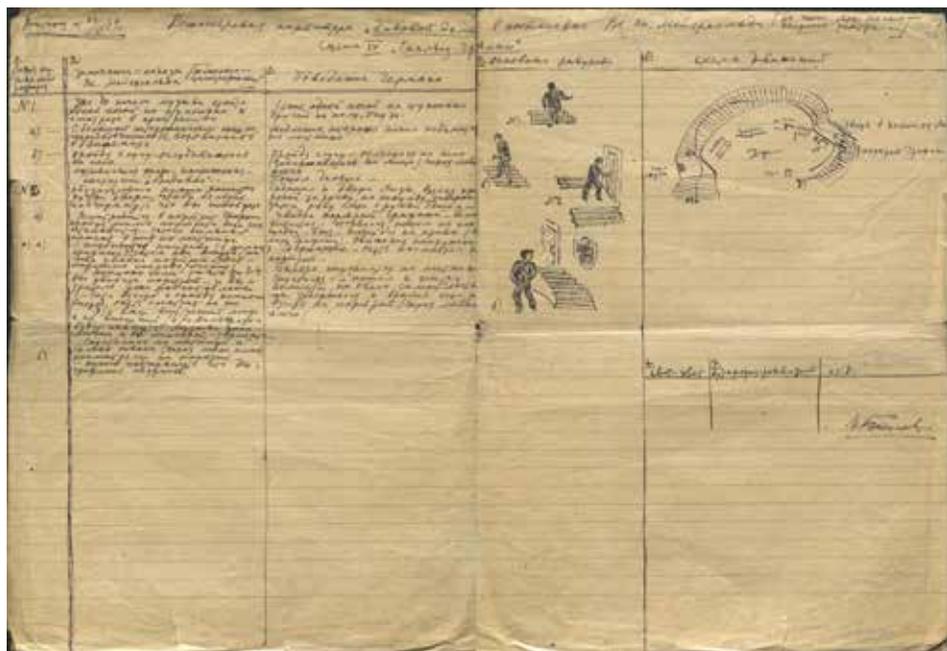
²⁶ См., например: *Пиотровский А.* «Пиковая дама» в Малом оперном театре // Пиковая дама. Л., 1935. С. 18; В. Э. Мейерхольд: Переписка: 1896–1939. М., 1976. С. 338 (письмо В. О Массалитиновой к В. Э. Мейерхольду от мая – начала июня 1935 г.).

²⁷ Подробнее о клавире см.: *Климовицкий А.* Пушкинизировать «Пиковую даму»... // Искусство Ленинграда. 1990. № 6. С. 3–8.

²⁸ Отзывы от 28 марта 1937 г. режиссера-лаборанта З. В. Закусовой и от 8 октября 1937 г. художественного руководителя Центрального театра Красной армии А. Д. Попова см.: РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1292. Л. 108, 107; сама партитура опубликована: Режиссерская партитура «Пиковой дамы» // В. Э. Мейерхольд: «Пиковая дама». С. 133–198.

²⁹ Этот клавир сохранился в личном фонде В. Э. Мейерхольда (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 293).

³⁰ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2633. Л. 1.



Н. А. Басилов. Фрагмент режиссерской партитуры эпизода «Спальня графини»



Басилов же планировал систематизировать все замечания по поведению персонажей, которые за время репетиций высказывал Мастер, при этом в работе он хотел опираться не только на собственные заметки, но и на стенограммы репетиций, для составления которых была привлечена штатная стенографистка ГостИМа – Нина Борисовна Гринтух-Тагер. Во фрагменте режиссерской партитуры «Спальни графини» Басилов наглядно показывает, как из замечаний Мейерхольда он выстраивает линии поведения персонажей, в данном случае Германа. Ниже пример «сырого, репетиционного материала» и обработанного Басиловым:

ЗАМЕЧАНИЯ, ПОКАЗЫ МЕЙЕРХОЛЬДА	ЛИНИЯ ПОВЕДЕНИЯ ГЕРМАНА
Уже до начала музыки стойте одной ногой на ступеньке и смотрите в пространство.	Стоит одной ногой на ступеньке, другой на полу. Пауза.
С большой осторожностью пошли, сосредоточенность, вороватость в движениях.	Медленно, осторожно начал подниматься по лестнице.

<p>Пройдя слугу — оглядывайтесь на него.</p>	<p>Пройдя слугу — оглянулся на него (задержавшись на месте) через левое плечо.</p>
<p>Музыкальная фраза — напряженная... состояние «бредовое».</p>	<p>Пошел дальше...</p>
<p>Обязательно нужно коснуться ручки двери, чтобы больше подчеркнуть, что вы не войдете. Всматривается в портрет графини, пройдя мимо портрета, еще раз останавливается... затем сильный проход вниз по лестницу... Оглядывается направо (в комнату графини), затем идет вперед (налево увидел портрет) (идет медленно, сосредоточенно) Неплохо, если такта за 3—4 вы увидите портрет... и вы и зритель уже подготовлены. Снял взгляд и, пройдя немного вперед, опять смотрит на нее. Это ваш внутренний мир, а не внешний (а то Далькрозом будет пахнуть). Музыка динамична, а вы наоборот — тормозите.</p>	<p>Подошел к двери Лизы, взялся правой рукой за ручку, на секунду задержался, затем руку снял с ручки. Пошел... Увидел портрет графини... всматривается... оторвался, пошел по площадке... вниз... оглянулся на правое (в комнату графини). Движение напряженно-сдержанное. Опять посмотрел на портрет... Быстро спускается по лестнице.</p>
<p>Спустились по лестнице и только искоса (через левое плечо) посмотрели на портрет... ...нужно подчеркнуть, что вы с графиней связаны...³¹</p>	<p>Спустился — и пошел к центру комнаты, но около самой лестницы задержался и бросил еще раз взгляд на портрет (через левое плечо).</p>

Как видно из приведенного выше фрагмента, Басилов хронологически и логически выстраивает замечания Мейерхольда, они превращаются в глагольную последовательность действий: подошел, задержался, оторвался, оглянулся и т. д., так же как позднее это сделает Н. Г. Шульгин. Несмотря на стремление Басилова зафиксировать именно мейерхольдовскую интерпретацию образов, она исчезает из обработанного Басиловым материала. Например, очень важное замечание Мейерхольда «обязательно нужно коснуться ручки двери, чтобы показать, что вы не войдете» — одно из звеньев биомеханики (в этом действии проявляется принцип отказа) — из конечного варианта линии поведения исчезает.

Таким образом, наибольшую ценность приобретает не режиссерская партитура, а непосредственные записи репетиций, показов, замечаний, которые и составляют

³¹ РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 38 об.

творческие тетради Басилова. Возможно, именно стремление сформулировать и задокументировать процесс рождения режиссерского замысла так импонировало Мейерхольду. На протяжении 1920–1930-х гг. он предпринимает несколько неудачных попыток по публикации сборников своих статей, лекций, а также написать учебники по режиссуре и актерскому мастерству. В работе Басилова он видит возможность на примере «Пиковой дамы» показать процесс создания образцового, с его точки зрения, спектакля.

В 1936 г. Басилов уходит из ГосТИМа из-за конфликта с Мейерхольдом. Несмотря на все его старания, издать брошюру о «Пиковой даме» так и не удалось. В период с 1936 по 1939 г. многие из причастных к подготовке спектакля «Пиковая дама» были репрессированы³², включая самого Мейерхольда, а в сборнике к двадцатилетию МАЛЕГОТа спектакль охарактеризован как формалистический и ошибочный³³.

Прошло чуть более двадцати лет, и Басилов снова обратился к неизданной брошюре и заметкам, чтобы написать теперь уже книгу «Вс. Э. Мейерхольд – создает спектакль (постановка “Пиковой дамы” в МАЛЕГОТе)»³⁴. Скорее всего, толчком к работе послужила реабилитация Мейерхольда в 1955 г. Параллельно, на основе своих записей, Басилов задумывает подготовить книгу о второй редакции «Клопа» В. В. Маяковского, над которой шла работа в 1936 г.

Судя по материалам издательского дела, 6 февраля 1958 г. Басилов заключает с ВТО договор и обязуется в срок до 15 апреля 1959 г. сдать рукопись книги «Работы Вс. Мейерхольда над оперной классикой» объемом 7 печатных листов³⁵. Спустя год он обращается в ВТО с новым предложением – издать задуманную книгу в трех частях: «Работа Вс. Мейерхольда над оперной классикой (рождение замысла, реализация замысла в музыке, драматургии и монтаже спектакля)», «Вс. Мейерхольд в работе с оперными артистами (режиссерская и педагогическая работа над 14 эпизодами «Пиковой дамы)»», «Спектакль “Пиковая дама” в постановке Вс. Э. Мейерхольда (режиссерская партитура 14 эпизодов “Пиковой дамы)»»³⁶. Просьба Басилова была удовлетворена, и он начинает работу над первой частью задуманной трилогии, которую он подготовил к 1960 г.

³² Шапиро Р. А. – директор МАЛЕГОТа, арестован в 1936 г., расстрелян в 1938 г.; Гисин С. Н. – администратор театра, арестован в 1936 г., расстрелян в 1938 г.; Пиотровский А. И. – заведующий литературно-репертуарной частью театра, арестован в 1937 г., расстрелян в 1937 г.; Стенич В. И. – автор либретто оперы, арестован в 1937 г., расстрелян в 1938 г.

³³ Двадцать лет Государственного академического Малого оперного театра: 1918–1938. Л., 1939.

³⁴ РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 3. Д. 417. Л. 11.

³⁵ РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 8. Ед. хр. 76. Л. 1.

³⁶ Там же. Л. 5.

Спустя четверть века рукопись Басилова попадает в совершенно иной контекст: Мейерхольд из бесспорного театрального авторитета превратился в персону нон грата, теперь требовалось не только доказать правомерность его изменений, сделанных в «Пиковой даме»; необходимо было сначала реабилитировать самого Мейерхольда, попутно указав на его ошибочное увлечение формализмом. Судя по рецензиям, Басилов не справился с этой задачей в полной мере, поэтому рукопись несколько раз отправляли на доработку³⁷. В конце 1960 г. он внезапно умирает, а издание его работы сначала откладывается, затем и вовсе отменяется.

В постсоветское время к трудам Басилова обращается Г. В. Копытова – автор-составитель сборника документов о спектакле «Пиковая дама», но она также дает весьма нелестную оценку работе режиссера («беллетризированное изложение стенограмм репетиций оперы и докладов Мейерхольда»³⁸) и публикует лишь несколько фрагментов из рукописи несостоявшегося первого тома. Таким образом, первый и фактически единственный опыт документированного описания процесса создания Мейерхольдом спектакля до сих пор остается неизданным.

Владислава Гайдук

³⁷ РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 1. Ед. хр. 109.

³⁸ В. Э. Мейерхольд: «Пиковая дама». С. 392, коммент. Г. В. Копытовой.

ГЕРОЙ «ЛИХИХ» ДЕВЯНОСТЫХ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ (Б. Рыжий и А. Машнин)

В центре нашего внимания оказались два, на первый взгляд, разные автора. Один из них – свердловский / екатеринбургский поэт, ставший во многом ориентиром для молодой российской поэзии, а в конце жизни замеченный литературным бомондом, филологами и теперь считающийся главным поэтом конца XX века в России. Второй – малоизвестный широкой публике рок-поэт, впервые появившийся на концерте памяти А. Башлачёва, а позднее – один из самых «злых» и бескомпромиссных поэтов русского рока клубной формации (стадионы были заняты кумирами восьмидесятых).

Обратившись к поэзии Б. Рыжего и А. Машнина, можно увидеть кардинальную разницу двух поэтических систем и вместе с тем нельзя не отметить степень близости, почти идентичности тематических комплексов. Главная их общность – это отражение в поэзии эпохи 1990-х годов, эпохи, которая до сих пор оказывается спорной для интерпретаторов, притягательной для поп-культуры и важной для мировоззрения современного русского человека.

Конечно, оба поэта видели одни и те же основные события – например, войну в Чечне (у Рыжего – это вагоны, уходящие на Кавказ, у Машнина – «по телевизору кровавые мальчики», уголовники); у первого – соседи, приятели, малознакомые горожане, которые либо только что вернулись «с зоны», либо обязательно попадут туда в скором будущем, у Машнина – фон жизни девяностых: бандитские «стрелки», преступления, один из самых колоритных его героев – снайпер, в какой-то мере «герой» России этого времени.

Слишком много связывает двух авторов, один из которых лишь наезжал в Петербург главным образом по литературным делам, другой был постоянным жителем северной столицы, впрочем, также урожденным свердловчанином. По основным темам и центральным образам узнается страна, эпоха. И неважно, что Рыжий – «поэт любой эпохи»¹, а Машнин – собственно поэт девяностых, будто бы оторванный от традиции (что, конечно же, совершенно не так), оба поэта видят за окном одну порой страшную, порой трагичную, но чаще всего просто неприглядную жизнь.

И в то же время отношение поэтов к эпохе слишком различно.

В одном из интервью Борис Рыжий сказал о предназначении поэта: «Я думаю, поэт должен выступать адвокатом, но никак не прокурором, по отношению к жизни –

¹ Казарин Ю. Поэт Борис Рыжий: постижение ужаса красоты // Рыжий Б. Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004. С. 528.

мы, поэты, должны оправдать ее. Мне кажется, что я оправдываю, многое оправдываю. Мне хотелось, когда я писал стихи, оправдать жизнь»². Читая и слушая А. Машнина, сложно предположить, что он мог бы повторить эти слова.

Девяностые вошли в историю России прежде всего как эпоха «накопления первоначального капитала», передела сфер влияния, в котором участвовали как государственные, так и негосударственные структуры, причем не только официальные: с неизбежной китчевостью, пародийностью и в определенной степени реализмом это показал А. Балабанов в комедии «Жмурки». Улица также создавала своих героев. Эта тема широко представлена в поэзии Б. Рыжего и А. Машнина, при этом можно наблюдать явную противоположность позиций поэтов. Как отметил Ю. Казарин о Рыжеме, «он вошел, так сказать, в образ поэта-пацана с окраины индустриального города»³. Рыжему вообще приписывают открытие литературе районов и окраин Свердловска-Екатеринбурга, в представлении исследователей поэт становится своего рода голосом «улицы безъязыкой»: он «стал «первооткрывателем» специфического для русской поэзии промышленного топоса (по словам голландского литературоведа и переводчика К. Верхейла, «Борис Рыжий превратил Свердловск, Вторчермет в место, которое способно существовать в мировой литературе, которое понятно всем читателям с сердцем и с глазами»⁴). С другой стороны, Б. Рыжий связал свою поэтическую биографию с этим пространством, получил известность среди читателей прежде всего как «промышленной зоны красивый и первый певец»⁵. Мир поэзии Рыжего густо населен, однако его персонажи очень узнаваемы: «сосед-зэка», «мерзость», которая «рядом ест и пьет», «убийца готовит нож», «лезущий с базаром таксист», уличная шпана, воры, и над всем этим царит:

Блатная музыка, ни горечи, ни страха,
одно невежество, бессмыслица, тоска.
Шальная, наглая, как будто нету смерти,
девица липкая, глаза как два нуля.⁶

Мир Машнина предлагает меньшее количество различных персонажей, но они оказываются близки героям Рыжего, хотя их асоциальный статус менее акцентирован. Пожалуй, самый колоритный из них – уже упомянутый снайпер, остальные персонажи часто являются лишь представителями определенного социального класса, носителями новых ценностей и редко наделяются индивидуальностью:

² Рыжий Б. Оправдание жизни. С. 1.

³ Казарин Ю. Поэт Борис Рыжий: постижение ужаса красоты. С. 534.

⁴ Верхейл К. «Русский язык – самый трудный»: [Интервью] // Урал. 2003. № 2. С. 240.

⁵ Арсенова Т. А. Вторчермет Бориса Рыжего на литературной карте России: К проблеме читательской рецепции // Уральский исторический вестник. 2011. № 4. С. 32.

⁶ Рыжий Б. Оправдание жизни. С. 63 («...Врывается, перебивая Баха...»).

Страшно
Выйти из дома
Попасть на глаза железным болванам
Больно
Соприкасаться
С чужими руками железных болванов
Волки
Вышли на улицы
Сегодня так модно — быть железным...⁷

Также можно представить целый ряд персонажей, относящихся к группе люмпенизированных, «деклассированных», асоциальных: «люди-бумажники, люди-багажники», «добрые (в сущности) звери с человеческим мясом в глазах», «гуляка», убийцы, алкоголики, милиционеры и пр.

«Фон» эпохи одинаков у поэтов, но тем разительнее отличие в отношении авторов к персонажам.

В первых стихах Б. Рыжего легко найти примеры не просто сочувствия персонажам, но и какой-то зависти к ним, зависти к душевному спокойствию, которого так не хватает поэту:

Опуститься, что ли? Забыть совсем
обо всем? Кто я вообще таков?
Сочинитель этих своих проблем,
беспольный деятель тихих слов.⁸

Рыжий постоянно примеряет на себя чужую роль: покойного поэта, которому воздвигли памятник и назвали его именем сад, а чаще совсем иных героев:

...В телеге, а-ля твой сосед-зэка,
я шнырял по нему. Если Бог и дарил мне взгляд
сквозь луну, то, как надзиратель, —
сквозь пуп глазка.⁹

Поэт Рыжего сентиментален и несчастен, но в большей степени он запутан в происходящем: «Не в ладах я был с грамматикой жизни». Можно объяснять это биографически, как делают почти все, кто пишет о поэте, но кажется важным еще один аспект стремления автора к другому: поэт должен «милость к падшим призывать». И это не игра в гуманность творческой личности; можно заметить, что для Рыжего такое решение необходимо в ситуации постоянного одиночества:

⁷ Машинин А. Одинокий как. М., 2002. С. 22 («Железо»).

⁸ Рыжий Б. Оправдание жизни. С. 32 («От самого сердца»).

⁹ Там же. С. 7–8 («Урал научил меня не понимать вещей...»).

Полети ж в свое небо, родной,
и поведай, коль жив еще Бог —
как всегда, мол, зима и покой,
лишь какой-то дурак одинок.¹⁰

Представление о таланте как о «дурости», инаковости, соединяется у Рыжего с желанием обрести себя в сообществе – безразлично, в каком именно. Е. Коновалов пишет: «Что именно чувствуют урки и продавщицы, поэта здесь мало интересует. В центре он сам»¹¹, – и критик прав. Только на эту тему у Рыжего (таково уж свойство его творчества) примеров можно найти много, и можно привести совсем не те, что даны в указанной статье:

Отхлебну, не поперхнувшись взглядом.
Дрожь пройдет.
Мне плевать, какая мерзость рядом
ест и пьет.

«Плюнь и ты. Садись как можно ближе.
Не вини.
Мне всегда хотелось быть таким же,
как они.

В шлюхе видеть шлюху. В пьянстве — радость.
Дай мне ру...»¹²

Рыжего действительно интересуют не портреты героев, а собственное чувство; его взгляд всегда обращен внутрь, но именно внешний антураж как нельзя лучше характеризует происходящее с поэтом. Лица окружающих рождают в нем желание уйти от одиночества, даже став одним из этих окружающих, несмотря на дистанцию, которую он замечает и превращает в гиперболу своего одиночества. Видимо, так срабатывает и отмеченный А. С. Бокаревым синкретизм субъектов в лирике Б. Рыжего: исследователь перечисляет разные степени сближения автора и героя, указывая на полифонизм поэзии Рыжего. Возможно, эта стилиевая черта определяет отношения не только поэта к лирическому герою, но и поэта-героя к другим персонажам¹³. Поэтому говорить однозначно о резком противопоставлении субъекта

¹⁰ Там же. С. 25 («Черный ангел на белом снегу...»).

¹¹ Коновалов Е. В. Поэт и миф Борис Рыжий // Арион: Журнал поэзии. 2016. № 4. С. 69–81.

¹² Рыжий Б. Оправдание жизни. С. 36 («Ах, какие звезды – это сказка...»).

¹³ См.: Бокарев А. С. Структура авторского «я» в поэзии Бориса Рыжего // Вестник Костромского гос. ун-та. Сер.: Языкознание и литературоведение. 2017. № 4. С. 156–159.

высказывания «другому» вряд ли возможно. Кстати, одна из вариаций на тему музыки также связана у Рыжего с темой одиночества, то есть и с темой «другого»:

Потому и лез, и совал купюры, —
чтоб играл, покуда сердца горели:
«Для того придурка, для этой дуры,
для меня, мой нежный, на самом деле».¹⁴

Обращение к уличному музыканту, часто встречающееся у Рыжего, противопоставлено прослушиванию музыки в одиночестве (ср. «...Врывается, перебивая Баха...», «Серж эмигрировать мечтал...» и др.), в процитированном тексте герой, наоборот, требует от трубача внимания к себе, сам идет на сближение с «другим».

Обращение к блатной теме, столь значимой для русской литературы, для Рыжего не случайно именно в девяностые: после уничтожения Советского Союза организованная (и не очень) преступность стала, пожалуй, самым стабильным (если уместно это слово) сообществом. Не будем здесь обращаться к социологическому анализу, лишь отметим, что возникновение блатной темы у Рыжего часто связано именно с обретением себя в социуме: это особая ритуальность («Киндзмараули» («И на скамейке пью / как пьяница последний, без закуски, / за тех, кого со мною рядом нет»¹⁵) или «Типа песня»), свобода («Сколько можно, старик, умиляться острожной...»), взаимопомощь («Только справа соседа закроют, откинется слева...») и др.

Еще не завершен спор о самой природе лирического высказывания Рыжего — собственно лирическое оно или ролевое. Кажется, непроницаемой границы между этими типами поэтической речи у него нет: автор, независимо от избранного лица, говорит о себе — неважно, моделирует он собственный образ или пытается рисовать с натуры. Даже игра с читателем отражает трагическое мировоззрение поэта: «жизнь — смерть — тюрьма — война». Последний образ у Рыжего также приобретает амбивалентный характер: с одной стороны, уродство («Все, что взял у Тебя, до копейки верну...»), с другой — игра в героизм (в наибольшей степени проявляется в игровом тексте «Памяти Полонского»).

Следует отметить, что ушедшая советская эпоха, видимо, в силу коллективистской направленности, не была близка «последнему советскому поэту», хотя он часто возвращается к своему детству, времени, когда был счастлив. Но чаще в стихотворениях Рыжего встречается мотив отторжения и непонимания всего советского, и наоборот, неприятие советским поэта; при этом общему часто противопоставлена любовь героя («Воспоминание», «Те, кто в первом ряду...», «Пионерская комната: горны горнят, барабан...») или личное переживание («Первое мая»).

¹⁴ Рыжий Б. Оправдание жизни. С. 20 («Словно уши, плавно качались по́лы...»).

¹⁵ Там же. С. 65.

Таким образом «экстремальная» тематика у Рыжего – не столько позерство, сколько артистическое перевоплощение, попытка увидеть в другом себя, а в себе другого. Может быть, именно поэтому автору так важно сближение «далековатых» тем – поэтического и асоциального:

Разрываю сальный ворот:
душу мне не бреди.
Профиль Слуцкого наколот
на седеющей груди!¹⁶

Та же тема развивается и в стихотворении «На фоне граненых стаканов...».

Уже в лирике последних лет герой, мучаясь своей раздвоенностью, продолжает видеть в окружающем мире осколки прекрасного, незаметные для других:

И, проклиная небеса,
идут рассерженные люди,
несут по облаку в глазах...¹⁷

Но и в этот больной мир поэт приносит частицы той культуры, в которой живет:

Дочитаю печальную книгу,
что забыта другим впопыхах.
И действительно музыку Грига
на вставных наиграю зубах.¹⁸

Поэтический мир Бориса Рыжего – это локус, в котором заметны не только мелодии и аллюзии разных авторов; это, возможно, одно из немногих пространств для встречи современной поэту жизни с Большой Культурой, пусть она порой и окрашена горькой иронией, как метко заметил Ю. Казарин: «В сфере поэтики Борис Рыжий – явный современник и XIX, и XX, и XXI веков»¹⁹. В конце XX века, наверное, не хватало именно такого поэта, который «своею кровью склеит двух столетий позвонки». Он, преодолевая смерть словом²⁰, воздвигает памятник не только себе, но и тому миру, который (чаще всего своей трагедией) пробудил в нем желание говорить. «Другой» у Рыжего, может быть, не та «мразь», которая «рядом ест и пьет»,

¹⁶ Там же. С. 246 («До пупа сорвав обноски...»).

¹⁷ Там же. С. 166 («Когда вонзают иглы в руки...»).

¹⁸ Там же. С. 283 («Синий свет в коридоре больничном...»).

¹⁹ Казарин Ю. Поэт Борис Рыжий: постижение ужаса красоты. С. 528.

²⁰ См.: *Непомнящих Н. А.* Танатологические мотивы лирики Бориса Рыжего // Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 217.

но сам поэт, ищущий в окружающем и окружающих себя. Путь поэта Бориса Рыжего показывает, «из какого сора растут стихи», но все же задача поэта «одобрить» каждую соринку, которая составляет часть его самого.

Совершенно иначе выстраивает диалог с современностью Андрей Машнин: в стихах Рыжего «другой» – если не лирический герой, то порожденная ностальгией или мироощущением ролевая модель, а у Машнина очень часто героем в поэзии становится «чуждое» сознание. Даже не обращая к уже упоминавшемуся «Снайперу» или абсурдистски-кровавым «Соседям», очень легко найти в поэзии А. Машнина различие между «пухлым очкариком»²¹ – автором – и его героями:

Отхлебнул напоследок из полной чашки
Задавил бычок и мешок собрал
Пойду сдаваться с ножом под рубашкой
В темный и скользкий приемный подвал.²²

Окружающее не вызывает у Машнина той же реакции, которую можно найти у Рыжего; в его поэзии отсутствует попытка почувствовать своего героя, в лучшем случае он – скриптор, который пытается зафиксировать происходящее:

Новые купчинские
Новые автовские
Новые колпинские
Новые охтенские
Идут и едут по спящим улицам
Будят задроченных мирных жителей
Только меня не разбудишь ночью
Я не сплю
Я смотрю и записываю
Как восходит солнце
Как восходят другие звезды
Как восходят деревья
Как восходят фюеры.²³

Даже в роли поэта герой всегда отстранен от «другого», от своего современника. В творчестве Машнина, при довольно резком переходе от лирики конца 80-х – начала 90-х к ролевой поэзии середины девяностых годов, сохранилось прежнее отношение героя к миру: «...мы с тобой никому не нужны / и поэтому нас не убьют»²⁴.

²¹ Горбачев А. В., Зинин И. В. Песни в пустоту. М., 2014. С. 198.

²² Машнин А. Одинокий как. С. 3 («Люди-бумажники, люди-багажники»).

²³ Там же. С. 12 («Немного жалости»).

²⁴ Там же. С. 7 («Никому не нужны»).

Поэт не ищет сочувствия, поскольку окружающий мир давно утратил чувствительность, превратившись «в железо».

Мир чужд герою и очень важно, что сближения с ним герой не ищет, подчеркивая свою отстраненность. И, видимо, поэтому появляются бескомпромиссные и злые тексты, в которых читатель / слушатель совершенно иначе, чем в стихах Рыжего, видит изображение героя времени:

Не вызывают сочувствия
Разбитые сердца и морды
Вошли в привычку
Хватит
Ждать защиты²⁵
Пора напасть...

Поэзия Машнина агрессивна, но она не исходит от автора; агрессия – единственное чувство его героя, и между этими субъектами возникает непроницаемая граница. Даже в стихотворениях, герой которых внешне близок автору, поэт всегда подчеркивает различия субъектов. Так, в стихотворении «Дожить до смерти» первая часть будто бы представляет собой лирический монолог, который является полемичным по отношению к главной идее Рыжего:

Палец в носу
Какое мне дело
До приличий общественной жизни
Некому врать
Никто не оценит
Хорошей, грамотной лжи
Стать бы, как все
Но это — кокетство
Стать, как все
Не хватит цинизма
Быть, как все
Это очень просто
Стать, как все
Это слишком трудно.²⁶

Однако уже вторая часть, вступающая в противоречие с первой, дает представление об алогичности сознания героя, что служит маркером различия двух сознаний – автора и главного персонажа:

²⁵ Там же. С. 18 («Сказать нет»).

²⁶ Там же. С. 30 («Дожить до смерти»).

В окнах
Соседнего дома
Пример, как надо — темно и тихо
Приятный сон
Про черное море
Куда задевался мой фаустпатрон!²⁷

Герой оказывается таким же «волком», как и все окружающие, — он уже один из тех, которым хватает цинизма. Жестокий мир в поэзии Машнина разрастается экстенсивно, охватывая все большее количество людей, и здесь наблюдается важное отличие от Рыжего — мир лишен положительных свойств: «Хватит ли ты-сячи читанных книг / Чтобы укрыться от ребер ладони?»²⁸

Мир, каким его видит поэт, настолько искажен, что язык, на котором о нем можно говорить, трансформируется, становясь изоморфным окружающей вселенной, — таким же ужасным. Поэтика Машнина строится на алогизме и снижении образа, которые становятся конструктивным принципом в его лирике. А. Машнин использует много образов грубых, эпатирующих: «Объедок луны валяется в небе», «Небо спокойно гадит мне на голову», «Медленно бьют друг об друга бутылки / Трое влюбленных под окнами загса» и пр. С помощью поэтического языка автор фиксирует разрушение всех связей, на которых строились представления об окружающем до момента «распада». Он критически осмысляет парадоксы, ставшие привычными жизненными принципами его героев: «Мы с тобой никому не нужны / И поэтому нас не убьют»; «Счастье — это когда тебя не поймают»; «Соседи ждали ночного ареста / Меня пригласили помочь собраться / Я спрятался тихо в подъезде темном / Сделать на память пару снимков». Машнин работает с устойчивыми выражениями и представлениями: дефразеологизация, алогизм выявляют болезненность сознания его персонажа: «В белой гвардии не было негров»; «Если тебе наступили на горло / Это еще не повод для песни»; «Солнце сядет за то, что с краю»; «Пуля — не воробей и не слово / Вылетит — сразу почувствуешь разницу»; «Добиться любви от резиновой бабы / Жениться и жить с резиновой бабой / Иметь детей от резиновой бабы / Отдать свое сердце резиновой бабе» и др. О сочувствии в этом мире не может быть и речи, так как сочувствовать некому, надежды на взаимопонимание нет, отсутствует и свойственная Б. Рыжему романтизация асоциального героя. Для Машнина сближение с героем невозможно, и это принципиально: «...я пишу — я нервничаю, я пишу о том, что меня нервирует, я не пишу просто так»²⁹.

²⁷ Там же. С. 31.

²⁸ Там же. С. 22 («Железо»).

²⁹ Горбачев А. В., Зинин И. В. Песни в пустоту. С. 204.

Таким образом, необходимо констатировать, что совершенно разные поэты, один из которых ориентирован собственно на мировую поэтическую традицию, другой на традиции рок-поэзии, оба уроженцы Свердловска, никогда не встречавшиеся друг с другом, предложившие разные взгляды на эпоху девяностых в России, выражают очень близкие представления о ней. Вводя в поэтический текст фактически одних и тех же героев – люмпенов, уголовников, «деклассированных», поэты совершенно расходятся в оценках. С одной стороны, Б. Рыжий, испытывающий тяготение к высокой поэзии, ищет оправдания существованию своих героев, сближаясь с ними, объединяя сознания лирического и ролевого героя, с другой, – А. Машнин, представитель последнего поколения котельной «Камчатка» (из которой вышли поэты Ленинградского рок-клуба), негативно воспринимает происходящее в мире. Однако оба предлагают взгляд со стороны, погружаясь в сознание эпохи, находя в ней боль, одиночество, страх.

При этом нельзя не отметить, что путь героя в поэзии Бориса Рыжего так же трагичен, как и жизнь самого поэта; особенно это акцентируется в большом эссе Ю. Казарина. В ранних стихах он лишь потенциально мог/должен стать подлинным героем своей лирики:

...Но стороною беды
не многих обошли.
Убитого соседа
по лестнице несли.
Я всматривался в лица,
на лицах был испуг.
...А что не я убийца –
случайность, милый друг.³⁰

А в последних стихах, в «Зеленом змие», например, он сам проживает судьбы тех, кто раньше оставался лишь объектом наблюдения. И опять нужно констатировать: неважно – ролевой перед нами герой или нет, главное, что поэт, став героем созданной им же самим мифологии, начинает проживать ее всерьез. Рыжий испытывает тяготение к пограничному – как социальному, так и психологическому – состоянию, а в общем – к границе жизни и смерти.

В поэзии Машнина можно заметить обратный процесс: если в его первых стихах асоциальные персонажи скорее пародийны, то в поздней лирике явно намечается тенденция к гротескности (при этом сознание автора и сознание героя явно расходятся) хотя в ней возможны и некоторые атавизмы субъектного синкретизма.

По-видимому, именно здесь и проходит та граница (если вообще можно говорить о ней) между поэтом и рок-поэтом. Задача поэта – «одобрять», как сказал

³⁰ Рыжий Б. Оправдание жизни. С. 67–68 («В том доме жили урки...»).

любимый Рыжим Иосиф Бродский. Машнина не спасает даже маска оппонента, за которой часто скрывается поэт; он выбирает сопротивление, что вполне свойственно самой рок-культуре. Находя много причин для оправдания, Б. Рыжий в очередной раз дает окружающему миру шанс: возможность современнику взглянуть в лицо вечности, ощутить или постараться ощутить нечто, выходящее за рамки серой повседневности. Машнин разбивает розовые очки собеседника, безжалостно показывая оскал, который скрыт за ироническим образом:

Из лесу вышли в белых рубашках
Двое влюбленных — вампир и донор.³¹

В музыкальной критике в постсоветский период много писали о том, что после распада СССР стало нечему противостоять. А. Машнин был одним из немногих, кто понимал, что нельзя оправдать в этом мире, что уже поздно спасать, менять, что можно лишь окончательно уничтожить.

Денис Карпов

³¹ Машнин А. Одинокий как. С. 10 («Глеть»).

ИСКУССТВО ОБРАБОТКИ АРХИВА У СОФЬИ БОГАТЫРЕВОЙ

Читаю с тайною тоскою и начитаться не могу.
Тайная тоска от восхищения, подпорченного
слабой завистью. Потому что ТАК не смогу.

*Из частного письма,
адресованного С. И. Богатыревой*

В честь чудесного сказителя С. В. Денисенко

Бывают времена, события и явления, которые сами по себе изумляют. Время Екатерины Второй, например. Тридцатые годы XX века. Сегодняшний день. И бывают писатели, которые могут нас туда вовлечь так, что не хочется возвращаться в свою нормальную жизнь, даже когда страшно в той другой эпохе (или в нашей). Одна из таких писателей – Софья Игнатьевна Богатырева, литератор, дочь Александра Ивича¹. Этими словами не описать ее суть и деятельность, конечно, однако для целей данной статьи добавим пока лишь еще одну важную особенность. Богатырева – наследница. Наследница архива своего отца и архивов знакомых дома, включая знаменитых поэтов, которые часто бывали в ее семье и оставляли рукописи, письма, книги, доверяя их Бернштейнам. Маленькая Соня жила с этими архивными единицами. Повзрослевшая, она их читала, перебирала, публиковала.

В московской квартире Бернштейнов в том числе хранился архив В. Ф. Ходасевича (1886–1939), порученный им Александру Ивичу в 1922 г. до эмиграции. В течение нескольких десятилетий Богатырева публиковала материалы сначала анонимно за рубежом с помощью американских ученых и потом в своей стране открыто, с комментариями и под своим именем. Практически весь архив теперь опубликован, некоторые статьи или рукописи даже переведены на иностранные языки². О его судьбе и о нем самом рассказывается в книге «Серебряный век в нашем доме» Софьи Богатыревой, изданной в 2019 г. в Москве, – интереснейшей книге, которая погружает читателя в давно ушедший мир и показывает его иногда в совершенно новом

¹ Александр (или Саня) Ивич – псевдоним Игнатия Игнатьевича Бернштейна (1900–1978). URL: <https://www.yadvashem.org/research/research-projects/soldiers/alexander-ivich.html> (дата обращения: 20.02.2024).

² См., например: *Khodasevich V. F. Lectures on Pushkin for Proletkult* (1918) / Transl. by A. Brintlinger // *Pushkin Review*. Slavica Publishers. 2003–2004. Vol. 6–7. P. 89–100.

ракурсе³. В данной статье мы постараемся проследить за искусством обработки Богатыревой именно архива Ходасевича и сопоставить рассказ о нем с мыслями о жанрах письма, об исторической науке и о личных качествах индивидуальных писателей, о которых здесь пойдет речь, в том числе о самой Богатыревой.

ИСТОРИЯ И ЖАНР: ОПРЕДЕЛЕНИЯ, ПРИЕМЫ

Из чего строится история? И как?

Сама история *происходит*, однако истории об истории *пишутся* историками, естественно, еще и журналистами, писателями, романистами, современниками, самими действующими лицами и наблюдателями над событиями. Материалы, по которым писатели выстраивают свои истории об истории, бывают разные. Это могут быть документы личного или официального типа, воспоминания свидетелей, анализы экспертов, статистика или другие данные.

Документы в семейном архиве Софьи Богатыревой (род. в 1932 г.) иногда подтверждают рассказы ее отца или гостей дома. Одни из них повторяют друг друга дословно или с маленькими вариациями, которые заставляют архивиста сопоставлять их между собой в поисках самого убедительного варианта. Некоторые документы противоречат друг другу и представлениям о том, что происходило в жизни ее родителей, дяди, знакомых дома, которые все были более или менее известные деятели русской культуры XX века. Разбирая эти два архива, – физический и устный (если так можно выразиться, имея в виду семейные рассказы и разговоры) – Богатырева скрупулезно вводит читателя в свой мир, открывая новые черты характера своих героев и героинь, новые взаимоотношения между ними. Чтобы превратить все это в занимательную книгу, потребовалось немало усилий и креативности.

По мнению американского историка Хэйдэна Уайта (1928–2018), «исторические нарративы – это словесные выдумки, содержание которых столько же вымышленное, сколько найденное, и формы которых имеют больше общего с формами в литературе нежели в науке»⁴. Уайт, как известно, много заимствовал у историков XIX в., и его идеи также совпадали с теориями формалистов: его интересовал именно *сюжет*, «*emplotment*», который он определил как «операцию, по которой из хроники делают истории»⁵. Уайт даже решил назвать работу историков «переводами фактов в вымысел»⁶, хотя был уверен, что такое ему не простят. (Историки не любят, когда их обвиняют в домысле.)

³ Богатырева С. И. Серебряный век в нашем доме. М., 2019.

⁴ White H. The Historical Text as Literary Artifact. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Johns Hopkins University Press, 1978. P. 82.

⁵ Ibid. P. 83.

⁶ Ibid. P. 92.

Читал ли Уайт Ю. Н. Тынянова? Безусловно⁷. В его суждениях об исторических текстах много знакомого. Например, Тынянов был уверен, что документы бывают разные: парадные документы, замечал он, «врут как люди». Приведем, наверное, два самых известных утверждения Тынянова из книги «Как мы пишем»: «Там, где кончается документ, там я начинаю»; «Я чувствую угрызения совести, когда обнаруживаю, что недостаточно далеко зашел за документ или не дошел до него, за его неимением»⁸.

В своих взглядах Уайт следует за Р. Дж. Коллингвудом (1889–1943): «исторический рекорд фрагментарен и всегда неполон»⁹. Именно по этому «рекорду», по собранию документов, фактов, и событий, а иногда и *по архиву*, пишется история. Элементы, из которых строится литературная, да и всякая другая история, включают *архивные документы* (личные, официальные) и *человеческие документы*, то есть воспоминания, семейные и дружеские рассказы, частные разговоры. Однако, возможно, самый важный элемент для передачи истории: не *из чего*, а *как* – каким путем, каким тоном, с юмором или без, с пониманием персонального или же с пред-рассудками и предубеждениями.

Историк (и историк литературы в том числе) должен не только читать и изучать тексты, но и по возможности гулять по местам, где жил субъект его разысканий; сидеть в тех же кафе, на тех же диванах; видеть те же здания, горизонты, речки, поля, небеса вокруг. Или вообразить, что этим занимался. Один из самых блестящих писателей XX в. В. Ф. Ходасевич умел строить рассказ с доступом к архиву или без него. Например, в своем «Жизнеописании Василия Травникова», опубликованном и прочитанном в Париже в 1936 г., он преподносил сюжет и оживлял свои персонажи так, что читатели, восхищаясь, чувствовали реальность истории – несмотря на то что вся история и сам протагонист Василий Травников были вымышленными¹⁰. Элементы, которые пошли на пользу в этой литературной мистификации, включали: физические и географические детали (рассказ о том, как автор споткнулся о могилу

⁷ Но тщательно ли читал? В 2003 г. журнал «Новая литературная история» посвятил два номера (второй и третий) теме «жанр» и напечатал перевод статьи Тынянова «Ода как ораторский жанр». В комментарии Уайта к этим номерам о Тынянове говорится всего в одном предложении, последнем в этом длинном эссе: «Perhaps it is the same with modern notions of genre. Here, perhaps, as Tynianov argued, the best approach is parody» (*White H. Anomalies of Genre: The Utility of Theory and History for the Study of Literary Genres // New Literary History. 2003. Vol. 34. № 3. P. 615*).

⁸ Тынянов Ю. Н. Как мы пишем. Л., 1930. С. 163.

⁹ White H. The Historical Text... P. 83–84.

¹⁰ См.: Адамович Г. Вечер В. Сирина и В. Ходасевича // Последние новости. 1936. № 5439, 13 февраля. С. 3. Об этой литературной мистификации см. также: Бринтлингер А. «Недостающее звено»: Державин, Травников (Муни), Ходасевич // Новгородский державинский сборник / Под ред. В. А. Кошелева. В. Новгород, 2016. С. 170–180.

Травникова и прочел на надгробии стихотворную надпись), подробности о личном знакомстве с родственником, пришедшим в книжную лавку в Москве, где Ходасевич когда-то работал, и архив (кольца влюбленных, переписка, единственный экземпляр изданного сборника стихов и рукописи), который якобы принес в лавку тот же родственник.

Архив связывает человека с историей. Конечно же, документы пишутся человеком из прошлого или о нем, однако архив также перемещает человека из настоящего обратно в то прошлое. Как должен человек настоящего относиться ко времени, которое он прожил, к тем людям, которые проходили через его жизнь и оставляли следы, иногда даже в виде физических предметов: писем, папок, книг? Какие приемы нужны, чтобы соткать историю правдивую, занимательную из всех этих элементов? И как лучше всего подать архив, обработать его, чтобы он ожил? Ходасевич был мастерским сочинителем и умел соблазнять своего читателя, тем самым вовлекая его в другой мир и другое время. Однако искусный писатель не обязательно занимается мистификацией. Иногда он просто открывает нам новый мир замечательных людей.

ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ

В статье «Виктор Шкловский как прием» литературовед Илья Калинин рассказывает о том, как Шкловский (1893–1984) умело работал над своим стилем, чтобы (перефразируя) уравновешивать иронией пафос, возникающий на фоне «историчности собственной биографии». По мнению исследователя, «ирония стала биографически приобретенным опытом, позволяющим вписывать этот исторический пафос в текстуальную ткань собственного письма, собственной жизни, собственной судьбы»¹¹. В результате Калинин приходит к выводу, что «Шкловскому удалось превратить не только время, но и собственную судьбу в материал для переработки»¹². Именно такое умение – искусство переработки – дает читателям возможность почувствовать другое время, другое общество, другие истории. Если с иронией, тем лучше.

