

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

# СЮЖЕТОЛОГИЯ И СЮЖЕТОГРАФИЯ

2015. № 1

Научный журнал  
Основан в 2013 году. Периодичность – 2 раза в год  
Выходит на русском языке

## Редакционная коллегия

доктор филологических наук *И. В. Силантьев* (ИФЛ СО РАН) –  
главный редактор  
доктор филологических наук *Е. Н. Проскурина* (ИФЛ СО РАН) –  
ответственный редактор  
кандидат филологических наук *И. Е. Лоцилов* (ИФЛ СО РАН)  
доктор филологических наук *Е. В. Капинос* (ИФЛ СО РАН)  
доктор филологических наук *Е. Ю. Куликова* (ИФЛ СО РАН)  
кандидат филологических наук *Л. А. Курьшева* (ИФЛ СО РАН)  
доктор филологических наук *Т. И. Печерская* (НГПУ)  
доктор филологических наук *Л. П. Якимова* (ИФЛ СО РАН)

## Редакционный совет

член-корреспондент РАН, доктор филологических наук  
*В. Е. Багно* (ИРЛИ РАН)  
доктор филологии *В. Вестстейн* (Universiteit van Amsterdam, Нидерланды)  
доктор филологических наук *Б. Ф. Егоров* (СПБНИИ РАН)  
член-корреспондент РАН, доктор филологических наук  
*Н. В. Корниенко* (ИМЛИ РАН)  
доктор филологии *О. Меерсон* (Джорджтаунский университет, США)  
доктор филологических наук *В. И. Тюна* (РГГУ)  
доктор филологических наук *Ю. В. Шатин* (НГПУ)

Институт филологии СО РАН  
ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090  
sujetologia@yandex.ru

Сдано в набор 20.05.2014. Подписано в печать 01.12.2014. Бумага офсетная № 1  
Формат 60×84/8. Гарнитура Times New Roman. Печать офсетная  
Усл. печ. л. 17,7. Уч.-изд. л. 19. Тираж 100 экз. Заказ № 251

Редакционно-издательский центр НГУ  
ул. Пирогова, 2, Новосибирск, 630090

## СОДЕРЖАНИЕ

### Теория и анализ сюжета

- Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* (Санта-Моника, Калифорния, Мэдисон, Висконсин, США)  
О специальной структуре детских рассказов Л. Н. Толстого 5

### Литературная жизнь сюжета

- Климова М. Н.* (Томск)  
Русский миф о колдуне и очарованной красавице: структура, генезис, эволюция 17
- Чавдарова Д. Д.* (Шумен, Болгария)  
«Русский человек на rendez-vous с европейцем» в русской литературе XIX века: любовный сюжет как метонимия межкультурного диалога 27
- Николаев Д. Д.* (Москва)  
Анекдоты и «веселые рассказы» о Красной армии: комическая ситуация и комический сюжет 38

### Сюжет, мотив, жанр

- Васильева Г. М.* (Новосибирск)  
Ехал грека через реку: «По ту сторону Тулы» А. Николева. Статья 1 54
- Исакова И. Н.* (Москва)  
Ономастическое пространство пьесы А. Н. Островского «Гроза» как символическое отражение сюжета и его трагической развязки 73
- Печерская Т. И.* (Новосибирск)  
Пересказ сюжета как способ его присвоения (полемика вокруг романа И. С. Тургенева «Отцы и дети») 83
- Макарова Е. А.* (Томск)  
Сюжет «театр» в писательской критике Н. С. Лескова 94
- Ожерельев К. А.* (Омск)  
Особенности сюжетостроения в драме Л. А. Мея «Псковитянка» 102
- Ромащенко С. А.* (Новосибирск)  
Автореференция в лирическом дискурсе: «стихи о стихах» в диалоге Надсона с Некрасовым 111
- Боярский В. А.* (Новосибирск)  
Физиология художника: рассказы «Альберт» Л. Толстого и «Авантюрист» Г. Газданова 120
- Проскурина Е. Н.* (Новосибирск)  
Особенности провинциального сюжета в романе Г. Климовской «Вот и все» 128

### Сюжет и тезаурус смерти

- Шатин Ю. В.* (Новосибирск)  
Танатология Андрея Белого. Статья 1. Золотой петушок и серебряный голубь 139

<i>Козлов А. Е.</i> (Новосибирск) Сюжет о мёртвом теле в русской литературе XIX века. Статья 1	147
<i>Подлубнова Ю. С.</i> (Екатеринбург) Интерпретация истории в художественных произведениях, посвященных пребыванию и гибели царской семьи на Урале (1920–1930-е годы)	158
<b>Литературный сюжет и исторический комментарий</b>	
<i>Лекманов О. А., Устинов А. Б.</i> (Москва, Россия, Сан-Франциско, США) «Истинная жизнь» Мориса Лапорта: о сюжете одного стихотворения Маяковского	170
<i>Рубинчик О. Е.</i> (Санкт-Петербург) К истории выхода «Стихотворений» О. Э. Мандельштама в «Библиотеке поэта» (из переписки Н. Я. Мандельштам с Л. Я. Гинзбург)	181
Требования к оформлению статьи	195

## CONTENTS

### Theory and Analysis of the Plot

- Zholkovsky A. K., Shcheglov Yu. K.* (Los Angeles, CA, Madison, WI, USA)  
On the Spatial Structure of Leo Tolstoy's Children's Stories 5

### Literary Life of the Plot

- Klimova M. N.* (Tomsk)  
Russian Myth about Sorcerer and Enchanted Beauty: Structure, Genesis, Evolution 17
- Chavdarova D. D.* (Schumen, Bulgaria)  
The Russian at a Rendez-Vous with European (Love Plot as a Metonymy of Intercultural Dialog) 27
- Nikolaev D. D.* (Moscow)  
Jokes, Satire and Humorous Short Stories about the Soviet Red Army: Comic Situations and Comic Narratives 38

### The Plot, Motive, Genre

- Vasilyeva G. M.* (Novosibirsk)  
Greka Was Riding Across a River: «On the Other Side of Tula»  
by A. Nikolev. Article 1 54
- Isakova I. N.* (Moscow)  
Onomastic Space of A. N. Ostrovsky's Play «The Storm» as a Symbolic Reflection of the Plot and Its Tragic Denouement 73
- Pecherskaya T. I.* (Novosibirsk)  
Theretelling of Theplot as a Way of Its Appropriation (Polemics about the Novel by I. S. Turgenev «Fathers and Sons») 83
- Makarova E. A.* (Tomsk)  
Plot «Theater» in Literary Criticism of N. S. Leskov 94
- Ozhereliev K. A.* (Omsk)  
Plot Features in the Drama «Pskovityanka» by L. A. Mey 102
- Romashchenko S. A.* (Novosibirsk)  
Avtoreferenciâ in Lyrical Discourse: «Poems about Verse» in Dialog Nadson with Nekrasov 111
- Boyarsky V. A.* (Novosibirsk)  
Physiology of the Artist: The Stories «Albert» by L. Tolstoy and «The Adventurer» by G. Gazdanov 120
- Proskurina E. N.* (Novosibirsk)  
Features of Provincial Story in the Novel, Klimovsky «That's All» 128

### The Plot and the Thesaurus of a Death

- Shatin Yu. V.* (Novosibirsk)  
Thanatology of Andrej Belyj. Paper First. Golden Cockerel and Silver Dove 139
- Kozlov A. E.* (Novosibirsk)  
The Plot of a Dead Body in Russian Literature of the XIX Century. Article I 147

<i>Podlubnova Yu. S.</i> (Yekaterinburg) The Interpretation of History in the Literary Texts Devoted to the Life and Death of the Royal Family on Ural (1920–1930s)	158
<b>Literary Plot and Historical Commentary</b>	
<i>Lekmanov O. A., Ustinov A. B.</i> (Moscow, Russia, San Francisco, USA) The Real Life of Maurice Laporte Regarding One of Mayakovsky's Later Poems	170
<i>Rubinchik O. E.</i> (Sankt-Petersburg) The Story Behind the Publication of Osip Mandelshtam's Poetry in the Poet's Library (From the Correspondence of Nadezhda Mandelshtam with Lydia Ginzburg)	181
Требования к оформлению статьи	195

## ТЕОРИЯ И АНАЛИЗ СЮЖЕТА

УДК 82.0

**А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов**

*Санта-Моника, Калифорния, Мэдисон, Висконсин, США*

### **О СПАЦИАЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ДЕТСКИХ РАССКАЗОВ Л. Н. ТОЛСТОГО\***

Статья представляет читателю два раздела (ранее публиковавшиеся в России лишь в составе препринта в 1978 г. и за рубежом в 1987 г.) из фундаментального исследования глубинной и поверхностной инвариантной структуры детских рассказов Л. Н. Толстого. Исследование было выполнено в рамках разрабатывавшейся соавторами «поэтики выразительности» – модели «Тема – Приемы Выразительности – Текст», краткие сведения о которой даются в статье. Публикуемые разделы посвящены пространственному аспекту структуры рассказов, доминантой которой является противопоставление опасной и безопасной зон действия. Сначала рассматривается глубинный событийный архисюжет рассказов и его спациальная составляющая, а затем система поверхностных событийных решений и их спациальная проекция. Описание носит технический характер, данные последнего раздела сведены в таблицу.

*Ключевые слова:* инвариант, структура, тема, приемы, выразительность, глубинный, поверхностный, событийный, архисюжет, актантный, спациальный.

#### **1. Вводные замечания**

Настоящий текст – фрагмент из давней работы соавторов об инвариантной структуре нескольких сверхкоротких детских текстов Л. Н. Толстого. Работа велась в середине 1970-х гг., была напечатана в Москве в малотиражной препринт-

---

\* Ю. К. Щеглов скончался в 2009 г.; к журнальной публикации текст подготовлен А. К. Жолковским.

*Жолковский Александр Константинович* – кандидат филологических наук, профессор славянских языков и литератур и сравнительного литературоведения Университета Южной Калифорнии (Лос-Анджелес, Калифорния, США, alik@usc.edu)

*Щеглов Юрий Константинович* (1937–2009) – кандидат филологических наук, профессор Университета Висконсина (Мэдисон Висконсин, США)

ной серии (1978) и затем издана в эмиграции на английском языке (1987) [1; 2]. По ее материалам за рубежом были также опубликованы (на русском и английском) две статьи: одна – о структуре детских рассказов Толстого в целом ([3; 4], другая – об одном компоненте поверхностной структуры [5; 6], позднее перепечатанные в России [7; 8]. Сейчас готовится расширенное русское переиздание препринта 1978 г. Эксерптом из этой книги и являются предлагаемые ниже два раздела, посвященные пространственным аспектам соответственно глубинной и поверхностной структуры рассматриваемых рассказов и никак не отраженные в кратких вариантах работы.

Публикация фрагмента требует хотя бы кратких контекстуальных пояснений.

Для оригинального художника, как правило, характерно постоянство творческого облика. Одни и те же излюбленные идеи, положения и образы проходят, варьируясь, через различные его произведения – ранние и поздние, лирические и драматические, серьезные и развлекательные, большие и малые. Такая инвариантность тем более естественна, когда разнотипные произведения относятся к одной и той же полосе творчества.

Детские рассказы из «Новой азбуки», о которых пойдет речь, были написаны вскоре после «Войны и мира». В этот период художественного затишья Л. Н. Толстой сознательно оттапливался от литературности и ориентировался в идейном плане на задачи морального и практического воспитания, а в эстетическом – на фольклорную простоту. На пересечении этих установок и возникли дидактические рассказы для крестьянских детей. Тем не менее автор «Войны и мира» (открещивавшийся тогда от своей многословной эпопеи) безошибочно узнается в этих рассказах. Несмотря на радикальную перемену творческих целей и аудитории, Толстой, вольно или невольно, продолжает проповедовать те же истины о жизни, что и в «Войне и мире». И хотя Толстому действительно удалось достичь художественной общедоступности и простоты народной речи, его детские рассказы далеки от примитивизма и стереотипности фольклора. Наоборот, в них за кажущейся безыскусственностью скрывается утонченная литературная техника.

Задачей работы было, выявив тематические инварианты небольшой группы детских рассказов Толстого, показать их глубинное тождество (с поправками на «адаптацию для детей») тематическим инвариантам больших вещей Толстого (прежде всего, «Войны и мира») и продемонстрировать богатство и изощренность художественных средств, применяемых в этих рассказах для разработки их темы. Говоря коротко, – описать Льва по его когтям.

Предметом стали рассказы из «Новой азбуки» и «Русских книг для чтения» (1872–1875), прежде всего *пять рассказов (ПР)*: «Котенок» (*К*), «Девочка и грибы» (*ДГ*), «Акула» (*А*), «Два товарища» (*ДТ*), «Прыжок» (*П*), составляющие в структурном плане особо тесную группу. Их строение было описано с максимальной подробностью. К ним в ряде отношений примыкают: «Как мальчик рассказывал про то, как его в лесу застала гроза» (*КМР*), «Бешеная собака» (*БС*), «Что случилось с Булькой в Пятигорске» (*ЧСБ*) и повесть «Кавказский пленник» (*КП*). В качестве аппарата описания применяются понятия модели «Тема – Прием – Выразительность – Текст», изложенные авторами статьи в ряде публикаций<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См., например, [7, с. 17–103]. Вот основные понятия модели «тема – текст» и соответствующие сокращения:

АС – архисюжет;  
ВАР, ВАР<sub>контр</sub> – ВАРЬИРОВАНИЕ, контрастное ВАРЬИРОВАНИЕ;  
ВН-ПОВ – ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ;  
КОНКР – КОНКРЕТИЗАЦИЯ;  
КОНТР, КОНТР<sub>тожд</sub> – КОНТРАСТ, КОНТРАСТ с тождеством;

Суть этой модели в том, что структура художественного текста описывается в виде воображаемого *вывода* этого текста из специально постулируемого конструкта – его «невыводимой» *темы*. Вывод формулируется в терминах особого рода стандартных операций – *приемов выразительности* (ПВ), на долю которых и приходится постепенное преобразование темы в полноценный художественный текст. Модель позволяет выводить из темы не только отдельный текст, но и группу сходных (по теме и по структуре) текстов (в частности, одного автора). В таком *инвариантном выводе* оказывается удобным использовать целый ряд структурных комплексов, общих для всей группы текстов. Система инвариантных тем и инвариантных способов их реализации в текстах одного автора называется его *поэтическим миром* (ПМ).

План книги в целом следующий. Сначала рассматривается *инвариантная тема творчества Толстого* ( $\Theta^T$  инв) – центральная в его ПМ. К ней, в качестве *локальной темы*, присоединяется некоторый, также постоянный, тематический комплекс, характерный для детских рассказов Толстого. Так образуется *инвариантная тема пяти детских рассказов* ( $\Theta^{IP}$  инв). Помимо этой темы, каждый отдельный рассказ может иметь и свою собственную, индивидуальную, локальную тему; однако индивидуальные темы, – как и индивидуальные выразительные особенности рассказов, специально рассмотрению не подвергаются и трактуются просто как частные реализации инвариантной тематической структуры *IP*.

Далее описываются две группы инвариантных конструкций, реализующих инвариантную тему *IP*. Первую группу составляют конструкции наиболее тесно связанные с  $\Theta^{IP}$  инв. Они делятся на *событийные, пространственные и актантные*. В целом конструкции первой группы образуют *глубинную структуру*, или *архиструктуру, пяти рассказов*. Вторая группа состоит из *поверхностных* конструкций, связанных с  $\Theta^{IP}$  инв лишь опосредованно, – *технических решений* (ТР), более или менее постоянно обслуживающих архиструктуру.

Прежде чем перейти к пространственному компоненту глубинной структуры *IP*, приведу, опуская вывод<sup>2</sup>, их инвариантную глубинную событийную структуру, или *архисюжет*.

(1) *Мирная Жизнь*: ребенок или животное; игры, развлечения или полезные занятия в познавательно ценном общении с природой.

*Катастрофа*: стихийное, неуправляемое, лавинообразное бедствие, несоизмеримое по масштабам с возможностями человека; принадлежность источника бедствия к окружающей или к экзотической познавательно интересной реальности; распределение неуправляемости между жертвой и источником опасности.

---

ОТК, ОТК-ДВ – ОТКАЗ, ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ;

ПВ – прием(ы) выразительности;

ПМ – поэтический мир;

ПОВТ – ПОВТОРЕНИЕ;

ПОД – ПОДАЧА;

ПРЕДВ – ПРЕДВЕСТИЕ;

ПРЕП – ПРЕПОДНЕСЕНИЕ;

СОВМ, СОВМкауз, СОВМконтр – СОВМЕЩЕНИЕ, СОВМЕЩЕНИЕ в причинно-следственную конструкцию, СОВМЕЩЕНИЕ противоположностей;

СОГЛ – СОГЛАСОВАНИЕ;

СОКР – СОКРАЩЕНИЕ;

УВЕЛ – УВЕЛИЧЕНИЕ;

$\Theta$ ,  $\Theta$  инв,  $\Theta$  лок – тема, инвариантная тема, локальная тема;

$\Theta^T$  инв – инвариантная тема (всех) произведений Л. Н. Толстого;

$\Theta^{IP}$  инв – инвариантная тема пяти рассказов;

<sup>2</sup> Достаточно ясное представление об этом дают упомянутые выше статьи.

*Неадекватная Деятельность*: бесплодные словесные действия – команды, советы и т. д., адресуемые жертве или источнику опасности; невосприимчивость адресатов (детей, животных) к этим словам; действия «по правилам», неадекватные масштабу катастрофы, отчасти воспроизводящие действия периода Мирной Жизни; действия со стороны, изолированность спасителей от места бедствия; направленность назад, а не вперед – в гущу событий.

*Спасительная Акция*: усугубление опасности путем бездействия или действий, добавляющих новую опасность; действия в эпицентре опасности; нижнее положение, распространность, в частности, позиция под источником опасности; вынужденность «неразумных» действий ввиду исчерпанности «разумных» средств; молниеносность, отсутствие размышлений; проявление аффекта лишь после действия; соразмерность физических параметров действия с масштабами опасности; обнаружение в себе мощных сил и способности к героизму; внешняя имитация методов природы.

*Возвращенный Покой*: сжатое изображение возобновленной жизни; совместное пребывание в безопасном месте с близкими людьми; погруженность в мирные занятия того же типа, что и до Катастрофы; законность и уместность прежних способов поведения; облегченное повторное «проигрывание» Катастрофы; умудренность опытом, извлеченным из событий.

## **2. Пространственный компонент архиструктуры ПР: деление на две зоны**

### **2.1. Ядро специальной архиструктуры**

В выразительном воплощении темы ПР, наряду с событийным компонентом архиструктуры – архисюжетом (АС) – существенную роль играет организация пространства. Она служит проекцией определенных тематических противопоставлений, свойственных ПМ Толстого, что сближает эти рассказы с широким кругом мифологических, фольклорных и иных типологически сходных произведений.

Пространственный аспект рассказов исследован нами гораздо менее детально, чем событийный. Мы остановимся лишь на одной – важнейшей – стороне пространственной организации ПР, которая состоит в расчлененности места действия на *опасную* и *безопасную* зоны. Это деление характеризует практически всю структуру рассказа в целом, а не какого-то отдельного сюжетного блока. При этом на основном, кульминационном, участке сюжета, включающем три центральных блока – Катастрофу, Неадекватную Деятельность и Спасительную Акцию, – такое деление на зоны четко выражено и выполняет ряд тематических и выразительных функций; на крайних участках (в блоках Мирная Жизнь и Возвращенный Покой) деление на зоны отсутствует, точнее, оно там соответственно возникает и устраняется.

Под делением на зоны мы понимаем следующую пространственную организацию действия:

(2) Жертва (или Жертва-Спаситель)<sup>3</sup> находится рядом с Носителем Опасности (Катастрофы) и в отрыве от остальных персонажей (Зрителей, Зрителей-Помощников, Спасителя), но на виду у них; Спаситель (если он имеется в рассказе) прорывается к Жертве.

Легко увидеть, что в (2) сочетаются, с одной стороны, необходимая расчлененность на зоны, с другой – нераздельность, единство (места, времени и дейст-

---

<sup>3</sup> Жертва, Спаситель и др. – названия архиперсонажей сюжета.

вия), придающие композиции простоту и ясность, что диктуется общей тематической установкой детских рассказов. СОВМЕЩЕНИЕМ этих двух требований и является ситуация (2), основанная на конструкции КОНТРАСТ с тождеством.

Контраст между зонами строится по следующим признакам:

- а) 'спецальное противопоставление' зон как различных участков пространства: первая, опасная зона – «там», вторая, безопасная – «здесь» (данное, еще довольно тривиальное различие в дальнейшем КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ и УВЕЛИЧИВАЕТСЯ, предстая как противопоставление 'верха / низа', 'корабля / моря', 'дома / улицы' и т. д.);
- б) 'присутствие / отсутствие в данной зоне Носителя Опасности': в опасной зоне он есть, в безопасной его нет;
- в) 'присутствие / отсутствие Жертвы': в первой зоне она есть, во второй ее нет;
- г) 'присутствие / отсутствие других людей': в первой их нет, во второй они есть<sup>4</sup>.

Другой компонент конструкции КОНТРтожд – отношение тождества – обеспечен следующими СОГЛАСОВАНИЯМИ:

- д) 'единство места', точнее – поля зрения, обнимающего обе зоны: все персонажи могут видеть друг друга и все сразу видны читателю (за исключением момента Затемнения, см. п. 3.1, 10);
- е) 'единство времени', точнее полная одновременность происходящего в обеих зонах;
- ж) 'единство действия': все происходящее в обеих зонах представляет собой единое событие (борьба за спасение жертвы); действующие лица – Жертва, Спаситель, Защитники и Зрители – это «одна компания», люди, связанные между собой теми или иными близкими отношениями (в частности, родственными), благодаря чему происходящее в обеих зонах сплавляется в единую драму.

---

<sup>4</sup> Признаки б–г могут показаться сами собой разумеющимися. Однако это не так.

Во-первых, можно представить себе альтернативные, более «бедные» варианты специальной организации, отличающейся от (2) по тем или иным из этих признаков. Так, в принципе может не быть противопоставления по признаку 'присутствия / отсутствия других персонажей', которые могут либо 1) вообще не фигурировать в рассказе, либо, что интереснее со специальной точки зрения, 2) фигурировать в рассказе, и все же не противопоставляться по этому признаку.

Идеальный (искусственный) пример случая 1 – ситуация из П или А, но без зрителей и родителей на палубе; реальное приближение к этому – в КМР (где, правда, вообще нет безопасной зоны). Идеальным примером случая 2 была бы ситуация со Зрителем (или Зрителем-Помощником), например охотником из К, находящимся рядом с Жертвой в опасной зоне (но не подвергающимся опасности). В реальных рассказах (К, ДГ, А) известное пространственное сближение Зрителя-Помощника с Жертвой, находящейся в опасной зоне, имеет место; однако в этих случаях противопоставление по признаку 'присутствия / отсутствия других людей в опасной зоне' все равно сохраняется, КОНКРЕТИЗИРУЯСЬ не как 'дистантность', а как 'отгороженность некой границей', ср.: охотник на лошади в К, машинист на паровозе в ДГ, матросы в лодке в А. Искомые идеальные ситуации характерны, однако, для рассказов Конан Дойла, где Шерлок Холмс находится в гуще опасности и защищен от нее не специально, не дистанцией или границей, а лишь своим профессиональным иммунитетом.

Во-вторых, признаки а–г позволяют отличить кульминационные сцены от некульминационных, образующих как бы путь к ним из исходной «абсолютно безопасной» ситуации; пример – тот момент в ЧСБ, когда на улице уже идет расправа колодников с собаками (т. е. налицо противопоставление зон по признакам а и б), но Булька еще находится в доме рядом с хозяином (т. е. нет противопоставления по признаку в).

В целом, серия контрастов и тождеств дает рельефную и в то же время прочную и легко обозримую конструкцию. Помимо этих архитектурных функций, КОНТРОЖД выполняет и свою обычную подчеркивающую функцию: контрасты и тождества подчеркивают нужные тематические элементы и друг друга.

## 2.2. Окончательный вид и функции пространственной архиструктуры

Ситуация (2) представляет собой, прежде всего, схему деления на зоны на кульминационном участке сюжета. Обратимся к пространственной организации ПР в целом. Проследим для этого за пространственными параметрами каждого из звеньев известного нам АС (1). Этот специальный компонент архиструктуры будет выглядеть так:

(3) На этапе *Мирной Жизни* персонажи находятся вместе в безопасной зоне (дети с котенком в поле; две девочки на пути из леса; мальчики и матросы на палубе, затем в парусе; два товарища вместе в лесу; мальчик на палубе «посреди народа»).

Затем будущая жертва постепенно оказывается изолированной в зоне *Катастрофы*, т. е. в непосредственной близости к Носителю Опасности, оставаясь в то же время в пределах видимости других персонажей (дети отходят от котенка, затем видят, что к нему приближаются собаки; девочки разбегаются, младшая попадает на пути, старшая это видит; мальчики выплывают из паруса, с палубы видна приближающаяся акула; два товарища встречаются с медведем, один влезает на дерево и смотрит оттуда, другой остается на дороге; мальчик забирается на мачту, вступает на рею, остальные смотрят снизу).

Другие персонажи в рамках *Неадекватной Деятельности* пытаются помочь Жертве, не выходя за пределы безопасной зоны и призывая Жертву вернуться в нее (охотник издали зовет собак; сестра подает советы с другой стороны насыпи; мальчикам кричит с корабля, к ним на помощь едут в лодке, т. е. оставаясь в безопасности; Зрители сочувственно следят за мальчиком и размышляют о том, сможет ли он вернуться назад с реи).

*Спасительная Акция* совершается таким образом, что ее решающее звено локализовано внутри опасной зоны (Вася подбегает к котенку и собой закрывает его от собак; девочка оказывается лежащей под поездом; ядро, выпущенное артиллеристом, угрожая мальчикам, попадает в акулу; человек лежит под медведем; угроза капитана выстрелить доходит до мальчика и заставляет его зашататься, а затем броситься в воду).

*Возвращенный Покой* имеет место, когда Жертва воссоединяется с друзьями в условиях безопасности (собаки удалены, Вася берет котенка и уносит домой; поезд прошел, младшая девочка с грибами подбегает к сестре; матросы доставляют мальчиков на корабль к друзьям и родным; медведь ушел, товарищ слезает с дерева и подходит к спасшемуся; мальчик вытасен на палубу и приходит в себя среди друзей).

Каковы функции такой пространственной организации сюжета?

В тематическом плане деление на зоны служит воплощению следующих важных для Толстого элементов: 'общение, совместное времяпровождение в качестве одной из простых радостей жизни'; 'соприкосновение с глубинной сутью вещей и событий в качестве правильного, радикального способа действий, противопоставляемого паллиативному и поверхностному, не проникающему в гущу событий'; 'чреватость хорошего плохим как манифестация неполной детерминированности жизни'.

Тема 'общения' КОНКРЕТИЗИРОВАНА в виде 'совместности' в начальном и конечном блоках и подчеркнута ОТКАЗНЫМ ДВИЖЕНИЕМ, выражающимся

во временном пространственном 'разобщении' героев<sup>5</sup>. Тема 'соприкосновения с опасностью, проникновения в ее гущу' КОНКРЕТИЗИРОВАНА в мизансцене Спасительной Акции, обязательно захватывающей эпицентр Катастрофы; этот 'захват' состоит либо в проникновении туда извне, с периферии (из безопасной зоны), либо в действиях (самой Жертвы), целиком сосредоточенных в опасной зоне. Это подчеркнуто ОТКАЗОМ в виде: а) самого разграничения зон и б) действий, локализованных на периферии событий (в безопасной зоне), не проникающих в опасную зону и ориентированных на движение вовне от эпицентра, уклонение от контакта с опасностью и т. п. (этот ОТКАЗ представлен пространственным аспектом блока Неадекватная Деятельность и ТР Уклонение, см. п. 3.1, 7). Наконец, тема 'чреватости хорошего плохим' КОНКРЕТИЗИРОВАНА и подчеркнута всей конструкцией КОНТРтожд, по которой построено деление пространства на зоны, – смежностью и близким соседством обеих зон. Эти элементы пространственного тождества могут, далее разрабатываться и усиливаться при определении конкретной фактуры зон, создавая некое недискретное, однородное пространство, в котором граница между зонами является невидимой. Такое перетекание зон друг в друга способствует постепенности Втягивания в Опасность, благодаря чему это ТР и оказывается способным воплощать тематический элемент 'чреватость...' (см. п. 3.1, 2).

В выразительном плане напомним прежде всего о наглядности такого решения, при котором противопоставления событийного уровня ('опасность / безопасность', 'Спаситель / Жертва' и т. п.) облекаются в форму пространственных различий. Подобным образом в фольклоре разного рода испытания героя, как правило, связаны с его отправкой из дома или из своего царства в лес, иное царство или какое-либо более специальное «гибкое место». Можно сказать, что толстовские безопасная и опасная зоны – тоже своего рода «свое царство» и «гибкое место».

Речь уже заходила и о другой выразительной особенности деления на зоны – эффekte КОНТРтожд. Здесь мы обратим внимание на одну его функцию:

(4) подчеркивание бедственного положения Жертвы заведомой безопасностью, в которой тут же рядом находятся другие члены той же компании<sup>6</sup>.

Это противопоставление вовлеченного в беду героя и «невовлеченных» Зрителей<sup>7</sup>, отделенных от него той или иной физической границей («рампой»), придает далее мизансцене некую «театральность», еще более усиливающую драматическое впечатление от происходящего. На «театральность» работают также две следующие черты:

<sup>5</sup> ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ типа «разобщение / воссоединение» является, по-видимому, сюжетной универсалией, в частности в фольклорных текстах. Оно особенно распространено в произведениях, в тему которых входит элемент 'теплота общения, дружеский круг, компания' и т. п. Это относится, в частности, к новеллам о Шерлоке Холмсе и романам Жюль Верна, где герои неоднократно разлучаются, назначая встречу в определенном месте и в определенное время, так что на всем протяжении разлуки ощущается тяга к совместности. Заметим, что запрограммированность и точный хронометраж воссоединения, характерный для этих авторов и выражающий тему 'победы науки над хаосом, разумного овладения, казалось бы, непредсказуемыми стихиями', Толстому совершенно несвойственен.

<sup>6</sup> По сути дела, здесь пространственными средствами реализован подчеркивающий Катастрофу КОНТРАСТ в одновременности между ней и Мирной Жизнью, аналогичный тому, который лежит в основе ТР Запоздалая Реакция на Опасность и реализован там как ментальный, психологический.

<sup>7</sup> Разумеется, эта 'невовлеченность' Зрителей, создаваемая их фактической безопасностью, снижается в той мере, в какой они лично затронуты бедствием Жертвы и пытаются помочь ей (например, в II степень 'невовлеченности' больше, чем в ДГ).

## Теория и анализ сюжета

а) Зрителей здесь, как и полагается в театре, больше, чем актеров (в данном случае имеет место эффектное соотношение «один – много»);

б) эти Зрители («хор») обеспечивают сильный эмоциональный резонанс к происходящему «на сцене».

Наконец, деление на столь качественно разные, хотя и соседние, зоны помогает выразительно подчеркнуть мотив трудности и бесплодности паллиативных действий в ситуации Катастрофы. Этот мотив реализован целым рядом средств, в том числе и неспециальных, в частности, с помощью

а) поверхностной конструкции (ТР) Серия Попыток (безуспешными оказываются не одна, а даже несколько попыток помочь, производимых с нарастающим усердием, см. п. 3.1, 5);

б) контраста между неуправляемой мощью Катастрофы и неадекватными попытками управлять ею;

в) контраста (типа «благоприятные условия / отрицательный результат») между кажущейся разумностью, апробированностью этих методов и их неудачей.

Последний тип контраста спроецирован и в пространственный план – в виде ситуации типа

(5) «близок локоть, да не укусишь!» – провал попыток помочь контрастирует с кажущейся легкостью задачи ввиду близости (зрительной и слуховой досягаемости) опасной зоны для потенциальных спасителей.

### 3. О поверхностной специальной структуре

#### 3.1. Система сюжетных технических решений

Кратко перечислим 11 ТР, образующих событийный компонент поверхностной структуры *ПР* и их основные функции.

1. *Умиротворение* – ОТКАЗНЫЙ переход к Мирной Жизни из какого-то менее мирного начального состояния (= ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ к Катастрофе).

2. *Втягивание в Опасность* – ПРЕДВЕСТИЕ Катастрофы, СОГЛАСОВАНИЕ Мирной Жизни и назревающей Катастрофы.

3. *Усиление Опасности* – НАРАСТАНИЕ Катастрофы.

4. *Запоздалая Реакция* (обычно Жертвы) на Опасность – СОВМЕЩЕНИЕ Мирной Жизни (а иногда и ее НАРАСТАНИЯ) с НАРАСТАНИЕМ Катастрофы, путем УВЕЛИЧЕНИЯ КОНТРАСТА между ними (а иногда создающее ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ от первой ко второй).

5. *Серия попыток* – простое ПОВТОРЕНИЕ или НАРАСТАНИЕ Неадекватной Деятельности.

6. *Ухудшение через Помощь* – ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ от Неадекватной Деятельности (с целью помочь Жертве) к дальнейшему НАРАСТАНИЮ Катастрофы.

7. *Уклонение* (от правильных действий) – УВЕЛИЧЕНИЕ Неадекватной Деятельности как средство УВЕЛИЧЕНИЯ КОНТРАСТА между ней и Спасительной Акцией, ОТКАЗ от последней.

8. *Беспрецедентный Поступок* (Спасителя или Жертвы) – УВЕЛИЧЕНИЕ Спасительной Акции, УВЕЛИЧЕНИЕ КОНТРАСТА со всеми остальными эпизодами сюжета (главным образом, Неадекватной Деятельностью).

9. *Предельное Ухудшение при Спасении* – ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ от Спасительной Акции к максимальному НАРАСТАНИЮ Катастрофы, с использованием мотивов ‘спуск до нуля’ и ‘низ, нижнее положение, простертость’, УВЕЛИЧИВАЕМЫХ здесь до полного ‘мертвоподобия’ Жертвы (а иногда и Спасителя); затем – ВН-ПОВ к благополучному исходу Спасительной Акции.

*Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. О специальной структуре рассказов Л. Н. Толстого*

10. *Затемнение* – СОВМЕЩЕНИЕ постепенного НАРАСТАНИЯ Спасительной Акции с ПРЕПОДНЕСЕНИЕМ ее результата (= с ВНЕЗАПНЫМ ПОВОРОТОМ к благополучному исходу).

11. *Успокоение* – СОГЛАСОВАНИЕ и СОВМЕЩЕНИЕ Спасительной Акции с Возвращенным Покоем (= СОГЛАСОВАНИЕ с начальным Умиротворением, обеспечивающее замыкание, т. е. ПОВТОРЕНИЕ рамки).

### **3.2. Поверхностная реализации глубинно пространственной структуры**

Рассмотрим, как конкретно воплощаются те смены пространственных состояний, которые намечены в специальной архиструктуре (3). При этом мы ограничимся лишь одним хронологическим участком «специального сюжета» – от начала рассказа до кульминации. Иначе говоря, поверхностная специальная структура каждого рассказа будет представлена в виде серии последовательных специальных состояний, по-разному подводящих к одному и тому же итоговому – (2).

Для единообразного описания примеров введем некоторые дополнительные понятия и соответствующие сокращения:

БО – безопасная зона;

ПО – потенциально опасная зона, т. е. зона, где вероятно появление источника Катастрофы;

АО – актуально опасная зона, т. е. зона в непосредственной близости к (присутствующему) источнику Катастрофы;

Ж – жертва (или жертва-спаситель), т. е. персонаж, попадающий в Катастрофу;

Д – другие персонажи, т. е. зрители, зрители-помощники, спаситель;

стрелка (→) – знак превращения одного объекта в другой (практически речь всегда идет о том, что на месте бывшей ПО теперь имеется АО; тем самым лицо, находившееся в ПО, теперь оказывается в АО);

тире (–) – знак местонахождения объекта в некоторой зоне (например, Д – БО означает, что «другие» находятся в безопасной зоне).

последовательные специальные состояния сюжета разделяются точкой с запятой;

чтобы запись представляла специальные изменения как последовательность состояний, превращение АО → ПО заключается в круглые скобки.

Как вытекает из (2), запись последнего (т. е. кульминационного) состояния во всех рассказах одна: Д – БО, Ж – АО. Практически все описания состоят из трех звеньев, из которых первое соответствует Мирной жизни, а два последующих так или иначе соотносятся с Втягиванием в Опасность, Усилением Опасности или иными элементами Катастрофы<sup>8</sup>.

Перейдем к рассмотрению пространственной структуры конкретных рассказов.

В «Котенке» и «Акуле» имеет место специальное развитие Ж, Д – БО; Ж – ПО, Д – БО; (ПО → АО), Ж – АО, Д – БО. Эта единая схема реализована в них по-разному. В первом звене «Акулы» для КОНКРЕТИЗАЦИИ БО использован готовый предмет – корабль с его твердой палубой (в противоположность неверным волнам); в «Котенке» этого нет – поле безопасно для котенка лишь постольку, поскольку он находится рядом с детьми. Второе звено в «Акуле» реализовано как

<sup>8</sup> Во многих случаях следовало бы между БО и АО констатировать не одно промежуточное звено (ПО), а целый ряд звеньев (ПО<sub>1</sub>, ПО<sub>2</sub>, ...). Так, в «Акуле» БО – палуба, ПО<sub>1</sub> – «бассейн» в парусе, ПО<sub>2</sub> – открытое море, АО – море с акулой. Мы, однако, для простоты опускаем эти промежуточные звенья, распределяя их между тремя основными ступенями: в частности, в А мы относим парус к БО.

постепенное перемещение Ж; в «Котенке» – как перемещение Д (дети отходят от котенка); в «Акуле» и для ПО также использован готовый предмет – море. Третье звено в обоих рассказах реализовано весьма сходно (появляется и приближается Носитель Опасности) с тем различием, что котенок, в отличие от мальчиков, не пытается бежать.

«Что случилось с Булькой...» и (в основных чертах) «Девочка и грибы» построены по другой схеме: Ж, Д – БО; (ПО → АО), Ж, Д – БО; Ж – АО, Д – БО. В первом звене обе схемы совпадают, но дальше развитие идет по-разному. В отличие от первых двух рассказов, здесь сначала ПО (улица; рельсы) превращается в АО (появляются колодники; поезд), а затем Ж попадает в АО; в этом третьем звене ЧСБ и ДГ очень сходны: Жертва и Носитель Опасности движутся оба, навстречу друг другу.

Следует заметить, что ДГ содержит, помимо трех обязательных звеньев, еще два специальных состояния, также поддающихся записи в наших терминах. Мы говорим о тех передвижениях обеих девочек в виду поезда, которые образуют игру на ОТКАЗНОМ ДВИЖЕНИИ. Более полная запись для этого рассказа выглядела бы так: Ж, Д – БО; [Ж, Д – ПО;] (ПО → АО), Ж, Д – АО; [Ж, Д – БО;] Ж – АО, Д – БО, где в квадратные скобки заключены дополнительные звенья, отсутствующие в «Бульке». Легко увидеть, что они симметричны: второе (выход из опасной зоны) устраняет результаты первого (попадания туда)<sup>9</sup>.

Заканчивая разговор о ЧСБ и ДГ, отметим (как и в А) использование готовых предметов: дома с палисадником и калиткой для БО, рельсов – для ПО, рельсов с поездом – для АО. Особенность «Девочки и грибов» состоит также в том, что между БО и ПО можно усмотреть некоторые промежуточные участки (далеко от путей, близко, на насыпи, на рельсах). И наконец, важная отличительная черта ДГ – резкое увеличение числа «других» к кульминационному моменту за счет пассажиров и кондуктора, доставляемых самим Носителем Опасности и находящихся при этом в БО.

В «Двух товарищах» схема такова: Ж, Д – ПО; (ПО → АО), Ж, Д – АО; Ж – АО, Д – БО. Как видим, этот рассказ отличается от остальных уже в I звене – персонажи с самого начала находятся в потенциально опасной зоне, так что Втягивание в Опасность вынесено, так сказать, в предысторию. Второе звено необычно в том отношении, что в актуально опасной зоне оказываются как Ж, так и Д. Задача доведения получившейся мизансцены до стандартного кульминационного состояния выполняется (в III звене) переходом Д из АО в БО – т. е. Уклонения Д (залезающего на дерево).

«Прыжок» может быть записан как Ж, Д – БО; Ж – ПО, Д – БО; Ж – АО, Д – БО. Звенья I и II вполне привычны; необычным, отличающим «Прыжок» от «Акулы» и «Котенка», является III звено: Ж оказывается в АО, которое не образуется на месте ПО, а постоянно существует по соседству с ним. Это связано с тем, что в этом рассказе угрожающий фактор представлен не каким-то перемещающимся страшным Носителем Опасности, а некоторым «страшным местом» внутри опасной зоны (реей). Кстати, как рея, так и путь к ней, – типичные готовые предметы соответственно для АО и ПО.

<sup>9</sup> Строго говоря, второе дополнительное звено [Ж, Д – БО] не приводит к полному восстановлению статуса кво, так как повторное пребывание девочек в БО не тождественно исходному – сначала они были вместе, а теперь разделены путями, что означает очередной этап Втягивания в Опасность. Однако в этом втором состоянии «специальный изъян» носит несколько иной характер, чем в предыдущем: дело не в том, что зона по одну сторону пути более опасна, чем другую, а в отделенности Жертвы от Зрителя-Помощника (старшей сестры).

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. О специальной структуре рассказов Л. Н. Толстого

В «Бешеной собаке» интересующие нас перемещения даны крайне суммарно, сводясь к двум звеньям: Ж – ПО, Д – БО; (ПО → АО), Ж – АО, Д – БО (дети находятся в саду, отец в отдалении от них, возможно, на веранде или в доме; бешеная собака появляется в саду поблизости от детей, они бегут ей навстречу). Особенность «Бешеной собаки» в том, что Ж и Д разведены с самого начала, иначе говоря, отсутствует I звено, для которого характерна полная 'совместность' и полная 'безопасность' (аналогичное отклонение – хотя и не по линии совместности, а только по линии полной безопасности, – налицо в I звене «Двух товарищей», где с самого начала Ж, Д – ПО). Последнее звено «Бешеной собаки» реализовано перемещением как Ж (детей), так и Носителя Опасности (собаки).

Сведем сопоставимые звенья рассмотренного «специального сюжета» семи<sup>10</sup> рассказов в таблицу:

Рассказ	Звено		
	I	II	III
«Котенок»	Ж, Д – БО	Ж – ПО, Д – БО	(ПО → АО), Ж – АО, Д – БО
«Девочка и грибы»	Ж, Д – БО	(ПО → АО), Ж – АО, Д – БО	Ж – АО, Д – БО
«Акула»	Ж, Д – БО	Ж – ПО, Д – БО	(ПО → АО), Ж – АО, Д – БО
«Два товарища»	Ж, Д – ПО	(ПО → АО), Ж, Д – АО	Ж – АО, Д – БО
«Прыжок»	Ж, Д – БО	Ж – ПО, Д – БО	Ж – АО, Д – БО
«Бешеная собака»	–	Ж – ПО, Д – БО	(ПО → АО), Ж – АО, Д – БО
«Что случилось с Булькой в Пятигорске»	Ж, Д – БО	(ПО → АО), Ж, Д – БО	Ж – АО, Д – БО

#### Список литературы

1. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К описанию смысла связного текста. «Война и мир» для детского чтения: инвариантная тематико-выразительная структура детских рассказов Л. Н. Толстого. Ч. 1–3 // Предварительные публикации проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике Института русского языка АН СССР. М., 1978. Вып. 104–106.

2. Shcheglov Yu., Zholkovsky A. Ex ungue leonem: Leo Tolstoy's Children's Stories as an Echo of His Major Wrks (A Study in Thematic Invariance) // Shcheglov Yu., Zholkovsky A. A Poetics of Expressiveness: A Theory and Applications / Ed. by A. Zholkovsky. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1987. P. 155–253.

3. Žolkovskij A. K., Ščeglov Yu. K. Ex Ungue Leonem: инварианты Толстого и структура его детских рассказов // Russian Literature. 1982. Vol. 11 (1). P. 19–48.

4. Shcheglov Yu., Zholkovsky A. Ex Ungue Leonem: The Invariant Structure of Leo Tolstoy's Children's Stories // Versus. 1979. Vol. 24. P. 3–36.

Примечание [AZ1]:

<sup>10</sup> Пространственная организация КМР не рассматривается, потому что специальный аспект кульминационного эпизода (мальчик падает без сознания, когда ему на голову сваливается сук, отщепленный молнией от дуба) значительно отличается от (2): в этом рассказе вообще отсутствуют как Д (мальчик в лесу один), так и БО (во время грозы все пространство леса в равной мере опасно).

5. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Выразительная конструкция “Затемнение” и ее место в инвариантной структуре детских рассказов Л. Н. Толстого // Wiener Slawistischer Almanach. 1980. Bd. 2. S. 115–144.

6. Shcheglov Yu., Zholkovsky A. The “Eclipsing” Construction and Its Place in the Structure of Leo Tolstoy’s children’s stories // Russian Literature. 1979. Vol. 7 (2). P. 121–159.

7. Щеглов Ю. К. Избранные труды / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: РГГУ, 2014. 956 с. URL: <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/book/izbrtrudy/book.pdf>

8. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности // Инварианты – Тема – Приемы – Текст: Сб. ст. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 113–136.

Примечание [AZ2]:

**A. K. Zholkovsky, Yu. K. Shcheglov**

*Santa Monica, CA, and Madison, WI, USA*

#### **ON THE SPATIAL STRUCTURE OF LEO TOLSTOY’S CHILDREN’S STORIES**

The article showcases two sections (in Russia previously published only as part of the preprint (1978); in the West (1987)) of the co-authors’ monograph on the deep and surface invariant structure of Leo Tolstoy’s short stories for children. That work applied to the study of the children’s stories the framework of the co-authors’ original «poetics of expressiveness,» their theory of literary competence known also as the «Theme – Expressive Devices – Text» model (briefly outlined in the article). The sections included in the publication focus on the spatial aspect of the stories’ structure, which hinges on the opposition of «safe» and «unsafe» zones of action. The article first lays out the deep event structure (= the archiplot) and its spatial projection and then the system of surface event motifs and its spatial embodiment. The description is technical and is summed up in a diagram.

*Key words:* invariant, structures, theme, device, expressiveness, deep, surface, event, archiplot, actant, spatial

*Zholkovsky Alexander K.* – Candidate of Philology, Professor of Slavic Languages and Literatures and Comparative Literature, University of Southern California (255 Taper Hall, USC, University Park, Los Angeles, CA, 90089-4353, USA, [alikh@usc.edu](mailto:alikh@usc.edu))

*Shcheglov Yuri K.* (1937–2009) – Candidate of Philology, the late Professor of Slavic Languages and Literatures of the University of Wisconsin (Madison, WI, USA)

## ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ СЮЖЕТА

УДК 821.161.1

**М. Н. Климова**

*Томск, Россия*

### **РУССКИЙ МИФ О КОЛДУНЕ И ОЧАРОВАННОЙ КРАСАВИЦЕ: СТРУКТУРА, ГЕНЕЗИС, ЭВОЛЮЦИЯ**

Статья посвящена истории одной из популярных фабул русской литературы «колдун-предатель и очарованная красавица». Возникновение фабулы принято связывать с любовной линией поэмы А. С. Пушкина «Полтава» и «Страшной мести» Н. В. Гоголя. В литературе Серебряного века эта фабула приобрела значение национального мифа, а судьба ее героини, за душу которой борются силы добра и зла, стала олицетворением исторического пути России и перспектив ее развития. Рассматриваются архаико-мифологическая основа фабулы, мотивы, определившие эволюцию явления, и главные направления этой эволюции. Использован широкий круг литературных материалов – от произведений русских классиков XIX–XX вв. до «Лолиты» В. В. Набокова, «Доктора Живаго» Б. Л. Пастернака и современных романов Б. Акунина и Д. Быкова.

*Ключевые слова:* русская литература, сюжет, мотив, сюжетология, «авторские» фабулы, национальные мифы, интертекстуальные отношения.

Многолетнее изучение одной из самых популярных сюжетных схем отечественной литературы «покаяние и спасение великого грешника» выявило ее принадлежность к категории *русских мифов*. Так в дальнейшем будут именоваться устойчивые образные модели, постоянно присутствующие в сознании русской нации и служащие средством ее художественного самопознания. Рассмотрение в этом контексте *мифа о великом грешнике* обнаружило не только его значение как одного из фундаментальных мифов нашего национального сознания [1, с. 16–19], но и его связи с другими *русскими мифами*. Одному из них и посвящена эта статья.

Феномен, о котором пойдет речь, был описан в 1995 г. в докторской диссертации Р. Г. Назирова, посвященной «пушкинским» и «гоголевским» фабулам русской литературы, под именем «пушкинской» фабулы «колдун-предатель и его дочь» [2, с. 20–23]. Основой диссертации является донныне не изданная монография Назирова, но у нас есть возможность узнать взгляды ученого на интересую-

*Климова Маргарита Николаевна* – кандидат филологических наук (Томск, Россия, Klimov.1955@inbox.ru)

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2015. № 1. С. 17–26.

© М. Н. Климова, 2015

щее нас явление в полном объеме, поскольку соответствующий фрагмент его книги опубликован в 2012 г. журналом «Вопросы литературы» [3]. Введение в научный оборот данного феномена не только выявило общую сюжетную основу ряда произведений русских авторов с малоизученным для отечественной словесности мотивом инцеста [4, с. 94–97], но и показало знаковость явления для русской культуры в целом. Итогом собственных разысканий автора в данном направлении стали две статьи [5; 6], нашего интереса к феномену, впрочем, не исчерпавшие. Новые материалы для его изучения продолжает поставлять и современный литературный процесс.

История «пушкинской» фабулы «колдун-предатель и его дочь» в изложении Р. Г. Назирова выглядит следующим образом. Ее основой служит трагический треугольник, вершины которого образуют колдун, юная красавица, обычно связанная с ним родственными отношениями, и другой близкий ей человек. Инвариант фабулы слагается из семи мотивов: преступной страсти колдуна к своей дочери или крестнице, насылаемого им любовного наваждения, раздвоения чувств героини между колдуном и его антагонистом, этой страсти препятствующим, убийства колдуном этого человека, безумия героини, политической измены колдуна и его наказания силами высшей справедливости. Впервые, по мнению Назирова, эта фабула была реализована А. С. Пушкиным в истории любви Мазепы и Марии (поэма «Полтава»); закрепила же ее в русском сознании «Страшная месть» Н. В. Гоголя. Первая трансформация фабулы в повести Ф. М. Достоевского «Хозяйка» дала начало двум линиям ее развития – сказочно-фантастической и народно-драматической. Первая линия представлена «Песнью торжествующей любви» И. С. Тургенева и «Графом Калиостро» А. Н. Толстого, ко второй Назиров относил «Серебряного голубя» А. Белого, рассказ И. А. Бунина «При дороге» и одну из сюжетных линий романа Л. М. Леонова «Вор». Обзор истории фабулы завершён наблюдением, что накануне революции ожившим мифом о колдуне казался Григорий Распутин.

Рассмотрение фабулы в широком историко-литературном контексте дополняет ее характеристику рядом черт, не замеченных ее первооткрывателем, но во многом определивших ее развитие. Прежде всего, подмеченная Р. Г. Назировым историческая параллель стала указанием на принадлежность явления к категории *русских мифов*. С основным объектом нашего исследования – *мифом о великом грешнике* – оно соотносится по принципу дополнительности. В ряду литературных примеров человеческих падений и восстаний мрачная история заглавного героя фабулы, изначально обремененного тремя смертными грехами (колдовство, кровосмешение и предательство), выглядит тревожным исключением из общего правила. Ведь и колдовство, посягающее на всемогущество Творца, и предательство, символом которого навеки стал «сын погибели» Иуда Искариот, русскому сознанию кажутся непростимыми грехами. Древний ужас перед инцестом в обработках фабулы нередко усугубляют злонамеренность этого деяния и нежный возраст жертвы, соблазнение же «единого из малых сих» также традиционно относится к грехам «запредельным». (Явная перегруженность образа колдуна негативными чертами в дальнейшем вызвала изменения и даже исчезновение мотива инцеста, а политическое предательство персонажа заменил мотив его обмана или вероломства по отношению к отдельным людям.) Женским аналогом *великого грешника* воспринимается и героиня, за душу которой ведут борьбу силы добра и зла.

Повлияли на эволюцию фабулы и изменения в восприятии мотива любовного наваждения. Связанный с архаичным представлением, уподоблявшим любовь-страсть порче или болезни, этот мотив отчасти утратил в Новое время негативное к себе отношение. Ведь современные читатели нередко готовы оправдать даже

беззаконную страсть за ее силу и глубину. Отсюда широкий диапазон оценок личности «колдуна» и его любви – от апологии этого персонажа как мистагога Эроса у Ф. К. Сологуба до утверждения о принципиальной несовместимости с человеческой природой колдовства как такового в романе Д. Быкова «Остров, или Ученик чародея».

Важным представляется нам и равноправие трех основных персонажей фабулы, каждый из которых в одинаковой мере может стать главной вершиной сюжетобразующего треугольника.

Отдельного замечания заслуживает склонность элементов фабулы к редупликации (удвоению). Раздвоены не только любовные чувства героини – двойника может иметь каждый из героев пресловутого треугольника, легко превращающегося в «многоугольник», иногда своеобразно «мерцают» и сами эти персонажи. Наконец, нередко дублируется любовная линия целиком, соотноситься же между собой эти линии могут тоже по-разному.

Изучение некоторых *русских мифов* выявило регулярное присутствие в их структуре некоего архаического ядра. Так, основу *мифа о великом грешнике* образует древнейшая мифологическая модель «путешествие в царство смерти» [7, с. 333–334]. Архаичность основы фабулы о колдуне и красавице видна в архетипической связи мотивов колдовства и инцеста, отсылающей к сакрально-кровосмесительным бракам царей-магов древнего мира. Следы этой традиции сохранил и популярный сказочный мотив жестокого испытания царем претендентов на руку его дочери. В таком виде, например, представлена эта ситуация во всемирно известной истории Аполлония Тирского. Во второй половине XVII в. эта история пришла и на Русь вместе с первым наброском фабулы в своей завязке – рассказом о нечестивой страсти царя Антиоха к собственной дочери и испытании ее женихов с помощью загадки об этом инцесте<sup>1</sup>. Хотя злосчастная царевна была жертвой грубого насилия, Антиох и его дочь в Повести карались одинаково – их поражала молния. Но через два с лишним столетия, в дни февральской революции А. М. Ремизов неожиданно пересказал эту историю с весьма любопытными изменениями [8, с. 130–158]. Царь в этом пересказе умирал от мучительной болезни, проклиная свои злодеяния, а его дочь заточением в башне изывала невольный грех и сочеталась браком с умудренным жизнью главным героем истории. Древний сюжет о сознательном царском инцесте обретает у А. М. Ремизова очертания *русского мифа* о грехе и покаянии, и пример этот показателен.

Первая обработка фабулы в русской литературе Нового времени, поэма А. С. Пушкина «Полтава» (1828), в своей любовной линии опиралась на реальные события украинской истории. С легкой руки Дж. Байрона за И. Мазепой в европейской культуре закрепилась репутация романтического героя, но лишь А. С. Пушкин осознал и реализовал художественный потенциал истории последней любви гетмана к дочери казненного им Кочубея Матрене. Наделив свою героиню, названную им Марией, «неженскою душой» и подчеркнув поэтический дар ее избранника, автор «Полтавы» поэтизировал и необычную страсть юной женщины к своему седовласому крестному отцу. Но мятежная любовь малороссийской Дездемоны была подточена изнутри, ибо темные глубины души Мазепы открылись ей лишь в прозрении безумия. Тема греха и покаяния в «Полтаве» представлена описанием лицемерной, скрывающей подготовку измены епитимьи гетмана после исчезновения Марии. Но сам персонаж в изображении Пушкина не ведает раскаяния, поэтому его удел – крушение всех замыслов при жизни и презрение потом-

---

<sup>1</sup> Эта ситуация странным образом отзовется в судьбе заглавного героя древнерусской повести, в конце своих странствий состязавшегося в искусстве загадок с неузнанной им взрослой дочерью, но возможный инцест удастся предотвратить.

ков. Пушкинская трактовка фабулы отлична от ее дальнейшей традиции: мотив колдовства здесь едва намечен, а роль антагониста играет отец героини, хотя его отчасти дублирует безответно любящий Марию безымянный казак.

Трудно сказать, вспоминал ли о «Полтаве» Н. В. Гоголь, работая над «Страшной мезьей» (1831), но именно он казался потомкам создателем романтической фабулы о колдуне и красавице, так как сходства его творения с пушкинской поэмой до Р. Г. Назирова не заметил, кажется, никто. Нам уже приходилось писать о сложной трансформации *мифа о великом грешнике* в этой гоголевской повести [9]. Героем ее сделан «неслыханный» злодей, судьба которого изначально противоречила христианским догматам о свободе морального выбора и милосердии Творца, ведь для него Божьим попушением был закрыт путь покаяния и спасения. Но над судьбой несчастного отщепенца задумался один лишь А. Белый [10, с. 54–68], зато трагический образ его дочери, без вины виноватой пани Катерины, глубоко врезался в читательскую память.

Следующим шагом на пути оформления *русского мифа о колдуне и красавице* стала повесть Ф. М. Достоевского «Хозяйка» (1847), в которой отсутствовал мотив политического предательства, а инцест Катерины и Мурина лишь подразумевался, зато на отношении молодых героев проецировался миф о любви перволюдей, брата и сестры [11]. У А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя основные персонажи принадлежали к одному сословию и говорили на общем языке культуры. Для героя Достоевского Ордынова, бедного дворянина и выпускника университета, соприкосновение с купеческо-мещанской средой обернулось драматичной встречей с миром «Руси изначальной», говорящей цветистым языком народных песен и живущей по особым вневременным законам. В этом мире Ордынову противостоит загадочный «хозяин» Илья Мурин, имя которого имеет сложные житийные коннотации, а образ причудливо соединяет черты колдуна-чернокнижника, атамана разбойников в духе Стеньки Разина и кающегося грешника, что позволяет оставить вопрос о его дальнейшей судьбе открытым. Власть Мурина над душой Катерины (возможно, его тайной дочери) почти беспредельна. Поэтому, не убивая молодого соперника физически, он торжествует над ним полную победу. Основной любовный треугольник в рассказах героини дублируется еще дважды (Мурин и родители Катерины и ее собственный роман с молодым купцом), обнаруживая в странном случае с Ордыновым проявление некоей закономерности. Символическому истолкованию событий и персонажей повести странным образом способствует ее устарело романтическая форма. История любви петербургского мечтателя и грешной красавицы кажется нам первым наброском одной из магистральных тем отечественной словесности – «романа» русского интеллигента с народом, мятежную душу которого он понять не может и судьбу которого ему не дано разделить. Как уже говорилось, повесть Достоевского дала начало сразу двум направлениям развития фабулы, но проявилось это не сразу.

Не вызвав ни единого художественного отклика в произведениях критического реализма XIX в.<sup>2</sup>, фабула «затаилась» на три десятилетия, чтобы вернуться мистической повестью И. С. Тургенева «Песнь торжествующей любви» (1881),

---

<sup>2</sup> Р. Г. Назиров упоминал в этой связи героя «Бесов» Николая Ставрогина, но для «классического» колдуна поведение этого персонажа слишком пассивно, а маски демонического обольстителя или *великого грешника* не могут скрыть его подлинной физиономии скучающего барчонка с вялой и «теплой» душой. Существование «политической» линии фабулы, берущей свое начало, по мнению Назирова, от «Бесов», также вызывает у нас сомнения, так как подмеченное исследователем сходство горьковской «Караморы» и «Эмигрантов» А. Н. Толстого с романом Достоевского является тематическим, а не сюжетным.

стилизованной под ренессансную новеллу. Повесть относится к сказочно-фантастическому направлению развития фабулы, для которого характерны акцентирование внешней занимательности и ослабление изначального трагизма любовного конфликта. В повести И. С. Тургенева нет ни инцеста, ни политической измены, а колдун Муций после его недолгого торжества гибнет. Отношение к его любовной магии в повести двойится. Это явное насилие над чужой волей и чувствами, но «союзницей» колдуна в повести выступает Музыка, пробуждающая в финале трепет новой жизни в доселе бесплодном чреве героини. Примечательно, что некоторые читатели повести, привыкшие к политической злободневности творчества Тургенева, отказывались видеть в ней одну лишь изящную стилизацию о великой силе искусства. Их интерпретации ее смысла порой изумляли автора, например: «Валерия – это Россия, Фабий – правительство; Муций, который хотя и погибает, но все же оплодотворяет Россию, – нигилизм...» [12, с. 170] Этот курьезный пример сохранил промежуточный этап превращения фантастической фабулы в *русский миф*, связавший личную судьбу героини с историческими судьбами России. С другой стороны, двойственное отношение к магии Муция уже подготавливало апологию «колдуна» в некоторых произведениях Серебряного века.

Дальнейшее развитие эта тенденция нашла в модернистской литературе рубежа веков с характерным для нее культом чистого искусства и уподоблением поэта магу. Своего апогея модернистская реабилитация «колдуна» как пропагандиста не ведающего запретов Эроса достигает в ненатуралистических обработках фабулы – романе М. Арцыбашева «Санин» (1907) и драме Ф. К. Сологуба «Любви» (1909). Оба автора предпочитают пошлости буржуазного брака свободный кровосмесительный союз своих героинь с «колдуном», а В. В. Розанов в статье «Магическая страница из Гоголя» (1909) пытается поэтизировать даже страсть к дочери героя «Страшной мести» [13, с. 383–421]. Изящный пример авторской переработки фабульного конфликта являет роман Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» (1905), в котором за душу Саши Пыльниковы борются «хтонический» безумец Передонов и молодая «волшебница» Людмила Рутилова, руководящая инициацией чистого отрока в таинственных чертогах Любви<sup>3</sup>. Впрочем, восторги автора романа по поводу ее «просветительской» деятельности большинство читателей вряд ли разделяет.

С этой тенденцией активно спорит еще одна сказочно-фантастическая обработка фабулы – повесть А. Н. Толстого «Граф Калиостро» (1921). Странная любовь Алексея Федяшева к портрету умершей красавицы при очевидном романтическом генезисе мотива отмечена печатью декаданса (вспомним, например, культ Прекрасной Дамы у младших символистов). Полемика с «болезненной» культурой модернизма проходит сквозь все творчество писателя – карикатуру на ее гениального выразителя, Александра Блока, исследователи находят и в отвратительном Бессонове, и в комичном Пьеро из «Золотого ключика». (Кстати, любовный треугольник «Даша – Телегин – Бессонов» в первой части «Хождения по мукам» – еще одна, совсем приземленная толстовская вариация фабулы о колдуне.) При всем мастерстве исторической детали повесть А. Н. Толстого, одновременно страшная и смешная, легко прочитывается в контексте его полемики с декадентами. «Неземная» красавица после материализации обнаруживает капризный и злобный нрав и немедленно заявляет о своих правах на усадьбу. Весьма похожий на свои исторические портреты, Калиостро в то же время полемичен модернистским магам, повелителям Эроса, ведь его магическая сила ограничена

---

<sup>3</sup> Выражаю глубокую благодарность Н. А. Рогачевой, обратившей наше внимание на этот текст.