Книга «Серебряный век в нашем доме» Софьи Богатыревой доказывает своими жанровыми особенностями, что категории не всегда полезны. Это книга воспоминаний – и не только. В издательстве «АСТ», как рассказывает Софья, называли книгу «полижанровой»: это и мемуаристика, и литературоведческая книга, и беллетристика. Сама Софья лично была знакома со многими из действующих лиц своего рассказа, хотя не со всеми. Ходасевич, например, уехал в Европу за десять лет

¹¹ Калинин И. А. Виктор Шкловский как прием // Формальный метод: Антология русского модернизма: В 3 т. / Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург; М., 2016. Т. 1: Системы. С. 65.

¹² Там же. С. 69.

до ее рождения вместе с Ниной Берберовой и умер в Париже в 1938 г., когда Соне было всего шесть лет. С Берберовой Софья успела познакомиться не только через книгу мемуаров «Курсив мой», которая проделала путь в Советский Союз в начале семидесятых годов и там ходила по рукам, пока не развалилась¹³, но и при личной встрече у себя дома в Москве в 1989 г. и в Принстоне у Берберовой два года спустя. В Миддлбери-колледже в Штатах обе преподавали в знаменитой летней школе, но хотя у них были общие студенты, по времени они там разминулись.

Писатель объясняет жанр своей книги так:

Я про себя пользуюсь определением «Связь времен»: архив оживает, вживаясь в более близкие читателю времена, благодаря личным воспоминаниям автора. Такой прием дает возможность не только опубликовать архивные материалы, но и анализировать их с точки зрения сегодняшнего дня, а также внести в книгу беллетристическую линию, занимательность и юмор, присущие рассказам автора о встречах с замечательными людьми.¹⁴

Слова «замечательные люди» здесь не случайны. Если серия книг «Жизнь замечательных людей» (ЖЗЛ), основанная Максимом Горьким (вернее, обновленная им в 1933 г.), поставила себе специфическую цель прививать советские ценности, то книга Богатыревой скорее всего позиционирует себя с обратной стороны: вспоминая отца, она пишет о тех разрушениях, которые причинила революция 1917 г., и о трагических судьбах «совершенно замечательных» его знакомых¹⁵. Антисоветская по духу, эта книга имеет другую цель: раскрыть ту жизнь и оживить тех действительно замечательных людей, которые жили в изумительном периоде «Серебряного века». Заодно писатель иногда открывает новые стороны или факты, которые раньше оставались в тени, вне истории.

Книга Богатыревой не только о Владиславе Ходасевиче, конечно. И хотя в данной статье мы намерены писать в основном о том разделе «Серебряного века в нашем доме», где речь идет о нем и о его роли в жизни А. Ивича (и наоборот),

¹³ См.: *Богатырева С. И.* Серебряный век в нашем доме. С. 321–322. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страниц.

¹⁴ Из личной переписки автора статьи с Софьей Богатыревой (письмо от 27 февраля 2024 г.).

¹⁵ «Gorky's continuation became especially important to inculcate Soviet values. By the late Soviet era, ZhZL was a mainstay of Soviet publishing. Moreover, the possession of ZhZL volumes were an illustration of *kultur'nost'* (education and proper upbringing) and marked their owner as an intelligent (a member of the intelligentsia) or at the very least as someone who strove to be perceived as educated and cultured, or upwardly mobile» (Literary Biographies in «The Lives of Remarkable People». Series in Russia: Biography for the Masses / Eds. Ludmilla A. Trigos and Carol Ueland. Lanham, 2022. P. 2). См. также: *Богатырева С. И.* Серебряный век в нашем доме. С. 16–17.

главным персонажем этой книги все-таки является ее автор. Атмосфера ее дома, в котором хранились память о различных фигурах Серебряного века и их рукописи, развила и лелеяла неординарный талант Богатыревой и позволила ей стать одаренным писателем. Речь пойдет и о ней же: как ее приемы, ее методы искусства обработки архива во многом обеспечили успех книги.

СВЯЗЬ С ЧИТАТЕЛЯМИ

На книгу Софьи Богатыревой откликнулось множество читателей и критиков. Например, Мариэтта Чудакова писала: «Подарок всем образованным (или стремящимся образоваться) гражданам России! <...> Это – событие в российском культурном мире!»¹⁶. Алла Ботникова, профессор Воронежского университета, вторила ей: «Прекрасная книга, очень глубокая, умная и вдобавок прекрасно написанная»; «Там есть все: памятники людям и памятники эпохе. В сущности, всему прошлому веку, судьбе российской интеллигенции»¹⁷. В далеком Нью-Йорке Марк Липовецкий восхитился «верным тоном» рассказчика: «Это чистый блеск – сколько юмора, самоиронии, какие точные портреты»¹⁸.

В шести разделах («Воспоминания и документы») автор описывает карьеру отца, события, друзей и знакомых семьи, родственников, включая дядю, «ученого-лингвиста» Сергея Бернштейна, и свое детство. Еще два раздела посвящены именно архивам: «Завещание» рассказывает историю «серой папки с завязками», в которой хранились неизданные стихи Осипа Мандельштама. Этот архив Надежда Мандельштам передала на хранение А. Ивичу и впоследствии завещала именно Сонечке. О его истории успели уже снять целых два документальных фильма с Софьей Богатыревой, да и она много рассказывала о нем в разных местах – устно и в печати¹⁹. В разделе «Уход» Богатырева перебирает листы из архива отца, связанные с Ходасевичем. Как отмечалось выше, ее силами личный архив Ходасевича почти полностью опубликован (сначала в журналах, а потом в его собраниях сочинений). Однако рассказ об *этом* архиве и об отношениях Ивича–Бернштейна с Ходасевичем оставался ненаписанным до появления книги «Серебряный век в нашем доме». Этот рассказ требовал близости к субъектам, доступу к документам, прекрасной памяти, и он ждал своего автора. Богатырева собрала все элементы вместе и рассказала об отце и о Ходасевиче по документам – и не только.

¹⁶ Отзыв М. Чудаковой на платформе Фэйсбук.

¹⁷ Личное письмо С. Богатыревой.

¹⁸ Отзыв М. Липовецкого на платформе Фэйсбук.

¹⁹ См., например, один из них: Тайна архива Мандельштама. Рассказ Сони Богатыревой (2018). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bPAINuix6Og> (дата обращения: 09.03.2024).

Сам Александр Ивич не писал воспоминаний, не успел обработать свои архивные документы и выстроить из них повествование. Да даже если бы и успел, рассказ вышел бы совершенно другим, чем у Софьи Игнатьевны. Вот как она писала автору этой статьи о треугольнике (Ходасевич–Чулкова–Берберова), о котором пойдет речь дальше:

У моего отца было то преимущество, что он близко знал двоих из трех действующих лиц и хорошо помнил 20-е годы, но, думаю, ему помешало бы слишком личное отношение к предмету изображения: времени, Владиславу Фелициановичу, Анне Ивановне и даже, пожалуй, Нине Николаевне: каждый, кто читал «Курсив», имел возможность интимно с нею познакомиться.²⁰

Книга Богатыревой особенно привлекает своим тоном. Она, как и Шкловский, пишет с иронией, однако совершенно без пафоса, ему присущего. По мнению И. А. Калинина, в начале своей карьеры писатель «отсутствие готовых навыков работы с материалом <...> превращал в преимущество, которое определял как свободу искусства по отношению к бытовой мотивировке», таким образом превращая «объективную слабость <...> в интеллектуальный прием»²¹. А Богатырева ждала, вырабатывая именно эти «навыки работы с материалом» в течение многих лет, чтобы впоследствии воспользоваться ими.

Еще один момент возникает в откликах читателей на «Серебряный век» – гендерный. Валерию Золотухину показалось, что в книге рождалась некая «доминанта»: сюжет «обретения голоса». По его мнению, и Надежда Яковлевна Мандельштам, и Анна Ивановна Чулкова-Ходасевич, и Нина Николаевна Берберова в книге Богатыревой становятся более осязаемыми, слышимыми. Софье Игнатьевне присущ «особый угол зрения <...> на героинь», который вырисовывает то, что он называет «сквозным мотивом» в книге: «женщины рядом с писателями»²².

Не буду распространяться, насколько это представление обижает писателей обоих полов. Как Ходасевич и другие, рядом с которыми они жили, Н. Берберова, Н. Мандельштам и А. Чулкова тоже были *писателями*, и все, кто читал их произведения (мемуары, рассказы, новеллы, работы в биографическом жанре, поэзию), должны почувствовать несправедливость определения (возможно, нечаянного), по которому писателем должен и может быть только мужчина, а законное место женщины – находиться рядом с ним.

Высказывание Золотухина немногим отличается от мнения Бэт Хольмгрен, которая примерно так же писала о Л. Чуковской и Н. Мандельштам в монографии

²⁰ Из личной переписки автора статьи с Софьей Богатыревой (январь 2024 г.).

²¹ Калинин И. А. Виктор Шкловский как прием. С. 64.

²² Из личной переписки С. Богатыревой.

«Женская работа времен Сталина»²³. Однако уже давно пора по-другому посмотреть на этих женщин. Они преподносят свой рассказ и дарят нам возможность пожить в замечательном сообществе. Они с пониманием своего дела выбирают слова, выражения, тон рассказа. Они не только субъекты, находящиеся рядом. Они – писатели.

Воспоминания – особый жанр, в котором стиль рассказа, порядок элементов сюжета, степень образности в деталях и даже число их находятся на грани искусства. Как пишет Хольмгрен в другой своей работе, «некоторые мемуары должны считаться превосходными произведениями словесного искусства», и они как раз «вознаграждают специалиста, который займется тщательным анализом и культурной контекстуализацией»²⁴. Хольмгрен отдает дань жанру мемуаров, которые «имеют двойные (хотя не всегда равные) программы индивидуального выражения и достоверного репортажа» и «составляют неизменный национальный жанровый “контракт” между русскими писателями и читателями»²⁵. Здесь уместно вспомнить определение Богатыревой: «связь времен» меняет ракурс ее занятий. Рассматривая архивы «с точки зрения сегодняшнего дня», она подпускает нас ближе к себе и к своему миру. В этой «полижанровой книге» мы, читатели, имеем возможность пожить у нее дома, прислушиваясь к отголоскам Серебряного века. В то же время важно сохранить представление о том, что в авторстве гендер играет далеко не первую роль.

АРХИВ КАК ВЗГЛЯД В ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Лидия Гинзбург, в продолжение точки зрения Тынянова, сделала два важных замечания об историзме. Во-первых, он требует домысла: «Художественное начало историзма с большой силой сказалось на некоторых направлениях историографии XIX века (достаточно назвать хотя бы имена Баранта, Тьери, Мишле, Карлейля)». Эти историки XIX века дополняют наш список историков XX века (Уайт, Коллингвуд) и напоминают о том, что история *литературна*. Во-вторых, Гинзбург отметила: «историзм двулик; он обращен в прошлое и в современность»²⁶. Мысль о том, что

²³ *Holmgren B.* Women's works in Stalin's time: On Lidiia Chukovskaia and Nadezhda Mandelstam. Bloomington, 1993. Хольмгрен является одним из основателей «гендерных исследований» в американской славистике и пишет в основном о женской прозе.

²⁴ «...Some memoirs qualify as superb works of verbal art and reward the specialist's close analysis and cultural contextualization» (*Holmgren B.* The Russian Memoir: History and literature. Northwestern University Press, 2003. P. IX).

²⁵ «Memoir or *vospominaniia* (recollections, reminiscences), with their dual (if not always balanced) agendas of individualized expression and reliable reportage, has maintained an abiding national genre “contract” between Russian writers and readers» (*Ibid.* P. X).

²⁶ *Гинзбург Л.* Тынянов-ученый // Воспоминания о Ю. Тынянове: Портреты и встречи. М., 1983. С. 170.

русская культура *литературоцентрична*, давно стала общим местом и, возможно, уже не соответствует правде. Однако в книгах воспоминаний связь литературы с историей не может не проявляться.

Семья Бернштейнов, как пишет Софья, была исконно литературна. Бабушка ее переводила главным образом немецкого романиста Стефана Цвейга, дядя был выдающимся лингвистом, отец – издателем и писателем. Сама Софья училась на филфаке Московского университета, работала в журналах и издательствах, писала литературоведческие статьи и комментарии. Более того, ее домашняя жизнь в Москве была наполнена писателями и поэтами, даже в трудные сороковые – пятидесятые годы. Как Софья вспоминает, со многими литераторами ей «посчастливилось встретиться благодаря принадлежности к семье, где все всегда происходило не так, как у людей» (С. 8).

Слова эти восходят к одной из главных черт ее книги: в ней читатель находит ся рядом с автором и наблюдает, как действующие лица постепенно раскрываются. А поскольку иногда вспоминаются события, мысли и разговоры тех времен, когда Соня была еще девочкой, то читатель как бы принимает участие в процессе воссоздания истории. Автор разматывает нити и собирает их обратно в единую картину, на которой люди и отношения между ними становятся другими, нежели Соне казалось в детстве. Через десятилетия с помощью писем, документов и взрослого самосознания все выглядит намного сложнее, даже интереснее.

Многие любители русской литературы относятся с восхищением к «серой папке» Мандельштамов и публикациям из нее. Архив Ходасевича привлекает меньше внимания. Конечно, ученые слависты-американцы (Джон Мальмстад, Роберт Хьюс, Дэвид Бетеа) были счастливы, когда видели рукописи Ходасевича: их исследовали, печатали, комментировали, переводили. (В прошлом году, когда Софья Игнатьевна предоставила мне возможность познакомиться с частью архива, я сама с трепетом держала в руках лекции Ходасевича для Пролеткульта, спустя чуть более ста лет после того, как он их читал.) Однако только с изданием воспоминаний Богатыревой проявились некоторые моменты в отношениях ее отца с действующими лицами из личной и литературной жизни Ходасевича.

Человек – нечто большее, чем его репутация, чем вклад, который он вносит в историю: он одновременно остается самим собой. Исследователь Марина Балина отмечает тенденцию к приватизации истории (в авто)биографиях, например, особенно в детских воспоминаниях или романах о детстве, и в том, что называется модным словом «автофикшн»). В них, как она пишет, *homo historicus* превращается в *homo privaticus*, таким образом «читателю предлагается <...> более личная версия прошлого»²⁷. Балина утверждает:

²⁷ Балина М. Опыт детства как преодоление прошлого в современной автобиографической прозе // *Avtobiografija*. 2014. № 3. С. 209.

Авторы стремятся к максимальной приватизации личного опыта как ведущего приема в этих воспоминаниях, к сужению рамок детской защищенности до размеров одной семьи, одного дома, даже одной комнаты.²⁸

У Богатыревой ровно наоборот. Хотя архивы хранились в ее московской квартире, тем не менее ощущение *расширения* границ ее мира пронизывает нарратив. Софья умело проливает свет на своих героев, которые *возникают* в ее словах и описаниях. Если читатель может интимно познакомиться с Берберовой по ее автобиографии «Курсив мой», то, когда Софья выстраивает рассказ о своих персонажах, они словно возникают перед глазами. К тому же, поскольку Богатырева знала их (или о них) в детстве и в юном возрасте и только потом осознала то, о чем она раньше не могла догадываться, поэтому и для читателя ее действующие лица раскрываются по ходу повествования. Читатель как бы проходит путь вместе с ней, чувствует ее удивление, иронический взгляд на прошлое, теплоту ее отношений и воспоминаний.

Обратимся к разделу «Уход», где речь идет о реальном событии – об отъезде Ходасевича из России в 1922 г. Например, Богатырева рассказывает о прощальном письме Ходасевича к ее отцу, настоящее значение которого тот понял позднее:

Игнатию Бернштейну Ходасевич о своих планах все-таки сообщил, но в столь осторожной и зашифрованной форме, что младший друг смысл его прощального письма понял, лишь узнав о его отъезде.

Оттуда (из Москвы. — А. К.), — вспоминал Александр Ивич, — получил я от него последнее письмо. «Скоро еду», — писал он. По тексту подразумевалось: обратно, в Питер. Но после этих слов был нарисован поезд с паровозом, уходящим за левый край страницы. Только узнав, что он уехал за границу с Берберовой <...> я понял смысл рисунка (С. 187).

В этом разделе об «уходе» Ходасевича все чаще появляется Нина Берберова – сначала по имени, затем в книге мемуаров «Курсив мой», и, наконец, живьем. Слова «будет Нина» превращаются в рефрен в рассказах отца и в воспоминаниях Богатыревой о нем и о Ходасевиче²⁹.

В самом начале 1920-х гг. Ходасевич уже внутренне расставался со своей второй женой, Анной Ивановной Чулковой, и сближался с Берберовой. Владислав Фелицианович ревностно охранял время встреч с новой подругой и бывало, когда Игнатий собирался навестить к нему в Дом Искусств, Ходасевич просил его не приходить: «будет Нина».

²⁸ Там же. С. 194.

²⁹ Фраза «Будет Нина» возникает в книге во второй раз в связи с визитом Берберовой в московскую квартиру уже взрослой Богатыревой (С. 320–322).

Многие читатели «Серебряного века» уже знакомы с историей о том, как Ходасевич бросил жену и уехал с молодой красивой девушкой, начинающим поэтом Берберовой. Многие также знали, что домашнее прозвище жены (Анны Ивановны) была «Мышка», – Ходасевич писал о ней и к ней в сборнике стихов «Счастливый домик».

Пересказывая то, что происходило между Ходасевичем и этими женщинами, Софья Игнатьевна дополняет известные литературоведам события фактами, которые она слышала в детстве от отца. Третий «пласт» книги – это то, что она поняла существенно позже. Постепенно раскрывается истина, которую ни она (ребенок), ни мы (любители русской литературной истории) не знали. Этот прием делает из «приватного личного опыта» более занимательную и даже ироническую историю. Так, Богатырева пишет:

Осенью и зимой 1921-го и в начале следующего 1922 года в полукруглой комнате Дома Искусств с чудесным видом на Невский проспект Ходасевич был голоден, оборван, одинок и – свободен. Разрушить стройность его ада слабенькой Мышке было теперь не под силу. Тут требовалось «племя младое, незнакомое». Оно и явилось – в облике поэтессы и яркой красавицы на полтора десятка лет моложе Владислава Ходасевича, сияющей силой и молодостью Нины Берберовой (С. 181).

Далее идут откровения:

А в жизни Анны Ивановны к тому времени возник романтический, восторженный и красивый юноша, Саня Бернштейн, почти на те же полтора десятка лет моложе, друг Ходасевича, издатель. Тихая Мышка, маленькая Хлоя, в те поры не была одинока и не была безгрешна. Упреки, вязнувшие за именем Владислава Ходасевича без малого столетие («сбежал, бросил, обманул верную жену»), пора бы перестать считать справедливыми (Там же).

Сама Богатырева приходит к пониманию не сразу. Она рассказывает о том, как после войны вернулся ее отец-ветеран, как они вдвоем начали ходить в гости к пожилой женщине, несомненно, близкой знакомой отца, но почему-то ее мать никогда их не сопровождала. То, как вела себя эта женщина (которая обращалась к отцу, употребляя его домашнее имя, Саня, только так растянуто, что даже стало девочке-Соне неудобно: Са-а-аня-а), показалось странным. Что-то явно было не так. Отец ей объяснял, что они дружили давно, когда Анна Ивановна и Владислав Фелицианович жили в одной комнате, но «уже не были мужем и женой» (С. 307).

Только намного позже Софья (выросшая во время войны вне какого-либо полового воспитания и тогда не очень-то понимавшая, что может означать эта фраза) осознала, в чем дело. В архиве она нашла письмо от некой «Нюры», знакомым почерком, но не ее матери (которая, как Анна Ивановна Чулкова, была Анна или Нюра). Соня знала почерк Анны Ивановны – в архиве хранится написанный ее рукой текст докла-

да Ходасевича. Оказалось, что пожилая дама была когда-то любовницей молодого папы, в незапамятные времена до его женитьбы на маме. И так, роман между женой Ходасевича и юным Саней Бернштейном во многом меняет представление о жизни этих людей в ранние 20-е гг.

И своей же легкой рукой Софья Игнатьевна показывала нам те листы из архива, которые осложняют общеизвестные факты из литературной и личной жизни этих героев. Обработка архива – дело тонкое. Книжки, кипы бумаг и папок вокруг на всех поверхностях, берешь то один лист, то второй. Вроде есть соотношение, а иногда нет... Здесь смысл понятен, а там что-то не складывается. «Серебряный век в нашем доме» – в разделе «Уход» о Ходасевиче и не только в нем – дает новую картину давно ушедшей эпохи. Прием обработки архива помогает смотреть на историю гендера с другой стороны и тем самым расширяет наш взгляд и на прошлое (где писали не только мужчины, и не только мужчины изменяли своим супругам), и на настоящее. Именно благодаря искусству автора мы начинаем яснее представлять те времена, а также по-другому воспринимать слова и высказывания (уже не только в рукописях и документах, но и в твитах, в блогах, в телеграм-каналах и на ютубе), которые являются нашей современностью.

Анджела Конн

ОБ ОДНОМ НЕСТРАННОМ СБЛИЖЕНИИ

Главная научная тема дорогого юбиляра – рисунки Пушкина – познакомила его с одним из лучших мультипликаторов России – А. Ю. Хржановским. Наша дружеская традиция августовских встреч в Выборге во время кинофестиваля «Окно в Европу», в программе которого всегда присутствует и анимация, позволила и мне однажды увидеть Хржановского вблизи. Свою заметку в юбилейный сборник Сергея я хотела бы посвятить наблюдению, связывающему его научные интересы с нашим дружеским времяпрепровождением.

Андрей Юрьевич Хржановский серией своих работ о Пушкине положил начало анимационной пушкиниане в России: сегодня уже трудно учесть все мультфильмы, посвященные Пушкину и его произведениям. Созданный Хржановским метод – «оживление» рисунка, сделанного рукой поэта, – получил развитие как в техническом, так и в смысловом отношении. Несомненно, что такой прием создания фильма не был бы возможен без публикации рисунков Пушкина, а также понимания их специфики.

Прежде всего, в них отмечается «необязательность», «набросочность»; поэт рисовал на полях рукописей в минуты задумчивости. На это обратил внимание первый же публикатор и исследователь пушкинских рисунков А. М. Эфрос в своей первой же книге: «...пушкинский рисунок возникал не как самоцель, но в результате бокового хода той же мысли и того же душевного состояния, которые создавали пушкинский стих. Пушкинский рисунок появлялся в творческих паузах, в малых перерывах стихописания, в минуты критической остановки, во время коротких накоплений или разрядов поэтической энергии»¹. Продолжая эту тему, С. А. Фомичев, научный руководитель кандидатской диссертации С. В. Денисенко, обратил более пристальное внимание на расположение рисунков на листе и предложил их систематизацию на основе психологии творчества: «В разнообразных графических сюитах Пушкина выделяется несколько наиболее излюбленных им элементов, как-то: росчерки в виде парящих птиц, женские ножки, кони, элементы пейзажных зарисовок и т. п. В каждом случае, как можно предположить, это графические знаки определенных психологических состояний, направляющих ход ассоциаций»². Это позволило ученому при описании творческого процесса Пушкина увидеть трудное рождение поэтического замысла через «ассоциативный ряд картин и понятий, отчасти сохранный Пушкиным в его рисунках».

¹ Эфрос А. М. Рисунки поэта. 2-е изд. М., 1933. С. 18.

² Фомичев С. А. Рисунки Пушкина и творческий процесс // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1988. Вып. 22. С. 12.

В статье Фомичева намечено новое направление развития пушкинистики: научное изучение рисунков с целью выявить прихотливый ход творческой мысли в контексте всего рукописного листа. Эта идея родилась у ученого под влиянием общекультурного контекста. Об одной из его составляющих высказался сам С. А. Фомичев – о научной неубедительности популярной тогда методологии изучения рисунков. Сергей Александрович обратил внимание на то, что интерес общества к рисункам Пушкина в 1970–1980-е гг. отразился в публикациях, посвященных в основном портретным атрибутам: «В них демонстрируются рисунок Пушкина и его живописный или графический аналог, что позволяет автору энергично (зачастую в объеме одного краткого абзаца текста) обозначить общие признаки, по которым можно произвести атрибуцию (большой нос, тонкие губы, твердый подбородок и т. п.), а далее идет пространственный рассказ о взаимоотношениях Пушкина с тем лицом, которое он зарисовал, что, как вполне очевидно, не имеет прямого отношения к атрибуции. Популярный характер таких публикаций избавляет авторов от необходимости научного аппарата»³.

Далее автор, в русле собственной идеи об изучении рисунков, приводит убедительные «расшифровки» развития творческой мысли поэта на основе анализа связи рисунков с текстом рукописи. Настаивая на функциональности рисунков в развитии творческих замыслов Пушкина, он указывает на большую трудность такого их рассмотрения: «Казалось бы, подобное жесткое требование закрывает путь исследования сложных ходов пушкинских поэтических ассоциаций, в каждом случае своеобразных и неповторимых. Единичное всегда наиболее трудно для научного осмысления. Тем более когда это касается столь тонкой материи, как поэтическая фантазия. Отсюда соблазн не исследования, а сотворчества»⁴.

Формулирование последнего тезиса, возможно, происходило не без влияния именно творческого освоения рукописного наследия Пушкина Хржановским. Обратим внимание, что цитируемая статья «Рисунки Пушкина и творческий процесс» появилась во «Временнике пушкинской комиссии» в 1988 г. В предыдущее десятилетие большим культурным событием стали мультфильмы Хржановского: «Я к вам лечу воспоминаньем» (1977), «И с вами снова я...» (1980), «Осень» (1982); несколько особняком стоит последний – «Любимое мое время» (1987), который словно суммирует находки аниматора и воплощает его размышления над самим творческим процессом. Представляется, что не только взаимодействие режиссера с сотрудниками Пушкинского Дома, но и сами его произведения были частью того контекста, в котором формировалась мысль Сергея Александровича. Новаторством аниматора было как раз использование пушкинских рисунков в качестве основы визуального ряда. Немалая часть визуального текста, ставшая его лейтмотивом, – это именно

³ Там же. С. 8.

⁴ Там же. С. 12.

«оживление» процесса изображения: росчерк, набросок или портрет создаются на глазах зрителя. В результате, по словам Т. В. Зверевой, «в данной трилогии внутренний динамизм пушкинских рисунков обернулся необычным визуальным сюжетом»⁵. В нем не виден субъект рисования, но виден процесс и результат; таким образом рукопись (или ее фрагмент) превращается в предмет самостоятельного и пристального внимания зрителя. Средства кино позволяют отделить действие от его автора, убрав последнего из кадра. Его неопределенность / неважность особенно зримо представлена в начале, когда линия виньетки создается как будто женской стопой балерины (фрагмент пушкинского рисунка), похожей на перо. То ли ножка, то ли перо само движется в кадре, а сам рисующий человек не показан.

При наличии собственно фабульной основы в каждом мультфильме их общим сюжетом, действительно, можно назвать процесс фиксации на бумаге творческих ассоциаций, запечатление хода художественной фантазии, порождающей замысел. Если текст трилогии включает, кроме собственно пушкинских рисунков, и другие визуальные элементы (например, детские рисунки), то последний, обобщающий, фильм «Любимое мое время» решен более однородно: он почти полностью состоит из изображений рукописей и рисунков Пушкина, сочетающихся с их стилизацией. Главной темой фильма становится творческий процесс; техника кино и анимация открывают для его освоения новые возможности.

Одна из них – динамичность монтажа. Полет фантазии, причудливый и своенравный, передается быстрой сменой кадров; при этом они состояются из технически разных видеорядов. Первый – изображение рукописей с зумированием, последовательным чередованием или воспроизведением движения невидимого пера. Второй – собственно «оживление» рисунка (скачущий всадник, движущиеся предметы или человеческие фигурки). В фильме «разыграны» целые сцены с помощью анимации нарисованных Пушкиным и дорисованных художником (Ю. Б. Норштейном) персонажей, включая самого поэта. Наконец, третья – фрагментарные изображения рисунков, составленные в определенные композиции и/или с необычным обрамлением. Визуальная разнородность создает впечатление непредсказуемости и таинственности мира воображения художника. На таком разнообразном и динамичном фоне немногочисленные документальные кадры музея А. С. Пушкина, наиболее спокойные и статичные, воспринимаются своеобразным выходом в реальность из бурного и причудливого мира фантазии, знаками которого становятся рукописи и рисунки.

Напряженность и динамичность творческого процесса акцентируется и музыкальным сопровождением фильма (А. Г. Шнитке). Исследователь этой стороны пушкинианы Хржановского Е. М. Шабшаевич в статье «Лейтмотивная система

⁵ Зверева Т. В. Куклы на площади: «Капитанская дочка» А. С. Пушкина и мульт-анимация Е. Михайловой // Humanitarian Vector. 2019. Vol. 14. № 5. С. 130.

в анимации: метод Шнитке» сравнила ее с музыкой Р. Вагнера: «...музыкально-драматургическое структурирование трилогии по рисункам Пушкина в значительной степени, но с некоторой поправкой на временную протяженность кадра и монтаж, напоминает лейтмотивную систему вагнеровской тетралогии»⁶. Симфоническое – наиболее сложное в развитии музыки – переплетение тем, среди которых есть и тема творчества, в фильме «Любимое мое время» сопровождает все основное действие; звуковой ряд, однако, включает в себя и другие виды музыки (народную песню), наложенные на разные звуки (например, цоканье копыт в финале). Последние в сознании реципиента соотносятся с материалом творчества – внешним миром, а музыка – с сознанием художника, рождающим видимые на экране образы.

Неизмеримая глубина и таинственность воображения художника передает ся также объемностью картинки (эффект достигается сложными наложениями с разной фокусировкой) и цвето-теневой проработкой кадра. Почти монохромное решение фильма сочетается с широким диапазоном сепии: от очень светлого до драматичного огненно-красного и почти черного. Рваный огненный фон появляется в кульминационные моменты, когда в кадре возникает росчерк, линия, незавершенный рисунок (своеобразная «остановка» фантазии) или кружение изображений.

Композиционно фильм делится на части, границы которых обозначены кадрами с изображением приближающегося к зрителю белого листа бумаги на черном фоне. Почти эмблематичный кадр показывает победу белого листа над черным квадратом, когда лист становится рукописью и включает графические знаки. Так выраженная тема творчества вставлена в рамку из кадров, изображающих «реального» творца. В начале это портрет Пушкина работы О. А. Кипренского (выделено лицо), а в конце – посмертная маска поэта, расположенная в кадре горизонтально. Эти живописные изображения контрастируют с графичностью остального видеоряда, противопоставляя тем самым два типа изображения и подчеркивая легкость графики и ее как будто бóльшую, по сравнению с живописью, способность передать полет воображения. В данном случае живописные фрагменты выполняют функцию фотографического кино, о котором писал Ю. М. Лотман: «иллюзия реальности делается одним из ведущих элементов языка фотографического кино: на фоне этой иллюзии особенно значимой становится условность»⁷.

По его же словам, «внесение (в рисунок. – *И. М.*) движения увеличивает степень условности исходного материала, используемого мультипликацией». Слово иллюстрируя это положение семиотики, Хржановский наделил визуальный текст на экране особой динамичностью и выработал свой прием передачи не застывшей, формирующейся, случайной ассоциации, иногда обретающей словесную форму.

⁶ Шабшаевич Е. М. Лейтмотивная система в анимации: метод Шнитке // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2019. № 18. С. 62.

⁷ Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, 1994. С. 27.

Фильм показывает нам хаос сознания, из которого рождается гармония слов, звучащих за кадром голосами М. М. Козакова и И. М. Смоктуновского.

Подводя итог, можно сказать, что описанный пример сближения разных дискурсов о Пушкине еще раз показывает продуктивность и универсальность наследия поэта для русской культуры: академическая пушкинистика, образцом которой в данной теме выступает С. А. Фомичев, развивалась параллельно с художественным освоением творчества Пушкина, в данном случае – режиссером А. Ю. Хржановским.

Илона Мотехюнайте

ЭСТЕТИЗАЦИЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (К вопросу о стиле научной рациональности)

Рассматривая концепцию Л. Фризена об «эстетизации теорий», мы отметили значимость когнитивного универсализма: работа по рациональному освоению мира не может быть отделена от эстетического домена, ответственного за «удовольствие познания», а само это удовольствие основано на упорядочивании сложного и порой хаотичного материала («порядок-внутри-сложности»)¹. Фризен настаивает на симметрии как основном законе «удовлетворенности» воспринимаемым. В то же время сама идея эстетизации как не всегда осознаваемой части интеллектуальной (в том числе научной) работы представляется актуальной и выходящей за рамки исключительно формальных категорий (к каковым можно и отнести «удовольствие от симметрии»).

С точки зрения науковедения сопоставление литературоведческих изысканий с самим их предметом – художественной литературой – проводится давно и основательно, однако было бы перспективно рассмотреть саму специфику эстетизации научной рациональности как неотъемлемую часть науки о литературе. Обратимся к научному творчеству Сергея Викторовича Денисенко, к юбилею которого подготовлен настоящий сборник, для выявления этой специфики.

Научные статьи исследователя, посвященные архивным, текстологическим изысканиям и публикуемые в журнале «Русская литература», представляют собой, на первый взгляд, образцы традиционной для академического дискурса рациональности: это последовательное доказательство тезиса с помощью фактов (цитат, описания документов, справочной информации), изложенное классическим («сухим») научным стилем. Однако при внимательном чтении в этих статьях проявляется стиль автора, рассчитанный на живое межперсональное общение, возможно (как и многие художественные произведения), предполагающий наличие конкретных адресатов, а не некоего «условного читателя». В качестве примера разберем финал статьи о рецепции «Необыкновенной истории» Гончарова:

Рецепция «Необыкновенной истории» за почти вековой период с года первой публикации, как показывает приведенный материал, весьма изменилась: воспринятый изначально как «патологический» текст душевно больного писателя, он постепенно

¹ Загидуллина М. В. Эстетика теоретического осмысления: об одной научной дискуссии // Неканоническая эстетика: Сб. ст. СПб.; М., 2022. Вып. 9: Всеозарения мира: Анагноризис в литературе и искусстве. С. 11–18.

приобретает статус «художественного произведения» великого Гончарова, его «четвертого романа». Еще раз отметим парадокс рецепции: при предвзятости отношения к этому «патологичному» тексту исследователи *всегда* на него ссылались как на достоверный источник. Так, например, в Полном собрании сочинений и писем И. С. Тургенева несохранившиеся письма воспроизводятся именно по «Необыкновенной истории». Кроме того, подготавливая этот гончаровский текст для Полного собрания сочинений и писем, мы неоднократно убеждались в скрупулезной точности Гончарова: любой факт, приводимый им и, в силу обстоятельств, не раскрытый в примечаниях в публикации «Литературного наследства» (2000), всегда находит документальное подтверждение (незначительные ошибки случаются только в датах, которые Гончаров воспроизводит по памяти). «Необыкновенная история» очень медленно, но все же входит в научный обиход. Думается, с публикацией данного текста в Полном собрании сочинений и писем писателя предстоит его дальнейшее переосмысление в истории русской литературы.²

Как видим, стиль здесь становится адресным: характерное выделение курсивом слова *всегда* выдает «проговаривание» текста, его (мысленное) озвучивание, которое поддерживается вводными конструкциями и прямой оценкой («великий Гончаров»), а также сказово-величавой интонацией последней фразы. Но подлинную эстетизацию научной рациональности мы обнаруживаем в более свободных по изложению статьях ученого, нередко основанных на докладах на научных конференциях.

Прежде всего, эстетизация проявляется в самом выборе тем для публикаций (докладов) (как и в тематике ежегодной конференции, оргкомитет которой возглавляет С. В. Денисенко – «Неканоническая эстетика»). Внимание ученого привлекает не только и не столько сама текстовая реальность литературы, сколько ее трансмедийные формы – театр, живопись, музыка. При этом сами способы включения этого материала в тексты научных статей отличаются эстетической рефлексией: интерпретация исследователя связана с позицией эстетизированной рациональности, в основе которой – внимание к самой «природности» эстетического начала, ее антропологической, физической сущности. Так, в одной из статей С. В. Денисенко объясняет не только специфику театрального действия как сложной коммуникации, но и собственную увлеченность именно театральными формами бытования русской классики (напомним, что его докторская диссертация посвящена театральной судьбе пушкинского наследия³):

Происходит взаимообратимый процесс суггестивного влияния театрального зрелища на зрителя и эмоций зрительного зала на исполнение спектакля, на сам спектакль. В коробке театра вершится сложное взаимодействие замысла создателей и зрительско-

² Денисенко С. В. «Необыкновенная история» И. А. Гончарова: Рецепция текста // Русская литература. 2016. № 4. С. 126–127.

³ Денисенко С. В. Пушкинский текст в театральном дискурсе XIX в.: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Тверь, 2008.

го восприятия, авторских и зрительских эстетических, идейных, этических, психологических, эмоциональных установок.⁴

«Коробка театра» выступает здесь метафорой, одновременно указывающей на замкнутость и отстранение от реального пространства, герметичность театральной условности и обособленность театра от повседневности. «Установки» автора и публики представлены как «плавильный котел» реакций, где эстетическое поставлено на первое, главное место. Эта «эстетическая мера» проникает (возможно, бесконтрольно) в самые различные высказывания, нарушая каноны «научной рациональности» и принятого академического стиля. Так, объясняя специфику авторства в искусстве, С. В. Денисенко замечает:

Тогда становится понятно, почему, например, П. И. Чайковский в большинстве случаев так мучительно переживал дирижирование своими произведениями – его творческая потенция заканчивалась при их написании.⁵

Здесь дирижирование рассматривается именно как действие, требующее физических усилий и физического проживания музыкального произведения от первой до последней ноты. На такое проживание автору не хватает сил, потому что он полностью истратил их на композицию. Выбирая эпитет «мучительно» и метафору «творческая потенция», С. В. Денисенко фактически открывает дверь в творческую лабораторию представителя любого искусства: произведение рождается так, как даровано автору, а передвигаясь в иные сферы, оно отрывается от своего создателя, требует нового таланта, который сможет это произведение претворить в иной форме или виде. Создание музыки и ее исполнение оказываются абсолютно разными сферами, требующими от личности нетождественных творческих сил.

Эстетизация проявляется в подборе интерпретационных метафор, во многом отражающих само мировосприятие исследователя. Например, эпитет «тонкий» используется и для обозначения границы между творческими ролями автора («В результате тонкие грани между театральным автором и либреттистом стираются, начинают даже говорить о Пушкине-драматурге»⁶), и для указания на этическую подоплеку литературного факта («И все же в истории с “Ухой” есть один тонкий психологический (даже этический) момент. Дело в том, что этот текст писатель продиктовал восемнадцатилетней девушке, своей воспитаннице,

⁴ Денисенко С. В. Театральная рецепция и театральная репутация // Челябинский гуманитарий. 2011. № 1 (14). С. 66.

⁵ Там же. С. 65.

⁶ Там же. С. 70.

Елене Карловне Трейгут (род. 1873)»⁷), и при оценке стиля писателя («Не будем забывать о тонком гончаровском юморе в “Ухе”, который далеко не все могут оценить»⁸). Внимание к красоте, гармонии литературного текста проявляется, например, в применении «портновской» метафоры к характеристике драматического наследия: «Кроме того, что пьесы Полевого были “ладно скроены” с учетом театральной специфики, успеху немало способствовало и уже известное имя автора...»⁹ Другая неожиданная метафора использована в значении «яркая характерная черта»:

Научная литература, посвященная времени в романе «Обломов», весьма обширна. Все исследования логичны и верны, но, скажем так, метафорически темпоральность романа не всегда укладывается в темпоральность исследований. У обломовского «времени» продолжают «торчать уши». Мы встречаемся здесь и с «миром безвременья» (М. Эре), и с «идиллическим хронотопом» (Е. И. Ляпушкина), и, напротив, с «анти-идиллическим хронотопом» (Т. Б. Ильинская), и с идеальным «вечным временем» (М. В. Отрадин). «Торчащие уши» темпоральности романа как-то скрываются, когда исследователи приходят к выводу о его атемпоральности (это мягко и осторожно сделали Д. С. Лихачев и М. В. Отрадин). И эта атемпоральность, как мы уже говорили ранее, связана именно с проблематикой «вечного типа», а не обычного персонажа произведения.¹⁰

Отдельно следует отметить наблюдательность исследователя, умеющего «читать», казалось бы, привычные элементы окружающей жизни как книгу. Вот характерный для С. В. Денисенко финал научной статьи:

На фасаде здания сегодняшнего АБДТ им. Г. А. Товстоногова в Петербурге (построенного специально для императорского Малого театра архитектором Л. Ф. Фонтана в 1876—1878 гг.) в круглых нишах аттикового этажа и сейчас можно увидеть два бюста. Это А. С. Пушкин и М. И. Глинка (бюсты выполнены в 1877 г. в скульптурной мастерской Д. И. Иенсена). Как это интерпретировать, учитывая, что здание театральное? — Великий русский драматург и великий русский оперный композитор...¹¹

⁷ Денисенко С. В. Псевдо-катарсис после псевдо-анагноризиса: «Уха» И. А. Гончарова // Неканоническая эстетика: Сб. ст. СПб.; М., 2022. Вып. 9: Все озарения мира: Анагноризис в литературе и искусстве. С. 95.

⁸ Там же. С. 96.

⁹ Денисенко С. В. Театральная рецепция и театральная репутация. С. 70.

¹⁰ Денисенко С. В. Время без пространства, или Пространство без времени // Горизонты цивилизации. 2022. Т. 13, вып. 1. С. 52.

¹¹ Денисенко С. В. Театральная рецепция и театральная репутация. С. 73.

Как видим, финалом статьи становится риторический вопрос, связанный с обращением внимания читателя на знаковый характер скульптур фасада театрального здания XIX века: возможно, бюсты Пушкина и Глинки становятся синекдохой русской классики безотносительно к связи с театральным (драматическим) искусством. Впрочем, интерпретация остается за скобками, скрываясь в фигуре умолчания. В другом случае общий вывод статьи представлен лирическим финалом:

Моряк обретает море. А мы обретаем истину: в современных мифологизированных и сказочных текстах далеко не всегда существует время и пространство, а тем более, хронотоп. Но время и пространство далеко не всегда существует и в мировой литературе. Есть еще вечность и безвременье...¹²

«Мост» между литературными произведениями и «живой жизнью» С. В. Денисенко возводит постоянно: таково одно из наиболее заметных его свойств. Иногда это проявляется и в самом выборе тем (например, исследование «закоулков» биографии Гончарова), а иногда именно в стиле. Однако и сама эта «живая жизнь» театрализована, а голос автора граничит с голосом актера на сцене. Приведем характерный пример из статьи, посвященной ревности в песенных текстах:

Общая интенция этой схемы песенной лирики такова: «Боже, как я несчастен! Она мне изменила (или я предполагаю, что она мне изменяет — с кем-то, но это не важно!) И я буду страдать! И об этих страданиях я сейчас вам спою!» Наиболее ярко эти переживания транслируются в образе Пьеро (как в комедии дель арте, так и на русской сцене в начале XX века, и у А. Н. Вертинского).¹³

С. В. Денисенко обобщает сам «психотип» русского романа о любовном треугольнике не на языке научной рациональности, но с помощью прямого перехода от лирической (и псевдолирической) образности к внутривнутриперсональной рефлексии, которая, впрочем, подается им преувеличенно-театрально, как реплики Пьеро в комедии дель арте. Финал статьи перекликается с этой внутривнутриперсональностью: «Однако все реже и реже теперь погибает “жизнь молодая” “из-за этой несчастной любви”»¹⁴.