теньями и мороками «ночной» стороны бытия, но «счастье живой любви» явно вне его компетенции. Ее торжествующая песнь, звучащая в финале повести, рождена не надуманным томлением по бесплотному идеалу, не чарами Калиостро, создателя жалких кадавров, а живой жизнью души, естественной, как сама природа. Победа «земного» героя показана в комичных тонах: колдун низвергнут в заросший тиной пруд, пленен дворовыми людьми Федяшева и на мужицкой телеге отправлен к городничему.

В русской литературе нам известны три сказочно-фантастические обработки фабулы о колдуне, героем которых стал граф Калиостро, – одноименные повести А. Н. Толстого и И. С. Лукаша, написанные в русском Зарубежье почти одновременно, и киносценарий Г. Горина «Формула любви» (1983). Интертекстуальные отношения этих произведений освещены нами в специальной статье [14]. В контексте же истории фабулы наиболее традиционна из них повесть Лукаша, сохранившая даже архаичный мотив гибели молодого антагониста. А. Н. Толстой и Г. Горин, напротив, доказывают ничтожность ухищрений колдовства и всякого «искусства ума и рук» пред естественным чудом человеческой любви, хотя трактовка образа Калиостро у них сильно разнится. У всех трех авторов сюжетообразующий треугольник отношений осложнен другими любовными линиями, заставляя задуматься над природой этого чувства и его «русским изводом». Любопытно, что у Толстого и Горина героиня названа Марией, хотя о «Полтаве» оба автора явно не вспомнили, а имя горинской Марьи Ивановны Гриневской отсылает сразу к двум персонажам «Капитанской дочки».

Наиболее ярко художественные возможности этой трагической фабулы проявились в ее народно-драматических обработках, возникающих с начала XX в. в процессе рефлексии русских авторов по поводу парадоксальности народного характера и исторических перспектив нации. Вероятно, впервые очарованная красавица стала персонификацией Родины в статье А. Белого «Луг зеленый» (1905). Ее заглавие было реминисценцией из «Страшной мести», а Россия на пороге капитализма сравнивалась автором со спящей колдовским сном гоголевской пани Катериной [15, с. 452].

Иную трактовку конфликта – трагический «роман» интеллигента с народом, предлагает тот же автор в «Серебряном голубе» (1909). В этом романе столяр-сектант Кудеяров завлекает тянущегося к народной жизни поэта Петра Дарьяльского в секту «голубей» и затем убивает его руками сектантов. Именно молодой поэт, мятущийся между интеллектуальным «Западом» и мистически-чувственным «Востоком», на что намекает уже его фамилия [16, с. 190], явился главной вершиной традиционного треугольника. Впрочем, в этом романе он стал более сложной геометрической фигурой. Так, функции героини разделены между невестой Дарьяльского Катериной и подругой Кудеярова Матреной, к которой вожделуют еще несколько второстепенных персонажей, а молодой антагонист «по-женски» переживает раздвоение чувств и наделен демоническими чертами [17, с. 89]. Как и у Достоевского, архетипический мотив инцеста перемещен в этом тексте в отношения молодых любовников – связанные духовным родством по «братству голубей», они вдобавок меняются нательными крестами («крестовое родство» народом почиталось «паче кровного»). По логике сюжета любовное единение интеллигента с народной душой оказывается лишь колдовским наваждением, но самая смерть поэта под пером автора обретает черты искупительной жертвы.

Последняя вариация мифа о колдуне и красавице у А. Белого – отношения юной Лизаши Мандро с ее отцом в незавершенной тетралогии «Москва» (1925–1932). Образ Мандро, литературного потомка злодеев Гоголя и Достоевского, соединяет черты садиста-эротомана, оборотня и шпиона, осложняясь к концу напи-

санного текста не слишком убедительными проблесками раскаяния. Функции антагониста распределены между юным Митей Коробкиным, вскоре исчезающим из действия, и немолодым социалистом Николаем Киерко, ведущим борьбу за декадентски изломанную душу Лизы. Актуализированный А. Белым образ очарованной красавицы-Руси оказался созвучен и А. А. Блоку, отразившись в хрестоматийном стихотворении «Родина» (1908) и поэме «Возмездие» (1910–1921).

Трагический рассказ И. А. Бунина «При дороге» (1913) основан на реальном происшествии и на первый взгляд далек от символов и аллегорий. Но более пристального внимания заслуживает уже заглавие рассказа – библейская микроцитата, отсылающая к известной Притче о сеятеле (Мтф: 13, 4). Судьба крестьянской девушки Парашки, которую «жаркое сердце» бросило в объятия вора-конокрада, уподоблена автором зерну, упавшему при дороге и поклеванному птицами<sup>4</sup>, что вписывает рассказ в символическую традицию трактовки фабульного конфликта. Сам Бунин в эмиграции даже подумывал превратить свой рассказ в драму. И как не вспомнить бунинскую Парашку, читая, например, строки М. А. Волошина, посвященные России периода Смуты XX в.:

Поддалась лихому подговору,  
Отдалась разбойнику и вору,  
Подожгла посадки и хлеба,  
Разорила древнее жилище,  
И пошла поруганной и нищей,  
И рабой последнего раба [18, с. 116].

Историей еще одного «колдуна-кровосмесителя», ставшего в конце жизни утешителем людей («Отшельник», 1922), начал свои раздумья о загадке русского человека среди бурь эпохи в «Рассказах 1922–1924 гг.» и М. Горький, поддавшийся колдовскому обаянию собственного героя [19].

Явной притягательностью обладала фабула для В. В. Набокова. Первый ее эскиз в виде литературного замысла «в духе Достоевского» мелькает в романе «Дар» (1937). Следующим опытом стал один из последних рассказов Набокова-Сирина «Волшебник» (1939), в котором образ безымянной героини-нимфетки едва намечен, антагонист отсутствует, а неудача эротического «волшебства» героя губит его самого. Завершает эти искания знаменитая «Лолита» (1954), принадлежащая сразу двум литературам. Один из первых постмодернистских текстов в истории мировой культуры, роман Набокова играет и переливается множеством популярных фабульных схем. Трагический роман Гумберта с его падчерицей, помимо других истолкований, допускает прочтение в контексте фабулы о колдуне и красавице, наложенной на мифологическую модель любви мужчины к демонусуккубу. Определить в этом случае палача и жертву оказывается весьма непросто, а любовное соперничество немолодых мужчин выглядит состязанием двух «колдунов», в котором «мага-самоучку» Гумберта побеждает циничный «профессионал» Куильти [6, с. 64]. У читателя «Лолиты», воспитанного на традициях русской литературы, может возникнуть соблазн прочитать записки Гумберта как запоздалую покаянную исповедь «великого грешника с нежным сердцем», но явно неслучайно мысль о воспитательном значении записок доверена автором их недалекому вымышленному издателю. Сам же В. В. Набоков не без вызова называл «Лолиту» «отчетом о своем “романе” с английским языком» [20, с. 385]. Подобно И. А. Бунину, он не любил иносказаний, но к его удивлению (и, заметим,

<sup>4</sup> «Злаковые» коннотации этого образа «закольцованы» в финале рассказа: обезумевшая девушка убегает в поля и пытается спрятаться среди колосьев ржи.

вполне традиционно) американские критики увидели в отношениях героев «Полюты» аллегорическое противостояние стареющей Европы и юной Америки [20, с. 381].

Этот пример демонстрирует явное опошление символики *мифа*, что заметно и в других поздних обработках фабулы. Так, его очертания явственно проступают в самой мелодраматичной из сюжетных линий романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» (1945–1955) – отношениях Лары с адвокатом Комаровским. (Персонафикацию России в образе Лары Гишар-Антиповой, женщины с романской кровью, пронизательно отметил, хотя и вне данной фабульной традиции, один из первых вдумчивых читателей романа Д. С. Лихачев [21, с. 42].) Стремление отомстить за поруганную юность Лары-России лежит в основе превращения наивного идеалиста Патули Антипова в жестокого военспеца Стрельникова, но главный антагонист «колдуна» в романе – «плывущий по течению» в этой ситуации, как и во всех других событиях своей жизни, поэт Юрий Живаго. По признанию Б. Л. Пастернака, образ «России – Катерины», памятный ему по давней статье А. Белого, отразился в замысле и названии его незавершенной драмы «Слепая красавица» [22, с. 872], но знакомство с соответствующими материалами показывает, что от исходного *мифа* в драме осталась лишь бледная аллегория.

Р. Г. Назиров, назвавший роман Л. М. Леонова «Вор» «энциклопедией фабулистики и хрестоматией мотивов» [2, с. 23], не без оснований видел приметы фабулы о колдуне и красавице в отношениях Маши Доломановой с Агеем Соляровым и Митей Векшиным. Но для роли «колдуна» разбойник Агейка явно мелковат, и связало его с героиней не колдовство, не магия личного обаяния, а совершенное некогда насилие, хотя сама Мага в разговоре с Митей и стилизует бессознательно свои отношения с Агеем «под миф» [23, с. 110]. В основе превращения гордой красавицы в воровскую наводчицу Маньку-Вьюгу лежит ее непоколебимое презрение к «рядовой мушиной судьбе» большинства, что делает это превращение необратимым даже после гибели Агея. В редакции 1959 г. Л. М. Леонов «отпускает грехи» молодого героя, совершенные им в «угаре нэпа», за его ударный труд на стройках пятилетки, но Марья Столярова, «Настасьи Филипповны преступного мира», обречена на гибель вместе с этим миром.

Очевидна устойчивая связь *мифа о колдуне и красавице* с культурой Серебряного века, не только оформившей и многократно отразившей его, но и определившей выбор хронотопа и эстетических образцов в его позднейших обработках. (Поэтому, например, длиннорукий и густобровый брутальный джентльмен Гумберт иногда кажется младшим братом Мандро.) Точность этого наблюдения подтверждают обработки фабулы начала XXI в. – «декадентский детектив» Б. Акунина «Любовница смерти» (2001) и роман Д. Быкова «Остромов, или Ученик чародея» (2010). Расследование деятельности московского клуба самоубийц, организованного революционером-рenegатом, в «Любовнице смерти» датировано 1900 годом. Юную героиню зовут Маша Миронова, борьба же немолодых соперников ведется не столько за ее любовь, сколько за омраченное болезненной модой века сознание. Основой романа Д. Быкова стало одно из событий, ознаменовавших закат Серебряного века, – процесс ленинградских масонов 1926 г. Неосознанное любовное соперничество героев романа столь же неявно для них самих оказывается состязанием в мастерстве двух чародеев. За победу в этом состязании «ученик чародея» Даниил Галицкий платит потерей возлюбленной, ибо героиня с символичным именем Надежда из женской жалости решает разделить судьбу его побежденного лжеучителя Остромова. Впрочем, любовь молодых людей с самого начала была исподволь «подкрашена инцестом», и в тексте романа на это разбросано немало намеков (даже выбор фамилии героини, Жуковская, сделал ее однофамилицей главного прототипа ее возлюбленного, сына А. К. Герцык,

Д. Д. Жуковского). Другой архетипический мотив фабулы, предательство подлинное или мнимое, маркирует судьбы все трех основных героев романа. Звучит в нем и оптимистичная, весьма редкая для этой фабульной традиции мысль о возможности прощения раскаявшегося предателя (на контрастном примере судеб Иуды и Петра), доверенная автором второстепенному персонажу, в котором угадывается М. А. Кузмин.

Подведем итоги. *Русский миф о колдуне и красавице*, несмотря на свою древнюю основу, рожден культурой Серебряного века и с нею неразрывно связан, реализуясь преимущественно в текстах нереалистического типа, тяготеющих к символике и условно-фантастическим формам. Не обладая универсальностью «вечного» мифа русского сознания о грехе и покаянии и соотносясь с ним по принципу дополнительности, этот миф в то же время вносит уточнения в представления о путях спасения народной души, сложившиеся в отечественной культуре. Герои этого мифа, связанные в трагический треугольник взаимоотношений, проецируются и на модель национального характера, иногда воспринимаясь как разные его ипостаси: так, очарованная злом героиня становится олицетворением чувственно-иррациональной грани русского характера. Кроме того, регулярное повторение в истории фабулы небольшого набора имен героини наводит на мысль о присутствии в семантическом поле русской литературы некоторых сюжетных образований или мотивных комплексов, связанных с женскими именами, подобно уже описанному в науке «Лизину сюжету».

#### Список литературы

1. Климова М. Н. *Миф о великом грешнике* как русский национальный миф (наблюдения и предположения) // Встречи и диалоги в смысловом поле культуры: Материалы Вторых и Третьих культурологических чтений (Чернолуцье, февраль 2012 г., Тара, октябрь 2012 г.). Омск, 2013.
2. Назиров Р. Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской литературе: сравнительная история фабул: Дис. ... д-ра филол. наук в форме научного доклада. Екатеринбург, 1995.
3. Назиров Р. Г. Фабула о колдуне-предателе // Вопросы литературы. 2012. Июль-август. С. 49–87.
4. Климова М. Н. Некоторые сюжеты с мотивом инцеста в русской литературе // «Вечные» сюжеты русской литературы («блудный сын» и другие). Новосибирск, 1996.
5. Климова М. Н. Из истории «русских мифов» («колдун и очарованная красавица») // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 7: Сюжет, мотив в лирике и эпосе. Новосибирск, 2006. С. 89–103.
6. Климова М. Н. Миф о колдуне и очарованной красавице в русской литературе // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. Серия: Гуманитарные науки (Филология). 2007. Вып. 8 (71). С. 60–66.
7. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителя. М., 1988.
8. Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2001. Т. 6: Лимонарь.
9. Климова М. Н. «Страшная месть» в свете мифа о великом грешнике (к вопросу о генезисе сюжета гоголевской повести) // Сюжетология и сюжетология. 2013. № 1. С. 28–36.
10. Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.

11. *Зелянская Н. Л.* Архетипический пласт повести Ф. М. Достоевского «Хозяйка» // Текст: структура и функционирование: Сб. науч. ст. Барнаул: 2001. Вып. 5. С. 120–126.
12. *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. М., 1967. Т. 13.
13. *Розанов В. В.* О писательстве и писателях. М., 1995.
14. *Климова М. Н.* Три русские версии «калиостровского мифа» (Алексей Толстой, Иван Лукаш, Григорий Горин) // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. 2014. Вып. 11. С. 60–65.
15. Александр Блок – Андрей Белый: диалог поэтов о России и революции. М., 1990.
16. *Долгополов Л.* Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988.
17. *Паперный В. М.* Андрей Белый и Гоголь. Статья вторая // Типология литературных взаимодействий: Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1983.
18. *Волошин М.* Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М., 1991.
19. *Климова М. Н.* Отражения мифа о великом грешнике в рассказе А. М. Горького «Отшельник» // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. Серия: Гуманитарные науки (Филология). 2000. Вып. 6 (22). С. 39–42.
20. *Набоков В. В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 2.
21. *Лихачев Д. С.* Борис Леонидович Пастернак // Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1.
22. *Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4.
23. *Леонов Л.* Вор: Роман. М., 1980.

**M. N. Klimova**

*Tomsk, Russia*

#### **RUSSIAN MYTH ABOUT SORCERER AND ENCHANTED BEAUTY: STRUCTURE, GENESIS, EVOLUTION**

This article considers a history of one of the most popular storylines of Russian literature “Sorcerer-Traitor and Enchanted Beauty”. The genesis of the fable usually associated with love line in Pushkin’s poem “Poltava” and Gogol’s story “A Terrible Vengeance”. In the Silver Age Russian literature this fable gained significance of a national myth. And the fate of the heroine for whom soul fighting the forces of good and evil becomes a personification of Russia’s historic path and Russia’s development prospects. In the article is analyzed a mythological basis of the fable, identified motifs which have determined the evolution of the fable, and the main lines of its evolution. The analysis is based on a wide range of literary materials from the works of Russian classics of XIX–XX centuries to Nabokov’s “Lolita”, Pasternak’s “Doctor Zhivago” and contemporary novels of B. Akunin and D. Bykov.

*Keywords:* Russian literature, plot, motif, subjectology, author’s plots, national plots, intertextual relationship.

*Klimova Margarita N.* – Candidate of Philology (Tomsk, Russia, Klimov.1955@inbox.ru)

УДК 821.161.1

**Д. Д. Чавдарова**

*Шумен, Болгария*

**«РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК НА RENDEZ-VOUS С ЕВРОПЕЙЦЕМ»  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА: ЛЮБОВНЫЙ  
СЮЖЕТ КАК МЕТОНИМИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОГО  
ДИАЛОГА**

В статье анализируется один из инвариантных сюжетов в русской литературе XIX в.: сюжет «любовь русского и европейца». В качестве названия этого сюжета в литературоведческой русистике утвердился заголовок статьи Н. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous». Вариантами этого сюжета являются сюжеты «любовь русского / русской и польки / поляка», «любовь русской и немца», «любовь русского / русской и француженки / француза». Из этих вариантов сюжета «русский человек на rendez-vous» во многих случаях можно извлечь оппозицию *естественность, идеализм* русского – *искусственность, прагматизм* европейца. Наряду с этим интерпретация упомянутого сюжета создает и возвышенные образы немца или француженки, которые содержат представление русской культуры о европейском характере.

*Ключевые слова:* сюжет, rendez-vous, русская литература, русский, поляк, немец, француз.

В современной русистике получила актуальность идея извлечения устойчивых, стереотипных сюжетов из текстов русской литературы. Один из самых серьезных результатов исследований такого типа – издание Новосибирского государственного университета «Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы» [1]. Исследователи русской литературы подчеркивают ценность труда и польского русиста Элизы Малек «Указатель сюжетов русской нарративной литературы XVII–XVIII вв.» [2].

Среди устойчивых сюжетов русской литературы особое внимание исследователей привлекает сюжет, названный заголовком статьи Чернышевского о повести Тургенева «Ася»: «Русский человек на rendez-vous». Э. Г. Шестакова, которая анализирует «пушкинское» и «лермонтовское» в этом сюжете, указывает на его русскую специфику: «Как хорошо известно, мотив “русский человек на rendez-vous” сразу же по выходе повести был определен и оформлен как собственно рус-

*Чавдарова Дечка Дечева* – доктор филологических наук, профессор, преподаватель русской литературы Шуменского университета «Епископ Константин Преславски» (ул. Университетска, 115, Шумен, 9700, Болгария, d.tchavdarova@gmail.com)

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2015. № 1. С. 27–37.

© Д. Д. Чавдарова, 2015

ское словесно-культурное при этом еще и знаковое национально-культурное явление» [3, с. 23]. (Впрочем, трудно согласиться с автором во второй части названия статьи – «неуслышанные идеи русской критики».)

Художественная концептуализация / идеологизация любовного романа с точки зрения русскости ярче всего проявляется в сюжете «русский человек на rendez-vous с иностранцем». В этом сюжете образы чужой и своей культуры часто перекодируются в гендерные метафоры<sup>1</sup>. В самоописаниях русской культуры важное место занимает идея женственности России (славянства), сформулированная в философском дискурсе Н. А. Бердяева (1915) [4] и других авторов. Представление о женственности России превращается в концепт русской культуры, которому отведено место в словарях идей / концептов русской культуры (см.: [5]).

Эти идеи оказываются особо плодотворными в интерпретациях литературного сюжета «русский человек на rendez-vous с иностранцем». К ним отсылает О. П. Лебедушкина в своем исследовании одной из реализаций этого сюжета в современной русской литературе [6]. Но анализ сюжета «русский человек на rendez-vous с иностранцем» в русской литературе XIX в. раскрывает нам андрогинность России – отождествление русского начала как с женским / женственным, так и с мужским / мужественным началами.

Этот сюжет воплощает и дилемму «Восток – Запад» как одну из констант русской культуры. В нем можно выделить два подсюжета: *любовь русского человека и человека «естественной среды»* (жителя Кавказа, цыганки) и *любовь русского человека и европейца*. Оба подсюжета сохраняют свою смыслогенерирующую функцию до наших дней – не только в литературе, но и в кино. Если в любовном романе с человеком природы русский человек является представителем цивилизации, ищущим спасения от ее недугов в «естественной среде», в созвучии с руссоистским идеалом, то в любовном романе с человеком Европы (Запада) он выступает в роли «естественного человека», при этом возникает оппозиция «русская естественность – западная искусственность». Таким образом, руссоистский идеал превращается в русской литературе и культуре в *русский идеал*<sup>2</sup>.

Сюжет «русский человек на rendez-vous с человеком Запада» как метонимия диалога *Россия – Запад* включает в некоторых произведениях любовный треугольник, означающий выбор России между своим и чужим. (Вне оппозиции *естественность – искусственность* остается сюжет «любовь русского с иностранцем» в романе Тургенева «Накануне», в котором функция иностранца вписывается, как известно, в оппозиции слова и дела, Гамлета и Дон Кихота<sup>3</sup>.)

---

<sup>1</sup> Один из мотивов, приписывающих определенной культуре мужественность или женственность, является образ захватчика или объекта захвата, или освободителя / освобожденного: образ захватчика или освободителя обычно получает мужские черты. Так, например, в болгарской культуре образ турка получает мужские черты, мужественность приписывается и России, прежде всего при помощи метонимического означения «дядо Иван» (см.: [7]). В постколониальных исследованиях культуры / литературы этническое овладение отождествляется с сексуальным (см.: [8]). В художественных самоописаниях своей / чужой культуры образы мужественности / женскости создает не только литература, но и живопись.

<sup>2</sup> Анализ сюжета «русский человек на rendez-vous с иностранцем» является частью моего исследования понятия естественности в русской литературе XIX в., в котором естественность открывается также в отношении к труду / лености, к конвенциям цивилизации, к деньгам [9].

<sup>3</sup> Этот тургеньевский сюжет формирует модели житейского поведения: Юлия Вревская не только подруга Тургенева – ее решение поехать в Болгарию в качестве медсестры во время русско-турецкой войны 1877–1878 гг. повторяет путь Елены Стаховой. В XX в.

### Русский / русская – поляка / поляк

Чужая (европейская) искусственность, с которой сталкивается русский человек на rendez-vous, приписывается в некоторых произведениях русской литературы поляку (польке). Такие черты содержит образ Марины Мнишек в драме Пушкина «Борис Годунов» (1825).

Исследователь пушкинской драматургии С. Б. Рассадин улавливает значения, возвышающие образ Самозванца в любовной ситуации, где он готов пожертвовать политическими амбициями во имя любви [10]. Выражение «гордая полячка», приписанное Самозванцу, превращается в элемент стереотипа поляка в русской культуре<sup>4</sup>. Марина Мнишек, представленная в фольклорных текстах как «темная сила»<sup>5</sup>, превращается под воздействием разных текстов, среди которых особо важна роль пушкинского, в метонимическое означение Польши, вследствие чего польская культура получает женские черты соблазнительницы России. Интересен феномен взаимодействия литературы и жизни в концептуализации любовного романа русского человека с поляком / полькой. Е. Е. Левкиевская приводит примеры отрицательного отношения к бракам русских с поляками, и цитирует стихотворение Пушкина «Графу Олизару» («Певец! издревле меж собою...», 1824), являющееся литературным отзвуком реального события – отказа графу Густаву Олизару (1798–1864), просившему руки Марии Раевской, со стороны ее отца, генерала Н. Н. Раевского (см.: [11]). В этом стихотворении любовь к поляку идеологизирована как предательство, при этом «польскость» оказывается чужой как в женском, так и в мужском облике («И тот не наш, кто с девой вашей / Кольцом заветным сопряжен...»; «И наша дева молодая, / Привлекши сердце поляка, / Отвергнет, гордостью пылая, / Любовь народного врага» [14, т. 2, с. 203]). Такой идеологизированной интерпретации чужда идея преодоления любовью межнациональных конфликтов. Этот пример показывает не только как реальные любовные сюжеты находят литературное воплощение, но и как, с другой стороны, литература формирует модели житейского поведения, создает или закрепляет существующие в массовом сознании стереотипы.

Мужской образ польской культуры создает в своих романах Достоевский. Невостребованной остается метафора «Польша – женщина», функционирующая в русской и польской культурах, что можно объяснить восприятием поляков как революционеров и, следовательно, врагов России. В концепции Достоевского невозможен и стереотип поляка как храброго борца-патриота, воплощенного в некоторых текстах русской культуры. Любовь русской к поляку, метонимически означающая диалог между Россией и Польшей, развивается в сюжетах некоторых романов Достоевского, а в других вытеснена за границы сюжетного времени. В эпилоге романа «Идиот» (1868) упоминается о несчастной связи Аглаи с польским графом-эмигрантом. Описание этого любовного романа содержит устойчивые черты образа поляка у Достоевского: обман, фальшь, интриганство,

---

кино, в свою очередь, связывает судьбу Юлии Вревской с тургеневским сюжетом при помощи фикционального любовного романа между Вревской и болгарским ополченцем (фильм болгарского режиссера Николы Корачова «Юлия Вревская», 1978 г.).

<sup>4</sup> Проблема образа Польши (поляков) в русской культуре и образа России (русских) в польской широко изучается в гуманитаристике (в том числе в литературоведении) с конца XX в. до сих пор. Во всех исследованиях стереотипа поляка упоминается Марина Мнишек и ее образ в драме Пушкина. См., например, статьи С. М. Фалькович [12] и Е. Е. Левкиевской [11].

<sup>5</sup> Это мифологизированное представление о чужом Э. Малек открывает в исторических песнях о Гришке Отрепьеве XVII в.: «А злая его жена Маринка-безбожница, / сорокою обернулася / и из полат вот она вылетела» [13, с. 86].

внешнее благородство: «Оказалось, что этот граф даже и не граф, а если и эмигрант действительно, то с какою-то темною и двусмысленною историей <...>. Колоссальное состояние графа, о котором он представлял Лизавете Прокофьевне и князю Щ. почти неопровержимые сведения, оказалось совершенно небывалым. Мало того, в какие-нибудь полгода после брака граф и друг его, знаменитый исповедник, успели совершенно поссорить Аглаю с семейством, так что те ее несколько месяцев уже и не видели...» [15, т. 8, с. 509].

При помощи этой любовной интриги Достоевский дополнительно сталкивает естественность русского человека с обманчивым образом Запада – значение, возникающее на разных уровнях семантической структуры романа. Образ Аглаи содержит не только представление о русской естественности, но и литературный миф «тургеневской девушки». Отношение героини к поляку воспроизводит модель Елены Стаховой из романа Тургенева «Накануне», посвятившей жизнь патриотической миссии возлюбленного, хотя текст и не содержит прямых отсылок к Тургеневу: «Пленил он Аглаю необычайным благородством своей истерзавшейся страданиями по отчизне души, и до того пленил, что та, еще не выходя замуж, стала членом какого-то заграничного комитета по восстановлению Польши <...>» [15, т. 8, с. 509]. Этот пример свидетельствует о том, как образец житейского поведения, созданный литературой, «творит» новую реальность. Сталкивая возвышенное, «литературное» поведение с изображенной (якобы «настоящей») реальностью, Достоевский не снимает ореола с образа русской женщины, полностью отдающейся идеалу, – и закрепляет его в читательском сознании. Трансформируя тургеневскую модель, Достоевский сохраняет тождество Аглаи с Еленой Стаховой, но разрушает тождественность польского графа, с его театральным патриотизмом, и Инсарова.

Образ поляка, очерченный в эпилоге романа «Идиот», можно открыть на сюжетном уровне в других романах Достоевского: «Преступление и наказание», «Игрок», «Братья Карамазовы». Этот образ неоднократно становился объектом исследовательского интереса, особенно со стороны польских литературоведов, ищущих мотивировку подобного отношения автора к полякам [16].

С точки зрения любовного сюжета семантически значим любовный треугольник *Митя – Грушенька – поляк* в романе «Братья Карамазовы» (1880). Здесь поляк представлен своим чувством чести (обозначенным польским словом *honor*), при чем понятие *honor* теряет свой положительный знак и получает отрицательную семантику русского слова *гордыня*. Образ поляка дополнен и такими чертами, как обман, вымогательство. На сюжетном уровне Митя – соперник поляка, а на семантическом – его антипод – своей простотой, естественностью, честностью, отношением к деньгам, которые бросает широким жестом. Таким образом, через мотивировку любовного соперничества, Достоевский утверждает русскую дилемму *внутреннее – внешнее*. Значим выбор Грушеньки, которая прозревает настоящую, духовную ценность Мити – ценность, интерпретируемую в тексте как *русская*, – и отвергает фальшивые ценности поляка.

### Русская – немец

Другим вариантом сюжета «русский человек на rendez-vous с европейцем» является сюжет «любовь русской к немцу». (Доминирование мужского образа Германии в любовном сюжете русской литературы подтверждает идею мужественности германской расы и женственности славянской<sup>6</sup>.) Об устойчивости этого

---

<sup>6</sup> Сюжетная коллизия «любовь русского и немки» все-таки имеет место в русской литературе. Гоголь создает гротескный образ любовного романа русского с немкой в «Нев-

сюжета говорит его развитие в современной русской литературе (см.: [6]). В русской литературе XIX в. функция немца в любовном романе с русской двойственна, как в более широком плане двойствен в русской литературе образ немца (см.: [17–19]). В определенных случаях немец получает коннотации ‘холодность’, ‘практицизм’, а в других – ‘возвышенность’, ‘идеализм’, ‘романтизм’.

Первую реализацию сюжета «любовь между русской женщиной и немцем» в русской литературе XIX в. создает Пушкин в повести «Пиковая дама» (1833). Любовная интрига между «русским немцем» Германном и Лизой не является основной в сюжете повести, она включается в сюжет своим метафорическим значением «любовь – игра». Как антипод русского типа homo ludens, в своем стремлении к выигрышу Германн превращает любовь в объект игры. Русская девушка и немец противопоставлены на основе оппозиции *естественность*, *чувствительность*, *наивность* – *искусственность*, *расчет*, *прагматизм*.

Любовная интрига между русской и немцем занимает основное место в сюжете романа Гончарова «Обломов» (1859), в котором эта интрига, как известно, вписывается в любовный треугольник *русская – немец – русский*<sup>7</sup>. Ольга поставлена перед выбором между естественным, душевным Обломовым и Штольцем, воплощающим черты homo faber. С точки зрения идеи женскости России выбор русской женщины в любви превращается в знак выбора России между своей традиционной культурой – и чужой (западной, немецкой). Ольга привлечена простотой и детскостью Обломова, для которого ее любовь – пробуждение от сна, поэзия, возрождающая стихия. Но Обломов боится этой любви и бежит от нее к любви Пшеницыной, носительницы ценностей патриархальной культуры. Ольга открывает свое счастье в любви немца Штольца, который сочетает черты стереотипа немца – прагматизм, рациональность, культ труда – с русской духовностью, полученной от русской матери. В кодирующей системе писателя этот брак является метонимией встречи России с Западом и их взаимообогащения слиянием праксиса с этосом. Несмотря на то что у Штольца достигнута гармония между трудом, прагматикой и духовностью, Ольга испытывает чувство ограниченности своей жизни и влечение к чему-то новому, незнакомому. В этом контексте естественность русской женщины на rendez-vous с немцем получает значения ‘широта души’, ‘вольность’, ‘полет духа’.

Другой образ немца в любовном романе с русской создает Достоевский в романе «Униженные и оскорбленные» (1861). Здесь любовная интрига *русская – немец* не развернута в сюжете, а вписывается в рассказ Маслобоева об истории князя Валковского и матери Нелли. Полурусская и немец Генрих не противопоставлены в сфере любви, оказываются духовно близкими своим благородством, возвышенностью, сентиментальностью. В рассказе Маслобоева сентиментальность и непрактичность становятся объектом иронии, что не снижает их на уровне романной целостности: «У старика была дочь, а дочь-то была красавица, а у этой красавицы был влюбленный в нее идеальный человек, братец Шиллеру, поэт, в то

---

ском проспекте», но в интерпретации этого сюжета герою не приписываются черты русскости. В гоголевском стереотипе немца мужскому началу немецкой культуры приписывается прагматизм (контрастирующий с возвышенным, романтическим образом немецкой культуры, означенным именами Шиллера и Гофмана), а женскому – легкомысленность. Серьезную интерпретацию сюжета «любовь русского и немки» открываем в русской литературе XX в. – в романе Ю. В. Бондарева «Берег», разрушающем стереотип жестокого немца-врага. В этом сюжете закодирована идея «любовь против войны».

<sup>7</sup> Оппозицию *праксис – этос* в романе Гончарова я рассматриваю более детально, в диалоге с множеством других интерпретаций и метатекстовым комментарием их мифологизирующей роли, в книге о концепте русской естественности в русской литературе XIX в. [9].

же время купец, молодой мечтатель, одним словом – вполне немец, Феферкухен какой-то» [15, т. 3, с. 336]. Учитывая идею этнолингвистов об идеальном и типичном представителях национального характера в образе того или иного народа, можно сказать, что определение Генриха как «настоящего немца» содержит представление об «идеальном немце» в русской культуре и, в частности, в творчестве Достоевского – представление, выраженное метонимически именем Шиллера. В языковом и культурном коде писателя эта сущность немецкой ментальности сближается с русским характером в образе Мити Карамазова, сравниваемого с героем Шиллера. В любовном треугольнике *Митя – Грушенька – поляк* немецкое, «шиллеровское» начало у русского человека сталкивается с польской меркантильностью и искусственностью. В других произведениях Достоевского, в которых немец получает значение ‘меркантильность’, его функция совпадает с функцией поляка («Игрок»).

### Русский / русская – француженка / француз

В русской литературе устойчив и сюжет любви между русским / русской и француженкой / французом. Откликаясь на процесс вхождения французом и француженок в Россию в качестве гувернеров, учителей, модисток, литература идеологизирует любовь русского человека с французом (француженкой), превращая ее в метонимию русско-французских культурных связей.

Вариантом этого сюжета является сюжет, который И. Л. Альми называет «француз и русская барышня» и извлекает его из трех произведений русской литературы: романа Загоскина «Рославлев», повести Пушкина с тем же названием, и романа Достоевского «Игрок». Исследовательница отмечает полемику Пушкина с Загоскиным на тему русского просвещения и русского патриотизма, и снижение образа француза в романе Достоевского [20, с. 232]. Подчеркнем, что соизмеримость патриотизма с отношением русской женщины к французской культуре придает женские черты самой России.

Обратившись к творчеству Пушкина, мы можем найти сюжет «француз и русская барышня» также и в повести «Дубровский» (1833), несмотря на то что француз здесь мнимый – это переодетый дворянин-мститель Дубровский. Хотя сюжет здесь и нагружен иной функцией, он сохраняет некоторые устойчивые значения своей семантики. Текст вводит информацию о статусе француза в русской культуре, который мог бы снять возможность любовного романа: «Маша не обратила никакого внимания на молодого француза, воспитанная в аристократических предрассудках, учитель был для нее род слуги или мастерового, а слуга или мастеровой не казался ей мужчиною» [14, т. 5, с. 157]. Но читательское ожидание остается обманутым, и любовный роман рождается. Несмотря на то что «француз» оказывается русским, любовь Маши к мнимому французу говорит не только о естественности любовного романа *русская – француз* в русской культуре, но и о чарующем воздействии француза на сознание русской девушки. Это значение маргинально в семантике произведения: может быть, поэтому любовный сюжет *русская – француз* в «Дубровском», в отличие от повести «Рославлев», не получает идеологического смысла.

Выбранный И. Л. Альми объект анализа суживает семантику межкультурного диалога, закодированного в литературном сюжете «русский человек на rendez-vous с французом (француженкой)».

Эта семантика расширит свой объем, если обратимся также к другому варианту этого же сюжета – «любовь русского к француженке», где русская культура приобретает мужественность, а французская – женственность.

В исторической повести писателя-декабриста Н. Бестужева «Русский в Париже 1814 года» (1831) построен сюжет любви между русским офицером-аристократом, вошедшим с победившей русской армией в Париж в 1814 г., и французской аристократкой-красавицей. Этот сюжет получает устойчивую в литературе семантику «любовь против войны». Писатель подсказывает не только преодоление противопоставления участниками межкультурного диалога, но и разрушение французского стереотипа русского как варвара. Изображая героя с рафинированной культурой, Бестужев утверждает свой собственный стереотип: русского как европейца. Рождение любви между русским офицером и французской аристократкой превращается в знак европейскости России, близости России к Франции. Эта интенция автора мотивирует невозможность представления о легкомысленности, поверхностности француженки – представление, которое найдет место в других произведениях русской литературы XIX в. Героиня Бестужева не только красавица, она способна испытывать глубокие чувства, естественна, сдержанна. Симптоматично, что сюжет Бестужева не генерирует других сюжетов в русской литературе XIX в., но является литературным соответствием реальному любовному роману, разыгравшемуся в среде декабристов: как известно, среди жен декабристов, последовавших за своими супругами, сосланными в Сибирь, была и француженка Полина Гебль, влюбленная в Ивана Анненкова и прошедшая через невероятные трудности в своей борьбе за любовь.

Сюжеты любви между русским и француженкой, русской женщиной и французом занимают важное место в творчестве Достоевского, в котором он нагружен другим смыслом, обусловленным антизападнической идеей писателя. В романе «Подросток» (1875) мотив любви русской к французю появляется, но не разворачивается в сюжет. В сфере сознания повествователя – Аркадия – такие знаки французской культуры, как костюм, прическа, произношение, музыка оказываются средством искушения для его матери со стороны Версилова (в художественном языке Достоевского это искушение мыслится как дьявольское, хотя подобное значение не эксплицировано в тексте): «Почем знать, может быть, она полюбила до смерти... фасон его платья, парижский пробор волос, его французский выговор, именно французский, в котором она не понимала ни звука, тот романс, который он спел за фортепьяно, полюбила нечто никогда не виданное и неслышанное (а он был очень красив собою), и уж заодно полюбила, прямо до изнеможения, всего его, с фасонами и романсами» [15, т. 13, с. 12].

Процитированный текст подсказывает способность французской культуры пленять русское сознание своим внешним изяществом, магнетической силой своего отличия («невиданное и неслышанное»). Текст свидетельствует и о мифологизации французского языка в русской культуре: если в дворянской среде коммуникативный и музыкальный элементы французского языка сочетаются, то для деревенской девушки он – только искусительная музыка. Западничество самого Версилова выражено также и в предподчтении иностранки русской женщине. Конечно, это западничество неоднозначно – сравнение с Чацким отсылает к «Зимним заметкам о летних впечатлениях», где Достоевский оценивает героя Грибоедова как «...совершенно особый тип <...> русской Европы, <...> тип милый, восторженный, страдающий, взывающий и к России, и к почве, а между тем все-таки уехавший опять в Европу <...>» [15, т. 5, с. 61]. В этом контексте реплика Версилова к Аркадию о русских женщинах получает смысл провокации: «– Русская женщина – женщиной никогда не бывает.

– Полька, француженка бывает? Или итальянка, страстная итальянка, вот что способно пленить цивилизованного русского высшей среды, вроде Версилова?

– Ну, мог ли я ожидать, что встречу славянофила? – рассмеялся Версильов» [15, т. 13, с. 104].

Заключительная реплика Версилова прямо включает любовь в идеологическую сферу, связывая предпочтение русской женщины со славянофильской идеей. Провокативность высказывания Версилова подтверждается в следующий момент развития сюжета, когда герой делится с Аркадием своим отношением к его матери и уже прямо высказывает то, что раньше оставалось скрытым за иронической репликой. Версиров утверждает преданность русской женщины в любви, противопоставляя это качество красоте, что соответствует характерной для Достоевского оппозиции *внутреннее – внешнее*: «Русские женщины дурнеют быстро, красота их только мелькнет, и, право, это не от одних только этнографических особенностей типа, а и оттого еще, что они умеют любить беззаветно. Русская женщина все разом отдает, коль полюбит, – и мгновенье, и судьбу, и настоящее, и будущее: экономничать не умеют, про запас не прячут, и красота их быстро уходит в того, кого любят» [15, т. 13, с. 370].

Подлинное чувство Версилова к Соне, матери Аркадия, отрицает его жесты и высказывания; таким же образом ее верность Версирову, ее прозрение о его сущности отрицают мнение Аркадия о ее увлечении внешностью, французским произношением этого русского дворянина.

Если в романе «Подросток» влечение к французу (француженке) остается только объектом комментария со стороны персонажа или рассказчика, то в романе «Игрок» (1866) любовь к французу занимает основное место в сюжете, содержащем любовный треугольник *Алексей – Полина – де Грие*. И. Л. Альми определяет эту интригу как третью стадию в развитии сюжета «француз и русская барышня» (Загоскин – Пушкин – Достоевский), – но не анализирует значения этой любовной ситуации [20]. В любовном треугольнике, как в выборе, так и в разочаровании Полины, Достоевский снова закодировал ложный внешний блеск французской культуры и антиномичность русского и французского характера. В контексте темы игры соперники Алексей и де Грие сталкиваются как два типа *homo ludens*<sup>8</sup>: азартный русский дух (противоположный немецкому трудолюбию), человек естественных порывов и страстей – и разыгрывающий спектакль меркантильный француз.

Оппозиция *западная (французская) искусственность (театральность) – русская естественность / простота* присутствует и в творчестве Л. Толстого. Интерпретаторы романа «Война и мир» (1863–1869) открывают устойчивость (инвариантность) этой оппозиции в персонажной системе романа: например, семантическую связь *Наполеон – M-lle Bourienne* на основе их театральности, и их противопоставление героям, воплощающим русскую простоту – Марье Болконской, Наташе Ростовой, Кутузову (см.: [23]).

С точки зрения темы межкультурного диалога из этого сюжета можно выделить микросюжет ухаживания Анатоля Курагина за M-lle Bourienne и возникший, но оставшийся без развития любовный треугольник *Курагин – M-lle Bourienne – княжна Марья*. Увлечение Анатоля Курагина именно француженкой, вызвавшей у него «животное чувство», дополняет картину его сущности – поверхностного, легкомысленного, аморального бонвивана. Эта намеченная любовная интрига содержит и черты стереотипа француженки, утверждаемого, как было сказано, особенно последовательно в творчестве Достоевского. В романе Толстого, как у Достоевского, влечение к француженке, метонимически означающей Францию, и измена русской женщине семантизированы как своеобразная измена России.

---

<sup>8</sup> Азартный дух определяется как специфика русского характера в исследовании М. Рыклина [21]. Интерпретацию игры в «Игроке» (и до этого в «Пиковой даме») с точки зрения вопроса о национальном характере анализировал еще Ю. Лотман [22].

В конце XIX в. любовный сюжет *русская – француз* появляется и в «женской прозе», интерпретирующей проблему эмансипации. В трилогию В. Микулич (Л. И. Веселитской; 1857–1936) «Мимочка» (1891) введена сюжетная линия любви героини Мимочки, воспитанной по правилам дворянской культуры, к французу Жюлю (правила, вызвавшие иронию Л. Толстого, который неслучайно откликается на творчество писательницы). В произведении отсутствует антизападнический пафос – упомянутый любовный сюжет раскрывает пустоту жизни героини, толкающую ее к любовным авантюрам, которые не приносят ей счастья. Но выбор французского сохраняет элементы семантики устойчивого сюжета *русская барышня и француз* – французская культура воспринята в ее мужественном облике, в роли соблазнителя русской женщины (анализ повестей В. Микулич см.: [24]).

Добавим и пример из литературы начала XX в., развивающий описанную выше семантику: драма Горького «На дне» (1902), где возвышенный образ французского человека является частью иллюзорного, литературного мира, в который Настя бежит от удручающей реальности.

Интересно проследить развитие сюжета о любви француженки к русскому в русском кино XX в.: В. Я. Мотыль «Звезда планетного счастья»<sup>9</sup> (1975), О. И. Дуладзе «Невеста из Парижа»<sup>10</sup> (1992).

Итак, сюжет «русский человек на rendez-vous с человеком Запада», который интерпретирует при помощи любовных метафор диалог России с западной цивилизацией, не только воплощает реальные межнациональные любовные контакты, но идеологизирует и мифологизирует их, и формирует, вместе с тем, определенные модели поведения в сознании читателей. Литературная интерпретация этого сюжета приписывает России и Западу женские (женственные) и мужские (мужественные) черты, создавая представление об андрогинном характере двух культурных пространств и придавая особую семантику мужскому и женскому началам. Искусительной силе Запада для России в одних случаях приписана мужская сущность, а в других – женская, при помощи метафоры *Европа (Франция, Польша) – женщина*. В сюжете любви русского (русской) к человеку Запада русские черты (естественность, душевность, страстность) противопоставлены западной искусственности, прагматизму, меркантильности. Но, вопреки доминирующим негативным коннотациям западного человека «на rendez-vous» с русским человеком, русская литература создает и возвышенный образ Запада (немца, француженки), сохраняя живой идею о духовной связи России с Европой.

### Список литературы

1. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание / Отв. ред. Е. К. Ромодановская; ред.: М. А. Бологова, Е. К. Никанорова, Е. Н. Проскурина. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. Вып. 1.

2. *Małek E.* Указатель сюжетов русской нарративной литературы XVII–XVIII вв. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2000.

---

<sup>9</sup> Если в литературе любовный роман *француженка – русский* в среде декабристов не оказывается смыслопорождающим, то фильм Мотыля воскрешает этот роман и вступает в диалог с Бестужевым.

<sup>10</sup> Фильм Дуладзе построен на основе сюжета о любви интеллигентного русского молодого человека к восторженной, увлеченной русской историей француженке. Этот сюжет прямо цитирует роман Полины Гельб и Анненкова (француженка пишет диссертацию о декабристах). С другой стороны, сохраняя и дополнительно утверждая образ француженки как мифологема, наряду со стереотипом русского европейца, фильм иронически переосмысляет идею писателя-декабриста о «европейскости» России, представляя в комическом свете новую, современную Россию.

3. Шестакова Э. Г. «Пушкинское» и «Лермонтовское» в мотиве *русский человек на rendez-vous*: неуслышанные идеи русской критики и упущенные возможности литературоведения // Уральский филологический вестник. 2013. № 2. Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Классика и современность. С. 21–40.
4. Бердяев Н. А. Русская душа // Русская идея: Антология / Сост. и авт. вступ. статьи М. А. Маслин. М.: Рупублика, 1992. С. 295–312.
5. Рябов О. В. Женственность России // Идеи в России. Idee w Rosji. Ideas in Russia. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski pod red. Andzieja de Lazari: W 5 t. Łódź: Ibidem, 2001. Т. 4. S. 172–182.
6. Лебедушкина О. П. Роман с немцем, или Русский человек на rendez-vous с Западом // Дружба народов. 2001. № 9. С. 161–172.
7. Чавдарова Д. Болгаро-русский диалог в творчестве Ив. Вазова: (не)проблематическая любовь // Болгария и Россия (XVIII–XX век): взаимопознание / Под ред. Г. Гачева, Р. Дамяновой; Институт славяноведения РАН. М., 2010. С. 338–351.
8. Layton S. Russian Literature and Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994.
9. Чавдарова Д. (Рус)оистский идеал. Понятието *естественост* и автопортретът на руснака в руската литература на XIX век. Велико Търново: Фабер, 2009.
10. Рассадин С. Б. Драматург Пушкин: поэтика, идеи, эволюция. М.: Искусство, 1977.
11. Левкиевская Е. Е. Стереотип поляка в русской литературе XIX–XX веков // Polacy w oczach Rosjan – Rosjanie w oczach Polaków. Поляки глазами русских – русские глазами поляков: Zbiór studiów / Red. Roman Bobryk i Jerzy Faryno. Warszawa: Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, 2000. S. 251–262.
12. Фалькович С. М. Основные черты польского национального характера в представлениях русских (эволюция стереотипа) // Polacy w oczach Rosjan – Rosjanie w oczach Polaków. Поляки глазами русских – русские глазами поляков: Zbiór studiów / Red. Roman Bobryk i Jerzy Faryno. Warszawa: Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, 2000. S. 115–140.
13. Malek E. Где лежит Россия? (Несколько замечаний о том, как поляки видели и описывали москвитов) // Polacy w oczach Rosjan – Rosjanie w oczach Polaków. Поляки глазами русских – русские глазами поляков: Zbiór studiów / Red. Roman Bobryk i Jerzy Faryno. Warszawa: Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, 2000. S. 83–94.
14. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука. Ленинград. отд-ние, 1977–1979.
15. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
16. Orłowski J. Z dziejów antypolskich obsesji w literaturze rosyjskiej : od wieku XVIII do roku 1917. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1992.
17. Шмид В. Немцы в прозе Пушкина // Пушкин и культура русского зарубежья: Междунар. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения / Сост. М. А. Васильева. М.: Русский путь, 2000 (Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Материалы и исследования. Вып. 2). С. 96–108.
18. Буткова Н. В. Образ Германии и образы немцев в творчестве И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001.
19. Жданов С. С. Национальность героя как элемент художественной системы: немцы в русской литературе XIX века: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2005.

20. Альми И. Л. Француз и русская барышня – три стадии в развитии одного сюжета (Загоскин – Пушкин – Достоевский) // Альми И. Л. Статьи о поэзии и прозе. Владимир: Изд-во ВГПУ, 1999. Кн. 2. С. 231–233.

21. Ryklin M. Russisches Roulette. Dostojewskijs Spieler und die Instanz der Bank // *Léttre International*. 1995. № 72. P. 72–77.

22. Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Учен. зап. Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам 7. Тарту, 1975. Вып. 365. С. 120–142.

23. Камянов В. И. Поэтический мир эпоса. О романе Л. Толстого «Война и мир». М.: Сов. писатель, 1978.

24. Трофимова Е. И. Проблема женственности в трилогии о Мимочке В. Микулич // Преображение: Русский феминистский журнал. 1997. № 5. С. 47–53.

**D. D. Chavdarova**

*Shumen, Bulgaria*

**THE RUSSIAN AT A RENDEZ-VOUS WITH EUROPEAN  
(LOVE PLOT AS A METONYMY OF INTERCULTURAL DIALOG)**

The article considers one of the invariant plots in 19<sup>th</sup>-century Russian literature, that of the “love between a Russian and a European”. In the studies of Russian literature, this plot has come to be referred to as “The Russian at the Rendez-vous” – after N. Chernyshevsky's article title – with the variants of “love story between a Russian man / woman and a Polish woman / man”, “love story between a Russian woman and a German man”, “love story between a Russian man / woman and a French woman / man”. On many occasions, from these variants of the “Russian at a rendez-vous with a European” plot, the opposition of *naturalness*, *idealism* of the Russian – *falsity*, *pragmatism* of the European is derived. Alongside, the interpretation of the love plot creates sublime images of the German man or the French woman, which contain the idea of the European nature of Russian culture.

*Key words:* plot, love story, rendez-vous, Russian literature, Russian, Polish, German, French.

*Chavdarova Dechka* – Professor of Russian Literature at Shumen University «Konstantin Preslavski» (115 Universitetska Str., Shumen, 9700, Bulgaria, d.tchavdarova@gmail.com)

**Д. Д. Николаев**

*Москва, Россия*

**АНЕКДОТЫ И «ВЕСЕЛЫЕ РАССКАЗЫ» О КРАСНОЙ АРМИИ:  
КОМИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ И КОМИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ**

Анализируются комические произведения о Красной армии на материале сборника «Пять в яблочко: 210 анекдотов, сценок, юморесок, частушек из красноармейского быта» (1929). Показывается, что в основе многих текстов лежат универсальные комические ситуации, связанные с армией за счет контекста. В произведениях на армейские темы комизм строится на нарушении нормы, но при построении сюжета авторы вынуждены искать дополнительные источники комического, поскольку предписанная жесткая нормативность армейской жизни на деле таковой не является. Частные комические конфликты используются не только для раскрытия армейской проблематики, но и для обличения старого, до-революционного, деревенского, пытающегося сопротивляться новому, носителем которого выступает Красная Армия.

*Ключевые слова:* комическое, анекдот, Красная армия, русская литература 1920-х гг., советская литература, сатира, поэтика, репертуар.

В качестве материала для анализа в данной статье взят составленный З. Львовым и В. Грановым сборник «Пять в яблочко: 210 анекдотов, сценок, юморесок, частушек из красноармейского быта», выпущенный в 1929 г. отделом военной литературы Государственного издательства (Москва; Ленинград) [1]. Отдел военной литературы, как отмечает А. В. Дусин, с марта 1928 г. «стал практически монопольным производителем военной книги» [2, с. 20] и фактически получил в качестве «приданого» книги объединенных с Госиздатом коммерческих издательств. Первое издание сборника «Пять в яблочко» выпустил в 1927 г. «Военный вестник» с подзаголовком «175 анекдотов, сценок, юморесок, частушек из красноармейского быта» [3], второе, исправленное и дополненное издание – также «Военный вестник», в 1928 г., с подзаголовком на обложке: «210 анекдотов, сценок-рассказов, юморесок и частушек из красноармейского быта» [4].

Как явствует из подзаголовка, в книгу вошли 210 произведений, 20 из них в стихотворной форме – их мы предполагаем разобрать в специальной статье. Из 190 оставшихся 35 – рассказы, сценки, монологи, опубликованные с указанием

*Николаев Дмитрий Дмитриевич* – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (ул. Поварская, 25а, Москва, 121069, ddnikolaev@mail.ru)

автора (жанровое определение указывается в том случае, если оно обозначено в книге): «Кобылка» Раевского, «Письмо Пети Бузилкина: Рассказ» Яна Пригминского, «Сознательные сапоги: Веселый рассказ» П. Ейска, «Психотехника: Рассказ» А. Котлова, «Тяжелый день: Рассказ» Ермакова, «Мелкая жизнь: Юмореска» Андреича, «Зуммер: Рассказ» и «Компас: Рассказ» П. Баркова, «Деловые разговорчики: Сценка» М. Лося, «Неприкосновенное лицо: Рассказ», «Военная тайна: Рассказ» и «Просветитель: Рассказ» Г. Кузьменко, «Луна: Веселый рассказ» Н. Ипатова, «Великий слепой: Сценка» В. Кв-ого, «Спектакль: Рассказ» С. Карташова, «Активист: Монолог» А. Жукова, «Пьяница: Юмореска» А. Чистякова, «Канцелярская самодеятельность: Сценка» Чонгарцева, «Первомайский номер: Рассказ» В. Квасницкого, «Как Кузька-военкор родителей уважил: Сценка» Мих. Костяева, «Печка и Размазня: Рассказ» Т. Д., «Планида: Рассказ отделькома» – «передал» А. Жуков, «Самовольная отлучка: Рассказ» Парабеля, «Народное достояние: Рассказ» Макова, «Джигит: Веселый рассказ» Д. Гребенщикова, «Беспроегрышная: Рассказ» Ипатова, «Пари Великанова: Рассказ» В. Ходькова, «По существу: Сценка» Вьюгина, «Колдун: Сценка» Копьевского, «Слабó: Рассказ» Голянкова, «Возражений нет?..: Веселый рассказ» Д. Галушко, «Бычинные товарищи: Рассказ» Дементьева, «Лекторный человек: Рассказ» А. Ушакова, «Семь дней: Пародия» «Дяди Кондрата», «Обучающий: Юмореска» В. Гонибеева.

К этому списку нужно добавить еще несколько произведений, опубликованных без подписи, но явно носящих авторский характер (например, сцену «Разговор с винтовкой»). Всё остальное – произведения сверхмалых жанров, обозначенные составителями как «анекдоты», которые публикуются без указания авторства. В то же время нигде в сборнике не утверждается и их фольклорный характер, а в предисловии подчеркнута, что тексты брались из печатных источников. Анонимность произведений сверхмалых жанров – явление вполне обыденное для ежедневной и еженедельной прессы. В сатирико-юмористических журналах как до, так и после революции большинство произведений из разряда «мелочей» печаталось без подписи. Заполнялись при этом подобные разделы как фольклорными произведениями, так и авторскими шутками, придуманными постоянными сотрудниками или сторонними, присланными в редакцию. Как правило, подписывались, да и то не всегда, лишь последние – чтобы не присваивать чужое авторство. При этом среди присланных шуток встречались и неоригинальные, услышанные где-то или даже заимствованные из других изданий. В сборнике «Пять в яблочко» также есть некоторое количество анекдотов, которые существовали задолго до появления Красной армии.

«Важно отметить, что подавляющая часть этих анекдотов и фельетонов сложена самими красноармейцами – весельчаками и балагурами, которые имеются в каждой части, – указывается в предисловии. – Свое происхождение анекдоты ведут из ротных и полковых стенных газет, и уже оттуда по преимуществу они проникли в печатные органы и в настоящий сборник. На примере этого сборника, собравшего проявления юмористического творчества красноармейской массы, мы можем, в частности, убедиться в том, насколько вырос красноармеец. <...> Он (сборник. – Д. Н.) составил путем отбора анекдотов и фельетонов, помещенных в окружных красноармейских газетах, в журнале «Красноармеец» и в других журналах» [1, с. 10–11].

Таким образом, в сборнике есть примеры «солдатского фольклора», есть произведения, созданные самодеятельными авторами, военкорами, и сочинения профессиональных писателей и журналистов. Достаточно назвать одного из составителей, Вильгельма Исааковича Гранова (1895–1969), – именно он подписывался псевдонимом «Дядя Кондрат» [5, с. 144]. Этот принцип составления сбор-

ника делает его достаточно репрезентативным с точки зрения как принципов отбора, так и поэтики отобранных произведений, в том числе поэтики комического – комических ситуаций и комических сюжетов.

В предисловии определена и задача сборника, обусловившая принципы отбора произведений: «Поставить анекдот на службу Красной армии, побудить его принять свое участие в военном и политическом воспитании красноармейца – такова задача, разрешить которую отчасти стремится предлагаемый сборник» [1, с. 11]. Подобная установка составителей предполагает, что произведениям, построенным на комических ситуациях, исключающих возможность воспитательной «нагрузки», нет места в сборнике. Впрочем, составители в данном случае берут инициативу в свои руки: скорее, нужно говорить о том, что они стремятся даже в неочевидных случаях придать комической ситуации воспитательное значение. Этому помогает структура сборника, в котором все произведения распределены по разделам: «Казарма», «Винтовка», «Строй», «Военная техника», «Часовой – лицо неприкосновенное», «Военная тайна», «Школьное и внешкольное», «Военкор», «Про размазней», «Околоток. – Самовольные отлучки», «Об аккуратности и чистоте», «Ротный котел», «На досуге», «Физкультура», «В бессрочном отпуску. Красная армия и население», «Военизация населения».

«Пирамидальная» структура (произведение помещено в раздел, а раздел – в сборник) помогает связать с Красной армией даже тексты, крайне далекие от армии вообще и от Красной армии в частности. Ниже мы вернемся к этому, а пока приведем в качестве примера анекдот из раздела «Ротный котел», который вне контекста раздела и сборника воспринимается просто как проявление остроумия:

**Погоди, покурим!**

– Ефрюха, нет ли покурить?

– Погоди, сейчас хлеб принесут, может быть, недокуренный попадетс... [1, с. 123.]

В целом составители пытаются выдерживать в каждом разделе общий принцип компоновки: сначала следуют авторские рассказы, сценки или юморески, затем подписанные стихи и завершают разделы произведения сверхмалых жанров. Впрочем, соблюдать эту схему удастся не всегда – в том числе и потому, что разделы существенно различаются по объему. Так, в разделе «Военная техника» всего четыре произведения (два рассказа, сценка и большой диалог), в разделе «Военная тайна» – пять (рассказ и четыре «анекдота»). И все же именно эта схема позволяет встраивать комические ситуации, лишённые какой бы то ни было связи с военной проблематикой, в армейский контекст.

Здесь необходимо отметить, что составители не предполагают выделения какого-либо произведения сверхмалых жанров из контекста сборника в качестве самостоятельной единицы: они должны восприниматься лишь во взаимосвязи либо друг с другом, либо с произведениями малых жанров. Поэтому даже не имеющая должного воспитательного значения комическая ситуация, попадая в заданный контекст, усиливает обличительный эффект, определяемый текстом-лидером, если так можно выразиться.

«Пять в яблочко» – это репертуарный сборник, на что указывают и составители в пояснительной заметке «Как использовать материалы сборника»: «Выпускаемый сборник ставит себе задачей дать материал как для чтения, так и для клубных вечеров. Здесь собран материал главным образом для красноармейского дивертисмента» [1, с. 12]. Репертуарный характер определяет принципы отбора материала: это сценки или рассказы с малым числом действующих лиц, легко

поддающиеся инсценировке, или рассказы от первого лица, которые можно исполнять со сцены в качестве монолога. Среди поэтических произведений преобладают частушки, среди сверхмалых жанров – короткие диалоги из двух-трех-четырёх реплик. Обратим внимание, что составители, определившие в подзаголовке все произведения сверхмалых жанров как «анекдоты», в заметке «Как использовать материалы сборника» подразделяют их на анекдоты-диалоги и анекдоты-сценки, причем первые рекомендуется «поручать» рассказчику, а вторые – инсценировать. Использование термина «анекдот» в данном случае вполне соответствует определению, данному в 1925 г. М. Петровским в «Литературной энциклопедии: Словаре литературных терминов»: «С течением времени термин *анекдот* распространился и на короткие занимательные рассказы, передающиеся из уст в уста и не приуроченные ни к каким историческим фактам и лицам; эффект их также – либо в остроте или необычности положения, либо в остром слове, часто в каламбуре, составляющем суть рассказа. <...> Предельная сжатость, экономия и точность изложения, сосредоточенность его около сути дела и умелая интонация – главные условия успеха анекдота, к которым можно присоединить еще одно: чтобы анекдот был рассказан во время, уместно, кстати» [6, с. 52].

Репертуарный характер требует в данном случае отхода от конкретики. Книга, ориентированная на постановки в «союзном» масштабе, не предполагает использования комических ситуаций, понятных лишь конкретному соединению. Это стремление составителей к универсализму приводит к тому, что стирается грань, отделяющая собственно армейскую проблематику от универсальной. Поскольку исполнение вырванных из контекста произведений не предусмотрено, задача включения комических ситуаций в воспитательную красноармейскую парадигму носит во многом формальный характер. Собственно говоря, составители предлагают сборник-конструктор, где при исполнении конкретный комический сюжет для постановки или прочтения может формироваться из предложенного набора комических сюжетов и комических ситуаций. В рамках дивертисмента любая из предложенных комических ситуаций может восприниматься как сюжетное ответвление или вставной эпизод в рамках раскрывающего «армейскую» проблематику комического сюжета.

Проблематика всего сборника кажется достаточной для того, чтобы актуализировать в заданном ключе нейтральную комическую ситуацию, а таковых в книге немало. В качестве примера приведем уже упомянутый раздел «Ротный котел». В нем нет авторских рассказов, сценок или юморесок с армейской проблематикой, а из включенных в него семи анекдотов лишь два имеют внешнюю связь с армией (за счет использования слов «комхозсод», «лекпом», «красноармеец», «начсостав» и «полковой повар»), остальные же не имеют и таковой. Протицируем оставшиеся шесть (седьмой приведен ранее) анекдотов:

**Вышло счастье, да скверной масти**

– Ну, брат Пупыркин, я теперь все предрассудки изничтожил, ни в какое суеверие не верю! Примерно, говорят: ежели подкову найти, то это, значит, к счастью.

– А вот намедни на кухню нашу комхозсод заглянул, а кашевар зачерпнул щей на пробу, да и вытащи вместе с щами подкову. Что ж брат, очень неантиресное счастье кашевару вышло: на губе трое суток отсидеть! [1, с. 122]

**От недоедания**

– Товарищ дохтур, живот чего-то болит...

– Где, вот тут?