Таким образом, на примере научного творчества С. В. Денисенко мы можем наблюдать не просто стиль исследовательской работы, но специфику взаимопроникновения научной рациональности и творческих интуиций. Как показывают публикации ученого, он сам вполне осознает эту свою особенность:

¹² Денисенко С. В. *Время без пространства...* С. 55.

¹³ Денисенко С. В. *Ревность в русском романсе // Вестник Псковского гос. ун-та. Сер.: Социально-гуманитарные науки.* 2019. № 9. С. 114.

¹⁴ Там же. С. 115.

Однако это не так в мифологизированном пространстве художественного произведения. И тогда применение понятия «хронотоп», оставаясь всячески соблазнительным для традиционного ученого, становится затруднительным. Более половины текстов мировой литературы, по нашему мнению, «ахронотопны». В первую очередь это тексты о так называемых «вечных типах».¹⁵

В этом рассуждении значимо противопоставление позиции автора «традиционным ученым». Здесь мы сталкиваемся со скрытой саморефлексией – осознанием собственной «неканоничности». И – завершим эссе вполне в стиле юбиляра – это прекрасно!

Марина Загидуллина

¹⁵ Денисенко С. В. Время без пространства... С. 51.



ПЕРЕВОДЫ

Эсхил АГАМЕМНОН (ст. 1372–1660)

Публикуемые здесь фрагменты из трагедии Эсхила «Агамемнон» — монолог Кли-темнестры после убийства Агамемнона, которое она совершила во время ритуального омовения, и монолог Эгисфа, двоюродного брата Агамемнона, участвовавшего против него в заговоре (оба перемежаются с репликами хора), — переведены не с древнегреческого, а с французского языка. И тем самым являют собой казус двойного перевода, от практики которого, казалось бы, мы уже давно отказались.

И поскольку случай этот не совсем обычный, то в качестве рефутации поясню, как и почему это могло произойти.

В 1981–1982 г. во Франции вышли три тома герменевтической истории трагедии «Агамемнон», бурно в то время обсуждавшиеся. Издание носило название «Агамемнон» Эсхила: текст и его интерпретации» и было подготовлено крупнейшими французскими филологами и историками Жаном Боллаком и Пьером Жюде де ла Комбом¹, которые предложили также и новое прочтение древнегреческого текста, базировавшееся на его глубоком текстологическом и историко-культурном анализе. В 2001 г. Пьер Жюде де ла Комб издал еще и «Комментарий диалогов в “Агамемноне”», продолжающий их совместный с Жаном Боллаком труд².

В 2006 г. художественный руководитель и режиссер Театра Бернарден в Марселе Ален Фурно, еще с юности, как он впоследствии говорил, заболевший эсхильовым «Агамемноном», задумал поставить трагедию в Москве в рамках совместного проекта с театром «Около дома Станиславского». Предполагалось ее играть одновременно на двух языках, избрав для русской версии старый перевод Н. Гнедича. Но затем было решено остановиться на русской версии, для которой режиссеру понадобился перевод именно того прочтения пьесы Эсхила, которое давало издание Ж. Боллака и П. Жюде де ла Комба.

Мои попытки уговорить А. Фурно, обратившегося ко мне с просьбой перевести трагедию, использовать один из уже имеющихся переводов (а среди них есть и знаменитый перевод Вяч. Иванова), были безуспешны. Ему, как он утверждал, нужен был русский перевод именно текста Боллака–де ла Комба с сохранением в переводе всей его далеко не традиционной и подчас пугающей образности.

Так и родился — неожиданно и для меня — этот перевод Эсхила с французского языка, фрагменты из которого печатаются ниже.

Не могу сказать, что это была моя первая встреча с «Агамемноном». В свое время было счастьем увидеть эту пьесу в постановке А. Мнушкиной в Театре дю Солей как первую

¹ *Bollack J., Judet de La Combe P. L'«Agamemnon» d'Eschyle: le texte et ses interprétations.* Lille; [Paris], 1981–1982.

² *Judet de La Combe P. L'«Agamemnon» d'Eschyle: Commentaire des dialogues.* Ville-neuve-d'Ascq, 2001.

часть поставленной ею же «Орестей». Но признаюсь: только переводя трагедию в новом ее французском прочтении, передававшем те непривычные для нашего уха метафоры и обороты, которые очень непросты, в том числе, и для произнесения, я стала понимать, насколько не случайно А. Фурно выбрал для своего замысла именно актеров театра Юрия Погребничко. И почему свой спектакль он назвал «Клитемнестра: сон», сделав главным персонажем не Агамемнона, но его, казалось бы, коварную (так нам нередко рассказывали) жену Клитемнестру, решив тем самым восстановить историческую и человеческую справедливость.

Премьера спектакля состоялась в театре «Около дома Станиславского» 1 марта 2007 г. Роль Клитемнестры в нем сыграла замечательная актриса Лилия Загряжская.

Е. Д.



(Клитемнестра входит с телами Агамемнона и Кассандры.)

КЛИТЕМНЕСТРА

Еще недавно расточала я здесь обильные речи, и на то имела все основания, а теперь не покраснею произнести им обратное.

И вправду, когда проникаешься ненавистью к врагам, что выдают себя за друзей, то как измыслить беду, которая стала бы сетью столь высокой, что невозможно прыжком преодолеть ее и спастись?

В сегодняшней битве меня сопровождала старая мысль о старой победе, хотя на нее и понадобилось немало времени.

И вот я стою там, где нанесла удар, как только дело было сделано.

Я действовала, и этого не буду отрицать, –

так, что он не мог ни бежать, ни избежать смерти.

Покрывало бездонной сети, которой обычно ловят рыб,

я набросила на него, о, недобрая щедрость одежды.

И я нанесла ему два удара, а он, охнув дважды,

расслабил свои члены; и тогда поверженному наземь человеку

я нанесла еще и третий удар, то был благодарственный молебен

подземному Аиду, тел хранителю.

А он, поверженный, дал волю своему последнему вздоху.

Дыханием жертвы, из которой только что выпустили кровь,

он облил меня мрачными каплями кровавой росы,

и удовольствие мое было от того не меньшим,

чем когда от дождливого ветра, посланного Зевсом,

озаряется из семени возвращенный цветок и на свет рождается чашечка.

И так как дело обстоит именно так, о, великая знать Аргоса,
ты можешь тому возрадоваться, если, конечно, хочешь возрадоваться.
Я же хочу получить благословение.
И если среди законных возлияний есть хотя бы одно,
которое можно совершить над трупом,
то это будет акт правосудия, и даже более, чем правосудия.
Человек этот имел в своем доме кратер,
наполненный столькими несчастиями, проклятие несущими,
что по возвращении сам испил из него до дна.

ХОР

Меня приводит в восторг твой язык и та смелость,
которую ты вкладываешь в свой рот,
славя себя речами, направленными против мужа.

КЛИТЕМНЕСТРА

Вы испытываете меня, словно я женщина, лишённая разума.
Я же с сердцем, не ведающим дрожи, говорю с людьми, всё знающими.
И будешь ли ты меня хулить или оправдывать, мне все равно.
Это – Агамемнон, мой супруг, а труп есть следствие действия руки,
правой, что стала пособницей правосудия. Таковы факты.

ХОР

Каким злом, о женщина,
взращенным землей, себя вскормила ты,
каким напитком, брызнувшим из морских потоков,
чтобы навлечь на себя это жертвоприношение,
а также гремящие проклятия народа?
Ты устранила, ты расчленила; из города ты будешь изгнана,
предмет страшной ненависти жителей.

КЛИТЕМНЕСТРА

И вот ты хочешь видеть меня изгнанной из города,
испытать на себе гнев жителей и проклятия народа гремящие,
так почему же тогда свои доводы не поднял ты против человека,
который, путая достоинства, словно речь шла о гибели животного,
когда овцы стекаются в стада прекраснорунные,
пожертвовал собственной дочерью, дражайшей болью

моего разрешения от бремени, чтобы заговорить дыхания ветров Фракии.
Не его ли ты должен выслать из этой страны,
заплатить за пятно позорное? Но ты к моим прислушиваешься
действиям и кажешься судьей неуживчивым. Я же тебе говорю:
можешь расточать свои угрозы, но знай, что и я приготовилась
к принципу взаимности: тот, кто победит силою, будет мною
командовать, но если боги рассудят обратные отношения,
ты узнаешь, хоть и поздно, что такое мудрость.

ХОР

У тебя мысли чванливые,
и провила ты свои глупости, как это делает
дух, возбужденный кровожадным возлиянием.
Липкая кровь сияет в твоих глазах.
За все это должна ты будешь однажды, друзей лишённая,
испытать на себе удар, который будет возмездием
за тот удар, что нанесла ты.

КЛИТЕМНЕСТРА

Я хочу, чтобы ты услышал, какой закон царствует в моем роде:
во имя Правосудия, исполнителя прав моего ребенка,
и во имя Беды и Эриний, согласно воле которых я убила этого человека,
уже никогда более в дом Ужаса не ступит Надежда,
потому что на очаге моего алтаря огонь зажигает
Эгисф, который, как и прежде, мне добра желает.
И в самом деле, он нам не малый щит доверия.
А злодей, он повержен, – тот, кто надругался над этой женщиной,
которая перед вами,
утешитель Хрисеид под стенами Илиона;
и эта тоже, добыча военная, искательница чудес,
его сожительница, пророчица-гадальщица,
супруга верная и, на корабельных скамьях,
острых мачт натиральщица.
Но то, что они оба сделали, не осталось безнаказанным:
он, мы это видим; а она, которая, по примеру лебедя,
пропела последнее свое предсмертное стенание,
покоится как его любовница, мне же она подарила сверх того
аромат постели в дополнение к моему сладострастию.

ХОР

Увы! Если б судьба скоропостижная, не слишком мучительная,
не приковывающая к постели,
пришла бы и навсегда принесла
сон бесконечный, потому что он побежден,
самый дружественный из всех стражей, и еще потому,
что выстрадал он уйму мучений из-за женщины.
И от руки женщины лишился своего существования.

Рефрен:

Печаль!

Елена, безумная,
ты, которая разрушила, ты одна, эту массу,
эту действительно огромную массу
жизней под стенами Трои,
сегодня ты себя еще увенчала, словно последней короной,
великой памятью,
из-за крови, которая не смывается, разногласьем, накрепко
поселившимся в доме и заставившим плакать воина.

КЛИТЕМНЕСТРА

Не обрекай себя на судьбу смертную,
потому что то, что ты здесь видишь, тебя удручает!
И на Елену не переводи гнева,
делая из нее мужей губительницу, ей одной приписывая
погубленные жизни массы мужей
и нанесение боли, с которой невозможно бороться!

ХОР

Демон, ты, что нападаешь на дом и на обоих
детей Тантала,
ты воцарился, благодаря женщинам, на царство
двойной жизненной силы, и это терзает мне сердце.
Забравшись на трупы, словно
отвратительный ворон, ты делаешь вид,
что поешь свой гимн, как и должно.

КЛИТЕМНЕСТРА

Здесь и сейчас ты исправил суждение, вырвавшееся до того из твоих уст, когда воззвал к демону, трижды насытившемуся этим родом. И правда, рожденное от него привычное желание пить человеческую кровь выросло в чреве семьи. Но прежде, чем будет исчерпана старая беда, появится новая кровь и живучий напиток богов обретет свою молодость.

ХОР

Великий разрушитель рода,
изнуряющий гневом, – это и есть тот демон, которого славить.
Нет! нет! то злая хвала
ненасытной встрече с несчастьем!
Печаль и ужас! – первопричина которых Зевс,
побудитель всего, обделыватель всех темных делишек.
И впрямь, что у смертного обходится без Зевса?
Что здесь, на земле, мы найдем, что не было бы решением божественным?

Рефрен:

Печальный, печальный царь, мой царь!
Как тебя я оплачу?
Что смогу сказать в сердце моем, которое так тебя любит?
Ты лежишь в этой паучьей сети,
выдыхая жизнь в безжалостную смерть,
о, горе, мое горе!
Ложь это – нечестное,
ты, что побежден скрытым приговором смертным,
исподволь укрощен метательным дротом обоюдоострым,
который не метали.

КЛИТЕМНЕСТРА

Ты прилагаешь все усилия, чтобы доказать, что это моих рук дело.
Но даже и думать забудь, будто я – супруга Агамемнона.
Явившись жене
этого трупа, древний гений, жестокий каратель
Атрея, пировальщика мало привлекательного,
заставил отплатить этому человеку,
к жертвоприношению детей добавив одного взрослого.

ХОР

То, что ты не причина
этого убийства, кто будет тому свидетелем?
Как же это? Как? Наследник Атрея,
гений-каратель стал, возможно, и твоим сообщником.
В потоках крови
от одного семени происходящей, черный Арес
свирепствует. Куда бы он ни отправился,
он оживляет ими и древний застывший ужас,
пожиратель малых детей.

Рефрен:

Печальный, печальный царь, мой царь!
Как тебя я оплачу?
Что смогу сказать в сердце моем, которое так тебя любит?
Ты лежишь в этой паучьей сети,
выдыхая жизнь в безжалостную смерть,
о, горе, мое горе!
Ложь это – нечестное,
ты, что побежден скрытым приговором смертным,
исподволь укрощен метательным дротом обоюдоострым,
который не метали.

КЛИТЕМНЕСТРА

Я не думаю, чтобы смерть для него
была нечестной,
потому что не сам ли он поселил в доме
скрытое бедствие?
Мой юный цветок, который от этого мужчины рос,
став Ифигенией, столь много оплаканной,
он сделал с ней то, чего не должен был делать, и получил по заслугам:
пусть теперь не кичится славой слишком большой в Аиде!
Смерть, что пришла к нему от удара меча,
заставила его отплатить ровно за то, что он совершил.

ХОР

Я потерял способность к размышлению, нет доступа
к проворной мысли, которая бы мне подсказала,
где можно искать спасенья, в то время как дом рушится.

Мне страшен гул дождя, сотрясающий дом
и пропитанный кровью. Капли падать уже перестали,
но во имя правосудия о другие камни судьба
свой нож уже точит, для другого вредоносного дела.

Рефрен:

Печаль! Печаль, о, земля! Если бы ты меня приняла,
прежде чем я увидел этого мужа, в серебряных стенах,
лежащим на подлом ложе!
Но кто тогда погребет его? Кто споет ему надгробную песнь?
Неужели ты, посмевавшая это сделать – убить,
а затем громкими воплями оплакать того, кто был твоим мужем,
и душе его, несправедливо, отдать почести, чести лишенные,
в расплату за его великие подвиги?
И кто божественному мужу слезную
бросит похвалу на могилу,
всей правдой своего сердца соответствуя горю?

КЛИТЕМНЕСТРА

Не твоя забота говорить об этой
заботе. Нашим действием
он упал и погиб, мы же дадим ему и могилу,
но не под причитания дома;
зато Ифигения, навстречу, нежно –
ведь дочь – как и положено,
выйдет к отцу на берег реки быстрого Ахеронта,
усердствуя от страданий,
и обовьет его руками для поцелуя.

ХОР

Оскорбление наносится в ответ на оскорбление.
Борьба слишком тяжела, чтобы ее судить.
Кожу снимают с того, кто снимает кожу.
Но тот, кто убил, должен заплатить по счетам.
И это непреложно, так же, как непреложен во времени Зевс, –
тот, кто содеял, должен испытать действие на себе. Таков закон.
Кто сможет выбросить семя проклятья прочь от этого дома?
Семья срослась с бедой.

КЛИТЕМНЕСТРА

Ты отважился на это предсказанье, и помогла тебе в том правда. Но, что до меня, то мое желанье – с демоном детей Плисфена заключить союз: с тем, что уже произошло, я примирюсь, как бы это тягостно не было, он же пусть уйдет, и на все будущее время, покинув наш дом, пойдет истощать другой род смертями, которые род этот будет наносить самому себе. И если от всего моего богатства мне останется лишь малая часть, то и ее мне будет довольно, если тем смогу изгнать из дворца исступление, что заставляет родных убивать друг друга.

(Входит Эгисф.)

ЭГИСФ

О, свет благосклонный дня, носитель возмездия!
С этого момента я могу сказать; да, они защищают честь смертных, боги, что наблюдают с вершин за земными мучениями, – когда сегодня вижу в одежде, сотканной Эриниями, человека, простертого мне на радость, заплатившего сполна за темные дела руки отцовской. Потому что его отец, Атрей, правитель страны, Фиеста – скажу точнее, моего родного отца и своего брата, – когда его власть грозила вызвать распрю, подверг изгнанию, из града и из дома. Позже, вернувшись назад беглецом и вымолив пристанище, бедный Фиест хотел обрести судьбу честную, которая избавила бы его от смерти и от того, чтобы запятнать кровью землю отеческую. И тогда в знак своего приветствия святотатственный отец этого человека, Атрей, движимый более энтузиазмом, чем дружбой, угостил моего отца, – в то время как сам притворился, будто жертвенным мясом радостно празднует день возвращения брата, – блюдом из детского мяса. Начав с концов, он отсек ног запястья и пальцы детских рук, а сам сел на расстоянии от другого. Тот, в неведении, набросившись сразу же на это непонятное блюдо, стал есть пищу, которая, как ты понимаешь, не стала спасением рода. Затем, осознав деяние, противное закону божественному, он весь задрожал. Спасаясь от жертвоприношения,

упал он навзничь и выbleвал;
и вот уже обрекает он сыновей Пелопса на нестерпимую смерть,
и, тем же судом, прокликает все подробности праздника:
чтобы так же погиб весь род сыновей Плисфеновых!
Вот почему тебе дано увидеть этого человека простертым на земле.
А мне, по праву, суждено быть той рукой, что сплела убийство.
Ведь я, третий по счету ребенок после десяти других, был сослан им
вместе с моим бедным отцом, в то время как сам был еще в пеленках.
Когда я вырос, правосудие вернуло меня туда, откуда я ушел.
И это я поверг этого человека, хотя и оставался снаружи,
ловко сплетя все нити зловердного замысла.
И вот почему даже смерть мне будет сладка
после того, как я увидел его в тенетах правосудия.

ХОР

Эгисф, вести себя вызывающе, среди страданий,
не есть для меня достоинство.
Ты сам сказал, что убил этого человека обдуманно,
что ты один готовил жалкое убийство.
А я говорю, что голове твоей не избежать, перед правосудием,
проклятий, которые народ посылает вместе с камнями, знай это.

ЭГИСФ

Ты произносишь подобные звуки, в то время как сам сидишь у нижних
весел, но ведь лишь с верхней палубы правится бег корабля?
Но скоро ты узнаешь, старец, как тяжело учение
в период жизни, когда, по установленному закону,
следует уже быть мудрым.
Чтобы научить уму-разуму так же и старость, колодки
и муки голода – лучшие жрецы, которые способны исцелить
умы. И ты, ясновидец, этого не видишь?
Не бей же ногой иглу, если сам не хочешь мучиться от укола!

ХОР

Ты, баба! Они, едва вернувшиеся с полей сражений, и ты,
что оставался дома, и, оскверняя постель мужа, в это же самое время
против мужа, ведущего войско, замышлял убийство!

ЭГИСФ

И за эти слова ты еще наплачешься.
От Орфея в твоём языке одна противоположность.
Потому что своим голосом он вел за собою всех, благодаря удовольствию,
ты же, раздражающий всех сладким своим твяканьем,
будешь сам уведен. Поверженный, выскажешь ты больше кротости.

ХОР

Так значит, я должен себя уверить, что царем Аргиев станешь ты, –
ты, который, против царя замыслив смерть,
не посмел совершить это действие, сам убивая?

ЭГИСФ

На самом деле, хитрость, естественно, исходила от женщины,
я же был на подозрении как враг закваски слишком давней.
Но с богатствами этого человека себя я употребляю на то,
чтобы править согражданами. Человека же непослушания
я буду судить сурово, не так, как жеребенка стаи,
которого кормят овсом – недружественный голод,
живущий во мраке, станет свидетелем того, как он слабеет.

ХОР

Но тогда почему, этого человека, который здесь, по трусости душевной
ты сам не уничтожил, а вместо того, чтобы помочь тебе, женщина,
которая собой отравляет воздух страны и богов этого края,
его убивает? Разве что Орест, не знаю где и когда, свет дня увидит,
чтобы, вернувшись сюда, по велению судеб,
стать всемогучим убийцей этой супружеской пары?

ЭГИСФ

Ну что ж! Поскольку ты сам захотел действовать и говорить так,
как ты это сейчас делаешь, я тебя быстро научу.
Смелее, солдаты, друзья мои! Действие, что вам предстоит, вас уже ожидает.

ХОР

Смелее! Пусть каждый наладит свой меч, схватившись за рукоятку!

ЭГИСФ

Но я тоже зажимаю в кулаке правое оружие, и я не бегу от смерти.

ХОР

Ты говоришь о своей смерти людям, которые с ней согласны.
И мы воспользуемся случаем!

КЛИТЕМНЕСТРА

Но только, о, любимейший из мужей, не будем больше
совершать других бед!
Уже и те, которых урожай собран, велики, и на погибель богато лето!
Страданий здесь много, и их достаточно, мы не можем больше в них утопать!
Идите же, почтенные старцы, в ваши дома, где вас ждет ваша судьба,
прежде чем испытаете, за ваши действия, то, что вы не должны испытывать.
Мы же сделали все, как было нужно.
Но если от этого должна будет произойти вереница бед,
то этим мы и так уже достаточно обеспечены,
поскольку, на наше несчастье, нас уже преследует тяжелый коготь демона.
Такова речь женщины, если кто-то снизойдет до ее понимания.

Перевод Екатерины Дмитриевой

Рахильда ТЕ, КТО ВНЕ ЕСТЕСТВА (Отрывок из романа)

Роман «Те, кто вне естества. Современные нравы» («Les hors nature. Mœurs contemporaines»), впервые вышел в свет в 1897 г. Автором его была весьма плодовитая и известная в свое время писательница Маргарита Эймери (Marguerite Eumery; 1860–1953), публиковавшая свои сочинения под мужскими псевдонимами, но чаще всего под именем Рахильда (Rachilde). Хотя ранние русские переводы ее сочинений содержали транслитерацию этого псевдонима в форме *Рашильд* и таким образом создали традицию, которая воспроизводится и сейчас, однако представляется верной, все же, транслитерация *Рахильда*. Это имя образовано по типу немецких мифических имен: *Брюнхильда*, *Кримхильда* и др., в которых обе части являются значимыми, а вместе образуют кеннинг. Имя Рахильда соотносится с немецкими словами *Rache* (месть) и *Hild* (битва), оно означает *Битва Мести*. Выбор такого псевдонима логичен для дочери офицера французской армии, побежденной в войне 1871 г. с пруссаками, и к тому же побывавшего в плену, как это произошло с отцом Эймери.

Помимо невероятно обширного литературного творчества, Рахильда более всего известна своим эпатажным поведением: по официальному разрешению от полиции, что требовалось по закону, она одевалась и стриглась под мужчину; на визитную карточку ставила слова: *Г-н Рахильда, писатель*; ненавидела писательниц; держала знаменитый литературный салон в конторе журнала «Французский Меркурий» («Mercure de France»), с владельцем которого, Альфредом Валлеттом, состояла в гражданском браке. В салоне толклась вся парижская литературная богема, именно там Оскар Уайльд обрел свою французскую известность.

В самых шумевших своих романах — «Маркиза де Сад» (1887), «Мадам Адонис» (1888), «Мсье Венера» (1889), «Те, кто вне естества» (1897), «Столп любви» (1899) — Рахильда с увлечением и вкусом описывает экстравагантные и растленные современные нравы, уделяет большое внимание вещественным деталям, изысканным и сильным сопоставлениям образов, поднимающих их до уровня символических обобщений.

В романе «Те, кто вне естества» со всей определенностью показана связь эстетики французского декаданса с Франко-прусской войной 1870–1871 гг., с катастрофой Седана. Рахильда строит на этом событии предысторию двух братьев баронов Ферценов, детей французской аристократки и прусского офицера. Любовь родителей приводит к счастливому браку за двенадцать лет до войны, тогда же рождается старший сын Жак-Рейтлер. В начале войны мать, блестящая фрейлина императрицы Евгении, пылкая патриотка, уезжает с сыном из семейного замка в Швабии и берет клятву с мужа, штабного генерала, не сражаться против французов. Из своего имени Рошёза во Франш-Конте она изгоняет французских родственников, ополчившихся на нее за пруссака мужа. Оставшись там в полном одиночестве, она под грохот канонады в соседнем Виллерзекселе, где в битве 9 января 1871 г. гибнет ее муж, производит на свет второго сына, Поля-Эриха, и в страшных нравственных мучениях умирает, оставив младенца на руках Рейтлера.

Двое братьев (старший — немец и младший — француз) становятся единственными наследниками двух огромных состояний, мучительно любят и подспудно ненавидят друг друга, приближаясь к роковому столкновению...

В первой главе читатель знакомится с главными героями, их странной внешностью и повадками, а также с густой и тягучей, подробно выписанной материальной обстановкой действия, поражающей обилием, разнообразием и вычурностью деталей.

А. Д.



Тогда ты вступишь в религию и провозгласишь
свое искусство в ней и через нее.
Ибо религия — это предел любви,
держит ли нас водительница за руку,
чтобы возвести по священной лестнице,
бросает ли уже на первой ступени.

Марсель Швоб. *Изборник*¹

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
Чада Ирминсула²
(Греза Действия)

Перед огромным установленным во всю длину стены зеркалом, которое словно заполняло комнату безмолвной рекою и навсегда топило в себе реальность вещей, одевался Поль-Эрих де Ферцен³. Серебряные рефлекторы отбрасывали на его прекрасное лицо ослепительные лучи от белых электрических венчиков, снопа великолепных лилий, чей жестокий холодный свет перевозносил его в беспримесном апофеозе. Стройный, гибкий, совсем молодой человек созерцал себя в профиль в кошачьем изгибе торса, выставя бедро, и с медленными жестами, рассчитанным движением вытягивая руки, шел навстречу своему двойнику. Закинув голову, прикрыв глаза, трепетавшие под сладострастным миганием век, собой упиваясь и от себя пьянея, он высоко поднимал бледное от гордости лицо, на котором два черных пятна, темные тени ноздрей, крохотные пальмовые листья из похоронного бархата, ложились на ослепительность его лица мрачным напоминанием о презрении к телу.

¹ Марсель Швоб (1867—1905), прозаик, эссеист, переводчик, эрудит. Цитата из его сборника статей «Spicilegè» (1896).

² Ирминсул — почитаемое древними саксами дерево, посвященное божеству войны и раздора.

³ Имена обоих братьев Ферценов составлены из двух частей: французской и немецкой.

– Сукно этого фрака совсем не такое, как я думал, Жоргон, – резко заявил молодой человек, когда домашний слуга, почтительно склонившийся колосс, подставил ему проймы рукавов.

– Господин прекрасно знает, что портной не нашел ничего получше.

– Да, знаю. Осуществить что-либо в абсолюте, даже абсолютом модной гравюры, решительно невозможно. А розовый ландыш? Ты его нашел?

– Ах! Господин Поль, розовых ландышей не бывает! Я обежал всех цветочниц на бульваре, они все смотрели на меня как на идиота, при всем моем к вам почтении. У Гортензии мне объяснили, что, только скрестив особое растение с *Альп* с окультуренным видом и поливая их микстурой, названия которой я не запомнил, а господин ваш брат, конечно, знает, можно добиться такого оттенка; но фантазия обойдется дороже, чем стоит.

Поль слегка нахмурил свои темные брови, похожие на два штриха калама.

– Фантазия одна, Жоргон, имеет ценность, понятно?

– Да, господин.

Молодой человек вздел свой наряд, встряхнул светло-русые волосы, которые делились на две естественные волны а ля Стюарт, венчали его лоб двумя текучими янтарными полумесяцами, и потом повелительным тоном сказал:

– Мои жемчуга!

Жоргон протянул ему ларец, где дремала белизна трех крупных природных жемчужин. Молодой человек методично приладил их к своей сорочке, приблизившись к световому снопу, так что трудно было отличить сияние его начищенных ногтей от блеска жемчужин, которых он касался.

– Какая стоит погода, Жоргон? – спросил молодой человек.

– Так себе, господин Поль. Грязи будто с неба навалило. Я велел подать карету к десяти.

– Хорошо. Сходи за братом, оденешь его здесь.

Жоргон удалился.

Оставшись один, Поль повернулся к центру комнаты. Он что-то тревожно искал взглядом, и его вновь омраченные глаза придали гордому лицу странную суровость.

Уборную Поля-Эриха де Ферцена, роскошную, как будуар королевы, укутывали египетские портьеры, где на темно-лазорево-м фоне, в небесах, отражаемых закатным Нилом, полыхали тяжелые золотые скарабеи. В ней стоял большой умывальник зеленого мрамора и просторный платяной шкаф резного ажурного кедрового завитками перламутра, чья полупрозрачная бледность создавала иллюзию, будто шкаф понемногу пронизывают лунные лучи. К боковым стенкам прислонялись две куклы в рост человека, чудовищные игрушки слишком богатого школьника, причуда безумного подростка, еще не излечившегося от застарелых капризов ба-

лованного дитяти. Справа – розово-желтый Полишинель, щеголеватый, пошлый до тошноты, традиционно сиявший багровым пьяным лицом, горбатый как полагается, в шляпе с золочеными серебряными бубенцами, которые побрякивали, когда за-творялись двери. Слева – снабженный фонарем водолаз, опутанный сбруей многочисленных медных проводков и каучуковых трубок, с боевым топориком на боку и феноменальной полой головой в маске хрустальных иллюминаторов, пугавших замурованной за ними тайной пустого пространства.

На вершине этажерки слоновой кости, в приподнятой над куклами вазе венецианского стекла, невесомой, ледяной, точно воспоминание об утре в белизне инея, над сложностью искусственных ароматов и театральных жестов простиралась утонченная до простоты ветка мимозы.

Поль что-то искал, кружа вокруг умывальника и шкафа. Его узкие ступни, обхваченные остроносими лаковыми туфлями, стали похожи на крадущиеся когти; на их сверкающее скольжение по снеговой мягкости ковров было тревожно смотреть. Остановившись перед водолазом, он увидел нужный предмет. Отцепил несколько орудий, висевших на поясе у манекена, потом, склонив колено, уложил медвежье руно тыльной стороной ладони и ногтями закрепил на гладкой поверхности третью, еще не подвешенную жемчужину. И, подняв топорик, ударил. Жемчужина ушла в ковер, но не разбилась.

– Очень хорошо, – прошептал молодой человек и добавил с издевкой: все верно, это первый!

Он встал, чтобы лучше рассмотреть поднятую жемчужину, и его глаза сверкнули в густой окантовке ресниц.

– Ее защитил мех. Повторим эксперимент.

Быстро, будто боясь помиловать украшение, Поль поразил его на умывальнике; под неловким вторым ударом треснул мрамор; под третьим жемчужина лопнула с легким сухим звуком отпущенной пружины. На этот раз она погибла.

– Вот, – вздохнул Поль, отложив молоток. Это дифференцирует настоящие от... других, надо три удара, чтобы их раздробить. Еще один разбитый абсолют!

Поль меланхолично вернулся к своему зеркалу, лишь собственная красота казалась ему отныне этим абсолютом мечты; и разглядев себя анфас, в профиль, изучив сеть сосудов, сочтя волоски пушка на губах, он обнаружил морщинки у края губ, крохотные морщинки, стойкий след от смеха дрянного, почти порочного мальчугана, запятую, размечавшую извращенной нервозностью его самые сердечные улыбки.

– Это болезненный оскал моего старшего или черт меня побери! Так, этот оскал передается? Лучше бы мне досталось от него что-нибудь другое.

Схватил пуховку, начал неумело пудриться, засыпал себе щеки мукой.

– Мне не хватает ремесла, – признался он себе, надувшись. – Вымолим последний урок у графини Женевьевы⁴.

Отбросил пуховку.

– Морщины в восемнадцать лет, – снова начал он в весьма дурном расположении духа. – Нет, слишком уж это глупо! Морщины старого мыслителя, а я-то совсем не хочу размышлять!

Занавеси раздвинулись, и вошедший Жоргон уступил дорогу мужчине лет тридцати, который был еще выше его.

Этот мужчина был одет в глухой редингот вроде короткой сутаны, герметично облегавший его, придавая силуэту строгость. Он казался больным, несмотря на спокойствие, лицо было мертвенно-бледно, а рот нервно подергивался над сжатыми зубами. У него были глаза черной воды, глаза без прямого взгляда, но так широко распахнутые под высоко взметнувшимися бровями, что казалось, он смотрит всем лицом, а не устремленными в определенное место зрачками.

Он на секунду остановился на пороге уборной, держа поднятую руку перед собой, точно защищал пламя свечи.

– Эрих, – сказал он низким, глуховатым голосом, – смешно рядиться таким щеголем.

И отведя руку, показал ему стебелек ландыша, чьи подрагивающие колокольчики чудесным образом оказались идеально розового цвета. Эрих испустил настоящее радостное мяуканье и бросился к цветку.

– Где ты его нашел? Жоргон говорил, таких не бывает.

– Я его не нашел, я его создал, если можно позволить себе это амбициозное выражение. Но теплый воздух, свет... Хотя час он проживет, тебе же этого и надо.

– Рейтлер, ты бог.

– Благодарю покорно. Будучи богом, я бы первым делом запретил людям изменять окраску моих растений. Кстати, куда мы сегодня вечером пойдем?

– К графине де Кроссак, я ее брошу, а потом... кутить... к девочкам... пока не знаю... куда-нибудь.

Поль говорил и нюхал цветок, сладострастно сжимая ноздри.

– И этот ландыш пахнет ландышем, честное слово. Жоргон, лентяй, живо одевай моего брата.

Это было быстро исполнено. Старший сам сбросил свой редингот и, не разглядывая, надел вечерний фрак из самого обычного сукна. Жоргон махнул щеткой по его густым каштановым волосам, небрежностью жеста выказывая понимание, что в нем не было и малейшего конетства.

⁴ Графиня Женевьева де Кроссак, взбалмошная французская патриотка и великосветская дама, любовница Поля-Эриха.

Все лицо Жака-Рейтлера де Ферцена свидетельствовало бы о гармонии подлинно благородной души, не будь болезненного подергивания губ, искривляемых нервным тиком, следствием перенесенной в детстве гнусной лихорадки. Он почти никогда не смеялся, опасаясь подчеркнуть этот тик и исказить лицо почти до уродства. Безбородый, он был вынужден только поглаживать рот машинальным движением, будто вытаскивая улыбку необъяснимого веселья на устах великого молчуна. Две эллиптические линии от висков замыкали сводом его мощную голову, оставляя над серединой лба остроконечную поросль волос, а широкие глаза будто сияли двумя ореолами в двойных дугах черных волосков.

Закончив туалет, Рейтлер встал перед зеркалом спиной к своему отражению, которое ненавидел, и рассеянно воззрился поверх своего брата на венецианскую вазу, наполненную мимозой.

– Жоргон, – потребовал Поль, – найди мне три рубиновые пуговицы.

– Господин отказывается от жемчугов?

– Я разбил одну... невзначай, – презрительно ответил молодой человек.

– Да... ударом молотка, – сказал старший, чей рассеянный взгляд примечал малейшие подробности.

Поль рассмеялся.

– От тебя ничего не утаишь. Ладно, я ее разбил нарочно. Хотел узнать, прочна ли.

– Милое ощущение, да?

– Очаровательное. Точно хруст глаза жареной рыбы на зубах, старший мой брат.

– Глаза жареной рыбы по тысяче франков. Ощущения моего младшего слегка разорительны.

Поль де Ферцен поморщился.

– Недостаток твоей системы воспитания, Рейтлер. Углубляться во все одним, пускай и сокрушительным ударом, чтобы пробиться напрямиком к мудрости.

– Крушить жемчужины еще куда ни шло, но женские сердца, Эрих, ты бы подумал сначала.

Рейтлер ворчал медленным низким голосом, в котором ощущалась дрожь сильных эмоций, однако оставался без движения.

– Ну, – помолчав, продолжил он, – что у тебя там с графиней де Кроссак?

– У меня с ней там... осточертело уже, – вдруг объявил молодой человек с непосредственной тривиальностью.

Говоря это, он схватил флакон, протянутый домашним слугой, и словно совершая обряд, вылил его содержимое рядом с собой, очертив безупречный круг и особенно стараясь, чтобы ни одна капля эссенции не брызнула на одежду.

– Что это, Жоргон? – сказал он, вдыхая аромат.

– Русские фиалки и королевская амбра, – безразличным тоном ответил Жоргон.

– Ну надо же, язычник ты этакий. Теперь ты подносишь себе возлияния, – воскликнул Рейтлер с легким жестом недовольства.

– Вовсе нет. Ты и сам подтвердишь: нет ничего вульгарнее мужчины, который душится *напрямую*. Я впитываю вышеупомянутую эссенцию и делаю так, чтобы моя одежда ее тоже впитала. Этого довольно, чтобы некоторые виды утонченных благовоний оседали на моей персоне и не досаждали близким. Однако этот способ требует большого расхода. Понимаешь, приходится пожертвовать большим количеством эссенции, чтобы добиться хорошего испарения. Распылитель дает нулевой результат, всегда есть опасность, что попадешь на себя.

– Действительно, превосходный способ... который особенно оценят господа парфюмеры. Вернемся к вопросу о графине. Ты хорошо поразмыслил?

– Я не размышляю, я решаюсь.

– А мотив?

– Я знаком с Женевьевой де Кроссак уже три года, она твоя ровесница. Это становится законным союзом. Это уже привычка. Ты бы тоже так хотел в моем возрасте? Потом, какое бесстыдство прислуживать даме, которая смеется над тобой. Точно взрослому продолжать спать с кормилицей. Жоргон, заткни уши.

Жоргон издал негромкий подобострастный смешок, показывавший, что он уже пресытился несдержанностью речей своего молодого хозяина.

– Госпожа де Кроссак еще хороша собой, отношения имеет... надежные. Она не ровесница мне, ты преувеличиваешь, Эрих, – подчеркнул Рейтлер.

– Она старше тебя, потому что сентиментальна. Полагаю, женщины становятся сентиментальны, когда уже изношены.

Рейтлер прыснул. Губы его скривились, испустив судорожный смешок, больше похожий на вскрик от боли.

– Ну ты силен, господин мой младший брат.

– Нет, уверяю, мне больше неумоготу переворачивать страницы ее романсов. Из патриотизма она отвергает немецкую музыку, это приводит нас к дискуссиям. Я больше не в силах дискутировать!.. Глянь-ка, бóльший Рейтлер, идет мне этот костюм, а? Но ткань совсем не та, я хотел другую.

– И чего же изволило желать ваше высочество?

– Более глубокой черноты, больше *сажи*, и шелка в основе сукна. Шелк дал бы мне сдержанную игру света, пожар, таящийся в глубокой ночи, угли текучего шелка под шерстью, податливой и сумрачной, точно дым; к тому же я хотел ткань пористую, словно кожа, маслянистую, жирную, сукно в подражание эпидермису негра. Крой, конечно, безупречен. Хм!.. хотя брюки вот здесь, на щиколотке, идут складкой, а не падают совершенно отвесно. Досадная мелкая складка, она становится огромной, коль скоро я один ее вижу... Глянь... сам посудите...

– А хорошенькую Маргариту Флоран почему бросил? Тоже из целомудрия? – допрашивал старший брат, не глядя на указываемые ему брюки.

– Маргариту? Она взялась любить меня по-настоящему, курила у меня под носом фимиам, который уже слишком отдавал запахом серальских свечей.

– Я знаю, что она много тосковала, Эрих!

– А ты хотел, чтобы тосковал я?

– Может быть. Это заняло бы тебя всерьез.

– Это помогло бы мне забыть, что в моих последних стихах нет ничего оригинального? – проворчал Поль де Ферцен, чьи сверкающие зрачки снова потемнели.

– Ну и ну! Так, это химера тебя проела до печеник? В таком случае снимаю с тебя обвинения. Будь по-твоему, поедем к графине.

Кутаемый в каракуль, Поль положил руку на плечо старшего брата и ласково заглянул ему в глаза.

– Я говорил, что твоя система воспитания никуда не годится, теперь объяснюсь. Общение с тобой делает меня разборчивым. Во всех и во всем я ищу равенства объединяющей нас интеллектуальной связи и даже видимости ее не обретаю. Зову женщин умиротворить меня, а они только нервируют; умоляю искусство меня превознести, а оно унижает. Ты никогда не раздражал и не ранил меня. Я даже скоро начну искать в предметах неколебимую крепость твоего кулака! Нет, я не могу ни к чему привязаться полностью и с ума схожу от того, что ты, мой брат, – причина моих многочисленных неудач. Вот он, критический момент, когда в отсутствии мерила, возникает низкое желание упрекнуть своего наставника в излишней высоте, отставить слишком уж совершенного приятеля и пойти поискать абсолюта побуржуазнее. Сбежать, старик, я хочу сбежать.

– В одиночку? – спросил старший брат, чей серьезный голос зазвучал громче.

– Если такова твоя воля, ты свободен. Я уже говорил, что заранее открыл для тебя все двери.

– Нет! Нет! Разве можно сбежать от самого себя? – зашептал Поль и затряс головой. – Уедем вдвоем, мы же сами себе общество. Уедем, только не в путешествие, земля так убого кругла, что желание кружить по ней скоро иссякнет. Хватит с меня путешествий, хватит с меня этих дам. Ах! новые весны все в тех же краях – это старые весны. Потом, приближение Выставки⁵ вызывает у меня тошноту. Все эти люди, что явятся глазеть на нас в клетке, швырять хлеб через прутья (а могли бы и перьев повыдергать), они толкают меня к вольной сельской нагоде... Понимаю тебя!

⁵ Имеется в виду Всемирная выставка в Париже, проходившая с 5 мая по 31 октября 1889 г., посвященная столетию Французской революции. Из-за ее тематики, монархические страны отказались от участия, среди них – Пруссия и Россия. Для этой выставки была построена Эйфелева башня.

Я не люблю деревню. Э, да я сам уже не знаю, что люблю. И все же, Рейтлер, клянусь, меня влечет уединение. Я прозреваю в природе ужасающе безмолвные уста, от которых жду поцелуев, – не объяснений. Поедем в Рошёзу⁶. Это будет забавно. А, Жоргон, в самый разгар зимы?.. Сотворим себе изгнание для героической работы, где женщина будет лишь вопросом гигиены. О, я прямо вижу, мой милый старик, как мы в установленный час роемся в одних и тех же незатейливых нижних юбках одной и той же услужливой крестьянки, которая говорит нам, уходя и не краснея: «Вот уважили господа»... И какая безудержная близость, научные разговоры, эксперименты со снегом или с молнией, сколько проглоченных вместе книг и какое внезапное молчанье между нами, здесь-то не хватает времени, чтобы сосредоточиться. Все библиотеки перевернуты вверх дном, и подняв лицо под вечер долгого дня в неустанных трудах, мы восхищенным взором провожаем облака до самого горизонта!.. Рейтлер, старик, у тебя же есть четкое представление о такой жизни? Ответь хоть что-нибудь?

В восторге юноша встал на кончики пальцев, как танцовщица в окружении декораций. Он забыл о Жоргоне, который правой рукой протягивал ему перчатки, а левой почтительно подавал складной цилиндр на белом атласном подбое. Кружась в вихре капризных поэтических идей, как девица, что ворошит кружева и не может выбрать, Поль будто просил брата восхититься им в мимолетном наряде чистых помыслов об изгнании. Рейтлер пожал плечами.

– Литературный вымысел. Уединение быстро тебе наскучит, малыш. Давай, мы идем?

И добавил, бледнея и раздражаясь:

– Так ты бросаешь графиню ради облаков? Ты заслуживаешь порки.

Рейтлер застегивал пальто; пальцы в конвульсивном ознобе надорвали край мехового ворота.

– Жоргон, мои застешки разболтались. Ты так занят нарядами брата, что за моими застешками не присматриваешь. Старина Жоргон, я недоволен. Давай! Скорее... Запах этой королевской амбры совершенно невыносим. Честное слово, мы точно в гостях у шлюхи.

Белый, как пластрон его сорочки, Рейтер почувствовал помутнение. Сделал шаг, затрепетал всем своим сухопарым телом, точно дерево в схватке с мощным порывом ветра, затем поднял голову, тяжело вдохнул, надел шляпу.

– Боже мой, Рейтлер, что с тобой? – воскликнул Поль де Ферцен, бросаясь к старшему брату с обеспокоенным видом.

⁶ Вымышленное имение Ферценов в реальном регионе Франш-Конте на северо-востоке Франции, на границе со Швейцарией.

– Ровным счетом ничего. На меня снова напала невралгия. Меня уже час удушают чертовы твои духи. Ты же знаешь, я не выношу сильных запахов, – и заливаешь ими ковер. На улице мне станет лучше. Ты готов?

Жоргон смущенно пробормотал:

– Господину барону лучше не выходить, если у него невралгия, на улице холодно, холодно и сыро...

– Хочешь, останемся? – неуверенно спросил Поль.

– Нет, малыш, – ответил Рейтлер, – изображая ироническую веселость, отрицаемую глубокой меланхолией глаз. Напротив, пойдём. Бесполезно размышлять; следуя твоей формуле, нам осталось только решиться.

Жоргон раздвинул египетские портьеры, где в синей полутьме полыхали металлические скарабеи, и братья вышли из комнаты.

Перевод Антона Дёмина

Редьярд Киплинг¹
ПЕСНЯ КАСПАРА ИЗ ВАРДЕ
(Из Стагнелиуса²)

Бродя по опасным местам
И к небу подняв глаза,
Дети бегут за летящей Психеей,
Но ловят их сети лишь небеса.

Сквозь заросли ежевики,
Покрытые сотней царапин,
Дети бегут по камням, по крапиве...
И прекращают охоту сами.

Тогда к ним подходит отец,
Желая смягчить их боль.
Он говорит им: «В моем огороде
Растет капуста, и лук, и фасоль.

Там желтые яйца капустниц
Готовы пройти “путь червя”,
Облаком белым взлететь над цветами,
Стайками лёгких Психей плывя».

Лишь небо прекрасно, отец,
Земля грязна и скучна.
Стоит смотреть, как червяк на капусте
Ест или спит и ждёт нового дня?

¹ Редьярд Киплинг (Kipling; 1865–1936) не нуждается в представлении. Однако его «поздние» произведения сравнительно мало известны в России. Публикуемые ниже стихотворения вошли в сборник «Пути и открытия» («Traffics and Discoveries», 1904), который до сих пор не был издан на русском языке в полном объеме. Одно из них о земле, другое — о море, и оба о людях и Высшей силе.

² Эрик Юхан Стагнелиус (Stagnelius; 1793–1823), шведский поэт, драматург и философ.

Редьярд Киплинг ВОДНАЯ ЛИТАНИЯ

Когда спрятался горизонт,
А небо смешали с водой;
Когда на путях серый дым
И рваные клочья боёв;
Когда гаснет свет маяка
В тумане, густом как плоть...

Тогда слушайте флот Канала³ –
Убереги нас, Господь!

Когда судно теряет ход,
И двигатель дышит едва;
И тяжелый удар волны,
А за нею еще волна.
Когда рядом раздался взрыв,
В отчаянье замерли все...

Когда в безнадеге ночной
Едва виден нырнувший буй;
Когда враг перекрыл проход;
Когда по тревоге подъем;
Когда пресса устала ждать
От флота блестящих побед.

Когда брошенный в воду лут
Слишком быстро коснулся дна;
Когда сжали со всех сторон
Злые скалы и темнота,
И уже сорвавшийся крик
Громким эхом вернулся к нам.

Когда флагман меняет курс
И уходит от нас в туман;
Когда слышен сирены вой:
Выходит из строя корабль,
И надежды на помощь нет;
Когда ужас не побороть...

Тогда слушайте флот Канала –
Убереги нас, Господь!

Перевод Марины Батасовой

³ Флот Канала был формированием Королевского флота военных кораблей, которые защищали воды Ла-Манша.

Ричард Миддлтон РУКА

Ричард Миддлтон (Middleton; 1882–1911) — поэт и новеллист, занявший особое место в истории английской литературы рубежа XIX–XX вв. Трагические обстоятельства жизни Миддлтона обеспечили ему посмертную известность; предисловия к сборникам «Корабль-призрак» и «Любитель пантомимы» написали Артур Мейчен и Альфред Дуглас. Рассказы «Корабль-призрак», «На Брайтон-роуд», «Скоро вам понадобится гроб!», «Птица в саду» до сих пор включаются во многие антологии. Неизменно радующее нашего юбиляра сочетание черного юмора и меланхолии, декаданса и иронии — фирменное свойство рассказов Миддлтона. В 1930-х Джон Госворт напечатал несколько произведений, сохранившихся в архиве писателя. Одна из этих оригинальных историй называется «Рука».

А. С.

Лорд Альберт Скейф, пятый сын второго маркиза Кобальта, достиг того возраста, когда можно с полной уверенностью говорить, что мужчина стал занудой или специалистом, а часто и тем и другим одновременно. Следует заметить, что друзья без колебаний относили его к первому разряду, а лорд Альберт решительно утверждал, что принадлежит ко второму, не без основания указывая на статьи, периодически появлявшиеся в ежемесячном «Орнитологическом вестнике», и на хорошо известную монографию о грудных костях хищных птиц, — в этих сочинениях внимательные критики отмечали существенное влияние великолепной коллекции искалеченных и распятых птиц, которая украшала стены кабинета лорда Альберта. Посреди этого мрачного кладбища лорд Альберт сидел однажды вечером в конце августа — жертва раздражения, которое напоминало нечто среднее между слезливым гневом детей и апоплексической беспомощностью дряхлых старцев. Он то нырял в огромный ящик, стоявший рядом, тщетно пытаясь отыскать некий пропавший предмет, то яростным взглядом сверлил причину своей ярости, бедный маленький комочек светлых перьев, лежавший на откидной доске бюро. Но нигде не мог он отыскать утешения в годину ужасного бедствия, которое на него обрушилось; его агент в Мексике после многомесячных тщательных поисков отыскал редчайшую птицу, черепохвостую колибри, но хвостовое оперение, то самое перо с гротескной черной отметиной, что делало птицу такой уникальной, — исчезло; и теперь особь, которая вызывала зависть его коллег по всей Европе, стала ничтожной насмешкой, сущей ерундой. Лорд Альберт откинулся на спинку кресла и завопил так яростно, что его домашние подумали, будто что-то случилось с чаем его светлости, и попрытались куда смогли;

леди Арабелла Скейф, младшая сестра лорда, которая следила за домом и очень любила брата, едва не задохнулась от ужаса в верхней гостиной, прикрывшись шелковой подушкой, заглушавшей все звуки.

И при всем своем огорчении пятый сын маркиза Кобальта не мог отыскать бесценное перо, и его не утешали роскошные, но куда более обычные птицы, которые прислал ему агент, или даже черный дрозд-альбинос, которого ему доставили из провинции в тот день – в оперении этой удивительной птицы не было ни единого черного пятнышка. Но хотя все эти находки не могли умерить благородную ярость, никто все-таки не в состоянии злиться вечно, и пожалуй именно по этой причине, чем по какой-либо иной, лорд Альберт вскоре перестал бушевать и подошел к открытому окну с приятным намерением поругаться с прохожими – ведь его черепохвостой колибри недоставало хвостового пера. Судьба, которая всегда прихотливо обходилась с сыновьями маркизов, могла бы послать лорду Альберту утешение в виде какого-нибудь угрюмого орнитолога, бредущего по тротуару в этот солнечный день. И гневные мысли о дураках-посыльных уже начали отступать, и лицо лорда Альберта утратило темно-синий оттенок и стало просто красным, когда он увидел на улице предмет, заставивший почтенного любителя с опасностью для жизни перегнуться через подоконник, а затем яростно потребовать шляпу.

Ведь на улице, на шляпке очаровательной девочки, лорд Альберт увидел чудесное перо, перо с гротескной черной отметиной, которая напоминала неровные очертания черепа, – он мог поклясться, что такое перо могло принадлежать только черепохвостой колибри!

Он как безумный скатился по лестнице, сжимая шляпу в руке, и вылетел из дома, снова перепугав слуг: его лордство изволил выйти в такую хорошую погоду без зонта; истеричная Арабелла покинула свой уютный уголок и с интересом смотрела из верхнего окна, как ее массивный брат несется по улице. Ведь девушка шагала быстро и решительно, и страх лишиться драгоценного пера вынудил лорда Альфреда предпринять непривычные усилия, хотя он понимал, что полисмены провожают его мрачными настороженными взглядами и его эксцентричное поведение вызывает осуждение у почтенных высоко нравственных кэбменов. Несмотря на все свои старания, он мог только не терять прекрасную незнакомку из вида, пока она вела преследователя в тот район Лондона, о существовании которого почтенный орнитолог прежде слышал, но доселе поверить не мог. Недостаток тренировок сказался довольно быстро – лорд Альберт готов был лишиться чувств и находился в самом плачевном состоянии, когда девушка достигла какой-то убогой улочки и скрылась в совсем уж убогом доме. Некоторое время лорд Альберт мог только стоять, прижимаясь к серому забору и переводя дыхание, пока его взгляд устремлялся к синему небу, украшенному красноватыми облаками. Казалось, обычный воздух, которым могут дышать и

бродяги, впервые проник в благородные легкие, а затем так же легко вырвался наружу, словно сквозняк в Палате Лордов. Понадобилось не меньше десяти минут, чтобы лорд Альберт вновь обрел уверенность в себе и те благородные манеры, которые позволяли ему справляться с обыденностью существования и наслаждаться чудесной природой жизни. Потом, слегка нахмурившись, он осмотрел свои сияющие ботинки, поднялся по ступенькам и постучал в дверь.

Пауза затянулась надолго, и лорд Альберт успел трижды содрогнуться, осмотрев окрестности, прежде чем дверь отворил бледный мальчик лет четырнадцати, во взгляде которого смешались злоба и равнодушие.

– Убирайтесь, – сказал он.

– Парнишка, – произнес лорд Альберт, – я хочу видеть твою хозяйку.

– У меня ни хозяйки, ни жены нет. Убирайтесь!

– Я хочу видеть хозяйку этого дома, – уточнил лорд Альберт.

– Слушайте, – ответил парень. – Не знаю, какого черта вам надо – налоги там, вода или газ. Но у нас тут проблемы, и вам лучше убираться.

– Ерунда! – яростно воскликнул лорд Альберт. – Я хочу видеть...

– Говорю же, у нас проблемы и никого вы не увидите.

– Я настаиваю – мне нужно видеть леди, которая вошла сюда несколько минут назад.

Парень злобно посмотрел на него.

– О, настаиваете, надо ж! – заорал он. – Тогда заходите, только ноги вытереть не забудьте. Сами же и пожалеете!

Где-то наверху безнадежно заныл ребенок, но лорд Альберт не увидел никакой связи между этим обстоятельством и своим пером.

– Я хочу видеть... – снова начал он.

– А! – воскликнул парень. – Вы не сборщик налогов, иначе б манеры у вас были получше. – Он прошел по коридору и открыл дверь, пробормотав, – Я вам газ запалю.

Лорд Альберт шагнул в темноту, дверь за ним тотчас захлопнулась, и он услышал, как повернулся ключ в замке.

– Крысы! – выкрикнул мальчик. – Крысы! – и его шаги затихли вдалеке.

На мгновение лорд Альберт оцепенел от удивления, но вскоре оправился и проявил несвойственную ему решительность: во второй раз за день он повысил голос и начал молотить кулаками по двери. Но хотя он внимательно прислушивался, никакого ответа на его вопли и стук не последовало; дверь оказалась очень толстой, и удары только вызывали боль в костяшках пальцев, а к свободе нисколько не приближали. Наконец лорд Альберт прекратил тщетные попытки и осторожно шагнул влево – маленькое пятнышко света указывало, что там было закрытое окно. Но хотя догадка оказалась совершенно справедливой, лорд Альберт не привык действовать самостоятельно, и как он ни старался открыть ставни, дрожащие

пальцы никак не справлялись с задвижками – только острые щепки впивались в его пальцы. В конце концов лорд Альберт вернулся к двери и начал выкрикивать проклятия в замочную скважину – эти слова могли бы шокировать его сестру Арабеллу, если бы она услышала брата. Но гробовая тишина по-прежнему была единственным ответом на его вопли; тьма опускалась на глаза и лицо лорда гладким давящим покрывалом. Лорд Альберт вернулся к ставням и впился в них ногтями, потом проковылял к двери и в кровь поранил руки о крепкое дерево. Потом он собрался с мыслями – насколько это было возможно в кромешной темноте. Если найти кресло или кочергу, то он, несомненно, сможет выломать дверь. Он осторожно просеменил в центр комнаты, перемещаясь очень медленно, как ребенок, который только учится ходить. Здесь лорд Альберт наткнулся на стол – большой стол, который он не мог сдвинуть с места обеими руками. Лорд остановился; здесь мог лежать нож или коробок спичек; он начал дрожащими руками ощупывать крышку стола. Маленькая лужица жидкости... какой-то предмет, который его удивил... и лорд Альберт начал опускаться все ниже и ниже... пятый сын маркиза Кобальта лишился чувств.

Для утонченного, изысканного джентльмена, даже если он занимается изучением птиц, конечно, испытание оказалось слишком суровым: находясь в возбужденном состоянии, он в темноте коснулся руки, отрезанной у запястья, – этого было вполне достаточно, чтобы лишиться чувств. И когда лорд Альберт пришел в себя и обнаружил, что находится в гостиной и мальчик поливает его холодной водой из кувшина, то благородный орнитолог едва не потерял сознание снова, вспомнив все детали происшествия. Но солнце сияло сквозь белые занавески, и вода, которая текла по его шее, была очень-очень холодной, и лорд Альберт довольствовался тем, что вытянулся в кресле и застонал. Он чувствовал, что мальчик с ним особо не церемонился; воротничок стал мягким и липким... лорд Альберт попытался сосредоточиться на этих впечатлениях, чтобы не думать об ужасных пяти пальцах и ужасном обручке, лежавшем на столе в темной комнате в другом конце коридора. Тем не менее лорд с ужасом уставился на собственные руки – однако, если там и оставались какие-то следы, мальчик их стер.

– Ты, наверно, ждешь, что я перед тобой извиняться буду, – возмущенно заметил мальчик.

Лорд Альберт слабо покачал головой:

– Что это было? – выдохнул он. – Ради бога!

Голова у него перестала кружиться, и лорд заметил салфетки на спинках кресел, восковые цветы в стеклянных вазах, хотя и был слишком слаб, чтобы выразить свое негодование. Мальчик не ответил, он молча осмотрелся – это заняло минут пять – и начал негромко всхлипывать.

– Ох! – наконец воскликнул он, поняв, что за ним наблюдают. – Что мне делать? Что... – В искренности его рыданий не усомнился даже благородный лорд, едва не лишившийся чувств.

– Что это было? – пробормотал лорд Альберт.

Мальчик встряхнулся словно промокший терьер.

– Ты! – завопил он. – Все ты – твои шмотки, и твоя золотая цепочка для часов, и эти твои «паренек...» Я хотел перепугать тебя до смерти! За каким дьяволом ты явился сюда нам мешать... сегодня. Мой отец... он... ты свинья! – Он яростно сжал зубы, а лорд Альберт задрожал, сидя в кресле; вода была очень холодной. – Наверное, – продолжал парень, – надо тебе объяснить, а то ты сюда полисме-нов пришлешь или еще что-то устроишь. Мой отец... он заклинатель змей, выступает для дураков с золотыми часами – и какой-то кретин прислал ему змею с клыками, и она укусила отца. Он очень быстрый, чертовски быстрый; но его отвезли в больницу. Не знаю в какую – а тут являешься ты, за моей сестрой, и я не могу тебе врезать. – Все это время мальчик плакал от злобы, волнения и беспомощности.

Лорд Альберт наконец собрался с силами, хотя голос его не узнал бы никто из знакомых:

– Мне нужно было перо, редкое перо из шляпки твоей сестры, перо с отметиной...

Мальчик изумленно уставился на него.

– Я собираю редких птиц, понимаешь ли, и мне нужно это перо.

Тогда мальчик начал хохотать – и этот надрывный смех казался просто ужасным.

– Я сам сделал эти отметины, – выдавил он, – в шутку, прошлым вечером. В шутку... да... – он лежал в кресле, хихикая как маленький.

Лорд Альберт Скейф вышел из дома в полуобморочном состоянии. Он помнил, что дал несчастному мальчику свою карточку и пообещал помочь его отцу. Он знал, что насквозь промок и наверняка простудится. Он знал, что случившееся не имело никакого отношения к его размеренной и респектабельной жизни. Но даже тогда он не мог понять, какую шутку сыграла с ним Судьба; идя по убогим улочкам, он выдыхал обычный воздух, не очищенный фильтрами благородного дворянства. Возможно, если бы Арабелла могла увидеть его в этот момент, она оценила бы перемену; ведь пятый сын второго маркиза Кобальта вернулся домой, ни разу не вспомнив о том, что потерпел неудачу в поисках пера.

Перевод Александра Сорочана

Ёкомицу Риити ПТИЦА

В истории Японии был период, когда страна в течение почти трех столетий была закрыта для основного мира, а во второй половине XIX в., после так называемого «открытия Японии», на Островах началась эпоха бурного знакомства с культурой Запада. Прошло несколько десятилетий, и после первого вала переводов, переделок и подражаний наступило время глубокого, аналитического освоения западных литературных и философских течений на фоне собственной многовековой традиции. Другими словами, постепенно стало вырастать собственное «я» современной японской литературы. Тогда появились произведения замечательных писателей, имена которых теперь известны во всем мире, — это Акутагава Рюноске, Танидзаки Дзюнъитиро, Кавабата Ясунари. В числе наиболее известных японских литераторов этого времени был и Ёкомицу Риити (1898–1947), тоже начинавший в эти годы, в так называемую эпоху Тайсё, то есть в 10–20-х гг. XX в.

Кстати сказать, именно Ёкомицу Риити считался тогда «королем современного романа».

Исследователи этого периода японской литературы считают, что если для европейского модернизма побудительным толчком послужила Первая мировая война, то для японского им стало разрушительное землетрясение в Токио 1923 г. Как бы там ни было, в модернистской прозе Ёкомицу было много нового для японского литературного мира того времени.

У поразившего читателей и критиков особенностью писательской манеры Ёкомицу Риити был один, совершенно кинематографический, прием: взгляд безличного повествователя устроен наподобие кинокамеры, движущейся вместе с избранным персонажем и видящей лишь то, что попадает в поле его зрения. Ранние рассказы писателя, сразу создавшие ему славу, в самом деле чем-то похожи на сценарии, иногда напоминая запись фильма по кадрам (яркий тому пример — рассказ «Муха»). Но они были задуманы и написаны вовсе не для экранизации, это не «стенограмма эмоционального порыва», как называл сценарий С. Эйзенштейн, и не искусство замысла будущего фильма, это — литература, и прием этот у Ёкомицу Риити — тоже чисто литературный, воспроизводящий особый, найденный самим писателем способ литературного преображения действительности.

Вместе с собратьями по перу, близкими ему по духу, Ёкомицу создал новый журнал и новое литературное направление, которое критики называли «неосенсуализмом». С их точки зрения, задача литературы состоит в том, чтобы «словно через крошечное отверстие показать глубину и смысл внутренней жизни человека», создать некий новый символизм. Для Ёкомицу, как представляется, именно этот «новый символизм» был важнее, чем «новые ощущения».

Сейчас можно говорить, пожалуй, о новой волне интереса к творчеству писателя и среди читателей, и среди критиков. Примечательно, что исследовательница Сато Титосэ связывает прозу ранних неосенсуалистов с русским формализмом и непосредственно с ранними работами Виктора Шкловского. Антиидеологизм, стремление к созданию «чистой литературы» очевидно близки к концепции формалистов, отказавшихся от противопоставления формы и содержания и предложивших понятие «материала».

В 1928 г. сам Ёкомицу Ринти писал в «Бунгэй сьондзю»: «Причина инертности литературного мира в том, что у нас перевелись критики, способные попадать в цель... Теперь уж, какой бы идеей нас ни потрясали, литератор остается равнодушным... Если что и может расшевелить пишущего, так это именно форма, которая пришла на место идеи. Развертываемый формализм в России, Шкловский как раз теперь помогает развертыванию настоящей литературной борьбы».

Ёкомицу даже цитировал Шкловского, используя экзотическое для японца слово «самовар»: «В любом случае, для того, чтобы выстроить форму, требуется мастерство. По словам Шкловского, творить искусство с помощью экономических теорий — все равно, что забивать гвозди самоваром. И это несомненная истина».

Вряд ли Ёкомицу и в самом деле читал Шкловского, скорее всего, у него не было такой возможности (только в 1928 г. на японский была переведена работа Шкловского «Литература и кино»), но самые важные и броские идеи Шкловского писатель мог знать в пересказах тогдашних влиятельных критиков-русистов.

Интерес к Шкловскому был не случаен. Ёкомицу, блестящий, признанный прозаик, был и глубоким теоретиком: в эссе «Теория чистого романа» он постарался обосновать свое отрицание повествовательности от первого лица — как в виде традиционной японской дневниковой прозы жанра никки, «повседневных записей», так и в виде пришедшего с Запада натурализма, приведшего к появлению в Японии так называемого «эго-романа». «Риторика исповеди», описание собственной жизни и состояний души как единственно достоверного объекта литературы к 20-м гг. XX в. уже вызывали сопротивление и стремление к обновлению самой сути писательского творчества.

Ёкомицу занялся экспериментированием с точкой зрения и с фигурой повествователя, и для него, писателя и теоретика литературы, это были не просто литературные пробы. В своем эссе о «чистом романе» Ёкомицу выдвинул чрезвычайно интересное понятие, которое сейчас пытаются интерпретировать с разных точек зрения — и как литературный прием, и как новшество в философии языка. Это изобретенное им понятие «4-го лица» — то есть особого модуса повествования, не сводимого ни к 1-му, ни к 3-му лицу.

Ёкомицу же пишет так: «С тех пор, как появилось новое грамматическое лицо, похожее на новое существо — на некое “Я, видящее себя самого”, прежний реализм стал еще более не нужным, чем раньше. Это ясно каждому. Однако если желать хоть отчасти приблизиться к истине, если стремиться хоть к какой-то реалистичности, <...> то писателю уже придется каким-то образом расстараться, чтобы изобрести 4-е грамматическое лицо, которое соответствовало бы его писательским тактикам и манипуляциям».

В этом смысле примечателен рассказ «Птица» (1930). Это тоже рассказ-эксперимент, расширяющий возможности японского языка и литературного сознания начала XX в. до «потока сознания». В нем повествование ведется не от «четвертого лица», а от самого что ни на есть первого, но содержащего несколько колеблющихся и раздваивающихся первых лиц; в одном случае всего в трех строчках можно насчитать шесть «я». Рассказ трудно читать, переводить тоже было нелегко, — он намеренно написан сплошным текстом без разделения на абзацы, без кавычек, позволяющих судить, кто кому что сказал и кто что при этом подумал. (Впрочем, с точки зрения плотности текста, так же выглядят и традиционная японская и любая другая средневековая литература, включая русскую,

в которой обычно нет никаких разметок и пробелов.) Переводчику остается поблагодарить судьбу, что автор все же оставил в тексте другие западные заимствования — точки и запятые.

Однако для писателя такого масштаба дарования, как Ёкомицу Риити, дело, разумеется, не могло бы ограничиться чисто стилистическими экспериментами. Этот, если можно так выразиться, «саркастический этюд по психоанализу» — еще и пародия на «эго-роман», исповедальную литературу самоописания и самоанализа, а концовка рассказа возвращает нас к «новому символизму».

Л. Е.

Время от времени Рикако украдкой поднимала на меня свои прекрасные глаза. Я сначала не мог взять в толк, почему именно сегодня у нее такое выражение лица, но когда понял, то уже знал — она меня любит. У меня было свое преимущество — я не собирался отнимать ее у мужа, и отнимать не было необходимости. Потому что некогда муж Рикако отнял ее у меня. К счастью, это несчастье теперь принесло счастливые результаты — и я не знаю, обернутся ли они для меня, как и прежде, несчастьем или нет. Это достоверный факт — Рикако — ту Рикако, которая была моей женой, у меня отнял некто *Q*. Однако можно сказать, и что это я сам отдал ему Рикако. Существовало в отношениях между нами троими — между мной, Рикако и *Q* — нечто, что затрудняло решительно все. Это было вполне банальное нечто, встречающееся на каждом шагу, но в нем крылось одно обстоятельство, которое для меня несколько не было банальным. Если людей двое, они как-то к этому приспособляются, но если их трое, то, чтобы жизнь шла гладко, нужно, чтобы кто-то из троих был самый замечательный, умный, и т. д., или чтобы кто-то из них был дурак дураком. Среди нас троих я и был самый большой остопоп. Из нас двоих — меня и *Q* — именно я получал самые низкие отметки по всем предметам. Если вспомнить, как все началось, то с самого начала, поскольку мы с *Q* оказались ровесниками, мы попали в одну группу, предмет по специальности у нас тоже был один и тот же. К тому же оба мы жили и столовались в доме Рикако, один в комнате внизу, другой — наверху, и оба с одинаковым рвением ухаживали за ней. Наверно, впервые, каждый со своей стороны, мы принялись сбивать ее с толку тогда, когда принесли из университета с практических занятий по кристаллографии образец алмаза. Можно сказать, жизнь Рикако началась с алмаза. В тот момент мы с *Q* говорили в его комнате об измерении граней алмазных кристаллов — я только что произвел эти измерения у себя внизу. И вот Рикако именно в этот момент вошла в комнату — принесла чай, как всегда, заговорила с нами, спросила, где найден этот алмаз. Я же хоть и знал, в какой породе его нашли, как эту кимберлитовую трубку разработали и каковы природные кристаллографические характеристики граней этого алмаза, но не ведал о тех простейших вещах, которые интересовали эту девушку. И тут-то *Q* немедленно заявил, что

камень этот – из Минас-Жераиса¹, чем привел меня в полное изумление. Я не имел понятия даже о том, в какой стране находится этот самый Минас-Жераис, что же могла понять в этом Рикако, которой вот-вот еще только предстояло окончить женскую гимназию! Так что сначала я невольно удивился, что *Q* счел нужным сказать ей об этом, но мое удивление немедленно перешло в уважение, а потом снова сменилось удивлением, что было вполне естественно: *Q*, увидев на моем лице изумление, адресуясь прямо ко мне, с особой вескостью сказал, что порода, откуда добыт этот бриллиант, представляет собой конгломерат, и если исследовать выходы осадочных пород, то понятно, что их извержение относится к Олдовайскому периоду, а если порода представляет собой конгломерат, образовавшийся в Олдовайский период, то, следовательно, этот камень не может относиться ни к какому иному месту, кроме Минас-Жераиса... Я никогда даже не слышал про Минас-Жераис, откуда же он-то знает про связь бриллиантов с этим названием? Это потрясло меня так, что я даже вдруг позабыл о присутствии здесь Рикако и спросил, где же этот Минас-Жераис, о котором ты говоришь? Тут *Q*, видимо, не желая более ставить меня в неловкое положение перед Рикако, молча написал карандашом «*Minas Geraes*» и сказал: «Это кофе». Вот оно что, так это Бразилия, сказал я, но было уже поздно. Это поражение было первым, но в возрасте Рикако, которой все время хотелось сравнивать нас двоих с точки зрения объема наших знаний, ситуация выглядела так, словно я попадаю впросак вот уже полжизни. С тех пор, желая как-то избыть это первое свое поражение, я с новым рвением взялся за занятия в своей нижней комнате, но, сколько бы я ни прибавлял в усердии, *Q* у себя на втором этаже успевал не меньше. Вроде бы мы одинаковое время отводили занятиям, но получалось так, что мои успехи меньше, чем у него. Я брался за чтение Ланга², а он – за Бауэра³. Я брался за Гумбольдта⁴, а он – за Лоренца⁵ и Муассана⁶. Когда и у меня доходили руки до Муассана, он уже читал Вольфа и Хасслингера⁷, и хоть я перестал спать по ночам, догнать его никак не мог. Я приходил в полное отчаяние – что может быть хуже

¹ Минас-Жераис – штат в Бразилии, где в XVIII в. были открыты залежи золота, бриллиантов и других драгоценных камней.

² Карл Николаус Ланг (1670–1741), швейцарский естествоиспытатель, врач, минералог.

³ Макс Херманн Бауэр (1844–1917), немецкий минералог и геолог.

⁴ Вероятно, имеется в виду Фридрих Вильгельм Генрих Александр Фрайгерр фон Гумбольдт (1769–1859), немецкий ученый-энциклопедист, физик, метеоролог, географ, ботаник, зоолог и путешественник; младший брат ученого Вильгельма фон Гумбольдта.

⁵ Хендрик Антон Лоренц (1853–1928), нидерландский физик; лауреат Нобелевской премии 1902 г. по физике.

⁶ Фердинан Фредрик Анри Муассан (1852–1907), известный французский химик, получивший искусственные алмазы.

⁷ В 1902 г. Р. фон Хасслигер и Ж. Вольф в статье в «Вестнике» Берлинской академии наук также объявили о синтезе искусственных алмазов малого объема.

такого положения, когда противник сидит прямо у тебя над головой и все только наращивает дистанцию между вами. Однако чем больше становилась дистанция, тем больше я уважал его, и уже ни о чем и ни о ком, кроме него, и думать не мог. Он-то вряд ли считал такого, как я, своим противником. При мысли о том, как выглядел я, претендующий на соперничество с ним, мне становилось жалко себя. К тому же у *Q* был свой противник, некий *A*, превосходящий его во всем. *A* и *Q* соотносились так же, как *Q* и я, то есть *A* всегда одерживал верх. *Q* брался за нептунизм, а *A* за плутонизм⁸, *Q* становился приверженцем теории катастроф, а *A* – уже оказывался адептом лайелловской теории эволюции. Однако видя, как *A* берет верх над *Q*, я заставлял себя сочувствовать последнему, а не испытывать по этому поводу мстительного удовлетворения. Как-то, во время доклада, когда *A* положил *Q* на обе лопатки, я был так огорчен, словно я был не я, а этот самый *Q*. Совсем как в том случае, когда я был поражен в самое сердце тем Минасом-Жераисом. *A* победил *Q* в дискуссии о главной проблеме минералогии – в объяснении связи между кристаллизационной дифференциацией и ликвацией магмы. *A* вдруг стал говорить, что способ измерения плотности кремниевой кислоты, то есть маточного раствора для кристаллизации обсидиана, был впервые применен Чарлзом Дарвином. Это было совершенно неожиданно для *Q*, который, как и я, да и все мы, исходил из предпосылки, что Дарвин – биолог, и только. После этого стало очевидно, что *A* лучше всех разбирается в проблемах, которые мы постоянно обсуждали, – то есть в вопросах сравнительной плотности минералов, месте их залегания и т. п. Наши позиции с тех пор начали постепенно приобретать форму по всем правилам кристаллографии – каждый в соответствии с его плотностью погружался или всплывал. Я полагал себя во многом уступающим *Q*, а что касается *A*, заведомо превосходившего *Q*, то между нами была настолько ощутимая разница, исключая само сравнение, что мой удел не вызывал никаких сомнений. Впредь мне оставалось только все более и более осознавать свое ничтожество. Я уже не способен был прямо смотреть в лицо не только *Q* – это-то само собой, но и другим товарищам, соседям, тем, кто старше меня и даже тем, кто младше. И именно тогда я начал размышлять о Боге. Плоть человеческая у всех состоит из одного и того же числа мышц и костей, так откуда же эта неравномерность характеров? – размышлял я, и это стало первым шагом на пути к Богу. Сейчас мне кажется, что мои поиски пошли в этом направлении, потому что именно это и было отличительной чертой моего характера, которой не было у тех двоих, но в то время я мог думать только одно: что причина – в моем поражении, которое я потерпел от своих сотоварищей. После такого

⁸ Нептунизм и плутонизм – геологические теории земли; первая, предложенная А. Вернером (1749–1817), объясняла образование гор следствием великого потопа, вторая выдвинута Д. Хаттоном (1726–1797), исходившим из гипотезы раскаленного ядра Земли, которое вызывает сложные процессы, ведущие к образованию новых гор. Теория катастроф была впервые разработана в 1812 г. палеонтологом Ж. Кювье (1769–1832).

самоуничтожения я оказался способен еще теснее сблизиться с *Q*. Он помогал мне во всем, говорил, что по характеру я превосхожу всех наших товарищей, подбадривал меня, утверждая, что мой мозг работает медленно потому, что голова у меня даже слишком хорошая и поэтому часто склонна работать наперекор, вот у него или у *A* нет склонности к открытиям и изобретательству, зато у меня в голове шестеренки всегда крутятся в обратную сторону. Более того, он всегда поощрял нас с Рикако, словно ему было радостно видеть мое сближение с ней. Мне оставалось думать, что эти начавшиеся в *Q* перемены – проявление его удивительной скромности. И в какой-то миг мы с Рикако, покоренные его великодушием, попали в ловушку брака. Трудно сказать – я ее соблазнил или был соблазнен ею, но причиной несчастья послужило то, что на тот момент в доме совершенно никого больше не было. Я тогда собирался с помощью паяльной лампы проанализировать образцы трахита, которые подобрал у жерла вулкана, и тут в комнату вошла Рикако и попросила, чтобы я посмотрел диатермический аппарат⁹, который у нее, похоже, сломался. Сам не знаю почему, у меня выработалось обыкновение бросать свои занятия всякий раз, когда она ко мне обращалась, и я при этом чувствовал свое очередное поражение. Вот когда *Q* брался за свою науку, то, кто бы что ни говорил, он, бывало, даже не поворачивался в сторону говорящего. Бросив занятия, я, следуя за Рикако, начал сердиться, снова невольно ощутив превосходство *Q*. Почему это, интересно, – вот человек сидит, занимается исследованиями, а девушка, казалось бы, получившая соответствующее воспитание, позволяет себе отрывать его от дела? Она же сказала на это – вот потому что это ты, я тебя и попросила, тебя можно попросить обо всем, даже когда надо починить диатермический прибор, который я непосредственно прикладываю к своему телу. Потому что это ты. А я ей – вот мои мозги оттого и портятся, что ты их непрерывно используешь. Уж раз используешь, то уж придумай что-нибудь такое, чтобы голова моя становилась умнее, а то я ее все только в твою сторону поворачиваю, сказал я, но Рикако, не говоря ни слова, вдруг положила голову мне на колени и застыла в таком положении. Я решил, глядя на нее сверху, что она растерялась и расплакалась из-за моих слов, которые я, в сущности, не имел никакого права произносить. Желая немедленно как-нибудь спасти положение, я стал поспешно поднимать ее, но Рикако, видно, решила, что это я перешел к делу и начал выражать ей свою любовь, и прижалась ко мне еще теснее – не оторвешь. В голове моей образовался сущий кавардак, я уже плохо соображал, что к чему, время и место перестали существовать для нас обоих. Если бы все ограничилось случившейся неприятностью, можно было бы считать, что это не такая уж большая беда для обоих, однако рядом лежала безгласная причина, разбившая наши судьбы, – диатермический прибор, не имевший никакого отношения к нашим волевым устремлениям, который, собственно, и сотряс тело Рикако. Я вспомнил это потом –

⁹ Аппарат УВЧ для электролечебных процедур.

ведь до того, как я вошел в комнату Рикако, она уже не раз приложила его к себе, чтобы унять боли в животе. Он как раз был у нее в действии, но забарахлил, и она решила попросить меня устранить неисправность, – однако к тому времени он уже оказал на нее свое стимулирующее воздействие. Я же долгое время приписывал ее возбуждение только своей собственной персоне и не подозревал, что в ее очарованности мной главную тайную роль сыграл этот прибор. С тех пор я, как ночной вор, искал шанса увидеться с ней, когда никого не было дома, и одновременно лихорадочно готовился к женитьбе на ней. Некоторое время я колебался – можно ли рассказать об этом *Q*, и в конце концов решил сделать ему признание. *Q* сначала некоторое время молчал, потом посмотрел на меня и спросил – слушай, а это ничего? Пока он молчал, я было похолодел от мысли, что он сам влюблен в Рикако, но тут понял: это он впервые встревожился за меня – как-то сложится теперь моя жизнь. Я поблагодарил его, сказал ему, что хоть я раньше молчал, но отношения мои с Рикако сложились так потому, что он недостаточно за мной присматривал. *Q* рассмеялся – ну так вот, выходит, и хорошо, что не присматривал. Он даже сказал: если в вашей совместной жизни будут трудности, тогда даже не сомневайся, сразу ко мне... И вот мы поженились, я стал работать в геологической ассоциации, а *Q* остался в аспирантуре. Три года после этого мы были счастливы. Продолжалась наша уверенная, спокойная дружба с *Q*. Я занялся исследованием слоев третичного периода, а *Q* глубоко погрузился в стратиграфию. Однако спокойствие этого периода нашей дружбы было сродни утесу, высшающемуся посреди горного потока. И струи подмывали его непрерывно. Достоинства и дарования *Q*, производящие глубокое впечатление и на меня, не могли остаться незамеченными Рикако, которая, вроде такой струи, как раз находилась между нами двоими. Вскоре сердце Рикако заполнили мечты о *Q*, и она с каждым днем все больше остывала ко мне. Другими словами, этот скрытый диатермический эффект, который когда-то толкнул ее ко мне, стал все больше и больше проявляться в ней. Когда-то я, войдя в коалицию с прибором, завоевал ее, а теперь, отрезанный от него, должен был дать ей что-то взамен. И я не знал, что бы это могло быть. Сначала я терпел, думая, что так она проходит свое внутреннее интеллектуальное становление. Однако постепенно стало выходить так, что она начала отстраняться от меня. И не только это – в наших спорах она прибегала к его имени как к последнему аргументу, оставаясь одна, непрерывно вычерчивала его имя на бумаге, звала его по имени во сне. Видя и слыша все это, я сначала не только не чувствовал ревности – напротив того, я полагал, что привязанность к лучшему другу мужа как раз и есть лучшее доказательство любви к мужу и высшее проявление чистоты ее души. Но Рикако, видя такое мое великодушие, требовала его от меня все больше и больше; пришло наконец время, когда она сказала, что *Q* любит ее сильнее, чем я. Тут уж я не нашелся, что ответить. Раздумывая над этим, я понял, что, верно, так оно и было, и перебирая в памяти те случаи, о которых она говорила, я даже и сам почувствовал, что *Q* на самом деле любит ее больше, чем я.