### Литературная жизнь сюжета

- Туточка.
- И тут?
- И туточка.
- Лекпом морщит нос, гладит больного по животу и авторитетно заявляет:
- Плохо питаетесь. Необходимо усилить питание. Вы красноармеец?
- Нет.
- Начсостав?
- Нет.
- Да кто же вы?
- Полковой повар [1, с. 122–123]

### Обеденное

- Семка, а нам мясную порцию здорово увеличили...
- Из чего ты взял?
- Да мне в супе целый *бычок* попался! [1, с. 123]

### Найденная потеря

- У нашего кашевара в башке винтика не хватает...
- Постой. Я его в супе нашел! [1, с. 123]

### Песчаная почва

- Сидоров, в каких местах нашего союза встречается песчаная почва?
- А-а, знаю. В бачке с кашей из кухни нашей! [1, с. 123]

### За обедом

- Третьего дня я нашел в хлебе мочалку, вчера таракана, а сегодня – пучок волос. Это безобразия.
- Ничего подобного, это разнообразие! [1, с. 123]

Как видно, в пяти из семи анекдотов в основе комической ситуации лежит одно и то же: наличие в пище посторонних предметов. При этом ее развитие зависит от того, какой предмет оказывается в супе, каше или хлебе, и комический эффект достигается именно за счет этого дополнительного качества. Ни в одном из анекдотов раздела ни сама комическая ситуация, ни ее развитие не связаны с армией – ни с Красной, ни с какой-либо иной. То же касается и многих других текстов, особенно из разделов, не касающихся боевой подготовки, – и не только анекдотов. Так, раздел «Школьное и внешкольное» открывается сценой В. Кв-ого «Великий слепой». Ее сюжет сводится к тому, что зрители собираются на киносеанс, но просмотр сначала задерживают, потому что из города картину еще не привезли, а затем пленка то рвется, то крутится быстрее, чем нужно, то на экране вместо нормального изображения появляются какие-то пятна: «Лента рвется с изумительной аккуратностью – каждые десять метров. <...> Но вот к часу ночи аппарат начинает работать с бешеной скоростью: кони, люди, даже курицы скачут галопом, потом из аппаратной раздается треск... и снова темнота» [1, с. 77]. Вся связь с армией сводится к переносу комической ситуации в армейский «интерьер» и использованию нескольких характерных слов: «бойцы», «политрук», «красноармейцы».

В рассказе В. Квасницкого «Первомайский номер», открывающем раздел «Военкор», также ситуация носит универсальный характер: подготовленный номер стенгазеты заливают краской. Выход из этой ситуации столь же стереотипен: вместо нового номера вывешивается прошлогодний, в котором исправляются лишь некоторые детали.

В рассказе Ипатова «Беспроегрышная» главный герой, увидев на «толчке», как кто-то выиграл значительный приз в лотерею, сначала спускает все деньги, получив взамен лишь кучу дешевых призов, а затем, взамен на новые попытки отдает и все полученные прежде призы, оставшись лишь с одной дешевой открыткой. В основе рассказа «ярмарочный» сюжет, в котором комическим персонажем может быть мужик, приехавший на ярмарку и спускающий все деньги – либо свои, заработанные на продаже товара, либо общинные, полученные для покупки чего-то нужного. В этом же рассказе мужик превращается в красноармейца, которому три рубля «ребята в роте дали купить трафареты, цифры то есть на летние гимнастерки» [1, с. 129]. Такое указание, упоминаемая «шинель» героя плюс финальная фраза: «С этой открыткой в казарму пришел» [1, с. 131] – элементы внешней связи текста с армией. Впрочем, Ипатов использует армейскую тему и при сюжетном повороте. «Симпатичное лицо», устроившее беспроегрышную лотерею, играет на том, что главный герой военный, чтобы заставить того спустить полученные призы: «А он и говорит:

– Извольте, – говорит, – я для вас, как для военного, снисхождение могу сделать. Тяните, – говорит, – за четыре открытки да за мундштук.

– Вот, – думаю, – что значит военному везде снисхождение. – Правой рукой отдаю ему четыре открытки да мундштук, а левой в мешочек лезу» [1, с. 130].

Стремление уйти от конкретики приводит к отсутствию в сборнике произведений «на злобу дня». В нем нет противопоставления Красной армии и врагов – проблематики, актуальной для военного времени. При этом нельзя сказать, что большая часть ситуаций носит вообще вневременной характер – хотя и таких, разумеется, немало. В сборнике есть общая проблематика, которая и позволяет придать многим юмористическим по своему потенциалу комическим ситуациям воспитательный характер, а подчас и обличительный пафос. Проблематика эта в наиболее общей форме связана с противопоставлением нового и старого, а применительно к Красной армии второй половины 1920-х гг. проецируется на противопоставление Красной армии как «идеала» в роли нового, советского и призванных служить деревенских в роли представителей «антиидеала» – темного, старорежимного, дореволюционного.

«Анекдоты были известны и старой армии, но это были специфические, “солдатские” анекдоты. Они отражали собой тупость, цинизм и грубость тогдашней невеселой солдатской жизни. Характер этих анекдотов был таков, что видеть их в печатном виде представлялось совершенно невозможным, – отмечали составители. – В Красной армии тоже создавался свой анекдот. Но достаточно посмотреть хотя бы настоящий сборник, чтобы увидеть, что это анекдот – совершенно отличный от прежнего. Мы имеем тут дело с новым, культурным, воспитательным анекдотом» [1, с. 10].

В своей характеристике анекдотов «старой армии», равно как и в характеристике нового анекдота как «совершенно отличного от прежнего», составители, безусловно, излишне категоричны. Во-первых, часть комических ситуаций и сюжетов в сборнике неоригинальна и известна с дореволюционных времен; во-вторых, в «старой армии» создавались и комические произведения очень высокого уровня. Приведем пример из журнала, созданного русскими военнопленными в Германии, в лагере в Рейзене в 1918 г., назывался он «В замке» (подробнее о нем см.: [7]). Значительную часть каждого номера занимал раздел «Юмор и карикатуры», авторы которого следовали традициям лучших сатирико-юмористических изданий начала XX в. Не случайно в одной из заметок во втором номере создатели журнала вспоминали «Сатирикон»: «Веселая старушка жизнь! ты решила острить без соблюдения меры! ты сама хочешь писать в “Сатирикон”! ты обрабатываешь свои факты так, что к ним ничего не остается добавить перу юмориста!»

[8, с. 22]. Среди произведений, опубликованных на страницах журнала, выделялись произведения сверхмалых жанров, например комические объявления: «С завтрашнего дня по нечетным часам в коридоре будет зажигаться спичка: желающих прикурить убедительная просьба не опаздывать»; «В лагере водворилась новая гостья – “Испанка”. Лечение термометром, впервые примененное, дает блестящие результаты» [8, с. 22]; «Чтобы суп был гуще, хозяйственная комиссия решила варить его меньше» [9, с. 28].

В то же время отмеченное в предисловии противопоставление анекдотов о старой армии и анекдотов о Красной армии крайне важно для нас, поскольку по сути своей оно является противопоставлением двух основных принципов создания комического: выявление 1) комизма нормы и 2) комизма, построенного на нарушении нормы [10, с. 2, 17, 22]. «Тупость, цинизм и грубость» в старой армии рассматриваются составителями как норма; новая норма, утверждаемая в Красной армии, по умолчанию прямо противоположна прежней, и «огонь красноармейской сатиры» [1, с. 10] направлен не против нормы, а против тех, кто ее нарушает.

Обратим внимание на то, что армейская норма, в отличие от нормы «штатской», стремится к тому, чтобы носить абсолютный характер. Вне армии со столь строгими правилами люди сталкиваются лишь изредка: например, когда речь идет о правилах дорожного движения. Этические нормы, нормы поведения и т. п. допускают отступления и даже разные трактовки. В армии же устав и проч. пытаются строго регламентировать все сферы армейской жизни, и любое нарушение устава рассматривается как нечто неприемлемое.

Обозначенное в подзаголовке определение «из красноармейского быта» не совсем точно. Во-первых, в сборнике есть целые разделы, связанные не только с бытом, но и с военной подготовкой («Винтовка», «Строй», «Военная техника», «Часовой – лицо неприкосновенное», «Военная тайна»), во-вторых, действие некоторых произведений, в том числе в большей части двух заключительных разделов («В бессрочном отпуску. Красная армия и население» и «Военизация населения»), связано с сельским или провинциальным бытом, а не с красноармейским. По всей вероятности, указание подзаголовка потребовалось главным образом для того, чтобы сразу подчеркнуть отсутствие войны или каких-нибудь боевых действий. В книге изображается Красная армия в мирное время, что позволяет рассматривать в качестве комических ситуации и конфликты, которые в военное время таковыми бы не являлись. Главным образом, это касается перечисленных выше разделов, связанных с военной подготовкой. Часовой, заснувший на посту в мирное время, может быть показан как комический персонаж. Та же ситуация, перенесенная в контекст войны, существенно осложняет, почти исключает комическую интерпретацию.

В основе большинства ситуаций лежит несоответствие между тем, что должно быть, и тем, что происходит на самом деле. Чаще всего показывается внутреннее несоответствие, которое легко выявить за счет нескольких реплик даже в сверхмалых жанрах. К примеру, часовой не должен спать на посту – это исходит из «определения», так что словосочетание «спящий часовой» по сути своей должно восприниматься как оксюморон. В стремящейся к абсолютизации и незыблемости нормы армейской системе координат (в случае, если бы все ее принимали за таковую и не ставили под сомнение саму норму) в качестве комической ситуации могло бы рассматриваться любое нарушение устава само по себе, притом что этот комизм был бы на грани абсурда. Ситуация «Часовой заснул» воспринималась бы как анекдот из разряда черного юмора, что-то вроде анекдота про ёжика, который «шел-шел, вдруг забыл, как дышать, – и умер».

Реальна ли ситуация, при которой часовой спит на посту? Конечно. Но интерпретировать ее можно по-разному. Если часовой засыпает на посту во время войны и тем самым ставит под угрозу жизнь товарищей, успех военной операции, исход сражения и т. д., комическая интерпретация ситуации невозможна. Вина здесь носит не относительный, а абсолютный характер. Другое дело, если в мирное время часовой, охраняющий дрова, засыпает и падает в лужу, как в рассказе Н. Ипатова «Луна». В этом случае страдает только он сам. Провинность заснувшего часового невелика, и ситуацию можно интерпретировать как комическую.

Засыпающие дежурные или часовые – одна из наиболее часто встречающихся в сборнике комических ситуаций. Впрочем, сама по себе эта ситуация – в силу рутинности – не воспринимается в полной мере как комическая: для этого ей не хватает неожиданности, исключительности. Поэтому акцент переносится с самой ситуации на ее развитие: к примеру, попытку оправдать то, что по сути своей не должно иметь оправдания.

#### **Не спал**

- Вы спали на посту?
- Нет, не спал.
- А почему вы звали на помощь? Ведь никого нет?
- Это я нечаянно, во сне крикнул, товарищ дежурный [1, с. 70]

#### **Отговорочка**

Карнач, проверяя посты, наталкивается на спящего часового.

- Часовой!.. Товарищ часовой!..
- А... а... тут я, товарищ карнач!
- Почему вы спите? Разве не знаете, по уставу...
- Так я не спал, а нарочно притворился, чтоб испытать, знаете вы устав или нет [1, с. 70]

Та же схема развития комической ситуации используется и в других случаях, к примеру в разделе «Винтовка». Оружие нужно чистить, смазывать, в общем, содержать в порядке: это незыблемое правило, норма. Грязная винтовка – нарушение нормы, которое в армейской парадигме должно также стремиться к оксюморности.

Интересно, что обе комические ситуации получают развернутую интерпретацию (в разных произведениях, разумеется) за счет одного и того же приема: одушевления. Комический эффект здесь усиливается за счет того, что одушевляемые предметы – винтовка и сапоги – оказываются разумнее своих хозяев. В анонимной сцене «Разговор с винтовкой» красноармеец Пыжиков перед призывной стрельбой вступает в диалог со своей Винтовкой (за которую, как отмечено, «из-за кулис говорит красноармеец»). Винтовка объясняет красноармейцу, что тот «все нарезы от усердия содрал», «шомпол потерял», а ее «палкой дырявил – вместо протирки паклей надсаживал», вместо мази протирочной «постным маслом мазал», плюется на него патронами, а затем отдает при выстреле в зубы [1, с. 40–41]. В «Веселом рассказе» П. Ейска «Сознательные сапоги» сапоги уснувшего на дежурстве красноармейца Онищенко изо всех сил пытаются его разбудить: «Правый сапог грустно покачал своим носком и говорит левому:

– Ах, какой неосознательный этот товарищ Онищенко. Ему доверили жизнь всех людей в роте, а он спит. Хоть бы тебе пяткой пошевелил.

– Да, действительно, – отвечает ему левый сапог, – я почитай уже три подметки сносил за свою жизнь, а такой халатности не наблюдал.

– Знаешь что! – говорит правый сапог левому. – Давай его, сукина сына, разбудим» [1, с. 23].

Затем сапоги создают Онищенко «неловкое положения с ногами», тянут его в разные стороны, разъезжаются, выворачивают ноги, но всё без толку. В результате сапоги крадет некая «темная личность», причем в разговоре с ней подчеркивается, что сапоги гораздо ценнее такого красноармейца, как Онищенко: «– В таком случае вы, гражданин, заберите Онищенко. Он куда больше нас размером, и вообще хоть и сонный, но все-таки живой человек. Возьмите Онищенко заместо нас.

– Нет, спасибо, – говорит темная личность. – На что мне Онищенко нужен? Какая с него польза? Поручи ему какое-либо дело сделать, а он заснет. Нет, вы для меня гораздо ценнее, и, между прочим, я с вами по этому поводу не хочу больше никаких рассуждений иметь» [1, с. 24–25].

Кстати, схожую модель построения сюжета, основанную на одушевлении, мы встречаем и в названном выше журнале военнопленных «В замке». Автор опубликованного во втором номере за подписью «Мор...кь...» фельетона «Сон» рассказывает, как ему приснилось, будто он – телеграмма, посланная офицерами лагеря Русскому Посольству в Берлине. Оказавшись в посольстве, он становится свидетелем диалога «товарища Бори» и «товарища Семы» (в последнем легко угадывается атташе по делам военнопленных Семков), ничего не желающих, да и не способных сделать [8, с. 18].

Многие комические ситуации в сборнике строятся на путанице. В произведениях сверхмалых жанров комическая ситуация часто связана с многозначностью того или иного слова (как минимум одно из которых военный термин) и возникающем на основе этого непонимании либо на созвучии слов:

#### **Не из хвастливых**

– Федька-то с корабля письмо прислал. Пишет, что ему пришлось и уже три раза на вахте постоять!..

– Подумаешь – удивил! Я шесть раз сидел на гауптвахте и то не хвастаюсь! [1, с. 38]

#### **Толковый пулеметчик**

– Васькин, скажите, – какие бывают задержки?

– Задержки чаще всего бывают, когда без увольнительной записки сиганешь. Беспременно дневальный у ворот задержит! [1, с. 47]

#### **Не женат**

Командир взвода. Товарищ Великанов, становитесь на развод!

Великанов. Да я, товарищ командир, еще не женат, так что не с кем разводиться! [1, с. 48]

#### **На общих сборах**

– Слышь, Федька, а лошади-то у кавалеристов курят...

– Н-но?

– Право слово, сам слышал, как один кавалерист говорил: у моего коня мундштук сломался!..» [1, с. 49]

В основе подобной путаницы также лежит несоответствие, причем двойное. Несоответствие выбранного комическим персонажем значения армейскому контексту лежит в основе игры слов и одновременно раскрывает несоответствие персонажа званию красноармейца, который обязан знать значение военных терминов.

За счет этого двойного несоответствия создается движение комического сюжета: комическая ситуация оборачивается обобщением, элементарно комическое – социально комическим, казус – сатирой.

К этой группе примыкают и примеры так называемой «народной этимологии» (в данном случае солдатской и комической) терминов.

#### **Не из робкого десятка**

– Ситников! Почему шашка называется холодным оружием?

– Потому что ежели на фронте на тебя мчится неприятель с клинком, то по спине мороз побегает [1, с. 51]

#### **Полевой караул**

– Что такое полевой караул, и почему он полевым называется?

– Полевой караул – ну вот и полевым называется. Иду я, например, по полю, вдруг на меня нападут бандиты, и я должен кричать караул – поэтому он полевым и называется!» [1, с. 52]

Иной тип комизма лежит в основе «Военно-политического словаря Чиркина», построенного на комическом толковании военной терминологии: «В словаре пропущены некоторые буквы (ввиду того, что Чиркин не совсем еще ликвидировал неграмотность).

Бачок – вооружение каждого красноармейца.

Винтовка – средство сообщения между землей и небом.

Залп – способ выпить бокал пива без передышки.

Ложка – приложение к бачку (поменьше немножко), см. “бачок”.

Мишень – недостижимая вещь.

Маневр – уйти из казармы не через ворота, а через забор.

Нейтралитет – двое спорят, а я ем из общего бачка.

Пазы – места позади высоких ребят, где соснуть можно на занятиях.

Тренировка – изо дня в день... получать дисциплинарные взыскания, увеличивая норму.

Ура – обедать несут.

Устав – от слова уставать.

Часовой – личность неприкосновенная... пока не спит.

Чемпион – кто больше съест.

Эвакуация – оставление занятых позиций, возвращение из околотка в часть» [1, с. 37].

Здесь (по крайней мере, в большинстве толкований) явно предполагается, что Чиркин знает правильное значение термина, но дает свое, иное, более выгодное. В другом контексте подобный словарь мог бы использоваться для создания комически-положительного образа, подобного фольклорному хитроумному солдату или бравому солдату Швейку Ярослава Гашека. Но составители используют в сборнике ряд сквозных персонажей, фамилии которых становятся маркером комически-отрицательного, сатирического образа. Одним из таких персонажей и является Чиркин. Подобная сатирическая характеристика образа задается уже в предисловии, где составители указывают: «Он достигает этого своими путями, делая смешными различных Чиркиных и Растяпкиных и убивая их этим смехом» [1, с. 11]. Отметим, что сквозные персонажи используются и для того, чтобы включить не имеющее сюжетной связи с военной темой произведение в армейский контекст. К примеру, в сценке Копьевского «Колдун» фамилия героя – Чиркин – единственное связующее с темой сборника звено. Чиркин едет в деревню, останавливается перед человеком с вывеской на груди: «За 20 копеек предсказы-

ваю прошедшее, настоящее и будущее». Предсказатель рассказывает Чиркину, что тот «большого роста», «не то женатый, не то холостой» и проживет «долго, долго, до того дня, покуда не помрешь». Пока пораженный способностями колдуна Чиркин достает деньги, чтобы расплатиться, у него крадут мешок: «Худой человек встрепенулся и убежденно добавил:

– А еще по планиде Арарат выходит, что обкрадут тебя...

Чиркин взглянул на то место, где стоял мешок, и завертелся волчком: мешка не было. Чиркин весело хлопнул себя по коленке:

– Во, угадывает, так угадывает! Обязательно колдун!» [1, с. 138].

Универсальные комические ситуации трансформируются в сюжеты с вполне конкретной проблематикой за счет прописанного или подразумеваемого противопоставления персонажей. Контекст сборника заставляет распределять нужным образом реплики между персонажами даже в сверхмалых жанрах. Таким образом, построение на основе универсальной комической ситуации сюжета с заданными воспитательными (обличительными) целями происходит за счет названных или даже не названных в конкретном тексте, но определенных структурой сборника, персонажей.

Выявляемые в комических ситуациях пороки и недостатки, как правило, не несут в себе ничего специфически обусловленного службой в армии. Это глупость, лень, безграмотность и т. п., а потому и комические ситуации во многих случаях имеют лишь внешнюю связь с Красной армией – например, просто за счет названия персонажей красноармейцами. Подобная, связанная с армией терминология, из многих текстов исключается без малейшего ущерба для комического эффекта и с легкостью заменяется иной, так как ситуация носит универсальный характер.

В рассказах наращивание сюжета происходит чаще всего за счет либо совмещения нескольких комических ситуаций, либо повторения одной и той же, либо прописывания лишь подразумеваемых в анекдоте завязки и развязки, а также обрамления комической ситуации предысторией и последующей историей. В роли последней часто выступает сообщение о том, что героя «пропечатали» в газете: «И совсем я не понимаю, чего меня в газете пропечатали, да написали еще, если бы все красноармейцы такими были, то взяли бы нас буржуи голыми руками, – должны же они понимать, что я при своем уме и деликатном сложении к военной службе неспособен» («Письмо Пети Бузилкина: Рассказ» Яна Пригминского [1, с. 21]); «А в роту пришли – засмеяли ребята. Проклятые военкоры уж и в газетку нарисовали. Рожу сделали в сажень и с трубкой у уха. Подписали – “беспроволочный телефонист”» («Зуммер: Рассказ» П. Баркова [1, с. 57]).

В разделе «Военная тайна» пять произведений. Из четырех анекдотов два построены на доведении «хранения» тайны до абсурда. В одном красноармеец отказывается в госпитале показывать осматривающей его студентке-медичке язык «по причине военной тайны»: «В разговоре с вольными гражданами, особенно женской нации, должен я держать язык за зубами» («Не подденешь на удочку» [1, с. 74]). В другом некто отказывается сообщать, куда переехал командир роты, потому что «расквартирование воинских частей не подлежит оглашению» («Верх последовательности» [1, с. 75]). Два оставшихся – диалоги, в которых пытающиеся хранить военную тайну красноармейцы тут же случайно ее выбалтывают, сами не понимая этого.

#### **На посту у огнесклада**

Старуха. Чево это ты тут охраняешь, голубчик?

Красноармеец. По уставу его – секрет.

Старуха. Почему секрет?

Красноармеец. Та, должно быть, чтобы гранат кто-нибудь не спер! [1, с. 74]

### **Парень-кремень (Сценка с натуры)**

Девушка. А сколько у вас начсостава в роте имеется?

Красноармеец. Я вас, мамзель, при всех своих горячих чувствах, прошу эти разговоры оставить. Я насчет военной тайны – кремень! Да!

Девушка. Ага, понимаю. Но очень интересно мне знать, сколько у вас женатых командиров?

Красноармеец. Это можно. Даже с удовольствием могу сообщить: двенадцать!

Девушка. Ну, а холостых?

Красноармеец. Холостых десять» [1, с. 75]

В открывающем раздел рассказе Г. Кузьменко «Военная тайна» сюжет построен на повторении и комбинации этих двух базовых ситуаций. Герой дважды случайно выбалтывает секреты, пытаясь их сохранить. Сначала мужику по дороге: «Ехал мужик по дороге, и черт его дернул спросить именно меня, куда мы идем.

– Эге, – подумал я, – не на такого нарвался – и нарочно громко, чтоб все слышали, говорю мужику:

– Езжай дальше! Куда едем – наше дело, а кто скажет тебе, тот есть несознательный красноармеец – потому это есть военная тайна!

Мужик индо рот разинул...

Огорошил я мужика такими словами и дальше возьми и спроси:

– Ты лучше не выпытывай, куда мы идем – а вот скажи: далеко до Ивановки?

Тут ребята как загогочут все! Смотрю – и мужик смеется!

Спервоначалу я не понял, в чем дело, потом слышу, говорит крестьянин:

– До твоей военной тайны осталось 8 верст!...» [1, с. 72–73].

А затем хозяйке дома в Ивановке, где красноармейцы останавливаются на ночлег: «Хозяйка спрашивает, где мы будем спать (нас трое было): в амбаре или в сенях, а я говорю:

– Стели нам на печи, и не спрашивай почему, потому что это есть военная тайна.

А она мне в ответ:

– Да печь больно горяча, нынче хлеб пекла, а ты залезешь на печь с патронами, еще взорвется...

– Что ты, – говорю, – очнись! Не токмо у меня, а во всем полку, почитай, ни одного патрона нету...

Тут Ванька-автоматчик как толкнет меня в бок:

– Что же ты треплешь про военную тайну да еще бабе?» [1, с. 73].

После этого, решив крепко держать военную тайну, герой отказывается докладывать подносчику патронов, сколько патронов осталось: «– Патроны есть?

– Проваливай, говорю, отсюда! Есть ли, нет ли, не твое дело, потому военная тайна!

Ну после ребята смеялись. Говорят, что по израсходовании трети патронов должен докладывать командиру, а не держать в секрете. Зудили, зудили меня, и опять в газете кончилось мое дело» [1, с. 74].

Получают ситуации и соответствующее обрамление. Начало рассказа-монолога содержит обращение к слушателям и объясняет условия, приводящие к возникновению комических ситуаций (общий смысл которых потом автоматически «перекладывается» и на анекдоты): «Расскажу, ребята, как я на маневрах держал военную тайну, – а ваше дело посудить, кто прав, кто виноват...

Дело было так: шли мы походом на деревню Ивановку, а до похода командир взвода строго приказывал держать все в секрете и все, касаемо военной тайны, досконально объяснил.

Ну-с, и решил я помалкивать, да только пренеприятная история вышла с моим решением...» [1, с. 72].

В заключительном абзаце содержится обращение к военкорам: «И вот теперича, когда я и Ванька-автоматчик увольняемся, а оба мы из одной деревни, и чего доброго он рассказывать там начнет, а я вот и прошу пропечатать, как все это вышло, чтобы все знали, что тайну я завсегда крепко держал!» [1, с. 74].

Таким образом, в основе всех пяти произведений в разделе лежат лишь две базовые комические ситуации, получающие различные интерпретации.

Обратим заодно внимание и на Ваньку-автоматчика, строго хранящего тайну, и командира взвода, который «строго приказывал держать все в секрете и все, касаемо военной тайны, досконально объяснил». В книге есть и положительные образы военных. В этой роли выступают либо представители командного состава, либо солдаты, вступающие в конфликт (или конфликт-диалог) с отрицательными персонажами – будь то солдаты или мирные жители. Но положительные образы, как правило, лишены комических черт. Вообще, в книге нет сатирических или даже просто комических образов командиров и политработников, все конфликты между военным начальством и подчиненными выявляют неправоту последних. Единственным примером обратного является открывающий сборник рассказ Равевского «Кобылка», в котором речь идет о... царской армии.

Нет в сборнике и попыток создания образа красноармейца-весельчака, балагура и хитреца, с легкостью выходящего из сложных ситуаций à la Ходжа Насреддин. Анекдоты, в которых прошттрафившийся красноармеец проявляет чудеса изворотливости, в книге есть, но за счет общего контекста они скорее обращаются насмешкой над тем, кто пытается вывернуться.

#### **Вывернулся (в стрелковом кружке)**

– Зря ты, Филька, бахвалился... Попаданий у тебя очень мало...

– Дурья голова! Дык я же из малокалиберной винтовки стрелял» [1, с. 45].

По-иному воспринимается комическая ситуация, построенная на столкновении двух норм. Таких примеров в сборнике несколько, и, несмотря на очевидную несуразность апелляции к иной норме, доведение до абсурда, происходящее за счет одной реплики, показывает сомнительность категоричности любой армейской нормы в принципе, а потому заставляет симпатизировать оправдываемому.

#### **Тоже режим экономии!**

– Ну как ты, Ваня, попал хоть одной пулей в мишень?

– Что я, дурак, казенное имущество портить – мишень? Она тоже денег стоит, а теперь при режиме экономии деньги во как нужны! [1, с. 44]

#### **Дальновидный стрелок**

– Почему это у вас, товарищ Чиркин, грязно в канале ствола винтовки?

– Потому что если часто чистить, товарищ командир, то можно в канале ствола дырку протереть [1, с. 45]

#### **Сердобольный кавалерист**

– Вы что плохо лошадь свою чистите?

– А я ее шкуру берегу, товарищ командир! [1, с. 52]

**После сельскохозяйственной лекции**

– Ну и оброс ты, братец! Который месяц не брился?

– Дык, ведь сам же лектор намедни велел беречь растительность [1, с. 93]

На доведении до абсурда категоричности нормы построено и наиболее сложное сюжетно произведение в книге – юмореска В. Гонибесова «Обучающий». Здесь автор использует сразу три сюжетных поворота, причем каждый новый «отрицает» предшествующий: «Костина послали на швейную фабрику. Тут-то он и решил себя показать.

Прежде всего он решил познакомить членов кружка военных знаний с гарнизонным уставом. Разбил всех работниц по караулам, учинил развод, как полагается, расставил посты и подошел к часовому у стола.

– Дай винтовку!

Та подала.

– Сюда все! – закричал обучающий. – Правильно? – спросил Костин кружковцев. – Нет, в корне неправильно. Этак приедет Чемберлен, всех голыми руками возьмет. Никому нельзя отдавать винтовку, пусть хоть брат, хоть сват, хоть мать родная – все равно гони к чертям и – никаких. А если силком будут – стреляй, поняли? А тебе для первого разу – один наряд» [1, с. 164–165].

Этот фрагмент – начало рассказа – вполне мог бы являться самостоятельным произведением в сборнике, тем более что помещен в текст в разделе «Военизация» населения. С одной стороны, здесь налицо нарушение армейской нормы, с другой – комически выглядит попытка навязать это норму штатским – пусть и в рамках «военизации», особенно отправить работницу в «наряд вне очереди». Но автор этим не ограничивается. На достаточно логичные с точки зрения устава, хотя и абсурдные с учетом контекста действия Костина следует столь же логичный и одновременно абсурдный ответ одной из работниц. Взяв у Костина винтовку и встав на пост у стола, она затем упорно отказывается отдавать оружие обратно – действуя именно так, как объяснял Костин: «Он еще раз обошел посты и решил закончить занятия.

– Ну, ладно, постояли и будет, давай винтовку, – подошел он к часовому.

Вихрастая только выше подняла голову.

– Слышишь? Хватит, мне надо идти...

Молчание.

– Да что ты, очумела, что ли? – не на шутку рассердился обучающий и решительно направился к печке.

– Не подходи, убью, – закричала вихрастая и подхватила винтовку на руку» [1, с. 165].

И вновь здесь можно было бы завершить рассказ, тем более что сюжет, казалось бы, зашел в тупик и выйти из него, не искажая образ «вихрастой» очень трудно. Но автор находит еще один неожиданный поворот, позволяющий усилить комический эффект и одновременно развязать конфликт: «– Что тут делать, вот влопался! – чуть не плакал обучающий...

– Знаешь, ты ее смени, – шепотом предложил секретарь ячейки.

– То есть как?

– А приведи меня как часового, и произведи смену. Вот тебе – и винтовка!

– Тьфу, а ведь верно. Как это я...

– Пост, смир-р-но!

Вихрастая была сменена» [1, с. 166].

На этом с точки зрения комического в рассказе уже точно надо было бы ставить точку, но эффект от возможной неожиданной концовки снижается последующей историей, в которой автор пытается уйти от, по-видимому, излишней

с его точки зрения буффонады: «– Ну что, как? – спросили Костина на другой день сослуживцы и товарищи по ячейке Осоавиахима.

– Дисциплина расшатана, пожаловался Комтин и попросил его заменить» [1, с. 166].

Два заключительных раздела сборника – «В бессрочном отпуску. Красная армия и население» и «Военизация населения», – казалось бы, вообще не имеют отношения к «красноармейскому быту». Но на самом деле их появление закономерно, поскольку именно конфликт между сознательными (в идеале) красноармейцами и недостаточно сознательным «населением» является определяющим в сборнике. Как было отмечено, напрашивающегося для военной тематики конфликта с врагом в сборнике нет. Этот репертуарный сборник предназначен для исполнения в военных клубах и т. п. в мирное время, и его потенциальная аудитория – это, прежде всего, новобранцы, а также местное население.

Обозначенное в предисловии противопоставление старого и нового становится основой большинства комических конфликтов в сборнике, но это не столкновение старой и новой армии, а противоречие между «пережитками» дореволюционного и новым, пореволюционным, в целом. Оно, естественно, может рассматриваться в СССР как комическое, т. е. мнимое, поскольку новому, безусловно, должно отдаваться предпочтение. Судя по концепции сборника, этот конфликт присущ во второй половине 1920-х гг. прежде всего деревне, с трудом изживающей «дореволюционные» пережитки. На армию проецируется именно «деревенский» конфликт: забранные в армию мужики проявляют несознательность, лень, нежелание следовать распорядку, необразованность и всё прочее, что связано с достаточно привычным образом «темного мужика». Армия показывается как место, где многие подобные несознательные или недостаточно сознательные элементы перевоспитываются: возвращаясь затем в свои деревни, они становятся провозвестниками нового и часто уже как представители нового начала вступают там в конфликт с местными, продолжающими жить старым.

В большинстве случаев собственно комические ситуации не выходят за рамки юмористического, но армейский контекст с его жесткой нормативностью заставляет воспринимать их как социально опасные и соответственно переводят в область сатиры. В то же время вынесенные на первый план воспитательные задачи зачастую побуждают включать в сборник произведения не смешные и однотипные, повторять одни и те же базовые комические ситуации. Ориентация на невзыскательную «деревенскую» или «солдатскую» аудиторию заставляет делать выбор в пользу простейших комических сюжетов и элементарных комических ситуаций, построенных на внешнем комизме, не требующем особой подготовки для понимания. Составители назвали сборник «Пять в яблочко», но на самом деле он балансирует где-то между заявленным стопроцентным попаданием и тем, что высмеивается в одном из анекдотов:

– Ну, как вы сегодня стреляли?

– Я, товарищ командир, в одну из пяти попал, зато кучно! [1, с. 166].

### Список литературы

1. Пять в яблочко: 210 анекдотов, сценок, юморесок, частушек из красноармейского быта». М.; Л.: Отдел военной литературы Гос. изд-ва, 1929. 175 с.
2. Дусин А. В. Переводная военная книга в России (1918–1941 гг.): Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. Новосибирск, 2012.
3. Пять в яблочко: 175 анекдотов, сценок, юморесок, частушек из красноармейского быта / Сост. З. Львов, В. Гранов. М.: Военный вестник, 1927. 156 с.

4. Пять в яблочко: анекдоты, сценки, юморески, частушки из красноармейского быта. 210 анекдотов, сценок-рассказов, юморесок и частушек из красноармейского быта / Сост. В. Гранов (Дядя Кондрат), З. Львов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Военный вестник, 1928. 181 с.

5. *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1960. Т. 4.

6. *Петровский М.* Анекдот // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1: А–П.

7. *Николаев Д. Д.* Русские периодические издания в Германии // Литература русского зарубежья. 1920–1940. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Вып. 3. С. 173–247.

8. В Замке: [Журнал]. (Рейзен). 1918. № 2.

9. В Замке: [Журнал]. (Рейзен). 1918. № 3.

10. *Николаев Д. Д.* Творчество Н. А. Тэффи и А. Т. Аверченко. Две тенденции развития русской юмористики: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1993.

**D. D. Nikolaev**

*Moscow, Russian Federation*

**JOKES, SATIRE AND HUMOROUS SHORT STORIES  
ABOUT THE SOVIET RED ARMY:  
COMIC SITUATIONS AND COMIC NARRATIVES**

In this article literary and folk works collected in the book «Pjat v jablochko: 210 anekdotov, scenok, jumoresok, chastushek iz krasnoarmejskogo byta» («Five shots in the eye: 210 jokes, sketches, funny stories, chastushkas from Red Army everyday life» (1929)) are analyzed. A lot of satire and humorous texts in the book are based on the universal comic situations connected with the army by whole book context. Jokes and funny stories about the Red Army explore the violation of the norm, but at creation of a plot authors are compelled to look for additional sources of comic effect, because the strong norm dictated by army rules is not such in practice. Comic conflicts are used not only for ridicule those who don't want to take in care Red Army's rules, but also for accusation all old, pre-revolutionary, symbolized as "dark peasant" trying to resist new, soviet, as which carrier the Red Army acts.

*Keywords:* satire, humor, comic literature, joke, Red Army, soviet literature, Russian literature of 1920<sup>th</sup>, sketch, soviet history.

*Nikolaev Dmitry D.* – Doctor of Philology, Leading Researcher, Institute of World Literature of Russian Academy of Science (25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russian Federation, ddnikolaev@mail.ru)

## СЮЖЕТ, МОТИВ, ЖАНР

УДК 82-31.09 + И (Нем)

**Г. М. Васильева**

*Новосибирск, Россия*

### **ЕХАЛ ГРЕКА ЧЕРЕЗ РЕКУ: «ПО ТУ СТОРОНУ ТУЛЫ» А. НИКОЛЕВА Статья 1**

Речь идет о романе ученого-классика А. Николева «По ту сторону Тулы». Изучение Античности не было занятием антикварным. Оно приводило к культуре XX в. и к собственному опыту. В 1920-е гг. звучали настойчивые советы «учиться у классиков». Но изменялись роли и социальный профиль писателя, его отношения с собственным даром. Тонкие и умные построения А. Николева невольно воспринимаются как «усилительное» редактирование. События романа концентрируются в живом урочище – «в стране Льва Толстого». Легкое касание смыслов, писание-странствие, чтение станут событийной канвой текста. Физически «легкая рука» является сквозной метафорой. Мгновения откровений фиксируют переломные моменты в удивительном странствии. Принципиально важна внезапность одного решающего вопроса. Он касается семантики и функциональности слова «Фауст» (кулак). Имя героя связано с лингвистической теорией номинаций, с древним спором о природе имен.

Дается противостояние семантическое и грамматическое: так слабый пол противостоит сильному полу, «гуманное место» – шовинистической культуре. Повторяется основной ритм переживаний: насилие, власть, «слабая» сила.

*Ключевые слова:* классическая филология, август, волшебное село, легкий, кулак, рой мух, род слов, фамильное сходство.

*Васильева Галина Михайловна* – кандидат филологических наук, доцент Новосибирского государственного университета экономики и управления (ул. Каменская 52/1, Новосибирск, 630099, [vasileva\\_g.m@mail.ru](mailto:vasileva_g.m@mail.ru))

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2015. № 1. С. 54–72.

© Г. М. Васильева, 2015

Куда бежишь? Не на юношу ли взглянуть?  
*Киликийское присловье*

И что с ним сделалось, нельзя понять.  
Какая его муха укусила?  
*Л. Н. Толстой. Два гусара*

Сижу ль меж юношей безумных?  
Сижу,  
но предпочитаю не сидеть.  
*Я. Сатуновский. Хочу ли я посмертной славы?*

А. Н. Егунов (1895–1968) писал роман «По ту сторону Тулы» в период 1929–1930 гг. Произведение опубликовано в 1931 г. под *nom de plume* «Андрей Николев», которое указывает на маску-инкогнито [1]<sup>1</sup>. Специальностью А. Н. Егунова была классическая филология – родоначальница и наставница европейских филологов, которые восприняли ее приемы. Егунов хорошо освоился в «музее методов», где экспонатами служили работы мастеров-филологов XVI–XIX столетий [3, с. 16]. Ученый-классик отдает отчет в собственной генеалогии. Он прошел через всю географию античного мира. Дело, однако, не только в географии. Знание древних культур сочеталось у него с интересом к новейшим образованиям живых языков, к лингвистической природе слова. Он уже перевел «Законы» Платона (1923). Входил в объединение молодых переводчиков. Роман Ахилла Татия «Левкиппа и Клитопонт» (II в. н. э.) был издан в 1925 г. под коллективным псевдонимом А. Б. Д. Е. М. [4]. В конце 1920-х гг. велись подготовительные работы над «Эфиопиками» Гелиодора.

Перевод, интерпретация древних текстов требовали ответов на сугубо антикварные вопросы, знакомства с рукописным преданием и возможными конъектурами. Полный филологический разбор предполагал конъектуральную критику текста, исправление разночтений. История культуры включает в свой кругозор так называемые *sruḡia*, ложные (паразитарные) побегі: будь то стилизация, пастиш, школьное упражнение или мистификация, подлог. Они характеризуют эпохи, их породившие, пусть и приняты по недоразумению за что-то иное. Антикведы изучают «неподлинны» произведения как подлинный факт культуры Древнего мира<sup>2</sup>. Старинные тексты содержат отклонения от исторической истины. Ввиду их множества они часто даже не оговариваются комментаторами.

Уже отмечалось, что заглавие произведения А. Николева представляет реминисценцию 24-томного романа Антония Диогена «Невероятное по ту сторону Фуле» («Τὰ ὑπὲρ Φούλην ἄπιστα», ок. 150 г.) [6]<sup>3</sup>. Подробный пересказ сюжета (IX в.), изложенный живо и с видимым интересом, сохранился в библиотеке византийского богослова, патриарха Фотия I. Сочинение представляет собой пере-

---

<sup>1</sup> Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются страницы. Роман вышел тиражом 3 200 экземпляров. Рисунки переплета принадлежат известному графику, художнику М. А. Кирнарскому. Роман воспроизведен в собрании произведений [2].

<sup>2</sup> Так, сам Егунов изучал «неподлинны» письма Еврипида (см: [5, с. 121]).

<sup>3</sup> См. также ряд исследований М. Маурицио, например: [7]. М. Маурицио привел библиографию научных трудов А. Н. Егунова.

работку в духе народной книги. «По ту сторону Тулы» является не только анализом поэтики, но автопсихологической прозой, самопризнанием человека. Автор и его герой осваивали языки по одним пособиям: например, упоминается «школьное издание Манштейна» (121) [8]. Изучение Античности не было занятием антикварным. Оно приводило к культуре XX в. и к собственному опыту.

В 1920-е гг. звучали настойчивые советы «учиться у классиков». Художники возвращались к наследию во всех областях искусства. Поиски «красного Буало», «социалистического Фауста» были связаны с задачами новой реальности. Источник интереса к классическому наследию лежал в сфере прагматической. На примере классики пытались уяснить тип отношений с вечностью. Учились тому языку, благодаря которому она осталась в столетиях. У классики заимствовали средства и формы<sup>4</sup>. Но изменялись роли и социальный профиль писателя, его отношения с собственным даром. В 1928 г. Горький заметил: «[...] писателю совершенно необходимо знакомиться с материалом, который научит его сжимать слова, как пальцы, в кулак» [9, с. 158].

В 1928 г. был опубликован роман «По ту сторону» В. П. Кина. Герои романа – комсомольцы первого призыва, воевавшие на Дальнем Востоке: Матвеев и Безайс (распространенная латышская фамилия). «Жизнь обнажилась до самых корней и стала удивительно ясной. Остались только самые необходимые, основные слова» [10, с. 26]. Первая глава так и называется «Слишком много природы» [10, с. 17]. Героям не нужно ничего лишнего: ни слов, ни природы. «Мир для Безайса бы прост. Он верил, что мировая революция будет если не завтра, то уж послезавтра наверное. Он не мучился, не задавал себе вопросов и не писал дневников. И когда в клубе ему рассказывали, что сегодня ночью за рекой расстреляли купца Смирнова, он говорил: “Ну что ж, так и надо”, потому что не находил для купцов другого применения» [10, с. 25]. Понятие «советский» вбирало в себя имперские ноты, державный смысл и налитый свинцом кулак. «Теперь в самом захолустном, засиженном мухами городишке есть свои герои, мученики и победы». Старая мораль «засижена мухами» [10, с. 49, 35]. «Подумаешь, важность какая! Одним блондином на земле стало меньше» [10, с. 104]. Безайс собирал «помещичьи библиотеки и на подводах возил в город сугробы истлевших книг с золотым тиснением на выцветшем бархате, с гербами, с экслибрисами – книги масонов и вольтерьянцев» [10, с. 27]. Он втайне читает дневник Матвеева, «через силу, эту ужасную чепуху о цветочках». «А когда влюбится обыватель, он распускается и пишет дневники». «Ему впервые пришлось столкнуться с такими тонкостями, как записная книжка, но он заранее осудил их» [10, с. 35, 37]. Матвеев тоже полагал, что «людей надо считать взводами, ротами» [10, с. 61]. Матвеев иногда «сам писал стихи, и это было хуже всего» [10, с. 70]. Автор романа будет репрессирован и останется по ту сторону, погибнет в «потусторонней» войне<sup>5</sup>.

Плодотворные, тонкие и умные построения А. Николева в романе «По ту сторону Тулы» невольно воспринимаются как «усилительное» и полемическое редактирование. «Кулак» со многими повторениями и с кумулятивным эффектом сопровождает вереницу образов и приобретает странную силу. Личное, человеческое и является для автора историческим, что выдавало несовпадение с эпохой. Время жизни не сводится только к смыслу, значению в истории. Здесь отсутствуют критерии успеха, и неудача становится невозможной. Герои романа пишут стихи и письма, ведут дневники. Они являются в публику «с запасом забытых

---

<sup>4</sup> В связи с переоценкой классического наследия особое значение приобрели статьи Ленина о Толстом. На их основе выводилась диалектическая связь классики и революции.

<sup>5</sup> Книга воспоминаний о нем называлась «Всегда по эту сторону» [11].

слов» [12, с. 326]. Когда-то эти слова были исполнены содержания и освещали быт. В романе Николева другая интонация и мелодия. Егунов называл веселые, доброжелательные, культурные интонации «интонационным бессмертием»<sup>6</sup> [13, с. 195]. Это самая эфемерная составляющая речи человека<sup>7</sup>.

Действие происходит в один из дней августа, величественного месяца Октавиана Августа, третьего по счету носителя титула «отец отечества» (после него появится много других «отцов»). И начинается *in medias res*. «Те не успели ответить, как были оттеснены стремительным натиском» (5). Герои эмоционально переживают «рано-рожденное» утро, «и довольно жаркое». Даны пленительные подробности сияющего летнего ландшафта. «Кусты смородины в палисаднике просияли, и с листочка, задетого локтем, пролилась полновесная капля росы» (5). Прошлое героев, то, что предшествовало начальной сцене, дается в виде вставных рассказов. Этот прием, новый в античном романе, в европейском романе превратился в литературный штамп. Время суток и погода обозначаются, как и в первой фразе «Эфиопик» Гелиодора: «День едва улыбался [...]» [14, с. 39]. Фраза, в свою очередь, восходит к часто повторяющемуся стиху Гомера: «Ранорожденная чуть занялась розоперстая Эос, – сказал бы Гомер» [14, с. 116]. Штамп, изношенный прием – живая лексика культуры и ее логика – сохраняет живительный смысл.

Сергей Сергеевич, Эсэс (77), молодой человек 26-ти лет (40), прибыл на три дня к приятелю Федору Федоровичу Стратилату, которому исполнится «на той неделе двадцать два года» (47). В подарок он привез «штук шестьдесят бумажек от мух» (6, 118) и свои стихи «в качестве принудительного ассортимента» (6). У героя одно из самых распространенных личных имен: «такое имя часто встречается везде» (127). Фамилия и родовое прозвание не указаны, как у древнего грека. Ему легче встретить тезку, чем земляка. «А позвольте запомнить вашу фамилию?.. Очень приятно. Вы потомок того, великого?»

– Как же, родной сын.

– а вот Лёв Николаич в Ясной Поляне наплодил детей кучу, и все бесталанные, прямо хоть плачь. Стало быть, не всегда талант передается. Ну-ка, брат, читай свой стих» (23). Используется прием смыслового эллипсиса – неназванная фамилия (эллиптическое выражение с указательным местоимением). Безымянное обращение приравнивает Сергея Сергеевича к Толстому, но имя писателя все же упоминается, словно имя божества. Это похоже на пифагорейскую формулу «Сам сказал» (*Ipse dixit*). Если герой и не представитель многочисленного рода Толстых, то однофамилец классика. Словам, изображениям дан адрес: они вписаны в конкретную топографию (Акрейка, Шиздрово, Богучарово). Сергею «полезно окунуться в русскую тульскую стихию» (137). Он приехал из Петергофа в Мирандино, в «древний тульский район»: «верст шестьдесят до Куликова Поля» (39) и верст тридцать до Ясной Поляны (118). События концентрируются в этом живом урочище: «Крапивенский уезд, страна Льва Толстого» (211), «уезд культурный. Лев Толстой – и тот наш» (125).

Проделанный путь героя соответствует географии. Все топонимы подлинны и засвидетельствованы исторически, кроме «волшебного села Мирандино», «волшебного местечка» (172) на берегу реки Упа (приток Оки). Сергей совершает путешествие открытия в мир манящий, влекущий, достойный удивления. Именно

<sup>6</sup> Речь шла о А. И. Доватуре.

<sup>7</sup> Автор теории речевой интонации В. Н. Всеволодский-Гернгросс основал в Петрограде «Институт живого слова». Читал лекции о театральном искусстве в Тенишевском училище, которое закончил А. Егунов.

таково значение латинского слова *mirandus* (*miror*)<sup>8</sup>. «Вот наш с вами приют, – вводил Федор Сергея в комнату, – не правда ли, уютно наше убежище Монрепо? – Я не читал Салтыкова-Щедрина, – возразил Сергей» (6). «И я родился в Аркадии, и у меня было свое Монрепо», – произносил герой русского классика [12, с. 377]. Но Мирандино соотносится не с галлицизмом «*mon heros*» (мой отдых, тихий, уединенный уголок), а с «Заманиловкой». Обозначение дворянского поместья, «расшатавшегося сверху донизу», восходит к Маниловке Гоголя [12, с. 272, 278]. Топоним является также анаграммой южнонемецкого имени Мариандль из комической оперы Р. Штрауса «Кавалер розы» (1911). «Легкостопное» и быстрое либретто принадлежит Г. фон Гофмансталу. Рихард Штраус, волшебник звуков, был однофамильцем Иоганнов, отца и сына. По собственному шутливому признанию, настоящий музыкант «должен уметь положить на музыку даже меню» [15, с. 248]. Роман настроен по нескольким строкам, как настраивают по камертону музыкальный инструмент. Певица Лямер неточно цитирует слова из действия I оперы<sup>9</sup>. «Время, Квин-Квин, это удивительная вещь; оно течет между мною и тобою, безмолвно, как песочные часы. Нередко я встаю среди ночи и останавливаю все часы. Надо быть легкой, с легким сердцем, легкими руками держать и брать, держать и отдавать... Октавиан... Бишетт...» (83). Квин-Квин – прозвище Октавиана, возлюбленного стареющей супруги маршала из оперы Штрауса. Семнадцатилетний юноша, граф Октавиан, переодевается в женское платье и разыгрывает роль горничной по имени Мариандль. Его партия написана для женского голоса – легкого сопрано. В этой легкой опере есть повод для юмора, поэзии, танцев. Сергей упоминает и других Штраусов. «Штраус-отец, Штраус-сын и Штраус-дух святой, то есть оба они Иоганны, танцевальные залы, где пиво можно плескать прямо в голубой Дунай» (160). Названы сочинения Штрауса-младшего: «летучий вальс “*Du und du*”», полька «Легкая кровь» («*Leichtes Blut*»), оперетта «Летучая мышь» («*Die Fledermaus*»), где смешались легкий флирт, розыгрыши, недоразумения. В этом же ряду упоминается Бишетт. Речь идет о Марии Розе Радзивилл, более известной под ласковым прозвищем Бишетт. Она отправилась из резиденции Радзивиллов Несвиж, под Минском, в эмиграцию<sup>10</sup>. После себя оставит прелестные письма, строчки. Легкое касание смыслов, писанинство, чтение станет событийной канвой текстов Егунова. «...Всегда полезно читать вслух, это развивает легкие» (115). Физически «легкая рука» становится сквозной метафорой, родственной идиомам – «с легкой душой», «с легким сердцем». Руки пишущего, пальцы рук – этот мотив, в разных модификациях, возникает в его творчестве.

Сергей прибыл не один, а с Еленой Троянской. В апофатической модальности Елена свидетельствует: «Я похоронена в Ферापне... неверно говорят, будто я повешена на дереве» (8). «Приезжаю» приютили в шалаше. При рационалистиче-

---

<sup>8</sup> Восходит к глаголу *miror* – дивиться, удивляться, поражаться; задаваться вопросом, недоумевать, спрашивать, желать знать; с удивлением осматривать, любоваться, восхищаться.

<sup>9</sup> «*Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding*» («Время, эта странная вещь»).

<sup>10</sup> Ср. воспоминание М. Кшесинской: «В Ницце проживала на своей вилле “Оливетто” княгиня Мария Радзивилл, рожденная графиня Браницкая, дочь знаменитой графини Марии Браницкой, рожденной Сапега. Имение Браницких “Белая Церковь” около Киева было знаменито своими размерами и замечательными архитектурными памятниками, имевшими историческое значение. Княгиня Радзивилл была более известна под ласковым прозвищем Бишетт. С ней жил ее сын Лев Радзивилл с женою Ольгой, рожденной Симолин. Княгиня Радзивилл, Бишетт, часто приглашала нас к себе завтракать и обедать. Она бывала у нас и расписалась в моем альбоме» [16, с. 334].

ской интерпретации эпизод понять невозможно. Лессинг рассуждал, при каких условиях можно создать совершенное произведение искусства. В качестве примера красивого тела, покоящегося в пространстве, он приводит образ Елены, созданный Зевксисом. Одинокая, удаленная от всех, она должна стать свидетельницей событий и образов («Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena die nackt dastand») [17, S. 125]. В романе предстанут неоднородные ситуации: бытовые, книжные, сказочные, фантастические.

Основная черта романа – атомизация реальности, пристальное внимание к каждому отдельному элементу сюжета. Роман разделен на 40 маленьких глав: опозитизированное статистическое указание. 40 глав составляет книга I аретологического романа Флавия Филострата «Жизнь Аполлония Тианского» (217 г.). Посмертное родство обретается в сообществе с мировой материальностью мелочей. 30 глав романизированной биографии философа-чудотворца и неопифагорейца Егунов переведет в 1930-е гг.<sup>11</sup>

Герой Николева по профессии «машинист» (77), «пишбарышня». Приводится автоопределение: «Я восьмое чудо света, украшение нашего Союза, я единственная пишбарышня мужского пола и служу в конторе петергофских дворцов-музеев» (78). Дается противопоставление семантическое и грамматическое (так слабый пол противостоит сильному). И он «чудо света», нечто неизвестное среднего рода. Сергей подобен Сфинксу: у египтян – мужского рода, у древних греков – женского. Для его друга Федора «Genosse Sergius» – тоже «пишущая машинка» (158).

Героя соединяют непрочные связи с литературой. В ответ на слова о «пишбарышне» мать друга, Лямер, «нахмурилась:

– Но как вы дошли до жизни такой?

– Путем образования. Оно у меня необычайно тонкое: я специалист по древнеисландской литературе, порхаю по цветкам культуры и не могу найти себе применения. Если б еще по норвежской, было бы легче, Норвегия – страна крестьянская, главный город – Осло» (78). Сергей оказался в чуждой лингвистической и метафизической среде. Не только исландская, но и норвежская культура предстает анахронизмом, «натуральным хозяйством» в эпоху индустриальной революции. Он говорит об исландской литературе как маргинальной форме самовыражения. Исландские темы «не пробираются» в его стихи. Творческий взлет не соответствует карьерному росту. Ради поездки Сергею пришлось продать пальто (60). Освобожденный от своего обычного способа жизни, он не может забыть о рутине: «Скитаться мне опять по Петергофу, как тень, думать о том, что зарплату будут выдавать еще через четыре дня, следовательно, надо как-нибудь дотянуть и утешиться другим» (61). Лямер вполне реалистично взвешивает его шансы и возможности. «Теперь понятно, что вы не сделали никакой карьеры и остались пишбарышней. Смотрите, не оставайтесь старой девой» (175).

Сергей странный, «слишком исландец» (92). Федор разговаривает с матерью. «– Сережка? Он, правда, довольно милый, но дурак страшный. Как по-твоему, Файгиню?

– Видишь ли, Федор, он так долго сидел над своей Исландией, что это чувствуется сразу» (177). «...А все-таки, как ты думаешь, Файгиню, он дурак или нет? Вот на деревне все говорят, что дурак.

– Отчасти, пожалуй, – отвечала Лямер.

– Я еще тогда сразу после первого знакомства справлялся у общих знакомых. Те прямо заявили, махнув рукой: “Сергей Сергеич? Так ведь он же с придурью”» (178). Как говорится в народе, у него «мухи в голове».

<sup>11</sup> Опубликовано фрагменты [18].

Многократно подчеркивается топонимическая деталь: Сергей «петергофский человек» (54), «коренной петергофец» (81).

«– Ты ленинградский, что ли?»

– Нет, я из Петергофа, – возразил Сергей, – это будет почище» (115).

Приводятся топографические сведения: там есть ««домик Марли», как говорят в Петергофе» (81). Домик Марли вовлечен в харизматический «дизайн». Сергей передает характер архитектурного пейзажа. В доме с эркерами зодчий создал легкие и жизнерадостные архитектурные образы, близкие поэтике венецианских городских палаццо. Упоминается Монплезирацкий садик (62), «резной кабинетик Пино» (82). Иные градостроительные и краеведческие подробности здесь отсутствуют. «Очаровательный Петергоф, не менее прелестный, чем рубатовский Петербург» (62), очищен от бытовых подробностей, архитектурных деталей. Петергоф, расположенный рядом со столицей, пронизан импульсами ее жизни. Но это не Ленинград-Петербург с определившейся культурно-исторической и литературной мифологией. Возникает ощущение смысловой неполноты, провоцирующее к поиску «пропущенных звеньев». Видимо, контуры петергофского мифа резонируют с творческим миром героя. «Вы там, в Петергофе, чувствуете Запад? – Еще как! Подойдешь к морю, бросишь окуроч, вообще всякую заваль, и приговариваешь: плыви, голубчик, в Лондон» (58–59). «...и Сергей ощутил себя иностранцем из Парижа, Лондона и Петергофа» (211). «Ну да, там чувствуется Запад, я тогда пришел к нему, и мы стали читать как раз про эту Маргариту» (178). Сергей – «восьмое чудо света». Названия семи чудес света употреблялись метафорически, т. е. становились чужими именами. В конце XVII в. новым чудом света предстал Версаль, он обрастал мифами. Многие властители желали иметь свой Версаль. Резиденции – вроде Петергофа – являлись проводниками французской культуры и галломании. Название «Петергоф» приводится в романе с разными акцентами: панегирически, иронически, скептически. «Видите, Феденька, этот Кавказ, куда вы собрались уезжать, совсем не такой злосчастный, как Петергоф» (186).

Аксентий Иванович Поприщин из «Записок сумасшедшего» (1834) – тоже переписыватель бумаг в департаменте, «слишком» испанец (испанский король Фердинанд VIII). Его увозят в дом скорби, который он принимает за Эскориал. Психиатрическое отделение «Всех Скорбящих Радости» (1828) при Обуховской больнице располагалось на 5-й версте Петергофской дороги. По замыслу Петра I, она должна была превзойти дорогу из Парижа в Версаль. Монументальные формы здания выражают строгий характер учреждения. В «Очерках психиатрии» главного врача больницы Ф. И. Герцога и в «Истории психиатрии» (1928) Ю. В. Каннабиха не упоминается «кулак» как инструмент персонала в лечебницах. Но в жизни не обходилось без зуботычин.

Друг Сергея, Федор Федорович Стратилат – «красный инженер» (210), «производственник и энтузиаст современности» (137), член добровольной оборонной организации: «значок Осоавиахима был приколот у него на груди» (144). У Федора «золотистые кудри» (176), «походка “неприкаянного ангела”» (157). «Если б у него был голос! Если бы он мог петь Октавиана. По внешности он так подходит» (142). Он «натура чувствительная» (117), очень рассеян: зимой «потерял оба своих пальто» (140). Федор «способен на самые неожиданные поступки» (141), «выделяет выкрутасы» (166). Ему «хочется кого-то разыгрывать» (146). Потому его нужно «отвлекать от очередного увлечения» (142). Федя сочиняет стихи в «стиле бебе» и является автором «Материнского гимна»: «Ой же ты моя пампушечка, Файгиню, душечка» (182). В отличие от Сергея, его фамилия названа: «не неудобная, а грузинская» (55). «Кто-то из прадедов» был этнический грузин. Федор является полным тезкой Феодора Стратилата – одного из наиболее почитаемых святых в христианском мире. Имя (Στρατηλάτης, др.-греч. военачальник) имеет

патрональный оттенок. Изображения Феодора Стратилата встречаются часто, несмотря на отдаленность маририума. В нем эмблематически выражен образ героя-воителя.

Деревня представляет собой поле эпической битвы за жизнь и любовь: «здесь, оказывается, роман на романе» (175). «Здесь ведь, в Мирандине, – кулак на кулаке» (15). В деревне царит дух кулацкого быта. Это «кулацкая деревня» (76), «сплошное кулачье» (78), «местное кулачье» (204), «паразиты трудящихся масс» (48); «в деревне происходит борьба» (156), «крестьянин боролся с кулачем» (161). «Кулачье скупилло все мыло и Федора погубило, – так обернется песня» (157). Образ тесно связан с экстремальной поляризацией культурных ценностей. В конце 1920-х гг. началась борьба с вредителями во всех сферах общества. Вина, заговор, умысел, происки кулаков и других внутренних врагов становятся тотальными. Кулак прикидывается, любой человек похож на кулака. Кулаки оказывают действие на лиц, которым вверяется ведение хозяйства. В угрюмых фантазиях Сергея возникает образ вредителя, как в популярном жанре «красного Пинкертона». Его «детективные» элементы включались в различные жанровые образования.

По численности с кулаками может сравниться «целый рой мух» (157). Мухи не только от нечистоты: «даже в саду их пропасть». «Ветром прогнать» невозможно: «Нет, это на мух не действует» (179). Мухи облепили все: «засиженное мухами стекло» (106), «муха, с упорством ходившая у него по носу» (153), «неотвязная муха», «лакированная, зеленоватая, блещет навозная муха» (157), «густо облепился мухами» (141). На прощание Сергей советует: «И потом вот вам еще совет: остерегайтесь кулачья. [...] – С кулачем мы справимся, а потом, Сережка, бросьте вашу ерунду, участвуйте в строительстве хоть чуточку. Сделайте это, ну, ради меня. Ну, прощайте, Сережка, не забудьте же... – Да, Федя, никогда не забуду... – Не забудьте прислать мне бумаги от мух» (212). Читатель-филолог вспомнит «Хоэфоры» Эсхила, Локи из исландской мифологии, который превращается в муху, щекочет и кусает жертвы. В романе Николева муха, прежде всего, направляет мысль. Мгновения откровений фиксируют переломные моменты в удивительном странствии. Принципиально важна внезапность одного решающего вопроса. Он касается семантики и функциональности слова «Faust». Сергей «подскочил, укушенный мухой». Он машинально раздавил ее «восьмигранным концом карандаша» (112). «Сергей опомнился и вскочил: “Что делать, как быть? Лев Толстой говорит, что убивать нехорошо. А может быть, хорошо. Все непонятно. Почему я здесь, в Крапивенском уезде? Почему все так глупо? Должно быть, я сам глуп. Надо любить животных”»<sup>12</sup>. Мысль обрывается, заменяется неожиданным представлением. Героя неодолимо клонит ко сну. Читатель следует за сцеплением ассоциаций его спящего мозга. «Муха» залетела и крутится в голове. «Сергей задремал неприметным для себя образом и во сне видел руку. Черная шерсть, начинаясь из-под рукава, проступала и на крепком мускуле под мизинцем. Петергофские жители обычно раз в неделю брили волосы у себя на теле, их руки становились похожими на женские, но только увеличенного размера и покрепче. По-немецки же кулак называется “Фауст”, “die Faust” – удивительно, что это слово женского рода» (113). Переживание мира преображается под влиянием смятения героя. Рука увеличивается в размерах, заполняя пространство. Воспоминание о «петергофских жителях» высвобождает лингвистическую ассоциацию. Внимание переключается на слово «die Faust», кулак. С психологической точки зрения

<sup>12</sup> В дневниках Толстого патетику простых истин скрадывает усталость интонации. Он пишет о пчелах, муравьях. Есть запись: «Гуляя, особенно ясно, живо чувствовал жизнь телят, овец, кротов, деревьев...». – 5–6 октября 1910 г. [19, с. 113].

понятно, почему герой задает подобный вопрос о грамматическом роде именно в этом месте. Сон возникает из потребности в целостной мысли, которой предшествуют образы. Герой прозревает то, что его непосредственно окружает. И это окружение становится эмблемой мира, в котором он живет, – и петергофских жилищ, и природных просторов.

Сергей вдается в этимологизирование, по сути, излишнее. Упоминание слова «Faust» без всякого требования со стороны большей ясности или определенности мысли уводит как будто в другую историю. Этот, несомненно, интригующий вопрос вызывает полисемический резонанс. Познание рода слов является организующим началом путешествия открытия – и в древности, и в наше время<sup>13</sup>. «Железнодорожники употребляли слово “путь” в женском роде: пятая путь, эта муть, на одиннадцатой пути. Они были правы, и это их слово попадало в один ряд со словами “жуть”, “муть”, “суть”» (11–12).

Писатель вносит в художественный текст элементы лингвистической строгости. Отсюда столь пристальное внимание к инвариантам, композиционным приемам, лингвистические аналогии и ряд сквозных тем. Имя героя Гёте связано с лингвистической теорией номинаций. Античные авторы спорили о природе имён. Исследовали отношения между вещами и их именами – по природе, по закону или по установлению. Сократ в диалоге Платона «Кратил» утверждал: создавать новые слова может тот, кто умеет постичь природу вещей [20, с. 621, 635, 676]. В центре литературных споров конца 1920-х гг. оказались вопросы о языке. Дискуссии становились все более политизированными, что обусловило влияние «формальной» школы в гуманитарной традиции. Вероятно, в романе звучит отголосок недавней полемики В. Шкловского с Р. Якобсоном: можно ли считать грамматический род смыслообразующим фактором поэтического языка. Полемическим целям оба участника придали литературную респектабельность. Шкловский вернулся к спору в книге «О теории прозы» (1929). Он полагал, что в естественных языках род имени существительного не обязательно соответствует биологическому полу его носителя [21, с. 99]. Род не отражает простые различия (между горизонталью и вертикалью – пол и стенка)<sup>14</sup>. Игра мужского и женского родов отсылает к детской речи. Ей присущи трогательные аграмматизмы (вроде скороговорки «ехал грека через реку, видит грека – в реке рак») и другие отклонения от нормативного языка.

Слово «Faust» немцу трудно помыслить без жеста. Он является компонентом лингвистического знака. Кулак (с его борцовской моторикой) – это жест, понятный без слов. Выражает энергию экспрессивного движения: в нем конверсия внутреннего во внешнее достигает предела<sup>15</sup>. Насилию «первого» языка составляет оппозицию тактильный язык, основанный на прикосновениях и такте.

---

<sup>13</sup> Ср.: «Когда они достигли Междуречья, сборщик податей на заставе подвел их к таблице и спросил, что они привезли. Я везу с собой скромность, справедливость, добродетель, воздержность, храбрость, выдержку, – сказал Аполлоний, нанизывая много имен женского рода» [18, с. 493].

<sup>14</sup> Якобсон написал стихотворение, где все слова были мужского рода [22, с. 118]. Постоянно велись разговоры о двоичном порядке, о бинаризме и различительных чертах (о сдвиге рифмы от окончания к корню, о структуре рифм в отношении к их значению, к синтаксису).

<sup>15</sup> Образ вызывает ассоциации со скульптурой язычников. На ассирийских рельефах IX–VII вв. до н. э. могучая мускулатура богов, царей и зверей являлась символическим выражением силы и власти. «Крепкая рука» и «высокая мышца» Господа становятся антропоморфными метафорами Его могущества. О разных степенях явленности Яхве (см.: [23]).

Он сохранил в себе целостность божественного глагола и рассматривался как криптография. Осязающая, прикасающаяся рука воспринимает, чувствует поверхность мира и выражает его. Все явления присутствуют на равных. Для русского авангарда (художественного и академического) были характерны эстетические, эпистемологические поиски тактильных языков (например, «ручной» язык Марра). В «Основах дефектологии» Л. С. Выготского собраны статьи 1920–1930-х гг. о жестовых языках. К этой же традиции принадлежит тезис о языке как ономотопее. Познавательной жестикуляции легкой руки (с ее свободными, спонтанными движениями) соответствуют такие когнитивные «жесты», как аналогия и ассоциация.

От размышлений о грамматическом роде Шкловский переходит к «мужским и женским рифмам», к «сцене между мужчиной и женщиной» [21, с. 99]. Затем приводит суждение Л. Н. Толстого: высказанное «может быть выражено, только сталкивая понятия, как бы противоречащие друг другу» [21, с. 100]. Говорит об «условности сцены», которая разъясняется текстом, и цитирует Горького: «У меня вход и выход героя на сцену так же случаен, как поведение мухи. Мы скажем сегодня, – вещь не имеет стройного сюжетосложения» [21, с. 130]. Образ мухи уже появлялся в словах Шкловского о Толстом. «И говорил, что когда Чехов умер, то он увидел его во сне, и Чехов сказал: твоя деятельность – он говорил про проповедь – это деятельность мухи. И я проснулся, чтобы возражать ему, сказал Толстой!» [21, с. 74]. Все эти идеи связывает любимая мысль Шкловского: человек живет во множестве повторяемых обстоятельств, «речь украшается повторениями, слегка измененными» [21, с. 115, 258].

В романе Николаева ситуация со словом «die Faust» рифмуется с этим контекстом: проблема перевода, лингвистические споры, сочинения Толстого, Шкловский о Толстом. Русский классик всегда находится «за сценою», но нескрываяемо подает свой голос. «Земная жизнь» становится своего рода «кризисами смерти», сном, от которого просыпаются. Смерть как пробуждение от жизни приводит к новому состоянию: «странной легкости бытия», к «началу вечной любви». В первой части автопсихологической трилогии Толстого «Детство» (1852) события происходят «12 августа 18..., ровно в третий день» после десятого дня рождения Николеньки. Гармония счастливых мгновений, когда Николенька радовался подаркам, разрушается в первом же предложении первой главы. Карл Иванович разбудил Николеньку, ударив хлопучкой по мухе над самой его головой. Он неловко задел образок ангела, убитая муха упала прямо на голову ребенка [24, с. 3]. Николенька мысленно выражал свою досаду, затем раскаялся. «Я сказал ему, что плачу оттого, что видел дурной сон, – будто татап умерла и ее несут хоронить» [24, с. 4].

В сцене болезни князя Андрея возникающие образы оказываются визуализацией звуков, производимых мухой: «толстая муха билась у него по изголовью», затем «на подушке и на лице его» [25, с. 385, 386]. «Вместе с прислушиваньем к шепоту и с ощущением этого тянущегося и воздвигающегося здания из иголок князь Андрей видел урывками и красный окруженный кругом свет свечки и слышал шуршанье тараканов и шуршанье мухи, бившейся о подушку и на лицо его. И всякий раз, как муха прикасалась к его лицу, она производила жгучее ощущение; но вместе с тем его удивляло то, что, ударяясь в самую область воздвигающегося на лице его здания, муха не разрушала его. Но, кроме этого, было еще одно важное. Это было белое у двери, это была статуя сфинкса, которая тоже давила его» [25, с. 387]. «...И новый белый сфинкс стоячий явился пред дверью. И в голове этого сфинкса было бледное лицо и блестящие глаза той самой Наташи, о которой он сейчас думал». Накануне смерти в видении князя предстает это «другое». «И мучительный страх охватывает его. И этот страх есть страх смерти:

за дверью стоит оно». «Оно вошло, и оно есть *смерть*. И князь Андрей умер» [26, с. 64]. Местоимение среднего рода обозначает «смерть» (существительное женского рода). Здесь говорится об именах: мужских, женских и «лежащих посередине». В августе 1904 г. Толстой пережил смерть брата Сергея<sup>16</sup>. Писатель думает о смерти, которая «есть наверное засыпание и вероятно – пробуждение». И здесь же возникает вопрос: «А как представляться должен мир мухе? Трудно догадаться и сколько-нибудь представить себе»<sup>17</sup>.

Понятие «Faust» предстает в определенной теоретической перспективе. Герой Николева характеризует положение, где гармония нарушена. Дается противостояние семантическое и грамматическое: так слабый пол противостоит сильному полу, «гуманное место» шовинистической культуре. Повторяется основной ритм переживаний: слабость и сила (власть, принуждение), «слабая» сила. Рифма подразумевает «правду»: гармонию определяющего и определяемого, слова и того, что оно означает, единство духовной жизни и повседневной. Образ Faust'a (кулак) находится в тексте в явном, а не полускрытом, латентном состоянии. Дается прямолинейно и эмблематично. Наконец, превращается в метафизическое понятие, прикладываемое к разным вещам и явлениям, чтобы исследовать их.

Взросление главных героев пришлось на годы войны. «Понимаете, Эсэс, была империалистическая война, скопление огромных армий. Вы были, Эсэс, на фронте?

– Как будто бы нет, но можно считать, что был.

– Ну да, ваше поколение все выросло под артиллерийским огнем. Окопы, снаряды, халупы» (75). Один из эпизодов романа связан с переживанием войны. Сергей рассказывает историю, действие которой происходит в 1813 г. Французы мобилизовали крестьян в немецкой деревне. Отец прячет сына-дезертира и еще десять солдат. Дезертиры устали скрываться. Начали выходить из убежища. Отец и сын «отдались во власть кулаков» (139). «Толстые темно-русые волосы на голове, свалявшиеся со стеблями сена, защищали его от ударов отца, череп которого, угловатый, был почти беззащитно отдан во власть кулаков сына. Лежа в мокрой луже, оба грызли друг друга, чувствуя под большими пальцами хрящи пищевода» (140). Проявляется бестиальная изнанка человека. Возникает симбиоз человека и животного: «удушенное» лицо. Переживание взаимосвязанности людей быстро исчезает. Образ срывается в пароксизм и тавромахию, в непроглядный мужской мир убийства. В хаосе крушения человечности связь – четыре раза выделенная выражением «друг друга» – искажена неузнаваемо: «ударяли друг друга», «душили друг друга», «таскали друг друга», «грызли друг друга» (139–140). Война противопоставлена жизнотворному миру: происходит умирание. В контексте этого переживания вражды жизненная философия кажется наивной sentimentalностью. Сразу же следует второй рассказ о «милой уютной Германии»: история любви юного Пфедфеля, страдающего глазами, и Маргариты Клеофы (140). Читателю предстоит узнать, что в этой sentimentalности есть своя истина.

Эрудит, антиквар, Сергей собирает свидетельства, изложения, документы, которые хранятся в музеях, библиотеках. Он заносит в дневник даты и события, то, что изо дня в день наблюдает в частной жизни, в быту. Иначе эти факты выпадают из памяти. Аргумент в пользу того, что они являются истинными, – письменное свидетельство. «В самом деле, я люблю историю, героические подвиги минувшего, взятие Перекопа, битву при Аргинузских островах, освободительную войну Германии с Наполеоном» (138). В романе он упоминает ряд событий: убий-

<sup>16</sup> 27 августа 1904 г. Пирогово. «Похоронил брата и нес до церкви» [27, с. 84].

<sup>17</sup> 15 сентября 1904 г. Я. П. [27, с. 89].

ство Александра II (109), переворот Екатерины 28 июня 1762 г. (115), ссора митрополита Платона с императором Александром (133–134), выступление в Государственной Думе Г. Г. Замысловского, получившего известность своими исследованиями ритуальных убийств (181). Приводит анекдоты о Николае I (120–121), о митрополите Платоне (133–134)<sup>18</sup>. Вид поля сражения – Куликова Поля – познается через звуки и световые сигналы. «Что это там так блестит в колее? Находка! Это, конечно, шлем Осляби или Пересвета. Ведь тогда тоже был август, солнце так же всходило и шестьсот лет тому назад» (65). Преподобные Александр Пересвет и Андрей Ослябя – ратники, легендарные монахи-воины – были героями «Сказания о побоище великого князя Дмитрия Ивановича» (начало XV в.) (64).

Осмысление истории включает в себя ее периодизацию. Мысли выступают как *dramatis personae*: каждая из них есть драма, имеет периоды. Ради удобства и ясности Лямер присваивает рассказам Сергея порядковые номера. «Я буду их нумеровать. Сейчас был номер первый» (83). «Ну, скорее: рассказ номер третий, я ведь их нумерую, – сказала Лямэр» (138). Трудно создать ясную, осмысленную и органичную картину, справиться с фактами с точки зрения причинности и целесообразности. Не всегда можно угадать, какой мотив лежит в основе поступка – благородный или эгоистический, продиктованный чувством долга или тщеславием. Так, Аристотель считал, что поэзия философичнее и серьезнее истории: «поэзия говорит более об общем, история – о единичном» (9, b5–b8) [28, с. 32].

«Сергей знал, что приятно читать в трамвае заграничные исторические романы» (202). Он видит «авантюры на каждом шагу». Любит подпустить «какого-нибудь Фенимора Купера» (201), Майн Рида (11). И помещает турецкий город Трапезунд в Италию (204). «Я потом целую неделю сочиняю прошлое и будущее, сталкиваю друг с другом» (51). В романе возникают оссиановские мотивы: имена, ситуации, реалии, детали, образы. Как известно, первый переводчик Оссиана, Е. И. Костров, посвятил свой труд полководцу А. В. Суворову. Герои «Песен Оссиана» – поэты и воины. В лиро-эпических сказаниях Оссиана предстает сумрачный мир: воины, павшие в схватках, и девы, оплакивающие их. Читатели восторгались сладостной скорбью шотландского барда. Пародийные эпизоды бросают иронический отсвет на элегические и героические темы Оссиана. Три собаки в доме имеют зоонимы Лобзай, Фингал и Оссиан. Могучий «король щитов» Фингал преобразился не в «аркадского пастушка»<sup>19</sup>, а в собаку. Толстый Фингал (38), слепой на один глаз, как Кутузов, смотрит на жизнь с сочувствием и состраданием. Имя старшего сына – престарелого воина и барда Оссиана – тоже включается в литературную игру. Николаев использует сюжетный прием Оссиана: переодевание героини в мужские воинские доспехи, участие в битве. Так, Мотенька<sup>20</sup> (Матрёна), «Митрий Петрович», любитель парфюмерии, «мажется и пудрится пудрой “Джиоконда”», «жаждет новых ощущений», для чего исполняет роль мясника на деревне» (37). «Неуловимый Мотенька, напудренный “Джиокондой”» (157), как и недовоплотимая недотыкомка Передонова, может быть наглядным пособием для френологов и психиатров по обнаружению симптомов расстройств<sup>21</sup>. В его экстатической ненависти все распадается.

<sup>18</sup> Видимо, наделяет героя чертой своего друга А. И. Доватура. «Аристид Иванович любил исторические анекдоты, по существу же – личностное, характерное, культурно-исторически острое...» [13, с. 6].

<sup>19</sup> Ср. слова В. Г. Белинского: будто Озеров «из Фингала сделал аркадского пастушка» [29, с. 61].

<sup>20</sup> Мужской диминутив «Мотя» восходит к имени Матвей.

<sup>21</sup> Несомненно, в романе есть отсылки к «Мелкому бесу» Ф. Сологуба (1905). Например, «ослица силоамская», с которой Саша сравнивает «Людмилку». Священник в вообразимом рассказе Сергея отвечает: «Ослица Силоамская не виновнее была других, что

Священным преданиям была присуща двойственность. Мотивы и сюжетные ходы из повестей о любовных страстотерпцах простодушно переносили в благочестивые жития святых. «Кандидатами» на ту или иную реплику могли оказаться боги и рабы, мифологические герои и кормилицы. Противоречивое предание о Елене, судьба «Елены» Еврипида служит примером того, как литературное произведение, попадая в различные культурно-исторические контексты, может приобретать смысл, противоположный первоначальному. Происходило удвоение мифологического мотива. В произведениях античных авторов и боги олимпийского пантеона, и второстепенные герои имеют тезок (две Афродиты, Геракл Египетский и Геракл Фиванский). Трудногласуемые сюжеты распределялись между тезками.

В романе Николева симметрии выстраиваются на уровне реплик, жестов, мизансцен, музыки. Они «одеты» многократными повторностями прежних мыслей и восприятий. Автор умножает тавтологичные параллельные места. Например, «неотосланный черновик того же письма» (116), «ненаписанный черновик того же письма» (118). «Федор рассматривал конверты. Одно письмо было толстое, другое тонкое» (169)<sup>22</sup>. «А как мы сегодня обедать будем, по-дворянскому или по-нашинскому?» (188); «Вы без шапки, и я без шапки, значит, вы меня не раздавите» (10). Повторы – и структурный, и лексический троп – создают эффект единообразия и расхождений. Каламбур является словесной формой разнообразия в единстве.

Роману присуща устойчивая парность героев. Разведенные во времени образы становятся двойниками, «просвечивают» сквозь друг друга. Разнородные персонажи объединяются в группы, дублируют и отражают друг друга. Сюжетный плеоназм (умножение двойников) влечет сюжетную иронию.

Возникает двойничество столь разных претендентов на руку Леокадии: Сергей Сергеевич, музыкальный, чуткий к своим мечтам и страхам – и витальный, крепко стоящий на земле гешефтмахер, кооператор Сергей Сергеевич. Расхититель народного добра, мученик потребления с покладистой совестью, он уединялся «среди дефицитных продуктов» (25). Дается «пикантное» изображение его анархического грабежа: кооператор сам себе архонт.

Федор носит «грузинскую» фамилию Стратилата, которого путали с соименным ему мучеником Феодором Тироном. В грузинском переводе жития мученик один, по имени Феодор Стратилон. Змеборчество Феодора Стратилона описано по житию Феодора Стратилата, а мучения и смерть совпадают с греческим текстом жития Феодора Тирона. В текстах Иоанна Златоуста Феодор Тирон именуется «Стратиот».

Персонажи «дереализованы», их можно умножать до бесконечности. Порядковый номер обозначает либо фиксированное место в иерархии, либо случайное место в перечне. «Федор Федорович, или, лучше сказать, другой Федор, или Федор номер второй» (114), «оба Федора – пара пятак» (177), «целых три Федора: Фильдекоса тоже зовут Федором, а кроме того есть и так называемый другой Федор, рабочий» (77). «Кооператор, Сысоич Сазыкин и Обожаемое, – все говорят одним и тем же языком. Почем знать, может быть это не три человека, а один» (130). Они напоминают «изображение Гекаты, с тремя лицами» (121). «Я только

---

на нее башня упала и погребла под собой» (162). Выражение основано на созвучии трех библейских образов: Валаамова ослица из Ветхого Завета, Силоамская купель (Евангелие от Иоанна, гл. 9, ст. 7) и Силоамская башня.

<sup>22</sup> Ср.: «Письмо, которое затерялось и потом приходит в разных конвертах в разные дома и к тебе самому» [21, с. 221].

не понимаю, почему, когда я приехал, они сказали, что у них Стратилатов много?» (166); «штук тридцать столичных комсомольцев и, представьте, все блондинчики» (99). «– Что же, мужчины или женщины? – осведомился Сергей. – Кто их разберет, – все стриженные, опояски на всех одинаковые» (105). «Это были: Дуня, Феня, другая Дуня, Домаша. Никому из них не было больше двадцати лет, и все они оказались сельскими учительницами» (11), «Дуня, другая Дуня» (161).

Каждый из персонажей на кого-то похож. Критерии могут быть разными: приближение к классическому образцу, своего рода пример, сходство по банальному признаку и т. д. Герои сравниваются с мифологически преображенными историческими фигурами, образами славянского фольклора.

«Великий молчальник земли русской» (177) – так называет Лямэр Федора. «Великий молчальник» – прозвище Х. К. Б. фон Мольтке, соратника Бисмарка, и псевдоним В. М. Дорошевича [30, с. 233]. «Великий писатель Русской земли – внемлите моей просьбе!» – так обратился Тургенев к Толстому в своем предсмертном письме<sup>23</sup>. Себя Лямэр именует Рэзи. «На самом деле, как это могло быть, что я была маленькой Рэзи? Скоро будут говорить: “Смотри, вот идет старушка Рэзи”» (83). Имя героини из оперетты «Летучая мышь» вызывает в памяти Розалинду из комедии Шекспира «Как вам это понравится», сюжет которой основан на пасторальном романе Томаса Лоджа «Розалинда, золотое наследие Эвфуса» (1582).

«– Не правда ли, Файгиню, – смеялся Федор, – у Сергея в лице что-то поэтическое: эти капли пота на лбу, вроде Дуни. И потом сходство с кооператором. Недаром они тезки» (177).

Сергею и Леокадии свойствен «демонизм». «В Минске говорили, что мне свойствен легкий демонизм, как по-вашему?» (30). «– Правда ли, что я тоже демоничен? Мне об этом Марья Семеновна что-то говорила в Петергофе» (107). Кроме того, он из Петергофа, похожего на Версаль, она – из Минска. «Ах, этот лесок, – продолжал Сергей, – когда вы мелькали среди кустов, мне казалось, что я не здесь, в Мирандине, а в Версале, в Трианоне. Знаете: “Берега кристальной речки, и пастушки, и овечки”. – Все вы врете, – овец там, к счастью, не было, да и я, слава богу, не пастушонок какой-нибудь. Здесь, конечно, такая пустыня, а вот в Минске у нас – Большие Липки и Малые Липки» (100). Возникает ассоциация с дворцами Версаля Большой и Малый Трианон.

Порочно-благодушная, роковая Леокадия и Мотенька жаждут новых ощущений; «так хочется новых, ярких впечатлений» (162).

Леокадия напоминает «Иннезилью» (70) и «прекраснее Маргариты на соломе (29). С «обнаженными плечами», «красавица, богиня, царица» (149), она похожа также на Элен Курагину. «Вам не кажется, батюшка, что в старину я, конечно, была б Нероном?» (162).

Леокадия – товарищ по роду занятий и Сергея, и жеманно грациозной, экзальтированной Лямэр. В Минске она «работала на аппарате Юза: русский и французский шрифт», «просто так, из любви к искусству» (148). Клавиатура буквопечатающего аппарата напоминала клавиатуру рояля. Лямэр ходит в «золотых концертных туфлях» (144), Леокадия – «в домодельных атласных туфлях» (150).

«Имей все-таки в виду, что Сергей – это какая-то помесь Маргариты с этим, как его? – ну нет, дело проще – он всего больше похож на ее старую тетку Марту» (178). Даже соседку Марту из трагедии Гёте героиня превращает в родственницу, в «тетку». У бабушки и церковного старосты заметно «фамильное сход-

---

<sup>23</sup> № 297. Л. Н. Толстому. Bougival, Les Frênes, Chalet. 28 июня 1883 г. [31, с. 580].

ство» (175). Певица Лямер воспринимает занятия музыкой как целостность, объединяющую семейные ценности, культуру повседневности, среду. Она предпочла бы для сына – вместо его кипучей деятельности – творческую и одухотворенную жизнь. «Если б у него был голос! Если бы он мог петь Октавиана. По внешности он так подходит» (142). Но что бы Федор ни исполнял – романс или народную песню – он не поет, а «голосит»: «голосивший изо всех сил» (47), «громогласно стал петь» (92), «заголосил он» (166). Слух и голос не согласуются. Форсированное пение без опоры «снимает» дыхание. Федору нужно перевести дух, восстановить дыхание. Он исполняет напев «Ратаплан» из «Силы судьбы» (92). В опере Верди бегство Леоноры разрушает семью, она становится чужестранкой и сиротой («*pellegrina ed orfana*»). «Тут случился момент, несомненно, центральный в Сергеевой жизни: он увидел на хозяйской постели мещанинское одеяло, сшитое из лоскутков [...] Наклонившемуся Сергею показалось, что одеяло пахнет всего более котятками и чем-то даже не неприятным, а скорее историческим, напластованием поколений, кофеем, семейным счастьем» (107–108).

Идею «семейного сходства» применительно к искусству высказал Б. Кроче в 1902 г.<sup>24</sup> Речь идет о связи, которую можно «схватить», но трудно объяснить и запечатлеть с помощью устойчивых признаков [33; 34]. Произведения искусства похожи, как родственники, но по-разному. Сам автор романа становится участником «фамильного родства». На мой взгляд, псевдоним «Николев» указывает не только на «родственное» протезирование: драматург и поэт Н. П. Николев (1758–1815) был воспитанником княгини Е. Р. Дашковой. Новое имя Егунова обретает многообразные семантические и аксиологические оттенки. Имя может служить поддержкой. В романе Ж. Верна «Драма в Лифляндии» (1904) семья Николевых живет в «стране “родственных душ”». «Общеизвестно, что если бы верности суждено было быть изгнанной из этого брэнного мира, то последним его убежищем стала бы Лифляндия» [35, с. 188]. Глава семьи – рижский учитель Дмитрий Николев – «был весьма образованным человеком». «Если бы всеобщее уважение приносило богатство, то Дмитрий Николев был бы миллионером» [35, с. 183]. С молодых лет «у него сохранился покоряющий взгляд, глубокий и проникновенный голос – голос, который, по выражению Жан-Жака, находит отзвук в сердце» [35, с. 190]. Его сын Иван Николев «располагал к себе, несмотря на строгое выражение лица – выражение вдумчивого, трудолюбивого, уже озабоченного мыслью о будущем студента» [35, с. 243]. Семья Николевых подверглась долгим и тяжким испытаниям. Для читателя важно живое эстетическое впечатление: нравственный закон, милостивый к малым мира сего и попирающий надменных. Псевдоним Егунова становится понятийным. Теряя субстантивированную форму, он служил признаком, помогавшим типологизации явлений. В романе к характеристике героя прибавляется геонациональное уточнение. «А вы, Эсэс, кроме всего прочего, сентиментальны. Утром я нашла, что у вас прибалтийская кожа и волосы, а теперь вижу, что у вас и душа прибалтийская» (140). Попадья говорит о Сергее: «Чего он от нас не отходит, упорный, противный. Не из латышей ли он? Мало ему одной дамы» (152).

Концепция «семейного сходства», разветвленного и могущественного семейства стала предметом дискуссии. Можно ли объяснить, с какого именно предка начинается семья, каковы исходные образцы (ведь с ними будут сравнивать последующее). В бесконечном регрессивном движении трудно доискаться, на ком завершится с таким трудом составленная цепочка. Впрочем, эту сложность можно

---

<sup>24</sup> Задолго до Витгенштейна в «Философских исследованиях» («*Philosophische Untersuchungen*», 1953) [32, с. 83].

преодолеть простым способом: разорвать цепочку или бросить ее плести, рассмотреть этот обрывок как нечто законченное, замкнутое. Власть стремится укорениться в родной почве и на небе: «Впрочем, уже есть планета Владилена» (56). Как замечает «первый урядник» вверенного ему стана в «Убежище Монрепо»: «и я и вы – одна семья» [12, с. 313]. Согласно мифу о «большой семье», вождь воплощает мужское начало. К женскому ряду принадлежат «родина», «земля», «страна» и «народ» (несмотря на грамматический род). Сергей говорит рабочему, по имени Федор Федорович, об этом фамильном сходстве. «Ты любишь людей? Понимаешь, у каждого две руки, нос, два глаза, – это интересно. А в голове копошатся обломки» (115).

Фамильное достояние, «майорат» унаследованной человеком художественной культуры оказывается под угрозой в руках искателей приключений: в семье не без урода. Нет покоя, убежища, глубокого мира, а есть система сердцеведения. «Сердцеведы» – доброхотные собиратели материалов – деятельно испытывают благонамеренность людей. В романе изображены не просто этнографо-курьезные типы многоплеменной империи – дается номенклатурно-иерархический свод: от странных руководителей до сумасшедших. Драма разыгрывается по ту сторону общепринятых цивилизационных конвенций. Имущество, унаследованное отдельным человеком, включено в общий капитал. Возникла официальная идиллия: некая коллективная душа и территория. «Здесь очень хорошо, хотя отчасти сказываются неизбежные издержки: леса отчасти вырублены, пруды спущены, еловая аллея тоже вырублена» (117). Сергей и Федор, «взявшись под ручку», несутся «вскачь по жнивью». Они выкрикивают «Осенний день» Блока: «“Идем по жнивью не спеша, гоп-ля-ля, гоп-ля-ля, с тобою, друг мой скромный”». Вступив в сад, Федор сообщил, что это последний год для яблонь, под садом обнаружена руда» (128)<sup>25</sup>. А в сознании читателя возникает образ из стихотворения Блока «Яблони сада» (1920). Оно написано поэтом незадолго до смерти в августе 1921 г. «Яблони сада вырваны, / Дети у женщины взяты, / Песню не взять, не вырвать, / Сладостна боль ее» [37, с. 93]. Кулаки сопротивлялись отмене естественных прав человека, включая право на собственность. Они не разорвали природные связи со своими родовыми корнями. Культурная идентичность как законное наследство не подлежит конфискации. Человек, лишенный частной собственности, переходил из естественного состояния в неподлинное. Происходит разрыв не только с наследством, но с историческим наследием, культурной принадлежностью. С такими людьми можно было воплощать любой коллективный проект. Время произведения асинхронно общему (уже привычному) ходу вещей.

Возникает вопрос: кто может восстановить гармонию в пространстве сознания и языка. «Кулак дружелюбно протянул бы Сергею кулак и помог бы подняться с земли» (161). Внутри этой политико-телесной идеологии филолог, поэт, артист – идеальная фигура для спора. «Знаете, у нас как-то гастролировала очень темпераментная певица. Слова Татьяны “Сегодня очередь моя” она пела с inferнальной усмешкой, потирая руки. Всем становилось от души жаль Евгения: того и гляди, она его ужокошит» (206). Для того чтобы писать, играть, нужно не действовать кулаками, но разжать их. Рукам художника необходима свобода, и сила каждого пальца – в его отдельности.

---

<sup>25</sup> «Идем по жнивью, не спеша, / С тобою, друг мой скромный, / И изливается душа, / Как в сельской церкви темной» [36, с. 174].

### Список литературы

1. *Николев А.* По ту сторону Тулы. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. 220 с.
2. *Николев А. (Андрей Н. Егунов).* Собр. произведений // Wiener Slavistischer Almanach / Под ред. Г. А. Морева, В. И. Сомсикова. 1993. Т. 35. 364 с.
3. *Егунов А. Н.* Атрибуция и атетеза в классической филологии // О принципах определения авторства в связи с общими проблемами теории и истории литературы. Научная сессия (тезисы и сообщения). Л.: Ин-т русской литературы АН СССР, 1960. С. 16–17.
4. *Ахилл Татий Александрийский.* Левкиппа и Клитопонт / Пер. с др.-греч. А. Б. Д. Е. М.; под ред. Б. Л. Богаевского, вступ. ст. А. В. Болдырева. М.: ГИ, 1925. 192 с. (Серия «Всемирная литература»)
5. *Егунов А. Н.* Письма Еврипида // Античная история и культура Средиземноморья и Причерноморья. К столетию со дня рождения академика Сергея Александровича Жебелева / Отв. ред. В. Ф. Гайдукевич. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1968. С. 121–129.
6. *Вишневецкий И. Г.* Фульские радости // «Вторая проза». Русская проза 20-х–30-х годов XX века / Сост. В. Вестстейн, Д. Рицци, Т. В. Цивьян. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995. С. 231–257.
7. *Маурицио М.* «Беспредметная юность» А. Егунова. Текст и контекст. М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. 253 с.
8. *Манштейн С. А.* Материалы для усвоения греческой этимологии и ключ к ним: Пособие для гимназистов и посторонних лиц, готовящихся к испытаниям зрелости, а также для студентов-филологов и репетиторов / Сост. Сергей Манштейн, преп. Имп. Николаев. Царскосел. гимназии. СПб.: Типография В. Безобразова и К, 1894. 300 с.
9. *Горький А. М.* О том, как я учился писать // Горький А. М. Беседы с молодыми. М.: Современник, 1980. С. 131–163. (Библиотека «О времени и о себе»)
10. *Кин В. П.* По ту сторону // Кин В. П. Избранное. М.: Сов. писатель, 1965. С. 17–201.
11. Всегда по эту сторону. Воспоминания о Викторе Кине. М.: Сов. писатель, 1966. 288 с.
12. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Убежище Монрепо // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. / Подгот. текста В. Н. Баскакова, В. Э. Богграда, Д. М. Климовой. М.: Изд-во худож. лит., 1972. Т. 13. С. 265–404.
13. *Гаврилов А. К.* О филологах и филологии: Статьи и выступления разных лет / Отв. ред. О. В. Бударagina, А. В. Верлинский, Д. В. Кейер. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. 380 с.
14. *Гелиодор.* Эфиопика / Ред. пер., вступ. ст. и коммент. А. Н. Егунова. М.: Худож. лит., 1965. 373 с. (Серия «Библиотека античной литературы»)
15. *Краузе Э. Р.* Штраус. Образ и творчество / Пер. с нем. Г. В. Нашатыря, предисл. к рус. изд. Б. В. Левика. М.: Гос. муз. изд-во, 1961. 611 с.
16. *Кшесинская М.* Воспоминания. М.: ЗАО «Центрополиграф», 2010. 415 с.
17. *Lessing G. E.* Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie // Lessings Werken: In 3 Bd. / Hrsg. von K. Wölfel. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1967. Bd. 3: Theologische und philosophische Schriften / Eingeleitet von K. Beyschlag. S. 7–171.
18. Жизнеописание Аполлония Тианского / Пер. с др.-греч. А. Н. Егунова // Поздняя греческая проза / Пер. под ред. М. Е. Грабарь-Пассек, сост., вступ. ст. и примеч. С. В. Поляковой. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. С. 483–502.

19. Толстой Л. Н. Дневники и записные книжки. 1910 // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 91 т. / Под ред. Н. С. Родионова; предисл., коммент. Н. С. Родионова. Репринтное воспроизведение издания 1928–1958 гг. М.: Изд. Центр «Терра»-«Тетра», 1992. Т. 58. 670 с.
20. Платон. Кратил / Платон. Собр. соч.: В 4 т. / Пер. с др.-греч. Т. В. Васильевой; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1990. С. 613–681.
21. Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. 384 с.
22. Будетлянин науки. Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Б. Янгфельда. М.: Гилея, 2012. 344 с.
23. Friedman R. E. The Hidden Face of God. San Francisco: Harper Collins, 1997. 352 p.
24. Толстой Л. Н. Детство // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 91 т. / Вступ. ст. В. Г. Черткова; под ред. А. Е. Грузинского, М. А. Цявловского. Репринтное воспроизведение издания 1928–1958 гг. М.: Изд. Центр «Терра»-«Тетра», 1992. Т. 1. 356 с.
25. Толстой Л. Н. Война и мир // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 91 т. / Под ред. Г. А. Волкова; М. А. Цявловского. Репринтное воспроизведение издания 1928–1958 гг. М.: Изд. Центр «Терра»-«Тетра», 1992. Т. 11. 465 с.
26. Толстой Л. Н. Война и мир // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 91 т. / Под ред. Г. А. Волкова; М. А. Цявловского. Репринтное воспроизведение издания 1928–1958 гг. М.: Изд. Центр «Терра»-«Тетра», 1992. Т. 12. 425 с.
27. Толстой Л. Н. Дневники и записные книжки. 1904–1906 // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 91 т. / Под ред. Н. Н. Гусева. Репринтное воспроизведение издания 1928–1958 гг. М.: Изд. Центр «Терра»-«Тетра», 1992. Т. 55. 633 с.
28. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Поэтика. Риторика. О душе / Пер. с др.-греч. В. Г. Аппельброта; вступ. ст. и коммент. С. Ю. Трохачева. М.: Мир книги, Литература, 2007. С. 21–62. (Серия «Великие мыслители»)
29. Белинский В. Г. Литературные мечтания // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 1. С. 20–104.
30. Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. / Под ред. Б. П. Козьмина. М.: Всесоюзная книжная Палата, 1956. Т. 1. 442 с.
31. Тургенев И. С. Письма. 1831–1883 // Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. / Подгот. текста и примеч. Г. А. Бялого, вступ. ст. С. М. Петрова. М.: Худож. лит., 1958. Т. 12. 682 с.
32. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М.: Intrada, 2000. Ч. 1: Теория. 160 с. (Репринтное воспроизведение по изданию М. и С. Сабашниковых 1920 г.)
33. Croce B. Una famiglia di patrioti: ed altri saggi storici e critici. Bari: G. Laterza e figli, 1927. 312 p.
34. Croce B. Goethe, con una scelta delle liriche nuovamente tradotte. Bari: G. Laterza e figli, 1919. 310 p.
35. Верн Ж. Драма в Лифляндии // Верн Ж. Собр. соч.: В 12 т. / Пер. с фр. Г. А. Велле, М. Вахтерова; под ред. Б. Н. Агапова, Ю. И. Данилина, Д. И. Щербатова. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. Т. 11. С. 159–341.
36. Блок А. А. Осенний день (Идем по жнивью, не спеша ...) // Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. / Отв. ред. тома Ю. К. Герасимов. М.: Наука, 1997. Т. 3: Стихотворения. Книга 3-я (1907–1916). 990 с.
37. Блок А. А. Надежде Павлович (Яблони сада вырваны...) // Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. // Отв. ред. тома С. А. Небольсин. М.: Наука, 1999. Т. 5: Стихотворения и поэмы (1917–1920). 565 с.

**G. M. Vasilyeva**

*Novosibirsk, Russian Federation*

**GREKA WAS RIDING ACROSS A RIVER:  
«ON THE OTHER SIDE OF TULA» BY A. NIKOLEV  
ARTICLE 1**

It concerns a novel written by a classical scientist. Studying antiquity wasn't considered to be antique. It led to the culture of the XX century and one's own experience. In the 1920s it was insistently advised «to learn from classics». But writer's roles and social profile as well as his relations with his own gift were changing. A. Nikolev's subtle and clever structures are involuntary perceived as «intensifying» editing. The novel is set in the living tract – «in the Lev Tolstoj's country». Slight touch on the meaning, writing-wandering, reading will become a storyline of the text. Physically «light hand» is a prevailing metaphor. The moments of revelation capture the turning points in a wonderful wandering. Essential is the suddenness of a crucial question. It concerns the semantics and function of the word «Faust» (fist). The character's name is connected with the linguistic theory of nominations, with a long-standing argument about the nature of names.

Semantics and grammar are opposed: the weaker sex is opposed to the stronger sex, «humane place» – to the chauvinistic culture. The main rhythm of emotions is repeated: violence, power, «weak» power.

*Keywords:* classical Philology, August, magical village, light, fist, a swarm of flies, the gender of words, family resemblance.

*Vasilyeva Galina M.* – Candidate of Philology Sciences, Associated Professor of Novosibirsk State University of Economics and Management (52/1 Kamenskaya Str., Novosibirsk, 630099, Russian Federation, [vasileva\\_g.m@mail.ru](mailto:vasileva_g.m@mail.ru))

**И. Н. Исакова**

*Москва, Россия*

**ОНОМАСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО  
ПЬЕСЫ А. Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА»  
КАК СИМВОЛИЧЕСКОЕ ОТРАЖЕНИЕ СЮЖЕТА  
И ЕГО ТРАГИЧЕСКОЙ РАЗВЯЗКИ**

Собственные имена пьесы Островского «Гроза», рассмотренные в контексте народной культуры, превращаются в символы, которые определяют сюжет пьесы, превращая ее в мифологему. Причем фактически ни один персонаж не реализует интенцию, заложенную в его имени, более того, поведение каждого скорее прямо противоположно ожидаемому. Это можно объяснить через влияние фамилии, т. е. родового начала, преодолеть которое не может и даже не пытается ни один герой. Катерина реализовывала интенцию своего имени только до замужества. Оказавшись в семье Кабановых, она невольно подвергается ее влиянию, что и приводит героиню к грехопадению и затем к гибели.

*Ключевые слова:* имя, символ, сюжет, народный календарь, приметы, обычаи.

Собственные имена в литературных произведениях давно привлекают внимание исследователей. Уже стал общим местом тезис, что в художественном произведении нет имен немотивированных, выявлено много различных принципов выбора собственных имен. Однако для литературной ономастики всегда особенно важна эстетическая функция имен, потенциал которой обычно раскрывается в ходе сюжета. В драме по сравнению с эпосом у имен более выражена характеризующая функция (неслучайно именно в пьесах можно найти наиболее яркие примеры «говорящих» и даже «кричащих» [1, с. 107] имен).

Выбирая имена своим персонажам, Островский руководствовался различными принципами. В первую очередь он учитывал семантику имени и в особенности фамилии персонажа, причем в его пьесах часто выстраивается система «говорящих» имен (однако семантика имени далеко не всегда лежит на поверхности), которая может дать зрителю / читателю нужную драматургу установку восприятия пьесы. Помимо этого, Островский всегда учитывал социально-знаковую функцию имени. Имена всех его персонажей не просто зафиксированы в святцах, но и употреблялись во второй половине XIX в. Фамилии, как правило, либо ре-

*Исакова Ирина Николаевна* – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры теории литературы Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова (Ленинские горы, Москва 119991, mandala-1@yandex.ru)

альные, либо потенциально возможные<sup>1</sup>. Фонетический облик имени также был важен для драматурга, часто имена его персонажей основаны на звукописи, в них можно увидеть метрические структуры. В раннем творчестве драматурга отчетливо прослеживается тенденция давать имена, отсылающие зрителя / читателя к народной традиции: к месяцеслову, к народным легендам и поверьям, особенно ярко этот принцип прослеживается в пьесе «Не так живи, как хочется». Благодаря таким именам в пьесе создается символический подтекст, реализующийся в сюжете. Интерес Островского к народной культуре отмечали уже современники драматурга, особенно ярко он отражается в пьесах Москвитянинского периода<sup>2</sup>. Неслучайно пьеса «Не так живи, как хочется» носит подзаголовок *народная драма*, ее сюжет действительно близок к фольклору. Пьесы насыщены народной лексикой, пословицами и близкими к ним выражениями, придуманными Островским. Причем нередко пословица выносится в название пьесы, что облегчает ее восприятие для простого зрителя. Герои его пьес часто поют, особенно богата народными песнями пьеса «Бедность не порок». Однако и в дальнейшем сохраняется связь творчества драматурга с народной культурой, хотя она уже далеко не всегда настолько очевидна. Может быть, в большей степени она сохраняется в ономастическом пространстве пьес.

Имена главных персонажей пьесы «Гроза» отсылают в первую очередь к народному календарю, к поверьям, обычаям, связанным с днем памяти того или иного святого, а также к народным представлениям о том или ином святом.

В день Бориса и Глеба (6 августа) берегли хлеба. В это время бушевали грозы (показательно, что Борис и Глеб вписываются в череду грозных праздников), считалось, что именно в этот день молния может спалить урожай, а то и человека убить. Из-за этого день Бориса и Глеба получил еще одно название *Паликопна*, от *палить копны*. Поэтому на Бориса старались не выезжать в поле и не браться за полевые работы. Этот обычай отразился в народных пословицах *На Глеба и Бориса за хлеб не берися*, это тем более значимо, что, как говорили в народе, *На Бориса и Глеба поспевают хлеб*, т. е. начинался уборочный сезон.

Однако не только погодно-климатические условия повлияли на народные представления о Борисе и Глебе как святых, связанных со стихией грозы. Большую роль сыграли и летописно-религиозные образы святых. В частности в «Сказании и страдании и похвале мученикам святым Борису и Глебу» при описании посмертных чудес возникает образ грозовой тучи, впереди которой видны были два светлых юноши, которые спасают Россию от врагов. Образы Бориса и Глеба связываются с мотивами света, сияния: «этих святых поставил Бог светить в мире, многочисленными чудесами сиять в великой Русской земле». Связывается с Борисом и Глебом также образ огня: однажды к их могиле подошли варяги, и один из них наступил на нее. Оттуда тотчас же вырвался огонь и опалил ему ноги. Через несколько дней после этого загорелась ветхая церковь святого Василия, около которой лежали святые. На ее месте была воздвигнута новая во имя святых Бориса и Глеба. Кроме того, образ Бориса связывался также с мотивом воды, реки, ведь он был убит Святополком на реке Альте. Итак, в народном представлении с образом Бориса связывается гроза, молния, огонь, река.

---

<sup>1</sup> Следует учитывать, что во второй половине XIX в. еще шел процесс образования фамилий, поэтому потенциально возможная фамилия через какое-то время уже вполне могла стать реальной.

<sup>2</sup> См., например, *Филппов Т. И.* «Не так живи, как хочется». Народная драма в 3-х д. Соч. А. Н. Островского. URL: [http://dugward.ru/library/filippov/filippov\\_ne\\_tak\\_jivi\\_kak\\_hohcetsa.html](http://dugward.ru/library/filippov/filippov_ne_tak_jivi_kak_hohcetsa.html)

В драме Островского мотив грозы проходит через всю пьесу и связывается Катериной с греховной любовью к Борису. При первой же встрече она говорит ему, что он ее погубил, что ей не жить на свете. В кульминационный момент Борис приближается к Катерине (Варвара его прогоняет), и после этого раздаются страшные удары грома. Катерина была уверена, что молния убьет ее (по преданию, убитая молнией женщина была грешницей). В начале пьесы во время разговора Катерины и Варвары о греховной любви молодой женщины к Борису, несколько раз слышатся раскаты грома. Таким образом, в пьесе реализуется связь Бориса и грозовой тучи. В этой же сцене появляется полусумасшедшая барыня, предрекающая смерть, попадание в ад. В дальнейшем этот мотив реализуется. В кульминационный момент Катерина хочет помолиться, но видит изображение геенны огненной, которое воспринимает как предвестие того, что ее ждет.

Кроме того, Борис и Глеб считались в народе страсотерпцами, в каком-то смысле герой пьесы Островского также может считаться мучеником: ведь именно на нем постоянно срывает свой гнев Дикой. Однако этот мотив снижен: терпение Бориса бессмысленно, это проявление слабости, несамостоятельности. Герой понимает, что наследства ему дядюшка не даст, но продолжает надеяться на его милость, вместо того чтобы пойти на службу и заработать деньги. В народе Борис и Глеб считались защитниками Руси (особенно эта идея связывалась с именем Бориса, в котором крестьянин видел связь со словом «оборонять»), а герой пьесы не в состоянии защитить даже любимую женщину. Более того, Кудряш предупреждает героя, что его любовь погубит Катерину, но он не слышит его, опьяненный предстоящей встречей. В дальнейшем он только просит Дикого не трогать Катерину (причем, Дикого, а не Кабаниху, которая тиранит молодую женщину), но ничего не делает для того, чтобы хоть как-то облегчить участь той, которая всем пожертвовала ради него. Простившись с Катериной, он желает ей смерти, видя в ней единственное облегчение для возлюбленной.

Мотив греховной любви и гибели Катерины связывается не только с Борисом, но и с Варварой, что в целом идет вразрез с образом святой. Ведь к Варваре обращались с просьбой спасти от внезапной и насильственной смерти. В основе поверья лежит фрагмент жития святой. Перед смертью она была заточена в тюрьму, где, испытав мучения, получила утешение и подкрепление от явившегося к ней Христа, который даровал ей причастие. Идя на казнь, Варвара молилась, чтобы к тем, кто будет ее почитать, не приблизилась болезнь внезапная и не похитила смерть нечаянная. Во время молитвы люди услышали голос с неба, обещавший исполнить просьбу. Поэтому на иконах Варвара изображалась с алмастом для причастия. В разных областях России известны молитвы, обращенные к Варваре, с просьбой спасти от неожиданной смерти, отпустить грехи и даровать причастие, если перед смертью не было возможности исповедаться.

В Варваре Катерина видит свою спасительницу, именно ей, причем в самом начале пьесы, признается, что боится умереть внезапно, без покаяния. Вряд ли случайно, что именно Варваре Катерина признается, насколько боится грозы, считалось, что Варвара может уберечь от удара молнии. Представление основано на легенде: святую Варвару казнил сам отец Диоскор, которого поразила молния. Таким образом, в соответствии с именем Варвара должна не только не бояться молнии, но считать ее своей защитницей, и героиня Островского, действительно, не боится молнии, правда, совсем по другой причине. Итак, Катерина боится грозы и просит золовку поддержать, спасти ее. Однако Варвара играет совершенно иную роль в жизни Катерины, косвенно подталкивает ее к самоубийству. Именно она устраивает свидание невестки с Борисом, дает ей ключ от калитки, уверенная, что та непременно поддастся искушению. Варвара, с одной стороны, подчеркивает, насколько сочувствует Катерине, понимает ее переживания. Кроме того, Вар-

вара объясняет, почему Катерина не может любить Тихона, и ничего предсудительного не видит в любви невестки к Борису. Она давно заметила, как меняется Катерина в присутствии Бориса и теперь хочет, чтобы та пошла на поводу своих желаний. Для Варвары не стало неожиданностью желание Катерины во всем признаться Тихону (она ведь «чудная»), т. е. Варвара понимает Катерину, может предугадать ее поступки. И при этом не делает ничего, чтобы ее спасти. И в довершение всего Варвара, лишённая возможности видеться с Кудряшом, сбегает из дома, оставляя Катерину совершенно одну: теперь молодой женщине не с кем поделиться своим горем, не у кого просить сочувствия и поддержки. Фактически для Варвары Катерина оказывается лишь средством достижения собственных целей (девушке надо было беспрепятственно видеться с Кудряшом, для этого необходимо было ночевать в саду, но одну ее Кабаниха не отпустила бы): героиня не реализует интенцию, заложенную в ее имени, более того, ее характер и поступки противоречат этому: вместо любви к ближнему и желания ему помочь героиня проявляет крайнюю степень эгоизма.

Считалось, что Варвара может также помочь наладить взаимоотношения в семье, особенно между поколениями, Варваре молились об умягчении родительского гнева. Катерина жалуется Варваре (и только ей!), насколько ей тяжело замужем, насколько она чувствует себя угнетенной. Но здесь Варвара точно ничем не поможет, она в принципе не понимает, что не нравится Катерине, чем их домашний уклад так разительно отличается от того, в котором выросла невестка. Более того, все действия Варвары в конечном счете приводят к тому, что семья Кабановых распалась: дочь отказывается жить в родительском доме, сын обвиняет мать в том, что его жена покончила с собой.

Важно, что Варваре, причем в гораздо большей степени, чем Борису, приписывалась связь с водой. В Ярославской области есть святыня Варварин ключ (скорее всего, известный Островскому, поскольку он много ездил по губернии). На Варварин день после церковной службы прихожане шли к ключу и набирали воду, которая в этот день приравнивалась по своим качествам к Крещенской. В пьесе Островского Катерина рассказывает Варваре, как жила в родительском доме: «Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключок, умоюсь, принесу с собой водицы и все, все цветы в доме полью». Сама Варвара не ощущает связи с природой, заволжские дали не привлекают ее внимания. Катерина как бы на себя перетягивает эту связь. Это может быть объяснено в частности тем, что на иконах Катерина и Варвара часто изображались вместе, эта икона считалась «женской»: к ней обращались женщины, моля о любви, о даровании ребенка, о мире в семье, об исцелении от женских болезней и т. п. Кроме того, связь с водой можно объяснить и через отчество Катерины – Петровна. На Петров день принято было ходить к ключу и умываться родниковой водой. Заметим, что после замужества Катерина на «ключок» не ходит.

Варвара покровительствовала ремеслам, связанным с нитями и тканями, а также помогала рукодельницам. Катерина, думая, чем заняться в отсутствие мужа, решает вместе с Варварой (!) шить бельё по обещанию и затем раздать его бедным. Она уверена, что золовка поддержит ее, но это вовсе не входит в планы девушки.

На образ Варвары повлиял и чисто языковой фактор: у имени довольно прозрачная этимология: связь *Варвара* – *варвар* легко прочитывалась нашими предками. День Варвары попадает на середину декабря, когда устанавливаются лютые морозы, что отражалось в пословицах: *На Варвару зима ложится*; *К Варварину дню зима дорогу заварит (заварварит), мосты мостит*. Видимо, с этим связывается появление глагола *варварить / заварварить*, т. е. что-то круто изменить. Эта идея сполна реализована в пьесе Островского: Варвара – главная «сюжетная пружина».

жина» пьесы, все основные события в той или иной степени были инициированы ею. Существовал также глагол *проварварить* – праздновать лихо, пренебрегая приличиями. В словаре В. И. Даля дается синонимический ряд: *праздновать, кутить, гулять, пить* [2, с. 164]. Жизнь Варвары по сравнению с жизнью Катерины, действительно, напоминает праздник: она свободна, всегда может пойти гулять. Однако важнее то, что Варвара не знает удержу в своих желаниях, готова идти до конца, пренебречь приличиями, когда она сбегает с Кудряшом. Она фактически бросает вызов обществу. Часто глагол (*про*)варварить употреблялся не один, а вместе с другим глаголом (*про*)саввить, имевшим то же значение. Вряд ли случайно, что еще один персонаж, не знающий удержу в своих порывах, носит имя *Савел* (Дикой). Разумеется, *Савва* и *Савел* – разные имена, хотя и близкие, что подчеркивается общей народной формой *Сав* [3, с. 275], что, видимо, обыгрывается Островским.

Таким образом, Катерина видит в Варваре защитницу, т. е. воспринимает ее в контексте образа святой Варвары, в то время как в действительности характер и действия героини скорее могут быть описаны глаголами *заварварить, проварварить*, т. е. реализуется не возвышенное, а низменное начало.

Народное сознание связывало имя *Катерина* с глаголом *кататься*, на Катерину Санницу, 7 декабря, устраивались гуляния, катались в санях. И первыми в поездку отправляли молодоженов, сыгравших осенью свадьбу. Именно на этом празднике пара впервые после венчания показывалась на людях. Кроме того, Катерина считалась покровительницей в любовных делах, поэтому в санях обычно садились парами: молодожены, женихи с невестами, девушки старались зазвать в свои саночки того, по кому сохли, считалось, что тогда парень обязательно ответит взаимностью. Поэтому в народе Катерину прозвали Женодавицей: она покровительствует в любви, дарует жениха или невесту. Героиня Островского мечтает о любви, которая является одной из главных ценностей для нее. При этом любовь связывается с «катанием», причем говорится об этом в первом действии, когда образ Катрины вводится в пьесу: «кабы моя воля, каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись». Заметим, что больше слов с корнем -кат- в пьесе нет. Катерина уже два года замужем, так что ей не положено кататься с любимым, обнявшись. Героиня как бы остается психологически на предыдущем этапе, она все еще мечтает о любви, гуляниях, ее сознание не перестроилось, в глубине души она продолжает воспринимать себя как девушку, но не как молодую женщину. В литературоведении часто подчеркивается, что Катерина, выходя замуж, была готова любить мужа, уважать свекровь [4, с. 407], но смириться с укладом жизни семьи Кабановых не может. И хочет как бы переиграть сценарий: снова оказаться на этапе выбора супруга. Ведь неслучайно она просит Бориса взять ее с собой. Но в рамках патриархального общества, пусть уже и утратившего во многом связь с традицией, это невозможно. Показательно, что у святой Катерины была и другая ипостась, она помогала женщинам обрести радость материнства, покровительствовала беременным. Но эта сторона образа святой Катерины почти не отражена в характере героини: правда, она сетует, что бог не дал ей деток, но больше эта тема не развивается, нигде не сказано, что религиозная женщина молилась бы о даровании ей чада, видимо, мысли ее всецело направлены в другую сторону.

Праздник Катерины Женодавицы всегда отмечался весело, был любим народом. Нельзя сидеть дома, надо выходить, гулять, веселиться. Героиня Островского сетует, что она утратила способность радоваться жизни: «Такая ли я была! Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле». Ее любовь к Борису может быть объяснена теми же мотивами: героиня может погулять с ним «на воле», снова радоваться жизни.

Те, кто не мог себе позволить кататься на расписных санях, садились на обычные санки или дощечки и скатывались с горок, обычно с берега реки прямо на лед. Вообще считалось, что каждому в этот день надо один раз скатиться с горы, чтобы с души скатились все тяжелые раздумья, сомнения, чтобы вернулось душевное спокойствие. Катерина в пьесе Островского сводит счеты с жизнью, бросаясь в реку с обрыва, что может считаться символическим актом. Ведь самоубийство для героини – единственная возможность снова обрести покой, освободиться от душевной тяжести. Таким образом, оно может быть мифологически связано с ее именем.

Вечером под Катерину принято было ворожить. Любопытно, что Варвара в шутку предлагает Катерине ворожить ночью в саду, от чего та с ужасом отказывается. Здесь возникает любопытная параллель. Варвара не собирается ничего шить (Катерина ей даже этого не предлагает), хотя покровительствует рукодельницам. Так подчеркивается чистота Катерины и склонность к пороку Варвары. Итак, Катерина Островского в каком-то смысле оказывается еще чище, чем можно было ожидать, а Варвара – еще порочнее<sup>3</sup>.

После Катерины Женодавицы мужчины отправлялись в город зарабатывать извозом, женщины оставались вести домашнее хозяйство. В пьесе сначала уезжает Тихон, затем Борис, причем ни один, ни другой не может взять Катерину с собой.

При анализе имени главной героини следует учитывать ее отчество: Катерина *Петровна*. Можно вспомнить об апостоле Петре, фигуре популярной как в фольклоре, так и в литературе, с которым связывается представление о грехе, отступничестве с последующим покаянием. Таким образом, усиливается мотив греховности Катерины. В то же время на Руси в начале лета отмечались два Петра, 25 июня Петр Афонский (солнорот): *С Петра Афонского солнце на зиму, а лето на жару*. Таким образом, с Петром связывалось представление о резкой перемене в жизни. В творчестве Островского уже был один Петр из пьесы «Не в свои сани не садись»: страстная, мятущаяся душа. Герой изменяет жене (!), даже готов убить ее в надежде, что это поможет ему жениться на любимой Грушеньке. И в итоге едва не проваливается с обрыва в прорубь, т. е. в реку (!): «Мерещатся мне разные диковины да люди какие-то незнакомые, я за ними... я за ними... Спрашиваю: где жена? Они смеются да куда-то показывают. Я все шел, шел... вдруг где-то в колокол... Я только что поднял руку, гляжу – я на самом-то юру Москвы-реки стою над прорубем. Вспомнить-то страшно! И теперь мороз по коже подирает!» Но в прорубь попадает не Петр, а другой персонаж. Петр спасается, потому что смог сбросить с себя наносное стремление к свободе, желание жить не по традиционным нормам. Воспитанный в патриархальной семье, он недолго шел на поводу своих страстей, не успел совершить непоправимый поступок. Отметим также, что герой мог *случайно* погибнуть, он вовсе не думал о самоубийстве. У Катерины связь с патриархальным миром очень ослаблена, остановиться она уже не может. Показательно, что героиня ищет опору не в себе, а в других людях: в Тихоне, Борисе, Варваре.

---

<sup>3</sup> Кроме того, Островский явно учитывал и этимологию имени *Катерина* (с др.-гр. *чистая*, см.: *Петровский Н. А.* Словарь русских личных имен., М., 2000. С. 129). В Западной Европе считалось, что один из самых страшных грехов, который можно совершить в день Катерины, прелюбодеяние, его почти невозможно отмолить. Нам не удалось установить, насколько это было характерно для православной церкви, и насколько Островскому была известна католическая традиция. Но очевидно, что образ Катерины вполне вписывается в нее.

С отчеством героини связан и мотив грозы. Начало лета – грозное время, а на Петров день часто шли дожди, сопровождавшиеся грозами. Нам, правда, не удалось найти каких-то особенных примет на Петров день, связанных с грозой, но вряд ли случайно, что и Борис, и Катерина (т. е. мотив греховной любви в целом) связываются с мотивом грозы.

Таким образом, отчество героини в символическом плане противопоставлено имени героини. Чистое начало, идущее от имени, противопоставлено греховному началу, идущему от отчества. Но очень важно, что грех осознается и преодолевается, т. е. героиня должна была пройти через соблазн, возможно, совершить грех и обязательно раскаяться в нем. А этого в пьесе не происходит, надежда на спасение, даваемая отчеством героини, рушится.

Имя *Тихон* связывалось со словами *тихий, утешать*, поэтому к Тихону часто обращались с просьбой избавить от болезней, в первую очередь, от душевных, связанных с наговором, порчей. Также ему молились в надежде избавиться от уныния, тоски и вернуть душевную умиротворенность. Самой тяжелой и почти неизлечимой болезнью на Руси считалось беснование, и только святой Тихон мог избавить от этого страшного недуга. Состояние Катерины вполне может быть сопоставимо с беснованием. Человек тогда часто оказывается в плену своих страстей, а христианские нормы поведения искажены в его сознании, что ярко проявляется в решении героини покончить с собой. Тихон является для Катерины соломинкой, за которую она пытается схватиться. Греховные мысли воспринимаются героиней фактически как дьявольское искушение, почти как порча. Перед отъездом Катерина просит Тихона взять с нее клятву верности, которая, по ее мнению, должна была избавить ее от соблазнов. Тихон не выполняет свою функцию, не понимает, зачем жена от него это требует. И более того, не считает нужным скрывать, насколько он счастлив, что может хоть на две недели вырваться на волю: «До жены ли мне!». Именно эта реплика воспринимается Катериной как яркое свидетельство того, что муж ее не любит. Не может Тихон помочь жене и после ее признания в измене. Героиня признается ему в грехе, надеясь, что это облегчит ее нравственные терзания, но в действительности получается наоборот. Герой сосредоточен на своих страданиях, о чем говорит, в частности Кудряшу. Таким образом, Тихон не только не может избавить Катерину от тоски и уныния, но и сам, возможно, в еще большей степени их испытывает и не меньше ее нуждается в утешении.

На Тихона обходили дом с иконой Божьей Матери «Умягчение злых сердец». К сожалению, герой пьесы – слабая личность, не способная усмирить гнев матери, т. е. и он не реализует интенцию, заложенную в его имени.

Отчество персонажа *Иванович* в контексте пьесы соотносится с отчеством Катерины. В народном сознании имена *Петр* и *Иван* связывались с атмосферой веселья и разгула, поскольку Петр и Павел завершали праздничную неделю, где главным праздником был Иван Купала. Вряд ли случайно, что Тихон вовсе не является верным мужем, более того воспринимает свои измены как само собой разумеющееся.

Стоит сказать, что черты характера Варвары, заложенные в имени, усиливаются отчеством, хотя в пьесе по отчеству она ни разу не названа. В этом свете иначе воспринимаются отношения Варвары и Кудряша, в которых фактически нет места теплым поэтическим чувствам, в основном это отмечается в ремарках: «Варвара прилегает к плечу Кудряша, который, не обращая внимания, тихо играет»; расставаясь, «Варвара зевает, потом целует (Кудряша. – *И. И.*) холодно как давно знакомого».

Помимо имен в пьесе очень значимы фамилии. Как нам представляется, именно они дают ключ к пониманию того, почему персонажи не реализуют интенции,

заявленные в их именах. Неслучайно, что в обеих фамилиях (*Дикой, Кабанова*) можно увидеть мотив *дикости, животного, зверского* начала [5, с. 650–655]. Однако при ближайшем рассмотрении здесь всплывают и иные контексты. Согласно рождественской легенде, кабан – единственное животное, которое не обрадовалось, когда родился Иисус Христос. Все твари земные ликовали и прославляли Христа, и только кабан, в которого вселился дьявол, чувствовал злость и раздражение, поэтому он подошел к младенцу и уколол его своей щетиной. Связь кабана / свиньи с бесовщиной прослеживается и в легенде о том, как Иисус, исцелил бесноватого, выпустив из него духа и вселив их в стадо свиней, которое бросилось в пропасть. Таким образом, за свиньей закрепились репутация нечистого животного. Помимо этого надо помнить и о том, что кабан в отличие от свиньи – дикое животное, в котором дьявольское начало может выступать в полной мере.

Итак, над Варварой и Тихоном Кабановыми, а также и над Борисом Диким довлеет семейное и, возможно, шире – родовое, звериное, сатанинское начало, которое герои не могут, да и, наверное, не желают преодолевать. Эгоизм – главная черта характера всех Кабановых, начиная с Марфы Игнатьевны. Поэтому, видимо, и происходит своеобразное «измельчание» имени, которое является отражением измельчания жизни, таким образом имя как духовный центр перестает выполнять свои функции, потенциал имени искажается [6]. Кабаниха вроде бы в соответствии со своим именем пытается сохранить дом (в Евангелии Марфа противопоставляется Марии, как заботящаяся о земных благах, о доме), но у нее это не получается. В принципе финал пьесы демонстрирует крах Кабанихи, но вовсе не трагедию. Героиня так же полна решимости воспитывать сына, в голосе ее звучат те же властные нотки. Ничто не в состоянии сломить ее волю и уверенность в собственной правоте.