И я припомнил, как рассказывал *Q* о нашей ситуации и как он погрузился в молчание, которое я в своем обольщении приписал заботе обо мне. На самом же деле все было наоборот, он молчал, потому что был расстроен, и наверняка проявил тогда заботу обо мне лишь для того, чтобы я не заметил его состояния. Придя к этой мысли, я уже не мог считать Рикако своей женой. Жизнь моя опрокинулась вверх дном. Выходит, зря я до сих пор полагал, что Рикако вышла за меня замуж, потому что любит меня, на самом деле она тоже любит *Q*, и он ее любит уже давно. Меня охватил стыд – как же я не понял этого раньше! Меня томила мысль, что наш брак, состоявшийся благодаря благородству *Q*, принес мне столько несчастья. Именно с тех пор я стал думать о том, что мой брак – это мое поражение. Однако при мысли о том, что я отнял Рикако у *Q*, который тайно любил ее, я стал невольно сравнивать свои мелкие нынешние терзания с долгими и непрестанными страданиями *Q*. Видя это диовинное соревнование двух страданий, Рикако постепенно стала все более раскаиваться в том, что вышла за меня замуж, и тяжесть этого раскаяния явно угнетала ее. Я уже не мог выносить ее ежедневный унылый вид и сам был уже не в состоянии жить по-прежнему. Однажды я решительно посоветовал Рикако перебраться к *Q*. Ну да, она была при этом чьей-то женой, но не по милости ли *Q* она стала чьей-то женой? Ведь он возложил на меня то бремя, которое принадлежало ему. Ведь не рассердится же он на меня за то, что я возвращаю ему его собственную ношу? Так я сказал Рикако, и она, покраснев, ответила мне: «Хорошо, я уйду». Я проводил ее до ворот дома, где жил *Q*, и по дороге думал о том, что он меня явно превзошел и по части выдержки и терпения. Однако начавшееся вслед за этим одинокое существование было несравнимо с испытаниями тех дней, когда это бремя было моим. Тем более, что время от времени она стала в одиночку, без него, приходиться ко мне в гости. Я говорил ей – не ходи ко мне, но она на это отвечала, что *Q* все равно будет настаивать на ее посещениях моего дома и не станет ничего слушать. Я убеждал ее, что в таком случае ей тем более лучше не приходиться ко мне, на что она возражала, что и сама хочет приходиться. И в этом столкновении двух благородств – моего «не приходи» и его «иди к нему» – он снова одержал верх. Благородство растлительно – всякий раз, видя снова и снова лицо Рикако перед собой, я думал о том, что это даже аморально, когда два благородства начинают такую сшибку. К тому же, хоть Рикако и не любила меня, но в самой ее жалости ко мне должна была таиться и большая любовь. Я должен был позволить ей то, что она ныне делала, – в обмен на ту любовь и великодушие, которые *Q* и Рикако являли мне все это время. За что я должен был сердиться на них? На самом деле мне была горька эта их жалостливая ко мне любовь. Я понимал, что, сочувствуя мне, они таким образом щадят мое достоинство. Кроме того, жалеть меня означало для них длить собственные страдания. Здесь только одно было лишним. Я как-то раз объяснил Рикако этот пункт и попросил передать *Q*. Совершенно не нужно, чтобы они предавались этим бесплодным мучениям, довольно того, что я этим занимаюсь. А если я прошу ее прекратить эти хождения ко мне,

то это только потому, что я люблю ее, и тут уж ничего не поделаешь. Но пока я окончательно ее не возненавижу, нам на самом деле надо еще встречаться. Может быть, это эгоистично, может быть, это своеволие, но в конце концов кто из нас двоих сделал этот выбор? Не кто иной, как я, и если я долго не буду ее видеть, то уж тогда все мои помыслы будут устремлены к ней одной. И в этом случае мне уж не найти никакого выхода, и что бы я ни пытался затеять, я не смогу справиться с силами и впаду в полную и жалкую прострацию. Дело не только в том, что я не в силах выразить Рикако всю глубину своей тоски. Когда я встречаюсь с ней, я должен твердить, что не хочу с ней встречаться. Она тоже знает это, и когда приходит ко мне, то не говорит, что и сама хотела прийти, а только восхваляет разные достоинства *Q*. Я и сам полагал, что чем ругать *Q*, пусть лучше она говорит о его хороших качествах, которые мы оба за ним признавали, однако со временем мне стало казаться, что эти ее восхваления имеют целью лишь совпасть с моим взглядом на *Q*. В ней появилось что-то новое, какие-то перемены, мне непонятные. И вот, через некоторое время после того, как я это почувствовал, как раз это и случилось. Дискуссия между *Q* и *A* по поводу петрификации раковин, некоторое время продолжавшаяся на страницах геологического журнала, приняла ожесточенный характер. Моя неприязнь к *Q* тут ни при чем, в самом деле, мне было совершенно очевидно, что *Q* проигрывает под натиском обширных материалов и убедительно выстроенных аргументов, а также и уверенному обращению его оппонента с основными посылками, на которых строились гипотезы. Под конец *A* сообщил *Q*, что английское слово fossil лучше передает смысл понятия «окаменелость», чем немецкое Petrefacten, так что лучше говорить fossil. Он заявил даже, что, как известно всякому, это слово связано с латинским fossere, что значит «раскапывать», поэтому оно и переводится как «ископаемое». Разумеется, я рассердился на *A* за это высокомерие, ведь прежде всего я сочувствовал *Q*. Наверняка он переживает не самые веселые дни, и мне было понятно выражение ее лица, – ведь она все время находилась рядом с ним. По ее лицу я сразу угадывал волны недовольства *Q*, которые каждый день докатывались до меня. По тому, как она выглядела, я научился понимать, какой силы удар был ему нанесен. За ее восхвалениями *Q* чувствовались ее догадки, что и в самом деле *Q* чуть не ли во всем уступает *A*. Мне это было в ней более всего неприятно. Эта ее новая отталкивающая черта – колебания за спиной мужа, который терпит поражение, – была не чем иным, как самой варварской безжалостностью. Когда я думал о жизни *Q*, который должен был терпеть ежедневные сокрушительные удары от неутомимого *A*, да еще при этом сносить безжалостность Рикако, мне казалось, что он – самый несчастный человек из всех мне известных. Скорее всего, в их отношениях с Рикако уже не светит солнце. Если только он не передал ее *A*. Однако же *Q* – это не то, что я. Он мог принести себя в жертву тому, кто слабее его, но скорее умрет, чем отступит перед тем, кто сильнее. *A* было уже ясно, что в сражении между *A* и *Q* победа теперь будет всегда на стороне *A*. И если всякий раз при этом Рикако будет относиться к *Q*

с презрением... Я начал думать, что оказал плохую услугу им обоим, уступив жену *Q*. Получилось, что задуманное мною благо превратилось в зло, и хоть я понимал, что стыдиться мне нечего, все же с этой поры Рикако вдруг стала вызывать у меня отвращение, и тогда же я начал чувствовать свою душевную близость к *Q*. Однажды я просто так рассказал Рикако об истории геологии, где великие гении прошлого один за другим терпели поражение от новых гениев. В самом деле, вспомнить только взлеты и падения разных геологических теорий за последние сто лет, и невольно чувствуешь ограниченность возможностей отдельного человека: ведь плутонизм опрокинул выкладки Вернера с его теорией непутонизма, теория катастроф опровергла выкладки основателя плутонизма Хаттона, в свою очередь Седжвик, выдвинувший теорию катастроф, был наголову разбит Лайеллом, сформулировавшим теорию униформизма, а эволюционная теория Дарвина объединила все предшествующие ей гипотезы. Я подумал, что если человек терпит поражение от других, то это не столько поражение, сколько своего рода жертвоприношение богам. Если это поражение, то победитель должен будет со всей неизбежностью проиграть кому-то другому. И борьба между *A* и *Q* – это не столько борьба, сколько процесс сотворения некоего дара для некоего гения, которому суждено появиться после нас, – и только-то. Тут Рикако, до сих пор молча внимавшая потоку моего красноречия, неожиданно пала мне на грудь. Может быть, эта ее внезапная перемена настроения возродит ее счастье с *Q*, подумал я, но, совершенно неожиданно для меня, эта перемена означала новую переменную по отношению ко мне. И действительно – если поражение отдельного человека не является его поражением, то подобно тому, как *Q* в этом смысле не потерпел поражения от *A*, так и я, выходящий, не проиграл *Q*. Я, в сущности, до этого момента красноречивал не для кого-нибудь, а для себя самого. И Рикако пала мне на грудь, скорее всего, потому что поняла – я говорил все это ради себя самого. И поступок ее был ярким доказательством того, что, слушая меня, она думала вовсе не о *Q*, а обо мне. Ее любовь ко мне вспыхнула снова – и не я ли развернул ее лицом к себе? Теперь я должен был еще раз развернуть ее в сторону *Q*. Поняв это, я поспешил сказать ей: мы с тобой оба чересчур восхваляли благородство *Q*, а теперь ты должна изменить отношение к нему и приносить ему утешение и покой, иначе ты никогда не будешь счастлива. А счастье обретается вовсе не в области знания, оно состоит только и исключительно в том, чтобы покориться ситуации и приспособиться к ней. Сказав это, я в ту же секунду понял, что и это я тем более говорю для себя самого и применительно к себе. Не думай, быстро сказал я, что все эти мои проникновенные слова, идущие от самого моего сердца, я обращаю к себе самому, нет, – я говорю их именно тебе. А если ты думаешь, что я имею в виду себя, то лучше я умру, но больше не скажу ни слова, и пусть это будет проявлением уважения к нашей совместной долгой жизни вдвоем. Иначе становится непонятным – зачем нужна была эта наша жизнь. Рикако ответила на это, что в последнее время я все время заблуждаюсь на ее счет. На мой вопрос – в чем заключаются мои

заблуждения, она сказала – во всем, что я делаю, ты хочешь видеть только дурное, а все хорошее упускаешь из виду, потому что в сердце твоём таится любовь ко мне. Поищи, как раньше, мои хорошие стороны, иначе я никогда не буду счастлива. Я вдруг снова подумал, что это *Q* хочет, чтобы она так говорила мне, и уже перестал понимать происходящее. Любишь ли ты *Q*, спросил я ее, и тогда она сказала: люблю, но не так как раньше, я, собственно, тебя люблю больше, чем его. Даже если это не было правдой, я обрадовался. Но и сам не понимал, чему радуюсь. Почему Рикако, ушедшая от меня к *Q*, в которого была так страстно влюблена, теперь так переменилась, хотя после ее ухода к нему не прошло и года? Видно, она сбежала от меня, как только остыл ее диатермический прибор, и начала возвращаться ко мне, когда новый диатермический эффект – меня, прячущегося внутри *Q*, – начал утрачиваться. И вообще наш брак с самого начала произошел под действием поломки, когда прибор произвел тепло в ее теле. А с *Q* она соединилась тогда, когда я, подобно этому прибору, дал ей тепловой импульс. А теперь она начала возвращение ко мне, потому что диатермия *Q* в свою очередь оказала на нее воздействие. Эта женщина уже вызывала у меня отвращение. Убирайся отсюда, тварь, рвался безмолвный крик из самого моего нутра. Тут Рикако, словно желая объясниться, вдруг перестала словословить *Q* и принялась честить его – словно ее прорвало. Она сказала: он говорит о тебе плохое, ты так всегда хвалишь его, а он от этого бесится. Я в последнее время уже не понимаю, чем он вообще хорош. Он фальшив, он лжец, он не переносит, когда проигрывает, больше всего любит хвастаться, все его познания ограничиваются знанием женщин и презрением к людям. Я смотрел на нее, онемев, – она говорила, улыбаясь, но с каждой улыбкой бледнела все больше, на глазах ее выступали слезы. У меня было такое чувство, словно я протер запотевшее стекло, а за ним оказалось еще одно, и я уже не понимал, до каких пределов мне надлежит радоваться и какой силы пинок на этот раз пришелся на *Q*. Рикако, добравшись до моего самого уязвимого пункта, заговорила с особым нажимом: ты кажешься простодушным дурачком, но ты хитер, и тебя не проведешь. Ты как чувствительный монах, все только проповеди хочешь читать, наступала она на меня. Этот ее взрыв поднял мое настроение – я было начал сердиться, слушая, как она ругает *Q*. То, что она говорила, отзывалось в моем сердце, я чуть не кивал головой, соглашаясь с ней – так, так. В самом деле, до сих пор *Q* и Рикако чересчур захваливали меня. Когда меня хвалили, я как бы застывал в том состоянии, которое удостоилось похвал, и становился от этого более несчастным. Душа же моя, напротив, жаждала счастья, стремилась одержать победу над другими. А когда я проигрывал, то утешался, видя уязвимое место другого, я делал вид, словно спокоен и уравновешен, обладаю всеми достоинствами обычных людей, но тайно унывал; избегал битв, почитал все возвышенное, но сам был мелок; – я все еще никак не мог состояться, и я вместе с ней стал саркастически смеяться. То, что *Q* на самом деле говорил обо мне дурное, теперь только прибавило к нему моего уважения. Однако искренно ли это движение моей души? Даже если

я ошибаюсь в оценке *Q*, вероятно, я, как все, способен радоваться, испытывая боль. Мое благородство, если оно и впрямь существует, состоит лишь в том, что собственную слабость я ощущаю как силу. И я сказал Рикако: в какой-то момент ты обрела знание женщины, которое для меня, мужчины, удивительно, но это знание погубит тебя и *Q*, и, вероятно, в конце концов, спасет меня. Разве ты не знаешь, что я только и делаю, что подбираю за тобой то, что ты роняешь? А ты разве не знаешь, что именно роняешь? Но что бы я ни говорил, Рикако была по-прежнему бледна и в конце концов, положив голову мне на колени и рыдая, сказала, что больше не вернется к *Q*. Чтобы отправить ее назад, я снова стал, напрягая все свои силы, плести какие-то выдумки. Она назвала меня лицемером, лжецом и малодушным человеком, хотела сказать что-то еще, но не могла придумать и вцепилась мне зубами в запястье. Я оттолкнул ее и сказал ей – я уж забыл, что люблю тебя, ты мне противна, уходи, но она снова припала ко мне. Я знаю, ты любишь меня и зря пытаешься меня обмануть, – говоря это, она не отрывалась от меня ни на миг. Я же – до сих пор я был так несчастен и только-только начал выбираться из своего состояния, – тут снова был сброшен в грязь. Рикако, увидев, как я потрясен, стала веселой, как ребенок. Так оно бывало всегда, когда она чему-то радовалась. Однако что будет делать *Q*, оставленный ею в одиночестве? И как быть мне, который должен теперь продолжать с ней совместную жизнь? Я убедил Рикако, что как бы там ни было, а сегодня вечером ей надо отправиться к *Q*, и если она хочет вернуться ко мне, то необходимо сказать об этом *Q*, а потом уже перебираться ко мне, и мы вышли из дома. По дороге она завернула во двор синтоистского святилища и потрясла там колокольчиком. Я остался один стоять у ворот, чувствуя свою затерянность в этом мире. Вернувшись ко мне, Рикако сказала, чтоб и я пошел туда и поклонился божеству святилища. Я отказался. Ну ради меня, попросила она, я так долго заблуждалась и вот наконец поняла, какой ты замечательный, ну пожалуйста, ради этого пойди и только один раз поклонись. Но мой гнев по отношению к ней еще не улегся, и я не мог совершить требуемый поклон. Я двинулся с места, желая идти дальше. Она же схватила меня за руку и не отпускала. Ну я тебя очень прошу, ради меня... Как подумаю, сколько я причинила горя тебе, такому прекрасному... если поклоны буду бить я одна, никакого толку не будет. Не хочу, сказал я. Но я-то тут хоть до скончания века стой, мне все равно не избежать наказания, вернусь к тебе, а счастья мне не увидеть, – и она принялась плакать. При виде ее слез сердце мое дрогнуло. И все же... Сначала она меня ругала на чем свет стоит, а теперь стала такой печальной и слабой... Почему это? Вероятно, потому, что эта сильная женщина вынуждена была признать мою победу, но я все же не стал кланяться, – пусть она увидит свою слабость. Тогда она насильно повлекла меня в сторону алтаря и стала нагибать мою голову вниз. Я не мог сердиться на нее за это, но отбросил ее руку и вошел в толпу. Она последовала за мной, говоря: ты сердись на меня, и я понимаю, что с этим ничего не поделаешь, но прошу тебя – прости меня только на сегодня.

В моем сердце все теперь изменилось, и я очень прошу тебя – поверь в это. Я погибну, если ты оттолкнешь меня. Спаси меня, я полностью завишу от твоего решения. Пытаясь понять, что в ней по-прежнему вызывает мой гнев, я то застывал перед ней, то решительно шел вперед, но печаль Рикако внезапно превратилась в раскаяние, и она стала повторять: хорошо, хорошо, не надо. Наверно, зря я так, подумалось мне, и я вспомнил те долгие дни, когда она страдала, – тогда, хоть я и сердился на нее, но очень скоро мне становилось жаль ее больше, чем себя. Тогда я был ничтожен и жалок, теперь же мне придется просить прощения у *Q*. Я подумал, что Рикако тоже чувствует себя виноватой перед *Q*, и успокоился. Ты хоть раз просила прощения у *Q*? – спросил я ее. Она молчала, не отвечая ни слова. Какого же тогда ты ждешь толка от твоих поклонов божеству святилища? – сказал я. Но это будет неправильно по отношению к тебе, – сказала Рикако. Ну раз так, ты наверняка потом в один прекрасный момент опять улетишь к *Q*, – заявил я, она же снова заплакала, зайдя мне за спину. Я сказал тебе это не потому, что хотел продемонстрировать, какой я хороший по сравнению с *Q*, а потому что я очень хорошо представляю себе, как велико будет его одиночество, когда ты его покинешь. Я сегодня вернусь к нему и попрошу у него прощения, – сказала она. Ну хорошо, если так, – сказал я, проводил ее до ворот *Q* и вернулся к себе. И снова стал сомневаться относительно принятого решения. Ведь когда-то я, не говоря ни слова, перехватил Рикако у *Q*, молчал, когда возвращал ее, молчал и сегодня, когда забирал ее во второй раз, – а с чего, собственно, я взял, что у меня есть привилегия? Пусть Рикако сначала была моей женой, но ведь теперь-то она, можно сказать, чужая жена... Меня словно окатили холодной водой – я понял, что проигрыш не на стороне *Q*, а на моей собственной. Проигрывает каждый раз тот, кто отнимает Рикако у другого. Но с какой стати я все стремлюсь достать до дна своей вины и своего поражения? И вдруг с такой же легкостью, с которой человек поворачивает кверху ладонь, все разом изменилось в моей душе – и стало легко. Прежде всего я должен освободиться от памяти прошлого. Всю прежнюю жизнь надо отрясти, как прах. Поражение, так поражение. Главное – это свет, который оказался виден там, за тучами. Я решил, что самое первое, что немедленно должны сделать мы с Рикако, чтобы начать жизнь заново, это отправиться в путешествие на стремительном аэроплане. Назавтра, когда пришла Рикако, я сразу увидел, что она в радостном возбуждении. Я уже не стал спрашивать, что сказал ей *Q*, а сразу рассказал ей о своем плане. Я сказал ей так: наши отношения продолжались достаточно долго. Но сегодня – сегодня я хочу, чтобы вся память о прошлой жизни была отброшена. Мы рождаемся заново. Если для тебя это тоже в радость, я прошу тебя сегодня же отправиться со мной в путешествие на аэроплане. А вдруг мы упадем и разобьемся... – сказала она. Это будет означать начало и конец жизни, только и всего, зато как это будет чудесно! Наши отношения – не то, что у других людей. Если мы не отмоем ноги от земли, нам не избавиться от запаха прежней жизни. Она вечно будет преследовать нас, и тогда, скорее всего,

я сам покончу с такой жизнью. Так я сказал со всей решимостью, и Рикако тоже впервые кивнула в знак согласия. И сразу захотела лететь еще больше, чем я, и тогда мы сразу же позвонили в кассы авиакомпании и приобрели два билета. Мы оба скоро станем птицами. Птицами. Для меня, геолога, не было радости выше. Мое тело пролетит над горами и реками, морем и равнинами, я переживу момент отталкивания от земли, нахождения над облаками, – я торопил машину, везущую нас на аэродром, и смотрел в небо, подобно орлу, готовящемуся взлететь. И заслышав звук пропеллеров на поле, я засунул ватки в уши Рикако и спросил: так хорошо? Да, – ответила она. Мы сели на свои места в накренившемся аэроплане. Аэродромная обслуга, люди, одетые в черные комбинезоны, словно желая увидеть нас в последний раз, заглядывали внутрь самолета через еще открытые двери. Мне не терпелось скорее оторваться от земли. Я хочу бросить вызов прошлому. Долгому бессильному прошлому. Тут дверь резко захлопнулась. Я все ждал: вот сейчас, вот сейчас дуга колеса, похожего на ногу, оторвется от земли. И у меня отросли крылья. Колеса повисли в воздухе. Я смотрел, и под моим взглядом уменьшались леса. Отпадали дома. Как волны, всплывали под ногами поля. Я стал птицей. Птицей. Мои крылья бьют по горам. Из-под моих крыльев появился полуостров с горами, побитыми обвалом. Выцветший городок – весь в мелких бугорках, как кожа, пораженная болезнью. Где я оставил свое прошлое? Я плыву, следуя за одним лишь светом, который, как развернутый веер, танцует между двумя облаками. В этот момент у меня нет никакой повседневной жизни. Сердце, подобно свету, сокрушает землю. Со дна разломленного надвое времени видны одни лишь кладбища. Седая древность уснула, окружив меня со всех сторон. Сны, подобно океану, все растут и растут. Вдруг я посмотрел на сидящую рядом Рикако. И тут же пришел в себя. Рикако... что она за человек? Она как тот полуостров, схожий с гигантским чудищем... Я попробовал дотронуться до нее. И пальцы мои, словно по ниточке, тянущейся с земли, послали в мое тело уже совсем забытое ощущение земной повадки, земного запаха, земного тепла. Однако для меня это теперь было как дуновение воздуха из щели, рождающее чувство свежести в груди. Я обнял Рикако и написал на бумажке слово: «свадьба». «Спасибо», – приписала она там же. Первый шаг в нашем новом браке мы сделали в облаках. Крошечные капельки влаги собирались на изнанке крыльев и, дрожа, стекали по фюзеляжу. Узлы конструкций, поддерживающих крылья, трепетали в радуге, подобно бабочкам. Мы прошли насквозь одну радугу, и нас тут же окутала другая. Была ли это последовательность отдельных радуг или же они так и рождались целой связкой – это было нам неизвестно, но мы с Рикако простерлись у подножия этих радуг, сверкающих, словно соперничающих между собой. И наше супружество началось заново...

Перевод Людмилы Ермаковой

Эджернон Блэквуд ПОТРЯСЕНИЯ

Эджернон Блэквуд (Blackwood; 1869–1951) считается одним из ведущих мастеров «странной» фантастики (weird fiction). Жизнь его была не менее причудлива, чем тексты (увлечение оккультизмом и членство в ордене Золотой Зари, путешествия, чтение историй о привидениях на радио), а лучшие рассказы отличает искусно созданная, неспешно нагнетаемая атмосфера ужаса. «Потрясения» («Shocks!», 1935) — это история из одноименного позднего сборника, весьма пестрого по составу: тут и небольшая повесть о человеке, попытавшемся обрести власть над пространством и временем («Elsewhere and Otherwise»), и почти классическая готика («Full Circle»), и новеллы, в которых нет ничего сверхъестественного («The Colonel's Ring»). Само название книги, если бы оно не было привязано к названию рассказа, вполне можно было бы перевести как «Удивительные истории».

Новелла «Потрясения» (1935), как и большинство рассказов сборника, на русский язык ранее не переводилась. Заглавие ее вполне точно отражает ощущения героя и потенциальных читателей. История Джона Фика, сорокалетнего бездельника, не содержит в себе ничего сверхъестественного, и даже ужасов там в общем-то нет, но до самого ее конца не оставляет подозрение, что что-то тут не так. Блэквуд мастерски создает ощущение беспокойства, напряженного ожидания, чему старинная тема таинственного (и, возможно, проклятого) наследства более чем способствует, а загадочная фигура старика-юриста с длинными белыми пальцами заставляет строить самые немыслимые предположения. Переводчик, честно говоря, при первом знакомстве с текстом ожидал, что появится если не привидение, то какой-нибудь другой оживший мертвец, ведущий с героем зловещую игру, чему способствует и лексика — «призрак холодной улыбки», «вы либо спите, либо умерли», и отсылка к «Ворону» Эдгара По. Собственно, одна из «фишек» сборника — причудливый коктейль из жанров, когда, читая историю, далеко не сразу понимаешь, что перед тобой и чего следует ожидать, так что название вполне красноречиво.

И вот мы читаем историю, в которой удивительно мало внешних событий, — герой получил письмо, пошел к юристу, ждет, снова ждет, получает еще одно письмо, и эта неспешность происходящего почти страшит. Пусть в конечном счете недотепе Фикю все же повезет, читатель успеет вместе с ним испытать всю сложную гамму эмоций, включая настоящий ужас, ведь Блэквуд — тот самый мастер, которому для этого и призрака-то не нужно.

А. Л.

I

Джон Фик, сорока с лишним лет, в душе, похоже, все еще был ребенком: услышав, как почтальон стучит в дверь, он погрузился в давнюю смехотворную мечту, что однажды письмо принесет ему неслыханную удачу. Это письмо придет совершенно

неожиданно, безо всяких видимых причин, и станет потрясением, впрочем, весьма приятным. Разумеется, этой мечтой он щедро делился с окружающими, как и он, по сути, так и не повзрослевшими.

Стук. Пауза. Он прислушался. Да, он услышал шаги, приближающиеся к двери его маленькой гостиной.

– «Ивнинг пост» и письмо для вас, сэ, – сказала горничная.

Она положила письмо у настольной лампы и удалилась, закрыв дверь, так что запах капусты последовал за ней наверх.

– Спасибо, Эмма, – бросил Джон Фик самым обыденным тоном, будто к нему приходят горы корреспонденции, и одним письмом больше, одним меньше – в сущности, без разницы. Он с отвращением рассмотрел подписанный на машинке конверт, и тут мечта его снова расправила крылья. Он перевернул письмо и прочел имя отправителя.

– «Дастуорти и Сыновья», – сказал он вслух, выдавая тоном заинтересованность. – Значит, это не счет и не распоряжение!

Фирма «Дастуорти и Сыновья» оказывала его семье юридические услуги, сколько он себя помнил. Джеймс Дастуорти, глава старой фирмы, лет тридцать назад играл в теннис с его отцом и приходил отобедать, а после смерти отца управлял поместьем и выплачивал двести фунтов в год из какого-то трастового фонда тысяч в пять фунтов, опять же, оставленных отцом. Но Джон Фик не видел мистера Дастуорти много лет, почитай, с детства, и, в сущности, пренебрегал отцовским другом, которому был многим обязан. Честно говоря, и вспоминал-то его, лишь когда приходило письмо с ежеквартальной выплатой. На это он должным образом реагировал вежливым доброжелательным вопросом касательно здоровья или семьи мистера Дастуорти. Впрочем, в последнее время выплаты присылал один из сыновей, теперь партнеров фирмы. Мистер Джеймс Дастуорти, разумеется, старел и понемногу передавал бизнес сыновьям.

– В любом случае, это не про деньги, – со вздохом сказал Джон Фик, безо всякого энтузиазма осмотрел конверт еще раз и наконец открыл его. – Еще пара дней до положенного срока.

Именно эта скромная прибыль была для него предлогом не работать – она едва покрывала необходимые расходы, в противном случае его литературный дар мог бы дать плоды: два томика его стихов, написанных в часы досуга (один пришлось, как он с сожалением вспоминал, опубликовать за свой счет), приняли совсем неплохо. Талант у него был не то чтобы выдающийся, но все же достойный того, чтобы его развить. Абсолютно незнакомые люди писали, что им понравилось его творчество.

Пока эти смутные мысли пронеслись в его голове, он открыл конверт. Тут же взглянул на подпись – и, удивительное дело, это оказалась подпись Джеймса Дастуорти-старшего. Собственно, текст письма изумил его еще больше:

*Дорогой мистер Фик,
Буду весьма Вам обязан, ежели Вы соблаговолите нанести мне визит как можно скорее. Есть важное дело, касающееся Вас, о котором я хотел бы переговорить с Вами лично, с глазу на глаз.*

Могу я надеяться, что завтра в одиннадцать утра Вам будет удобно?

Надеюсь, Вы пребываете в добром здравии, и с теплом вспоминаю приятные дни, проведенные в доме Вашего покойного отца.

Искренне Ваш,

Джеймс Дастуорти-старший.

Джон Фик тут же почувствовал некоторую неловкость, словно от письма исходило нечто неприятное и сами формулировки казались немного зловещими, но при втором чтении впечатление рассеялось. И все же оставалось ощущение, что что-то не так – ему не нравилось это «важное дело», формулировка отдавала некой настойчивостью. Он спросил себя, словно школьник, что же он такого натворил, кому и чем не угодил – и не смог найти ответ на этот вопрос. Жизнь его нельзя было назвать уж вовсе безупречной, но явных преступлений он не совершал, по крайней мере, не помнил подобного за собой. Он сам вечно был худшим из своих врагов, и, по правде, не мог вспомнить ни одного человека, будь то мужчина или женщина, с кем бы он дурно обошелся или кто был бы к нему враждебен. Ни одно имя не приходило на ум. Он был человек мечтательный, щедрый, ленивый – в общем, довольно милый, разве что жил в праздности. И наконец он пришел к выводу, что неловкость вызвана укорами совести за напрасно растрчиваемую жизнь. Подумав так, он тут же ответил мистеру Дастуорти-старшему, что будет счастлив нанести визит в одиннадцать утра, как и было предложено.

Он вышел и лично опустил письмо в почтовый ящик на углу.

«Должно быть, это нечто необыкновенно важное, – размышлял он, – в противном случае старик не стал бы писать лично!» И в положенное время он лег спать, немного взволнованный, но все же с чувством огромного облегчения. «Джеймс Дастуорти – глава фирмы, – думал он, засыпая, – и, если на то дело пошло, большой фирмы с давней историей!»

II

Генри Дастуорти, один из сыновей, лично встретил его на следующее утро ровно в одиннадцать с превеликой любезностью, пусть и явно не был с ним знаком. Впрочем, Джон его тоже не помнил. И когда Фик объяснил, что мистер Джеймс Дастуорти, мистер Дастуорти-старший, лично пригласил его, оказалось, что Генри и об этом не знал. Впрочем, его с церемониями проводили внутрь без малейших отлагательств. Он поклонился и сел. Мистер Джеймс Дастуорти-старший носил бороду. Фик совсем его не помнил. Лицо, которое он видел в детстве, совершенно стерлось из памяти. Он смотрел и не знал, куда деваться. Комната, довольно аскетичная,

была не лишена уюта. Совесть смутно тревожила Фика, однако улыбка мистера Да-
стуорти сразу же его успокоила.

– Пусть меня не беспокоят, – сказал глава фирмы, обращаясь к Генри, который
удалился, явно сгорая от любопытства. Дверь закрыли.

Понимая, что чувство неловкости может вернуться в любой момент и помешать
в полной мере понять происходящее, Фик прервал паузу, грозящую затянуться:

– Я получил Ваше письмо, мистер Дастуорти, – заметил он как можно более
непринужденно. – Было очень приятно получить весточку от Вас. Я... мне правда
стыдно при мысли о том, когда я в последний раз Вас видел. Такие приятные воспо-
минания о детстве, когда мой отец... Вы и мой отец...

Мистер Дастуорти перебил, впрочем, важным и серьезным тоном, характерным
для юристов. Он улыбнулся, поклонился, соединил пальцы под подбородком.

– Я написал Вам, мистер Фик, – начал он, глядя поверх пальцев, – потому что
подумал, что Вы предпочтете услышать лично то, что я хочу сказать, нежели... –
он принужденно улыбнулся, – прочесть это в том, что иногда называют...

Он помолчал, недвижимый, так и не закончив длинное предложение. Фик снова
почувствовал прилив неловкости. Он попытался оценить отношение собеседника,
но оценивать было толком нечего. Ни единого намека. Одновременно ему ни к селу
ни к городу подумалось, что в этом бородатом лице нет ни единой знакомой черты.

– Именно так, именно так. Очень ценю это, – пробормотал он, думая, что же будет
дальше. Безобиднейшая личность, он, тем не менее, покрывлся потом. – Я сразу же
прибыл.

Мистер Дастуорти-старший практически незаметно поклонился. Его черный
пиджак, его сухой тон, его острые глаза, которые все видели и ничего не выдавали.
Он выглядел очень торжественно – без особой нужды, как уверял себя Фик.

– Ваш отец, – сказал наконец адвокат, – был настолько добр, что считал меня
своим другом, личным другом. Я питаю самые добрые чувства ко всем членам его
семьи. И я в высшей степени рад и горд сообщить приятные новости...

Тут уже Джон Фик не смог сдержаться:

– Значит... это хорошие новости? – воскликнул он. – Может быть...

– Я едва ли стал бы писать Вам, а тем более направлять Вам личное послание,
если бы не собирался сообщить то, что Вы будете рады услышать.

Джон Фик вспомнил, что отец его служил в Казначействе и был довольно важ-
ной персоной. Он не раз оказывал услуги Дастуорти и сыновьям.

– О, это так любезно с Вашей стороны, – пролепетал он. – Я... гм... должен был,
разумеется, понять это сам. Вот только Ваше письмо заставило меня задуматься, что
же случилось... Прошу, скажите...

Он просто не знал, что еще сказать. Боялся спросить напрямую. Беспокойство
все еще снедало его. «Да хорошо все будет, – успокоил он себя. Разве что старик
зачем-то тянет резину».

Мистер Дастуорти заметно напрягся, словно прочел мысли клиента.

– Это касается, – холодно продолжил он, – наследства, возможного наследства...

– Мне? Для меня? – не сдержался Джон Фик.

– Наследство, – продолжил мистер Дастуорти, – которое касается Вас, верно, от кого-то, кто ценит Ваши, э-э-э, труды, в смысле, то, что Вы пишете, однако же настаивает на некоторых условиях.

– Условиях? – ошалело спросил Фик.

– Я бы сказал, на весьма необычных условиях.

Он опустил глаза и огладил бороду, как будто в поисках бумаг, которые не лежали у него на столе, да он и не ожидал их там увидеть. Очевидно, он ожидал бурной реакции клиента. И та воспоследовала. Фик отчаянно пытался восстановить дыхание, при этом пытаясь сохранить невозмутимый вид. Сердце его билось с бешеной скоростью.

– Да, разумеется, мистер Дастуорти, – сказал он, будто и ожидал чего-то подобного, хотя вообще-то его ожидания были совершенно противоположны. – И какие это условия, скажите же. Необычные условия?

Ему мучительно хотелось уточнить сумму, но он не смел. Кожа покрывалась потом и холодела. Его не удивило, что кому-то понравились его «труды», как поэт он очень даже верил в себя, но уж никак не ожидал, что это приведет к получению наследства. Да еще и с условиями! Необычайными! Бога ради, да что же это за условия такие? Впрочем, более всего его занимали размеры наследства. Двадцать фунтов, пятьдесят, может, даже сто? Дыхание было чрезвычайно трудно контролировать.

– Ах, да, – с усилием выговорил он, коль скоро юрист не проронил пока больше ни слова. – Что же это за условия, мистер Дастуорти? Они правда столь необычайны?

На самом деле ему хотелось спросить, не являются ли они невыполнимыми.

– Строго говоря, – произнес адвокат, – я должен был сказать «условие», ведь оно одно. Это условие – анонимность.

Джон Фик на мгновение застыл, не в силах соображать. Длинное слово, в сущности, совсем обычное, утратило для него ясное значение. Оно звучало почти неприятно и, к тому же, немного таинственно. Определение отчего-то испарилось из памяти. От волнения в голове была сущая каша, он никак не мог сосредоточиться.

– А, да, я понимаю, разумеется. Такое ведь случается иногда, верно?

– Несомненно, – согласился мистер Дастуорти холодным тоном, – такое может случиться. Однако же мой почти полувековой опыт, – он погладил бороду, – не подтверждает, что это бывает часто. – Он снова помолчал. – Я считаю это необычным, мистер Фик, но в данном случае вполне понятным. – Они молча посмотрели друг на друга. – Ежегодная сумма денег, – добавил он с видом верховного жреца, – полагается Вам, мистер Фик, ежегодно и пожизненно, при условии строжайшей анонимности.

– Пожизненно! – вскричал Джон Фик, и это выглядело скорее жестом, чем восклицанием.

На это мистер Дастуорти ничего не ответил. Он откинулся в кресле и поправил очки. Воцарилась очередная пауза.

– Анонимность, – повторил Джон Фик, словно наконец вспомнил значение слова. – Вы хотите сказать, я не должен интересоваться, кто выдает мне эту сумму?

В голове металось: «сколько, ну сколько же?»

Джон Фик страшным усилием заставил себя молчать. Сумма, однако, становилась в его фантазиях все больше. Она достигла сотни фунтов, даже полутора сотен. Слова «деньги» и «получать» пробудили в нем тысячу вопросов. По правде говоря, он едва мог поверить, что это не сон. Когда сон сбывается, подумал он, это значит, что вы либо спите, либо умерли.

– Никогда?

Мистер Дастуорти склонил голову.

– Никогда, – торжественно откликнулся он, словно ворон в стихотворении Эдгара По.

В этот момент полудетский ум Джона Фика до краев преисполнился мечтой. Если он получит эти деньги, то что будет с ними делать? В воспаленном мозгу метались ответы. Он быстро вспомнил всех друзей, которым когда-либо помогал, нуждающимся, которых выручил деньгами, Тома, Дика, Гарри и Мэри, коим облегчил тяготы жизни. К его чести, вспомнить такие моменты оказалось нетрудно – он, конечно, был бездельник, но считал величайшим счастьем дарить другим неожиданные моменты радости, причем совершенно искренне. Давняя мечта, что внезапное письмо придаст некий смысл его бесполезной жизни, похоже, сбылась. В воображении он уже достиг цифры в три сотни фунтов.

И наконец он задал тот самый вопрос:

– Так какова же сумма, мистер Дастуорти?

Он говорил как можно более спокойным и деловым тоном.

Адвокат смотрел на него немигающими глазами поверх сомкнутых пальцев. На губах промелькнул призрачный холодный улыбки. Потом губы пошевелились.

– Вы должны подготовиться, как я полагаю, к небольшому потрясению. Даритель ценит Ваши... труды. – Он помолчал, и взволнованному Фику показалось, что он совсем не хочет сообщать то, о чем все же придется сказать. – Сумма наследства составляет пять тысяч фунтов в год.

Джон Фик уставился ему в лицо.

– Понимаю, – только и смог выдать он, да и то едва не задохнулся. – Пять тысяч фунтов в год, – повторил он, словно обращаясь сам к себе.

Звук его голоса все разносился по тихой комнате. Пять тысяч фунтов. Пять тысяч фунтов. Он представил себе их цифрами, затем прописью. Он попытался прикинуть, сколько это будет в месяц, в квартал, но нещадно запутался.

Мистер Дастуорти, казалось, говорил еще некоторое время, но Фик ничего не услышал. Да и какая разница? А, точно, пять тысяч фунтов в год – это больше тысячи фунтов в квартал, понял он наконец.

– И я могу... могу быть совершенно уверен? – спросил он наконец. – Я правда могу на это рассчитывать – в смысле, пока не умру?

Ответ прозвучал так, как будто цементную плиту опустили на пол.

– Несомненно. Я отвечаю за меры, гарантирующие эти выплаты. Первая выплата, если Вы соблюдете условие анонимности, будет зачислена Вам банком пятнадцатого числа, то есть завтра утром.

– Завтра утром, да, понимаю, – повторил Фик, обращаясь скорее к себе, чем к адвокату. Потом вдруг ему пришел в голову вопрос. – Но почему она хочет... ну, то есть я правда не могу ее отблагодарить? – Он уставился мистеру Дастуорти прямо в глаза. – Я понимаю, ей нравятся мои стихи, но почему я не могу даже сказать ей спасибо?

Адвокат оценивающе посмотрел на него сквозь прозрачайшие очки.

– Я что-то не припомню, чтобы говорил, что даритель – дама.

Фик все-таки смог совладать с собой. Он снова закинул ногу на ногу – немного неловко.

– Прошу прощения, – промямлил он.

Мистер Дастуорти никак не дал понять, что услышал его слова – и тем более, что они были достойны ответа.

– Полагаю, – заметил он после, казалось, бесконечно затянувшейся паузы, – Вы примете наследство. – Это был не вопрос, но утверждение. Он смотрел клиенту прямо в лицо поверх кончиков тонких белых, будто не вполне человеческих пальцев и ждал.

Джон Фик тоже смотрел на него. Он ответил не сразу. В душе он, конечно, уже принял решение. Он думал о Томе, Дике, Гарри и Мэри, не говоря уже о себе самом. Да, конечно, он примет – сразу и безоговорочно. Примет – прежде чем проснется, прежде чем поймет, что умер или что некая смутная угроза, от которой замирает сердце, вдруг покажет, что это все пустые мечты, а наследство буквально отрастит крылья и исчезнет. И все же он колебался, вглядываясь в бородатое лицо адвоката, пока вдруг не увидел молодое лицо, такое, каким оно было тридцать лет назад, когда его владелец, безбородый молодой человек, приходил поиграть в теннис с его отцом и пообедать.

– Думается, с моей стороны это было бы... вопиющей неблагодарностью, – выдавил он наконец, отчаянно стараясь говорить нормальным голосом разумного человека.

Мистер Дастуорти не отозвался, лишь продолжал изучать его взглядом.

– Вы сами, – продолжал Фик, – если мне позволено спросить, посоветовали бы...

Мистер Дастуорти, коему одному были известны все обстоятельства, перебил клиента почти сразу:

– По этому вопросу я не могу давать рекомендации. Никакие. Решение, мистер Фик, всецело за вами. Наследство, – добавил он, словно сообщая юридическую подробность едва ли знакомую клиенту, – не облагается налогом.

– Не облагается налогом! То есть, если я правильно понимаю...

– Именно, – последовал быстрый ответ, и адвокат слегка наклонил голову.

Джон Фик задумался, пусть и сам толком не понял, о чем именно.

– Но Вы, по крайней мере, сможете передать спасибо... передать мою благодарность...

– Это, разумеется, я могу сделать – и сделаю, да.

Джону Фику показалось, что это все слишком хорошо, чтобы быть правдой. Где-то точно есть подвох! С трудом верится. Мысли его лихорадочно метались. Он вспомнил, как с самого начала почувствовал неловкость, вспомнил странные колебания адвоката и то, как он не раз менял отношение, как проявлял беспричинную враждебность, как холодно сообщил «приятные новости». Что-то тут не так. Завтра в это время, в одиннадцать тридцать, в банке будет лежать больше тысячи фунтов, принадлежащих ему. Он испытывал что-то вроде потрясения – и немудрено. Куда сложнее было объяснить его беспокойство.

«Вполне понятно, – думал он, что кому-то, может быть, даме, понравилась моя писанина... мои стихи, и вот так проявилась читательская признательность. И такое бывает».

Он услышал свой голос словно со стороны:

– А Вы не знаете никакой причины, мистер Дастуорти, по которой... гм... я могу захотеть отказаться от этого наследства?

Он осознал, что невольно озвучил свое беспокойство.

– Ни единой.

Ответ, однако, прозвучал с едва заметной ноткой неуверенности, которая очень не понравилась Фику.

– И не предполагается никаких обязательств с моей стороны?

– Никаких, мистер Фик.

В голосе адвоката снова послышался намек на сомнение и некое подобие неодобрения, словно законник, пусть и довольный, что сообщает хорошую новость, в то же время делает это несколько неохотно.

Последовала долгая пауза, на протяжении которой они смотрели друг другу в глаза. Фику в глазах собеседника чудилось необъяснимое сочетание ледяного холода и горячности, радушия и отторжения.

– Я счастлив принять наследство – со всеми условиями, – сказал он наконец,

придав своему тону как можно больше достоинства, и тут же удалился, думая, отчего же старый адвокат, друг отца, словно бы затаил вражду.

«Этот краткий час, – думал он, идя к себе домой, словно по воздуху, – стоил мне столько сил, будто я доехал до Китая на велосипеде. Ничего себе часок выдался... Боже!» Он глубоко вдохнул воздух Хэмпстеда. Время, думал он, измеряется своим содержанием, а не простой длительностью. «Право же, существовать – это одно, а жить – совсем другое! Конечно, я испытал потрясение, и даже не одно, но потрясения не дают нам застрять в рутине. Я бы с радостью отдал последние десять унылых лет за благословенные потрясения этого краткого часа. Это была вечность!»

III

Долгое время Джон Фик не мог вернуть себя в реальность – все случившееся было трудно встроить в устоявшиеся представления о жизни. Он твердил себе, что это все слишком чудесно, чтобы быть правдой. От такого потрясения, пусть и счастливого, можно и умом повредиться.

Он едва помнил, как прошел день, а ночью не спалось – все строил планы, воображал заново свое будущее в волшебном мире. Впрочем, и на мечтах, и на увиденных урывками сновидениях лежала тень, замеченная им во время «собеседования» с адвокатом. Он вспоминал свою неловкость и затаенную враждебность мистера Дастуорти снова и снова.

Утром, воодушевленный, но невыспавшийся, Фик сделал решительное усилие посмотреть на вещи разумно и прагматично. Он призвал на помощь весь свой здравый смысл. Он прошел многие мили по Хэмпстеду и Хайгейту, он много читал и тщательно все обдумал. Он ждал и даже в банк не пошел, к тому же, потерял надежду узнать, кто же этот загадочный благодетель или благодетельница, явно совершенно незнакомый человек. Он от корки до корки перечитал томик своих стихов – с новой радостью и гордостью, сочтя их лучше, чем думал прежде. А значит, не стоило удивляться, что богатый и великодушный незнакомец тоже их оценил.

Чтобы убедиться, что это не сон, стоит себя ущипнуть – вот и ему захотелось позвонить в контору Дастуорти. Но он сопротивлялся искушению. Старая фирма, учрежденная более века назад, передающаяся от поколения к поколению и имеющая дело с весьма уважаемыми клиентами, не может ошибаться.

В его сознании словно поднялась завеса, открывающая новые горизонты, так что даже собственная квартира представилась в ином свете. Все незначительные сомнения развеялись. Впрочем, природа человека такова, что пару раз ему подумалось, почему все же пять, а не десять тысяч. Он написал несколько писем, выписал чеки нуждающимся друзьям, коим этот подарок, предложенный с большим тактом, покажется манной небесной, как ему самому – внезапное наследство. Он думал, что попросту обязан поделиться удачей с другими – не из суеверия, просто по доброте душевной. Также он решил закрыть несколько старых долгов

и поставил на чеках послезавтрашнее число, чтобы сначала все же сходить в банк. Теперь от сорока семи фунтов на кредитном счету не осталось ничего.

Вечером он отобедал в клубе вместе с другом, точнее, просто с добрым знакомым, который вдруг улыбнулся ему в читальне и принял приглашение с легкостью, пусть и не без удивления.

– Вы же на меня потратитесь, Фик, впрочем, я и так здесь всегда обедаю.

– Отчего бы и нет? – настаивал Фик. – Доставьте мне удовольствие, к тому же, я один.

– Я, знаете ли, подумываю, не дать ли тут небольшой званый обед на следующей неделе, – сказал он за бокалом портвейна. – Как бы сказать, мне улыбнулась удача – ничего особенного, но отпраздновать хочется.

Приятель согласился без особого интереса.

– Богов нужно умиловить, это правда!

Он улыбнулся, поняв наконец, по какой причине его пригласили на обед, и испытал что-то вроде облегчения. Они поболтали немного и в целом славно провели вечер. Перед тем как отправиться домой (а нужно было дойти от Брук-стрит до квартиры в Хэмпстеде), Фик успел пригласить с десяток человек, которые принимали приглашение и поздравляли его; был среди них критик, который самую малость похвалил тот самый томик стихов. Они все дружно решили, что он выиграл на скачках или на бирже.