Борис, племянник Дикого (сын его брата), носит ту же фамилию, что и дядя (пусть и ни разу не прозвучавшую в пьесе). Поэтому в нем так же явно прослеживается звериное начало, которое не смогло искоренить воспитание, жизнь в Москве. Родовое начало проявляется, в первую очередь, в его отношении к Катерине. Не приходится сомневаться, что он испытывает к молодой женщине сильное, искреннее чувство, но... на первом же свидании, в самом начале он не просто не реагирует на слова Катерины о том, какая она грешница, что он ее погубитель, он на нее перекладывает ответственность за совершенный ею поступок! «Вы сами велели мне прийти...», – говорит он ей, а затем снова повторяет: «Ваша воля была на то». Единственное, что его волнует – когда вернется муж. «О, так мы погуляем! Время-то довольно», – говорит он, обрадовавшись, что Тихона не будет две недели. Даже в начале XXI в. эта фраза звучит по меньшей мере странно. Правда, современные Островскому зрители могли включить эту фразу в несколько иной контекст: тогда в театрах ставилось немало пьес с любовным сюжетом, где слова «гулять», «погуляем» могли быть знаком взаимной симпатии между героями. Сказанное, тем не менее, не отменяет того, что герой крайне эгоистичен в проявлениях своей любви.

В связи с этим хотелось бы отметить, что Катерина, выйдя замуж, также становится Кабановой, и независимо от ее желания родовое начало ее новой семьи начинает влиять на нее. Неслучайно теперь ей уже не снятся те чистые сны, которые она видела в девичестве, теперь ее кто-то ведет куда-то... И бороться ей одной против всех невозможно. Девичья фамилия героини остается неизвестной зрителю / читателю. И это символично: неважно, что было раньше, на дальнейшую судьбу героини это никак не может повлиять. Вопрос о том, насколько Катерина сохранила свою чистоту, наверное, всегда будет открытым в науке. Но все же заслуживает внимания то, что именно Катерина не может выжить в этом мире.

Тихон и Борис страдают, но в целом смиряются со своей участью (во что выльется протест Тихона, неизвестно). Варвара вообще комфортно чувствует себя в Калинове. Для литературы характерны сюжеты о том, что праведница при контакте с дьяволом погибает, не в силах ни победить его, ни жить с грехом (один из самых ярких примеров «Демон» Лермонтова). И Катерина после контакта с миром Кабановых и Диких неизбежно должна погибнуть. Но и Тихон все-таки испытал, пусть и слабое, влияние Катерины: он боится, чтобы она не сделала что-нибудь с собой, беспокоится за нее, глубоко страдает, узнав, что она бросилась в Волгу.

Символическим является и название города Калинова. В фольклоре калина олицетворяла девичью красу, белые цветы связывались с подвенечным платьем. Ягоды калины ярко-красные с семечком в форме сердечка связывались с представлениями о любви. Кусты калины – недолговечное растение. Этим, вероятно, обусловлена связь калины со страданиями и смертью. Калина в песнях часто символизировала любовь, любовные страдания. В народе бытовали сюжеты о превращении в калину девушки, погибшей в результате заклятья или несчастной любви. В этих сюжетах могли фигурировать утопленницы, что, видимо, объяснялось тем, что калина нередко росла по берегам рек.

В «Грозе» полусумасшедшая барыня называет Катерину *красавицей*, примечательно, что о внешности Варвары ничего не сказано. При этом красота Катерины, по словам барыни, заводит ее в омут (о чем говорится в первом действии пьесы). В дальнейшем этот мотив получит развитие. Таким образом, название города Калинова предвещает, что в пьесе разыграется любовная трагедия, которая закончится смертью женщины, и с самого начала пьесы становится понятно, что женщина эта – Катерина.

Таким образом, ономастическое пространство пьесы «Гроза», прочитанное в контексте народной культуры, в первую очередь указывает на основные вехи сюжета (характерологическая функция здесь выражена менее ярко, чем в других пьесах Островского), а также предвещает трагическую развязку. Страшный финал во многом является результатом того, что фактически ни один герой не реализует интенцию, заложенную в его имени, более того, обычно поступает прямо противоположным образом, что объясняется невозможностью и нежеланием преодолеть родовое начало. Особенно показателен пример Бориса, который испытал сильное влияние матери, получил образование, но, тем не менее, стал на путь даже не столько отца (про которого почти ничего не известно), сколько дяди Дикого, в доме которого он живет. Борис не защищает Катерину, а, наоборот, губит ее, Тихон не утешает, не поддерживает, сконцентрировавшись на собственных страданиях, Варвара подталкивает к греху, в результате которого Катерина покончила с собой, т. е. умерла без покаяния, от чего золовка должна была бы ее уберечь. В отличие от других героев Катерина в целом реализует интенцию своего имени, но... до вступления в брак. С этого момента ее начали окружать дикие люди, духовно слабые, и, видимо, испытав их влияние, она уже не смогла быть на той же высоте, на которой была раньше, не смогла в психологическом плане перейти в новую жизнь замужней женщины: в соответствии со своим именем думать уже не о любви и катаниях, а о рождении детей. В каком-то смысле Катерина хотела бы переиграть ситуацию, но в патриархальном мире, пусть и доживающем свой век, это невозможно. Но если для всех персонажей нереализованность потенциала имени – норма, то для Катерины – нет, что в итоге и делает ее гибель неизбежной. Если герои могут реализовать или не реализовать интенцию, заложенную в имени, то пространство, город, неизбежно ее реализует, поэтому в городе Калинове должна была произойти любовная трагедия. Ономастическое пространство пьесы в целом позволяет прочесть ее фактически как народную мифологию, что, видимо, способствовало большому успеху пьесы в провинциальных театрах.

### Список литературы

1. *Пеньковский А. Б.* Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М.: Индрик, 2003.
2. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.: Диамант, 1996. Т. 1.
3. *Суперанская А. В.* Словарь народных форм русских имен. М.: Флинта: Наука, 2009.
4. *Журавлева А. И.* Русская литература XIX века: Учеб. пособие для поступающих в вузы. М.: Изд-во МГУ, 2001.
5. *Кржижановский С. Г.* Этюды об Островском // Кржижановский С. Г. Статьи, заметки, размышления о литературе и театре. М.: Симпозиум, 2006. С. 648–658.
6. *Флоренский П. А.* Малое собр. соч. М.: Купина, 1993. Вып. 1: Имена.

**I. N. Isakova**

*Moscow, Russian Federation*

#### **ONOMASTIC SPACE OF A. N. OSTROVSKY'S PLAY «THE STORM» AS A SIMBOLIC REFLECTION OF THE PLOT AND ITS TRAGIC DENOUMENT**

Summary. The proper names in «The Storm» by Ostrovsky being regarded within the context of national culture become symbols that determine the plot of the play turning it into a mythologeme. Practically no character whatsoever realizes the intention that his or her name contains, moreover, the behavior of each character is exactly the opposite of what is expected. It may be explained by the influence of a surname, that is a generic principle that no character can or even tries to fight. Katerina had been realizing the intention of her name only before she got married. When she finds herself a member of the Kabanovy family she unwittingly comes under its influence, which leads then to her fall and death.

Keywords: name, symbol, plot, national calendar, omens, customs.

*Isakova Irina N.* – PhD, Lecturer, Department of Theory of Literature, Moscow State University (Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russian Federation, mandala-1@yandex.ru)

**Т. И. Печерская**

*Новосибирск, Россия*

**ПЕРЕСКАЗ СЮЖЕТА КАК СПОСОБ ЕГО ПРИСВОЕНИЯ  
(ПОЛЕМИКА ВОКРУГ РОМАНА И. С. ТУРГЕНЕВА  
«ОТЦЫ И ДЕТИ»)**

Рассматривается полемика журналов «Современник» и «Русское слово» в 1860-е гг., вызванная различной оценкой романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». Материалом для наблюдений послужили статьи М. Антоновича и Д. Писарева, написанные по поводу романа. Предметом исследования является способ изложения сюжета художественного текста литературным критиком. Пересказ текста рассматривается как способ интерпретации, позволяющий критику в зависимости от полемических задач статьи не только трансформировать авторский сюжет, существенно видоизменяя его, но и «вписывать» личные сюжеты в сюжет романа Тургенева. В результате концептуально разные романы оказываются в разных эстетических и идеологических кластерах, что маркирует не только расхождение журналов, но и существенное перераспределение литературных приоритетов в шестидесятые годы.

*Ключевые слова:* литературная критика, журнальная полемика, «Современник», «Русское слово», Антонович, Писарев, Тургенев, пересказ, интерпретация текста.

Предметом исследования является способ изложения сюжета художественного текста литературным критиком. Как известно, в XIX в. почти обязательной частью литературно-критической статьи был пространственный пересказ произведения, подвергавшегося анализу и оценке, таким образом, в частности, критик знакомил с произведением читателя. Однако этот прием открывал куда более широкие возможности, например возможность «пошагово» комментировать текст, акцентировать его наиболее сильные / слабые стороны, за счет редукции / развертывания сюжетных фрагментов выделять его значимые / незначимые, удачные / неудачные сюжетные построения и пр. Кроме того, нас будут интересовать еще некоторые аспекты, прямо связанные с заявленной темой: каким образом с точки зрения полемических задач статьи в тексте проявляется нарративная тактика пишущего, как критик, вольно или невольно, «вчитывает» / вписывает личные сюжеты в сюжет

*Печерская Татьяна Ивановна* – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики преподавания литературы Новосибирского государственного педагогического университета (Вилнойская, 28, Новосибирск, 630126, ptatiana9@gmail.com)

рассматриваемого произведения. Материалом для наблюдений послужили статьи М. Антоновича и Д. Писарева, написанные по поводу «Отцов и детей» И. С. Тургенева.

Основная и самая громкая часть полемики развивалась в контексте противостояния журналов «Современник» и «Русское слово». Статьи Антоновича «Асмодей нашего времени» (вышла в «Современнике» и отражала коллективное мнение редакции<sup>1</sup>) и Писарева «Базаров» (в «Русском слове») опубликованы в марте-апреле 1862 г. В первой роман расценивался как карикатура / пасквиль на молодое поколение, вторая, с точки зрения критики, представляла собой панегирик / апологию роману и его автору. Впервые концептуально близкие журналы настолько очевидно для всех разошлись. В 1864 г. Писарев написал статью «Реалисты», первоначально, по цензурным обстоятельствам (критик находился в Петропавловской крепости), статья вышла без подписи под названием «Нерешенный вопрос», соответственно в глазах читателей тоже выражала коллективное мнение редакции. Значительная часть статьи была посвящена полемике с Антоновичем. Эта статья по сути послужила началом «раскола в нигилистах», ознаменованного впоследствии известной журнальной войной, за которой с большим интересом наблюдали и читатели, и другие журналы. Кроме того, как отмечает В. И. Щербаков, «статья “Реалисты” ознаменовала собой не только окончательный раскол радикально-демократической прессы, но и начало распада редакции самого “Русского слова”» [2, с. 539]<sup>2</sup>. Напомним еще одно немаловажное обстоятельство. «Современник», безусловно, был обижен на Тургенева после его выхода из журнала, что, в свою очередь, тоже знаменовало раскол в «Современнике», к тому же в конце 1850-х гг. с журналом перестала сотрудничать целая плеяда ведущих писателей и критиков<sup>3</sup>. С этого времени «Современник» очень ревниво и пристрастно относился к публикациям Тургенева в других журналах. К тому же в «Современнике» считали Добролюбова карикатурным прототипом Базарова (несмотря на все его опровержения этих домыслов<sup>4</sup>). Так или иначе, Тургенев вольно или невольно оказался в центре процессов, явно превышающих по своему масштабу реакцию на выход очередного романа, каким бы он ни был по общественной значимости и художественному уровню. С этой точки зрения анализ тактики высказывания критиков позволяет увидеть особую смысловую «нагруженность» литературно-критической статьи.

Промежуточно и позже Антонович с Писаревым обменялись еще целым рядом полемических выпадов по поводу и романа, и друг друга<sup>5</sup>. Статья Писарева «Реа-

---

<sup>1</sup> Как указывает В. Евгеньев-Максимов, свидетельства единодушия редакции в оценке романа, в первую очередь Некрасова и Чернышевского, на основании документов приведены впервые К. Чуковским. Евгеньев-Максимов существенно расширяет эту версию [1, с. 146–148].

<sup>2</sup> Так, из-за несогласия со статьей Писарева Д. Д. Минаев публично заявил о своем выходе из «Русского слова» [3, с. 172].

<sup>3</sup> Наиболее сбалансированная версия относительно интересов участников конфликтующих сторон принадлежит, вероятно, В. Евгеньеву-Максимову [1, с. 99–176].

<sup>4</sup> Тургенев опубликовал «опровержение» «По поводу “Отцов и детей”» в 1869 г. [4, с. ХС–СШ], но устно и эпистолярно все «нападки» по поводу Добролюбова как прототипа Базарова были отвергнуты им сразу.

<sup>5</sup> После публикации первой части «Нерешенного вопроса» (Русское слово. 1864. № 9) была напечатана заметка Антоновича «Вопрос, обращенный к “Русскому слову”» (Современник. 1864. № 10, за подписью Посторонний сатирик), затем Писарев передал Г. Е. Богосветлову из Петропавловской крепости заметку «Объяснение», она не была опубликована (см.: Писарев Д. И. Указ. соч. Т. 6. С. 354–355), но в октябрьском номере «Русского слова» вышла другая заметка – «Ответ “Современнику”», составленная, как считается,

листы» спровоцировала повторную волну теперь уже «судейского» интереса: критики / публицисты / литераторы решали, кто из двоих прав в оценке романа. Это была уже критика по поводу критики критиков.

Статья Антоновича посвящена доказательствам творческой несостоятельности Тургенева, «неудачный» сюжет подробно рассмотрен в разных проекциях и подвергнут жесткой критике. Укажем на основные способы построения «доказательной базы», учитывая, что редакционная сверхзадача заключалась в том, чтобы окончательно вывести Тургенева из актуального поля литературной жизни и приписать его не просто к устаревшим служителям чистого искусства, но и к реакционной журнальной партии (последнее вполне удалось). Коммуникативный тонус статьи поддерживается прямыми обращениями к автору, «любимцу публики» («наш художественный Нестор», «наш поэтический корифей»), поклонникам таланта (им критик может только сочувствовать), к «доверчивым критикам», которых ожидало разочарование. Тургенев, «главный представитель и служитель чистого искусства для искусства <...> оставил свою службу искусству и стал поработать его разным теоретическим соображениям и практическим целям и написал роман с тенденциями. <...> Выражаясь ученым слогом – концепция романа не представляет никаких художественных особенностей и хитростей, ничего замысловатого» [5, с. 73], – так начинает Антонович статью, не выдерживая, впрочем, «ученого слога» и пользуясь в дальнейшем всеми «сортами слога», как выражается герой Достоевского. Критик, еще совсем недавно допущенный в раздел «Русская литература», считает возможным и прямое снисходительное обращение к автору, вполне ощущая мощную редакционную поддержку за плечами: «Да, очень и очень неудовлетворительно развит г. Тургеневым сюжет его последнего романа» [5, с. 105]; «Извините, г. Тургенев, вы не умели определить своей задачи» [5, с. 110]<sup>6</sup>.

Рассмотрим подробнее технику пересказа. Антонович, как и Писарев, широко использует прием наращивания «своего» сюжета на исходную фабулу. Однако и фабула проходит определенную обработку: на первый план выдвигаются (соответственно и укрупняются) детали, занимающие в сюжетном целом очевидно периферийное место:

...действие его (романа. – Т. П.) также очень просто и происходит в 1859 году <...> Главное действующее лицо, первый герой, представитель молодого поколения, есть Евгений Васильевич Базаров, медик, юноша, умный, прилежный, знающий свое дело, самоуверенный до дерзости, но глупый, любящий кутеж и крепкие

---

Благосветловым (Русское слово. 1864. № 10), затем появилась статья Антоновича «“Русскому слову”. Предварительные объяснения» (Современник. 1864. № 11), затем еще одна заметка «Русскому слову» (Там же. 1865. № 1). Антонович неоднократно возвращается к суждениям Писарева о Базарове и романе: «Промяхи» (Там же. 1865. № 4), «Лжереалисты» (Там же. 1865. № 7). Косвенно он высказывается на ту же тему в обзорах «Наша общественная жизнь» (Там же. 1863. № 1–5, 9; 1864. № 1–3), «Литературные мелочи» (Там же. 1864. № 5–7, 9–10, 12), «Внутреннее обозрение» (Там же. 1864, № 4). Писарев также не раз возвращался к полемике с Антоновичем: статьи «Посмотрим!» (Русское слово. 1865), «Прогулки по садам российской словесности» (Там же. 1865. № 3) «Промяхи» (Там же. 1865. № 2, 4).

<sup>6</sup> Критика личности, а не идеи оценивается Салтыковым-Щедриным как известный прием Антоновича, который он сам называет «маневром», ссылаясь на тактику, неоднократно озвученную критиком в редакционном сообществе. См. статью Салтыкова-Щедрина «Материалы для характеристики современной русской литературы М. А. Антоновича и Ю. Г. Жуковского», написанную по поводу скандальной одноименной публикации бывших соратников и направленную против Некрасова и сотрудников «Отечественных записок» [6, с. 273–283].

напитки <sup>7</sup>, проникнутый самыми дикими понятиями и нерассудительный до того, что его все дурачат, даже простые мужички <...> Действие начинается тем, что молодые друзья приезжают в деревню к отцу Кирсанова, и Базаров вступает в спор с Павлом Петровичем, тут же высказывает ему свои мысли и свое направление и слышит от него опровержение их. **Потом** друзья отправляются в губернский город; там они встретили Ситникова, глуповатого малого, находившегося тоже под влиянием Базарова, познакомились с Eudoxie Кукшиной, которая представлена как “передовая женщина” <...> **Оттуда** они поехали в деревню к Анне Сергеевне Одинцовой, вдове души возвышенной, благородной и аристократической; в нее и влюбился Базаров; но она, увидав его пошлую натуру и цинические наклонности, почти прогнала его от себя. Кирсанов же, сначала влюбившийся было в Одинцову, влюбился потом в сестру ее Катю, которая своим влиянием на его сердце старалась искоренить в нем следы влияния друга. **Затем** друзья поехали к отцам Базарова, которые встретили сына с величайшей радостью; но он, несмотря на всю их любовь <...> поспешил уехать от них, и вместе с другом снова отправился к Кирсановым. В доме Кирсановых Базаров, подобно древнему Парису, “нарушил все права гостеприимства”, поцеловал Фенечку, **потом** подрался на дуэли с Павлом Петровичем и опять возвратился к отцам, где и умер, призвав к себе пред смертью Одинцову и сказав ей несколько уже известных нам комплиментов насчет ее наружности. Кирсанов женился на Кате и жив до сих пор. Вот и все внешнее содержание романа... [5, с. 80–81].

Связки между композиционными частями романа – *потом, оттуда, затем*, – которые по видимости призваны сократить фабулу, поставлены таким образом, что по сути дела они не столько упрощают фабулу, сколько лишают ее события причинно-следственной связи, т. е. обесмысливают их. К каждому из обозначенных фабульных фрагментов критик еще не раз вернется, и вот тут-то и будет, кроме прочего, происходить наращивание того сюжета, который в конечном счете вытеснит исходный.

Сочинением «своего» сюжета и Антонович, и Писарев занимаются в равной степени и с помощью практически одних и тех же средств, получая «на выходе» совершенно разные сюжетные решения. Антонович осуществляет это за счет выявления «истинной» подоплеки события, в результате чего событие существенно деформируется за счет ложной мотивации, предлагаемой интерпретатором. Иногда критиком используется прием двойного рассказывания одного события. Первичный пересказ строится на комбинации цитат из романа и собственного переложения фрагмента с контрастным стиливым перебивом («поэтическое» / грубовато-просторечное) <sup>8</sup>. При повторном пересказе «поэтические» фрагменты, маркирующие «фальшивую сентиментальность» автора, «служителя чистого искусства», подвергаются окончательному переводу в нарративный регистр прямого высказывания иронично-снисходительного критика, называющего вещи своими именами.

В других случаях Антонович прибегает к сплошной нарезке цитат на одну тему из разных частей романа. При этом фабульные события соединяются в причудливые комбинации, окончательно утрачивая связь с исходным авторским замыслом. В цитатах активно используется курсив, акцентирующий наиболее не-

---

<sup>7</sup> «При всех сценах и случаях еды г. Тургенев как бы не нарочно замечает, что герой “говорил мало, а ел много”; приглашают ли его куда-нибудь, он прежде всего спрашивается, будет ли ему шампанское, и уж если доберется до него, то теряет даже свою страсть к сло-воохотливости, “изредка скажет слово, а все больше занимается шампанским”» [5, с. 85].

<sup>8</sup> Например, о Павле Петровиче: «Это человек тоже с душой и поэзией; в юности он любил страстно, возвышенную любовью одну даму, “в которой было что-то заветное и недоступное, куда никто не мог проникнуть, и что гнездилось в этой душе – Бог-весть”, и которая много смахивает на г-жу Свечину» [5, с. 88].

удачные / важные / компрометирующие автора или героя слова, фразы; сюда же можно отнести собственные, довольно фамильярные по тону, комментарии к изложенному фрагменту, помещенные в скобках<sup>9</sup>. Так, например, выглядит начало пересказа любовной сюжетной линии Николая Петровича и Фенечки в контексте сопоставления любви отцов и детей:

...как началась и к чему привела эта любовь? “По воскресеньям в приходской церкви он замечал тонкий профиль ее беленького лица” (в храме Божьем такому солидному человеку, как Николай Петрович, неприлично развлекать себя подобными наблюдениями). <...> Итак, чем же Фенечка прельстила Николая Петровича? Тонким профилем, беленьким лицом, мягкими волосами, губами и жемчужными зубками. А все эти предметы, как известно всякому, даже не знающему анатомии подобно Базарову, составляют части тела и вообще могут быть названы телом. Базаров при виде Одинцовой говорил: “эдакое богатое тело”; Николай Петрович при виде Фенечки не говорил – г. Тургенев запретил ему говорить <...> “Остальное нечего досказывать”. Ага! вот в том-то и вся штука, в том-то и несправедливость ваша, что в одном случае вы преподробно “досказываете остальное”, а в другом – говорите, что нечего досказывать [5, с. 98–99].

Далее следует повторное рассказывание той же истории, сюжет фактически досочиняется / заменяется – с благопристойного на неблагопристойный. Повествовательные вставки о прошлом героев, характерные для Тургенева, Антонович пересказывает так, будто события происходят в активном сюжетном действии:

Позвольте-ка нам “досказать остальное” и относительно Николая Петровича. Фенечка так боялась барина, что однажды, по свидетельству г. Тургенева, **спряталась в высокую густую рожь**, чтобы только не попасться ему на глаза. **И вдруг ее зовут однажды к барину в кабинет; бедняжка перепугалась**<sup>10</sup> и вся дрожала как в лихорадке; однако пошла, – **нельзя же было послушаться барина**, который мог прогнать ее из своего дома; а **вне его она не знала никого**, и ей угрожала голодная смерть. Но на пороге кабинета она остановилась, собрала все свое мужество, уперлась и ни за что не хотела войти. Николай Петрович нежно взял ее за ручки и потащил к себе, лакей толкнул ее сзади и захлопнул за ней дверь. Фенечка “уперлась лбом в стекло окна” (припомните сцену Базарова с Одинцовой) и стояла как вкопанная. <...> Николай Петрович задыхался; все тело его видимо трепетало. Но это было не “трепетание юношеской робости”, потому что он был уже далеко не юноша <...> Фенечке стало еще более страшно, чем Одинцовой с Базаровым; Фенечка вообразила, что барин съест ее, чего не могла вообразить опытная вдова Одинцова. “Я тебя люблю, Фенечка, люблю глупо, безумно”, – проговорил Николай Петрович, быстро обернулся, бросил на нее пожирающий взор – и, схватив обе руки, внезапно привлек ее к себе на грудь. Она, несмотря на все усилия, не могла высвободиться из его объятий... Несколько мгновений спустя Николай Петрович сказал, обращаясь к Фенечке: “Ты меня не понимала?” – “Да, барин, – отвечала она, всхлипывая и отирая слезы, – не понимала; что вы со мной наделали?” Остальное нечего досказывать. У Фенечки родился Митя, да еще до законного брака <...> Значит, и у “отцов” любовь возбуждается телом и оканчивается “толком” – Митей и вообще детьми... [5, с. 99–100].

<sup>9</sup> «“Он быстро обернулся, бросил на нее пожирающий взор – и, схватив ее обе руки, внезапно привлек ее к себе на грудь. Она не тотчас освободилась из его объятий; но мгновение спустя она уже стояла далеко в углу и глядела оттуда на Базарова” (догадалась, в чем дело)» [5, с. 92]; «“Он рванулся к ней... – Вы меня не поняли, – прошептала она с торопливым испугом. Казалось, шагнул он еще раз, она бы вскрикнула... Базаров закусил губы и вышел” (туда ему и дорога)» [5, с. 93].

<sup>10</sup> Выделенные сюжетные детали мы встречаем в предыстории Фенечки, но совершенно в других контекстах.

Собственно, ради последней фразы и осуществляется этот причудливый (почти постмодернистский) монтаж. Здесь очевидно наложение деталей из разных фрагментов, любовное чувство Базарова спроецировано на чувства Николая Петровича и выражено микронарезками из сцены объяснения Базарова и Одинцовой.

Надо сказать, что Антонович уделяет более всего внимания любовным отношениям братьев Кирсановых (Фенечка как героиня таким образом как-то неожиданно укрупняется), и, конечно, подробно, в несколько заходов рассмотрены сцены объяснений Базарова и Одинцовой, даже сцена смерти Базарова попадает в любовный контекст и интерпретируется самым неожиданным образом – с точки зрения извращенности натуры Базарова:

...герой умирает, – учить и обличать его поздно и бесполезно, унижать его пред читателем незачем; руки его скоро окоченеют, и он не может сделать автору никакого вреда, хоть бы и хотел; кажется, и следовало бы оставить его в покое. Так нет же; герой, как медик, очень хорошо знает, что ему остается до смерти несколько часов; он призывает к себе женщину, к которой он питал не любовь, а что-то другое, не похожее на настоящую возвышенную любовь. Она пришла, герой и говорит ей: “...Ну, что ж мне сказать вам... Что я любил вас? это и прежде не имело никакого смысла, а теперь и подавно. Любовь – форма, а моя собственная форма уже разлагается. Скажу я лучше, что какая вы славная! И теперь вот вы стоите, такая красивая...” (Читатель дальше яснее увидит, какой гадкий смысл заключается в этих словах.) Она подошла к нему поближе, и он опять заговорил: “ах, как близко, и какая молодая, свежая, чистая... в этой гадкой комнате!...”. От этого резкого и дикого диссонанса теряет всякое поэтическое значение эффектно написанная картина смерти героя [5, с. 87].

Что имеет в виду критик? Оказывается, Базаров «призывает свою возлюбленную для того, чтобы видом ее прелестей в последний раз пощекотать свою потухающую страсть» [5, с. 87].

Этот цинизм автора, с точки зрения Антоновича, совершенно разрушает впечатление от эпилога (цинизм здесь вернее было бы приписать критику):

А между тем в эпилоге есть картинки нарочито поэтические <...> и совершенно не достигающие своей цели благодаря указанному диссонансу. На могиле героя растут две молодые елки; отец и мать его <...> приходят на могилу, горько плачут и молятся о сыне. <...> Кажется, чего же лучше; все прекрасно и поэтично, и старички, и елки, и невинные взгляды цветков; но все это мишура и фразы, даже нестерпимые после того, как изображена смерть героя [5, с. 88].

Присвоение романа в партийных идеологических целях, как представляется, не единственная подоплека сюжетной акцентировки, возникающей в пересказе и комментариях критика. Можно выделить еще один – имплицитно выраженный – личный сюжет Антоновича, точнее, корпоративный сюжет, разворачивавшийся в редакции «Современника» в среде «новосеминарских» сотрудников, так называемый разночинский сюжет<sup>11</sup>. В его орбиту были вовлечены Добролюбов, Чернышевский и позже Антонович. И притом, что победа осталась за разночинской братией – Тургенев покинул «Современник», писатель долго оставался главным раздражителем разночинских амбиций, уязвленных аристократическим высокомерием Тургенева<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Подробнее о формировании и семантике разночинского сюжета см.: [7].

<sup>12</sup> Разночинский комплекс проявлялся Антоновичем, кроме прочего, и в отношении «собрата» по семинарско-разночинскому прошлому – Г. Е. Благосветлова, редактора «Рус-

Контуры этого сюжета обрисовываются при выделении определенных сюжетных маркеров. Если мы посмотрим на частотность тем, затрагиваемых в статье, то увидим, что наиболее часто и подробно Антонович комментирует барство «отцов». При этом сарказм по поводу барства – вне зависимости от того, кого из героев описывает критик, – направлен прежде всего на автора. Павлу Петровичу достается более всего, его черты, привычки, занятия, внешность описаны и увидены как будто глазами Базарова:

И этот-то умный, солидный человек прегордо обращается с Базаровым, даже руки ему не дает, и до самозабвения погружается в заботы о франтовстве, умащает себя благовониями, щеголяет английскими костюмами, фесками и тугими воротничками, “с неумолимостью упирившимися в подбородок”; ногти у него такие розовые и чистые, “хоть на выставку посылай”. Ведь это все смешно, говорил Базаров, – и правда» [5, с. 88].

Павел Петрович выступает эталоном барства, истинным воплощением которого является для Антоновича Тургенев. Павел Петрович – любимец автора, по версии критика, фактически его альтер-эго. Сама эстетизация чувств «отцов» претит критику, отсюда и потребность рассказать, как было «на самом деле» в отношении Фенечки:

Дело Николая Петровича вышло так невинно и мило оттого, что оно было закрыто двойной поэтической вуалью и фразы употреблены более неясные, чем при описании любви Базарова...» [5, с. 99].

Даже поэтичность стиля Тургенева источником своим имеет барство: Антонович приводит фрагмент, в котором Николай Петрович в одиночестве созерцает природу, любуясь окрестностями:

“Мужичок ехал рысцей на белой лошадке по темной узкой дорожке вдоль самой роши: он весь был ясно виден, весь, до заплаты на плече, даром что ехал в тени” (заплата – вещь живописная, поэтическая, против этого кто говорит, но при виде ее не мечтается, а думается, что без заплаты было бы (мужичку. – Т. П.) лучше, хоть и менее поэтично) [5, с. 84].

Барское высокомерие Тургенева выражается, с точки зрения критика, и в неспособности увидеть и понять новый тип интеллектуальной женщины-труженицы. С одной стороны, это происходит оттого, что «Тургенев, к сожалению, наблюдает отечество из прекрасного далека», с другой – его интересует совсем другой тип женщин – пустых и праздных. Антонович выступает горячим сторонником Кукшиной, злонамеренно окарикатуренной автором. Она, как и Фенечка, существенно укрупняется в масштабе сюжета и даже сравнивается – довольно неожиданно – с Павлом Петровичем:

Представьте себе, живет в деревне барин, уже приближающийся к старости, и все свое время убивает на то, чтоб мыться да чиститься; ногти у него розовые, вычищенные до ослепительного блеска, белоснежные рукавички с крупными опа-

---

ского слова», журнала, казалось бы, очень близкого «Современнику» по демократической направленности и сословному редакционному и авторскому составу. Тем не менее упреки в унижительном угождении графу Г. А. Кушелеву-Безбородко («спит в лакейских на барских шубах...»; «некогда в графской передней почивали, вместо лавров, на связке парадных гербовых ливрей»), подарившему журнал Благосветлову, частотны в период осложнившихся отношений между журналами [8, с. 371; 9, с. 204; 10, с. 106].

лами; в различные времена дня он одевается в различные костюмы; почти ежечасно он меняет галстучки, один другого лучше; благовониями несет от него на целую версту; даже в разъездах он возит с собой “серебряный несессер и походную ванну”; это Павел Петрович. А вот в губернском городе живет молодая женщина, принимает к себе молодых людей; но, несмотря на это, она не слишком заботится о своем костюме и туалете, – чем г. Тургенев думал унизить ее в глазах читателей... [5, с. 95].

Антонович не брезгует и прямыми оскорбительными намеками на личную жизнь Тургенева: «Кукшина действительно смешна; за границей она якшается с студентами; но все же это <...> гораздо простительнее, чем почтенному престарелому человеку якшаться с парижскими танцовщицами и певицами» [5, с. 95].

В результате таким образом перелицованного сюжета ошельмованными предстают не столько герои романа, сколько сам Тургенев.

Писаревский сюжет в «Реалистах» развивается сразу в нескольких слоях повествования, поскольку усложняются сами задачи: критик подробно разбирает аргументы Антоновича и «по пунктам» опровергает, уличая его, а заодно и всю «недалновидную» / «близорукую» критику», «злопыхателей», то в простом непонимании, то в злонамеренной клевете. Он апеллирует к «беспристрастному читателю». Автор, в отличие от Антоновича, мало интересуется Писаревым, ему отдана дань признания, он мастер, способный наблюдать и точно передавать увиденное, причем мастер, отличающийся большим художественным талантом. Однако и эта простая констатация много значила в полемическом контексте журнальной перепалки. «Современник» списывал Тургенева со счетов, а Писарев не только возвращал его в литературу, но и отводил писателю едва ли не первое место среди современных писателей. С точки зрения Писарева, «роль первого критика в “Современнике” не соответствует теперешним размерам сил» Антоновича [11, с. 231]. Более того, его статья оказалась крайне вредной, поскольку «сильно перепутала понятия нашего общества о молодом поколении» [11, с. 254]. Однако ответственность за это, как полагает Писарев, целиком лежит на журнале: «Так пакоистить мог только один “Современник”» [11, с. 254].

Посмотрим, как выстраивает сюжет Писарев, укрупняя фигуру Базарова. Во многом расширение сюжета становится возможным за счет многократности пересказа одних и тех же фрагментов в разных проекциях. Первый слой пересказа обусловлен необходимостью опровергать Антоновича: Писарев 1) приводит пересказ пересказа Антоновича («...критик “Современника” рассуждает так неестественно и пускает в ход такие удивительные натяжки...» [11, с. 234]; «...но еще смешнее смотреть, как критик умышленно или нечаянно уродует сцену...» [11, с. 234], затем 2) дает тот же фрагмент в «правильном» пересказе, затем 3) выдвигает длинный ряд доказательств того, что он «не сочиняет» («Мне теперь надо доказать, что я не сочиняю и что каждое мое слово основывается исключительно на правильном понимании тех материалов, которые дает Тургенев и которые, мне кажется, сам Тургенев не всегда рассматривает с надлежащей точки зрения...» [11, с. 232]. По ходу дела он еще раз приводит упомянутые фрагменты уже с расширенным комментарием на тему «что сказал оппонент, что сказал автор, что он сам хотел сказать». Второй слой пересказа формируется в зоне дописывания / моделирования внутренней речи Базарова и синхронного ее толкования («Но Базаров даже и говорит-то совсем немного и выражает свои мысли так коротко и отрывисто, что почти каждое его слово требует дополнительных и пояснительных комментариев» [11, с. 253]). В результате пересказанные сцены существенно расширяются не только в объеме, перед нами разворачивается сложный психологический рисунок, соответственно образуется и другой тип построения

сюжета за счет значительного увеличения нарративной компетенции критика-повествователя.

В конечном счете объем статьи невероятно увеличивается, возникают повторы, в том числе и потому, что статья писалась долго, пять месяцев, выходила частями, и критику – для пояснений читателю, приходилось возвращаться к уже сказанному. Самоповторы возникают также из-за отсылки к идеям предыдущей статьи «Базаров» двухлетней давности. О многословии Писарева современники отзывались иронично, оно бросалось в глаза<sup>13</sup>.

К наращиванию боковых сюжетов относится и развитие возможных сюжетов: «Если бы отцом Базарова был Николай Петрович...» [11, с. 240]; если бы Базаров сошелся с Одинцовой. Во втором случае не обошлось без влияния уже появившегося романа Чернышевского «Что делать?», быстро ставшего новым фаворитом критика. Писарев был поклонником теории «разумного эгоизма»<sup>14</sup>, некоторые поступки Базарова комментируются явно с оглядкой на идеи «эгоистов», особенно заметно заимствование идей, связанных с теорией счастливого брака двух «новых» людей: «Наслаждаясь разумным счастьем, Базаров удесятерил бы свои рабочие силы, и это приращение пошло бы целиком на пользу общему умственному капиталу всего человечества. Одинцова, с своей стороны, развернула бы все силы своего здорового ума» [11, с. 241–242]. Этот возможный счастливый финал уже сам по себе изменял сюжет до неузнаваемости. Отметим, что Писарев своим толкованием героя, а особенно наращиванием сюжетных вариантов, по сути, предвзял длинную череду разночинских сюжетов о новых людях, в которых очевидным образом прорисовывается контаминация базаровско-рахметовской и базаровско-лопуховской линий<sup>15</sup>.

Внутренний сюжет Писарева, на который обратили внимание и современники, связан с присвоением Базарова, с полной идентификацией критика с героем. Отметим, не собственно с тургеневским Базаровым, но с Базаровым, которого Писарев создал и возвел в абсолют («Мадам Бовари – это я», только если бы это заявлял не автор, а критик). Нетрудно заметить, что наиболее любимой и важной сюжетной линией романа является линия отношений Базарова и Одинцовой. Это, в частности, проявляется и в неоднократном пересказе двух объяснений героев, пересказе сцены смерти, где акцент делается на посещении Одинцовой умирающего Базарова. К важным, требующим от критика пространного комментария, явно относятся также эпизоды с Фенечкой («поцелуй Базарова»), оправдание ду-

---

<sup>13</sup> Р. А. Коренева писала в письме к матери Писемского: «Читали мы все вместе “Нерешенный вопрос” <...> – Ну что? – спрашиваю. – Да хорошо, очень хорошо, только зачем это Дмит<рий> Ив<анович> говорит так много о том, что Базаров говорит так мало...» (цит. по: [11, с. 544]).

В «Будильнике» был напечатан фельетон без подписи «Еще раз о Базарове. Подражание апрельскому эстетике», который начинался с «главы 53». В нем довольно точно пародировалась манера Писарева, в частности, от лица Базарова в фельетоне заявлялось: «Но прежде я намерен сделать маленькое нравоучение нашей критике. Я уже прежде, в ста тридцати главах доказал, что она опростоволосилась <...> Но какова именно любовь Базарова <...> я намерен неопровержимо доказать в следующих пятидесяти двух главах» [12, с. 177].

<sup>14</sup> В этом случае идеи Чернышевского очевидным образом совпали с собственными идеями Писарева об эгоистической морали, которые он провозгласил еще в 1859 г. и, кроме писем, излагал их в статьях «Схоластика XIX века», «Стоячая вода», «Базаров» (1861–1862 гг.). См. об индивидуалистической теории Писарева и формах ее реализации в жизни: [13, с. 98–135].

<sup>15</sup> См. «Указатель фабульных схем русской классической литературы» (разделы «Разночинский сюжет», «Любовь к чужаку») (в): [14, с. 82–83; 106–107].

эли Базарова<sup>16</sup>. Есть все основания полагать, что пристрастность к «выбранным местам» имеет биографическую подоплеку. Просматривается параллель с безответной влюбленностью в Раису Кореневу, с дуэлью, на которую Писарев безуспешно пытался вызвать ее мужа, Гартнера (дело, как известно, закончилось дракой и обменом ударами хлыста). К личным темам относится и «разлад с родителями» (известен его эпатаж демонстрацией отсутствия сыновних чувств), и тема тотального трагического одиночества, приписанная Базарову.

Наблюдения за тактикой интерпретации романа позволяют увидеть, каким образом Антонович и Писарев выстраивают совершенно разные сюжеты, основываясь на одной и той же романной фабуле. В данном случае именно пересказ текста становится одним из важных инструментов его усвоения / присвоения. Базовой основой пересказа как высказывания является авторская интенция, целеполагание которой всецело определяет способы переподчинения исходного материала. В результате концептуально разные сюжеты одного романа оказываются в разных эстетических и идеологических кластерах, маркирующих не только расхождение журналов, но и векторное перераспределение литературных приоритетов в шестидесятые годы. Одним из признаков происходящих перемен стало активное беллетристическое воспроизведение тургеневской сюжетной матрицы, равно продуктивной – эстетически и идеологически – в совершенно различных литературных направлениях. Можно предположить, что кристаллизация разночинского сюжета о новых людях и антинигилистического сюжета, очень популярных и востребованных беллетристикой, произошла именно в рамках этой полемики вокруг «Отцов и детей». Куда более, чем сам Тургенев, Антонович поспособствовал формированию антинигилистического сюжета в его сатирическом изводе<sup>17</sup>. Еще заметнее влияние Писарева, сформировавшего «оптимистический» вариант разночинского сюжета с помощью контаминации сюжетов Тургенева и Чернышевского.

### Список литературы

1. *Евгеньев-Максимов В.* Некрасов и его современники. М.: Федерация, 1930. 386 с.
2. [Шербаков В. И., комментарий] // Писарев Д. И. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М.: Наука, 2003. Т. 6: Статьи. С. 521–568.
3. *Минаев Д.* Ответ на вопрос (письмо в редакцию «Современника») // Современник. 1865. № 1.
4. *Тургенев И. С.* Сочинения. СПб., 1869. Ч. 1. С. XC–СП.
5. *Антонович М.* Асмодей нашего времени // Современник. 1862. № 3.
6. *Салтыков-Щедрин М.* Материалы для характеристики современной русской литературы М. А. Антоновича и Ю. Г. Жуковского // Отечественные записки. 1869. № 4.
7. *Печерская Т. И.* Выход из сословия как литературный факт: «семинарская» составляющая русской литературы середины XIX века // Универсалии русской

---

<sup>16</sup> Кстати сказать, почему-то и Антонович, и Писарев выражают уверенность в том, что Базаров в страстном порыве не только привлек к себе Одинцову, но и поцеловал ее, хотя о поцелуе у Тургенева не сказано ни слова. Так далеко может завести увлеченность сочинением своих сюжетов.

<sup>17</sup> Антонович в полемике с Писаревым обвинял Тургенева в том, что он явился родоначальником антинигилистических романов наподобие «Марева» Клюшниковца, «На ножках», «Некуда» Лескова [15, с. 313].

литературы / Воронеж. гос. ун-т. Воронеж: Научная книга, 2011. Вып. 3. С. 141–149.

8. *Салтыков-Щедрин М.* Глуповцы в «Русском слове» // Современник. 1865. № 2.

9. *Салтыков-Щедрин М.* Барские лакеи в «Русском слове» // Русское слово. 1865. № 3.

10. *Салтыков-Щедрин М.* К читателям // Русское слово. 1865. № 5.

11. *Писарев Д. И.* Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М.: Наука, 2003. Т. 6: Статьи.

12. Б/п. Будильник. 1865. 18 июня.

13. *Щербаков В.* Этика Писарева: теория и практика // Мир Д. И. Писарева. М.: Наследие, 2000. Вып. 2: Исследования и материалы. С. 98–135.

14. *Печерская Т. И., Никанорова Е. К.* Сюжеты и мотивы русской классической литературы. Новосибирск, 2010.

15. *Антонович М.* Промахи // Современник. 1865. № 4.

**T. I. Pecherskaya**

*Novosibirsk, Russia*

**THERETELLING OF THE PLOT AS A WAY OF ITS APPROPRIATION  
(POLEMICS ABOUT THE NOVEL BY I. S. TURGENEV «FATHERS AND SONS»)**

Polemics between the magazines «Sovremennik» and «Russkoye slovo» in 1860s, caused by the different estimation of I. S. Turgenev's novel «Fathers and sons», is considered in the article. Materials of the observation are the articles by M. Antonovich and D. Pisarev, written about the novel. The subject of the research is the way of the statement of the text's plot by literary critic. The retelling of the text is considered as a way of interpretation, allowing critic not only transform the author's plot, appreciably changing it, but also put the personal plots into the plot of Turgenev's novel, depending on the polemical object of the article. As a result, conceptually different novels are found in different aesthetic and ideological clusters, and it marks not only the difference of the magazines, but also a considerable redistribution of the literary priorities in 1860s.

*Keywords:* literary critique, magazine polemics, «Sovremennik», «Russkoye slovo», Antonovich, Pisarev, Turgenev, retelling, text interpretation.

*Pecherskaya Tatiana I.* – Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methodics of Literature Teaching, Novosibirsk State Pedagogical University (28, building 3, Vilyuiskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, ptatiana9@gmail.com)

УДК 821.161.1-95

**Е. А. Макарова**

*Томск, Россия*

## **СЮЖЕТ «ТЕАТР» В ПИСАТЕЛЬСКОЙ КРИТИКЕ Н. С. ЛЕСКОВА**

Рассматривается писательская критика Н. С. Лескова в аспекте рецептивной эстетики. В анализируемых критических текстах сюжет становится универсальной, всеобъемлющей категорией. Анализу подвергается цикл театральных рецензий, написанных в ранний период творчества писателя. Объединенные общим сюжетом «театр», тексты представляют определенный метатекст, постепенно превращающийся при творческой переработке в самодостаточный, завершающий текст. В центре внимания писателя – пьесы Островского и собственные поиски в области драматургии. Уникальность и своеобразие критических текстов Лескова ярко выражены на уровне авторской позиции, подчеркнуто писательского подхода к анализируемым явлениям, неповторимого стиля и языка.

*Ключевые слова:* писательская и театральная критика, рецептивная эстетика, сюжет, рецензия, авторрецензия, фельетон.

В настоящее время термин «писательская критика», на одном уровне с литературной критикой, прочно вошел в исследовательский оборот. Писательская критика считается особой областью литературы, и с точки зрения жанра в ней нет никаких ограничений. Можно сказать, что в это понятие входят буквально все тексты, включающие критические суждения писателя, отражающие его литературные замыслы и нашедшие жизнь в его художественном творчестве: письма различной функциональной и читательской направленности, заметки, записки, дневниковые записи, предисловия / послесловия, объяснения с редактором, обращения к читателям и т. п. Главное отличие писателя-критика от профессионального состоит в том, что он не может смотреть на литературные явления «со стороны», так как сам принимает участие в литературном процессе, создает литературу, и поэтому взгляд писателя-критика на нее – это чаще всего взгляд «изнутри».

Главным аспектом писательской критики Лескова всегда становилась та особенность, что каждую свою статью он создавал на основе конкретного факта, превращая ее в так называемую статью «по поводу». Несмотря на то что критические

*Макарова Елена Антониновна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего литературоведения, издательского дела и редактирования Томского государственного университета (пр. Ленина, 36, Томск, 634050, Россия, elena\_mak2004@mail)

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2015. № 1. С. 94–101.

© Е. А. Макарова, 2015

тексты писатель всегда адресовал конкретному читателю, в них он вкладывал, прежде всего, свои внутренние переживания и интенции, часто отражающие не столько реальную ситуацию в литературе, сколько то, что волновало самого художника. Сразу скажем, что литературно-критическая статья в ее строгом понимании Лескову не давалась, хотя он и не стремился стать критиком-профессионалом. Но особо творчески пристрастно он пишет свои статьи в том случае, когда произведение «задевает его за живое», становится близким его мировоззрению и в итоге обнаруживает тесное родство с его художественными произведениями.

Мир художественного произведения с «обратной стороны», проблему его освоения перед читателем выявляет как главную рецептивная эстетика. Ее признаком является, по утверждению Ю. Борева, ориентация писателя на собственный художественный опыт, так как в этом случае он сам становится активным участником диалога, поскольку имеет огромное желание получить ответ. Таким путем осуществляется процесс литературного самосознания, так как, вступая в сотворчество, писатель-реципиент не только помогает обогатиться смыслу воспринимаемого произведения, но обогащает и свой художественный опыт [1, с. 7].

Творя же свой очередной «сюжет», писатель нередко формирует и как бы проверяет его на состоятельность в своей критической практике. Вследствие этого сам сюжет в литературно-критической статье становится универсальной, всеобъемлющей категорией, которая определяет, по мысли А. М. Штейнгольда, «отношение критика к объектам теоретического осмысления и практического воздействия, диктует логику умпостроений и характер аргументации» [2, с. 121].

Одним из таких сквозных в творческой системе Н. С. Лескова станет сюжет «театр». К нему относятся тексты самого разного жанрового и стилового воплощения: театральные рецензии и хроники, единственное драматургическое произведение – драма «Расточитель», статьи, написанные в жанре портрета-некролога (по поводу смерти актрисы Юлии Николаевны Линской) и очерка – «Театральный характер», поздний рассказ «Тупейный художник», сюжетно и тематически продолжающий цикл рассказов о праведниках. В итоге все эти разнопорядковые, но объединенные одним сюжетом тексты представляют определенный метатекст, постепенно превращающийся при творческой переработке в самостоятельный, завершающий текст, создававшийся им практически на протяжении всей жизни.

Известна всегдашняя склонность Лескова к театру, истоки которой уходят в его дописательскую биографию, в чем он признавался в одном из последних своих интервью для «Петербургской газеты», данном в начале 1895 г. критику В. Протопопову. Ранний же период его творчества как раз и отмечен тем, что, помимо создания таких ярких произведений, как «Леди Макбет Мценского уезда», «Житие одной бабы», «Воительница» и др., он активно сотрудничает со столичной прессой и, помимо массы других волнующих его проблем, намерен писать и о театре.

В этом плане наиболее интересными представляются театральные циклы статей и хроник, написанные большей частью в данный период творчества писателя. В них формируется как сам по себе сюжет «театр», так и творческая манера Лескова-критика и художника, всегда отличавшаяся предельной субъективностью, острой наблюдательностью, полемическим и сатирическим характером, виртуозным владением словом, активной диалогической ситуацией, изначально задающей по отношению к реципиенту, и т. п.

На протяжении многих лет исследователями творчества Лескова ведется напряженная работа по расшифровке и атрибуции многих его неподписанных статей в различных газетах и журналах, в которых он сотрудничал. Благодаря этому

в его Полном продолжающемся собрании сочинений представлена уже довольно целостная картина театральной критики, созданная во второй половине 1860-х – начале 1870-х гг. По отношению к этим текстам сразу необходимо развести такие понятия, как «театральная» и «писательская» критика, если учесть, что Лесков всегда крайне остро осознавал себя именно литератором, обладая даже своеобразным «комплексом» литератора, которого не было в такой степени у других больших писателей. Литературно-критические суждения художника как вариант писательской рецепции в этом плане представляются крайне своеобразными, поскольку писатель здесь выступает и как творец, и как критик, и как читатель – соучастник процесса создания, по терминологии Борева, «вторичного мира» художественного произведения.

Одна из первых его рецензий, *«Александринский театр в Петербурге»*, за подписью N.N. была опубликована в журнале «Отечественные записки» в июне 1866 г. и посвящена разбору новой пьесы Островского «Пучина». Критик оценивает ее достаточно высоко, но сразу отмечает, что пьеса не нова по замыслу и даже по содержанию, имея в виду общую для драматурга тему «“заедания” личности средою “самодуров”», которая уже прозвучала в целом ряде предыдущих пьес. Лескова, как хроникера современного театрального дела в России, в большей степени занимали и вопросы практической деятельности Дирекции императорских театров, цензурной политики, общего состояния отечественного театрального репертуара. Поэтому характерно, что, несмотря на ряд других положительных отзывов на новую пьесу Островского, недоброжелательно отнеслась к ней и дирекция императорских театров, поэтому вскоре после первых постановок «Пучину» сняли с репертуара.

Важно уточнить, что к этому времени Островский был одним из самых авторитетных драматургов, чьи пьесы почти каждый сезон с большим успехом ставились в московском Малом и петербургском Александринском театре. Он являлся, по сути, и одним из самых обсуждаемых драматургов в русской критической мысли конца 1850-х – 1860-х гг., внутри которой активно соперничали представители «реальной», «органической» и «идеальной» критики.

Тем не менее очевидна явная смена позиций в русской критике этого периода по отношению к его творчеству, когда он обратился к истории Смутного времени и вступил в переписку с Н. И. Костомаровым. Первые отзывы о его пьесах, в частности о «Дмитрии Самозванце», появились в печати в связи с ее опубликованием в «Вестнике Европы» и постановкой на сцене Малого театра. Большинство рецензентов обвиняло Островского в полном заимствовании его исторической хроники из труда Костомарова «Названный царь Димитрий», что опроверг сам историк, выступивший в газете «Голос» [3, с. 519]. Суть полемики для того времени понятна: насколько очевидна была потребность российского пореформенного общества в изучении сознания и быта купечества (не случайно Островский заслуженно получает такие имена, как «Колумб Замосковоречья», «Пржевальский Внутренней Азии»), настолько настороженное отношение проявилось к его пьесам с иной тематикой, связанной с миром дворянства, а особенно – времен Смуты.

Необходимо отметить, что Лесков всегда питал огромное уважение к творчеству Островского. Его пьесу «Гроза» он считал истинно народной драмой, открывавшей новые пути в искусстве. В своей «Автобиографической заметке» писатель ставит Островского «по правде представлений» народной жизни рядом с автором «Записок охотника», что в его понимании является высшей похвалой. Не случайно уже в ранние годы своей писательской биографии, активно сотрудничая с целым рядом столичных периодических изданий, Лесков обращается и к проблемам русского театра, где мерилom уровня творчества и качества текстов для него все-

гда остается Островский, хотя его оценки носят отнюдь не однозначный характер. Все это в итоге связано с его собственными поисками типа национального характера, национальной идеи, почему и проблема национального театра становится крайне актуальной для его формирующейся эстетики.

В следующей статье, «Русский драматический театр в Петербурге», напечатанной также в «Отечественных записках» в марте 1867 г. за подписью М.С., Лесков задает уже иной тон своим рассуждениям, так как говорит о состоянии современного русского театра в целом. И далее, после перечисленных пьес графа Алексея Толстого и г-на Чернявского – «Смерть Иоанна Грозного» и «Гражданский брак» – он переходит к текстам самого авторитетного для себя драматурга: «Новым явлением в нашей летучей театральной критике (если только ее можно назвать критикой) было этой зимой некоторое новое отношение рецензентов к последним пьесам г. Островского. Долгое, некогда безусловное и весьма часто не в меру рабское поклонение произведениям этого драматического писателя вдруг пало и сменилось каким-то унылым сожалением» [4, с. 540–541].

К середине 1860-х гг., совпадающей со временем создания Лесковым цикла статей о русском театре, Островским был написан уже целый ряд исторических пьес: «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» (1866), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866), «Тушино» (1866), «Василиса Мелентьева» (1867). Все они, так или иначе, по разному поводу находятся в круге чтения начинающего писателя. Но после потрясшей его сознание драмы «Гроза» последующие пьесы драматурга, особенно исторического характера, не удовлетворяют Лескова. Тем не менее он не настаивает на общем утверждении критиков об упадке сил драматурга, а продолжает настойчиво подчеркивать ту мысль, что ему не даются именно исторические хроники и что «его род пьес, в которых он всего сильнее, есть бытовая драма и комедия» [4, с. 543].

Интересны в этом плане сами по себе основные художественные принципы и приемы, за счет которых Лесков творит свой критический текст. Если учесть, что он пишет театральную рецензию, то характерно, что практически в поле его внимания оказываются достоинства и недостатки прежде всего самих пьес, а не их сценического воплощения. Обходит он вниманием и актерскую игру, предметом же рассуждения становится не объективная, а субъективная ситуация, так как молодой писатель-критик размышляет не столько о творчестве Островского, сколько о проблеме, интересующей его лично как художника, чтобы поспешить выразить «собственное мнение», поэтому чаще всего и любит говорить «по поводу».

Все это в итоге приводит к тому, что Лесков параллельно своей критической работе предпринимает собственную писательскую попытку создания драматургического текста, написав свою единственную драму «Расточитель», опубликованную в 1867 г. в журнале «Литературная библиотека» под ранним писательским псевдонимом – М. Стебницкий. Несомненно, пьеса эта прозвучала как «ответ» историческим хроникам Островского, что уже само по себе представляло ситуацию своеобразного творческого состязания-диалога.

Мир героев Лескова, особенно образ Фирса Григорьевича Князева, очень напомнили зрителям атмосферу «темного царства» Островского с его «дикими нравами», но и обнаружили явную полемику с первоисточником, конструирование собственного образа с помощью материала, представленного традицией. Более того, по точному наблюдению Майи Кучерской, явный параллелизм системы персонажей «Расточителя» и «Грозы» имели уже не только ученический, но и явный учительный смысл, так как «Лесков демонстрирует Островскому, что приволжский город, во-первых, устроен иначе – еще страшнее и безнадежнее, чем у Островского, а во-вторых, происходящие в нем события легко могут послужить ис-

точником для создания драмы из купеческого быта, так что незачем бежать из неприглядной современности в историю» [5, с. 152].

Сразу надо оговорить, что в дальнейшем драма «Расточитель» имела достаточно благополучную сценическую судьбу, но для критики 1860-х гг. Лесков, автор статей о петербургских пожарах и своего первого антинигилистического романа «Некуда», уже во многом был замаркирован под образом крайне реакционного и маргинального писателя. Не случайно критики проигнорировали и явное новаторство его драмы, к примеру образ купца новой генерации Ивана Максимова Молчанова, представляющего, по выражению писателя, «*новые нравы и течения*». Эта сторона была не замечена, зато Лескову было выдвинуто очередное обвинение в том, что драма его крайне тенденциозна, так как направлена на систему новых выборных судов. В итоге, отчаявшись найти поддержку в своих творческих начинаниях, писатель идет на крайний шаг – пишет анонимную рецензию на собственную пьесу, создавая, по сути, новый вариант критического жанра – авторецензию, что, кстати говоря, является очень характерным приемом для его творческого метода.

Итак, возмущенный и оскорбленный Лесков публикует в 1867 г. в ноябрьской книжке «Литературной библиотеки» *бесподписную рецензию* на собственную пьесу и ее постановку. Факт сам по себе беспрецедентный, поэтому интересно проследить, насколько здесь выдержан общий стиль и тон, присущий его писательской критике. Говоря о том, что театральная дирекция обратила на пьесу внимание, он сразу дает ей оценку: «*оригинальное и талантливое произведение*». Далее внимание читателя фокусируется на авторе, названного критиком «*даровитым беллетристом*», и на его должную оценку, так как «*следовало бы только радоваться, что этой нужде желает послужить писатель, составивший себе имя в другом роде литературы*». Тем не менее вывод следует неутешительный: «*Итак, ни ум, ни дарование писателя, приобревшего (так!) далеко недюжинную известность своими прежними произведениями, не помешали ему написать такую вещь, хуже которой еще не бывало на русской сцене: по крайней мере едва ли какая пьеса подвергалась таким решительным и единодушным ругательствам, какими почтен “Расточитель”*» [4, с. 643–644].

Важно, что в критическом тексте диалог выстраивается сразу на нескольких уровнях: между критиком и читателем-реципиентом, критиком и оппонентом, критиком и автором произведения, критиком-писателем и собственно писателем (т. е. внутри себя). Читатель здесь, как пишет Н. М. Раковская, «конструируется в тексте критического сочинения, становясь частью “мира” критика, и существует как нечто внеположенное данности литературно-критической статьи» [6, с. 320]. В критическом тексте диалог (беседа, общение) является сущностным, сюжетообразующим и условным, поскольку здесь существует только мнение автора этого критического текста. Примеры как подлинных, так и мнимых диалогов характерны для рецептивного восприятия практически всех писателей-критиков, в том числе и Лескова.

Принципиально, что и в данной авторецензии полемический задор молодого писателя направлен не на сам объект критики (что характерно для его статей в целом), но под прицелом его беспощадного и острого пера оказывается сам образ критика, особенно явно проявивший себя в лице «Незнакомца». Если помнить, что под этим псевдонимом печатался известный в дальнейшем издатель А. С. Суворин, то важно помнить, что в последний период своего творчества Лесков будет иметь с ним активную переписку и плодотворные творческие связи. Сейчас же он обвиняет его в «*балаганности*» изложения сути пьесы, сравнивает фельетоны со «*сплошными мутными потоками брани и глумления*», обвиняет в том, что он «*прикидывается протачком*» и «*оскорбляет самым пасквильным*

образом таких супротивных деятелей, как г. Стебницкий» [4, с. 646]. Но важно и то, что Лесков в итоге понимает, как в жару полемики становится далек его текст от жанра рецензии и пытается вернуть ее в необходимое русло, оправдывая такой недопустимый тон: «Мы должны извиниться перед читателями в том, что, вместо театрального мира, так углубились в мир фельетонный» [4, с. 647].

Итак, рецензия и фельетон – такие разнопорядковые и разнокачественные жанры Лесков ставит в один ряд, и для его писательской манеры это звучит убедительно. Как публицистический жанр фельетон имеет своей целью представление «фельетонного факта», по сути своей разнящегося с задачами литературной критики. По уточнению А. А. Тертычного, «для фельетона подходит только особый факт, а именно – содержащий в гипертрофированном виде черты, типичные для явлений того класса, к которому он относится» [7, с. 164]. Получается, что фельетонным фактом не может быть литературное событие, само по себе художественное произведение, заинтересовавшее писателя-реципиента, творчество и личность автора этого произведения. Можно, однако, наблюдать иную картину в критике второй половины XIX в., когда фельетон активно проникает в писательскую критическую прозу и прочно в ней закрепляется. Фельетон как способ обращения к сторонам общественной жизни давал возможность его автору не углубляться в подробный анализ произведения, а лишь «оттолкнуться» от него для осмеяния злободневных вопросов окружающей действительности.

Так и у Лескова предметом рассуждения становится не объективная, а субъективная ситуация, когда писатель-критик рассуждает не столько о творчестве, сколько о проблеме, которая интересует его лично, чтобы поспешить выразить «собственное мнение». В его рецензии на собственную пьесу становится очевидным, как писатель-реципиент буквально вживается в игровую ситуацию, вступает в игру в диалоге с автором и своим читателем с помощью «ответных» образов, реминисценций, цитат, взятых из критикуемого произведения или из произведений классиков. Такое свойство имеет не всякая писательская критика, но подобный игровой момент становится принципиальным для критических текстов Лескова.

В этом плане и Островский выступает для него то как союзник, что очевидно в данном тексте, где он дает постоянные отсылки к его пьесам для сравнения с собственной, то опять находится под прицелом его пристрастной критики, так как собственный «неуспех» очень часто компенсирует нападками на «неудачи» общепризнанного драматурга, в чем явно проявляется его комплекс литератора. Таким образом, статьи Лескова, несомненно, вписывались в общую полемику по поводу «тенденциозной драмы», преобладавшей в 1860-е гг. в репертуаре русских театров.

Последние театральные рецензии писателя публиковались в начале 1870-х гг. в воскресных прибавлениях к газете М. Н. Каткова «Московские ведомости – Современные летописи». В ноябре 1871 г. за подписью Н. публикуется его статья «Петербургский театр», в центре разбора которой – две современные комедии: «По духовному завещанию» В. Александрова и «Лес» Островского. При разборе последней Лесков опять демонстрирует тот метод, когда, игнорируя жанр театральной рецензии, не разводит для себя изначально авторский текст и его сценическое воплощение. Вследствие этого, начиная анализировать сценическое воплощение заявленных пьес, он сразу констатирует ситуацию пусть временного, но «во всяком случае неоспоримого, хотя и весьма прискорбного, упадка таланта г. Островского», комедия которого, против обыкновения, «немало страждет от длиннот в диалогах, которые опытным людям казались крайне неудобными для сцены и действительно оказались убийственными» [8, с. 356].