В тот вечер он утомился душой и телом и наконец уснул, а с утра пробудился с ясной головой и полный сил. Воздействие потрясения несколько угагло. Все, теперь немедленно в банк! А потом – искать квартиру побольше, сообразно выросшим доходам. Вечером же нужно разослать письма. Читать утренние газеты было некогда, и он просто сунул их в карман и вызвал такси. На ступенях банка газета выпала из кармана, он наклонился поднять ее и вдруг увидел на первой странице напечатанное крупными буквами имя Дастуорти. У него перехватило дыхание. Он бросил быстрый взгляд на заголовок. Джеймс Дастуорти, старший партнер почтенной фирмы «Дастуорти и сыновья», был найден мертвым в своей личной комнате в здании фирмы. Он покончил с собой, сунув голову в газовую плиту.

Джон Фик застыл, потом медленно обернулся на лестницу, по которой только что шел вверх. Сердце его словно упало и ударилось о гранитный пол. Он сам не мог понять, что чувствует или представляет себе – имени для этой эмоции он не знал. Внутри образовалась пустота – там, где прежде были ум и сердце. Он машинально подозвал шофера. В такси по дороге в офис на Эссекс-стрит – боже, как оно медленно ехало, да еще и явно по самому длинному пути! – он понемногу собрался с мыслями. Никакой убедительной причины успокоиться он не нашел. Руки и ноги заледенели. Еще не было одиннадцати, но у дверей и в приемной было столько народу, что это лишь усилило его тревогу и ощущение бессмысленности происходящего.

Он формально выразил соболезнование клерку закрывшейся конторы, но толком ничего не узнал и снова вышел на улицу. Плана дальнейших действий не было.

Он вспомнил про клуб, но прошел мимо и так шагал до самого Хэмпстеда. Знакомый дом утратил особый дух, которым от него веяло после *той самой* беседы, он выглядел точно так же, как и все предыдущие двенадцать лет. Он поискал в кармане ключ, вошел в темный душный коридор и поднялся по скрипучей лестнице.

Едва он вошел в скромную гостиную, громко, почти с вызовом постучали во входную дверь, и ему тут же вспомнился тот самый стук почтальона, ставший началом фантастической, смехотворной мечты. Стало как-то даже противно. Вошла горничная – а он еще даже не снял пальто и не присел.

– Вам письмо, сэр.

Девушка положила конверт на стол и вышла. Он не пошевелился, лишь с отращением разглядывал конверт, а с лестницы, как и в предыдущий раз, пахло капустой. Имя и адрес были написаны от руки незнакомым почерком. Он перевернул конверт – на оборотной стороне было напечатано имя отправителя: «Дастуорти и Сыновья». Он привалился спиной к закрытой двери, ища опоры, и открыл конверт дрожащими непослушными пальцами. Само послание тоже было рукописным:

Дорогой мистер Фик,

Когда Вы получите это письмо, я уже буду мертв. Я распорядился, чтобы его отправили не сразу.

Я некоторое время спекулировал фондами, в числе прочих – Вашим капиталом, и результат оказался катастрофическим. Ваши пять тысяч фунтов потеряны.

Думая, чем это можно Вам компенсировать, я пришел к выводу, что в моей власти лишь одно: подарить Вам по крайней мере один день величайшего счастья. Это будет лишь иллюзия, но в высшей степени приятная. Разумеется, все людские радости иллюзорны, как Вы написали в стихотворении «Прах». Собственно говоря, этим стихотворением я и вдохновился.

Я выдумал наследство, а ежегодную сумму сделал такой же, как потерянный мною Ваш капитал.

Если хоть в течение одного дня Вы, как я искренне надеюсь, наслаждались мыслью, что теперь обладаете не пятью тысячами капитала, а таким же годовым доходом, Ваше счастье было столь велико, что лучшей компенсации я и выдумать не мог, пусть и задним числом.

С самыми добрыми воспоминаниями о приятных вечерах, проведенных в доме Вашего покойного отца,

Неискренне Ваш,

Джеймс Дастуорти-старший.

В его сознании металась одна-единственная мысль, пусть и обретавшая все новые и новые словесные формы. «Разумеется, фирма все уладит». И это была мысль не о наследстве, всего лишь о сумме, которая позволит ему жить без особых усилий. «Ради них же самих! Ради репутации фирмы! Они не могут не... Разумеется, они все сделают, они обязаны!»

Он не стал вчитываться в письмо, с его странным стилем, полным отсутствием выражений сожаления, дурацкой игрой слов в подписи. Все силы его были направлены на то, что фирме просто придется возместить ему убытки. Он произносил это вслух снова и снова.

Джон Фик пережил уже слишком много потрясений, чтобы толком понимать, что происходит. Он вроде как поел, вышел и двинулся в сторону Хэмпстеда под дождем, но совершенно точно встретил на углу какой-то улицы в районе Хэмпстеда мальчишку с мокрым, развевающимся на ветру плакатом. Черные буквы сложились в слова: оказывается, перед самоубийством Джеймс Дастуорти объявил о банкротстве. Это последнее потрясение, лишившее его последней слабой надежды, обрушилось на него, словно пуля, попавшая в мертвое тело. Он ничего не почувствовал.

Следующее, что он мог со всей отчетливостью вспомнить, – это как он снова оказался в своей обшарпанной гостиной, перед стопкой неотправленных писем, которые он почему-то не решался порвать. Впрочем, они и не казались ему чем-то стоящим внимания, он думал о более насущных вещах: о том, что на верхнем этаже есть комнаты попроще, подешевле, и вроде бы свободные. Мятая газета со статьей, заголовок которой он прочел на рекламном плакате, лежала на ковре у мокрых ботинок; он перечитал буквально каждое слово.

То, что мистер Дастуорти повредился умом за несколько дней до самоубийства и что все это время он был подвержен галлюцинациям, было неинтересно Джону Фику – ведь это не могло его утешить. Он погрузился в полное отчаяние и растерянность. Сначала ему довелось испытать восторг, потом столь же глубокое разочарование, но и то и другое никак не способствуют душевному равновесию. В голове метались какие-то жуткие обрывки мыслей, впрочем, он смог вспомнить, как отложил неотправленные письма в ящик стола и окинул холодным расчетливым взглядом комнату, отыскивая газовую плиту и испытывая одновременно испуг и удовлетворение. Плиты не оказалось – как он мог забыть? Когда-то хотелось убедить хозяйку установить ее, но сейчас, ко всему прочему, стоял теплый летний день. Бред какой-то! Он рассмеялся вслух, сел и открыл томик стихов. Они ему были неинтересны – дешевые, надуманные, насквозь искусственные, его собственные стихи. Он перечитал то, что называлось «Прах». Невыносимо фальшиво. Вдруг он понял, как это все было написано, и принялся чирикать на пустой странице.

Прошло немало времени, может быть, час, судя по тому, что уже смеркалось. Шум внизу потревожил его, заставил встрепенуться. Стучал почтальон. Он вздрогнул,

не ожидая ничего хорошего. Впрочем, не почудилось ли, не было ли это иллюзией? Теперь ему, небось, всю жизнь будет мерещиться, как почтальон стучит в дверь, и никогда не захочется получить письмо поскорее. Вид конверта и стук в дверь ассоциировались у него лишь с ужасом и разочарованием. Но все эти размышления привели, по крайней мере, к одной весьма разумной идее – ему самому нужно написать письмо, точнее, несколько писем. А вот обед в клубе стоит отложить, например, под предлогом неважного самочувствия.

– Вам письмо, сэр, – раздался голос совсем рядом.

Он не слышал шагов на лестнице, не слышал, как девушка вошла и потом снова ушла. Он не хотел никаких писем, вообще никаких, и смотрел на то, что лежало перед ним на столе, с неприязнью и даже с отвращением, к которому примешивались нотки ужаса. На конверте было напечатано то же, что и на двух предыдущих: письмо было от «Дастуорти и Сыновей». Он не стал распечатывать – не посмел, но и уничтожить не решился, просто горько улыбнулся и сунул конверт в стол, туда, где лежала пачка неотправленных писем. Пару дней спустя пришло еще одно – и последовало тем же путем.

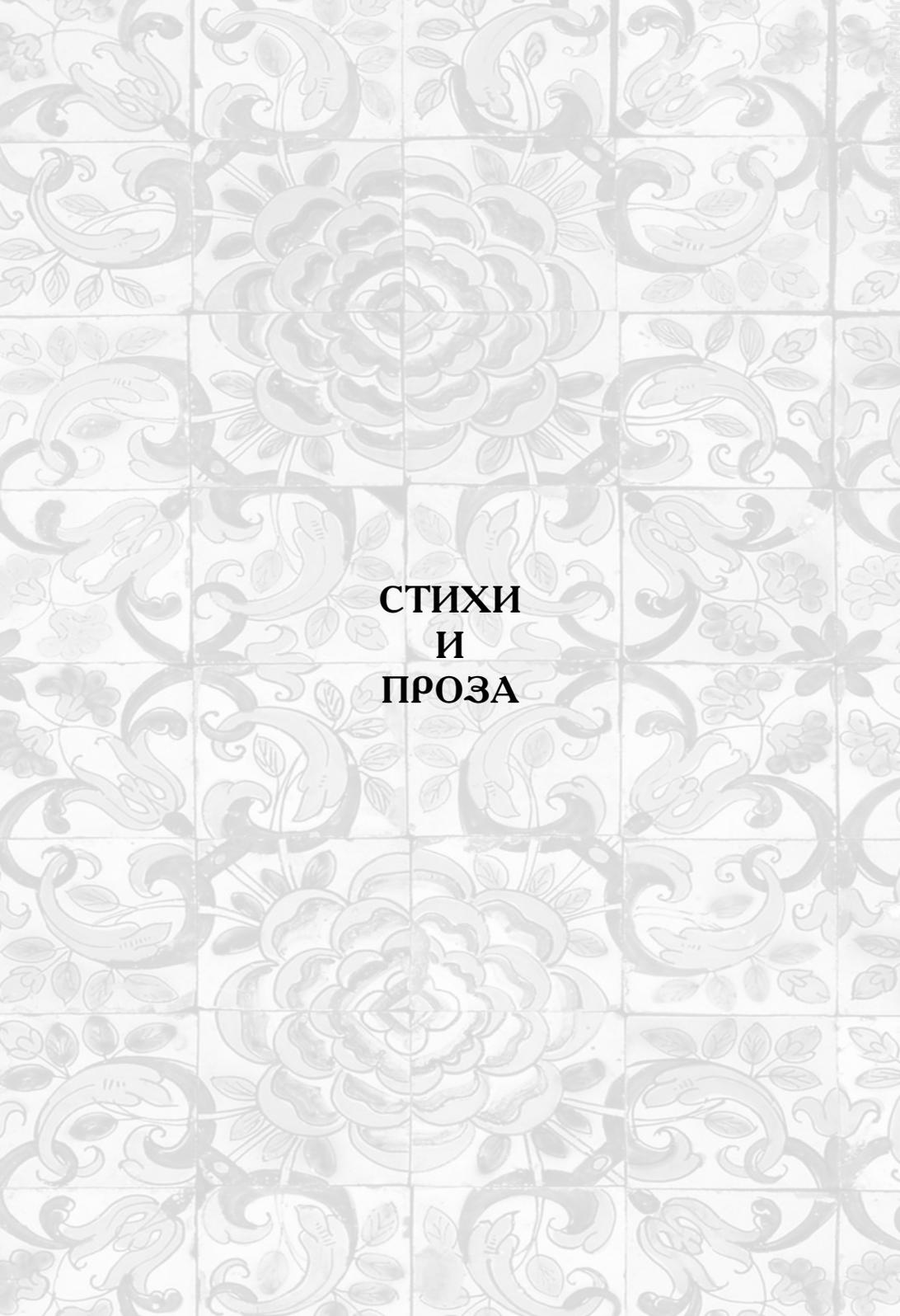
Не будем детально описывать, что пережил Джон Фик за эти два дня, да и за последующие дни – разве только упомянем, что он наконец набрался храбрости снова посмотреть жизни в лицо и потому распечатал треклятые письма, подписанные, оказывается, Генри Дастуорти, сыном покойного. Теперь уже хуже точно не будет и ничто не сможет вызвать у него потрясение.

Фик сам не заметил, что сначала прочел более позднее. Оно содержало вежливые формальности – беспокойство относительно того, что чек не был получен. Затем Фик разорвал второй конверт – там был чек на обычную ежеквартальную выплату и пояснение, что Джеймс Дастуорти, «бедный покойный отец», объявил о банкротстве, вообразив, будто совершил нечто противозаконное, но фирма, разумеется, в полном порядке, а старик просто галлюцинировал на почве... далее следовало латинское слово, означавшее «безумие».

Ни слова о наследстве – видимо, и оно было бредом сумасшедшего, но Генри с радостью сообщал, что Джон Фик упомянут в завещании «бедного отца», и сумма составляет пять тысяч фунтов, «каковые будут выплачены Вам банком по исполнении всех необходимых формальностей».

Джон Фик достал из стола неотправленные письма и сунул их в ближайший почтовый ящик. А то, что датированы они были предыдущей неделей, в сущности, не имело значения.

Перевод Анастасии Липинской



**СТИХИ
И
ПРОЗА**

СЕРГЕЮ ДЕНИСЕНКО

<Надписи на титульном листе книги:

Бударагин В. Книга посвящений / Оформление С. Денисенко. СПб., 2000>

«По обложке протягивай ножки»,
Как народная мудрость гласит..
Видишь: критик стоит на дорожке,
Злобно ножик булатный вострит!

27 марта 2000 г.



* * *

Сергею я завидую немножко:
Как ни крути, увы, как ни верти,
Всегда шагает книжная обложка
Любого сочиненья впереди.

Владимир Бударагин

Сергею Денисенко

Вид надменный,
локоть острый.

Трость, монокль, легкий сплин...

Подойти к нему непросто -

Очень важный господин.

Но присмотришься получше,

И предстанут пред тобой

Веер, кисточка для туши,

Кот небесно-голубой...



Аб

27/9/04

Александр Бобров

СЕРГЕЮ ДЕНИСЕНКО

В день премьеры его пьесы «Sextett» 7 ноября 2012 г.
Дом актера им. К. С. Станиславского (Санкт-Петербург)

Афоризмы капризны.
Драматург обновил:
«Любовь короче жизни»
на:
«Жизнь не длиннее любви».

Тень Барклая де Толли
на пилястре Казанского собора
громадней памятника.
А Кутузов вообще не отбрасывает тени.
Затеи осветителей?
Навряд ли.
Наш хитрый, изворотливый фельдмаршал
стоит себе с восточной стороны.
На то он и мудрейший и светлейший,
что даже на ближайшего Барклая
не бросит тени.
Ну уж, на собор...

1 ноября 2017 г.

Татьяна Царькова

СЕРГЕЮ ДЕНИСЕНКО – 60!

Не счесть у таланта оттенков –
Среди креативных сердец
Есть Доктор наук – Денисенко,
Художник, поэт и певец!
Во всех начинаньях прекрасен,
Идеями полон Сергей,
Во многих своих ипостасях
Снискал уваженье друзей!
Из легкой материи соткан,
По юному быстр он и свеж;
Не верится, что пересек он
60-летний рубеж!
Пастельные пишет пейзажи
И в графике он преуспел.
В Пушдоме гремят вернисажи –
Ахматову с Лоркой воспел!
Известен традицией давней
Шедевры на память дарить;
Мы ждем января с замираньем,
Чтоб в дар календарь получить!
Он истинным стал гончаровцем –
«Палладу» до дыр изучил;
Страну Восходящего Солнца
Душою навек полюбил!
Сакэ ему слаще, чем водка;
Японская ближе еда;
И к Фуе на Кюсю с Сикокой
Художника манит всегда!
По храмам Киото тоскуя,
Коль в Виипури жить суждено,
Он вырастил сад по фэншую,
Где бродит босой в кимоно!
И за церемонией чайной
В беседке, увитой плющом,
Напишет рассказ эпохальный
Иль хокку добавит в альбом!
Мичуринец и огородник,
И горок альпийских творец –

Пузырится пузыреплодник
И бодро растет огурец!
Средь массы его интересов
Мы вспомним еще один дар –
Он в кухонной зоне кудесник
И с буквы большой Кулинар!
Поездил герой наш по свету,
Попробовал все на зубок
И кучу полезных рецептов
Вмещает его котелок!
Котлетки по-киевски, щучьи,
Они же а ля де воляй,
Под соусом собственноручным –
Фантазия бьет через край!
Шашлычную поднял культуру
На уровень новый Сергей –
Полны артистизма шампУры,
Здесь черри, и гриб, и порей!
В салонах друзей менестрельно
Восходит поэта звезда;
Кто слышал его исполненье
Не в силах забыть никогда!
Гитару он щиплет печально,
Слезу вышибает аккорд,
И тенором баритональным
Про губы и маки поет!
В застольных кругах – виночерпий;
Умеет и любит сказать –
Не пьянки, ведь, ради, поверьте...
Чтоб кубок со смыслом поднять!
Давайте же, в честь Юбилея
Содвинем и снова нальем!
Поздравим сегодня Сергея,
Который талантлив во всем!

23 августа 2024 г.

Дмитрий Федотов

То ли ветра скач,
То ли плети свист,
То ль органа плач,
То ли просто твист:
Тенорком взвился
В небо сладкий вальс,
Пусть басы молчат,
А мне – слушать Вас.

Распомадился
Молодой восток,
Не поладимся,
Коль душа – острог.
А постель бела,
Как дороженька,
А она пьяна
Понарошеньку!

Вам тяжелых струн
Завещаю след.
Как мой голос юн,
Как мой разум сед!
Вам за мной идти,
Класть меня в песок.
Ну а мне любить
Хоть еще часок!

Ок. 1987 г.

Марина Никифорова

Мне было виденье, году в восемнадцатом...
За пыльной тяжелой завесой штор
Стояла Девушка, боясь отозваться
На звуки из прошлого сабель и шпор.

На этом портрете с тобой мы одни;
На нашей планете тревожные дни...
Мой Бог – Он с тобою, коль путь твой не прост,
Смотрю я с тоскою на Аничков мост...

Мне было виденье, году в тридцать пятом...
Под шорох зловещий двух черных «марушь»
Прекрасная Дама, с платком нервно смятым
Боялась оплакать несчастную Русь...

На этом портрете с тобой мы одни;
На нашей планете тревожные дни...
Мой Бог – Он с тобою, коль путь твой не прост,
Смотрю я с тоскою на Аничков мост...

Мне было виденье вчера, пред закатом,
Старуха, перстами со старых картин,
Задержала щель между древних гардин,
Как и в восемнадцатом, и в тридцать пятом...

Ок. 1990 г.

Марина Никифорова

Поздно или рано
Облетают листья,
Опадают письма
Буквами в песок.
Поздно или рано
Прилетают птицы
И рисуют гнезда
В графике высот.

А мы, как и прежде не знаем,
А мы, как и прежде, не в курсе,
А мы, как и прежде, не в теме,
Откуда приходят к нам тени...
А мы, как и прежде не знаем,
А мы, как и прежде, не в курсе,
А мы, как и прежде, не в теме,
Как кистью закрасить сомненья...

Черное на белом
Оживает плотью.
Почини мне, Плотник,
Ставни для души...
Черное на белом,
Поздно или рано,
Нарисуй мне, милый,
Птицу под дождем...

А мы, как и прежде не знаем,
А мы, как и прежде, не в курсе,
А мы, как и прежде, не в теме,
Откуда приходят к нам тени...
А мы, как и прежде не знаем,
А мы, как и прежде, не в курсе,
А мы, как и прежде, не в теме,
Как кистью закрасить сомненья...

*Ноябрь 2018 г.
Санкт-Петербург*

Марина Никифорова

LISBOA GRATUITA

Эти стихи возникли в ответ на Серезину «продажу Лиссабона» — стихотворения, полного свежих впечатлений от его путешествия в португальскую столицу в 2013 г., впечатлений метких и остроумных, столь же игривых, сколь ностальгических. Моя поездка на западный край Европы в 2015-м во многом повторяла Серезин маршрут и вела меня по следам его впечатлений. Но стихам суждено было явиться на свет в 2017-м, дозреть в 2018-м, чтобы теперь отправиться в печать:

Поэзия – бред, я же больше не брежу,
Кропаю стишки в уголке:
Рядком *азулезуш, Камоинш и Тежу*
Стоят в аккуратной строке.

Но словно за что-то другое в награду,
А не за терпенье и труд,
Горячие неудержимые фаду
По улочкам гулким бегут.

И застыт глаза, и гортань выжигают
На горьком соленом ветру,
И мама с отцом, улыбаясь, кивают,
И я никогда не умру.

12 июля 2017 г.

Антон Дёмин

Робот, варивший кофе,
Тяжёлый стеклянный купол.
Вылет в другую реальность.
Ветер.

Степи до горизонта,
Автобус, выдавший виды...
Мы тоже давно кочуем.
Ветер.

Руки согрев дыханьем,
Просто принять свободу
Как утро над Аркаимом.
Небо.

Марина Батасова

Путь души – лесная тропа,
На которой хищная рысь,
Желтоглазый и гибкий зверь,
Караулит твой легкий шаг.

Сердца путь – в неведомый край,
Где на древний камень и мох
Сыплет сакура день и ночь
Нежный бледно-вишнёвый цвет.

Путь любви – то в бездну, то ввысь,
В старом городе – тихий дом.
В голубых глазах vis-a-vis
Океан и небо с тобой.

Слышен музыки дивный зов,
Но вплетется в волшебный хор
То ль испанской гитары дробь,
То ли песни цыганской стон.

Прям и дерзок разума путь,
А ведут по нему следы:
Неземной гармонии след
И легчайший след красоты.

Наталья Кропачева

ПСИХОАНАЛИЗ И РУССКАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

Удивительно, *как и что* может объединить жизни психолога и филолога. Психолог разговаривает с людьми о разных проблемах, филолог изучает написанные в старые и не очень старые времена тексты. Однако чудеса случаются. И такую возможность дал именно психоанализ. Дело было, кажется, в 1995 г. А может, и чуть раньше. Это были азартные и странные времена. Много энтузиазма и готовности к авантюрам.

Один из недавно созданных институтов, где предполагалось изучение слушателями психоанализа, объявил международную конференцию «Психоанализ и культура». Название пафосное, и в то же время явно содержало намек на возможность некоторого диалога между представителями разных специальностей. И очень соблазнительным казалось поболтать на «умные» темы. Практическая психология, конечно, не была совсем чужда идеям психоанализа. Фрейда как раз стали на русском языке печатать, в 1989 г. вышло первое (после 1920-х гг.) официальное издание сборника его работ. Затем были опубликованы самые разнообразные статьи и книги о психоанализе. На бедные знаниями и голодные умы обрушилось одновременно все, что накопилось с 1920-е по 1990-е гг. Читали всё подряд. Издатели, конечно, печатали множество популярной и иногда маргинальной литературы. В общем, когда С. Д. сказал, что его институт получил приглашение на конференцию, устоять было невозможно. И я предложила объединить усилия.

Психоанализ воспринимался тогда достаточно просто, в духе американских 1950-х гг. – так, как могли понимать его обыватели. В общем, надо было обязательно найти одну из трех тем, а лучше сразу все три, в сюжетах, которые рассказывали клиенты или излагали беллетристы: комплекс кастрации, эдипов комплекс и гомосексуализм. Рассуждения на эти темы приветствовались в популярных разговорах о психоанализе. Я уже бывала на таких конференциях и не без ехидства слушала о том, что «колонны и стелы в городе являются выражением фаллической символики». Поэтому подготовка доклада представлялась делом весьма простым и даже веселым.

С. Д. в это время живо интересовался пушкинской «Пиковой дамой», точнее, ее сценическими воплощениями. Наиболее перспективной для психоаналитических спекуляций нам представлялась сцена в спальне старой графини. Германн у Пушкина (в опере Чайковского он «Герман») приходит с пистолетом, видит на стене портрет графини в молодости, агрессивно требует у старухи выдать тайну трех карт, та умирает. Пистолет вполне мог быть трактован как «фаллический символ», сцена сама по себе намекала на «эдипов комплекс».

Наша заявка была принята и тезисы опубликованы. Для того чтобы как-то надежнее связать тему «эдипова комплекса» с сюжетом рассказанной Пушкиным истории, мы с С. Д. договорились, и я нарисовала что-то вроде комикса: шесть рисунков, на которых были пистолет, старая графиня и Германн. Так как старуха

годились по возрасту ему в матери, сюжет казался очень завлекательным. Наиболее выразительная картинка показывала, как старуха лежит на полу, Германн стоит с опущенным пистолетом в руках и с некоторым разочарованием смотрит на нее, а на стене висит красивый портрет графини в цвете юности. И где-то за дверью находится молодая и влюбленная девушка Лиза, которую ради выгоды соблазнил Германн. Получилось очень ярко и почти театрально. Конечно, старая графиня – это мать, граф Сен-Жермен – отец, который существует уже в некотором виртуальном пространстве. В каком-то смысле Германн мог считать себя сыном/наследником Сен-Жермена, тем более имена их звучат похоже.

Нам показалось, что у нас получилось достаточно «психоаналитично». Правда, не все отношения в сюжете «Пиковой дамы» мы смогли подробно разложить по моделям психоанализа, но доклад был недлинный, всего двадцать минут. И ключевой эпизод был довольно конкретным. И выступление обещало быть ярким.

Надо честно сказать, что мы больше веселились, обсуждая получившуюся композицию, нежели вчитывались в тексты Фрейда. Начало 1990-х гг., как время живое, быстрое и авантюрное, способствовало такому легкомыслию. И сейчас, спустя тридцать лет, я считаю, что мы не слишком ошибались в том, как можно делать психоаналитический анализ сюжетов Пушкина. Однако тексты и традиция психоанализа требуют своего языка и своего способа описания реальности... а, конечно, ни я как психолог, ни С. Д. таким языком не владели.

Итак, получился азартный текст доклада, и мы решили, что выступать будем вдвоем, увеличив тем самым выразительность представления. Читать по абзацам: С. Д. – филологическую часть, я – психологическую.

Тезисы опубликовали, наступил день конференции. Аудитория на пятьдесят человек, солидная публика за партами (студенческая аудитория), бейджи участников, синхронный перевод на английский язык (в зале несколько гостей из Канады, США и Польши). Солидные авторы зачитывают очень глубокомысленные доклады, в которых известные и новые литературные произведения разбираются с точки зрения эдипова комплекса, комплекса кастрации, подсознания и других психоаналитических категорий. Кстати, как минимум два сообщения были посвящены архитектуре, и обсуждалась пресловутая фаллическая символика колонн и стел на городских площадях.

Наконец очередь дошла до нас. Картинки произвели должное впечатление. Публика аплодировала. Кто-то даже сказал, что иллюстрации – это «новый шаг в развитии психоанализа». И тут наступило время для вопросов специалистов. Встал солидный психоаналитик и сказал через переводчика: мол, очень содержательный доклад, но он считает, что недостаточно подробно освещен комплекс кастрации. Не могли бы уважаемые авторы подробнее осветить тему в аспекте кастрационного комплекса.

Ситуация была сложной. Мы к ней не были готовы. К тому же С. Д., не будучи индифферентным психоаналитиком, воспринял вопрос слишком близко к сердцу. Он несколько смутился и даже покраснел. И тут я поняла, что сейчас наступит катастрофа. Потому что С. Д., кажется, понимал этот процесс не как метафору, а как физическую реальность оскпления. Которая никак не вязалась с сюжетом Пушкина.

А ведь и правда. Опущенный пистолет в руках Германна очень мог быть понят так, что старуха своей смертью его «кастрировала» и лишила в символическом смысле мужской силы. И в карты потом Германн не выиграл, и Лизу, влюбленную в него девушку, потерял...

В общем, кое-как я ответила уважаемой публике, что «да, мы упустили этот важный момент в своем анализе». Тем не менее успех был налицо. Мы отметили его в духе времени, но развернутая статья так и не была опубликована в сборнике... И здесь у меня и у С. Д. воспоминания не сходятся. Я помню, что были смутные переговоры о публикации и обсуждались картинки как новый способ изложения аналитических идей. С. Д. помнит свой разговор с организатором конференции, в котором тот намекнул, что «разоблачил пародию». В общем, больше нас на психоаналитические конференции не приглашали. Да и конференции такого типа (совмещение психоаналитиков и деятелей культуры), кажется, больше не проходили. Остались приятные воспоминания. А ироничный анализ некоторых визуальных объектов и некоторых литературных сюжетов в духе «психоанализа» доставил нам большое удовольствие.

Елена Петрова

МОЙ БРАТ СЕРЁЖА

Это было осенью 2011 года. Тогда я и познакомилась с Сергеем Денисенко-саном.

Уникальная выставка японского каллиграфа Рюсэки Моримото готовилась в Пушкинском Доме в Петербурге. Сергей был куратором этой выставки, а я – координатором Моримото-сэнсэя.

До того времени каллиграф, с моим участием, успешно проводил выставки в Музее Востока в Москве и в зале Российской Академии художеств, и у нас был опыт проведения выставки в России. Но перед этой выставкой мы были очень взволнованы. Тема была непростой и рискованной.

«Евгений Онегин» в каллиграфии!» В Пушкинском Доме!!!

(Кстати, это была идея тогдашнего японского генерального консула Японии в Санкт-Петербурге господина Итиро Кавабата.)

Но когда мы начали готовить выставку на месте, мое опасение рассеялось. Мы сразу нашли общий язык с куратором Сергеем, и монтаж шел гладко и интересно.

Однажды, во время этой дружной работы, Сергей подошел к Моримото-сэнсэю и показал один листочек с дерева. «Сэнсэй, это Вам. Я его подобрал во дворе Пушкинского Дома». На листе что-то было написано. «Ой, романтик, – подумала я с улыбкой, – стишок пишет на листочке, как древний поэт». Но в следующий миг я была поражена словами сэнсэя. Он, глядя на лист, весело сказал: «У вас, Сергей-сан, почерк интересный. Давайте сделаем выставку вместе. Я вас приглашу в Японию».

– Сэнсэй, это опасная шутка! – воскликнула я. – Что, если он поверит вашим словам!?

– Нет, это не шутка, – сказал сэнсэй. – Смотрите. У него живая линия. Я серьезно хочу пригласить его.

Но тогда я думала, что он решил пригласить Сергея в Японию, чтобы отблагодарить его за большой труд над его выставкой. Сисэй-сан, его жена, тоже думала так. Он был щедрым человеком.

Но через несколько лет мы все узнали, как правильно сэнсэй распознал талант Сергея как художника. Тот участвовал в совместных выставках с сэнсэем три раза (2012, 2014, 2016). В первой выставке он показал свои циклы «Город и Дождь», «Пиковая дама» и «Евангельский цикл». Все картины были написаны красиво, с утонченным вкусом, однако я не видела оригинальности в них. «Это не удивительно, – подумала я, – ведь он литератор, а не художник». Но время в Японии (время с сэнсэем) повлияло на него сильно, и он начал расти на наших глазах. Он рос и рос, как герой народной сказки, и в 2014 году перед нами стоял совсем новый Денисенко, который нашел свой уникальный стиль!

Сергей посещал Японию 5 раз. Многие дни в Японии он прожил в моем доме, и у нас появилась «серёжина комната». В садике перед его окном стоит «серёжина слива». Он стал родным для нашей семьи.

Мы с Серёжей гуляли в разных местах и увидели много интересного. Если бы он написал о своих поездках, его сочинение могло бы встать в один ряд с путевыми очерками И. А. Гончарова. Но Серёжа выражал свои впечатления не пером, а кистью. Родилось много весьма уникальных картинок. Например, его альбом «Тысяча в одном» (2013). Все мои японские знакомые удивляются, как тонко художник Денисенко-сан выразил неуловимые черты японских пейзажей.

Я вспоминаю нашу поездку в Кооти, южную префектуру на острове Сикоку. Туда мы ездили вшестером с моими друзьями. Мы гуляли на горе, где течет река Ниедо с чистой водой. Неопишимо красивый цвет воды восхитил нас (местные люди зовут этот цвет «Niyodo-blue» и гордятся им). В тот вечер в традиционном японском отеле мы насладились местными деликатесами и потом, пожелав друг другу спокойной ночи, разошлись по номерам. Но у Серёжи ночь получилась беспокойной. Зачарованный и вдохновленный рекой, он не мог уснуть. Не мог не выразить свое восхищение. Он писал и писал всю ночь. На другое утро, за завтраком, мы увидели усталого, но сияющего от радости Серёжу. «Додзо (пожалуйста)», – сказал он и подарил нам всем картинки. Увидев его работы, мы все кричали от восторга: «Wow! Niyodo-blue!!!»

В конце 2017 года Моримото-сэнсэй ушел от нас навеки¹. Но то, что он подарил нам при жизни, и сейчас обогащает и украшает нашу жизнь. Серёжу он научил мастерству писать тушь и открыл ему новый мир, а мне сэнсэй подарил «младшего брата», о котором я с детства мечтала.

Я очень счастлива приобрести доброго талантливого брата!!!

Фуэ Катаяма

¹ В 2018 г. (3 сентября – 5 октября) Фуэ Катаяма и Сергей Денисенко организовали и курировали выставку в Пушкинском Доме: «Путь кисти: Каллиграфия Моримото Рюэки (Памяти мастера)». Среди работ, подаренных мастером Музею Пушкинского Дома, после выставки «Евгений Онегин» (2011), было и несколько свитков, созданных Рюэки Моримото (каллиграфия) совместно с Сергеем Денисенко (рисунки) (2016). – *Ред.*

ИЗ СБОРНИКА «ПОД АБСУРДИНКУ – 13»

Люди немеют, если прекратятся любовные связи слов.

Яблочко на яблоньку всегда похоже, но может не только с нее падать, но и от нее отлетать.

На градуснике: «Я Вас люблю». А по ощущениям: «Из-за денег».

Писатель понимал, что неустойчивые словосочетания плохо усваиваются читателями. Но он был устойчив в своих предпочтениях.

Люди многое делают машинально. Например, рождаются.

У каждой цивилизации есть период выпуклый и впуклый.

Бинарная оппозиция «западники – славянофилы» – несовершенна. Есть те, кто воодушевлены Западом, и те, кто замкнуты на Россию. Но есть и те, кто открыты и Западу, и Востоку, и Югу, и Северу. Первый – Пушкин.

Сама я не замерзла, только тело.

Напичканный искусственным интеллектом холодильник угадал желание хозяйки и покраснел.

Нельзя запретить желать себе старого несчастья в Новом году.

Русские люди масштабны. В поисках соринки мы ходим с бревнами в глазах.

Мужчине нужна женщина, женщине нужен мужчина. Только мужчине нужна любая, а женщине – лучший. Разница, казалось бы, невелика.

Совесть бывает от природы чистая, а бывает хорошо намытая.

Россия последние годы так широко живет, как будто неожиданно получила наследство от богатой бабушки.

Никто не пострадал. У нескольких девушек была сильная конфузия.

Он – гений, но об этом не знает. Я знаю! Так что гений он только со мной!

Песенка дуэлянта: «Эти глаза напротив...»

Плохо – это когда плохо при любом варианте. И когда тебе не уступают место в общественном транспорте, и когда уступают.

Дедушка Мороз, я хочу такую же Снегурочку, как у тебя.

Иногда звонки в мобильных ведут жизнь независимую, как собачки у прогуливающих их хозяев.

Сначала – пожилец, и только потом старик.

Есть мужчины без костей, но есть и женщины из одних костей. Так что равновесие в целом обеспечивается.

Он не кричит. Это такие звуки.

Первобытный человек мог съесть мамонта со всеми его костями и бивнями. А мы виноградные косточки выплевываем. Эволюция!

Получив золотым копытом в лоб, и умереть приятно.

Почему культура так жаждет оттепели? Она поможет расстегнуть пуговицы и расшнуроваться.

Лучезарнувшийся.

Язык Элочки Людоедовой, неважно, откуда понаехавшей в Европу: «Здравствуй»; «Сколько стоит?»; «Ты – расист».

Распронаибессовестнейшая честь.

Надо вывести породу трехголовых свиней, и тогда их поголовье в стране вырастет втрое.

Личная переписка – это замочная скважина только в том случае, если смотрят в нее не те, кто переписывался.

В меру интеллигентен. И эту меру никогда не переходит.

Русского человека, который ест мороженое в пятидесятиградусный мороз и говорит по мобильному телефону, спускаясь с горы на горных лыжах, победить нельзя.

– Меня любят женщины.

– Это плохие женщины. Тебя надо не любить, а улучшать.

Он говорил на разные темы, а уж молчал на немеренное их количество.

Представьте себе, что полотна Моне принадлежат кисти Мане, а картины Мане написаны Моне. И мир сойдет с ума.

- Не пой!
- Это не я, это душа поет.
- А ты ей скажи, чтобы не пела.
- А я хочу послушать.

75 лет и 80 лет – не юбилей. Юбилей – это круглая дата, с цифрами, отражающимися зеркально: 77, 88, 99, 111 и т. д.

Независимый последователь.

Искусственный интеллект есть. А искусственной интуиции нет. Ура!

Половина – вещь относительная. Можно быть наполовину грузином, наполовину поляком и наполовину русским.

Лет через десять и женщина сможет стать Папой.

У каждого слова есть тело (значение) и душа (звучание). Значение изменится, забудется, умрет, а звучание – бессмертно.

Простите, Ситуация, по-моему, мы с Вами где-то уже встречались.

Мужчина измельчал и укрупнился одновременно. Никто сейчас не может дать пощечину. Либо в глаз, либо пас.

Он учится хорошо, но на двойки.

Почти все несовместимое совместимо. Несовместимы: Упоение бездны мрачной на краю и Бескрайняя жизнь через край.

Левое счастье не может стать правым делом.

Крыша – на то и крыша, что один Карлсон может жить на ней, а другой – под ней.

Между корнями и листьями – социальный антагонизм.

То либеральные патриоты, то авторитарные демократы. Все смешалось в доме нашем.

Любой вопрос – ответ.

Не важно, чтобы Вечная Женственность была Вечной и чтобы она была Женственностью. Важно, чтобы Она была.

Прошу меня беспокоить. В беспокойстве – жизнь.

Всеволод Багно

ЧУДО ВЕЛИКОЕ

Весной 1976 года я, курсант, проходил практику на т/х «Балтийский-1». И вот что мне тогда запомнилось. Был у нас в команде такой изумительно интересный человек – боцман Борис Егорович Майоров, орденоносец и проч. Больше полувека прошло, а в моей памяти его истории остались на всю жизнь. Он много рассказывал о своих приключениях, о сложных ситуациях в морской жизни. И глаза его (а ему в те времена было уже за шестьдесят) светились, как у двадцатилетнего парня.

Нас, курсантов, всегда привлекали не по профессиональным вопросам (навигация, такелаж и проч.), а конкретно к покраске судна. Боцман как раз и был руководителем в этой области, да и не только в этой. Но на данный момент мы были подчинены ему и выполняли все приказы, которые он, как дракон, извергал. И ведь что удивительно (это я потом понял), – он нам хотел привить смысл того, что мы делаем и зачем. На флоте нет мелочей. Каждая мелочь может превратиться в глыбу, и вот эта глыба может утащить тебя в морскую пучину.

Одну из своих многочисленных историй он рассказал нам во время перекура на баке – как раз про покраску судна.

Закончилась Великая Отечественная война, но еще многое не было вывезено из США и Англии по ленд-лизу: это и сырье, и техника, и медпрепараты и пр. Прибыли мы тогда, в 1946 году, к берегам США, в порт Норфолк, в штате Вирджиния. Место в этом районе укрытое, погода – великолепная (загорали). В это послевоенное время многие порты в мире возрождались и вели активную торговлю, а судоперевозки были в пике грузооборота. Все причалы оказались заняты, и нас поставили на рейд (то есть на якорную стоянку). Погода теплая, комфортная по всем показателям. Сколько простоим – неизвестно. Но когда судно на ходу – это одно, а когда стоит на рейде – совершенно другое. И тогда, то ли капитан, то ли старпом дали команду к покраске судна. Краска имела Ярославского завода, кстати, ужасная по качеству. Однако все же краска. Выбора не было. И мы приступили к покраске нашего ржавого, но любимого всей командой судна. И вот что интересно: все тогда красили суда так называемыми маховыми кистями. Это была долгая, тяжелая, нудная работа. Перед покраской требовалось зачистить старый слой, прошкурить, нанести грунт и только после этого через день-два этот участок красить. И вот мы начали. Зачистили, маховыми кистями загрунтовали железным суриком борт до ватерлинии, надстройки, палубу, трюмные крышки и т. д. Каторжный труд. Палящее солнце, море, пот. Обливались морской водой, пили пресную, совсем уже несвежую теплую воду... По вечерам, когда солнце садилось, мы собирались на юте, подкалывали друг друга, смеялись. Все в пятнах краски – кто в зеленой, кто в коричневой, кто в шаровой. И вот что удивительно: на рейде стояли такие же суда, как наши, только американские. Их команды также занимались покраской. Только у них она была завершена на девяносто процентов, а у нас только на тридцать

или сорок. Тогда мы решили днем из ходовой рубки понаблюдать в бинокль, как они работают. Ведь не может быть, что мы такие слабаки в покраске! Бинокль переходил из рук в руки. И вот что мы увидели: маховых кистей у них не было, а красили они борт (видимо, уже вторым слоем) какими-то роликами. Это было удивительно. И непонятно.

Наконец настал тот день, когда нас забрали в порт. Пришел буксир с лоцманом и проводил нас к причалу. Поскольку наш капитан был в курсе всех происходящих событий на борту, он поинтересовался у лоцмана, чем это красят свои суда наши союзники. О!.. валиками, это очень хорошее изобретение¹. И он объяснил, что такое валик. Объяснил дотошно и увлекательно, как настоящий моряк, встретивший своего собрата. Ведь по большому счету на море нет национальностей, но издавна есть одна нация – моряки! Когда они в море... Жаль, что так только на флоте...

Пароход – это тот же самый многоэтажный дом. Здесь и газ, и отопительная система, водопровод, вентиляция, камбуз (кухня), санузлы, баня. При этом такое множество механических, гидравлических, навигационных и прочих узлов! И все это необходимо содержать в надлежащем порядке.

Когда мы вышли в море, то сразу и приступили к изготовлению чудо-валиков. Здесь сыграла роль чисто морская смекалка. Перед нами встал вопрос: где раздобыть на судне необходимый материал? Естественно, синтетики тогда у нас еще не было, зато имелись... меховые шапки-ушанки, серые такие. Вот их-то мы и стали распарывать и кромсать. Из деревянных брусков на токарном станке выточили тубы, просверлили. Насадили валики (вернее, тубы) на стальную проволоку. Шапочным мехом обшили. Эффект, конечно, был «на ура»!

Без скандала не обошлось – шапок на советских судах попросту не стало...

Я спросил Бориса Егоровича, а чем отличаются вот эти валики, которыми сейчас, в семидесятых годах, мы красим, от тех валиков сороковых годов? Он ответил, что, к сожалению, ничем.

И вот я смотрю на валики и пользуюсь ими сейчас, спустя уже больше полувека. Принцип один, модификации, качество и структура волокна – разные, намного лучше тех, что были в те годы. Мне кажется, это гениальное изобретение. Как и меховые шапки-ушанки.

2023 г.

Александр Макаров

¹ Валик был изобретен Норманом Джеймсом Брики в 1940 г. в Канаде в городе Торонто.

НАСЛЕДСТВО

Много лет я ношу перстень с александритом на левой руке. Александрит – загадочный камень, он меняет свой цвет в зависимости от освещения. В метро он – темно-фиолетовый, на ярком солнце – светло-синий, а иногда его цвет зависит от моего настроения. Этот перстень – наследство от моей мамы. Мне часто говорили, что александрит нельзя носить, – мол, это вдовый камень, камень одиночества. Однажды я отдала перстень в починку ювелиру. Тот долго его разглядывал, вздыхая, а потом сказал: «Да, удивительный камень, теперь таких не делают».

Верно, такие камни делали в той стране, которой больше нет. И мамы моей уже очень давно нет. И нет той девочки, которой мама сказала: «Вот у меня два перстня, один с рубином – это твоей сестре, а тебе, доченька, – с александритом».

Мама воспитывала нас одна после гибели отца. Много работала, но и зарплата была высокая, должность у нее была ответственная и очень серьезная, – как-никак, секретный военный завод. Мы, любимые доченьки, ходили в музыкальную школу, в доме были пианино, приличная библиотека, ковры; и квартира хорошая, с высокими потолками и с эркером. А летом – обязательно море, солнце, Коктебель... Да, детство было счастливое, что и говорить. Только кончилось оно внезапно. Зимние каникулы, в доме елка, пахнет хвоей и мандаринами. А за окнами сугробы, такая уральская снежная-снежная зима. Мама умерла дома, инсульт, через 12 часов ее не стало. Последним слабым жестом она погладила меня по руке, говорить уже не могла. Ее хоронил весь город, очень много было людей, и приехал на похороны мужчина, который любил ее всю жизнь. Это нам уже потом рассказали, лет через двадцать. Похороны тогда проходили так: под оркестровый траурный марш выносят гроб, и по усталому еловыми ветками полу за гробом идут люди. С тех пор я не люблю Новый год, и еловые ветки не люблю, и музыку эту слышать не могу.

А перстень с александритом ношу. И не снимаю. Никогда.

Валентина Маслова

ПАНИ ВАЛЕВСКА

Ах, эти очереди, очереди, очереди! Мы провели в них часть нашей молодости. Они вытягивались на всю страну – от Москвы до самых до окраин. В них мы стояли за билетами в кино, в театр, на самолет и на поезд. Еще за колбасой, растворимым кофе, зеленым горошком и сгущенкой. А еще за предметами нижнего белья, сапогами и куртками. Всегда в страхе: вдруг не хватит, передо мной закончится? После выяснения, сколько дают в одни руки, надо было выскочить ненадолго и позвонить из будки кому-нибудь, попросить прийти, стать вторыми «руками». Иногда количество не ограничивали, и этим пользовались предприимчивые люди, закупая дефицитные товары небольшим оптом для перепродажи и подарков «нужным» товарищам. Я никогда не была предприимчивым человеком и старалась избегать очередей, тем более что терпеливостью я тоже похвалиться не могу. Но все-таки очереди были необходимым условием жизни в наши молодые и веселые восьмидесятые. Без них обойтись было нельзя никак.

Восьмидесятые. Глупые, решающие, отважные, радостно-юные, красивые, трагичные, полные надежд. Они наступили сразу после школы. Первые три принесли сводки из Афганистана, где гибли мои одноклассники, свободу от родителей, студенчество, с полуголодной, но бурной жизнью, и материнство. И много-много разных дел и событий, которые были важными, определяющими мое будущее. Тогда же умерла моя бабушка. Ее смерть была печальным, но ожидаемым событием: пришло время и она, постепенно отдаляясь от нас, угасла. Я не видела ни смерти, ни похорон, просто получила телеграмму с сообщением. Оцепенела, что-то будто царапнуло сердце, и... ничего! Ну что ж, значит, умерла. Жизнь побежала дальше, только вспоминая бабушку, которая была мне второй матерью, я стала спотыкаться: «Бабушка моя так говорит... Говорила...» – или – «Моя бабуля так делает... Делала...»

Бабушка родилась вместе с двадцатым веком и вместе с веком пережила столько, что хватило бы на несколько жизней. Нижегородская крестьянка по рождению, которой не суждено было жить на своей земле рядом с могилами предков. Революционно-военные и репрессивные ветры носили людей по стране, как осенние листья, а страна меняла свой облик. Но бабушка была неизменной: ситцевый платок, завязанный под подбородком, и нижегородский говорок. «Тятенька был добрый, нас, робятишек, никогда не бил, не обижал...» Она тоже была доброй, и «робятишки» были смыслом и радостью ее жизни. Что похуже – себе, самое лучшее – «робятишкам». Что-то купить себе – печальная необходимость (охи-вздохи), купить что-то хорошее в подарок – несказанная радость. В предвкушении дарения выражение счастья на ее лице было необыкновенно трогательным. Морщинки лучились все до одной, а беззубая улыбка была по-младенчески наивной и заразительной.

В восьмидесятые было очень много таких старушек. В платочках и плюшевых душегрейках с характерными для разных областей говорками. Они тоже стояли

в очередях за продуктами и в железнодорожных кассах. А в тот день, спустя полгода после телеграммы с известием о смерти моей бабушки, я увидела очередь за косметикой. «Выбросили» духи. Эх, жаль, очередь идет так быстро, а мне совсем некогда стоять! Надо бежать. Надо... Но я остановилась, будто ноги мои приросли к асфальту. Покупательницы расхватывали духи десятками, упаковками, потому что давали без ограничения, и на этом фоне мне бросилась в глаза бабуля, развязавшая уголок носового платка таким знакомым жестом, вынувшая оттуда свернутые рубли и купившая один-единственный флакон. Она вышла из очереди и любовалась этим изящным флакончиком, кобальтовым с золотой крышечкой, держа его крепко в своих узловатых, натруженных, крестьянских руках. Лицо ее сияло счастьем в ситцевой рамке платочка, каждая морщинка лучилась, улыбка была младенческой. А я смотрела на нее и плакала безудержно и безутешно, как будто только что дошла наконец телеграмма с известием, что нет больше нигде на земле моей бабушки.

Наталья Кропачева

ОЛЕГ И ОЛЬГА

– Мой брак не был мезальянсом, – начал Олег Карлович, улыбаясь всем своим артистичным еврейским лицом. Улыбка его не была широкой и открытой, но сквозила в глазах, морщинках, уголках губ. В комнате стоял запах миндаля, потому что кофе был здорово разбавлен «Амаретто», чтобы отогреться с мороза после ужасной поездки в Ольгино. Почему Ольгино? Зачем Ольгино?

Олег был обуреваем то несусветной жадностью, то неслыханной щедростью. Юную женщину звали Ольгой, она была его «тезкой по скандинавской линии». А подружку-однокурсницу звали Евгенией, но за авантюренность и живость характера все именовали ее исключительно Женькой или Женей. И прорыв внезапной щедрости увенчался глупейшей поездкой на такси в Ольгино, где они втроем бродили по дикому и пустому берегу, спотыкаясь о валуны под пронизывающим балтийским ветром. Негде было ни отогреться, ни поесть (о еде никто не задумался, отправляясь кататься на такси поздней осенью и выходя из него с воодушевленными возгласами: «А давайте выйдем в Ольгино!») До телефона добраться тоже не было никакой возможности, ибо в обозримых окрестностях не было ничего похожего на обитаемые здания, за исключением видневшейся неподалеку охраняемой гостиницы с высоченным забором, уходящим в залив.

Возвращались домой очень сложным путем с пересадками, – и хорошо еще, что их подобрал автобус прямо на шоссе, потому что ни железнодорожной станции, ни автобусной остановки не оказалось в месте, где они покинули теплый салон такси и оказались во власти ветра и холода.

Олег Карлович знал, где варят лучший в Питере кофе (это был не «Север» и не «Метрополь», и даже не любимый всей богемой «Сайгон» под «Москвой», а обыкновенный кондитерский магазин у Витебского вокзала, который Олег торжественно именовал Царскосельским), он знал, где можно было купить дефицитный ликер и сигареты с ментолом, но при воспоминании о червонцах, исчезнувших в кармане таксиста в Ольгино, свинцовые лапы жадности схватили его за сердце. Поэтому было решено отправиться за початой бутылкой к нему домой, на Петроградскую, а оттуда по прямой ветке на Садовую, где жили девушки и там самим сварить кофе в кастрюльке.

Он пригласил их войти в большую старинную квартиру, где с бронзовой таблички с немецкой фамилией отчима Олега, вовремя успела исчезнуть частица «фон». Он сообщил об этом спутницам в таких выражениях, что они поняли: между отчимом и пасынком нет взаимной приязни. Две бедные второкурсницы, жившие в съемной комнатке длинной коммуналки втроем, с еще одной подружкой, притихли на поро-

ге, не решаясь пройти. Им навстречу вышла моложавая женщина, одетая во что-то очень красивое:

– Олежек, ах, Олег, – рассеянно и торопливо заговорила она с каким-то неопределенным взмахом обеими руками, – как же так?

– Мама, да. Вот так! – очевидно продолжая какой-то, начатый давно и прерванный диалог, произнес Олег с непередаваемыми интонациями обиженного на весь мир подростка. Белокурая женщина выглядела почти ровесницей своего сорокапятилетнего сына. Но, по-видимому, в отношениях еврейских мальчиков с их мамами, дело не в мамах, а в сыновней ревности еврейских мальчиков.

– Познакомься, мама, это те самые проститутки, с которыми я провожу время, как говорит твой муж!

– Ах, – воскликнула Женька, изумленно вскинув глаза.

– Ах, – одновременно с ней выдохнула, сжимая пальцы, мама, глядя на них растерянно-умоляюще, прося прощения взглядом и жестами за бестактность сына, не в силах произнести ничего, кроме неясных междометий. Ольга молча повернулась и вышла, Женька, расхохотавшись, отправилась следом за ней. Они ждали Олега на лестнице не больше двух-трех минут. Он вышел с таинственным видом волшебника и снял пробку с красивой квадратной бутылки, наполовину заполненной темно-коричневым ликером. Над площадкой, покрытой рельефным голубоватым кафелем, над кованой изукрашенной решеткой перил поплыл пряный запах.

– М-м-м, пахнут абрикосовые косточки! – запела Женя. – Вот это да!

И теперь, устроившись кто где с кофейными чашками, издающими сильный запах «Амаретто», в той самой студенческой комнатке на троих, они пытались поддерживать игру, которую он затеял. Компания увеличилась, приехала с дежурства Елена, а поскольку поспать возможности не было, то и она, сонно моргая, пила с ними кофе и принимала участие в игре. Надо было по очереди рассказывать о своей первой любви. Она, вслед за Женькой, уже закончила монолог, наступила по жребию очередь Олега, а за ним Ольги.

Произнеся первую фразу, Олег Карлович повторил ее, пробуя на вкус:

– Да-да, не был мезальясом... – А затем вдруг прервал себя и пробормотал: – Нет-нет, я не это хотел услышать от вас, предлагая эту игру!

Картинно и томно прикрыв свои прекрасные миндалевидные еврейские глаза тяжелыми веками, он наблюдал за каждой из своих собеседниц, явно наслаждаясь этим общением. Переводя взгляд, любовался по-детски круглыми щеками Елены, прядями соломенного цвета, идеальным овалом подбородка, замечая серьезность и неторопливость ее слов и движений, сосредоточенность отличницы в ярко-синих глазах. Женя нравилась ему почти так же, как Ольга, она заставляла его улыбаться этой обаятельнейшей улыбкой, ибо была она весела, импульсивна и легкомысленна. Все это просто било из нее темпераментом и нарочито-шутливой развязностью,

легко читалось в зеленоватых, слегка раскосых, глазах и в пушистом облаке золотистых волос. Только что она легко и небрежно, кинув на пол диванную подушку, за секунду встала на голову. Поболтав весело ногами в воздухе, медленно и плавно опустила вытянутые носки возле самого затылка так, будто ее тело было резиновым. Села на полу, скрестив ноги, снова взяла в руки чашку:

– И что же дальше?

Она тоже наслаждалась: его голосом, интонациями, выражением лица.

– Что? Я не могу дальше рассказывать, потому что вы лукавите, милые дамы! Да, да, вы обманули мои ожидания. В век сексуальной революции, будучи искусственными (он с сомнением покосился на Елену, а та покраснела) молодыми женщинами, вы преподнесли мне уже две школьные истории с робкими поцелуями под яркими звездами и полной луной! Так нечестно. Где пылкость чувств и кипение страстей? Где неосмотрительность и падение? Где всепожирающий огонь желаний? Где, где... секс? Неужели любовь была такой бесплотной? И неужели первый сексуальный опыт был... без любви? Вы разочаровали меня. С последней надеждой я смотрю на Вас, Ольга, ну хоть у Вас-то любовь получила логическое завершение? – его глаза широко распахнулись на секунду, и вновь веки укрыли их взгляд тенью длинных ресниц.

– «Красота проста», – Вам скажут,

Пестрой шалью неумело

Вы укроете ребенка,

Красный розан – на полу... –

продекламировал он медленно, выразительно, в мыслях давая ее красоте названия: девушка-луна, девушка-ночь... Слегка запрокинув голову, он пристально посмотрел в ее непроницаемые монгольские глаза. Черные волосы до самых бедер и очень простого покроя кобальтовое платье ослепительно оттеняли снежную белизну ее кожи и легкую стать фигуры. Этот странный синий цвет мало кому к лицу, может быть, загадочная польская пани, именем которой называли духи в кобальтовом изящном флаконе, была такой же белокожей и черноволосой? Она сидела в позе беломраморной роденовской девушки. Такие позировали великому скульптору для его «Джюльетты» и «Вечной весны». Неподвижное восточное лицо отражает не эмоции, а только тени чувств. Во всем, чего она касается, безупречный тонкий вкус и талант, оскорбленный студенческой нищетой. И только в зазвучавшем наконец ее голосе он угадал едва различимые истеричные нотки грядущей неумолимо шизофрении:

– Я любила его всегда, сколько помню себя, с детства, а он не обращал на меня внимания до выпускного вечера. Все случилось той же ночью, а наутро улетал мой самолет. Я не могла остаться. Я должна была поступить в университет во что бы то ни стало. Вот и весь мой рассказ о первой любви.

– А потом? Ты ведь не хочешь сказать, что эта ночь единственная, и ты до сих пор сохнешь? – Женька сочувственно скривила губы.

– Нет, потом было насилие, я плакала, умоляла, но... Как-то получилось, что секс с тех пор стал для меня терзанием. Я пыталась любить, но каждый раз было чувство, будто отдаю себя на заклятие.

– Оленька, – вкрадчиво сказал Олег, – выходите за меня замуж, я буду заботиться о Вас. (Хотя я влюблен во всех троих, но Вам я буду родным дядей, не отцом, о нет!) Буду бережлив и нежен, буду Вас баловать и лелеять...

Олег Карлович говорил медленно, а мысли незаметно рождали иные образы: северная щепная птица, раскинувшая белые крылья, горькая кликуша посреди белой ночи и белого мха.

Наталья Кропачева

ТАИНСТВЕННАЯ ИСТОРИЯ

(Пьеса для радио)

Действующие лица:

Спиридион (по-домашнему – Спиро) Салинкари (бас)
Афродита (Фрося) Салинкари (голос как у Марии Каллас)
Анихнефтис (Скаут) Салинкари (подросток)
Дромеас (Бегун) Салинкари (мальчик, ребенок)
Астрологос (Звездочет) Салинкари (мальчик, ребенок)
Гармония (Моня) Салинкари (девочка, ребенок)
Нил (металлический баритон)
Люс (металлический тенор)
Реквизитор (старичок)
Мышонок (подросток)

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ АНТРЕПРИЗЫ CROCHET

РАССКАЗЧИК. Есть в Санкт-Петербурге театрик – Антреприза Crochet¹. Его в 2019 году основало семейство улиток по фамилии Салинкари (по-гречески «улитка»), чтобы не заскучать, когда некоторые особо жадные и глупые люди устроили во всем мире безобразие. Салинкари – улитки петербургские, хотя род свой ведут из Греции. Поэтому нельзя утверждать, что любовь к театру у них исключительно наследственная, греческая, или благоприобретенная, петербургская. Преодолевая ступени амфитеатров, прячась во влажных прохладных щелях каменных скамей, пра-Салинкари выпитывали древнегреческие трагедии; в туманах Петербурга наблюдали они драмы и комедии.

Петербургская ветвь Салинкари исторически происходит с Греческого проспекта, куда предков Спиро вместе с фруктами завезли купцы. Происхождение его жены такое же, ее девичья фамилия – Мило (по-гречески «яблоко»). В 1830-х годах предки обоих вместе с фруктами попали в деревню Пулково.

Семейство на данный момент состоит из шести улиток – папа, мама, три сына и дочка.

Спиро (полностью Спиридион) родился прямо на лугу Большого Пулковского радиотелескопа. Он очень умный.

¹ Это часть большого цикла, включающего также разделы: «Частная жизнь улиток» и «Кикерикексенские сказки». Во всех историях действует множество персонажей – мыши, улитки разных стран и планет, жабы, ежи, гномы, театральный призрак и др. Перечень спектаклей, историй и сказок см.: <https://vk.com/id5834063> (верхний закрепленный пост). Все проиллюстрировано фотографиями (на них надо нажимать, чтобы увидеть текст рядом с каждым фото).

Фрося (полностью Афродита) родилась в яблоневом саду по соседству. Она провела детство на груди книг, фотографических пластин, негативов и перфокарт, выброшенных на помойку неподалеку. Как это ни грустно, но – пригодилось же!

Скаут (официально Анихнефтис) – старший сын. Отличник во всем.

Бегун (официально Дромéас) и Звездочет (официально Астрологос) – близнецы-сорванцы, но они совершенно разные. Бегун любит спорт, а Звездочет собирается стать международным шпионом.

Моня (полностью Гармония) – совсем маленькая улитка. Она очень добрая и во всем стремится подражать маме.

А помещение для театра они сняли неподалеку от Пулкова, на бывшем Кикериксенском болоте, арендовав у хозяев – Мышки-мамы и Мышонка-сына. В свою очередь, мыши живут в квартире у Реквизитора.

Добавим, что в каждом порядочном театре со временем появляется призрак, хотя бы призрак отца Гамлета. У нас призрак тоже имеется. В рассказе будут его следы.

ПРОЛОГ

СПИРО. Аааааааааа!!!!!!!

РАССКАЗЧИК. Спускаемый аппарат разваливался в воздухе, горящие обломки разлетались во все стороны над арктической тундрой. Контейнер, в котором был Спиро, треснул от перегрузки, и слизень, закрыв глаза, увесистой пулей понесся к белой земле.

Шлёп. (Звук, подобный шмяканию мокрого полотенца.)

Он почувствовал, что воздух больше не обжигает, не сдирает кожу, как теркой. Он, крупный слизень, лежал на чем-то еще более крупном... плоском... вибрирующем... и как будто живом...

СПИРО. Ай!

Звук мощного выброса пламени (как от горелки воздушного шара).

РАССКАЗЧИК. Под то, на чем он лежал, что-то крепко наподдало.

НИЛ. Будь добр, приклейся как следует, мы прыгаем.

РАССКАЗЧИК. Спиро постарался последовать совету. А потом открыл глаза. Он лежал на каком-то подобии тарелки, с одной стороны которой возвышалась синеватая... раковина? Но не земная раковина, Спиро таких раньше не видел. Она переливалась огоньками, и в ней было несколько отверстий, закрытых полупрозрачным

веществом. В одном из отверстий, обращенном к пассажиру, виднелось... щупальце? с глазом на конце. Глаз смотрел на Спиро.

НИЛ. Ты хорошо лежишь?

СПИРО. Да-а...

НИЛ. Куда ты направляешься?

РАССКАЗЧИК. Спиро замялся. Он не хотел возвращаться на базу, нынешняя работа ему не нравилась, он собирался увольняться, а тут еще случай такой – погиб, дескать, при исполнении, и ищи-свищи!

СПИРО. 59°46'18" с. ш.; 30°19'33" в. д.

НИЛ. Тогда держись.

Звук мощного выброса пламени.

РАССКАЗЧИК. Названные Спиро координаты – это луг Большого Пулковского радиотелескопа. Снова наподдало снизу, и они понеслись. Мир вокруг превратился в цветные пятна. Спиро даже слегка замутило.

НИЛ. Эй, наверху! Жив? Мы прибыли!

Майские голоса птиц, особенно зябликов,
на заднем плане гудит пассажирский самолет.

РАССКАЗЧИК. Тарелка с пассажиром зависла над зеленым лугом. Была весна, в соседнем саду цвели яблони. У Спиро закружилась голова – настолько это было невероятно. Только что он погибал в стратосфере – и вдруг оказался дома!

СПИРО (*шепчет*). Жив... Ты спас меня... Ты кто?

НИЛ. Нил. Я моллюск, вроде тебя, но издалека. Да какое там спас, просто подвез, не бери в голову. Куда садимся?

СПИРО. На яблоню, дальше я сам...

Шум весеннего ветра.

РАССКАЗЧИК. Тарелка приблизилась к дереву.

Звук, как будто отдирается скотч. Спиро переполз на ветку.

Теперь он мог разглядеть своего спасителя. Это была улитка, но какая!

Однако времени на подробное рассматривание летчик не дал.

НИЛ. Привет!

Звук мощного выброса пламени.

РАССКАЗЧИК. Под тарелкой мигнула вспышка – и всё! Пропал...
ФРОСЯ. Это не твое дерево!

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

РАССКАЗЧИК. История эта началась совершенно обыденно. Звездочет играл за кулисами театра один, только усы театрального призрака были рядом. Он тренировался принимать и отправлять сообщения при помощи домашнего радиоаппарата, с клавиатуры. (*Сигналы радиоаппарата Салинкари – характерный треск.*) Вдруг черная полусфера, назначения которой он пока не знал, засветилась, и по ее поверхности несколько раз промелькнула бегущая строка. Реквизитор возился с разными театральными штучковинами неподалеку и помог Звездочету зарисовать сигнал. Поскольку ребенок ничего не понимал и даже испугался, на помощь был призван папа Спиро.

СПИРО. Первый знак – улитка ползет, а второй – Луна. Третий – улитка ползет по каким-то крошкам. А дальше я не знаю...

РАССКАЗЧИК. Тогда позвали маму. Фрося была очень недовольна, что ее оторвали от домашних дел. Она глянула на неумелый рисунок.

ФРОСЯ (*насмешливо*). Разыгрываете?

СПИРО. Нет. Разве ты не видишь? Это галактический код улиток.

ФРОСЯ (*возмущенно*). Что?!

РАССКАЗЧИК. В тоне мамы Звездочет заподозрил что-то особенное... то ли в коде... то ли в папе... О своем героическом прошлом родители до сих пор не распространялись.

СПИРО (*стусевался*). Ну, может, кто-то подшутил... А что у нас есть поесть, мякучся?

РАССКАЗЧИК. Это Спиро подольстился. Думаете, Фросе легко оставаться мягкой, когда под ее началом четверо детей и здоровенный муж? Она весьма мускулистая улитка!

ФРОСЯ (*ворчит*). Огурец из холодильника!

РАССКАЗЧИК. Ледяной, безвкусный – о, это жестокая насмешка! (*Смеется.*) Но перед тем, как исчезнуть в кухне, Фрося посмотрела назад одним глазом и пустила парфянскую стрелу.

ФРОСЯ. Там написано: «Ползать по пыльной Луне – удовольствия мало!»

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

РАССКАЗЧИК. Целую неделю Спиро и Фрося дежурили у аппарата, чтобы принять целое послание. При помощи реквизитора они записали его в блокнот. Затем принялись за расшифровку. Раз, первая строка задала стихотворную форму. Они пытались продолжать в том же духе, но это оказалось очень трудно.

СПИРО. Улитка с крыльями... Улитка с крыльями и какими-то колокольчиками... Она куда-то направляется... Летит на... эээ... спутнике?.. К какой-то спирали... К галактике? Направляется вниз... К сети с неровными ячейками... Последний знак – гора? Или цветок вроде рудбекии?

ФРОСЯ (*медленно, думая на ходу*). ...Ползать по пыльной Луне – удовольствия мало...

СПИРО. ...Крылья... летательный аппарат...

ФРОСЯ. ...Подъем... полет на спутнике... галактика... Вселенная...

СПИРО. Стремление... снижение... сетка... Но что же это все-таки за вулкан в конце? Если подумать – мы всегда стремимся к чему-то съедобному. Значит, последнее слово – не вулкан, а какой-то продукт или плод?

РАССКАЗЧИК. В конце концов они переложили галактический код в стихи, но очень приблизительно.

СПИРО и ФРОСЯ (*вместе*).

Ползать по пыльной Луне – удовольствия мало.

Крылья скорей отрасли, чтобы все залетало!

Прыгай, спутник, седлай и свободно лети по Вселенной, –

Так ты скорей обретешь сетчатый плод драгоценный.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

РАССКАЗЧИК. Как только они зачитали вслух этот непонятный текст, в кухне хлопнула дверца морозилки.

Хлопок дверцы.

РЕКВИЗИТОР. Что такое? Сама открылась... Ай, беспорядок. Надо закрыть.

Хлопок дверцы.

РАССКАЗЧИК. Через некоторое время в кухне что-то с хрустом грохнулось на пол. Оказалось, что из морозилки на пол выпал пакет с грибами.

Хлопок дверцы. Звук падения на пол пакета с замороженными грибами.

РЕКВИЗИТОР. Безобразия!

Хруст убираемого на место пакета, хлопок дверцы.

РАССКАЗЧИК. Еще через некоторое время... (*Хлопок дверцы. Звук падения на пол пакета с замороженными грибами. Шорох пакета по полу.*) Тут уже все прибежали – приползли, пришли на кухню. Злополучный пакет лежал под столом возле холодильника, там, где обычно валяется лишь эманация призрака в виде шерсти... Это уже становилось интересным... Общим собранием было решено не убирать, а караулить пакет, чтобы наконец узнать, кто или что им движет.

МЫШОНОК и БЕГУН. Мы будем сидеть в засаде!

РАССКАЗЧИК. Они залезли в походную хижину, поставленную в прихожей, и затаились там, а все остальные ушли и свет на кухне выключили.

МЫШОНОК (*шепотом*). Смотри, там что-то движется!

Шорох улитки по полу (как скотч). В отдалении тихий говор улиток и мышей, ждущих развития событий.

БЕГУН (*шепотом*). Начинается!!!

РАССКАЗЧИК. Все звери и реквизитор приблизились к двери прихожей, чтобы сразу выскочить, когда некто появится, и включить свет. Пакет пошевелился... Ага! Вспыхнул свет...

Звук удара о металлическое дно табуретки.

Над пакетом что-то взвилось. Но – под металлическим дном табуретки... Некто врезался в дно на полной скорости, ударив как в колокол, – и упал обратно на пакет, оглушенный. Все кинулись на кухню и окружили его. Попался! Эээ... А кто попался-то?

МОНЯ. Ой, бедненький!

РАССКАЗЧИК. Некто перевернулся и съехал с пакета на пол. Всем показалось, что они слышат стон (всем, кроме реквизитора, который ничего не слышал). (*Тихий стон.*) Необыкновенное синее существо потрясло головой с тремя глазами и... хвостом?.. с каким-то блестящим шариком на конце. Что-то вроде скомканного плаща вокруг его тела расправилось в подобие блинчика.

СПИРО (*изумленно*). Кламлунар!

ВСЕ. Что? Кто?

ЛЮС (*медленно*). Я прилетел к вам с миром.

РАССКАЗЧИК. И опять реквизитор его не услышал.

ЛЮС. Я – Люс. Вы знаете кламлунаров?

РАССКАЗЧИК. Спиро быстро глянул на Фросю – та смотрела на него так, что это неопишимо даже при помощи галактического кода.

СПИРО (*тушуясь*). Я... слышал.

ЗВЕЗДОЧЕТ (*с восторгом*). Папа, ты нам расскажешь?

РАССКАЗЧИК. Фрося перевела грозный взгляд на него, и он постарался сделать-ся поменьше. Видя, что все, кроме него, явственно общаются, реквизитор потряс головой – может, уши заложило от гула табуретки?

РЕКВИЗИТОР. Вы разговариваете?

СПИРО. Улитки – телепаты. Ох, тебе же не слышно. Скаут, заползи к реквизитору на плечо и переводи!

РЕКВИЗИТОР. Погодите. А как я вас слышу?

СПИРО. Тоже телепатия, но местная. Мы привыкли к людям. А кламлунары никогда еще не говорили с людьми... ну, то есть в этом доме.

ФРОСЯ (*тихо, укоризненно стонет*). Спиииро...

РАССКАЗЧИК. Все страньше и страньше, – подумал реквизитор, помогая Скауту устроиться на плече.

МОНЯ. Я могу говорить с дядей крамулуналом... крамулуном... клумнарулом... ой, ну, в общем, с Люсом, а реквизитор не может?

ЛЮС (*весело*). Можно называть меня – лулулит, это земное слово.

РЕКВИЗИТОР. Стоп. Давайте-ка перекусим. А то Люс, наверно, не зря грибы вытащил. Ты голодный?

ЛЮС. Очень.

РАССКАЗЧИК. Он даже засветился голубоватым светом от предвкушения. Он получил несколько лучших размороженных грибов, увы, не тех, что для полетов, остальные – золотую от спелости, сладкую тыкву на всех, и неизвестно, кто скорее проглотил свое лакомство, так все переволновались. После трапезы все захотели услышать, как Люс попал в морозилку.

ЛЮС (*лекторским тоном*). Мы придерживаемся теории, что Луна – большой кусок Земли, отколовшийся в результате катастрофы миллионы лет назад. Вместе с этим куском в космосе оказалась часть земных улиток.

ВСЕ. Ого! Ой!

ЛЮС. И мы бы непременно погибли, как многие другие существа, но нас спасла ЛЮБОВЬ. Великая ЛЮБОВЬ к грибам! Ведь грибы тоже оказались на Луне и выжили во внутренних полостях ее скал и недр.

СПИРО. Вон оно что. Значит, вы и правда улитки, раз грибы любите!

ЛЮС. Да! Мы научились переваривать грибы, выделять кислород для дыхания. Научились прыгать и летать, на Луне это гораздо проще, чем ползать по грунту.

БЕГУН. Лета-ать?

ЛЮС. Да! И для этого нам пришлось освоить ближнюю и дальнюю связь в космосе. ЗВЕЗДОЧЕТ. Неужели вы можете долететь от Луны до Земли?

ЛЮС. Можем, но это очень долго и скучно. Мы пользуемся транспортом так же, как другие существа. Метеоритные потоки! Выбрав по расписанию подходящий метеорит, мы подпрыгиваем при помощи сопел, садимся на поверхность и летим куда нам нужно. При подлете – спрыгиваем и планируем, отработывая соплами.

МОНЯ. А зачем вам на землю, ведь это так страшно – в космосе лететь... одному на метеорите...

ЛЮС. Малышка, это чудесно! А на Земле есть особенные грибы – дающие лучшее в галактике топливо для полетов. На Луне их мало. Вот за ними мы и охотимся, чтобы набрать и вернуться домой. У нас большая цивилизация, мы продолжаем развиваться.

ФРОСЯ. Как же ты попал к нам?

ЛЮС. Мне не повезло. То есть теперь-то я вижу, что очень повезло, встретился с вами. А осенью – вашей осенью – я расстроился: только сел в лесу, как появился ваш реквизитор. Он ворошил палкой траву. Я прыгнул, случайно попал в корзину и притаился, а в доме – спрятался в морозилку холодильника. Я был потрясен, уснул и проснулся недавно, от голода. Хотел сначала поесть, а потом уже решать проблемы...

ЗВЕЗДОЧЕТ. Как же нужно измениться, чтобы жить на луне?

ЛЮС. Ну вот, посмотри. У меня четыре глаза разного назначения.

РАССКАЗЧИК. Он пошевелил глазами, в том числе четвертым, – тем, который на длинном отростке.

ЛЮС. Этот у меня всевидящий. Насквозь тебя вижу.

ЗВЕЗДОЧЕТ. Ого!

ЛЮС. Смотри дальше: я небольшой, а мембрана для планирования – вон какая большая, как ваши земные тарелки. У меня три сопла, я могу выделять плазму, если хорошо поем тех грибов, которые искал. От моей шкуры метеориты отскакивают. Мембрану пробивают, но она способна самовосстанавливаться. При ползании мембрана складывается. Я становлюсь как ваши птицы, когда они сложат крылья. (*Шорох веера, сложенного и раскрытого.*) Я могу собрать мембрану по-другому, чтобы управлять полетом. Раковины у нас в детстве – как ваши, только на Луне притяжение меньше, поэтому они такие вытянутые вверх. Когда мы достигаем возраста выхода в космос... (*Громкий завистливый вздох Звездочета.*) ...то оснащаем свою раковину сигнальными огнями и иллюминаторами. Это и необходимость, и украшение, мы любим наряжать наши раковины.

СКАУТ. Люс, скажи, а индийские виманы – это искусственно построенные космолеты?

ЛЮС (*смеется*). Какой ты умный! А улиток Юпитера вы когда-нибудь видели?

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

РАССКАЗЧИК. Но все когда-нибудь заканчивается. Люс улетел... (*Шорох шагов по лесной подстилке, хруст веток.*) Все оказалось очень просто. Когда реквизитор привез всю компанию для поисков гриба в то место, где наш лунулит приземлился и оставил грузовой модуль, то он же, реквизитор, и нашел гриб. Да какой! Огромный и уже кем-то ополовиненный. Видно, не один наш лунулит тут шастает... Надо отдать должное Люсу – чутье изначально привело его куда следовало.

Звук мощного выброса пламени.

ЛЮС (*голос сверху*). Я сейчас отгрызу кусок... (*Звук жевания.*) Ой, это надолго... Он замерз!

РЕКВИЗИТОР. Я сейчас ножиком отрежу.

Звук ножа (можно по пенопласту, туго, со скрипом).

РАССКАЗЧИК. Гриб был погружен в капсулу.

РЕКВИЗИТОР. Я сейчас сниму всех вас на память! Так... Вы все хорошо сидите... Какой интересный контейнер... Кто это в нем?

ФРОСЯ (*вибрирующий от волнения и гнева голос*). Звездочет! На весь остальной мир трех других глаз достаточно, а за ТОБОЙ один глаз постоянно нужен!

РАССКАЗЧИК. Спиро и Люс между тем отползли в сторонку.

СПИРО (*тихо, Люсу*). Нилу привет.

ЛЮС (*тихо*). Тебе от него тоже!

РАССКАЗЧИК. Улитки попрощались на галактическом. Люс зацепил грузовую капсулу магнитным захватом, миг – и только искорка света мигнула в вечернем небе... Все грустно поехали в город в корзине реквизитора.

Тихая музыка по радио (без текста) — «Город над вольной Невой...»

Сигналы радиоаппарата Салинкар — характерный треск.

ЗВЕЗДОЧЕТ (*сам с собой*). А что, если поискать в эфире – может, клам-лу-на-ры как-то переговариваются и мы это можем услышать? (*Кричит.*) Ой, быстро все сюда!!!

ВСЕ. Что случилось? Что такое?

ЗВЕЗДОЧЕТ. Я сейчас погромче включу!

Издалека и все ближе звучит гимн Лунных моллюсков.
Исполняют мужественные металлические голоса (Нил и Люс).
Мелодия — что-то вроде парафраза к «Dy wizjon 303».

Ползать по пыльной Луне – удовольствия мало.
Сопла скорей отрасти, чтобы все залетало!
Прыгай, седлай метеор и свободно скачи по Вселенной –
Так ты скорей обретешь (3 раза) губчатый гриб драгоценный!

РАССКАЗЧИК. В заключение обратим внимание слушателей на то, что загадочная активность очень быстро летающих и мигающих огнями небольших объектов наблюдается на Земле издревле, и в разных районах. Часть особо посещаемых зон – леса Скандинавии, Карелии, Сибири, Канады. Грибные места! И мы должны радоваться, что лунные и другие улитки – мирные посетители нашей планеты.

2020 г..

Александра Романова



**БИБЛИОГРАФИЯ
РАБОТ С. В. ДЕНИСЕНКО**

БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ С. В. ДЕНИСЕНКО¹

ДИССЕРТАЦИИ И МОНОГРАФИИ

Проблема соотношения графического и вербального: (На материале изображения природы в творчестве А. С. Пушкина): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1996. 25 с.

Эротические рисунки Пушкина. М., 1997. 168 с., ил.

Пушкин рисует: Графика Пушкина / Совм. с С. А. Фомичевым. СПб.; Нью-Йорк, 2001. 256 с., ил.

А. С. Пушкин и театр XIX века. Тверь, 2008. 124 с.

Пушкинский текст в театральном дискурсе XIX века: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тверь, 2008. 34 с.

Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб., 2010. 532 с., ил.

СТАТЬИ

1993

Конфликт человека и стихии в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» // Филология=Philologica. Краснодар, 1993. № 1. С. 42–45.

Традиция книжной графики и рукописи А. С. Пушкина: (На материале Пушкинской библиотеки) // Традиции в контексте русской культуры: Сб. ст. и материалов: В 2 ч. Череповец, 1993. Ч. 1. С. 58–62.

1994

Пушкин-график // Нева. 1994. № 5–6. С. 327–329.

1995

Изучение рисунков А. С. Пушкина в пушкиноведении // Русская литература. 1995. № 2. С. 254–261.

¹ Под ред. Л. А. Тимофеевой, при участии А. В. Романовой.

1996

Рисунки в рукописях Пушкина // Пушкин А. С. Рисунки. М., 1996. С. 583–597. (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 19 т.]. Т. 18 (доп.)).

1997

Посмертная маска Пушкина: (Заметки по материалам русской эмигрантской печати 1937 г.) // Пушкин и другие: Сб. статей к 60-летию проф. С. А. Фомичева. Новгород, 1997. С. 148–152.

Пушкин 1937 года. Каким он был? (По материалам советской и русской эмигрантской периодической печати) // Четвертая Международная Пушкинская конференция: Материалы. СПб., 1997. С. 69–72.

Шалость Пушкина // Чайковский А. В. Царь Никита и сорок его дочерей: Маленькая опера по одноименной сказке А. С. Пушкина для тенора, баса и «Терем-квартита». СПб., 1997. С. 6–7.

1998

Пушкинский Петербург у Тургенева: Мифологемы и их отражения // Пушкин и Тургенев: Тез. докл. Междунар. конф. 6–11 сент. 1998 г. СПб., 1998. С. 25–26.

Четвертая Международная Пушкинская конференция // Русская литература. 1998. № 1. С. 208–215.

1999

Петербургские мифологемы Пушкина // А. С. Пушкин и мировая культура: Материалы Междунар. конф. М., 1999. С. 59–60.

Трансформация текста пушкинской «Пиковой дамы» // Русская литература. 1999. № 2. С. 205–214.

2000

Пушкинские копии и перерисовки // Рисунки писателей: Сб. науч. ст. СПб., 2000. С. 57–72.

Рисунки Пушкина и автографы японских поэтов // Рисунки писателей: Сб. науч. ст. СПб., 2000. С. 99–108.

2002

Бланманже синее, красное и полосатое, или Водевильный Пушкин: (Переделки пушкинской «Барышни-крестьянки» для сцены в XIX веке) // Время и текст: Ист.-лит. сб. / Науч. ред. Н. В. Серебренников. СПб., 2002. С. 121–130.

Переработки пушкинских текстов и сюжетов для музыкальной и драматической сцены при жизни поэта // Пушкин и его современники: Сб. науч. тр. СПб., 2002. Вып. 3 (42). С. 217–243.

Петербургские мифы и реалии на сцене: (На материале пушкинских спектаклей XIX в.) // Петербургская тема и «петербургский текст» в русской литературе XVIII–XX веков: Сб. ст. СПб., 2002. С. 141–143.

2003

История «театрального текста»: «Бахчисарайский фонтан» // Театр и литература: Сб. статей к 95-летию А. А. Гозенпуда. СПб., 2003. С. 63–68.

Постройки Н. А. Львова в рисунках Пушкина: Мифологема, превращенная в locus // Гений вкуса: Н. А. Львов: Материалы и исследования. Тверь, 2003. Сб. 3. С. 341–347.

Пушкин на мировой сцене: (Инсценировки пушкинских произведений в XIX в.) // Пушкин и мировая культура: Материалы 6-й Междунар. конф. СПб.; Симферополь, 2003. С. 185–191.

Пушкинские сюжеты и тексты на сцене в 1837–1850 гг. // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 2003. Т. 16–17. С. 352–361.

[Словарные статьи] // Быт пушкинского Петербурга: Опыт энциклопедического словаря: [В 2 т.]. СПб., 2003. [Т. 1]: А–К. С. 31–35: Альманахи (совм. с Я. Л. Левкович); С. 48–51: Балет; С. 141–145: Газеты; С. 195–197: Деньги; С. 197–200: Долги и кредит; С. 215–220: Жилище (совм. с М. Н. Петровичевым); С. 223–228: Журналы; С. 251–254: Издательское дело; С. 291–295: Книжная торговля; С. 298: Контора адресов.

То же: СПб., 2011.

2004

«Бахчисарайский фонтан»: Жизнь текста (литературный текст – театральный текст – свертхтекст) // Пушкин и современная культура: Материалы конф. 23–27 янв. 2003 г. СПб., 2004. С. 155–161.

Блестящее безумие: Штрихи к портрету П. Я. Чаадаева // Чаадаев П. Я. Апология сумасшедшего. СПб., 2004. С. 5–20.

Кастрационные сны настоящего мужчины: Психоанализ З. Фрейда и один из сакральных текстов соцреализма («Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого) // Пушкин и сны: Сновидения в фольклоре, литературе и в жизни человека: Материалы Междунар. конф. 3–7 июля 2003 г. СПб., 2004. С. 291–295.

Комедии и водевили Николая Полевого // Полевой Н. А. Комедии и водевили. СПб., 2004. С. 3–19.

Николай Полевой – комедиограф // Русская литература. 2004. № 2. С. 51–64.

«От воздержанья муза чахнет...»: Эротика Пушкина // Пушкин А. С. «Час невинного досуга». СПб., 2004. С. 5–20.

То же: СПб., 2008.

Пушкинские сюжеты и тексты на сцене в 1850–1870-х гг. // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 2004. Вып. 29. С. 129–151.

Театральная репутация Пушкина: К проблеме сценичности его произведений в XIX в. // «Он видит Новгород Великой...»: Материалы Междунар. конф. В. Новгород, 2004. С. 268–274.

2005

Водевили, комедии и комические оперы на сюжеты произведений Пушкина в XIX веке // Театральное наследие. СПб., 2005. Вып. 1 (4). С. 377–396.

«Мои замечания об русском театре» Пушкина и первый русский театральный фельетон // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 2005. Вып. 30. С. 255–260.

Первый поэт России, его слава, читатели и критики его поэм // Пушкин А. С. Поэмы. СПб., 2005. С. 5–22.

То же: СПб., 2006.

[Словарные статьи] // Быт пушкинского Петербурга: Опыт энциклопедического словаря: [В 2 т.]. СПб., 2005. [Т. 2]: Л–Я. С. 85–88: Население; С. 170–173: Письменные принадлежности; С. 173–183: Пища; С. 183–186: Пожары и пожарное дело (совм. с М. Н. Микишатьевым); С. 205–207: Прислуга; С. 234–237: Распорядок дня; С. 267–274:

Спектакли драматические; С. 298–301: Табак, трубки; С. 301–309: Театр; С. 310–314: Типографии; С. 350–352: Фехтование; С. 352–355: Филармоническое общество (С. В. Фролов, при участии С. В. Денисенко); С. 403–405: Энгельгардта дом.
То же: СПб., 2011.

Театр и театральность в Арзамасе // Литературное общество «Арзамас». Арзамас, 2005. С. 69–74.