Что касается системы образов, то критик считает, что «сам герой пьесы, провинциальный трагик Несчастливцев, лицо очевидно написанное не без претензий произвести эффект новым типом широкой русской натуры, весь держится на фижмах и вообще нимало не дышит тою жизненною простотою и силой, которые есть в несколько сродном ему Любиме Торцове» [8, с. 357]. В итоге, сделав небольшую оговорку по поводу игры актера Бурдина, автор рецензии приходит к более чем неожиданному выводу, что не пьеса Островского, а комедия г-на В. Александрова, напротив, «написана чрезвычайно просто, живо, очень весело, к тому же без всяких претензий на вещание миру огнеустых слов» [8, с. 358], что, прямо скажем, не делает чести художественному вкусу Лескова-критика.

Как мы уже подчеркнули, такая ситуация возникает во многом из-за изначально ложной позиции критика, когда и крайняя субъективность его тона, и явная личная «уязвленность» в качестве несостоявшегося драматурга, а главное – разговор о сценической версии, не служащий основанием для утверждения об «упадке таланта г-на Островского», ведут к тем неожиданным и неутешительным итогам, которые в ложном свете выставляют и Лескова-критика, прекрасного и тонкого писателя.

Такая позиция характерна и для театральной критики пореформенной поры в целом, представлявшей собой так называемую «интерпретацию интерпретации», если помнить, что основой анализа в ней становился не сам авторский текст, а восприятие спектакля критикой, отчего и автор статьи выступал нередко в двойной роли читателя-зрителя. Не случайно и полемика о творчестве Островского, разгоревшаяся еще в конце 1850-х гг. и достигшая своего пика к середине 1860-х гг., на период которых приходится и критическая деятельность Лескова, была обусловлена преимущественно факторами, лежащими вне сферы художественного творчества, и носила ярко выраженный публицистический характер (см. об этом: [9]).

Уникальность же и своеобразие критических текстов Лескова ярко выражены на уровне авторской позиции, подчеркнуто писательского, а не профессионально-театрального подхода к анализируемым явлениям, неповторимого стиля и языка. Результатом такой творческой рефлексии стало создание собственного драматургического текста, а также целого ряда последующих произведений, художественного и публицистического характера, связанных с сюжетом «театр», несомненно, обогативших общую палитру творческой системы писателя.

### Список литературы

1. Боров Ю. Б. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика // Теории, школы, концепции: художественная рецепция и герменевтика: Сб. ст. М., 1985. С. 3–68.
2. Штейнгольд А. М. Анатомия литературной критики: природа, структура, поэтика. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 203 с.
3. Островский А. Н. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 5.
4. Лесков Н. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: ТЕРРА, 1998. Т. 5. 832 с.
5. Кучерская М. А. Лесков и Грибоедов: один из претекстов драмы «Расточитель» // Эпические жанры в литературном процессе XVIII–XX веков: забытое и «второстепенное». Псков, 2011. С. 146–153.
6. Раковская Н. М. Литературно-критический текст (к проблеме системного анализа) // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: научное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2012. Т. 2. С. 316–322.
7. Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2011. 312 с.

*Макарова Е. А. Сюжет «театр» в писательской критике Н. С. Лескова*

8. *Лесков Н. С.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2007. Т. 10. 824 с.

9. *Брыкина Ю. Я.* Проблема восприятия и интерпретации драматургии А. Н. Островского во второй половине XIX века: Источниковедческий аспект: Дисс. ... канд. ист. н. М., 2001. 238 с.

**Е. А. Makarova**

*Tomsk, Russian Federation*

#### **PLOT «THEATER» IN LITERARY CRITICISM OF N. S. LESKOV**

Here the literary criticism of Leskov in aspect of a receptive esthetics is analyzed. In the critical texts the plot becomes universal, comprehensive category. The cycle of the theatrical reviews written in the author's early writing period is exposed to the analysis. These texts are united by the general plot «theater» and are combined in the certain metatext, which gradually becomes self-sufficient and finishing during its creative comprehension. Ostrovsky's plays and Leskov's own works in the field of dramatic art stay in the focus of the author's attention. Uniqueness and originality of Leskov's critical texts are brightly expressed in the author's position, in the underlined literary, but not professionally theatrical approach to the analyzed phenomena as well as in the unique style and language.

*Keywords:* literary and theatrical criticism, receptive esthetics, plot, review, autoreview, feuilleton.

*Makarova Elena A.* – Candidate of Philological Sciences, the associate professor of the general literary criticism, publishing and editing at Tomsk state university (36 Lenin Ave., Tomsk, 634050, Russian Federation, elena\_mak2004@mail)

**К. А. Ожерельев**

*Омск, Россия*

## **ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ В ДРАМЕ Л. А. МЕЯ «ПСКОВИТЯНКА»**

Рассматривается сюжетная структура драмы Л. А. Мея «Псковитянка». Выдвигается гипотеза об особой семантической значимости мотива двойничества в произведении. Определяются функция и роль художественной топики, основных мотивных комплексов (разлуки / встречи, верности / неверности, воли / неволи, греха, обмана, проклятия, нарушения обета и др.) в разворачивании сюжета. Подчеркивается важность фольклорного начала в драме и авторская нацеленность на поэтику суггестивности на образно-стилистическом уровне.

*Ключевые слова:* драма, сюжетная структура, мотив двойничества, фольклоризм, топка, суггестивность художественного текста.

Художественное наследие Л. А. Мея (1822–1862), многообразное, а в ряде аспектов и новаторское, плодотворно повлияло на развитие русской поэзии и драматургии. Уже современники отмечали нетривиальную творческую манеру писателя – сугубо индивидуальную и независимую, его отстраненность как от последователей ригористичной «гражданской лирики», так и от представителей «чистого искусства». Подобная эстетическая позиция художника обусловила разноречивые отклики на его произведения. Это относится не только к мнению близко знавших его людей (писателей, критиков, издателей) [1; 2], но и к суждениям поэтов [3], журналистов [4] начала XX в. и к выводам современных исследователей-литературоведов [5–7]. Так, например, дореволюционный критик П. В. Быков дискуссионно относил литературное творчество Л. А. Мея к «художественной школе Пушкина», отождествляя последнюю с «задачами чистого искусства» [2, с. 5]. В свою очередь, советский филолог и текстолог Е. И. Прохоров отмечал как недостаток «идеализацию старины» и «религиозно-патриархальных отношений между людьми» в лирических и фольклорных стилизациях Мея [6, с. 9].

Следует признать, что на сегодняшний день авторская поэтика Л. А. Мея исследована недостаточно. В общем ряду научных работ нельзя не отметить статьи Т. А. Бахор по метрико-ритмическому [8; 9] и жанровому [10] своеобразию лири-

*Ожерельев Константин Анатольевич* – кандидат филологических наук, ассистент кафедры литературы и культурологии Омского государственного педагогического университета (ул. Партизанская, 4А, Омск, 644043, Россия, blue\_eyes\_hawk@mail.ru)

ки поэта, которая также защитила в 1990 г. в Тарту кандидатскую диссертацию на тему «Стих Л. А. Мея и стиховая культура середины XIX века» [11]. Защищенные в СССР кандидатские диссертации Л. Н. Климковой (1953, Львов) [12] и И. А. Овчининой (1980, Москва) [13] по драматургии Мея, несмотря на их значимость, не могут в должной мере восполнить данный теоретический пробел. Почти не изучены особенности сюжетостроения и мотивики в драматических текстах Л. А. Мея, представляющих в этой связи несомненный теоретико-литературный интерес. Все вышеперечисленное определяет актуальность обращения к творческому наследию видного русского художника слова.

Объектом нашего анализа является наиболее известный литературный опыт Л. А. Мея в области драматургии – драма в пяти действиях «Псковитянка» (1850–1859). Исторически так сложилось, что одноименная опера Н. А. Римского-Корсакова (1871–1872, редакция 1894) стала не менее популярной и в определенный период времени фактически вытеснила свой литературный первоисточник. Следовательно, оригинальный сюжет драмы, существенно видоизмененный в форме оперного либретто<sup>1</sup>, был забыт. Между тем в тексте либретто отсутствует важный для драматического (литературного) варианта структурный элемент: предыстория рождения незаконной дочери Иоанна Грозного – Ольги (описание случайной встречи московского царя и замужней псковитянки Веры Шелюги) и сопутствующие ей диалоги героев, в которых раскрывается многоаспектный – в контексте всего произведения Л. А. Мея – мотив двойственности (двойничества) персонажей [14, с. 110]. Мы предполагаем, что именно данный мотив является связующим для сюжетной структуры произведения и организует вокруг себя все остальные мотивные комплексы. Настоящая работа не претендует на всестороннее освещение заявленной в заглавии проблематики, а предлагает некоторые перспективные, на наш взгляд, подходы к анализу сюжетики и мотивики.

Фабульная и композиционная двоичность как предпосылки двойственности / двойничества (в плане мотивики) составляют одну из важнейших поэтологических характеристик «Псковитянки». На прием «двунаправленности» организации повествования обратили внимание разные исследователи. С. А. Рейсер подчеркивал значимость исторического и психологического аспектов в архитектонике драмы – т. е. равное использование Л. А. Меем ключевых положений историософских концепций таких историков-антагонистов, как С. М. Соловьев и Н. М. Карамзин [5, с. 34–35]. К. К. Бухмейер также указывала на «двойственный» характер построения драмы и ее «двуконфликтность» (глубокую связь частного конфликта с историческим), отмечая, что «...исторический конфликт автор пытается решить при помощи частного» [7, с. 20]. Схожую точку зрения на интерпретацию сюжета «Псковитянки», в основе которого лежал «“удивительный” случай помилования Пскова Грозным», предлагал Е. И. Прохоров, констатирующий: «...за этим формальным раскрытием сюжета кроется гораздо более сложный политический конфликт – столкновение Грозного <...> и псковского веча...» [6, с. 15–16].

В данных тезисах при всей важности контекстуального подхода, на наш взгляд, умалывается имманентная художественная природа драмы, помогающая в полной мере раскрыть роль и значимость мотива двойничества в тексте. Нам близка трактовка феномена двойничества как архетипической модели, предложенная самарскими учеными-культурологами С. З. Агранович и И. В. Саморуковой, связывающими ее с «оппозицией “жизнь – смерть”»: «Неслучайно все сюжеты, где фигурируют двойники, связаны с темой смерти» [15, с. 10]. Подобным

---

<sup>1</sup> Либретто было написано *самим композитором*; также Н. А. Римский-Корсаков использовал некоторые текстовые фрагменты, предложенные ему П. И. Чайковским, выславшим автору будущей опере *свой вариант* либретто.

образом организуется сюжетостроение и в «Псковитянке». Один или оба из некоторых условных «двойников» в драме погибают. Причинами могут быть «своя смерть» (Надежда), «сумасшествие» (Вера)<sup>2</sup>, «гибель», «убийство» (Михайло Туча) или «самоубийство» (Ольга)<sup>3</sup>. Двойничество проявляется как на уровне родства (сестры-близнецы Вера Шелога и Надежда Насонова; мать Вера и дочь Ольга), так и в плане «перемены ролей». Причем во втором случае типологически могут сближаться и кровно близкие люди (Ольга частично «повторяет» судьбу своей настоящей матери, Веры, и признается в смутной влюбленности в Грозного; Надежда перенимает «материнскую» функцию у своей сестры, Веры), и принципиальные соперники в драме (в образе Михайлы Тучи нетрудно увидеть бунтарские и даже «биографические» черты самого Грозного; об их близости постоянно напоминает тонко используемая в тексте «игра слов»: «аль нет грозы за Тучей?..», «Ну, гром из тучи!...»). Расширяясь до сквозного лейтмотива, мотив двойничества оформляет самые неожиданные пары героев, чья близость может быть едва уловима, но вместе с тем способствует особой динамичности повествования в драме, ее семантической «насыщенности» и сюжетной «зеркальности». Помимо указанных выше пар, мы можем выделить и других «двойников»:

- Иван Семенович Шелога – Иоанн Грозный (законный, но опостылевший муж Веры, и ее любовник; оба тираны – один семейный, другой – государственный; их близость оттенена, кроме того, идентичностью антропонимики – оба «Иваны»);

- Никита Матуга – Юрий Иванович Токмаков (боярин и князь: антагонисты, несостоявшиеся зять и тесть; оба – вдовцы);

- Вера Дмитриевна Шелога – Настасья Романовна (Захарьина) (случайная страсть молодого царя и законная первая жена Иоанна Грозного);

- Ольга Юрьевна Токмакова, приемная дочь посадника – Ольга Ивановна, дочь Грозного (последний пример двойничества в пределах одного лица усиливает драматизм сюжета, ведь для Ольги Юрий Токмаков выступает также в двух ипостасях: вынужденной – как отец, и реальной – как дядя).

Вдобавок Ольга является *внешней копией* своей настоящей матери (это раскрывается в сцене приезда Грозного во Псков и первой встречи отца и дочери). Таким образом, у нее есть даже два условных alter ego – мать и тетя (как уже было отмечено – близнецы). Эксплицитно в драме проявлены и возрастные характеристики мужских пар «двойников», образующие оппозицию «старость – молодость» и определяющие одну из причин любовного конфликта:

Иван Шелога (старый) <=> Иоанн Грозный (молодой),  
Никита Матуга (старый) <=> Михаил Туча (молодой).

Текстуально проявление мотива двойничества в драме частично приведено в табл. 1.

---

<sup>2</sup> Мы сознательно не рассматриваем подробно в статье такие интересные стороны драмы Л. А. Мея, как символика имен и прозвищ героев (сестры Вера, Надежда; противники-«двойники» Грозный и Туча), аллюзивные «языковые игры» («кара грозная», «грозен царь Иван Васильич!...» и др.), что существенно и неоправданно расширило бы объем нашей работы.

<sup>3</sup> Отметим, что в опере Римского-Корсакова Ольга не кончает с собой, а *погибает от шальной пули*.

## Мотив двойничества

<i>Персонажи</i>	
<i>Надежда</i>	<i>Вера</i>
1) «Мы с Верушкой и сестры, да не ровни» [16, с. 110]; 2) «...да вы с сестрой – двойчатки, / Две ягодки на веточке одной...» [16, с. 110]	
<i>Вера</i>	<i>Ольга</i>
1) «Шла замуж я неволей...» [16, с. 115]; 2) «Дала обет к печерским чудотворцам / Сходить...» [16, с. 116]; 3) «Люблю другого, и любви этой / Муж и ножом не вырежет из сердца» [16, с. 115]	1) «Не выдаст: я просватана другому» [16, с. 135]; 2) «Так жди же! Я в Печерский отпущуся...» [16, с. 137]; 3) «И свет не мил, покаме не взгляну... / Я на него... Про своего Михайлу, / Про бедного, не вспомнила!...» [16, с. 168]
<i>Ольга «Юрьевна»</i>	<i>Ольга «Ивановна»</i>
«Здорово, Ольга / Ивановна... бишь, Юрьевна! Здорово!» [16, с. 190]	
<i>Никита Матула</i>	<i>Юрий Токмаков</i>
«Богат и тороват, / Хоша и вдов, а холостого лучше...» [16, с. 125]	«Осиротел <sup>4</sup> лет, надо быть, двенадцать...» [16, с. 173]

Как мы видим, использование автором двоичных пар в драме носит явно неслучайный характер и подчинено единому композиционному решению и сюжетному замыслу произведения. Ключевые мотивные комплексы сконцентрированы вокруг отмеченного нами мотива двойничества. Среди них выделяются:

- мотивные комплексы разлуки / встречи (Вера вынужденно расстается с Иваном Шелогой, уходящим на войну; Вера неожиданно встречается с Иоанном Грозным в Печерском лесу; Надежда провожает Юрия на войну с немцами; Стеша тайно встречается с Четверткой, а затем – расстается с любимым, уходящим вместе с вольницей; Ольга сначала расстается с Михайлой, а затем они тайно встречаются в Печерском монастыре или в лесу);

- мотивные комплексы верности / неверности (Надежда, как верная невеста, ожидает с войны Юрия; сюжетная линия Веры – Иоанна: Вера Шелого оказывается неверной женой Ивана Шелоги);

- мотивные комплексы греха, соблазна (Вера изменяет старому («седому») мужу, Ивану Шелого, с молодым царем Иоанном; Ольга, противясь воле приемного отца, Юрия Токмакова, тайно видится с Михайлой Тучей; Ольга в мечтах испытывает «грешное» влечение к Иоанну Грозному, никогда ею не виденному, – здесь присутствует также имплицитный мотив «инцестуального греха»);

- мотивные комплексы обмана, сокрытой правды (Вера обманывает Ивана Шелого; Надежда также обманывает Ивана Шелого; Юрий скрывает от Ольги

<sup>4</sup> Здесь в значении «овдовел».

тайну ее рождения; Иоанн сначала сомневается, а затем не успевает сказать Ольге о том, что он ее настоящий отец)<sup>5</sup>;

- мотивные комплексы проклятия, рока, «жребия» (сумасшествие Веры; трагическая кончина Ольги; полное одиночество Грозного);
- мотивные комплексы воли / неволи (замужество Веры за Иваном Шелогой «по принуждению»; нежелание Ольги идти «по неволе» замуж за «старого, ненавистного и постылого» Никиту Матуту; вольнолюбие посадских сыновей – Тучи, Терпигорева и др., их нежелание оставить Псков Грозному и быть «плененными», т. е. невольниками);
- мотивный комплекс нарушения обета (Вера, дав обещание, так и не сходилла к печерским чудотворцам);
- мотивный комплекс эха (это полисемантический мотивный комплекс: играя, «аукая», с эхом в лесу, Вера не подозревает, что судьба ее будущей дочери Ольги «эхом» повторит ее собственную);
- мотивный комплекс царского гнева / милости (Новгород беспощадно карается царем за возможную измену, а Псков – нет);
- мотивный комплекс безвременья, смуты (тематический аспект) (табл. 2).

На внешнем, текстуальном уровне частичную реализацию некоторых мотивных комплексов можно видеть в таблице 2.

Таблица 2

Реализация мотивных комплексов

<i>Мотивный комплекс</i>	<i>Текст драмы</i>
разлуки / встречи	<i>Надежда</i> : «А как <b>уехал</b> , стало словно жалко...» [16, с. 113]; <i>Никита Матута (об Ольге)</i> : «Дочь Токмакова в монастырь ходила / Не пресвятой заступнице молиться, / <b>А видеться</b> с посадничим сыном...» [16, с. 189]
греха, соблазна	<i>Вера</i> : «Я <b>грешница</b> ...» [16, с. 114]; <i>Ольга (о чувствах к Иоанну)</i> : «Так вот и <b>жмет</b> ... Что жернов... <b>давит, давит</b> ...» [16, с. 168]
обмана, сокрытой правды	<i>Вера</i> : «Сестра, сестра! Я <b>обманула</b> мужа: / Моя малютка – не его ребенок!» [16, с. 114]; <i>Юрий Токмаков</i> : «...Я перед тобою виновен – / <b>Не все сказал</b> ...» [16, с. 141]
воли / неволи	<i>Ольга</i> : «Как без него и воля мне – <b>неволя</b> ...» [16, с. 137]; <i>Михайло Туча</i> : «А <b>волю</b> сложит к царскому подножью – / Где бог укажет – с буйной головою...» [16, с. 163]
нарушения обета	<i>Вера</i> : «Думаю: наверно, / Господь меня за то и наказует, / Что я <b>дала обет и не сдержала</b> ...» [16, с. 116]
безвременья, смуты	<i>Юрий Токмаков</i> : «Не время, а <b>безвременье</b> , боярин!» [16, с. 140]; <i>Авторская ремарка в I-м явлении 3-го действия</i> : « <b>Смутный</b> говор» [16, с. 143]

<sup>5</sup> Примечательно, что все обманутые по ходу развития драмы так и не узнают о том, что были обмануты: Иван Шелого погибает на войне, а Ольга, лишь частично узнавшая о лжи, кончает жизнь самоубийством.

Учитывая частотность использования в «Псковитянке» различных модификаций мотива двойничества и семантико-композиционное отталкивание от него остальных сюжетогенных мотивных комплексов, можно сделать вывод о принадлежности данного мотива к разряду «ядерных» элементов драматического текста.

Художественная топика в драме Л. А. Мея занимает не менее важное место в целостной структуре произведения, так как связь ее с ключевыми мотивно-образными рядами очевидна. Организация пространства в тексте выполняет функцию дихотомической дифференциации и сконцентрирована на противопоставлении семантики открытости / закрытости, коррелирующей, в частности, с мотивными комплексами воли / неволи, разлуки / встречи. Так, например, семантику закрытого пространства, смерти (и, соответственно, неволи, несвободы) реализуют, казалось бы, внешне милые, «домашние» локусы светлицы, терема: «И красный терем – что дощатый гроб...» (слова Ольги) [16, с. 137]. Лесной, природный локус и речная, водная топика, напротив, символизируют открытость: «Вот здесь не то, что в тереме – прохладно...» (слова князя Юрия) [16, с. 138]. Однако им также присущи моральные коннотации и гибельная семантика. Это связано, в первую очередь, с традицией народных поверий и примет, которые имплицитно содержатся в структуре драмы. Семиотика леса в народной культуре корреспондирует с «пространством небытия» [17, с. 97], сугубо «мужской» территорией (местом нахождения жениха – реального или предполагаемого). С данным топосом соседствуют мотивы греха, блуда (см. этимологическую близость лексем «блудить» – «заблудиться»). Лес для героев драмы становится не только местом подразумеваемых тайных свиданий (*сюжетная линия Ольги и Михайлы*: «Развели, что вольница псковская / Взаправду бродит по лесам печерским» [16, с. 190]), но и морально-нравственного испытания (нарушившая обет старцам Вера Шелого по пути в Печерский монастырь, *заблудившись* в лесу, встречает там Грозного и затем изменяет законному мужу, Ивану Шелого). Неслучайно, что лес, связанный мифологически с «непреодолимой преградой», «языческой» местностью [17, с. 97], находится *перед* монастырем, как бы символизируя собой особую инициальную область, которую приходится *преодолевать* (наиболее ярко это проявлено в истории Веры, матери Ольги). В разговоре с сестрой Надеждой о Печерском монастыре Вера отмечает: «Туда дорога лесом... / А лес густой; берёзы да осины / Переплелися, спутались ветвями, / Как волоса, а молодой кустарник / Сплошным плетнём раскинулся – разросся – / **Продору нет**» [16, с. 116].

Топос водной стихии, соотносимый в русской фольклорной и литературной традициях с понятиями воли, свободы, независимости, в драме Л. А. Мея тесно связан с образами Грозного и Тучи. Ставка Иоанна в последнем пятом действии находится на «крутом берегу реки Медедни», что как бы намекает на тираническую природу царя, ограничивающего свободную стихию посадской вольницы, подобную бурной реке. Река, воспринимавшаяся в славянской традиции в качестве «пути, дороги, ведущей <...> в некое потустороннее пространство», в «иной мир» [18, с. 417], становится местом обретения последнего приюта для Тучи и других восставших псковичей. Туча, повторяя судьбу казненных новгородцев, гибнет в реке, оставаясь свободным, «вольным». Схожие мотивы, непосредственно связанные с образом Иоанна Грозного, появились у Л. А. Мея еще в раннем стихотворении «Вечевой колокол» (1839–1840): «Чтоб не тешить песнью грустною / Мне царя Ивана в тереме» [19, с. 136]; «А меня на дне песчаном синих вод твоих сокрой» [19, с. 137]. Образ вечевой колокола, значимый для понимания связи с мотивом обретения воли и свободы, является важной художественной деталью и в тексте «Псковитянки» [16, с. 143].

Конспективно отметим другие особенности поэтики «Псковитянки», существенные для организации сюжета в драме: отмечавшийся многими исследователями фольклоризм [13] и суггестивность образного ряда. Широко представлены в тексте по принципу скрытого параллелизма с основными персонажами произведения образы животных и птиц: касатка («бескрылая касатка» Вера), лебедка (Анастасия Романовна Захарына-Юрьева, «законная» жена Грозного), сокол (соперники: боярин Матуга и Михайло Туча), соловей (Иоанн Грозный), голубка (Ольга), тур (Туча). Касатка (утка / косатка / косатый селезень), лебедь и сокол в песенном фольклоре восточных славян фигурируют в тесной связи со свадебным обрядом: «В восточнославянских песнях, прежде всего свадебных, утка, как и некоторые другие птицы (лебедь, перепелка, иволга, галка), распространенный образ девушки, невесты, а селезень – жениха. В фольклорных текстах утка обычно выступает в паре с селезнем или, реже, с соколом, гусем и т. п.» [20, с. 669]. Здесь мы наблюдаем реализацию второго аспекта мотива двойничества – в плане «перемены ролей». Оригинально использован Л. А. Меем архаичный образ кукушки, прямо не соотносимый ни с одной из героинь драмы, но «предвосхищающий» скорую разлуку и раннюю смерть (к кукушке «обращаются» Вера Шелога и Четвертка Терпигорев). По славянским народным поверьям, «кукование кукушки повсеместно является символом погребального плача» [20, с. 709]. В пользу тезиса о «двоичном» характере сюжетостроения «Псковитянки» выступает реконструкция во втором действии драмы *игры в горелки*. Примечательно, что «глубинный смысл» данной народной игры, по словам В. Н. Топорова, – это «моделирование процесса формирования пар, объединяющихся в браке, и “разыгрывание” правил обмена-перехода “неудачного” персонажа пары на “удачного”» [21, с. 32].

Некоторые фольклорные элементы входят в структуру произведения на правах «текста в тексте» (это касается, в первую очередь, целых жанровых образований – колыбельной, песни, частушки, пословиц, поговорок). Исследователь С. А. Рейсер предполагал, что такие, ориентированные на народнопоэтическую традицию, тексты-вставки, как «Баю-баюшки-баю», «По малину я ходила молода», «Фить, фить, фить! Видно для старушек», «Сказка про храброго витязя Горыню», являются все же «оригинальным творчеством» [5, с. 28] поэта и талантливой стилизацией.

Фольклорный слой в «Псковитянке», как уже было отмечено, тесно связан с поэтикой суггестивности (или скрытого «намёка» на обозначаемое явление или предмет). Так, в колыбельной для Оленьки («Баю-баюшки-баю») «предугадываются» разновременные события: встреча Веры и Грозного («Птички божию поют, / В темном лесе гнезда вьют» [16, с. 112]); предвестие приезда Грозного во Псков («Прилетай ты в наш садок, / Под высокий теремок» [16, с. 112]); будущее знакомство Ольги с Иоанном, в частности, сцена «пития меда» («Спелых ягод поклевать... / Оле песенку пропеть» [16, с. 113]). В песне «По малину я ходила молода» также «намечается» на историю страсти Веры к Грозному; указывается на их встречу в лесу, несмотря на незнание этих сюжетных перипетий санными девушками и боярышнями, так как с момента суггестивно изображаемых в песне событий прошло 15 лет: «Уж как рос в лесу да кустик молодой – / Я запуталась в нем русою косой» [16, с. 126]. Нам близка точка зрения Т. Н. Старостенко, согласно которой «...каждая песня, сказка, включенные в пьесы Мея, не только обогащают сюжет, но и выполняют проспективную функцию в сюжетообразовании, предваряя развитие тех или иных сюжетных линий. Фольклорный интертекст способствует осмыслению индивидуального художественного метода драматурга» [22, с. 86].

Иногда поэтика суггестивной многозначности репрезентируется в *диалогах* героев. Стеша Матуга, привечая грозного царя, посетившего Псков, и подавая ему

грибной пирог, объясняет: «У нас, во Пскове, лета-то грибовны... / Вон издалека гости наезжают...» [16, с. 177] («намек» на роковую встречу московского царя и Веры Шелогои в Печерском лесу). В словах той же героини, отвечающей на вопрос Грозного, знакома ли она с его вотчиной (Слободой), звучит отсылка к мотивному комплексу воли / неволи («Как не слышать?.. Неволею зовут» [16, с. 177]). Другой вопрос царя, адресованный Бобрищеву-Пушкину («Тура подсмотрели?»), раскрывает свой подлинный смысл в ответе последнего: «Ел, осударь, в стогу полесном сено, / Тут недалечко, у самой Медедни, / На задворках, у сельского дьячка...» [16, с. 184]. Нетрудно увидеть здесь *иносказательную историю* «охоты»-погои Ивана Грозного за послушником Михайлой Тучей, как и в аналогичном рассказе-«загадке» князя Вяземского о пленении Никиты Матуты с украденной им Ольгой: «А по пути настиг купца с товаром, / Да не своим, захваченным» [16, с. 187].

Синтез вышеперечисленных аспектов определяет сюжетное многообразие «Псковитянки», ее содержательную полифонию и композиционную стройность.

Таким образом, мы можем сформулировать основные выводы проделанной работы.

1. Многовариантный мотив двойничества является конституирующим, «ядерным» элементом сюжетной структуры драмы Л. А. Мея «Псковитянка», организующим функционирование других ключевых мотивных комплексов.

2. Сюжетостроение в драме реализуется путем действия в ней множества персонажных пар «двойников», прямо или опосредованно связанных с темой смерти и сгруппированных по родственным признакам или в связи с мотивно-сюжетным фактором «перемены ролей».

3. Художественная топика в тексте драмы связана с мотивными комплексами воли / неволи, встречи / разлуки и осуществляет функцию дихотомической дифференциации; пространственному миру произведения свойственны в равной степени противопоставление и взаимосвязь семантики открытости / закрытости, жизни / смерти.

4. Фольклорный план в «Псковитянке» представлен на образно-символическом уровне (народнопоэтическая традиция) и путем включения в основной текст целых жанровых образований (колыбельных, песен, игр и т. д.). Вкупе с приемом суггестивного («скрытого») повествования, фольклорное начало в драме придает дополнительную динамику развитию основных сюжетных линий и усиливает смысловое богатство внутритекстовых связей.

### Список литературы

1. *Зотов В. Р.* Лев Александрович Мей и его значение в русской литературе (критико-биографический очерк). СПб.: Изд. книгопродавца Н. Г. Мартынова, 1887. 106 с.
2. *Быков П. В.* Л. А. Мей. Критико-биографический очерк // Полное собрание сочинений Л. А. Мея: В 2 т. СПб.: Изд. Т-ва А. Ф. Маркс, 1911. Т. 1. С. 5–40.
3. *Пяст В. А.* Л. А. Мей и его поэзия. СПб.: Парфенон, 1922. 72 с.
4. *Сергиевский Н. Н.* Русский поэт Лев Александрович Мей: Биогр. очерк. СПб., 1913. 26 с.
5. *Рейсер С. А.* Л. А. Мей // Мей Л. А. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1951. С. 5–37.
6. *Прохоров Е. И.* Драмы Л. А. Мея // Мей Л. А. Драмы. Майков А. Драматические поэмы. М.: Искусство, 1961. С. 7–26.
7. *Бухмейер К. К.* Лев Александрович Мей (1822–1862) // Мей Л. А. Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1985. С. 5–22.

8. *Бахор Т. А.* Трехстопные ямбы и хорей Л. А. Мея и эволюция этих размеров в русской поэзии // Эволюция художественных форм и творчество писателя. Алма-Ата, 1989. С. 21–29.
9. *Бахор Т. А.* Стих фольклорных стилизаций Л. А. Мея // Литература и фольклор. Волгоград, 1990. С. 84–94.
10. *Бахор Т. А.* Формы французского стиха в интерпретации Л. А. Мея // Проблемы стихотворного стиля. Алма-Ата, 1987. С. 89–99.
11. *Бахор Т. А.* Стих Л. А. Мея и стиховая культура середины XIX века: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / Тарт. ун-т. Тарту, 1990. 19 с.
12. *Климкова Л. Н.* Иван Грозный и его эпоха в драматургии Л. А. Мея: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Львовский гос. ун-т им. Ивана Франко. Львов, 1953. 15 с.
13. *Овчинина И. А.* Драматургия Л. А. Мея (эволюция метода): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Моск. обл. пед. ин-т им. Н. К. Крупской. М., 1980. 18 с.
14. [*Римский-Корсаков Н. А.*] Псковитянка // Спутник меломана. Собрание оперных либретто / Сост. Д. Марголин. Киев.: Изд. С. М. Богуславского, 1908. С. 110–112.
15. *Агранович С. З., Саморукова И. В.* Двойничество. Самара, 2001. 132 с.
16. *Мей Л. А.* Псковитянка // Мей Л. Драммы. Майков А. Драматические поэмы. М.: Искусство, 1961. С. 105–206.
17. Славянские древности: этнолингвистический словарь. В 5 т. / Под ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3: К–П. 704 с.
18. Славянские древности: этнолингвистический словарь. В 5 т. / Под ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 2009. Т. 4: П–С. 656 с.
19. *Мей Л. А.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1951. 336 с.
20. *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
21. *Топоров В. Н.* Об отражении некоторых мотивов «основного» мифа в русских детских играх (прятки, жмурки, горелки, салки-пятнашки) // Балто-славянские исследования: Сб. науч. тр. М.: Индрик, 2004. Вып. 16. С. 9–64.
22. *Старостенко Т. Н.* Индикаторы развития сюжетной линии в исторической драматургии Л. А. Мея // Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды. 2010. № 1–2 (42). С. 85–89.

**K. A. Ozhereliev**

*Omsk, Russian Federation*

#### **PLOT FEATURES IN THE DRAMA «PSKOVITYANKA» BY L. A. MEY**

This paper examines the plot structure of the L. A. Mey's drama «Pskovityanka». The hypothesis of a special semantic significance of the duality motif in the work puts forward. The functions and role of art topics, basic motivic complexes (separation / meeting, loyalty / disloyalty, will / bondage, sin, deception, curse, violations of the vow, etc.) define in the deployment of the plot. The importance of folklore beginning in the drama and focus on the author's poetic suggestibility in the figurative stylistic level are emphasized.

*Keywords:* drama, plot structure, the motif of duality, folklorism, topics, suggestibility of a literary text.

*Ozhereliev Konstantin A.* – Candidate of Philological Sciences, Assistant at the Department of Literature and Cultural Studies «Omsk State Pedagogical University» (4A Partizanskaya Str., Omsk, 644043, Russian Federation, blue\_eyes\_hawk@mail.ru)

**С. А. Ромашенко**

*Новосибирск, Россия*

**АВТОРЕФЕРЕНЦИЯ В ЛИРИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ:  
«СТИХИ О СТИХАХ В ДИАЛОГЕ НЕКРАСОВА  
С НАДСОНОМ**

В статье предлагается, наряду с анализом рецептивно-семиотических аспектов, концепция автореферентного дискурса и его проявления в своеобразном диалоге двух поэтов. Поэтическая емкость интертекстуальных и мифопоэтических коннотаций с персонифицированным творящим (созерцающим и повествующим) субъектом дает читателю возможность быть сопричастным акту письма в процессе «замедленного» чтения и воплотить органически присущую тексту Некрасова автореферентную актуализацию. Сопоставляя автореферентную направленность лирических стихотворений двух поэтов, востребованных своей эпохой, мы отмечаем присущие «стихам о стихах» конструктивные признаки.

*Ключевые слова:* Некрасов, Надсон, рецептивная установка, интерпретативные модели, направление читательской конкретизации, автореференция, автометаописание.

Определение лирического дискурса как автокоммуникативного и автореферентного по своей сути налагает на исследователя дополнительные ограничения: какие бы внешние параметры ни характеризовали тематический объем и лейтмотивные закономерности, необходимо представлять путь поэта с точки зрения индивидуально понятого бытия именно в пространстве пересечения с другими поэтическими системами, другими контекстами, другими интенциональными установками. В красноречиво названной статье «Автореференциальность как форма метатекстуальности» Д. Ораич Толич утверждает, что «автореференциальность является частью имманентной структуры литературного текста, охватывая все имплицитные и эксплицитные автометатексты, появляющиеся по краям или в самой структуре текста» [1, с. 189]. Автор не определяет особый характер автореференциальности в поэтическом тексте, однако подразумевает универсальность своего определения.

Многоплановые и успешные попытки понять репрезентативность поэтического опыта и секрет выделения читающей публикой того или иного автора на фоне

*Ромашенко Светлана Анатольевна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе НГПУ, kira.sr@rambler.ru)

контекста эпохи предпринимались зачастую вместе с задачей не только интерпретировать, но и оценить сам критерий – успех у публики. Нам хотелось бы сопоставить автореферентный опыт двух явно востребованных и в своем роде уникальных поэтов – Н. А. Некрасова и С. Я. Надсона. Сопоставление различных аспектов может быть определено и как прямое заимствование (Надсона у Некрасова), и как совпадение коммуникативных посылов и авторских интенций, и с позиций внешней оценки читателем самопрезентации и рефлексии осуществленного в конкретных текстах.

Мы обратимся только к тем примерам, где автореферентный дискурс эксплицирован и может быть определен как «стихи о стихах», или, по определению Р. Д. Тименчика, «автометаописание» (цит. по: [2, с. 19]). Ставшее классическим определение поэтической установки Некрасова в качестве автореферентной было предложено Б. М. Эйхенбаумом: «...в области лирического материала, в области тематики совершенно отступление, аналогичное тому, что мы видели в лексике. Темой делается самая профессия поэта – она приобретает характер определенной позы, маски или роли» [3, с. 359]. В качестве примеров подобного рода можно привести в хронологической последовательности: «Поэзия», «Тот не поэт» (1839), «Стишки, стишки...» (1845), «Вчерашний день часу в шестом...» (1847), «Муза» (1852), «Зачем насмешливо ревнуешь...» (1855), «Безвестен я...» (1855), «Замолкни, Муза мести и печали...» (1855), «Поэт и гражданин» (1855), «Стихи мои...» (1858), «Литературная травля...» (1860), «Вступительное слово к читателям “Свистка”» (1863), «Чернильница» (1865), «Песни о свободном слове» (1865), «Эти не блещут особенным гением...», «Элегия» («Пускай нам говорит изменчивая мода...») (1874), «Поэту» (1874), «Музе» (1876), «Угомонись, моя муза...» (1876), «Музе» (1876), «Сон» (1877), «Ты запой, о поэт...», «О Муза, у двери гроба...» (1877), «Песня» (дата написания неизвестна).

Надсон, как и почитаемый им Некрасов, отдал дань поэтической авторефлексии на протяжении всей его недолгой жизни. Вот его стихотворения, так или иначе связанные с рефлексией поэтического начала, в хронологическом порядке: «Идеал» (1878), «Минуло время вдохновений...» (1878), «Поэт и прозаик», «Я чувствую и силы и стремленье...» (1878), «Слово» (1879), «Поэт» (1879), «В альбом» (1879), «Порваны прежние струны...» (1879), «Поэзия» (1880), «Мелодия» (1880), «В мире были счастливыцы...» (1880), «Мелодии» (1880), «Поэзия» (1880), «Братьям» (1880), «Я не зову тебя...» (1881), «Певец» (1881), «Здесь все, что я сберег...», «Милый друг, я знаю...» (1882), «Ровные, плавные строки...» (1882), «Не упрекай меня за горечь этих песен...» (1882), «О, если б только власть...» (1882), «Муза» (1883), «Окрыленный мечтой сладкозвучным стихом...» (1883), «Бред» (1883), «Блажен, кто в наши дни родился в мир бойцом...» (1883), «Ты полюбишь меня...» (1883), «Нет, муза, не зови...» (1884), «И так я должен вас приветствовать стихами...» (1884), «Умерла моя муза...» (1885), «Эти песни – не намеки...» (1885), «Все говорят – поэзия увяла...» (1886), «Не говорите мне – он умер, он живет...», «Что ж, начнем слагать любовные посланья...» (1882, в разделе «Шуточные»), «На мызе Куза муза мызы...», «Меняя каждый миг наряды...» (1886).

Среди этой подборки мы хотели бы сопоставить лишь тексты, в которых поэты рефлексировали не противостояние поэта и толпы, не момент творческого акта или явления трансцендентного субъекта – Музы или Гения, но именно наличие самих результатов состояния, воплощенного в слове – стихи, песни, мелодии, звуки, вирши, и т. д. Лирические стихотворения о самих стихах отличаются и от развернутых картин творческого акта, и от рефлексии состояния творящего субъекта, и от обращений к музе как к персонализированному внутреннему адресату.

Некрасов в сборнике «Мечты и звуки» посвящает риторической экспликации лишь два стихотворения – «Поэзия» и «Тот не поэт». В первом случае мы можем говорить о двух, ставших потом узнаваемыми как некрасовские, приемах маркировки автореферентного посыла – на уровне композиционном это квазидialog с «обольстительницей душ», несимметрично разделяющий текст на «реплики» и «ремарки»:

Заструилась в небе змейка,  
Свет блеснул, исчезла тьма:  
«Я не дух, не чародейка,  
Я поэзия сама!» [4, т. 1, с. 192].

Второй способ – уподобление абстрактно-риторической конструкции (а именно она первична в лирическом дискурсе поэта) – антропоморфному двойнику, чаще всего, женщине, наделенной определенным сходством с мифологическим существом. В «Поэзии» такое существо выступает как субъект лирического монолога и определяется квазисобеседником как «гордая царица», «чаровница» и «обольстительница душ», а в минимальном пространстве «ремарки» она традиционно уподобляется и свету» и «тьме», т. е. обнаруживает амбивалентность. Для наших рассуждений важно перформативное единство высказывания и его носителя («поэзия сама»), которое выстраивается по метонимическому принципу.

Второе стихотворение интересно лишь с той точки зрения, которая позволяет наметить одну интересную тенденцию: построенное по принципу «доказательства от противного», оно включает в себя четыре строфы, объединенные рефреном «тот не поэт», но без этого рефрена было бы непонятно, о ком идет речь – о герое, борющемся с судьбой, аскете, просто живом человеке, одержимом страстями. Лишь упоминание о «горниле вдохновений» и о «гении», беседующем в ночные часы, подтверждает собственно эстетические устремления подразумеваемого субъекта. В то же время уже в стихотворении 1845 г. «Стишки мои...» мы можем обнаружить стремление не только отойти от поэтических клише как таковых, но и проследить становление иной автореферентной направленности.

Стишки! Стишки! Давно ли я был гений?  
Мечтал, не спал, ...пописывал стишки?  
О, вы, источник стольких наслаждений,  
Мои литературные грешки! [4, т. 1, с. 19].

Нас особенно интересует соотношение в поэтическом автореферентном дискурсе риторически маркированных, повторяющихся в стихотворениях данной тематической группы упоминаний о результате творческого акта. Самоирония и профанация высокого, связанного с оценкой субъектом «источника наслаждений», задается как риторическая доминанта. Она сопровождает развернутое инвективное отрицание и собратьев по трудам («люди милые, поэты преплохие», «стихов слагатели младые»), и самого субъекта рефлексии. Об этом свидетельствует и ироническое «гений», и данное в кавычках «избранники небес», и принадлежность к «толпе пророков», которая противостоит «не внемлющей пророчествам толпе». Двуплановость подчеркивается еще и тем, что употребление устойчивых поэтических клише, которые служат для обозначения и субъекта, и адресата, даны в кавычках, как бы в ином, трансцендентном тексте, измерении. «Избранники небес» стоят «ближнего нашего», который «все также близоруко понимал, Любил корыстно, пошло ненавидел, Бесславно и бессмысленно стра-

*Сюжет, мотив, жанр*

дал...». Только через два года появится «Вчерашний день, часу в шестом...», где «избитая муза» будет эксплицировать концепт «страдание» патетически и серьезно, а в отмеченном нами примере тот же самый мотив уже иронически деконструирован:

И вы... как много вас уж – слава небу – сгибло...  
Того хандра, того жена зашибла,  
Тот сам колотит бедную жену  
И спину гнет... [4, т. 1, с. 19].

Этот неожиданный разворот кажется еще страннее, если принять во внимание написанное в 1858 г. «Стихи мои...»:

Стихи мои! Свидетели живые  
За мир пролитых слез!  
Родитесь вы в минуты роковые  
Душевных гроз  
И бьетесь о сердца людские  
Как волны об утес [4, т. 2, с. 44].

Стихотворение, напечатанное в 1862 г. (принадлежность к 1858 г. связана с датой, проставленной в альбоме жены Н. В. Шелгунова), было высоко оценено и самим автором (оно неизменно перепечатывалось в третьей части всех последующих прижизненных изданий), и читающей публикой (трижды было положено на музыку и исполнялось как песня). В комментариях же к первому примеру А. М. Гаркави предполагает посыл к пушкинскому «Поэт и толпа» и к поэтическим штампам у эпигонов романтизма как объекту иронии Некрасова [4, т. 1, с. 575]. В рамках авторефлексивного плана это утверждение представляется неоднозначным: уже к середине стихотворения в том самом месте, где говорится про «согнутую в дугу спину», ирония обнаруживает свой возвышенный и личный характер:

Как гордо мы на будущность смотрели,  
Как ревностно бездействовали мы,  
«Избранники небес», мы пели, пели  
И песнями пересоздать умы,  
Перевернуть действительность хотели! [4, т. 1, с. 20].

«Свидетельская» роль, отведенная стихам в опыте 1862 г., позволяет перенаправить интерпретацию автореферентного дискурса в сторону и контекста функционирования, и оценки результатов современниками. Концепт «близоруко понимающего» адресата трансформирован теперь в тематический аналог «камня» – «утес». Творчество же уподоблено периодическому движению прилива и отлива, драматизированному моментом рождения («минуты роковые душевных грез») и семантической эквивалентности глагола «биться» и его более экспрессивного варианта – «бороться» и «сражаться».

Получается, что в более раннем по времени опыте поиска составляющих автореферентного кода, как то часто будет осуществляться у Некрасова, сначала происходит ироническое отчуждение от лирического дискурса и самого субъекта, претендующего на роль «гения», и романтических представлений о поэтическом братстве «своих других». Однако потом интенция получает противоположный импульс, исходящий из переживания самого акта текстопорождения. Здесь

дело вовсе не в попытке дезориентировать читателя. Думается, что здесь мы имеем дело по меньшей мере с проявлением эстетически значимого для Некрасова-поэта стремления не зафиксировать лирическую ситуацию, но, как это возможно в прозе, усилить ее амбивалентность, предположить возможность динамики, акцентировать напряжение, с которым связывался сам реальный творческий акт.

В своей первой книге «Некрасов как художник» К. И. Чуковский характеризует состояние, сопутствующее творчеству, как мучительное, надрывно-болезненное: «Кажется, еще никому из поэтов писание не доставляло столько чисто физических мук. Рождая свои образы, он и вправду испытывал муки родов – схватки, корчи и спазмы...» [5, с. 52]. Здесь же автор приводит поразительный случай, когда поэт, почувствовав прилив вдохновения, захотел от него спастись: «Пошел к буфету, достал там чего-то, коньяку или наливки, и стал пить. Только этим и спасся» [5, с. 52]. Именно желанием пережить мучительное, саморазрушительное состояние Чуковский, отделяя «вдохновенного» Некрасова от «невдохновенного», объясняет большое количество словесного «мусора», которое он, как и сам поэт, именуется графоманскими «стишками»: «Рассматривая рукописи этих стишков, я вижу, что они писались спустя рукава, без малейших затруднений, почти без помарок, быстрым уверенным почерком» [5, с. 56]. Тогда ситуация порождения «песен» драматизировалась именно на уровне мучительного воплощения того, что уже звучало в душе. «Чуть ему изменяла песня, ему изменяло все: и вкус, и образы, и мысли, и рифмы...» [5, с. 55].

Самоопределение Надсона как поэта, которому часто инкриминировали отсутствие художественного вкуса, тоже осуществлялось на фоне непрерывной борьбы и физических страданий. Общеизвестен факт его неизлечимой болезни, личных потерь и стремления смертельно больного восстановить свое доброе имя в полемике с одиозным критиком Бурениным, который вменил ему в вину прагматически осознанное стремление к манипуляции общественным мнением. В этом плане стихотворение «Муза», написанное в 1883 г. и посвященное Д. С. Мережковскому, при его явном сходстве с отмеченным нами некрасовским ранним опытом строится на архетипической сюжетной основе – ожидание Музы («Долго Муза, таясь, перед взором моим / Не хотела поднять покрывало»), попытка угадать ее облик («Я угадывал девственный мрамор чела / И огонь вдохновенного взора»), явление Музы в неожиданном для вопрошающего облике («Было что-то зловещее в этих очах, / Оттененных вокруг синевою, / Серебрясь, седина извивалась в кудрях, / Упадавших на плечи волною»). Обманутое ожидание оборачивается зеркальным удвоением и прямым узнаванием человеческого в трансцендентном:

«О, слепец! Красотой я сиять не могла:  
Не с тобой ли я вместе страдала?  
Зависть первые грезы твои родила,  
Злоба первую песнь нашептала...  
Одинокой печали непонятый крик  
Слезы горя, борьбы и лишения –  
Вот моя колыбель, вот кипучий родник  
Блеск и свет твоего вдохновенья!» [6, с. 204].

Мнимый диалог поэта с Музой и узнавание в ней себя вместе с присущими человеку слабостями и несовершенствами напрямую соотносится с более ранним опытом автореференции – «Милый друг, я знаю...» 1882 г.:

*Сюжет, мотив, жанр*

Милый друг я знаю, я глубоко знаю,  
Что бессилен стих мой, бледный и больной,  
От его бессилья часто я страдаю,  
Часто тайно плачу в тишине ночной.  
Нет на свете мук сильнее муки слова:  
Тщетно с уст порой безумный рвется крик,  
Тщетно душу сжечь любовь порой готова,  
Холоден и жалок нищий наш язык [6, с. 162].

Поэт в рефлексии лирического героя определяется как специфический вариант «маленького человека», неспособного соотносить жизнь и текст:

Как безбрежный мир, раскинутый пред нами,  
И душевный мир, исполненный тревог,  
Жизненно набросить робкими штрихами  
И вместить в размеры тесных этих строк [6, с. 162].

Следует заметить, что в этом примере автореферентный код расширяется за счет уже отмеченного уподобления стиха самому субъекту («бледный и больной»). Облик поэта оказывается личностно соотношенным. Однако «бессилие» в рамках отдельно взятого стихотворения находит более всестороннее и глубокое воплощение на уровне глоссализации: аллитерационная доминанта повторов «б» и «с» (БеССилен, Бледный, Больной, Безумный, БезБрежный, наБросить) сопresents ассонансному повтору «э», который наличествует как в ударной (помимо уже отмеченных это свЕт, тишинЕ, тцЕтно, душЕвных, сжЕчь, размЕры, тЕсных), так и в слабой позиции (бЕзумный, холодЕн, исполнЕнный, жизнЕнно, вмЕстить). На уровне анаграмматического кодирования вновь возникает и без того выделенная на уровне ключевых слов тема бессилия, лишь условно соотносимая с инфернальным началом.

При сравнении с другими текстами, входящими в отмеченную группу, выделенные нами слова-концепты дублируются и варьируются. Среди прочих преобладают тематические аналоги стихотворения «Вперед!», в котором явственно выражена в том числе и ритмическая ассоциация с пушкинским «К Чаадаеву»:

Вперед, забудь свои страданья,  
Не отступай перед грозой, –  
Борись за дальнейе сиянье  
Зари, блеснувшей в тьме ночной.  
Трудись, покуда сильны руки,  
Надежды ясной не теряй,  
Во имя света и науки  
Свой честный светоч подымай! [6, с. 17].

Перед нами возникает контекст, перенасыщенный специфической лексикой политических деклараций, однако в нем угадываются не столько пушкинизмы, сколько пафос лермонтовского «Пророка» и «Смерти поэта» («толпы поспешный приговор», «пускай клеймят тебя презреньем», «слово истины высокой»). Семантический ореол ямба политической лирики 1830–1840-х гг. дополняется целым рядом повторов, узнаваемых «семидесятиками» (курсив мой. – С. Р.):

Любя тебя, я не забыл  
Что жизни цель – не наслажденье,

В душе своей не заглушил  
К сиянью истины стремленье... («Не весь я твой...» [6, с. 18]).

Не говори, что жизнь – игрушка  
В руках бессмысленной судьбы,  
Беспечной глупости пирушка  
И яд сомнений и борьбы.  
Нет! Жизнь – разумное стремленье  
Туда, где вечный свет горит... («Идеал» [6, с. 19]).

И весь облит дрожащим светом,  
Угрюм и бледен он лежал  
Пред умирающим поэтом  
Ряд сцен прошедших пробежал.  
Он вспомнил прежние желанья  
Судьбой разбитые мечты,  
Его влекло его призванье  
К сиянью вечной красоты («Забытый поэт» [6, с. 22]).

Нетрудно в выделенных конструкциях заметить семантическую доминанту, связанную с лейтмотивом «вечного света». Разнообразие вариантов налицо: «светлая мысль», «свет мысли», «честный светоч», «светлый луч», «свет могучий», «стремленье к свету», «дивное сиянье», «света яркое сиянье», «заря золотая», «светлый мир мечтаний», «светлое сознание» и др. Именно в данном контексте проявляется глубина представлений лирического субъекта о расширении возможностей звучащего слова, которое уподоблено источнику света.

Диссонансом звучит стихотворенье «Минуло время вдохновений...». Тематически и стилистически оно совпадает с уже отмеченным корпусом текстов. Однако ритмически организовано таким образом, что первое четверостишие написано частотным четырехстопником, а второе – пятистопником. Тематически здесь задается более личностный поворот традиционной темы «бессилия», а представление о «тюрьме» предельно расширяется:

Вся жизнь с ее страстями и угаром,  
С ее пустой блестящей мишурой,  
Мне кажется мучительным кошмаром  
И душною, роскошною тюрьмой [6, с. 28].

В стихотворении «Я чувствую и силы, и стремленье...» (1878) также возникает тематический индекс лирической исповеди, объясняющий сложность авторской репрезентации себя как поэта:

Но кто поймет, что не пустые звуки  
Звонят в стихе неопытном моем,  
Что каждый стих – дитя глубокой муки,  
Рожденное в раздумье роковом [6, с. 38].

Выражение этой сложности осуществляется у Надсона как невозможность соотносить автокоммуникативный акт, способствующий текстопорождению, и оформившиеся в готовый «стих» внутренние и неотчуждаемые от субъекта и ценные для него живые движения души.

По словам М. Л. Гаспарова, «древняя устная, импровизированная поэзия, подобно музыке, воспринималась лишь во время самого процесса творчества, как первочтение» [7, с. 467], тогда как «современная поэзия, рассчитанная на чтение, воспринимается подобно архитектуре или изобразительному искусству (как “перечтение” законченных вещей)» [7, с. 467]. В связи с отмеченным свойством мы наблюдаем у Надсона тенденцию не просто позаимствовать готовые, а потому закрепленные традицией и узнаваемые формулы, но закрепить в уже готовом и цельновоспринимаемом тексте процесс отчуждения от субъекта физических и душевных мук, страданий, ставших для Надсона-человека неотъемлемой составляющей его бытия в мире.

Формулировка «стих» показательна не только в ее метафорической соотнесенности («дитя»), но и в попытке дискретного аналитического отделения составляющего и целого («звуки» включены в «стих», который определен как «неопытный»). Его природа тем более темна и непредсказуема, чем явственнее становится выделение первоосновы (означающего), составляющей в качестве интенции «глубокую муку» как эквивалент подлинного страдания. Вспоминая приведенные неожиданные метаморфозы некрасовского автореферентного кода (поэзия, стихи, стихи, стихи, песни), хочется отметить и стремление Надсона «подхватить» близкую по тональности смысловую доминанту («Это не песни, это намеки, / Песни невмочь мне сложить»). И если у Некрасова «борьба мешала быть поэтом», и любая полемика по поводу гармонии и дисгармонии решается в пользу последней, то надсоновская тенденция к самоумалению имеет принципиально иную природу. На фоне этой декларации монотонность приобретает характер рецептивной установки, выраженной в разрушении «священной гармонии» ради магического усиления «скорбных дум в безмолвии ночей». Не имея связи с источником «небесного огня», который мог бы расширить границы человеческого бытия, поэт рефлексировал возможность постижения смысла посредством «пустых звуков», многократно и магически повторенных.

### Список литературы

1. *Ораич Толич Д.* Автореференциальность как форма метатекстуальности // Автоинтерпретация: Сб. ст. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1998. С. 187–194.
2. *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997.
3. *Эйхенбаум Б. М.* Некрасов // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л.: Худож. лит., 1986. С. 340–373.
4. *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. (22 кн.). Л.: Наука, 1981–2000.
5. *Чуковский К. И.* Некрасов как художник. Пг.: Эпоха, 1922.
6. *Надсон С. Я.* Избранное: Стихотворения / Сост., примеч. Л. С. Пустильник. М.: Терра, 1994.
7. *Гаспаров М. Л.* Избранные труды: В 3 т. М.: Языки славянской культуры, 1997. Т. 2: О стихах.

**S. A. Romashchenko**

*Novosibirsk, Russian Federation*

**AVTOREFERENCIĀ IN LYRICAL DISCOURSE:  
«POEMS ABOUT VERSE» IN DIALOG NADSON WITH NEKRASOV**

Annotation In the article, along with an analysis of the receptivno-semiotic aspects of the concept of avtoferentnogo discourse and its manifestation in the dialogue of the two poets. Poetic capacity intertekstual'nyh and mifopoëticheskikh connotations with personalized creation (meditative and storytelling), gives the reader the opportunity to be involved in the process of letters Act waiting to read and translate organically inherent text Nekrasovaavtoferentnuû update. Comparing the avtoferentnuû orientation of lyrical poems by two poets, demanded its epoch, we acknowledge the inherent «poems about poems» constructive signs.

*Keywords:* N. A. Nekrasov, S. Y. Nadson, receptivnaâ installation, interpretativnye model, the direction of the readership of specificity avtoferenciâ, avtometaopisanie

*Romashchenko Svetlana A.* – the Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of Russian and Foreign Literature, Literary Theory and Methods of Teaching Literature of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyuiskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, kira.sr@rambler.ru)

УДК 82.0:801.6

**В. А. Боярский**

*Новосибирск, Россия*

**ФИЗИОЛОГИЯ ХУДОЖНИКА:  
РАССКАЗЫ «АЛЬБЕРТ» Л. ТОЛСТОГО  
И «АВАНТЮРИСТ» Г. ГАЗДАНОВА**

Выдвигается гипотеза об интертекстуальной связи рассказов «Альберт» Л. Толстого и «Авантюрист» Г. Газданова. Рассматриваются следующие совпадающие мотивы и мотивные комплексы: времени, пространства, неудавшегося веселья, беспричинной скуки, числа три, странности, сумасшествия, красивого лица героя, власти, поездки в Россию, ночной встречи с женщиной, видений, тени, похорон заживо, «магнетический» и «уличный» комплексы, комплекс «скрипка и колокол»; анализируется также прием повтора характеристики героя.

*Ключевые слова:* Л. Толстой, «Альберт», Г. Газданов, «Авантюрист», интертекст, мотив.

Пока не требует поэта,  
К священной жертве Аполлон...

*А. С. Пушкин. Поэт*

Тема «художник и общество» – одна из ключевых тем европейской (и русской) литературы. Романтическая парадигма, в рамках которой данная оппозиция была представлена особенно ярко, тематически продолжилась – *mutatis mutandis* – не только в творчестве великих русских романистов XIX в., но и русских писателей – эмигрантов первой волны, для которых во многом именно Золотой век русской литературы стал фундаментом, идеальной точкой отсчета.

Показательно, что к ранним произведениям молодого Толстого относятся целых два рассказа, посвященных данной теме: «Из записок князя Д. Нехлюдова. Люцерн» (1857) и «Альберт» (1858). Поздний Толстой опять возвращается к этой теме в повести «Крейцера соната» (1889) и трактате «Что такое искусство?» (1898).

*Боярский Вячеслав Анатольевич* – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории языка и межкультурной коммуникации Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, boyarski@ngs.ru)

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2015. № 1. С. 120–127.

© В. А. Боярский, 2015

Для Гайто Газданова, чье творчество развивалось отчасти в неоромантической парадигме, тема отношений творца и социума, его окружающего, – одна из важнейших (назовем здесь в подтверждение лишь «Великого музыканта», «Историю одного путешествия» и «Ночные дороги»). В широком смысле, каждое произведение Газданова с автобиографическим рассказчиком – очередное возвращение к теме. В данной статье мы хотим рассмотреть лишь один из рассказов Газданова «Авантюрист» (1930), соотнеся его с рассказом Толстого «Альберт», который, на наш взгляд, оказал на газдановский опус существенное влияние.

Общей пресуппозицией анализа стала очевидная творческая ориентация писателя-эмигранта на творчество Льва Толстого; вспомним, например, что, когда Газданову нужно охарактеризовать писателя, он опирается на толстовский авторитет: «Именно Толстой, мне кажется, точнее всего и короче всего сказал, какими качествами отличается талантливый писатель: умение видеть то, чего не видят другие, ясность изложения, искренность и правильное, то есть нравственное отношение автора к предмету» [1, с. 387]. Интертекстуальные связи этих двух писателей давно стали предметом исследования [2–6].

Рассказ Толстого начинается с описания компании молодых людей, которая приехала ночью веселиться на петербургский бал. И хотя все необходимое для кутежа есть, веселья отчего-то не получается: «...было как-то скучно, неловко, каждому казалось почему-то... что всё это не то и ненужно» [7, с. 32]. Один из молодых людей – «более других недовольный и собой, и другими» [7, с. 32] – решается уехать, но его останавливает странная мужская фигура.

Мотивный комплекс, наблюдаемый в начале газдановского рассказа, во многом аналогичен. Читатель узнает о героине, которая уехала с бала раньше обычного. Очевидным образом совпадают время (середина XIX в., зима, ночь), место (Санкт-Петербург), мотивы бала, преждевременного отъезда (у Толстого – остановленного), цифры три (у Толстого – в первом предложении рассказа – компания приезжает веселиться на бал в третьем часу ночи; у Газданова время точно не называется, однако сама цифра три – в первом предложении – фигурирует дважды: «Анна Сергеевна уехала с бала, опять, как и третьего дня, не дождавшись конца третьего или четвертого танца...» [8, с. 678]). Важную роль у Толстого играет лейтмотив скуки, причина которой непонятна: «было как-то скучно» [7, с. 32], «притворное веселье было ещё хуже скуки» [7, с. 32]. У Газданова этот мотивный комплекс присутствует имплицитно – и во внешне беспричинных ранних отъездах героини с увеселений, которые стали невеселы, и в описании ее жизни в целом.

Далее в обоих рассказах обычные и скучающие герои встречают героя необычного, странного. У Толстого мотив «странности» дан в начале очень акцентировано:

а) «Дверь распахнулась, и на пороге показалась *странная* мужская фигура. Увидав гостя, служанка перестала удерживать, а *странная* фигура, робко поклонившись, шатаясь на согнутых ногах, вошла в комнату» [7, с. 32] (здесь и далее, кроме отдельно отмеченных случаев, курсив мой. – В. Б.);

б) «Кто это такой? – спросил он шепотом у служанки, когда *странная* фигура прошла в комнату, из которой слышались танцы. – Помешанный музыкант из атра, – отвечала служанка...» [7, с. 33];

в) «Что за *странное* лицо! – говорили между собой гости» [7, с. 34];

г) «...вспомнил то сладкое смешанное чувство удивления, любви и сострадания, которое возбудил в нём с первого взгляда этот *странный* человек...» [7, с. 53].

У Газданова этот мотив тоже возникает сначала при описании героя, однако характеризует не его самого, но – метонимически – желание героини: «*Странное*

желание взглянуть поближе на этого человека вдруг пришло в голову Анне Сергеевне» [8, с. 679]. Далее мы встречаем этот эпитет при описании особенности внешности героя и всего комплекса событий, с ним связанных: «Странная вертикальная морщина пересекала его блестящий на морозе лоб» [8, с. 680]; «Как странно, – сказала она, – как всё это странно. Я никогда не думала, что на свете может существовать такой человек. Даже в Америке» [8, с. 686]. Газданов будто уходит от прямой характеристики героя «толстовским» эпитетом.