Театр пушкинской поры и его исследователь Леонид Гроссман // Гроссман Л. П. Пушкин в театральных креслах: Картины русской сцены 1817–1820 годов. СПб., 2005. С. 3–34.

2006

Водевиль с Пиковой Дамой А. А. Шаховского // Липецкий потоп и пути развития русской культуры: Сб. науч. ст. Липецк, 2006. С. 45–50.

Международная научная конференция «Дело случая...: Случай и случайность в литературе и в жизни» // Русская литература. 2006. № 1. С. 295–299.

А. С. Пушкин и М. Ф. Орлов: Некрология генерала от кавалерии Н. Н. Раевского // Историко-культурное наследие семьи Раевских и его международное значение. Кировоград, 2006. С. 8–10.

Пушкин как случай: Несколько замечаний о повести Б. Лавренева «Командант Пушкин» // Случай и случайность в литературе и жизни: Материалы конф. 6–10 июля 2005 г. СПб., 2006. С. 177–183.

2007

Доктор Пуф, или Кулинарные изыски князя Одоевского // Одоевский В. Ф. Кухня: Лекции господина Пуфа, доктора энциклопедии и других наук о кухонном искусстве. СПб., 2007. С. 5–26.

«Евгений Онегин» на русской сцене в XIX веке: (К истории театрального текста) // О женщине, женщинах и прочем: Сборник, посвященный юбилею проф. Е. Н. Строгановой. Тверь, 2007. С. 39–46.

Литературная репутация Фаддея Булгарина // Булгарин Ф. В. Дурные времена: Очерки русских нравов. СПб., 2007. С. 3–30. (Искусство жизни).

То же // Булгарин Ф. В. Лицевая сторона и изнанка рода человеческого. СПб., 2009. С. 5–26.

Оперное либретто XIX века и драматургия Пушкина // Литература и человек: (Писатели, читатели, филологи). Тверь, 2007. С. 50–57.

2008

«Затеи, по счастью, нам все удались...»: Пушкин на сцене народных театров // Пушкин и мировая культура. СПб.; Арзамас; Б. Болдино, 2008. С. 264–274.

«Мильон терзаний» И. А. Гончарова в театральном дискурсе // Русская литература. 2008. № 2. С. 122–130.

Пейзаж в «Обломове»: Рецепция иллюстраторов // Вестник Тверского гос. ун-та. 2008. № 9 (69). Вып. 12. С. 24–27.

«Повесть о настоящем человеке» Бориса Полевого – сакральный текст соцреализма // Вестник Тверского гос. ун-та. Сер.: Филология. 2008. № 29 (89). Вып. 15. С. 45–49.

«Родной и близкий»: Образ В. И. Ленина в творчестве З. И. Воскресенской // Мир детства и литература: Сб. ст. и материалов. Тверь, 2008. С. 28–35.

«Я не знаю сам, как и зачем... попал в “Горе от ума”»: Гончаров, бенефис Монахова и «Мильон терзаний» // И. А. Гончаров: Материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 195-летию И. А. Гончарова. Ульяновск, 2008. С. 296–301.

2009

Писатель Владимир Даль // Даль В. И. Упырь: Страшные легенды, предания и сказки. СПб., 2009. С. 5–15.

[Словарные статьи] // Пушкинская энциклопедия: Произведения. СПб., 2009. Вып. 1: А–Д. С. 245–248: «Востола, или Желание...»; С. 280: «Воды глубокие...»; С. 254–255: «Вертоград моей сестры...»; С. 427: Делия; С. 427–428: Дельвиг; С. 476: Дружба.

Театральная репутация литератора // Драма и театр. Тверь, 2009. Вып. 7. С. 47–55.

«Что за ветер в степи молдаванской!»: (Молдавская степь как окказиональный синоним «цыганской свободы») // Степь широкая: Пространственные образы русской культуры. Курск, 2009. С. 104–109.

2010

Конференция «Обломов»: sine ira...» // Вестник РГНФ. 2010. № 1 (58). С. 227–231.

Международная научная конференция «Обломов»: sine ira...» [Хроника] // Русская литература. 2010. № 3. С. 219–225 (совм. с А. В. Романовой).

«Мильон терзаний»: Гончаров и Грибоедов // А. С. Грибоедов. Смоленск, 2010. С. 119–125. (Хмелитский сб. Вып. 10).

Особенности словоупотребления лексемы «болото» у И. А. Гончарова // Материалы Международной научной конференции «Русское болото: Между природой и культурой», 27–30 апр. 2010 г. Тверь, 2010. С. 82–87.

Три пьесы Я. Н. Толстого // Новоторжский научный сборник. Торжок, 2010. Вып. 3. С. 223–226.

2011

Записки театрального человека // Каратыгин П. А. Записки. СПб., 2011. С. 5–22.

О рисунках Пушкина и книжных иллюстрациях // Филологи как читатели: Материалы Междунар. конф. Тверь, 2011. С. 31–34.

Российские иллюстрации к «Обломову» // Обломов: Константы и переменные. СПб., 2011. С. 262–271.

Театральная рецепция и театральная репутация // Челябинский гуманитарий. 2011. Т. 1. № 14. С. 65–74.

2012

«Борис Годунов»: Карамзин – Пушкин – Мусоргский // Прошлое как сюжет: Материалы Междунар. науч. конф. Тверь, 2012. С. 127–136. (Время как сюжет. Вып. 1).

Из наблюдений над рукописью «Необыкновенной истории» И. А. Гончарова // Материалы Пятой международной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 2012. С. 299–302.

То же // Гончаров: Живая перспектива прозы: Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Сомбатхей, 2013. С. 521–524.

О персонажах «Литературного вечера» И. А. Гончарова // Сборник научных статей по материалам «VII Майминских чтений». Псков, 2012. Т. 1. С. 119–124.

О прототипах и персонажах «Литературного вечера» И. А. Гончарова: (Из заметок комментатора к первоначальным и печатным текстам) // Русская литература. 2012. № 2. С. 90–97.

[Словарные статьи] // Пушкинская энциклопедия: Произведения. СПб., 2012. Вып. 2: Е–К. С. 77–80: «Если звание любителя отечественной литературы...»; С. 397–398: <К А. Г. Родзянке>.

2013

Малоизвестный текст В. И. Даля: «Письмо к доктору Пуфу от казака Луганского» // В. И. Даль в мировой культуре: Сб. науч. работ. Луганск; М., 2013. Ч. 2. С. 47–55.

Прошлое и будущее в сюжете о настоящем: «Необыкновенная история» И. А. Гончарова // Настоящее как сюжет: Материалы Междунар. науч. конф. Тверь, 2013. С. 290–293. (Время как сюжет. Вып. 2).

2014

Лягушки-путешественники из Осаки и Киото, или Сюжеты о будущем без будущего // Будущее как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2014. С. 238–243. (Время как сюжет. Вып. 3).

Международная научная конференция «Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве»: [Хроника] // Русская литература. 2014. № 4. С. 268–272 (совм. с Н. В. Калининой).

О лермонтовском замысле оперного либретто по поэме А. С. Пушкина «Цыганы» // Лермонтов и история: Сб. науч. ст. В. Новгород; Тверь, 2014. С. 119–126.

«Обрыв» в рецепции художников-графиков // Гончаров после «Обломова»: Тез. докл. III-й Междунар. науч. конф. СПб.; Тверь, 2014. С. 18–20.

Писатель Владимир Даль // В. И. Даль в критике и литературоведении: Сб. Луганск; М., 2014. С. 223–232.

2015

Гончаров и Тургенев в сборнике «Складчина» и в «Необыкновенной истории» // Гончаров после «Обломова»: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2015. С. 223–229.

Международная научная конференция «Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве»: [Хроника] // Русская литература. 2015. № 4. С. 193–199.

«Мильон терзаний» И. А. Гончарова и театральное-сценическое искусство его времени // А. С. Грибоедов: русская и национальные литературы. Ереван, 2015. С. 186–194.

«Моя Пиковая Дама в большой моде...»: Заметки о сценических версиях «Пиковой дамы» // Драма и театр: Сб. науч. трудов памяти Н. И. Ищук-Фадеевой. Тверь, 2015. Вып. 10. С. 137–141.

«Пиковая дама» в кинематографе // Все страхи мира: Ноггор в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2015. С. 226–232. (Неканоническая эстетика. Вып. 1).

Экстатичные кадры в кинематографической «Пиковой даме» // Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2015. С. 217–225. (Неканоническая эстетика. Вып. 2).

Японская кумулятивная сказка в аспекте вечности // Вечность как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2015. С. 109–114. (Время как сюжет. Вып. 4).

2016

«Необыкновенная история» И. А. Гончарова: рецепция текста // Русская литература. 2016. № 4. С. 117–127.

Пространство пушкинских рукописей // Муза. Осака, 2016. № 4 (30). С. 7–14.

Служебное положение в личных целях? Театральный чиновник князь А. А. Шаховской // Чины и музы (писатели на государственной службе): Тез. докл. СПб., 2016. С. 22–24.

Тексты Г. Р. Державина в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Новгородский державинский сборник: К 200-летию со дня смерти поэта. В. Новгород, 2016. С. 142–146.

То же: Пушкинский музей: Альманах. СПб., 2017. Вып. 8. С. 261–265.

Феномен Марлен Дитрих: псевдо-рацио в псевдоромантическом мире кинематографа // Все истины мира: Разум в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2016. С. 213–217. (Неканоническая эстетика. Вып. 3).

2017

Идеальное безвременье: «Скромное обаяние буржуазии» Луиса Бунюэля и «8 женщин» Франсуа Озона // Безвременье как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2017. С. 317–322. (Время как сюжет. Вып. 6).

Князь А. А. Шаховской на службе театральной // Чины и музы. СПб.; Тверь, 2017. С. 108–115.

«Намерения, задачи, идеи» «Необыкновенной истории» И. А. Гончарова // Материалы VI-й Международной научной конференции, посвященной 205-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 2017. С. 225–237.

«Незапный мрак или что-нибудь такое...»: Роковой миг в сюжете Пушкина // Мгновение как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2017. С. 23–29. (Время как сюжет. Вып. 5).

Стратегия разоблачения тайн: Окультизм против ужаса и экстаза: (Сибари Куинн и его Жюль де Гранден) // Все секреты мира: Тайны в литературе и искусстве: Сб. ст. Тверь, 2017. С. 105–115. (Неканоническая эстетика. Вып. 4).

Третья Апрельская международная междисциплинарная научная конференция «Все истины мира: Разум в литературе и искусстве»: [Хроника] // Русская литература. 2017. № 1. С. 262–267.

Четвертая Апрельская международная междисциплинарная научная конференция «Все секреты мира: тайны в литературе и искусстве»: [Хроника] // Русская литература. 2017. № 4. С. 260–263.

Четыре коротких сюжета // Пушкин и другие (двадцать лет спустя): Сб. статей к 80-летию С. А. Фомичева. СПб., 2017. С. 57–67.

2018

«Конец света»: Семантика парка Монрепо в Выборге // Сад в городе: Будни и праздники: Сб. материалов конф. в Пскове 6 мая 2016 г. Псков, 2018. С. 23–27.

Пятая Апрельская междисциплинарная международная научная конференция «Все нелепицы мира: Абсурд в литературе и искусстве»: [Хроника] // Русская литература. 2018. № 4. С. 260–263.

И. С. Тургенев в 1875 году глазами И. А. Гончарова: [Тез. докл.] // Материалы Международной конференции «И. С. Тургенев и русский мир» 29–31 октября 2018 г. М., 2018. С. 39–40.

2019

Асексуальность воинственной юности, или Стремление к подвигу в романе Дино Буццати «Татарская пустыня» («Il deserto dei Tartari») // Юность как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2019. С. 327–334. (Время как сюжет. Вып. 7).

Барон Мюнхгаузен на русской сцене: «Красный кабачок» (1911) // Все обманы мира: Ложь в литературе и искусстве СПб.; Тверь, 2019. С. 210–223. (Неканоническая эстетика. Вып. 6).

Возраст автора и возраст его героев: На примере И. А. Гончарова и его творчества // Зрелость как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2019. С. 66–73. (Время как сюжет. Вып. 8).

Игра в абсурд: фильм «Быть Джоном Малковичем» // Все нелепицы мира: Абсурд в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2019. С. 215–221. (Неканоническая эстетика. Вып. 5).

Ревность в русском романсе // Вестник Псковского гос. ун-та. Сер.: Социально-гуманит. науки. 2019. Вып. 9. С. 112–115.

Шестая Апрельская междисциплинарная научная конференция «Все обманы мира: Ложь в литературе и искусстве»: [Хроника] // Русская литература. 2019. № 4. С. 251–255.

2020

Запрещенный Галич об опальных писателях, или Преодоление запретов // Все запреты мира: Табу в литературе и искусстве: Сб. ст. Тверь, 2020. С. 119–127. (Неканоническая эстетика. Вып. 7).

«Старость» у И. А. Гончарова: биологическая, социальная и моральная // Старость как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2020. С. 301–307. (Время как сюжет. Вып. 9).

Хреновино: [Рассказ Б. А. Лавренева «Происшествие»] // *Commentarii litterarum: Ad honorem viri doctissimi V. Golovin.* СПб., 2020. С. 471–477.

2021

Агрессивный персонаж в сюжетном поле «спокойного» текста: (Тарантьев в «Обломове» И. А. Гончарова) // Вся ненависть мира: Насилие в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; М., 2021. С. 74–83. (Неканоническая эстетика. Вып. 8).

Борис Лавренев и Александр Пушкин // *Carpe diem: профессору А. А. Карпову ко дню семидесятилетия.* СПб., 2021. С. 89–97.

Иллюстраторы произведений И. А. Гончарова // *Русская словесность.* 2021. № 4. С. 75–80.

Картинки с выставки «Федерико Гарсиа Лорка» // *Пространство безграничной словесности: Сб. статей к 70-летию В. Е. Багно.* СПб., 2021. С. 619–630.

«Распалась связь времен»: Невозможное время и «вечные типы» // *Время как сюжет: Ст. и материалы.* Тверь, 2021. С. 20–25. (Время как сюжет. Вып. 10).

Седьмая Апрельская междисциплинарная международная научная конференция «Все запреты мира: Табу в литературе и искусстве»: [Хроника] // *Русская литература.* 2021. № 2. С. 268–271.

2022

Время без пространства, или Пространство без времени // *Горизонты цивилизации.* Челябинск, 2022. Т. 13. Вып. 1. С. 50–56.

«Летопись села Горохина» и история Обломовки // «Чужое: мое сокровище!»: Сб. статей памяти В. А. Кошелева. В. Новгород, 2022. С. 36–42.

Псевдо-катарсис после псевдо-анагнозиса: «Уха» И. А. Гончарова // Все озарения мира: Анагнозис в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; М., 2022. С. 86–96. (Неканоническая эстетика. Вып. 9).

«Сменить коня... Здесь я один»: Проблема наследования в литературных сюжетах // Поколение как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2022. С. 9–16. (Время как сюжет. Вып. 11).

Спектакль «Красный кабачок» в фондах РО ИРЛИ // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2021 год. СПб., 2022. С. 148–160.

2023

Девятая Апрельская международная междисциплинарная научная конференция «Все озарения мира: Анагоризис в литературе и искусстве»: [Хроника] // Русская литература. 2023. № 1. С. 278–271.

О тревожной замкнутости: «Болдинская осень» А. С. Пушкина и «мариенбадское чудо» И. А. Гончарова // Все тревоги мира: Беспокойство в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; М., 2023. С. 34–40. (Неканоническая эстетика. Вып. 10).

Обложка к рукописям «маленьких трагедий»: Опыт графических изучений «опыта драматических изучений» // Временник Пушкинской комиссии: Спец. вып. в честь Т. И. Краснобородько. СПб., 2023. С. 102–109.

«Ужасный век, ужасные сердца!» // Век как сюжет: Ст. и материалы. Тверь, 2023. С. 8–14. (Время как сюжет. Вып. 12).

2024

Рисунки Пушкина: мифологемы и реалии // «...И не кончается строка»: Сб. в честь М. Н. Виролайнен. СПб., 2004. С. 84–97.

ПОДГОТОВКА ТЕКСТА, СОСТАВЛЕНИЕ, КОММЕНТАРИИ, НАУЧНАЯ РЕДАКТУРА

Пушкин А. С. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 1994. Т. 5 / Сост. и авт. коммент. [с. 584–636] С. В. Денисенко. 707 с.

Пушкин А. С. Рисунки / РАН. ИРЛИ (Пушкинский Дом); Под ред. и с предисл. С. А. Фомичева; Сост. С. В. Денисенко, А. В. Дубровский, Т. И. Краснобородько; Коммент. С. В. Денисенко. М., 1996. 638 с., ил. (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 19 т.]. Т. 18 (доп.)).

Пушкин в прижизненной критике: 1820–1827 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Под общ. ред. В. Э. Вацура, С. А. Фомичева; Подгот. текстов, коммент. В. Э. Вацура, Е. А. Вильк, Е. А. Губко, С. В. Денисенко, О. Н. Золотова и др. СПб., 1996. 528 с.

Пушкин А. С. Рукою Пушкина: Выписки и записи разного содержания. Официальные документы / РАН. ИРЛИ (Пушкинский Дом); Отв. ред. Я. Л. Левкович, С. А. Фомичев; Подгот. к печ. С. В. Денисенко, А. В. Дубровский, Т. В. Евдокимова, Т. И. Красноборождько, Я. Л. Левкович, С. А. Фомичев. 2-е изд., перераб. М., 1997. 738 с. (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 19 т.]. Т. 17 (доп.)).

Пушкин А. С. Полное собрание художественных произведений / РАН. Пушкинская комиссия; Ред. С. А. Фомичев; Сост., подгот. текстов С. В. Денисенко, Н. Л. Дмитриевой, Т. В. Евдокимовой, С. Б. Федотовой. СПб.; М., 1999. 1152 с., ил.

Рисунки писателей: Сб. науч. ст. по материалам конф. «Рисунки петербургских писателей» / РАН. Пушкинская комиссия; Под ред. С. В. Денисенко, С. А. Фомичева; Сост. С. В. Денисенко. СПб., 2000. 447 с., ил.

Пушкин в прижизненной критике: 1834–1837 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Под общ. ред. Е. О. Ларионовой; Сост., подгот. текстов, коммент. А. М. Березкин, В. Э. Вацуро, С. В. Денисенко, О. Н. Золотова и др. СПб., 2001. 576 с.

Пушкин в прижизненной критике: 1831–1833 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Под общ. ред. Е. О. Ларионовой; Сост., подгот. текстов, коммент. А. Ю. Балакин, А. М. Березкин, М. Н. Виролайнен, С. В. Денисенко, Н. Л. Дмитриева и др. СПб., 2003. 544 с.

Полевой Н. А. Комедии и водевили / Сост., вступ. ст., коммент., подгот. текстов С. В. Денисенко. СПб., 2004. 599 с. (Рос. драматическая б-ка; Вып. 4).

Гроссман Л. П. Пушкин в театральных креслах: Картины русской сцены 1817–1820 годов / Вступ. ст. и коммент. С. В. Денисенко; Сост. С. В. Денисенко, А. С. Страховой. СПб., 2005. 399 с., ил.

Пушкин А. С. Поэмы / Вступ. ст. и примеч. С. В. Денисенко. СПб., 2005. 346 с.
То же: СПб, 2006.

Булгарин Ф. В. Дурные времена: Очерки русских нравов / Вступ. ст. С. В. Денисенко; Сост., коммент. С. В. Денисенко, А. С. Страховой; Коммент. С. О. Шведовой. СПб., 2007. 365 с. (Искусство жизни).

Одоевский В. Ф. Кухня: Лекции господина Пуфа, доктора энциклопедии и других наук о кухонном искусстве / Подгот. текста и вступ. ст. С. В. Денисенко; Коммент. И. И. Лазерсона. СПб., 2007. 727 с.

Пушкин в прижизненной критике: 1834–1837 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Под общ. ред. Е. О. Ларионовой; Сост., подгот. текстов, коммент. А. Ю. Балакин, С. В. Денисенко, Е. В. Кардаш и др. СПб., 2008. 631 с.

Булгарин Ф. В. Лицевая сторона и изнанка рода человеческого / Вступ. ст. С. В. Денисенко; Сост. и коммент. С. В. Денисенко, А. С. Степановой. СПб., 2009. 350 с.

Обломов: константы и переменные: Сб. науч. ст. / РАН. ИРЛИ (Пушкинский Дом); Сост., отв. ред. С. В. Денисенко. СПб., 2011. 312 с.

Реалии и легенды Отечественной войны 1812 года / РАН. ИРЛИ (Пушкинский Дом); Сост., отв. ред. С. В. Денисенко. СПб.; Тверь, 2012. 607 с., ил.

Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. ст. / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Псков. гос. ун-т; Твер. гос. ун-т; Сост. С. В. Денисенко, И. В. Мотеюнайте; Редкол. С. А. Антонов, С. В. Денисенко (отв. ред.), Н. В. Калинина, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан, А. С. Степанова. СПб.; Тверь, 2014. 383 с. (Неканоническая эстетика. Вып. 1).

Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве: Сб. ст. / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Псков. гос. ун-т; Твер. гос. ун-т; Сост. И. В. Мотеюнайте; Редкол. С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан. СПб.; Тверь, 2015. 271 с. (Неканоническая эстетика. Вып. 2).

Все истины мира: Разум в литературе и искусстве: Сб. ст. / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Псков. гос. ун-т; Твер. гос. ун-т; Сост. С. В. Денисенко; Редкол. С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан. СПб.; Тверь, 2016. 269 с. (Неканоническая эстетика. Вып. 3).

Все секреты мира: Тайны в литературе и искусстве: Сб. ст. / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Псков. гос. ун-т; Твер. гос. ун-т; Сост. А. О. Дёмин; Редкол. С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан. СПб.; Тверь, 2017. 263 с. (Неканоническая эстетика. Вып. 4).

Пушкин и другие (двадцать лет спустя): Сб. статей к 80-летию С. А. Фомичева / Науч. ред. М. Н. Виротайнен, С. Б. Федотова. Сост. С. В. Денисенко, Н. Л. Дмитриева; СПб.; М., 2017. 471 с.

Омичев С. А. Миф и словесность: Ст. разных лет / Отв. ред. С. В. Денисенко. СПб.; Тверь, 2017. 229 с.

Беляев Ю. Д. Красный кабачок / Публ. С. В. Денисенко // Все обманы мира: Ложь в литературе и искусстве. СПб.; Тверь, 2019. С. 224–264. (Неканоническая эстетика. Вып. 6).

Все нелепицы мира: Абсурд в литературе и искусстве: Сб. ст. / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Псков. гос. ун-т; Твер. гос. ун-т; Сост. А. Ю. Сорочан; Редкол. С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан, С. Б. Федотова. СПб.; Тверь, 2019. 312 с. (Неканоническая эстетика. Вып. 5).

Все обманы мира: Ложь в литературе и искусстве / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Псков. гос. ун-т; Твер. гос. ун-т; Сост. А. Ю. Сорочан; Редкол. С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан. СПб.; Тверь, 2019. 276 с. (Неканоническая эстетика. Вып. 6).

Зрелость как сюжет: Ст. и материалы / Твер. гос. ун-т; ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Редкол. С. А. Васильева, А. М. Грачева, С. В. Денисенко, А. Ю. Сорочан. Тверь, 2019. 232 с. (Время как сюжет. Вып. 8).

Все запреты мира: Табу в литературе и искусстве: Сб. ст. / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Псков. гос. ун-т; Твер. гос. ун-т; Сост. А. О. Дёмин; Редкол. С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан. Тверь, 2020. 352 с. (Неканоническая эстетика. Вып. 7).

Старость как сюжет: Ст. и материалы / Твер. гос. ун-т; Редкол. С. А. Васильева, С. В. Денисенко, А. Ю. Сорочан. Тверь, 2020. 365 с. (Время как сюжет. Вып. 9).

Время как сюжет: Ст. и материалы / Твер. гос. ун-т; ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Редкол. С. А. Васильева, С. В. Денисенко, Ю. В. Доманский, А. Ю. Сорочан; Сост. А. Ю. Сорочан; Тверь, 2021. 35 с. (Время как сюжет. Вып. 10).

Вся ненависть мира: Насилие в литературе и искусстве: Сб. ст. / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Псков. гос. ун-т; Твер. гос. ун-т; Сост. С. В. Денисенко; Редкол. С. А. Васильева, С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан. СПб.; М., 2021. 292 с. (Неканоническая эстетика. Вып. 8).

Все озарения мира: Анагноризис в литературе и искусстве: Сб. ст. / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Псков. гос. ун-т; Твер. гос. ун-т; Сост. А. О. Дёмин; Редкол. С. А. Васильева, С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан. СПб.; М., 2022. 263 с. (Неканоническая эстетика. Вып. 9).

Поколение как сюжет: Ст. и материалы / Сост. А. Ю. Сорочан; Редкол. С. А. Васильева, С. В. Денисенко, Ю. В. Доманский, А. Ю. Сорочан. Тверь, 2022. 316 с. (Время как сюжет. Вып. 11).

Век как сюжет: Ст. и материалы / Твер. гос. ун-т; ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Сост. А. Ю. Сорочан; Редкол. С. А. Васильева, С. В. Денисенко, Ю. В. Доманский, А. Ю. Сорочан. Тверь, 2023. 328 с. (Время как сюжет. Вып. 12).

Все тревоги мира: Беспокойство в литературе и искусстве: Сб. ст. / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Псков. гос. ун-т; Твер. гос. ун-т; Сост. А. Ю. Сорочан; Редкол. С. А. Васильева, С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан. СПб.; М., 2023. 302 с. (Неканоническая эстетика. Вып. 10).

ПЕРЕВОДЫ

[Рассказы] // Тварь среди водорослей: Антология / Пер. с англ.; Сост. А. Ю. Сорочан. [Б. м.], 2014. С. 57–66: *Абдулла А.* Страх; С. 88–113: *Банен Дж.* Роща Аштарат; С. 134–183: *Куинн С.* Истукан; В тумане; С. 209–216: *Оуэн Ф.* Три водоема и нарисованная луна; С. 218–227: *Роман В.* Четыре осинового кола; С. 301–309: *Герси Г.* Смертельная книга; С. 533–542: *Ла Спина Г.* «Помогите-е-е»; С. 545–554: *Лонг Ф. Б.* Крадущийся во тьме.

[Рассказы] // Огненные призраки. *Weird tales. 1923–1939:* Повести и рассказы / Пер. с англ.; Сост. А. Ю. Сорочан. [Б. м.], 2015. (Книга чудес). С. 109–119: *Смит К. Э.* Девятый скелет; Огненные призраки; С. 157–174: *Куинн С.* Великий бог Пан; С. 271–284: *Беркс А. Дж.* Колокола в океане; С. 450–491: *Диалис Н.* Морская ведьма.

Коппер Б. Голоса из воды; Шахта № 247 // *Коппер Б.* Великий Белый Космос; Рассказы / Пер. с англ. [Б. м.], 2017. С. 221–283. (Замок Франкенштейна).

[Рассказы] // Коллекция кошмаров / Пер. с англ.; Сост. Д. Госворт. [Б. м.], 2017. (Б-ка Джона Госворта). С. 7–11: *Грэм С.* Ага; С. 149–159: *Картер Ф.* Золото как стекло; С. 209–213: *Марсден Ф.* Экзорцист.

Четвинд-Хейс Р. Тварь // *Четвинд-Хейс Р.* Клуб монстров: Рассказы / Пер. с англ. [Б. м.], 2017. С. 338–347.

Бэнгс Дж. К. Джек и чековая книжка // Бэнгс Дж. К. Мои любимые призраки: Избр. произведения / Пер. с англ.; Сост. А. Ю. Сорочан. [Б. м.], 2018. С. 397–480. (Книга чудес).

Куинн С. Ужас на поле для гольфа: Приключения Жюля де Грандена / Пер. с англ. М., 2018. 704 с.

[Рассказы] // Опасные видения: Антология / Пер. с англ.; Сост. Х. Эллисон. Минск, 2018. С. 263–278: *Родман Г.* Человек, который побывал на Луне – дважды; С. 478–493: *Эмшвиллер К.* Секс и / или мистер Моррисон; С. 571–581: *Слизар Г.* Эрзац; С. 582–591: *Дорман С.* Спешу, спешу – говорила птица; С. 621–630: *Бранд Д.* Встреча с деревенщиной; С. 630–640: *Невил К.* От правительственной печати.

Бенсон Э. Ф. Кошечка; И явился король / Пер. с англ. // Колодец желаний: Антология. [Б. м.], 2019. С. 168–189. (Книга чудес).

Квинн С. Дьявол – джентльмен? Раскрашенное золото // Тень Сатурна. *Weird Tales*. 1940–1954: Повести и рассказы / Пер. с англ. [Б. м.], 2019. С. 53–103.

Перес К. Сладкие черные волны / Пер. с англ. М., 2019. 448 с.

Чейз Дж. Х. Гроб из Гонконга / Пер. с англ. // Чейз Дж. Х. Дело о наезде: Романы. СПб., 2019. С. 253–445.

Чейз Дж. Х. Шутки в сторону / Пер. с англ. // Чейз Дж. Х. Запах денег. М., 2019. С. 7–210.

То же: *Чейз Дж. Х.* Шутки в сторону. СПб., 2019. С. 7–266.

[Рассказы] // Новые опасные видения: Антология / Пер. с англ.; Сост. Х. Эллисон. Минск, 2020. (Шедевры фантастики). С. 31–57: *Роклин Р.* Цзин-ведьма; С. 208–243: *Нельсон Р.* Путешествие во времени для пешеходов; С. 279–297: *Брайант Э.* Десятичасовые новости; С. 493–509: *Джеролд Д.* С перстом в моем «Я»; С. 779–813: *Лоуренс Дж. Э., Блиш Дж.* Все идет, как надо.

[Рассказы] // *Блэквуд Э.* Сад Пана / Пер. с англ.; Сост. А. Ю. Сорочан. [Б. м.], 2021. (Книга чудес). С. 7–10: Южный ветер; С. 31–39: Чердак; С. 84–91: Возвращение; С. 174–188: Перемещение; С. 199–207: Золотистая муха.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Кот на котурнах // Urbi: Лит. альманах. СПб., 1997. Вып. 14: Опыты в стихах и прозе. С. 15–49.

Geschichten, vom Teufel erzählt: (Истории, рассказанные чортом) // Urbi: Лит. альманах. СПб., 2000. Вып. 24: Материалы XXIV выпуска. С. 133–147.

Кавадзу [С. В. Денисенко]. Путешествие в эпоху Тан (японский кайдан) / Пер. с яп., предисл. и коммент. С. В. Денисенко // Urbi: Лит. альманах. Тверь, 2002. Вып. 36–38. С. 58–81.

SEXTETT: (Пьеса в трех частях с прологом и эпилогом для шести актеров) // Драма и театр. Тверь, 2007. Вып. 6. С. 253–299.

Секстет. Тверь, 2009. 200 с.

Содерж.: «Кот на котурнах», повесть; «Путешествие в эпоху Тан», японский кайдан; «Сказка про то, как супруги возлюбленные извели царя болотного и город каменный основали»; «Вариации», рассказ; «Сказка о моряке, который потерял море»; «Sextett», пьеса.

Сказка про то, как супруги возлюбленные извели царя болотного и город каменный основали // Литера: Альманах. Тверь, 2011. Вып. 5. С. 21–26.

36 хокку: [на рус. и яп. яз.] / Пер. на яп. яз. Ф. Катаяма // Денисенко С. В. Япония: 1000 в одном. 36 видов Осака и Киото: Альбом графики. СПб., 2013. С. 1–78.

Summertime: (Греческая колыбельная) // «Дано и видеть и творить»: Сб. стихов и прозы. В. Новгород, 2016. Вып. 15. С. 122.

Сначала исчез бумажник...: [на яп. яз.] / Пер. на яп. Ф. Катаяма // «Сначала исчез бумажник...»: Современные русские рассказы. Йокогама, 2019. С. 83–93.

Сказка о прекрасной Царевне, Змее Горыныче и Принце на белом коне // Сборник современной фантастики. Рязань, 2022. С. 238–241.

Волжская песнь // Литера: Альманах. Тверь, 2023. Вып. 11: Волга. Начало. С. 17.

ИЛЛЮСТРАЦИИ И АЛЬБОМЫ

Фомичев С. А. Дожди: Из стихов конца 1950-х – начала 1960-х гг. / Худож. С. В. Денисенко. СПб., 1994. 48 с., ил.

Ахматова А. А. Поэма без героя / Ил., худож. оформление и макет С. В. Денисенко. СПб., 1995. 112 с., ил.

Пушкин А. С. Полное собрание художественных произведений / РАН. Пушкинская комиссия; Ред. С. А. Фомичев; Сост., подгот. текстов С. В. Денисенко, Н. Л. Дмитриевой, Т. В. Евдокимовой, С. Б. Федотовой; ил. [с. 184, 420, 429, 509, 539] С. В. Денисенко. СПб.; М., 1999. 1152 с., ил.

Бударягин В. П. Книга посвящений / Оформ. С. В. Денисенко. СПб., 2000. 144 с., ил.

Денисенко С. В. Секстет: [Пьеса] / Ил. авт. Тверь, 2009. 200 с., ил.

Сорочан А. Ю. 100 коротких рассказов / Ил. С. В. Денисенко. Тверь, 2010. 224 с., ил.

Денисенко С. В. Япония: 1000 в одном. 36 видов Осака и Киото: Альбом графики. СПб., 2013. 79 с., ил.

Батасова М. Ю. Одновременно всё / Рис. С. В. Денисенко. Тверь, 2014. 80 с., ил.

Батасова М. Ю. Мои любимые кочки, лужи и деревья / Ил. С. В. Денисенко. Тверь, 2017. 62 с., ил.

Пестрые рассказы IV: [на яп. яз.] / Ил. и обл. С. В. Денисенко. Йокогама, 2017. 200 с., ил.

«Сначала исчез бумажник...»: Современные русские рассказы: [на яп. яз.] / Ил. и обл. С. В. Денисенко. Йокогама, 2019. 220 с., ил.

Сорочан А. Ю. Сюрреволюция: Романы / Ил. и обл. С. В. Денисенко. Тверь, 2019. 356 с., ил.

Батасова М. Ю. Вода: Источники, колодцы, водопады. Путь воды по Старицкому району Тверской области / Рис. С. В. Денисенко. Тверь, 2020. 80 с., ил.

Две лягушки из Осака и Киото: [на рус. и яп. яз.] / Худож. С. В. Денисенко. СПб., 2021. 30 с., ил.

ВЫСТАВКИ

Город Сергея Денисенко. Галерея «Старая деревня». Санкт-Петербург, 1992 г.

Египетские ночи: Графика Сергея Денисенко. Литературный музей Пушкинского Дома. Санкт-Петербург, 5–30 января 1998 г.

Город Пиковой дамы: Выставка графики Сергея Денисенко. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Санкт-Петербург, 16–24 сентября 1998 г.

[Каллиграфия и графика]: Рюсэки Моримото, Сергей Денисенко. Осака (Япония), 22–28 ноября 2012 г.

«Трое в лодке, не считая...»: Гелиан Прохоров, Глеб Маркелов, Сергей Денисенко. Литературный музей Пушкинского Дома. Санкт-Петербург, 18–30 апреля 2013 г.

[Каллиграфия и графика]: Рюсэки Моримото, Сергей Денисенко. Осака (Япония), 20–26 ноября 2014 г.

Остановка в пути: Графика и живопись Сергея Денисенко. Литературный музей Пушкинского Дома. Санкт-Петербург, 10–31 марта 2016 г.; галерея «Terra ultima», Санкт-Петербург, апрель 2016 г.; галерея «Musa», Осака (Япония), 6–20 мая 2016 г.

[Каллиграфия, графика и керамика]: Рюсэки Моримото, Ясуши Мори, Сергей Денисенко. Осака (Япония), 20–26 ноября 2016 г.

Венеция: Выставка Сергея Денисенко. Галерея «Musa», Осака (Япония), 14 февраля – 21 апреля 2017 г.

Ф. Гарсиа Лорка: Сергей Денисенко. Литературный музей Пушкинского Дома. Санкт-Петербург, 3 сентября – 5 октября 2018 г.

Город: Сергей Денисенко. Литературный музей Пушкинского Дома. Санкт-Петербург, 3–19 октября 2019 г.; галерея «Musa», Осака (Япония), 4 ноября 2019 г. – 4 января 2020 г.

Город: Виртуальная выставка работ Сергея Денисенко. Тверской областной Центр детского и семейного чтения им. А. С. Пушкина, 2021 г.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

БАН – Библиотека Российской Академии наук (Санкт-Петербург)

ГАНО – Государственный архив Новгородской области (Великий Новгород)

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)

РГБ – Российская государственная библиотека (Москва)

РО ИРЛИ – Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом)
РАН (Санкт-Петербург)

ЦГАЛИ СПб – Центральный государственный архив литературы и искусства
Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург)

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	3
----------------------	---

СТАТЬИ, ЗАМЕТКИ, ПУБЛИКАЦИИ

<i>С. Денисенко.</i> Fado vadio: Я продаю Лиссабон. Vendendo Lisboa	5
<i>А. Некрылова.</i> Загадочность народной загадки	11
<i>И. Лобакова.</i> Создать образ злодея: Борис Годунов в исторических памятниках XVII в.	21
<i>А. Дёмин.</i> Пьетро Мориджи в петербургской «Семирамиде» (1737)	32
<i>С. Фомичев.</i> Басня о споре различных органов человека в русской традиции	44
<i>Н. Михайлова.</i> К комментарию «Опасного соседа»: поэма В. Л. Пушкина и Барковиана	54
<i>М. Виролайнен.</i> Жуковский, Баратынский, Батюшков и Анна Петровна Керн (Еще раз о стихотворении «Я помню чудное мгновенье...»)	57
<i>С. Федотова.</i> Загадочная эпитафия Пушкина («Покойник, автор сухощавый...»)	65
<i>Т. Краснобородько.</i> «Рисовал Пушкин у меня в Ц<арском> Селе 1831 года» (Об авторе «загадочных» надписей)	71
<i>Н. Дмитриева.</i> «Гений первой степени», он же «Иван Иванович Расин» (Из истории бытования символа классического эталона в русской рецепции первой трети XIX в.)	85
<i>А. Карпов.</i> «Волшебная сказка» И. В. Киреевского «Опал» и ранняя проза В. Ф. Одоевского	89
<i>А. Кошелев.</i> Проблема языковой номинации в историко-культурном аспекте (Приют: художественный образ и юридический термин)	94
<i>А. Степанова.</i> Физиологические очерки Ф. В. Булгарина и натуральная школа	102
<i>С. Васильева.</i> Мухи и другие насекомые: Энтосемизмы в творчестве И. А. Гончарова	113
<i>С. Гуськов.</i> О высоком эвристическом потенциале плохих переводов	122
<i>Э. Тышновска-Каспшак.</i> «Похождения» Обломова в Польше (О польском восприятии романа И. А. Гончарова «Обломов» в XXI веке. Неканоническое исследование)	124
<i>О. Карандашова.</i> Мотивировка героев в романе А. И. Герцена «Кто виноват?»	139
<i>С. Фролов.</i> Еще раз о концепции Четвертой симфонии П. И. Чайковского	148

<i>А. Грачева.</i> Процесс субъективации прозы и рассказ начала XX в. (Б. Зайцев, С. Сергеев-Ценский, А. Ремизов)	159
<i>А. Степанов.</i> Возвращение в петербургский текст («Я вернулся в мой город...» О. Э. Мандельштама)	170
<i>О. Астафьева.</i> Детская поэзия 20–30-х годов XX века и «петербургский текст»	181
<i>А. Балакин, В. Турчаненко.</i> «Быстрый карандаш» Дмитрия Якубовича (Материалы к будущему альбому «Пушкинисты рисуют»)	192
<i>В. Гайдук.</i> Работа Н. А. Баилова над режиссерской партитурой оперы «Пиковая дама» (Постановка В. Э. Мейерхольда в Государственном академическом Малом оперном театре в 1935 г.)	209
<i>Д. Карпов.</i> Герой «лихих» девяностых в русской поэзии (Б. Рыжий и А. Машнин)	222
<i>А. Конн.</i> Искусство обработки архива у Софьи Богатыревой	233
<i>И. Мотеюнайте.</i> Об одном нестранном сближении	245
<i>М. Загидуллина.</i> Эстетизация интеллектуальной деятельности (К вопросу о стиле научной рациональности)	250

ПЕРЕВОДЫ

<i>Эсхил.</i> Агамемнон (Фрагмент). <i>Пер. Е. Дмитриевой</i>	259
<i>Рахильда.</i> Те, кто вне естества (Отрывок из романа). <i>Пер. А. Дёмина</i>	271
<i>Киплинг Р.</i> Песня Каспара из Варде (Из Стагнелиуса) <i>Пер. М. Батасовой</i>	281
<i>Киплинг Р.</i> Водная Литания. <i>Пер. М. Батасовой</i>	282
<i>Миддлтон Р.</i> Рука. <i>Пер. А. Сорочана</i>	283
<i>Ёкюмицу Р.</i> Птица. <i>Пер. Л. Ермаковой</i>	288
<i>Блэквуд Э.</i> Потрясения. <i>Пер. А. Липинской</i>	302

СТИХИ И ПРОЗА

<i>В. Бударгин.</i> Сергею Денисенко	317
<i>А. Бобров.</i> Сергею Денисенко	318
<i>Т. Царькова.</i> Сергею Денисенко, в день премьеры его пьесы «Sextett»	319
<i>Д. Федотов.</i> Сергею Денисенко – 60!	320
<i>М. Никифорова.</i> «То ли ветра скач...»; «Мне было виденье...»; «Поздно или рано...»	322
<i>А. Дёмин.</i> «Lisboa Gratuita»	325
<i>М. Батасова.</i> «Робот, варивший кофе...»	326
<i>Н. Кропачева.</i> «Путь души – лесная тропа...»	327
<i>Е. Петрова.</i> Психоанализ и русская словесность	328
<i>Ф. Катаяма.</i> Мой брат Серёжа	331
<i>В. Багно.</i> Из сборника «Под абсурдинку – 13»	333
<i>А. Макаров.</i> Чудо великое	338
<i>В. Маслова.</i> Наследство	340
<i>Н. Кропачева.</i> Пани Валевска; Олег и Ольга	341
<i>А. Романова.</i> Таинственная история: Пьеса для радио	347
Библиография работ С. В. Денисенко.....	359
Условные сокращения	380

*Согласно Федеральному закону от 29.12.2010 No 436-ФЗ
«О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию»,
«книга предназначена для детей старше 14 лет»*

Научное издание

**FADO VADIO:
Сборник статей и материалов к 60-летию
Сергея Викторовича Денисенко**

Составитель:
С. Б. Федотова

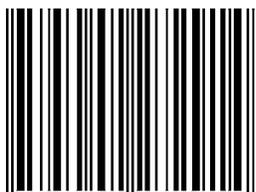
Корректор М. С. Федорова
Верстка Т. Федяниной
Технический редактор Д. В. Сергеев
Младший редактор Л. М. Гогеншторх

Утверждено к печати на заседании Ученого совета
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
27 мая 2024 г.; протокол No 3

Подписано в печать 23.08.2024
Формат 60 x 90 1/16
Бумага типографская. Печать цифровая.
Тираж 350 экз.
Издательство «Onebook.ru»

Отпечатано в типографии ООО «Сам Полиграфист»
129090 г. Москва, Волгоградский проспект, д.42, кор. 5
E-mail: info@onebook.ru
Сайт: www.onebook.ru

ISBN 978-5-00227-291-4



9 785002 272914 >