С мотивом странности в обоих рассказах тесно соприкасается мотив сумасшествия. Герой Толстого осознает, что в глазах окружающих он не просто странный: «...Анна Ивановна вам, верно, рассказывала. Она всем говорит, что я сумасшедший! Это неправда, она из шутки говорит это, она добрая женщина, а я, точно, не совершенно здоров стал с некоторого времени» [7, с. 46]. Альберт также хорошо понимает, в какой момент он «потерял разум»: в этом виновата его страстная влюбленность в «аристократическую даму»: «Я целовал её руку, плакал тут подле неё, я много говорил с ней. Я слышал запах её духов, слышал её голос. (...) ...мне стало страшно за свою голову, (...) за свой бедный ум мне стало страшно...» [7, с. 48]. В финальном видении герой слышит оправдание: «Он не продажный артист, не механический исполнитель, не сумасшедший...» [7, с. 55]. Можно предположить, что именно этот набор характеристик вызывает у него наибольший страх – и возмущение. У Газданова данный мотив возникает дважды: во-первых, в ситуации с неуклюжим комплиментом, который Анна Сергеевна делает своему гостю, говоря о своей зависти поэтам, и его реакцией: «Но, взглянув на собеседника, она увидела, как потемнело и нахмурилось его прекрасное лицо... и как губы его свела такая быстрая и ужасная судорога, что она невольно испугалась и вспомнила, что с первого же взгляда она заметила в его лице что-то сумасшедшее» [8, с. 684]. Во-вторых, в сцене «исповеди» героя Анне Сергеевне, в начале которой звучит: «Я знаю, что в глазах всех знающих меня я только бродяга и сумасшедший» [8, с. 687]. Отметим, что у обоих писателей «сумасшествие» ложное, обманчивое; оба главных героя понимают, что так они выглядят со стороны.

Бросается в глаза и совпадение мотивного комплекса «красивого лица» героя. У Толстого первая глава заканчивается фразой Делесова: «Какое лицо прекрасное!.. В нём есть что-то необыкновенное, – говорил Делесов, – вот посмотрим...» [7, с. 34]. Эта фраза становится своеобразным итогом общих сомнений в том, какую же оценку заслуживает «странная фигура» артиста. Финалом третьей главы, в свою очередь, становится в какой-то степени аналогичная ситуация: артист опять предстает перед Делесовым в жалком виде (в первой главе он неуклюже падает «со всего росту» в центре зала, в третьей он едет в карете с Делесовым, засыпает пьяным сном и опять падает: «...Альберт замолк, шляпа с него свалилась в ноги, он сам повалился в угол кареты и захрапел» [7, с. 40]), и опять Делесова глубоко поражает красота его лица, словно компенсирующая жалкое поведение: «Он нагнулся и разобрал черты лица Альберта. Тогда красота лба и спокойно сложенного рта снова поразили его» [7, с. 40]. Отметим редкость в литературе и данного мотивного комплекса, повторяемого столь настойчиво, «красивого лица и недостойного поведения», и самой сюжетной ситуации, в рамках которой мужчина так откровенно восхищается красотой другого мужчины.

У Газданова красотой героя восхищается героиня, что тоже переворачивает стандартную схему «женская красота – мужское восхищение» с ног на голову. Вот как описывается первое знакомство с героем в «Авантюристе»: «Он поднял голову, и Анна Сергеевна широко открыла глаза: ей ещё никогда не приходилось видеть такого лица. Человек был необычайно красив, с удивительно правильными чертами безукоризненно овального лица...» [8, с. 679]. Далее комплекс повторяется, расширяясь до красоты в целом: «Теперь, когда он снял шубу, он показался

похудевшим, но его красота от этого ещё выиграла. На минуту Анна Сергеевна подумала, что он не похож на живого человека, что изумительное совершенство этого лица, скорее, было бы свойственно статуе или картине» [8, с. 682]. Возникая в тексте еще два раза – (а) «...увидела, как потемнело и нахмурилось его прекрасное лицо...» [8, с. 684]; (б) «...точно тут, рядом с ней, лежало застывшее тело с мёртвым и прекрасным лицом» [8, с. 686]), – данный мотивный комплекс в редуцированном виде и заканчивает рассказ: «Она заглянула ему в лицо. Он спал спокойно, грудь его равномерно поднималась и опускалась: длинные ресницы бросали тень на его белое неподвижное лицо...» [8, с. 688]. Оба писателя встраивают образ героя, контрастно подчеркивая внешнее совершенство, космос красоты, гармонию – и несовершенство внутреннее, хаос, мучительную дисгармонию.

Притяжение человека искусства, художника ведет к его парадоксальному магнетизму. Внимательный читатель может наблюдать сходный мотивно-сюжетный комплекс, определяемый следующими тремя элементами: а) внезапное случайное знакомство; б) поездка домой с гостем ночью; в) внезапное доверие, любовь. Первые два очевидны. У Толстого Делесов внезапно сталкивается с Альбертом, собираясь незаметно покинуть вечеринку, у Газданова Анна Сергеевна, покинув бал, видит странного человека на улице и решается к нему подойти. В обоих случаях обаяние незнакомца оказывается столь велико, что герои везут гостя к себе домой, не обращая внимания на ночное время.

Остановимся на третьем элементе. Впервые тема любви к Альберту возникает, когда Делесов после музыкальной импровизации везет его домой и артист забывается пьяным сном: «Он в эту минуту искренно, горячо любил Альберта и твёрдо решил сделать добро ему» [7, с. 40]. Кульминация этого чувства наступает вечером дома у Делесова, когда пьяный и продолжающий пить Альберт играет финал первого акта «Дон-Жуана»: «Делесов, не спуская глаз, смотрел на Альберта; Альберт изредка улыбался, и Делесов улыбался тоже. Они оба молчали; но между ними взглядом и улыбкой устанавливались любовные отношения, Делесов чувствовал, что он всё больше и больше любит этого человека...» [7, с. 46]. Наконец, после скандального ухода Альберта, Делесов «вспомнил то сладкое смешанное чувство удивления, любви и сострадания, которое возбудил в нём с первого взгляда этот странный человек...» [7, с. 53]. В «Авантюристе» любовная тема не принимает столь «резкой» формы, скорее, речь идет о доверии и родственной любви. Знаком очевидного доверия становится, прежде всего, тот факт, что Анна Сергеевна выполняет просьбу незнакомца и везет его к себе домой ночью. Тема близости возникает в тексте в форме воспоминания об этой ночи, осознается постфактум: «Вспоминая потом об этом разговоре и о том, что случилось затем, Анна Сергеевна всегда испытывала тоску и стеснение в груди, как будто бы дорогой и близкий ей человек находился в смертельной опасности. Она подошла к авантюристу, села рядом с ним и начала гладить его волосы» [8, с. 687]. В финале рассказа читатель становится свидетелем кульминации этой любви-жалости, когда измученный авантюрист и поэт «вспомнил о руке, которая не переставала гладить его. Он взял её и поцеловал, потом положил опять на свои волосы, опустил голову, и Анне Сергеевне показалось, что он заснул» [8, с. 688]. Отметим, что отношение Анны Сергеевны к Эдгару вполне укладывается в триаду, намеченную у Толстого: «смешанное чувство удивления, любви и сострадания» [7, с. 53]. Таким образом, тема любви имеет у Толстого и Газданова сходный «состав».

Отдельного внимания достоин мотив власти. У Толстого он более ярок, чем у Газданова, но и более сложен: это и власть музыки, медиатором которой выступает артист, и собственный магнетизм человека искусства. В первом случае Толстой словно создает вариацию пушкинского «Поэта» («Пока не трепует поэта...»):

ничтожество Альберта-человека и великолепии Альберта-музыканта контрастно подчеркиваются; после жалкого падения в центре зала музыкант берет скрипку и преображается: «*Melancholie C-dur!*» (курсив Л. Толстого. – В. Б.) – сказал он, с повелительным жестом обращаясь к пьянисту» [7, с. 35]. А за ним преобразается и общество, еще недавно столь презиравшее «странную фигуру»: «Все находившиеся в комнате во время игры Альберта хранили покорное молчание и, казалось, жили и дышали только его звуками» [7, с. 36]. Но и без музыки Альберт властвует над Делесовым – во многом с помощью своей улыбки: «Делесов посмотрел в глаза Альберта и вдруг снова почувствовал себя во власти его улыбки» [7, с. 43] (Думается, можно утверждать, что перед нами синекдоха «красивого лица»: до приведенной выше цитаты об улыбке сообщается: «красивая улыбка глаз и губ» [7, с. 43]. Если принять эту версию, то «власть улыбки» должна читаться как «власть прекрасного лица»). У Газданова мотив власти возникает лишь один раз: «Он взял её руки, и уже это одно прикосновение, с неуловимой быстротой распространившееся по всей коже Анны Сергеевны, сразу заставило её почувствовать необъяснимую власть авантюриста над ней» [8, с. 682]. Заметим, что, в отличие от толстовского героя, демонстрирующего свои артистические способности, герой Газданова обходится лишь упоминанием о них.

Еще один мотивный комплекс, совпадение которого также довольно заметно, – это «уличный» комплекс, состоящий из следующих компонентов: зимняя улица Санкт-Петербурга, ночь, холод, замерзающий человек, потенциальная смерть во сне от мороза. У Толстого это комплекс реализуется в финале рассказа, у Газданова – в эпизоде завязки. Альберт, со скандалом уйдя от Делесова, оказывается пьяный на ночной улице в мороз; его шатания в очередной раз приводят его к дому Анны Ивановны, на пороге которого его в бессознательном состоянии и находят вышедшие гости, вынужденные позвать хозяйку и возмущенные ее «жестокостью»: «Ведь это безбожно: вы могли этак заморозить человека» [7, с. 58]. Газдановская героиня, видящая ночью на улице сидящего на тумбе странного незнакомца, обращает внимание на его полную неподвижность: «... в первый момент ей даже показалось, что человек заснул, но потом она вдруг почувствовала, что он не спит...» [8, с. 679]. Именно желание помочь в беде дает импульс действиям героини.

Отметим также ряд более мелких мотивов, рельефно выступающих лишь на указанном мотивном фоне. Сюжет «Авантюриста» – пребывание Эдгара По в России, авантурная поездка, имевшая место, по мнению некоторых биографов американского поэта. У Толстого тоже есть мотив приезда в Россию; в финале Альберт «то... вспоминал последний спор с Захаром, то почему-то море и первый свой приезд на пароходе в Россию...» [7, с. 54].

Мотив ночной встречи с женщиной также совпадает в обоих текстах: у Толстого это рассказ о ночном видении влюбленного в аристократку Альберта («Я целовал ей руку, плакал тут подле неё, я много говорил с ней. Я слышал запах её духов, слышал её голос. Она много сказала мне в одну ночь. (...) Но мне стало страшно. (...) ...мне стало страшно за свою голову, (...) за свой бедный ум мне стало страшно...» [7, с. 48]); у Газданова реальная аристократка, приютившая на ночь бездомного авантюриста-поэта. Отметим совпадение и самих «маркеров интимности»: и тот, и другой герой целует даме руку (у Газданова: «И тогда он вспомнил о руке, которая не переставала гладить его. Он взял её и поцеловал, потом положил опять на свои волосы...» [8, с. 688]).

Совпадают также видения, мучающие героев. У Толстого они даются «двухступенчато» и создают своего рода предкульминацию и кульминацию рассказа: предкульминация – рассказ Альберта о его влюбленности и ночных видениях; кульминация – видение финальное, своего рода страшный суд над героем. У Газ-

данова мы наблюдаем ту же структуру: сначала Эдгар рассказывает Анне Сергеевне о своих бывших видениях: «Я слышу звон снега и слова, которые ещё не произнесли, но сейчас произнесут; я угадываю с закрытыми глазами, находится ли в доме, куда я вошёл в первый раз, мужчина или женщина; я чувствую, как тяжёлым облаком летит в воздухе война, о которой ещё никто не думает; и, сидя в Лондоне, я слышу, как трещит и содрогается корабль, который сейчас пойдёт ко дну в середине Тихого океана» [8, с. 687]. Затем Эдгар впадает в транс – и перед читателем проходит одно из его видений, смысловая кульминация рассказа.

Платоническая любовь человека искусства к аристократке, столь очевидная у Толстого, у Газданова лишь намечена. Бросаются в глаза совпадение имен героинь: у Толстого – Анна Ивановна, у Газданова – Анна Сергеевна; обе – хозяйки в доме. Отметим, что в финале «Альберта» героиня словно раздваивается – и появляется еще одна Анна, которая должна помочь герою: «Ах, уж этот мне Альберт, – вот где сидит, – отвечала хозяйка. – Аннушка! положите его где-нибудь в комнате, – обратилась она к служанке» [7, с. 58].

Видения героев дают, пожалуй, самую убедительную мотивную переключку – мотивный комплекс скрипка и колокол. В «Альберте» герой играет на скрипке, сделанной из стекла (отметим здесь мимоходом, что мотив стеклянной музыки – типичен для Газданова), но слышит иные звуки: «Альберт играл на стеклянном инструменте очень осторожно и хорошо. (...) Он начинал уже уставать, когда другой дальний глухой звук развлёк его. Это был звук колокола, но звук этот проносил слово...» [7, с. 57]. В «Авантюристе» герой сообщает: «...я слишком много знаю и неумеренно много чувствую. Я вижу сквозь непрозрачные предметы, я слышу звуки скрипки в футляре и звон неподвижных колоколов» [8, с. 685]. Можно сказать, что оба героя могут слышать и понимать язык вещей.

С видениями также связан общий для рассказов мотив тени. У Толстого он появляется дважды в финальном транс Альберта: «...какие-то тени, скользя, убежали при его приближении» [7, с. 54]; «Чем громче становились звуки, тем шибче разбегались тени...» [7, с. 57]. У Газданова лишь один раз, когда герой впадает в транс – и в очень интересной подаче: «Голова Эдгара не шевелилась, глаза его были закрыты; но по тому, что сзади на стене, находившейся против спины Анны Сергеевны и которую она не могла видеть, ещё стояла, как ей казалось, живая и настороженная тень, – она знала, что он не спит» [8, с. 687]. Отметим здесь всю сложность картины: герой погружается в транс / сон, героиня сидит рядом с ним, сзади за ее спиной стоит зловещая тень, которую она не видит, но о которой каким-то образом знает. Именно факт существования тени доказывает то, что это не просто сон, который был бы для поэта долгожданным отдыхом, – но очередная мука.

Последний мотив, который привлекает внимание, это мотив похорон заживо. Толстовский текст заканчивается хэппи-эндом, в котором, однако, данный финал обозначен как потенциальный: «Да я жив, зачем же хоронить меня? – бормотал Альберт, в то время как его, бесчувственного, вносили в комнаты» [7, с. 58]. В рассказе Газданова этот мотив присутствует имплицитно: как известно, именно перу По принадлежит одна из самых ярких реализаций данного мотива в литературе – новелла «Преждевременные похороны» (1844; русский перевод и публикация 1868); кроме того, этот мотив есть и в других его произведениях («Береника», «Падение дома Ашероу»). В самом же тексте «Авантюриста» его реализацию можно увидеть в положении По между жизнью и смертью; герой признается Анне Сергеевне: «Пусть мне дадут спокойно умереть. Я больше не могу. Я никогда не отдыхаю – и вот уже много лет всё вращается передо мною и пропадает, и опять

появляется – люди, предметы, страны; а ночью я вижу сны и во сне свой труп на земле» [8, с. 684–685]. Герой, фактически, жив, но не живет.

Отдельного внимания достойны определения героев. У Толстого прием повтора при характеристике главного героя используется чрезвычайно активно; выстраивается своеобразная иерархия определений. Первым в этом ряду становится «странная фигура» (три раза), далее – «музыкант» (семь раз), «артист» (пять раз, один раз с отрицанием). Финальным тавтологическим рефреном, характеризующим героя, становится настойчивый повтор – с некоторыми вариантами – фразы «Да, он лучший и счастливейший!» (пять раз). Таким образом, можно говорить о возрастающей к финалу градации: от «странной фигуры» читатель переходит к «музыканту», «артисту» и заканчивает «гением» («великий музыкальный гений» [7, с. 55]) и «великим человеком» [7, с. 55].

Газдановский повтор не так многообразен: фактически, мы имеем дело лишь с двумя повторяемыми характеристиками, а именно: «авантюрист» и «американец». Первая повторяется семнадцать раз, причем первый раз возникает в тексте на французском; вторая – два раза. Градация у Газданова также есть: «авантюрист» всего раз уступает свое место «поэту»; думается, перед нами своего рода минус-прием.

Заметим также, что если у Толстого собственное имя персонажа, появившись в конце первой главы, очевидным образом доминирует над именами нарицательными (три повторяемых нарицательных имени суммарно дают пятнадцать, собственное имя – сто десять), то у Газданова ситуация далеко не такова: суммарный индекс двух нарицательных имен – девятнадцать, имени собственного – двадцать один, при этом одно из них – «авантюрист» – употребляется семнадцать раз, что превышает толстовский суммарный показатель всех нарицательных имен вместе взятых. Вывод ясен: для Газданова важно подчеркнуть именно эту, нетипичную, ипостась героя, дать образу По новую трактовку.

Подведем итоги. Рассказы Толстого и Газданова, посвященные «физиологии» человека искусства, показывают то критическое количество мотивных и сюжетных корреляций, которое, на наш взгляд, позволяет с уверенностью говорить об их интертекстуальной связи. «Толстовское поле», в котором – во многом – находилась первая волна русской эмиграции, в целом, и Газданов, в частности, в очередной раз реализовалось в программном для писателя рассказе «Авантюрист».

### Список литературы

1. *Газданов Г.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 4.
2. *Федякин С. Р.* Толстовское начало в творчестве Гайто Газданова // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: Писатель на пересечении традиций и культур: Сб. науч. тр. М., 2005. С. 96–102.
3. *Кибальник С. А.* Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб.: Петрополис, 2011. С. 25–65.
4. *Боярский В. А.* Лев Толстой и Гайто Газданов: к вопросу об интертексте рассказа Гайто Газданова «Бистро» // Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи: Сб. науч. тр. по материалам Междунар. науч. конф. М.: ООО «ЮНИАКС», 2012. Ч. 2: Русское зарубежье. Продолжатели традиций. С. 145–157. URL: <http://ruszhizn.ruspole.info/node/3717> Русское поле. 2013. Вып. 5.
5. *Боярский В. А.* К вопросу об одном толстовском интертексте «Писем Ивана» Г. И. Газданова // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Но-

Новосибирск: Гео, 2012. С. 176–187. URL: <http://ruszhizn.ruspole.info/node/3787>. Русское поле. 2013. Вып. 6.

6. *Боярский В. А.* «Постоянное ослепление»: иллюзия и правда у Льва Толстого и Гайто Газданова // Электронный журнал «Исследовано в России». 2012. С. 499–505. URL: <http://zhurnal.ape.relarn.ru/articles/2012/034.pdf>; <http://ruszhizn.ruspole.info/node/4111> Русское поле, 2013. Вып. 8.

7. *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1979. Т. 3.

8. *Газданов Г.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 1.

**V. A. Boyarsky**

*Novosibirsk, Russian Federation*

**PHYSIOLOGY OF THE ARTIST: THE STORIES «ALBERT» BY L. TOLSTOY  
AND «THE ADVENTURER» BY G. GAZDANOV**

The article puts forward the hypothesis of intertextual connection of the stories «Albert» by L. Tolstoy and «The Adventurer» by G. Gazdanov. It covers the following identical motives and motivating complexes: time, space, failed fun, wanton boredom, number three, strange things, madness, a handsome face of the hero, power, a trip to Russia, night meeting with a woman, visions, a shadow, burying alive, «magnetic» and «street» complexes, complex «a violin and a bell»; the method of repeating the hero's characteristics is also analyzed.

*Keywords:* L. Tolstoy, «Albert», G. Gazdanov, «The Adventurer», intertext, motive.

*Boyarsky Vyacheslav A.* – Candidate of Philology, Associate Professor of the Novosibirsk State Pedagogical University (28 Viluyskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, boyarski@ngs)

**Е. Н. Проскурина**

*Новосибирск, Россия*

## **ОСОБЕННОСТИ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО СЮЖЕТА В РОМАНЕ Г. КЛИМОВСКОЙ «ВОТ И ВСЕ»**

Анализируется сюжетная структура автодокументального романа современной сибирской писательницы Г. Климовской «Вот и все», вошедшего в книгу ее прозы «Синий дым Китая». Выявляются черты провинциального сюжета и художественные приемы, размывающие его традиционные признаки, такие как скука и однообразие жизни, повторяемость сюжетных ситуаций, пониженная событийная значимость и пр. Ядерной основой сюжетов всех произведений Климовской является непростая судьба женщины, изображение которой сопровождается, по-разному варьируясь, негромко, но настойчиво звучащий чеховский мотив *неслучившегося*, что в целом удерживает корпус прозы писательницы в границах провинциального текста. Вместе с тем в ряде произведений, прежде всего в романе «Вот и все», частная жизнь героев в сибирском городе Ковальске (Новокузнецке) вписывается автором в индустриальный сюжет большой стройки, ведущейся в 1930-е гг. Но и трагическая история предательства в романе, за которой последовали арест и смерть неповинного героя, также является знаком «большой жизни» названного времени. Тем самым мотив *неслучившегося* преобразуется в произведении в мотив *оборванного / несостоявшегося счастья*, отражающий кризисное состояние эпохи 30-х – 40-х гг. минувшего века. Скупость художественных средств в повествовательной речи произведения повышает степень трагизма рассказанной истории, не размывая ее содержания обилием поэтических тропов. Одновременно усиливается документальное начало романа. Главной отличительной чертой поэтики персонажа является в романе отсутствие дихотомии добра и зла. Герой-предатель выписан автором в красках «палача» и «жертвы»; «злодея» и «спасителя», что не характерно для распространенного в отечественной литературе сюжета подобного типа. Перечисленные черты составляют особенность провинциального сюжета в анализируемом романе.

*Ключевые слова:* Г. И. Климовская, книга «Синий дым Китая», провинциальный текст русской литературы, русская литература Сибири, автодокументальная проза.

*Проскурина Елена Николаевна* – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения ИФЛ СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, proskurina\_elena@mail.ru)

Роман «Вот и все» входит в состав прозаического сборника Г. Климовской «Синий дым Китая». Место действия «необязательных текстов», как сама Г. Климовская<sup>1</sup> характеризует свою прозу, – сибирские города Новокузнецк, именованный Ковальском, и Томск, получивший название Еланска. В этих местах прошла практически вся довольно продолжительная жизнь автора, а потому события двух романов и ряда повестей и рассказов, собранных в книге, рассредоточены по всему XX веку, так или иначе соприкасаясь с судьбой самой Г. Климовской. Распадающиеся на два цикла: более ранний, связанный с детством автора, «ковальский», и более поздний, относящийся к взрослому периоду жизни, «еланский», объединены автобиографическим началом. Это дает Г. Климовской возможность персонифицировать два главных места ее прозы, где по-разному вырабатывается опыт личного бытия. Тем самым сберегающая функция *genius loci* встраивается в более универсальный план, связанный с традицией экзистенциальной прозы.

Побуждением к автодокументальному жанру послужила для Г. Климовской беседа с одним из близких людей, в которой прозвучала просьба: «Напиши про нас... Про нас никто, кроме тебя, не напишет... А ведь мы были». Иначе говоря, истоки ее прозы идут из самых глубин народной жизни, соединяя в своем развитии масштабные события истории ушедшего века со случайностями «текущей повседневности». Таким образом, «необязательные тексты» Г. Климовской оказываются связанными вполне определенным «обязательным» авторским заданием: увековечить память тех, что «были» – в жизни и судьбе автора и страны в целом. Сама Г. Климовская относит себя к «писателям с жизни», в чем продолжает, по ее собственному признанию, традицию Н. С. Лескова: «Жизнь как она есть настолько богаче моего воображения, что я посчитала бесполезным делом соревноваться с ней в “сочинении” человеческих характеров и судеб людей. Зачем, когда только смотри, слушай, вдумывайся – и “списывай”...» [1, с. 4]. У всех персонажей произведений есть «реальные прототипы, живущие и действующие в совершенно реальных городах, на реальных улицах и в реальных домах» [1, с. 3]. В некоторых из них в качестве главной героини под разными именами выведена сама писательница. Таковы Наточка из «Синего дыма Китая», Наташа из «Согры», Наталья Ивановна из повестей «На Всесторонней», «Онка», повествовательница рассказа «Жизнь прекрасна» и др. Элементы собственной биографии автор встраивает и в судьбы других своих героинь. Таким образом, центральная коллизия всех произведений и книги в целом формируется темой женской судьбы.

Книга, начатая повестью «Синий дым Китая» о детстве автобиографической героини, выпавшем на 1930-е гг., и завершенная рассказом «Жизнь прекрасна», обращенном к перестроечному времени, приобретает свойство целостности, характерной для метасюжетной большой формы. Драматическая эпоха XX в. по-разному ощущима в каждом из произведений. Но даже самые жесткие события скрашены в них непередаваемой легкостью художественного слога, устанавливающей особые отношения с читателем, и в первую очередь с читателем-современником, которому не нужно многое объяснять – достаточно просто еще одного уникального свидетельства общей для всех народной судьбы. По верному замечанию В. Суханова, автора послесловия к книге Г. Климовской, в нынешнюю эпоху постмодерна с усложненной стратегией культурного письма непритязатель-

---

<sup>1</sup> Галина Ивановна Климовская – доктор филологических наук, профессор Томского государственного университета, автор монографии «Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста. Методологический и теоретический очерк лингвопоэтики» (Томск: Изд-во НТЛ, 2009), автор повестей и романов, собранных под одной обложкой в книге «Синий дым Китая» [1].

тельность сюжетов коротких романов, повестей и рассказов в «Синем дыме Китая» может показаться анахронизмом. Однако в этом заключена осознанная художественная позиция автора, не только прекрасно по-читательски знакомого с современной литературной ситуацией, но и профессионально разбирающегося в законах построения прозаического художественного текста: «в постмодернистскую эпоху исчезновения реальности и “смерти автора” именно лично удостоверенные ценности (пережитые и выстраданные автором) становятся свидетельством подлинной серьезности существования человека в социуме, истории, времени» [2, с. 479].

Хронотопически произведения Г. Климовской встраиваются в провинциальный текст русской литературы<sup>2</sup> с его обращенностью к жизни российской глубинки, стандартным набором сюжетных элементов, где ведущее место отведено повторяемости повседневных ситуаций, отмеченных пониженной событийной значимостью. «В маленьких городках жизнь однообразна, узка, мелка, все друг друга знают и если не враждуют между собою, то непременно пребывают в нежнейшей дружбе: средних отношений почти нет», – так еще в середине XIX в. В. Г. Белинский охарактеризовал свойство провинциального сюжета, анализируя «Обыкновенную историю» И. А. Гончарова [3, с. 548]. Эту мысль Белинского подхватывает М. М. Бахтин в «Вопросах литературы и эстетики»: «Провинциальный мещанский городок с его затхлым бытом – чрезвычайно распространенное место свершения разных романских событий в XIX веке» [4, с. 325].

Пожалуй, в наибольшей степени формату провинциального текста соответствует открывающая книгу «Синий дым Китая» одноименная повесть, наррация в которой ведется изнутри сознания ребенка, маленькой девочки Наточки: «Какой сегодня день-то! Подумать только! Темноватый, холодный <...> В такие темноватые холодные дни все сидят по своим домам – у печек, у желтых ламп, друг с другом. Разговаривают обо всем, смеются над чем-нибудь, щелкают жареные семечки, варят борщ к обеду... Ну, это старые люди, дети и домработницы – те, кто не ходит на работу или по делам. А те, кто ходят, уже давно ушли. Так что на улице никого почти нету, хотя уже полный день и вон там, за вокзальными деревьями, уже постукивают колесами и виднеются коричневые вагоны с углем – они каждый день в это время тут проезжают и постукивают: туки-тук, туки-тук...

Да, пусто и холодно на улице, только Наточка с няней Таней идут по магазинам – это их ежеутренний поход <...> Наточка и Таня всегда сначала идут медленно – ведь одновременно это и первая на дню Наточкина прогулка. Это в общем-то скучная прогулка, каждый день одно и то же...» [1, с. 5].

В таких произведениях «ковальского» цикла, как повесть «На Всесторонней», роман «Вот и все», происходит расшатывание провинциального текста за счет встраивания в него главного сюжета советской эпохи: сюжета «большой жизни»<sup>3</sup>, на фоне которой изображаются частные судьбы персонажей. В этом отношении название второй повести «На Всесторонней», входящей в «ковальский» цикл, приобретает символическое звучание. Ядерной основой сюжетов остается при этом непростая судьба женщины, изображение которой сопровождает, по-разному варьируясь, негромко, но настойчиво звучащий чеховский мотив *неслучившегося*, что в целом удерживает корпус прозы писательницы в границах провинциального текста.

Разрушение провинциального сюжета как части культурного пространства, рамки которой определяются ее противопоставленностью столичному локусу, активизируется в романе «Вот и все», где разворачиваются динамические процес-

<sup>2</sup> Определения и характеристики провинциального текста см., например: [5–14].

<sup>3</sup> Фильм с таким названием режиссера Л. Лукова вышел на экраны страны в 1939 г.

сы, характерные для советской истории 1930-х гг., в первую очередь ситуация большой стройки. Это время начала интеграции «центра» и «периферии», главным образом через индустриальное строительство, активно развивающееся в региональных центрах, превращающихся в краевые столицы: Новосибирск получает неофициальное название Сибчикаго, Новокузнецк – столицы Кузбасса, Свердловск – столицы Урала, Челябинск – столицы Южного Урала и т. д. Таким образом, происходит переосмысление инвариантных свойств столичного и провинциального текстов, среди которых «устойчива дихотомия природного и культурного в ландшафтном и поведенческом смыслах; динамики и статики как качеств жизни (отмечается не только размеренность и неторопливость провинциального бытия в контрасте с суетой столичного, но и, например, спокойствие / нервозность как свойства типичных жителей; противопоставление акустических (тишина / шум) и визуальных (пестрота / однотонность)...» [9, с. 13–14].

По быстроте темпов строительства в 1920-е – 1930-е гг. российские регионы даже опережали центр страны. Среди главных строек этого времени ДнепрогЭС, Уралмаш, Магнитка, Турксиб, Комсомольск-на-Амуре. Новосибирск в период нэпа получил название Сибчикаго из-за сравнения его развития с американским мегаполисом. В тот же нэповский период начинает активно строиться Кузнецкий металлургический комбинат, названный в произведениях Г. Климовской Ковальским комбинатом. Мотив строительства города и его промышленного гиганта проходит практически через все произведения «ковальского» цикла. Наиболее подробное описание стройки дается в романе «Вот и все» через прием мнемонической ретроспекции событий, относящихся к началу 1930-х гг. В содержательном плане они коррелируют со строительными эпизодами платоновского «Котлована», реалистически детализируя его сцены «великого рытья», совпадающие со временем действия в романе: «Они пошли к промплощадке, туда, где еще вчера утром заметили большое скопление людей, движущихся в каком-то странном сложном ритме. Когда приблизились, увидели, что люди копают огромное, величиной с большую городскую площадь, углубление – котлован. Те из людей, что находились на самой большой глубине, бросали землю лопатами вверх, на более высокий ярус, где стояла следующая цепочка землекопов и перебрасывала эту же землю еще метра на два выше себя – и так далее до самого верха насыпи, которая вырастала вокруг котлована.

Какое-то странное чувство, похожее на веселый ужас (может быть такой?), овладело Надеждой Алексеевной от слаженности работы нескольких сотен людей, от огромности затрачиваемого ими труда... от непонятности цели всего этого гигантского действия» [1, с. 285–286].

Оксюморон «веселый ужас», найденный автором романа для характеристики впечатления от гигантской стройки, осуществляемой вручную, может служить остроумной и достаточно точной характеристикой поэтического языка Платонова. Ср. в его записных книжках: «Мое молодое, серьезное (смешное по форме) – останется главным по содержанию навсегда, надолго» [15, с. 100].

Нечто сродни «ужасу», хотя и отнюдь не веселому, растворено во всех эпизодах, касающихся описаний барачной жизни строителей, представленной сквозь призму женского восприятия. Пугающе для главной героини, Надежды Алексеевны Юрловой, прозвучали слова «барак, номер семь, комната три: их новый адрес» [1, с. 281].

Начиналось же все очень романтично в далеком уже 1908 г., когда Наденька Сокольская, выпускница иркутской женской гимназии оказывается на первом в своей жизни балу для служащих железнодорожного управления, где работал старшим инженером ее отец. Предвкушение бала, сам бал, его обстановка, атмосфера исполнены для юной героини ощущением счастья и полета: «...нанят был

лучший – гарнизонный – оркестр, а стол в соседнем с залой помещении... ломился от местных угощений и столичных дотаций в виде разнообразных вин и конфет. Туалеты дам, смесь парижского с иркутским, были на местной высоте» [1, с. 264].

Чуть уловимый флер авторской иронии, относящийся к изображению провинциального праздника, стремящегося придать себе столичный формат, не снижает образа героини, первый бал которой выписан в той же эмоциональной палитре, что и бал Наташи Ростовской. Межтекстовое сближение усиливается и тем сюжетным обстоятельством, что обе героини встречают на первом балу любовь своей жизни: «И Наденьке Сокольской, впервые персонально, на положении уже взрослой, приглашенной на этот бал вместе с родителями, облаченной в свое первое настоящее бальное платье – темно-синее шелковое, с бабушкиными дорогими кружевами – и с тяжелой, сложной прической (тоже первой в жизни), все казалось прекрасным и даже отчасти нереальным» [1, с. 264–265]. За праздничным столом напротив нее оказался Илья Иванович Юрлов, импозантный «человек петербургско-университетской выделки», много поездивший и повидавший, кроме России, Юго-Восточную Азию, Европу с обязательными Парижем и Римом. Не преуспевший в столичной научной карьере, он «почел за лучшее оставить Петербург и приклонить свою победную голову к дому и семейству старшего брата, Леонтия Ивановича Юрлова... главного начальника Иркутского железнодорожного управления» [1, с. 263]. Собственно, для того, чтобы ввести «блудного брата» в местное общество, и устраивается старшим Юрловым большой бал, ставший главным событием в жизни Ильи Ивановича и Наденьки: «...как только все встали из-за стола, Илья Иванович был представлен ей и танцевал, демонстративно и с упоением, только с ней – и вальсы, и модную в том сезоне польку-бабочку с прискоком. И говорил, говорил... В памяти Надежды Алексеевны весь этот бал отложился как быстрый, легкий, сквозь свет и музыку, полет вместе с Ильей Ивановичем, при его надежной поддержке» [1, с. 265]. На следующее утро после бала Наденька почувствовала себя не то чтобы влюбленной, «а как бы захваченной в плен голосом, словами, всей сутью и статью Ильи Ивановича» [1, с. 265].

Сватовство и свадьба последовали за тем балом «так быстро, что Наденька за эти три с небольшим месяца не успела перейти на более интимное именование мужа: так и звала его Ильей Ивановичем всю их совместную жизнь, до его смерти – поздней осенью 1937 года» [1, с. 266]. Смерть мужа делит жизнь героини на два почти равных по времени периода. После его трагического ухода ей суждено прожить еще долгих двадцать лет, которые она не может назвать жизнью. «Та, прежняя Надежда Алексеевна Юрлова умерла где-то сразу после смерти мужа. Теперешняя ее тезка и однофамилица автоматически двигалась во времени и в пространстве только потому, что не смогла вовремя умереть по-настоящему и окончательно» [1, с. 309].

Весь сюжет романа представляет собой сложно закрученную историю, закрученную в кольцевую раму похорон героини. Повествование, ведущееся в начале с авторского метауровня («Все подернулось дымкой и тишиной времени. Сгладились острые углы, потускли некогда кричаще яркие краски, умолкли слишком резкие голоса, стерлись и слились с общим фоном когда-то отчетливые и важные детали. Умерли в начале восьмидесятых последние старики и старухи, знавшие страшную подоплеку и трагическую глубину этой истории – на отвлеченный, общий взгляд, странной, но вполне возможной и даже обычной в России первых десятилетий прошлого века... и вообще в России...» [1, с. 262]), в дальнейшем претерпевает смешение с несобственно-прямой речью главной героини, приобретающая мнемоническую модальность.

Малая известность произведения дает повод к тому, чтобы кратко изложить развитие его сюжета. После свадьбы благополучие семьи Юрловых длилось недолго. Главным событием этого короткого периода стало рождение сына Кости. Но вскоре XX в. начал брать свое: в начале Первая мировая война, а затем 1917 г., воспринятый Надеждой Алексеевной как конец света: «А с чем же еще сравнить все эти последовавшие страшные годы, когда все встало на дыбы, когда люди тут, в тылу, не на фронте, гибли и в одиночку, и десятками, и сотнями... Исчезали бесследно, и было себе дороже искать их. Настоящий конец света...» [1, с. 273]. Сначала уволили с работы Леонтия Ивановича Юрлова, старшего брата Ильи Ивановича, как «буржуазного специалиста», назначив на его место «сурового решительного человека в военном френче» [1, с. 273]. Вскоре его с семьей выселили из собственного дома. Лишили новые власти родного дома и родителей Надежды Алексеевны. Был переведен с прежней работы на должность диспетчера Илья Иванович. Когда Костя был уже в пятом классе, Надежде Алексеевне предложили место «учительницы первой ступени» в его школе. На какое-то время к середине 1920-х гг. жизнь как-то устоялась, «несмотря на частные чрезвычайные происшествия (кого-то арестовали, кого-то сослали в Соловки, кого-то просто уволили с работы...)» [1, с. 274–275]. Хотя скапливающееся в воздухе времени ощущение надвигающейся грозной тучи еще не стало частью личной судьбы Юрловых, чувство страха за свое будущее уже не оставляло семью: «В Иркутске все и каждый знали, что Юрловы не из рабочих и не из крестьян: буржуазные спецы – вот кто они такие. И все более вызревала в головах “спецов” Юрловых мысль о переезде в какие-нибудь иные края, где бы их никто не знал...» [1, с. 276].

Мысль об отъезде приобретает реальные очертания тогда, когда над ними нависает опасность «квартирного уплотнения», которое представляется им кромешным адом. Однако адом для них оказался переезд в Ковальск. Двоение образа города приобретает в романе все большую отчетливость, в процессе развертывания сюжета все сильнее сдвигаясь в семантическое пространство «гиблого места». Сначала после трудной дороги прямо по прибытии в пункт назначения Юрловых среди бела дня обокрали на станции какие-то трое грабителей. Затем после долгого ожидания лошадей их привозят к двум длинным рядам одноэтажных строений со страшноватым названием «бараки». «А вдалеке, по склону горы, открылось удивительное: множество людей – тысячи! – движется в каком-то отчетливом, но необъяснимом ритме» [1, с. 280]. В дальнейшем окажется, что это и есть рытье котлована. Но самое ужасное ждало Надежду Алексеевну, выходца из большой «достаточной семьи», на месте их нового жилища – в комнате номер три седьмого барака: «Комната, правда, довольно большая, была поделена на две половины пестрой занавеской, кое-как сшитой из разных кусков цветастого ситца» [1, с. 281]. Надежда Алексеевна даже успевает отметить преобладание в нем своего нелюбимого красного цвета. «В той и другой половинах тесно стояли до убогости простые железные кровати... оставлены были только узкие лабиринты, чтобы пройти к дальним из них, у окна. Над теми из них, которые стояли у стен, надстроен второй ярус. Кое на каких кроватях, тяжело всхрапывая, спали люди. “С ночной смены”, – пояснил Федор Иванович. Вдобавок ко всему этому пахло не убраным за кошками и карболкой. “Кошки, дери их... – проворчал Федор Иванович. – Приходится держать – мыши расплодились...”» [1, с. 281]. Минутой позже оказывается, что одна из половин мужская, где надлежит спать Илье Ивановичу и Косте, а другая – женская, где теперь будет жить она. «Боже мой, что мы наделали!» – воскликнула молча Надежда Алексеевна» [1, с. 282].

Однако через неделю такого невозможного существования их семье выделили целую комнату – с тем, что здесь же будет располагаться «летняя группа для детей, не охваченных детским садом» [1, с. 289]. Организовывать группу и зани-

маться с детьми должна Надежда Алексеевна. После этого известия она «не шла – почти летела домой» [1, с. 289]. Жизнь начала приобретать устойчивые очертания. Со временем героиню назначают учительницей первой ступени, Илью Ивановича включают в изыскательскую группу в должности ведущего инженера, Костя, окончив школу, поступает в Сибирский медицинский институт в Новосибирске. «Одним словом, если отбросить и забыть некоторые отдельные моменты и частности, выходило, что отъезд из Иркутска был правильным решением Юрловых» [1, с. 294].

В следующие пять лет жизнь героев продолжает меняться к лучшему. Они с радостью отмечают, как «на месте гигантского болота вырос целый новый каменный город» [1, с. 295], с асфальтовыми улицами и проспектом, тремя школами, Дворцом культуры и располагавшейся при нем библиотекой, а также больничным отделением, где после окончания медицинского института получает место хирурга Костя. Апофеозом советского благополучия стало для семьи получение квартиры в благоустроенном кирпичном доме. Но эта внешняя упорядоченность становится кануном жизненной катастрофы Юрловых.

Их соседями по кухне и коммунальным удобствам оказались мать и сын Полозовы. Костя по-соседски сближается с Кириллом Полозовым, который на пять лет младше него. Кирилл, спокойный, тихий, вежливый, полюбил бывать у Юрловых, брать книги из их личной библиотеки, уцелевшей при переезде из Иркутска. «Книги ему, естественно, позволяли... брать к себе в комнату для чтения. Но он довольствовался тем, что рассматривал обложки, иллюстрации... и ставил книги на место. Затем вежливо прощался и уходил. “Странный мальчик”, – думала Надежда Алексеевна, сравнивая Кирилла с открытым, живым, разговорчивым Костей» [1, с. 297].

Так бы и текла жизнь героев своим положенным, «неспешным, устоявшимся чередом», если бы не «столкнулись в одном месте и в одном времени два в общем-то разных обстоятельства: настал 1937 год и Костя, не поставив предварительно родителей в известность, женился» [1, с. 298]. Жена его Раечка оказалась девицей совсем иного круга: закончив девятилетку, теперь работает машинисткой в Управлении, а с Костей «сошлась», по ее словам, когда ее семья на покосы уехала на три дня. Сразу же после этого молодые и «расписались». Постепенно Костя переселяется в новую семью, лишь на выходные появляясь дома вместе с молодой женой, избегая оставаться в обществе новой родни. «Странные это были вечера и дни: изо всех сил старались жить по-прежнему, преодолевая присутствие Раечки – попусту говорливой и смешливой. Костя изо всех сил старался выглядеть бодрым и веселым. И ни разу его старания не увенчались успехом» [1, с. 299]. Во время подготовки ужина Надеждой Алексеевной и Раечкой на кухню словно случайно по несколько раз выходил Кирилл, что Надежда Алексеевна подмечает, но не придает этому значения. По прошествии полугодия молодые в очередную пятницу не пришли к Юрловым, не пришли и в следующую. На третью неделю Илья Иванович пошел искать дом Раечкиных родителей, с которыми Юрловы так и не были знакомы. Когда же дверь довольно «справного» дома открыл отец Раечки, Илья Иванович узнал в нем мужика со станции, по наводке которого их обокрали в день приезда в Ковальск. «Костянтина забрали... а вы к нам не ходите» [1, с. 300], – проговорил Раечкин отец. На вопрос Ильи Ивановича, куда забрали, он отвечает: «Куда следует... в первый дом» [1, с. 300]. В доме № 1 по одной из городских улиц располагалось городское отделение НКВД. Долгие месяцы Надежда Алексеевна безнадежно пытается прояснить, что же случилось с сыном, но так ничего и не добивается. «Не ходите больше... Все уже... Не ходите...» [1, с. 303], – сказал ей однажды дежуривший в окошечке бывший их сосед по бараку. Но Надежда Алексеевна еще долго, хотя и реже, про-

должала ходить к дому № 1. Вскоре после трагедии в семье Юрловых съехали из квартиры их соседи, перед этим выступавшие понятыми при обыске, а потом долго скандалившие у себя в комнате. Илья Иванович умирает через полгода, не пережив настигшего их семью горя. На следующий день после известия о смерти мужа Надежду Алексеевну посещает Кирилл. Узнав от матери о горестном событии, он приходит с соболезнованиями, долго рассматривает знакомые книги на полках, обещает помочь с похоронами и действительно все берет на себя: и гроб, и могилу, и сами похороны. «Ну, вот и все», – подумала Надежда Алексеевна, вернувшись домой после похорон. «И это было всеобъемлющее “все”, охватывавшее всю ее предшествующую жизнь. Впереди же не было ничего. Никого и ничего. А было ей всего сорок три года...» [1, с. 309].

Однако потянулись годы одинокой жизни, которую ей скрашивал Кирилл: приходил по выходным, помог с ремонтом квартиры, обиходом могилы Ильи Ивановича. С ним она отмечала все горькие памятные даты. Во время войны получала от него письма, сама писала часто, «хотя и мучилась над каждым письмом: о чем писать?» [1, с. 311]. На войну Кирилл «сходил... как на работу... В сорок шестом он вернулся – без единого ранения, без даже царапины. И в первые же дни по возвращении, едва восстановился на работе, еще в гимнастерке, пришел к Надежде Алексеевне... И все пошло по-старому. Кирилл приходил к ней то в субботу, то в воскресенье – а она ждала его и в субботу, и в воскресенье. И не раз во время этих ожиданий, и еще раньше, когда ждала его писем с фронта, мелькала у нее странная и даже кощунственная мысль: а кого, собственно, она ждет: Кирилла? Костю?... Как-то они стали сливаться в одно лицо...» [1, с. 312]. И не раз посещал Надежду Алексеевну вопрос, почему Кирилл до сих пор не женился. Вторая мысль была о том, что за столько лет общения между ними так и не возникло настоящей дружеской близости. «Что-то мешало: разница в возрасте и положении? Невольно испытываемая Кириллом вина за то, что он – вот он, жив-здоров, а Кости нет?» [1, с. 312]. Вопрос этот разрешился в один из воскресных дней, когда они с Кириллом собрались в кино. Разрешился страшно и непоправимо. Кирилл отлучился на несколько минут за папиросами, а Надежда Алексеевна, ожидая его на улице, решила зайти в подъезд. И здесь услышала негромкую беседу двух соседок: «Вот ходит, ходит – присосался... А сам же и доказал на Константина...» – «Кто?» – «Да Кирька Полозов – кто ж еще? Из-за этой шалашовки Райки... со всех работ гнали за это... Недавно убралась в Мыски... с одним тут...» [1, с. 313]. После этих слов «в потемневшем враз уме» Надежды Алексеевны выстроилась вся цепочка: «да, это Кирилл, влюбившись в Раечку... написал на Костю донос. Все события этих сумеречных – до полной черноты – лет вдруг встали на свои места... Пришло даже отчетливое, острое понимание, что Илья Иванович еще тогда обо всем догадался... И с ней этой догадкой не поделился – пощадил...» [1, с. 313].

Тем не менее у Надежды Алексеевны хватило сил сходить с Кириллом в кино. Только после этого, обдумывая во время сеанса сложившуюся ситуацию, она уже у самого подъезда твердо и кратко сказала: «Кирилл, больше ко мне не ходите... У вас своя жизнь, у меня...» [1, с. 313]. Недоговоренность последней фразы скрывает неясность для самой героини того, как назвать эти прошедшие после потери сына и мужа десять лет. Не задав ни единого вопроса, вежливо попрощавшись, Кирилл исчезает из жизни Надежды Алексеевны на следующие десять лет, вновь появившись лишь в дверях больничной палаты во время ее последней болезни. После ее смерти, последовавшей весной 1959 г., он берет на себя все хлопоты, связанные с похоронами, со слезами стоит у могилы. «Кто это? Сын?» – спросил кто-то из присутствующих. – «Нет... Пасынок... Приемный», – прозвучал ответ. «И некому было его поправить» [1, с. 313].

Непридуманный сюжет романа «Вот и все» по своему трагизму может соперничать с самой черной трагедией. Художественный принцип автора как «писателя жизни» проявился в нем в наивысшей мере. Скупость художественных средств в повествовательной речи произведения повышает степень трагизма рассказанной истории, не размывая ее содержания обилием поэтических тропов. Выбранный автором тип дискурса заглушает фикциональный план романа, одновременно усиливая его документальный модус. На пятидесяти страницах текста автору удалось уместить события длиной в полвека: от 1908 до 1959 г. с эпизодическим заходом в Прологе в начало 1980-х гг., отразив в частной истории всю парадоксальную сложность советского бытия, что и определяет романский статус сюжета. Показательно, что автор не берет на себя функции всезнания, пытаясь сохранить позицию свидетеля.

Характерной чертой сюжетостроения в «Вот и все» является отсутствие дихотомии добра и зла, деления персонажей на положительных и отрицательных, что отличает авторскую метапозицию от традиционного пристрастного отношения к людям 1930-х гг. либо как к палачам, либо как к жертвам. Не случайно наиболее непривлекательные действующие лица: Раечка, ее отец – лишены яркости описания, выведены на эпизодический уровень. Не окрашен в цвета злодейства и образ Кирилла – виновника бед в семье Юрловых. Совершенную в юности подлость: донос на приятеля – он искренне пытается искупить своими дальнейшими поступками, участием в судьбе потерявшей сына и овдовевшей героини. Однако смелости признаться в своем поступке, принести покаяние Надежде Алексеевне ему так и не хватает.

Образ Кирилла – самый интригующий в романе. В нем соединены черты двух литературных типов: «злодея» и «спасителя». При этом переход от первой ко второй позиции не развернут в сюжете. Дефицит информации в отношении этого героя, сохраняющийся во всем времени действия романа, усиливает интригу. Одним из загадочных узлов является семейная ситуация героя, информация о которой дана лишь единственным беглым штрихом: его родители познакомились на Гражданской войне, где мать была сестрой милосердия, а отец, вскоре убитый в перестрелке, состоял в военной команде, сопровождавшей госпиталь. Кирилл родился уже после его гибели. «Только они, мать и сын, знали, чего и сколько они натерпелись за эти годы, предшествующие их теперешнему благополучию» [1, с. 296], – сочувственно отмечает автор. В дальнейшем образ матери так и остается не прочерченным. Нет информации и о роде занятий, профессии Кирилла, сказано лишь, что ко времени поселения в одну квартиру с Юрловыми он уже где-то работал. Также ни одной фразы не уделено отношениям Кирилла с Раечкой, из-за которой он подводит под расстрел своего приятеля, как и его счастливому везенью на войне: служба на разных фронтах, он вернулся домой без единого ранения. Не приведен в романе ни один фрагмент из военной переписки Кирилла с Надеждой Алексеевной. Странную форму приобретает и его интерес к книгам: подолгу рассматривая их у книжных полок библиотеки Юрловых, он ни разу не решается взять хотя бы одну для чтения. В подтексте этим последним штрихом обозначена разность жизненных кругов двух семей, их культурного потенциала: интеллигентского в случае с Юрловыми и простонародного в случае с Полозовыми. Испытывая притяжение атмосферы семьи Юрловых, Кирилл, однако, не в силах преодолеть существующую между ними преграду. В то же время в простоватой Раечке он почувствовал человека своего круга, в отличие от Кости, сошедшегося с ней лишь в силу случая, которым девица сумела удачно воспользоваться. Однако дальнейшее одиночество Кирилла дает понять, что отношения их с Раечкой были недолгими.

Последние умпостроения относятся к плану читательской реконструкции образа Кирилла. Кроме его фрагментарно выстроенной сюжетной линии, в повествовании практически полностью отсутствует голос героя. В плане строения художественного нарратива в прозе Г. Климовской «рассказ» главенствует над «показом». Здесь нет обилия диалогов. Однако даже при таком типе повествования трудно не заметить того, что Кирилл – самый немотствующий из всех персонажей романа. В этой немоте скрыто олицетворение метафоры «тихого омута». Однако, как оказалось, водились в нем не только черти. Вероятно, муки совести подогреваются в герое скорым разочарованием в своей избраннице, после чего он пытается смягчить свою вину участием в судьбе Надежды Алексеевны. Но даже в периоды наибольшего присутствия в ее жизни, при всей искренности участия, в Кирилле говорит, скорее, чувство долга. Мир души героя закрыт для Надежды Алексеевны, о чем свидетельствует ее признание самой себе в том, что за все долгие годы между нею и Кириллом так и не возникло дружеской близости. Закрытым остается внутренний мир героя и для читателя. При всем сотворческом усилии, эту пустотность ему заполнить нечем.

Таким образом, в романе «Вот и все» мы встречаемся с отчетливо проявившейся стратегией разрушения провинциального сюжета. Авторская ремарка о том, что рассказанная трагическая история, произошедшая в Ковальске (Г. И. Климовской ее рассказала родственница, «тетя Верочка», ставшая героиней повести «На Всесторонней»), вполне возможна и даже обычна для России не только первых десятилетий XX в., но «и вообще в России», раздвигает хронологические рамки реального случая до масштабов страны в ретроспективе ее истории. Чеховский мотив *неслучившегося* преобразуется в произведении в мотив *оборванного / несостоявшегося счастья*, отражающий кризисное состояние эпохи 30-х – 40-х гг. минувшего века.

### Список литературы

1. Климовская Г. И. Синий дым Китая. Томск: Изд-во НТЛ, 2013. 487 с.
2. Суханов В. «Времена не выбирают...» // Климовская Г. Синий дым Китая. Томск: Изд-во НТЛ, 2013. С. 478–484.
3. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1948. Т. 3. 927 с.
4. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
5. Геопанорама русской культуры: провинция и ее локальные тексты. М.: Языки славянской культуры, 2004. 672 с.
6. Козлов А. Е. Провинциальные сюжеты русской литературы XIX века: Дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2014. 233 с.
7. Отечественные Записки. Анатомия провинции. М., 2006. Т. 32. 257 с.
8. Провинция как реальность и объект осмысления: Материалы науч. конф. Тверь, 2001. 225 с.
9. Разумова Е. А., Кулешов Е. В. К феноменологии провинции // Провинция как реальность и объект осмысления: Материалы науч. конф. Тверь, 2001. С. 12–25.
10. Русская провинция. Миф. Текст. Реальность. М.; СПб.: Тема, 2000. 492 с.
11. Эртнер Е. Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века: Дисс. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2005. URL: <http://cheloveknauka.com/fenomenologiya-provintsii-v-russkoy-proze-kontsa-xix-nachala-xx-veka>
12. Lounsbury A. «To Moscow, I Beg You!»: Chekhov's Vision of the Russian Provinces // Toronto Slavic Quarterly. Toronto, 2004. P. 12–24.

*Сюжет, мотив, жанр*

13. Lounsbury A. «Russia! What do you want of me?»: The Russian Reading Public in Dead Souls // Toronto Slavic Quarterly. Toronto, 2005. P. 78–84.
14. Russian Literature. Provincija. Special issue. LIII–II/III. Amsterdam, 2003.
15. Платонов А. П. Записные книжки. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. 418 с.

**E. N. Proskurina**

*Novosibirsk, Russian Federation*

**FEATURES OF PROVINCIAL STORY  
IN THE NOVEL, KLIMOVSKY «THAT'S ALL»**

The article analyzes the narrative structure of the modern Siberian writer, G. Klimovsky «That's all», included in her book of prose «Blue smoke of China». It identifies features of a provincial subject and artistic techniques to lose its traditional characteristics, such as boredom and monotony of life, recurrence of plot situations, reduced event significance, etc. The main basis of the stories of all the works of Klimovsky is a difficult fate of the woman, the image which accompanies, different ranging, softly but insistently the Chekhovian motive that did not happen, in general, keeps the body of the prose writer in the provincial boundaries of the text. However, in some works, primarily, in the novel «That's all», the private lives of the characters in the Siberian city of Kowalski (Novokuznetsk) inscribed by the author in an industrial plot of big construction projects, leading in the 1930s. But the tragic story of betrayal in the novel, which was followed by the arrest and death of the innocent hero, is also a sign of «great life» called time. Thus the motive that did not happen converted to work in the motive of ragged / invalid happiness, reflecting the crisis era of the 30s and 40s of the last century. Avarice of artistic means in narrative speech works increases the degree of tragedy of the story without blurring its content abundance of poetic tropes. The main feature of the poetics of the character is in the novel no dichotomy of good and evil. Hero-traitor drawn by the author paints «the executioner» and «victims»; «the villain» and «savior», which is not the case popular in the domestic literature of the plot of this type. These features are characteristic of a provincial subject in the analyzed novel.

*Key words:* G. Klimovsky, the book «Blue smoke of China», the provincial text of Russian literature, Russian literature Siberia, documenting prose.

*Proskurina Elena N.* – Doctor of Philology, Leading Researcher of the Literary Studies Section of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, proskurina\_elena@mail.ru)

## СЮЖЕТ И ТЕЗАУРУС СМЕРТИ

УДК 821.161

**Ю. В. Шатин**

*Новосибирск, Россия*

### **ТАНАТОЛОГИЯ АНДРЕЯ БЕЛОГО СТАТЬЯ 1. ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК И СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ**

Статья посвящена анализу танатологического мотива в повести Андрея Белого «Серебряный голубь» (1910). Появившись в ранних стихах автора, указанный мотив позднее перешел в прозу и стал сюжетообразующим в данном тексте, а затем и в романе «Петербург». Фабула «Серебряного голубя» становится ареной столкновения Эроса и Танатоса, определивших путь главного героя Петра Дарьяльского. Вместе с тем сюжет повести далеко выходит за рамки частной судьбы героя и символизирует гибель России, зажатой между увядающей цивилизацией Запада и грядущим панмонголизмом. Невозможность окончательного выбора героя между двумя замкнутыми сферами – Гуголевым и Целебеевым – изначально предполагает трагический финал повести и обуславливает ее апокалипсический пафос.

*Ключевые слова:* Эрос, Танатос, диегезис, наррация, фабула, сюжет.

11 января 1906 г. Александр Блок написал знаменитое стихотворение «Сказка о петухе и старушке». В нем рассказывается о пожаре, случившемся в избе старушки, и о ее гибели. Примечателен, однако, тон рассказа, вводящего мотив смерти. Вот как звучат последние три строфы этого текста:

Долго, бабушка, верно, искала,  
Не сыскала ты свой посошок...  
Петушка своего потеряла,  
Ан, нашел тебя сам петушок!

Зимний ветер гуляет и свищет,  
Все играет с торчашей трубой...  
Мертвый глаз будто все еще ищет,  
Где пропал петушок... золотой.

*Шатин Юрий Васильевич* – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник сектора литературоведения ИФЛ СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, shatin08@rambler.ru)

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2015. № 1. С. 139–146.

© Ю. И. Шатин, 2015

*Сюжет и тезаурус смерти*

А над кучкой золы разметенной,  
Где гулял и клевал петушок,  
То погаснет, то вспыхнет червонный  
Золотой, удалой гребешок [1, с. 156].

Здесь примечательны по крайней мере три момента.

Во-первых, легко угадываемые реминисценции из сказки Пушкина, где золотой петушок является орудием смерти Додона и последующего исчезновения как Шамаханской царицы, так и самого петушка.

Во-вторых, во введенном мотиве смерти легко обнаружить две оксюморонных посылки, одна из которых связана с трагическим происшествием, а другая включает в себя отчетливую игру с текстом, остановленную как раз в тот момент, когда ожидаешь перехода изложения в откровенно иронический регистр.

В-третьих, сама картина пожара включает символический мотив исчезновения и гибели мира с последующим воскрешением и становлением вновь обретенной поэтической Вселенной, который развивается в написанном в этом же 1906 г. стихотворении «Пожар»:

Зданье дымом затянуло,  
Толпы темные текут...  
Но вдали несутся гулы,  
Светы новые бегут... [1, с. 199.]

Подобное развитие темы смерти страшного мира, его гибели и трагической радости лирического героя вместе с ироническим лейтмотивом можно обнаружить и в поэзии Андрея Белого. Например, в стихотворении «Старинный дом» (1908) мотив умирания старой барыни отчетливо вводит символическую картину пожара.

Лишь к стеклам в мраке гулком  
Прильнет его свеча...  
Над Мертвым переулком  
Немая каланча.

Людей оповещает,  
Что где-то там пожар, –  
Медлительно взывает  
В туманы красный жар [2, с. 167].

Позже, в стихотворении «Родина» (1917) мотив смерти окажется связанным с самосожжением и иступленным заклинанием героя, где ужас и радость сплетены настолько тесно, что раззять их невозможно.

И ты, огневая стихия,  
Безумствуй, сжигая меня.  
Россия, Россия, Россия –  
Мессия грядущего дня! [2, с. 314].

Вслед за стихотворением «Родина» появится другое – «Голубь» (1918), в котором мотив огня соединяется с образом голубя.

В неопиcуемый.  
В огненный год, –  
Духом взыскуемый  
Голубь сойдет [2, с. 314].

Как можно заметить, и у Блока, и у Белого танатология и сопутствующие ей мотивы не образуют замкнутой системы, но всякий раз варьируются в виде калейдоскопических узоров, образуемых поворотом в ту или иную сторону. По верному замечанию исследовательницы Л. Т. Латыповой, «в поэзии А. Белого очень тяжело проследить четкую эволюцию “поэтики смерти”»: мотивы переплетаются, варьируются, проникают друг в друга. Поэт никогда не делает окончательных выводов. Лишь намечает те или иные аспекты танатологических тем и идей, которые впоследствии будут развиваться в XX веке» [3, с. 27].

Разорванность мотивов и их калейдоскопичность в качестве значимого принципа стихотворной поэтики Белого должны были трансформироваться при обращении писателя от стиха к прозе. Наличие очерченной, геометрически четкой фабулы в двух самых известных прозаических вещах Белого – «Серебряный голубь» (1910) и «Петербург» (1912–1916) – коренным образом меняли статус и функционирование мотивной структуры и этим обусловили особенности новых принципов танатологии в творчестве писателя.

На первый взгляд, повесть «Серебряный голубь» сохраняет все признаки классического повествования моноцентрического типа. Главные события разворачиваются вокруг фигуры Петра Дарьяльского, гибелью которого собственно и заканчивается история, поскольку роль остальных персонажей определяется валентностью их отношений к главному действующему лицу.

Хотя в отличие от трагедий Шекспира или детективов Агаты Кристи все герои сюжета, кроме Дарьяльского, остаются в живых, мотив смерти в тексте является центральным. Его роль в «Серебряном голубе» выходит за рамки частной жизни и символизирует гибель России, зажатой между увядающей западной цивилизацией и грядущим панмонголизмом.

Фабула «Серебряного голубя» могла бы уместиться в несколько предложений. Петр Дарьяльский, поэт-символист и философ, влюбляется в красавицу Катю, которая живет в усадьбе Гуголево со своей бабушкой баронессой Годрабе-Граабен. Катя также очарована Петром и мечтает о свадьбе, хотя баронесса и не одобряет ее выбора. В нескольких верстах расположено село Целебеево, которым фактически управляет религиозная секта голубей и ее вдохновитель столяр Митрий Кудеяров, наделенный колдовской силой и напоминающий гоголевского персонажа из «Страшной мести». В работницах у Кудеярова живет рябая баба Матрена. Увидев Дарьяльского, столяр решает привлечь его в секту, свести с Матреной, чтобы та зачала от него «духовное чадо». Очарованный Серебряным голубем Кудеяровым, Дарьяльский разрывает с Катей, устраивается работником к столяру и сходится с Матреной. Затем выясняется, что Дарьяльский не обладает такой силой. Опасаясь бегства героя и разоблачения секты, Кудеяров договаривается с кузнецом Сухоруковым, заманивает Петра в дом купчихи Еропегиной в городе Лихове, где его и убивают. Повесть заканчивается описанием ритуальных похорон главного героя. «Одежду сняли; тело во что-то завертывали (в рогожу, кажется), и понесли. Женщина с распущенными волосами шла впереди с изображением голубя в руках [4, с. 306].

В отличие от фабулы, полностью укладывающейся в жанровую модель повести и далекой от структуры романа, сюжетное развитие «Серебряного голубя» всецело подчинено мотиву смерти, что обуславливает доминирование танатологического контекста произведения и выводит за пределы обычной повести. Доми-

нирующая роль Танатоса в «Серебряном голубе» создается несколькими способами. На трех из них следует остановиться более подробно.

Во-первых, каскад мотивов, связанных с темой смерти, отчетливо рифмуется с образом Серебряного голубя, появление которого сопровождается рядом предметов, окрашенных в красный цвет.

Во-вторых, по мере движения главного героя к гибели пространство все более сужается, чтобы, наконец, исчезнуть в момент смерти Дарьяльского. При этом исчезновение реального пространства города Лихова и дома Еропегиных сопровождается переходом в новое бесконечное пространство астрального мира. «В эфире Петр прожил миллиарды лет, он видел все великолепие, закрытое глазами смертного» [4, с. 305].

В-третьих, наряду с лицами, оказывающими влияние на ход действия, в «Серебряном голубе» можно обнаружить героев-резонеров, задача которых – подтвердить либо опровергать ход мыслей Дарьяльского. К числу таких героев относятся, прежде всего, Шмидт и Павел Павлович Тодрабе-Граабен. Именно благодаря этим героям-резонерам вводится тема гибели России, рифмуемая, как уже было сказано, с гибелью героя.

Мотив смерти является ведущим в «Серебряном голубе». Ему подчиняются все остальные, в том числе и мотив Эроса, варьирующийся то как идеальная любовь к Кате, то как колдовское наваждение Кудеярова к соитию с Матреной. Вместе с тем Эрос вплоть до финала нигде не заявляется как автономное событие. Он вплетается в плотную ткань повествования в качестве косвенного указания на грядущую гибель и в этом случае соседствует с другими мотивами.

Еще до появления главного героя читатель знакомится с идиллической картиной села Целебеева, в которую, однако, встраивается мотив гибели в виде случайной песенки: «парни целебеевские пойдут и ах как горланят: “За гааа-даа-ми гооды праа-хоо-дят гаа-даа... пааа-гиб яяя маа-аа-ль-чии-ии-шка, паа-гииб наа-всиии-гдааа...”» [4, с. 35].

Оказавшись в церкви, Петр видит бабу в красном платке с белыми яблоками над красной ситцевой баской. «Сладкая волна неизъяснимой жути ожгла ему грудь, и уже не чувствовал, что бледнеет, что белый как смерть он едва стоит на ногах» [4, с. 37]. Выйдя же из церкви, Дарьяльский неожиданно для себя начинает насвистывать мелодию песни о погибшем парнишке.

В главе «В чайной» впервые вводится тема серебряного голубя как грядущей мировой гибели и спасения праведников. «Слушайте, православные, царство Зверя приходит, и только огнем Духовым попадим Зверь сей: братия, будет ходить меж нами красная смерть, и одно спасение – огонь Духов, царство голубиное преуготовляющий нам» [4, с. 63].

Образ насильственной смерти сопровождает и картину грозы над Целебеевым. «Когда ревмя-взрвет черная ночь и ежеминутно зажигается небо, упавая на землю душными глыбами облаков, а мраморный гром поворачивает тут, среди нас, будто на самой земле, без дождя, и в стойле успокоено не фыркает лошадь, – лишь горластый петух не в урочный час распоеется на насесте, и никто не вторит ему, – в Целебееве душно так, страшно так <...> А потом во тьме подкрадется к тебе раскоряка и защежит, задушит в сухих руках, и найдут тебя поутру повешенным на кусте» [4, с. 148].

Этот эпизод интересен во многих отношениях. Прежде всего, сухие руки раскоряки окажутся руками Сухорукова, убивающими Дарьяльского. Далее, здесь впервые появляется петух, играющий важную роль в танатологическом Эросе повести, ибо по дороге в Лащавино Кудеяров настигает Петра, «...там отыскав, на него изрыгает свои столяр слова-пламена: выпорхнув, словно плюхнется о пол, световым петушком обернется, крыльями забьет: “кикерики” – и снопами крова-

вых искр выпорхнет из окна <...> Хлынул изо рта света потом – порх: красным петушком побежало оно по дороге вдогонку Дарьяльскому» [4, с. 234–235].

Наконец, предельно значимым для всей повести оказывается символ куста, описанный в свое время В. Н. Топоровым. «Подлинно заповедное место образа куста – роман “Серебряный голубь”, где само слово встречается десятки раз. В одних случаях повторения, сгущения, форсированные нагнетания образа куста создают тот фон, который действует на подсознание читателя, складывая в нем некую ритмическую смысловую фигуру, лишь позже оформляемую запаздывающим сознанием в лейтмотив символического ряда. В других случаях, прежде всего в ключевых местах романа, образ куста дается в той остротности, которая не позволяет читателю пройти мимо него, не поставив им некий акцент в сознании» [5, с. 96–97].

По мере развития системы танатографических лейтмотивов усиливается перформативный характер высказываний. Теперь их главная роль не в том, чтобы предсказывать дальнейший ход повествования, но скорее в том, чтобы превратить слово героя в некое актуальное действие. «“Пусть я погибну, – думает Дарьяльский, – если изменю всему голубиному делу”... “Ой ли!” – поддразнивает его голос: знает ли он, что этим словом он к себе подманивает смерть; нет, он не знает; если б узнал, взвыл бы от ужаса, шапку бы схватил да за тридевять земель от села побежал бы» [4, с. 246].

Наряду со скрипцией «Серебряного голубя», пронизанной танатографическими лейтмотивами, не менее важную роль для утверждения мотива смерти можно проследить, если обратиться к анализу художественного пространства текста. Пространство повести предельно схематизировано и в определенном смысле могло бы служить хрестоматийным образцом, иллюстрирующим бахтинскую теорию хронотопа. Большая часть действия сосредоточена в двух пространственно-временных зонах: села Целебеева, которое маркируется повествователем как идиллическое, и имения Гуголева, где проживают Катя с бабушкой. В отличие от Целебеева, устремленного в грядущее голубиное царство, Гуголево символизирует смерть уходящей России. «Не так ли и ты, старая и умирающая Россия, гордая и в своем величье застывшая, каждодневно и каждочасно и в тысячах канцелярий, присутствий, дворцах и усадьбах совершаешь эти обряды, – обряды старины? Но, о вознесенная, – посмотри вокруг и опусти взор: ты поймешь, что под ногами твоими разворачивается бездна: посмотришь ты и обрушишься в бездну!..» [4, с. 107].

Однако за танатографическими покрывалами старины обитатели Гуголева отчетливо слышат приговор, идущий из Целебеева, с его песнями, с золотым визгом пичугинской гармошки. «Давно отравляет песнь этот, старыми полный звуками, воздух, расширяя ужасом черные баронессины глаза; все уже давно баронесса узнала; и себя и Россию обрекает она на гибель и роковой борьбы жертву» [4, с. 110].

Антитеза Целебеева и Гуголева как двух пространственных сфер давно попала в поле филологических исследований. Гораздо меньше внимания комментаторы повести уделяют мотиву дороги, весьма важному в разворачивании танатологических построений «Серебряного голубя». Мотив дороги обрамляет повествование: дорогой начинается повесть и ею же заканчивается в момент прибытия Дарьяльского в финальную точку земного существования. Вместе с тем уже в самом начале устами повествователя подчеркивается особый статус дороги: «Смышленные люди сказывают, тихо уставясь в бороды, что жили тут испокон веков, а вот провели дорогу, так сами по ней ноги и уходят; валандаются парни, валандаются, подсолнухи лущат, – оно как бы и ничего сперва; ну а потом как махнут по дороге, так и не возвратятся вовсе: вот то-то и оно» [4, с. 34].

Дорога оказывается дорогой в никуда, в пустоту космоса. Именно такой видит ее Дарьяльский, попадая в город теней Лихов: «День был лазурный, когда он выходил на станцию; день был... – но нет: когда он оттуда стал выходить, дня не было; но ему показалось, что нет и ночи; была как есть темная пустота; и даже не было темноты; ничего не было на том месте, где за час до того суетились мешчане, шумели деревья» [4, с. 294].

Символическая функция дороги как момента исчезнувшего времени вполне очевидна для читателя. Но, как представляется, более важна здесь даже не символическая, а текстопорождающая роль мотива дороги. В свое время, говоря о художественном пространстве прозы Гоголя, Ю. М. Лотман разделил героев на две категории: людей поля и людей пути. В «Серебряном голубе» такое деление приобретает абсолютное значение. Все действующие лица повести однозначно существуют в своем поле – и обитатели Гуголева, и серебряные голуби Целебеева. Хотя топографически город Лихов отделен от Целебеева, но благодаря дому Еропегиных это фактически оккупированная территория, поскольку на нее в полной мере распространяется миропорядок секты Митрия Кудеярова.

В отличие от остальных действующих лиц единственным героем пути оказывается Дарьяльский. Его биография – это сплошной путь исканий, очарований и разочарований. Здесь важно отметить, что по мере развития повествования от начала к концу происходит отчетливая смена коммуникативной стратегии. По верному замечанию харьковской исследовательницы Л. В. Гармаш, повествование в последней главе «ведется прежде всего с точки зрения недиегетического нарратора, но его позиция и восприятие происходящего в некоторых случаях сближается или полностью совпадает с точкой зрения Дарьяльского... Трагическую ноту вносит отмеченный нарратором диссонанс между внутренним диалогом Петра и Аннушки, ведущей его на место убийства (в отдаленный домик, расположенный в глубине сада) и словами, которые они произносят вслух. Повествователь, рассказывая о герое в третьем лице, тем не менее употребляет глаголы и наречия, указывающие на то, что информацию о происходящем читатель получает такой, какой она отражается в сознании Дарьяльского: видел, подумал, заметил, Петру казалось, странно, просто, властно и т. п.» [6, с. 71–72].

Как известно, в области сказа Белый отчетливо ориентируется на прозу Гоголя, что подробно было показано в одном из первых монографических исследований творчества писателя. Начало повести, считал К. В. Мочульский, «...даже не подражание, а пастиши: гоголевский насмешливый сказ передан с большим искусством. Стилистический строй “Страшной мести” определяет собой слог “Серебряного голубя”» [7, с. 141].

Следует сказать, что техника изменений диегетических регистров перешла к Белому не от Гоголя, а от Чехова. Если вспомнить «Черного монаха» и особенно «Палату № 6», легко заметить, как нейтрально-насмешливый тон повествователя по мере усиления танатографических мотивов все более проникает в сферу сознания героя и практически отождествляется с ним.

Чехов оказался близок Белому прежде всего тем, что герои того и другого, сталкиваясь с полем обывательского сознания, попадают в ситуацию, пограничную между прозрением и безумием, что и приводит в итоге героя к гибели. Как герой пути Дарьяльский разрывается между мистическим миром предсказаний Шмидта, пессимистическими теориями Павла Павловича Тодрабе-Граабена и колдовскими чарами Кудеярова. Важно, что всякий раз предсказание гибели Дарьяльского сюжетно рифмуется с мотивом гибели России.

Во время астрологического сеанса Шмидта, когда тот предсказывает смерть героя, «Дарьяльский смотрит в окно, а в окне – Россия: белые, серые, красные избы, вырезанные на лугу рубахи и песня; и в красной рубахе через луг к попику

плетущийся столяр; и нежное небо, ласковое. Вот обертывается на прошлое свое Дарьяльский: отворачивается от окна, от в окне его зовущей и погибающей России, от верховного нового владыки его судьбы столяра; и говорит Шмидту:

– Я не верю в судьбу: все во мне победит творчество жизни...» [4, с. 183–184].

Важным моментом наррации, формирующей один из главных концептов «Серебряного голубя», становится случайная встреча в лесу Дарьяльского с бароном Тодрабе-Граабеном. Вере главного героя в особую миссию России барон противопоставляет идею панмонголизма. «Россия – монгольская страна; у нас всех – монгольская кровь, не ей удержат нашествие: нам всем предстоит пасть перед богдыханом» [4, с. 229]. Согласно концепции Павла Павловича, Европа не сможет противостоять новому монгольскому нашествию в силу того, что ее культура целиком принадлежит прошлому, а Россия – в силу того, что, зажатая между Европой и Азией, не имеет собственной культуры. В споре Дарьяльского с Тодрабе-Граабеном сталкиваются две апокалипсические концепции: либо Россия погибнет, либо примет духометное голубиное слово и тем самым избежит мировой катастрофы: «Здесь промез себя все пьют вино жизни, вино радости новой – думает Петр: здесь самый закат не выжимается в книгу: и здесь закат – тайна; много есть на западе книг; много на Руси несказанных слов. Россия есть то, о что разбивается книга, расплывается знание, да и самая сжигается жизнь; в тот день, когда к России привьется запад, всемирный его охватит пожар: сгорит все, что может сгореть, потому что только из пепельной смерти вылетит райская душенька – Жар-Птица» [4, с. 226].

Само крушение идей Дарьяльского и его гибель оказываются, по мысли писателя, прообразом крушения и гибели России. Жар-Птица, о которой грезит герой, превращается в Золотого петушка, тогда как Серебряный голубь принимает роль погребального атрибута. Образ женщины, несущей голубя во время похорон Дарьяльского, завершает танатологический ряд повести.

В написанном за два года до «Серебряного голубя» стихотворении «Отчаяние» есть такие строки:

Туда, где смертей и болезней  
Лихая прошла колея,  
Исчезни в пространство, исчезни,  
Россия, Россия моя! [2, с. 116].

Перформативные заклинания, которыми буквально испещрена лирика Белого начиная с 1905 г., превращаются в повести в стройный, логически выверенный танатологический сюжет, вобравший в себя разнообразный опыт работы с мотивом смерти русскими писателями – начиная с Пушкина и заканчивая Чеховым. Замысел повести предполагал движение в сторону большого романа «Путники», которому путем сложных переделок и трансформаций суждено было стать центральным прозаическим произведением Белого – романом «Петербург». В нем танатология получила новый ракурс, расширив масштаб действия и его нарратологические перспективы.

### Список литературы

1. Блок А. А. Полн. собр. стихотворений: В 3 т. / Подгот. текста, сост. и коммент. В. Н. Быстрова. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. Т. 2: 1902–1908.
2. Белый А. Собр. соч.: Стихотворения и поэмы / Сост., предисл. В. М. Пискунова; коммент. С. И. Пискуновой, В. М. Пискунова. М.: Республика, 1994.

3. *Латыйнова Л. Т.* Танатологические мотивы в поэзии А. Белого // Филологические науки в России и за рубежом: Материалы междунар. науч. конф. (Санкт-Петербург, февраль 2012 г.) / Под общ. ред. Г. Д. Ахметовой. СПб.: Реноме, 2012. С. 24–27.
4. *Белый А.* Серебряный голубь: Повести, роман / Вступ. ст. Н. П. Утехина. М.: Современник, 1990.
5. *Топоров В. Н.* «Куст» и «Серебряный голубь» Андрея Белого: к связи текстов и о предполагаемой «внелитературной» основе их (Глава из исследования) // Блоковский сборник XII / Отв. ред. А. Э. Мальц. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus; ТОО «ИЦ-Гарант», 1993. С. 91–109.
6. *Гармаш Л. В.* Особенности танатологического нарратива в прозе Андрея Белого // Литература в контексті культури: Зб. наук. праць / Ред. кол. В. А. Гусев (відп. ред.) та ін. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. Вип. 22 (2) С. 67–74.
7. *Мочульский К. В.* Андрей Белый: Очерк жизни и творчества / Предисл. Б. К. Зайцева. Томск: Водолей, 1997.

**Yu. V. Shatin**

*Novosibirsk, Russian Federation*

**THANATOLOGY OF ANDREJ BELYJ  
PAPER 1. GOLDEN COCKEREL AND SILVER DOVE**

The paper investigates the death motif in the novel «Silver Dove» by Andrej Belyj. Primary this motif has appeared in his verses and then it has turned into prose – «Silver Dove» and «Petersburg». The story of «Silver Dove» is arena of the struggle between Eros and Thanatos connected to the fate of chief hero – Peter Darjalsky. At the same time the plot of this novel symbolizes the destruction of Russia closed between West civilization and East «panmongolizm». Collision of two zones of the Space – Gugolevo and Celebevo – foretells the tragic end of hero and Russia.

*Keywords:* Eros, Thanatos, diegesis, narration, story, plot.

*Shatin Yury V.* – Doctor of Philology, Chief Reasearcher of Literary Studies Section of the Institute of Philology of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, shatin08@rambler.ru)

**А. Е. Козлов**

*Новосибирск, Россия*

**СЮЖЕТ О МЁРТВОМ ТЕЛЕ  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА  
СТАТЬЯ 1**

Статья посвящена рассмотрению сюжета о мёртвом теле, его устойчивых повторяемых вариантов в общем контексте танатологии русской литературы XIX в. Этот сюжет отражает поздние «ритуальные формы» антропологической деятельности, возникающие на пересечении литературы и фольклора, с одной стороны, и юриспруденции и криминологии, с другой. В частности, парадигму изучаемого сюжета определяет «Сказка о мёртвом теле, невесть кому принадлежащем» В. Ф. Одоевского, где нашли отражение разные равноневероятные исходы сюжета. Множественность исходной ситуации определила ее повторение в литературном процессе и закрепление в сильной позиции произведения номинации «Мёртвое тело» (В. И. Даль, И. А. Салов, В. А. Слепцов, А. П. Чехов и др.). Формируется три устойчивых, многократно тиражируемых и повторяемых варианта: 1) расследование; 2) история покойного; 3) сюжет о «ложном мёртвом теле». Особый интерес в этом ракурсе представляют сюжеты, возникающие в контексте пародии и травести (включая травестию значимых сакральных символов). Проведенное исследование демонстрирует некоторые устойчивые закономерности, позволяя описать данный сегмент в контексте соотношения инварианта и вариантов.

*Ключевые слова:* сюжет о мёртвом теле, мортальный код, танатос, русская литература XIX века, вторичность и альтернативность.

Семантика смерти и смертельного в мировой культуре многообразна, и это многообразие делает затруднительным поиск инварианта, к которому могли бы восходить так называемые танатологические сюжеты и мотивы. Очевидно, что описание сюжета через семантический примитив или дуальную оппозицию *жизнь / смерть* (или через тернарную оппозицию *жизнь / не-жизнь / смерть*) в большинстве случаев приводит к излишней схематизации, не позволяя определить подлинное многообразие изучаемого сюжета. При этом следует учитывать, что, сохраняя коннотации, связанные с ритуальным и синкретическим мышлением,

*Козлов Алексей Евгеньевич* – доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе ИФМИП НГПУ (ул. Виллойская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, alexey-kozlof@rambler.ru)

танатологический сюжет может трансформироваться в своем денотате, актуализируя практически весь спектр культурных и социальных контекстов.

Исключение в данном ряду представляет сюжет о мёртвом теле, варианты которого отчетливо просматриваются в историко-литературной перспективе. Специфика данного сюжета, по замечанию С. Ф. Дмитренко, заключается в обусловленности действующим в Российской империи уголовным законодательством<sup>1</sup> [2]. Как показал исследователь, неделимое словосочетание «мёртвое тело» при явной информационной избыточности представляет соединение библейской метафоры и юридического термина. Этим соединением объясняется амбивалентность большинства рассмотренных далее сюжетных схем.

Мёртвое тело в сюжете обнаруживает те же свойства, что и реалья: оно буквально подвержено гниению и разложению. Это обстоятельство нередко порождает комический эффект, фактически актуализируя ряд анекдотов из жизни приказных и уездных лекарей. «На студенческой скамье каждый из нас мало занимался судебной медициной, рассчитывая, быть может, на деятельность, чуждую этой специальности; но жизнь иногда бросает человека в совершенно неожиданные условия, случайно призывает к “мёртвому телу”, и тогда обнаруживается дефект в познаниях врача, а рядом с этим явится, быть может, и желание заполнить дефект» [3, с. 4], – такими словами открывается одно из научно-популярных пособий конца XIX в. В другом сборнике, содержащем «полезные советы», первый вопрос, который предлагалось решить врачу: «Действительно ли данное тело есть мёртвое?»<sup>2</sup> [4, с. 7].

Кажется естественным, что пика популярности данный сюжет достигает в 1860-е гг. Позитивистский взгляд на материю вкупе со стремительным ростом популярности естественных наук делает вскрытие мёртвого тела явлением времени. В балладе «Поток-богатырь» А. К. Толстой, иронизируя над «чрезмерностью» исходного жанра<sup>3</sup>, описывает одну из типичных картин современности:

---

<sup>1</sup> Например, в своде законов Российской империи «Отделение третье. О нарушении правил для погребения мертвеца» гласит:

«1081. Кто, исключая случаев, законом определенных, похоронит мёртвого прежде истечения определенного для сего времени (трех суток по удостоверении в смерти его), тот за сие подвергается... (далее – мера наказания. – А. К.).

1082. Кто похоронит мёртвого прежде судебно-медицинского осмотра тела в таких обстоятельствах, когда законом сие не дозволено, подвергается... (далее – мера наказания. – А. К.)» [1]. С. Ф. Дмитренко ссылается на документ об «Обязанностях земской полиции по предмету осмотра найденных мёртвых тел и производства следствий об оных»: «Когда найдено будет в поле, в лесу или же ином месте, мёртвое тело, то сотский, осмотрев и заметив имеющиеся на оном знаки, доносит о том немедленно Становому Приставу; к телу же приставляет стражу из поселян, под надзором десятских, и велит его хранить в удобном и безопасном месте до приказания. Между тем он старается узнать, кто был умерший, и не подозревается ли кто в убийстве его, и о сем, по прибытии Станового Пристава, также ему доносит. В случае скоропостижной, или почему-либо иному возбуждено подозрение смерти, десятские доносят об оной сотскому, а сей последний Становому Приставу, оставляя тело под надежным осмотром» [2, с. 7].

<sup>2</sup> Правда, далее мы встречаем ряд метафизических описаний, совершенно противоречащих духу позитивизма: «Биша в свое время для наглядного понятия о жизни и смерти советовал представлять себе жизнь в виде Пифии, сидящей на треножнике, одна нога которого будет голова, другая – лёгкие, а третья – сердце» [4, с. 14].

<sup>3</sup> Кажется уместным вспомнить полемику архаистов и новаторов о балладе. Знаменательны слова А. С. Грибоедова, подошедшего к анализу сюжета «Людмилы» В. А. Жуковского с рационалистических позиций: «Наконец, когда они всего уже наслушались, мнимый жених Людмилы признается ей, что дом его гроб и путь к нему далёк. Я бы, например, после этого ни минуты с ним не остался, но не все видят вещи одинаково. Людмила обхва-

В третий входит он дом, и объял его страх:  
Видит в длинной палате вонючей,  
Все острижены вокруг, в сюртуках и в очках,  
Собралися красавицы кучей.  
Про какие-то женские споря права,  
Совершают они, засуча рукава,  
Пресловутое *общее дело*:  
Потрошат чье-то мёртвое тело <sup>4</sup> [6, с. 258].

В этом контексте «мёртвое тело» – опознаваемый индекс позитивистских исканий; своеобразная лягушка Базарова, возведенная в 10-ю степень телесности <sup>5</sup>. Показательно, что «тело» образует здесь точную рифму со словом «дело», что приводит эти явления к общему знаменателю. Вскрытие мёртвого тела напоминает исполнение древнего обряда: в данном контексте это связано с утверждением естественных прав и решением женского вопроса.

Таким образом, наряду с народно-смеховой традицией, актуализирующей так называемый «черный юмор», большую роль в оформлении рассматриваемых сюжетных схем сыграли юридические противоречия и нормы (не только в уголовном, но и в административном праве), доведенные до абсурда, а также различные варианты критики позитивизма в России.

Инвариант данного сюжета определяется в конце 1830-х гг. произведениями В. Ф. Одоевского, в частности его «Сказкой о мёртвом теле, невесть кому принадлежащем» (1838). Вариации Одоевского на заданную тему фактически определили парадигму данного сюжета, представляющую несколько частотных вариантов. Можно говорить о таких конституирующих чертах, как: 1) анонимность мёртвого тела / невыясненность смерти; 2) детективность / криминальность события; 3) преступление / нарушение существующего ритуала. Иными словами, практически всегда сюжет о мёртвом теле предстает как частная реализация ситуации расследования, неотъемлемой составляющей которого является «идентификация личности». Третье свойство неразрывно связано с бюрократическими проволочками, поэтому оно является значимой частью рассматриваемой ситуации.

Сюжет сказки Одоевского построен на сопоставлении канцелярского факта – прошения, написанного приказным Иваном Севастьяновичем, и невероятного происшествия, случившегося близ города Реженска. Обращаясь к анализу лексической организации сказки, можно констатировать, что большая ее часть написана с пародийным использованием канцелярского стиля: это касается не только просьбы Цвеерлей-Джон-Луи, ставшего на бумаге недорослем Савелием Жалуевым, но и описания книги приказного. Иван Севастьянович, как своеобразный владелец и толкователь Сивилиной книги, фактически живет по негласно утвержденному «кодексу, которым руководствовался Реженский земский суд в своих действиях» [8, с. 52]. Немыслимость ситуации – визит мертвеца и его обращение

---

тила мертвеца нежною рукой и помчалась с ним» (Сын отечества, 1816. Ч. 31. № XXVII. С. 8 (цит. по: [5]).

<sup>4</sup> «Песня...» была опубликована в «Русском вестнике» среди антинигилистических романов – «На ножах» Н. С. Лескова и «Бесы» Ф. М. Достоевского.

<sup>5</sup> Знаменательно, что в антинигилистической фельетонной литературе именно лягушка, а не тело, вскрываемое героем в конце романа, становится индексом Базарова: «Кто выдумал, что мы ничего не делаем и ни на что не опираемся? А лягушка, а скальпель, а микроскоп, на которые мы указали как на могущественные орудия общественного развития! Все-го этого, положим, мы не держали в руках, но это однако же не помешало нам дойти до самых реальных, почти анатомических взглядов» [7, с. 336].

к представителям власти – становится органической частью происходящего в реженском делопроизводстве абсурда.

Диалог между нетрезвым приказным и погибшим парадоксален, поскольку мёртвое тело представлено как субъект, наделенный волей и способностью суждения:

– Что же покойник-то, крепостной, что ли, ваш был?..

– Нет, Иван Севастьяныч, какой крепостной, это тело мое, собственное мое...

<...> Вы можете себе вообразить, каково мне без тела... сделайте одолжение, помогите поскорее [8, с. 54].

Таким образом, используемый в начале произведения каламбур «владелец тела», связанный с нормами крепостного права, получает неожиданную реализацию. Следует оговориться, что по завершении дела, как впоследствии и у Гоголя, данная ситуация перерастает в сплетню, становится частью провинциального фольклора: «Мертвецова просьба стала ходить по рукам; везде ее списывали, дополняли, украшали, читали, и долго реженские старушки крестились от ужаса, ее слушая» [8, с. 68].

Одоевский виртуозно играет с данным сюжетом, показывая взаимоисключающие, но в то же время равновероятные исходы: «Предание не сохранило окончания сего необыкновенного происшествия: в одном соседнем уезде рассказывали, что в то самое время, когда лекарь дотронулся до тела своим бистурием, владелец вскочил в тело, тело поднялось, побежало, и что за ним Севастьяныч долго гнался по деревне, крича изо всех сил: “Лови, лови покойника!”. В другом же уезде утверждают, что владелец и до сих пор каждое утро и вечер приходит к Севастьянычу, говоря: “Батюшка Иван Севастьяныч, что ж мое тело? Когда вы мне его выдадите?”, – и что Севастьяныч, не теряя бодрости, отвечает: “А вот собираются справки”» [8, с. 68–69]. Равновероятность этих исходов определяется их парадоксальной равноневероятностью, за счет чего как внезапное воскрешение мёртвого тела, так и явление *таинственного посетителя* нивелируются исходной подоплекой сюжета, определяемой видением нетрезвого приказного.

Один из приведенных вариантов реализуется далее в «черном» водевиле Г. А. Квитки-Основьяненко «Мертвец-шалун» (1848). Внезапно скончавшийся Василий Шумов подает своему приятелю Быстрову повод для мистификации. Быстров, называясь именем Шумова, обводит вокруг пальца купца, жениха и даже анатомирующего его доктора. В этом незатейливом сюжете большую роль играют реплики персонажей:

*Данило:* Сколько было между вами шуток, проказ по дороге.

*Быстров:* Самую глупую проказу сделал он, скончавшись так некстати.

*Данило:* Ах, сударь! Когда мы умираем кстати?

*Быстров:* Богатый и бездетный дядюшка всегда кстати умирает [9, с. 222].

Эти рассуждения а priori представляют событие смерти в ее циническом осмыслении. Основное отличие водевиля Основьяненко от подобных произведений заключается в том, что смерть, вопреки законам жанра, предстает фактическим и результативным событием. Основьяненко практически воспроизводит сюжетную ситуацию сказки Одоевского, упоминая те же обстоятельства гибели и сравнивая смерть с высшей степени легкомысленным поступком. В то же время, как и его предшественники, Основьяненко акцентирует внимание на физиологических подробностях вскрытия. В итоге разыгрываемая ситуация является травестированный вариант шекспировского «Гамлета» с неизменным сочетанием мотивов безумия, правдоискательства и эффектом театра в театре (ширма, за которую пря-

чается декламирующий Быстров). Наибольшей прозрачности эта пародическая аллюзия достигает в эпизоде, когда Быстров, играющий роль Шумова, обращается к черепу:

*Быстров:* Пожалуйста, осторожнее около головы; меня сейчас анатомили, раскроили весь череп; я насилу собрал и с трудом сложил и увязал [9, с. 243].

Как и положено водевилю, внешние конфликты, возникающие в произведении, разрешаются. Тем циничнее выглядит то обстоятельство, что о смерти Шумова как имеющем место в действительности событии, в произведении далее не упоминается.

Знаком популярности данного сюжета в дальнейшем становится появление произведений, совпадающих по своему названию: «Мёртвое тело» В. И. Даля, «Мёртвое тело» В. А. Слепцова, «Мёртвое тело» А. П. Чехова и др. Так, следуя традиции, заданной Одоевским, Даль показывает две ситуации с разными исходами<sup>6</sup>. Уже в начале произведения описано состояние принимающих крестьян: «Дело нешуточное. Человек, да к тому же еще человек чужой, сторонний, а наконец, и казенный, государев чин умирает. Слово это, равносильное на языке крестьян наших болезни, нездоровью, заключает однако же в себе понятие или возможность смерти и при некоторых обстоятельствах бывает для них страшным и роковым» [10, с. 146]. В первом случае проводы «подгулявшего» приказного заставляют вспомнить площадные представления, связанные с народно-смеховой культурой. Эпизод, закончившийся благополучно, сменяет иная картина, представляющая гибель (или убийство) зашедшего на огонек и занемогшего богемольца. Эту же ситуацию Даль воспроизводит в других произведениях, составляющих «Картины русского быта» (в частности, в очерке «Январь»)<sup>7</sup>. К данному варианту обращаются М. Е. Салтыков-Щедрин в «Губернских очерках» («Ари-нушка») и Н. В. Успенский в деревенских сценах («Страницы. Трагическое из русской жизни»).

В то же время можно встретить довольно распространенный вариант, когда решением всего мира обнаруженное в деревне или уезде мёртвое тело крестьяне переносят с одной межи на другую или находят иной способ избавиться от тела. К текстам данной группы можно отнести «Бурмистра» из цикла И. С. Тургенева «Записки охотника», «Мертвое тело» В. И. Даля (а также эпизод из повести «Вах Сидоров Чайкин»), «Между людьми» Ф. М. Решетникова. В данном варианте мёртвое тело представляет собой объект, судьба которого абсолютно не важна, и необходимым является устранение тела с принадлежащей крестьянам земли. Наиболее ярко эта ситуация представлена в «Обыкновенном случае» (1857) И. В. Селиванова: «Посмотревши на него (на труп. – А. К.) довольно долго, мужики стали предлагать сотскому перетащить его за межу, от которой были недалеко. Иван Лукьяныч и не прочь бы от этого; он вполне понимал всю мудрость подобного предложения, но боялся; человек новый в ремесле сотского, он не знал еще, что опытный поступает всегда так, что поступать иначе глупо, что сам становой назовет его молодцом, ежели узнает подобную проделку» [12, с. 402]. Далее

---

<sup>6</sup> Как лексикограф Даль походит к описанию мёртвого тела, или трупа, в рассказе «Бред»: «Итак, перед нами лежат бранные останки, прах. Но что же это такое? Что значит: труп, прах, останки, да еще и бранные? – Помню, что некто называл так истасканную одежду свою, *ошурки*, *обноски*, *оттопки*, никуда не годные пожитки, зовомые также хламом, *бутором*, даже *шарабарой*. И, вправду, истасканная одежда, обноски с оттопками, вот, что лежит теперь перед нами» [10, с. 106].

<sup>7</sup> В начале рассказа следует характерное описание земли: «Вся земля русская – одна ипольинская черепушка, вся под одним черепом» [11, с. 343].

в тексте эта мысль подтверждается суждениями исправника, который корит нерасторопного сотского и тем самым поощряет подлог. Несмотря на то, что в произведении доводы совести оказываются сильнее, представление о заветной меже (границе ответственности) составляют один из лейтмотивов текста. Сходная ситуация представлена в «Дьявольском наваждении» (1863) А. Голицынского: увидев утопленника, мужики отталкивают его от берега: «...наш неотпетый горемыка очень заметно как живой человек, опять начал забирать все ближе да ближе к берегу...» [13, с. 425]. В этом произведении появление покойного знаменует несчастье<sup>8</sup>. Несмотря на то, что в сюжете все эпизоды (самоубийство, фальшивомонетчество, растрата) могут быть мотивированы бытовыми обстоятельствами, их объединяет мистическое появление мёртвого тела. Отказываясь от христианского долга, отталкивающие тело мужики тем самым совершают преступление. Аналогичное преступление, находящее тесную корреляцию с языческими ритуалами, описано в рассказе Н. С. Лескова «Засуха» (1861). Здесь мужики *вырывают* тело пономаря, умершего *от опоя*. Рассказ отличается описанием специфического ритуала: с покойника «сдирают сальце» и зажигают «на сальце» свечу [14]. Наблюдающий за мужиками протопоп удаляется, не в силах противопоставить разумное слово языческим представлениям крестьян. Показательно, что начинающий свой творческий путь с подобных «чрезмерных» рассказов, Н. С. Лесков сохранит им верность впоследствии не только в рассказах («Житие одной бабы», «Зимний день» и др.), но и в романах (в частности, «На ножах», хронике «Соборяне»).

Принципиально иначе данная ситуация реализована в одноименном рассказе И. А. Салова (1859). Новаторство писателя заключается в том, что мертвое тело в его сюжете – это не объект, лишенный сколько-нибудь значимых личностных свойств, а субъект. Поэтому вскрытие мертвого тела представляет здесь не только расследование, но и реконструкцию истории жизни.

Письмоводитель Фивейский совершенно неожиданно оказывается однокашником умершего Каллистова. В этом фрагменте можно встретить характерный комический диалог:

- А знаете ли, господа, кому принадлежит мёртвое тело?
- Уж не тебе ли? – спросил становой.
- Как же! Товарищ, приятель!
- И рад встретиться, небось! – перебил его становой [15, с. 308].

Фивейский говорит о мёртвом, как живом: «...Теперь приятель мой немного попортился, костюм его не совсем в порядке, он даже, как видно, забыл побриться и недостаточно хорошо расчесал свои волосы...» [15, с. 309]. Рассказывая историю жизни Каллистова, Фивейский убеждает лекаря и станового, оставить тело без вскрытия. Знаменательно, что на фоне рассказанной ситуации присутствуют испуганные крестьяне:

- Потрошить-то будете, что ли, батюшка?
- Еще бы!
- Нельзя ли как-нибудь без потрошения...сено у меня там сложено... [15, с. 304].

Фивейский рассказывает типичную историю из жизни бедного семинариста, соединяя ее со штампами сентиментальной повести (сюжет о бедной Лизе). Исто-

---

<sup>8</sup> В этом произведении очевидным образом тиражируется сюжетная схема, представленная в «Утопленнике» А. С. Пушкина.

рия Каллистова – горького пьяницы, отказавшегося от места, – представляет незначительно варьируемый социальный сюжет. Соединение этих штампов в рассказе предприимчивого письмоводителя позволяет предположить, что вся история была им выдумана, в то время как подлинным событием становится эротическая авантюра, разыгравшаяся между Фивейским и принимающей его крестьянкой (здесь реализуется мотив взятки и выкупа).

К середине XIX в. вариант, связанный со следствием и дознанием по мёртвому телу, становится наиболее частотным, то заполняя все звенья фабульной цепи, то редуцируясь до упоминания, мотива. При этом собственно обнаружение мёртвого тела далеко не всегда является событийно значимым. Так, например, описывая будни провинциального чиновника, В. А. Соллогуб перечисляет его повседневные дела: «Вот теперь, изволите видеть, я должен здесь дожидаться губернатора, а пока в уезде три мёртвых тела не похоронены, да шестнадцать следствий не окончено, да недоимок-то одних, описей-то, взысканий-то, я вам скажу, чертова гибель» [16, с. 204]. Мёртвое тело в этом высказывании – в сущности, примета повседневности; таким образом, ни его обнаружение, ни расследование не содержат в себе потенциала события. При этом следствие и дознание могут растягиваться на неопределенный срок: «...перво-наперво надо квартального попросить, а он попросит пристава, а пристав попросит доктора, а доктор – следователя, а следователь – прокурора, а прокурор...» [17, с. 50]. В некоторых сюжетах мёртвое тело становится объектом шантажа. А. И. Герцен об этом пишет: «Попадется ли мёртвое тело исправнику со становым, они его возьмут две недели, пользуясь морозом, по деревням, и в каждой говорят, что сейчас подняли и что следствие и суд назначены в их деревне» [18, с. 264]. Описывая вскрытие первенца Матрены Тимофеевны в поэме «Кому на Руси жить хорошо», Н. А. Некрасов подчеркивает горько-ироническую интонацию крестьянина-ответчика:

Одно: к начальству кликнули,  
Пошла... а ни целковика,  
Ни новины, пропащая,  
С собой и не взяла [19, с. 282].

Учитывая удаленность отдельных уездов и частую неопределенность отдельных их границ, очевидно, что в ряде случаев дознание занимало не одну неделю. Особенную актуальность это обстоятельство имело в сибирском контексте при *стoverстных расстояниях между селениями*<sup>9</sup> [20]. В рассказе Н. Э. Гейнце «На вскрытии» (1898) приезжий из европейской части Российской империи молодой человек узнает, какие предосторожности предпринимают местные жители для сохранения тел:

– Но как же вскрывать мерзлый труп?  
– Для этого есть «анатомия», то есть изба с печкой. Истопят ее пожарче, да покойника накануне вскрытия туда и принесут [20, с. 128].

---

<sup>9</sup> В «Сибирских рассказах» (1898) Н. Э. Гейнце Сибирь предстает совершенно особым сюжетным пространством:

«Эх, вот и видно, что вы новичок! Месяц – долго!.. Да при прежнем враче – положим, это давно было, я уж лет десять служу – по полугоду трупы вскрытия ждали, а он, при наших расстояниях, говорит: месяц – долго! Приедут из России, да на российскую мерку и меряют.

– Да разве здесь не Россия? – улыбнулся я.

– Россия-то Россия, да только подите, поскачите-ка по ней с мое. Между каждым селом чуть не ваш уезд поместится» [20, с. 128].

### Сюжет и тезаурус смерти

- Что солил? – удивился я.
- Покойников, – невозмутимо продолжал Иван Павлович. – Посыпешь, это, на лед соли, положишь его, тоже сольюеи обсыпешь, он и в сохранности. Соль-то у нас недорого [20, с. 131].

Другая история, которая занимает воображение рассказчика, связана с носом мертвеца<sup>10</sup>, который *мыши отгрызли*. Труп, названный *казенным имуществом с повреждением*, следователи не принимают, и только после взятки, полученной от мужиков, сохраняющих тело, оформляют и закрывают дело [20]. Еще один специфический способ, отсылающий читателя к мифической стране антропофагов описан Гейнце в рассказе «Сибирский держиморда» (1898). Городской заседатель, получив в свое ведомство мёртвое тело, решает эту задачу по-своему. Так, «...в местной врачебной управе получен был от него в одно прекрасное утро с почтою тюк, состоящий из ящика, по вскрытии которого в нем оказалась отрубленная человеческая голова с пробитым в двух местах черепом. Одновременно с этим <...> заседатель просил врачебную управу определить причину смерти по препровождаемой при сем голове, отрезанной им, заседателем, от трупа крестьянина, найденного убитым в семи верстах от такого-то села» [20, с. 200]. Далее поясняется, что никаких повреждений мертвое тело не имело, поэтому, чтобы облегчить работу судебной комиссии и не платить за прогоны, заседатель отправил одну только голову. Типологическое сходство данной ситуации с эпизодом из путешествий П. С. Палласа усиливает комический эффект<sup>11</sup>.

В связи с рассмотренными выше вариантами особый интерес представляет сюжет о ложном мёртвом теле, представляющий полную инверсию исходно данной сюжетной ситуации. Гипотетически, в журнальную литературу этот сюжет входит через одноименную сценку В. А. Слепцова (1863). В первой картине сценки сообщается об обнаружении мёртвого тела; во второй оно, несмотря на выставленный караул, исчезает. «Покойник-то у нас ведь пропал... Украли его кто, сам ли убег» [22, с. 322], – эти слова отсылают читателя к альтернативному финалу «Сказки» В. Ф. Одоевского. Во второй картине Слепцов представляет диалог, посвященный внезапному оживлению покойника:

*Третий.* Это зря болтают. Как он туда попал? Нешто он может, покойник, в кабак ходить?

*Четвертый.* Знамо, покойники не ходят.

*Другой.* Как нет! Не ходят. Нет, они ходят. Я верно знаю. Мне один человек сказывал: в Тульской губернии у нас, говорит, их до пропасти. Столько шляются – беда. Да еще днем, а не то, что ночью. Трогать, говорит, ничего не трогают, так только ходят везде: по крышам, другой в хлев заберется.

*Третий.* Рассказывай! Это всё бабы врут [22, с. 324].

<sup>10</sup> Заметим, что в повести Ф. М. Решетникова «Подлиповцы» влюбленный Сысойко собирается откусить нос погибшей Апроське.

<sup>11</sup> «Якуты, идучи на промысел этою зимою по реке Вилую, нашли какое-то незнакомое и ужасной величины тело; управитель в Вилуйском зимовье, именем Иван Аргунов, взяв от него голову, одну переднюю и одну заднюю ногу, послал через якутскую канцелярию в Иркутск. <...> Присланные в Иркутск части с первого виду уже казали, что они должны были быть носороговы» [21, с. 394]. Мёртвое тело в повествовании Палласа становится элементом хтонического, доисторического мира. Обнаружение останков иноцивилизации контрастирует с существованием определенного механизированного алгоритма: так, тело разделяется на части, которые отправляются на экспертизу.

Любопытно, что уже на этом этапе развития сюжета ситуация, связанная с мёртвым телом, актуализирует сюжет ревизии. Парадокс заключается в том, что внезапное «воскресение» мужика противоречит букве закона. Чтобы показать абсурдность ситуации в третьей картине, Слепцов включает в сценку «детские голоса»:

*Акулька.* Как же его станут коронить? Гордюшка, ты видел как их коронят?

*Гордюшка.* Я видал. Вот сейчас его возьмут за шейку, да ножиком как чикнут по шейке-то, он и упадет; заплачет, горько заплачет, братцы мои, и зачнет просить: «Батюшки, голубчики, помилуйте!» А его опять ножиком – чик!.. А кровь-то, кровь!<sup>12</sup> [22, с. 326].

Знаменательно, что в нарушение всех обрядов и ритуалов погребение мертвеца по сути представляет эксгумацию, и это отчетливо отражается в детском мышлении. Точка поставлена финальной ремаркой: «Мёртвое тело падает на колени. Занавес опускается» [22, с. 333]. На наш взгляд, Слепцов идет значительно дальше своих современников: на разработанном материале он выстраивает сюжет, во многом превосходящий абсурдистские опыты. Важно то, что в финальной ремарке происходит утрата персонификации: проезжий молодец назван в ремарке «мёртвым телом».

Наибольшей популярности этот сюжет достигает в конце века, многократно транслируясь в книжках для народного чтения. Так, в коротком рассказе А. Королькова «Мёртвое тело – говорит» (1904) среди беспробудного деревенского пьянства двое мужиков – Никита и Илюха – находят бездыханного человека. Оставленные на карауле мужики упускают «внезапно ожившего» покойника: «Мёртвого тела, и действительно, на месте не было; разрытая зола и пустая бутылка подтверждали, что “тело” перед уходом не побрезговало и выпивкою и закусую» [23, с. 17]. Приехавшие на следствие спрашивают:

– Пробовали приводить в чувство? – спросил мужиков доктор.

– Мертвеца-то? Пробовали! Спервоначалу уши, волосы драли, а потом – в морду.

– Это кому же в морду? – удивился медик.

– Упокойничку-то, потому думали, – очнется!

– Ну не скоты ли, – крикнул становой. – Каковы понятия! Мёртвому человеку и вдруг в морду! [23, с. 27].

Практически вся история Королькова представляет переложение исходной сценки в прозу. Как и у Слепцова, найденный мужик, согласившийся притвориться мёртвым, в финале рассказа наказывается розгами. Несколько иной вариант реализован в одноименном рассказе Гальковского (1910): здесь мужик Лазарь привозит домой замерзшего купца, который в скором времени оживает: «Вот она жизнь наша, думал Лазарь, – и не знаешь, где и как смерть застигнет. Человек выпил, весело ему, а тут как раз смерть...» [23, с. 135]. Придя в себя, «покойник» ругает Лазаря и грозит подать на него в суд. Очевидная пародия на притчи Тол-

---

<sup>12</sup> Любопытной редукции данный сюжет подвергся в интернет-версии при наборе исходного текста ([http://az.lib.ru/s/slepcow\\_w\\_a/text\\_1863\\_mertvoe\\_telo.shtml](http://az.lib.ru/s/slepcow_w_a/text_1863_mertvoe_telo.shtml)). Здесь специфический диалектизм *коронить* заменяется стилистически нейтральным и в данном случае некорректным глаголом *хоронить*, а имя крестьянской девочки *Секлетей* (*Секлетейюшки*), наоборот, получает ненужные в данном случае танатологические коннотации: *Скелетюшка*.

стого (в частности, на рассказ «Чем люди живы?») в соединении с евангельским именем героя создают комический эффект.

Во всех рассмотренных случаях (что особенно характерно для мировидения Слепцова) данный сюжет представляет травестированное воскресение. Эта травестия построена на инверсии исходной сюжетной ситуации и в то же время представляет профанацию сакрального знака.

Таким образом, исследуя сюжет о мёртвом теле, представляющем танатос не только в земном, но и предельно бытовом измерении, можно констатировать наличие нескольких многократно повторяемых и транслируемых вариантов. Их повторяемость объясняется не только узостью репертуара так называемых провинциальных и деревенских сюжетов, но и неизменностью кодифицированных правил, которые, заменяя ритуалы, образовывали новые формы антропологической деятельности. Важно заметить, что уродливость и дисгармоничность этих форм зачастую находила своеобразное отражение в речи, изначально – в народных идиомах и фразеологизмах, далее – в художественных текстах, в диалогах героев.

В заключение отметим, что сведение рассмотренных сюжетов к трем повторяемым фабульным вариантам практически всегда органично логике исходного материала. Тем интереснее изучение данного сюжета в вершинных, в известном смысле этого слова, парадоксальных текстах русской литературы.

#### Список литературы

1. Свод законов Российской империи, повелением государя императора Николая Первого составленный, 1857. Т. 15: Законы уголовные. О преступлениях и проступках.
2. *Дмитренко С. Ф.* Проблема реконструкции исторических фактов в литературном произведении // Вестник РГГУ. 1998. №4 (41).
3. *Косоротов Д. П.* Основные правила составления судебно-медицинских актов о вскрытиях мёртвых тел. 2-е изд. СПб.: Типография Я. Трей, 1900.
4. *Гвоздев Ив.* Первичный наружный судебно-медицинский осмотр мёртвого тела известной личности. СПб.: Изд. К. Л. Риккера, 1896.
5. *Иезуитова Р. В.* Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л.: Наука, 1978.
6. *Толстой А.* Песня о потоке-богатыре // Русский вестник. 1871. Т. 94.
7. *Соловьев Н.* Могикане Реализма // Русский вестник. 1870. Т. 81.
8. *Одоевский В. Ф.* Повесть о мёртвом теле, невесть кому принадлежащем // Одоевский В. Ф. Соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 2.
9. *Квитка-Основьяненко Г. Ф.* Драматические сочинения Григория Квитки (Основьяненка): В 2 т. СПб.: Изд. А. С. Великанова, 1862. Т. 2.
10. *Даль В. И.* Повести и рассказы: В 3 т. Посмертное полное издание. СПб.; М., 1883. Т. 3.
11. *Даль В. И.* Январь. Картины русского быта // Русский вестник. 1867. Т. 67.
12. *Селиванов И. Т.* Обыкновенный случай // Из провинциальной жизни. М.: Современник, 1985.
13. *Голицынский А.* Дьявольское наваждение // Отечественные записки. 1863. Т. 146.
14. *Лесков Н. С.* Засуха // Лесков Н. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: Терра, 1996. Т. 1.
15. *Салов И. А.* Повести и рассказы. СПб.; М.: Изд. М. О. Вольфа, 1884. Т. 1.
16. *Соллогуб В. А.* Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1988.
17. *Сверский А. И.* Рыжик. Минск: Юнацтва, 1984.

18. *Герцен А. И.* Былое и Думы // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 8.
19. *Некрасов Н. А.* Кому на Руси жить хорошо // Некрасов Н. А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 3.
20. *Гейнце Н. Э.* Сибирские рассказы. СПб., 1898.
21. *Паллас П. С.* Путешествия по разным провинциям Российского государства: В 3 ч. СПб.: Имп. Академия наук, 1770. Ч. 3.
22. *Слепцов В. А.* Юмористические рассказы и сцены из народного быта. СПб.: Изд. В. И. Губинского, 1904.
23. *Корольков А.* Мёртвое тело – говорит. Сельское событие из недавнего прошлого. СПб., 1904.
24. *Гальковский К.* Повести и рассказы. Лебедин: Типография А. Солодовникова, 1910. Т. 1.

**A. E. Kozlov**

*Novosibirsk, Russian Federation*

**THE PLOT OF A DEAD BODY IN RUSSIAN LITERATURE  
OF THE XIX CENTURY  
ARTICLE I**

The article deals analysis of the stories about dead body in the context of the mortal plots of the Russian literature of XIX century. This plot is closely connected with different traditions as folklore and literature in one hand and law and criminology in other hand. Investigated type of ritual is embraced in three repeatable variants: 1) detection and inquisition, 2) story of the deadman, 3) quasi-variant of story about dead body. In particular, «Story about unknown dead body» of Vladimir Odoevsky presents «possible / impossible» potential of the plot. The multiplicity of the initial situation determined to repeating it in the literary process and securing the nomination «The dead body» in a strong position (Vladimir Dal', Ilya Salov, Vasily Sleptsov, Anton Chekhov and other). A specific interest, in my mind, in this perspective presents some plots, that genesis and formation is connected with parody and travesty (include here travesty of the sacral senses and symbols). This study demonstrates some stable patterns, which allows describe this segment in the context of the correlation of the invariant and variants.

*Key words:* story about dead body, mortal code, tanatos, Russian literature of XIX century, secondary-type of narrative and alternatively.

*Kozlov Alexey E.* – Senior Lecturer of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methodic of Investigation Literature, Chair of Institute of Philology, Mass Information and Psychology of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyuiskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation, alexey-kozlof@rambler.ru)

**Ю. С. Подлубнова**

*Екатеринбург, Россия*

**ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСТОРИИ  
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ,  
ПОСВЯЩЕННЫХ ПРЕБЫВАНИЮ И ГИБЕЛИ  
ЦАРСКОЙ СЕМЬИ НА УРАЛЕ (1920–1930-е ГОДЫ)**

Статья посвящена проблеме соотношения и взаимодействия исторических нарративов и художественных текстов. Вопросы интерпретации – мифологизации и демифологизации истории – поднимаются в связи с группой литературных произведений, посвященных пребыванию и гибели последнего русского императора Николая II и его семьи в Екатеринбурге («Император» В. Маяковского, «Поэма о Царской Семье» М. Цветаевой, «От двуглавого орла к красному знамени» П. Краснова, «Последние дни Императора Николая Второго» П. Северного и др.). Выявляется роль идеологических конструкций в процессе интерпретации исторических событий, определяются художественные приемы, позволяющие избегать однозначных трактовок.

*Ключевые слова:* русская литература 1920–1930-х, история, интерпретация, миф, Николай II, Царская семья.

Проблема соотношения и взаимодействия исторических нарративов и художественных текстов имеет как минимум два аспекта. Прежде всего, литературные тексты зачастую исторически конкретны и / или обладают некоторыми узнаваемыми историческими характеристиками: в них изображаются определенные эпохи, они наделяются соответствующими декорациями и антуражем, в них действуют персонажи, связанные со своим временем и попадающие в обусловленные им ситуации и обстоятельства. Отсюда множественные литературоведческие исследования «исторического фона», «исторического контекста», «исторического факта», «исторического времени», «исторической верности» в различных литературных текстах – от собственно исторических романов до вполне авангардистских произведений. Разумеется, в модернистских и постмодернистских текстах исторический фон часто условен, фрагментарен, обманчив, состоит из разнородных элементов, но, что следует подчеркнуть, не нивелирован до полного исчезнове-

*Подлубнова Юлия Сергеевна* – кандидат филологических наук, заведующая музеем «Литературная жизнь Урала XX в.», доцент Уральского федерального университета (ул. Мира, 19, Екатеринбург, 620002, Россия, [tristia@yandex.ru](mailto:tristia@yandex.ru))

ния, ибо любые материальные и культурные реалии и даже само художественное слово имеют временные привязки, конкретные темпоральные параметры.

Второй аспект взаимодействия истории и литературы не столь изучен в литературоведении, поскольку подразумевает обратную связь: влияние художественных практик на исторические нарративы. Это влияние в прямом виде, когда литература, а стало быть, вымысел, формирует историческое знание или какую-то его часть, отрицается или, скорее, отрицается многими историками, однако на практике так или иначе присутствует. Как отмечают М. А. Литовская и Е. К. Созина, «парадоксальным образом главная помощь, которую литература может оказать истории, состоит как раз в ее “сомнительности”, неточности, в самом качестве фантазии, поскольку литература – специфический историографический источник, главное в котором – зафиксированные обыденные представления об истории, а также формы исторического сознания» [1, с. 62; 2].

К примеру, не всякому видны исторические искажения и неточности в «Войне и мире» Л. Н. Толстого. Как замечает Е. Н. Цимбаева, фрейлины, вроде Анны Павловны Шерер, не могли иметь салоны и принимать светских посетителей; имя Ипполита Курагина подозрительно не княжеское и вообще недворянское; Наполеон для князя Андрея не мог быть образцом для подражания, так как князю было уже за тридцать, и его поколение не восхищалось французским императором, – и таких сомнительных фактов в романе Л. Н. Толстого предостаточно. Исследователь подчеркивает: «...эпопея не только лишена правдоподобия в изображении быта, нравов, идей, психологии, характерных для России начала XIX века, но даже лишена историзма в изображении наиболее масштабных процессов эпохи – самой Отечественной войны, особенностей социальной и национальной жизни (крепостного права и т. п.)» [3, с. 60–61]. Однако нет смысла отрицать, что представление о войне 1812 года – и шире, целой эпохе начала XIX в. – в массовом сознании сформировано именно этим произведением, обладающим большой художественной убедительностью, которая намного важнее исторической точности. Литература, как и другие виды искусства, а также способы коммуникации, обладает манипулятивной функцией и зачастую выдает авторские интерпретации за единственно верные версии освещения событий. Как всякий вид искусства, литература суггестивна, способна убедить, заставить верить в правоту автора, увидеть историю и современность его глазами.

Есть еще одна сторона проблемы, которая акцентирована в работах Б. Успенского или, скажем, Х. Уайта и обусловлена долей литературности самих исторических нарративов. Всякий нарратив, как известно, есть связный текст, претендующий на логически продуманное представление / объяснение реальности, в то время как исторические факты разноплановы, разнородны и не всегда подлежат проверке на предмет аутентичности, а потому могут встраиваться в линейное повествование лишь благодаря определенным интерпретационным усилиям автора по «семиотизации истории», по Б. Успенскому [4]. Как отмечает Х. Уайт, «Историческая репрезентация собственно исторических процессов должна принимать форму повествования [narrativization]. Поскольку никакое событийное поле, понятое как совокупность или серия отдельных событий, не может быть правдоподобно описано как обладающее структурой истории, я считаю повествование о совокупности событий скорее тропологическим, нежели логическим» [5, с. 8]. И далее: «...поскольку язык предлагает множество путей конструирования объекта и закрепления его в образе или понятии, историки располагают выбором модальностей преобразования [figuration], которые они могут использовать, чтобы строить сюжеты серии событий как выявляющие те или иные смыслы» [5, с. 10].

Если историография потенциально литературна и базируется на интерпретациях событий и фактов, то художественная литература использует интерпретаци-

онный инструментарий, несомненно, в большей степени. Она не просто способна выдавать за исторически конкретное авторское видение истории, за объективное – субъективное, за реальное – полностью или частично вымышленное, но и, как правило, исключает из поля освещения любые иные версии происходящего, которые, если не являются специальным приемом автора, нарушают художественную целостность произведения.

В таком случае отдельным вопросом становится степень преломления исторических событий через призму авторского видения, системы оценок, которая определяет, в свою очередь, степень историчности повествования. Важны здесь также и способы преломления, ибо они в своей совокупности влияют на художественность текста.

При этом художник, берущийся за исторический материал, часто оказывается детерминирован уже сформированной концепцией (идеологизированной, политизированной и т. д.), включающей систему оценок исторических персон и событий: поле для интерпретаций здесь предельно сужается, и только литературные способности при сознательной установке автора могут преодолеть узость любых шаблонов. При отсутствии установки или усредненности этих способностей художественный текст воспринимается исключительно как использующий / поддерживающий ту или иную социальную, политическую, идеологическую риторику, его интерпретационные возможности сводятся лишь к уровню фоновых деталей.

Сказанное справедливо в отношении группы произведений, посвященных пребыванию и гибели Николая II и его семьи на Урале летом 1918 г. Оговоримся, что текстов, имеющих в нашем распоряжении, не так уж и много, а потому не исключено, что есть произведения, до сих пор не обнаруженные или не введенные в научный оборот, поскольку, например, региональные пласты литературы и литературу эмиграции восточного направления, в рамках которых могли создаваться произведения подобной тематики, хорошо исследованным материалом назвать нельзя. При этом уже обнаруженные тексты обладают несомненным социокультурным значением, ибо они имели цель сформировать и, по сути, до сих пор подспудно формируют отношение не просто к гибели Царской семьи на Урале и к фигуре и деятельности последнего российского императора, но к русской истории с ее драматическими отношениями государства с народом.

Разумеется, оценки личности царя Николая II формировались задолго до появления текстов о его гибели и были связаны с обстоятельствами его жизни и самим ходом русской истории. Так, очевидно, что, получив престол в свои 26 лет, Николай автоматически унаследовал и традиционный мифологический статус помазанника Божьего, который активно поддерживался консервативной частью русского общества. Однако неудачная коронация, закончившаяся Ходынской, последующие ошибки во внешней и внутренней политике, приведшие к Мукдену, Цусиме, Кровавому Воскресенью, войне с Германией, неизбежно приводили к разочарованию в царе. Критически настроенная публика дала Николаю II прозвище «Кровавый». «Царь ходынский, мукденский и цусимский, царь 9 января и 3 июня, царь виселиц, погромов и карательных экспедиций...» [6, с. 135], – не жалея красок громил «коронованного уroda» Л. Троцкий в статье, написанной по случаю юбилея царской династии в 1913 г. «Его прирожденная духовная трусость находит для себя единственный выход – в суеверии, в самых нелепых и непристойных формах его: колдовстве, гаданиях, заклинаниях...» [6, с. 128], – это уже о раздражавших общество увлечениях императрицы ведовством и ведунями и о власти во дворце сибирского «старца» Григория Распутина. Политэмигрант Константин Бальмонт, увлекшийся революционными настроениями, написал «Песни мстителя» (1907): «Наш царь – Мукден, наш царь –

Пусима, / Наш царь – кровавое пятно...» [7, с. 339], «Наш царь – убожество слепое, / Тюрьма и кнут, подсуд, расстрел...» [7, с. 339], «Народ пошел просить царя. / Ему в ответ свинец. // А, низкий деспот! Ты навек / В крови, в крови теперь. / Ты был ничтожный человек, / Теперь ты грязный зверь» [7, с. 339–340]. Нельзя не отметить, что у поэта, в отличие от Л. Троцкого, призывы свергнуть царя имели и иную подоплеку. Как утверждает С. Поварцов, для русской поэзии XIX в. мотивы цареубийства были весьма характерны [8], и Бальмонт в этом плане шел не только за революционной риторикой, но и в русле поэтической традиции. «Он трус, он чувствует с запинкой, / Но будет, час расплаты ждет. / Кто начал царствовать – Ходынок, / Тот кончит – встав на эшафот» [7, с. 339]. По сути, Бальмонт одним из первых обозначил то, что зрело в коллективном бессознательном и получило воплощение в виде кровавой трагедии в июле 1918 г.

Трагическая смерть императора и его Семьи летом 1918 г. вновь актуализировала миф о «помазаннике Божьем», который модифицировался в миф о «царемученике» и стал бытовать в среде монархически настроенной публики, в умах русской эмиграции и духовенства. «Так, в эмиграции, ежегодно в день убийства Царской Семьи во всех русских храмах проходили панихиды и собрания памяти, действовал “Союз ревнителей памяти императора Николая II”, кадетским корпусам и лицам давали имена в честь царственных мучеников, в русских и французских учебных и академических заведениях читали лекции, посвященные истории России и Царской Семье» [9, с. 25].

Таким образом, в так называемой консервативной и так называемой революционной риториках и – вслед за ними – в литературе шло параллельное формирование двух противоположных концепций, одна из которых эксплуатировала традиционное представление о божественном статусе царской власти, а также факты мученической смерти императора и его семьи, другая предьявляла нелицеприятные аспекты деятельности царя, приведшие к массовой гибели подданных и поражениям империи во внешней политике. Наиболее репрезентативно в литературе эти точки зрения были представлены, пожалуй, в стихотворении «Император» (1928) В. Маяковского и «Поэме о Царской Семье» М. Цветаевой.

Стихотворение В. Маяковского стало откликом на поездку поэта в Свердловск в 1928 г. и посещение предполагаемого места захоронения Царской семьи на 9-й версте Московского тракта у деревни Коптяки. «За Исетью, / где шахты и кручи, / за Исетью, / где ветер свистел, / приумолк / исполкомовский кучер / и встал / на девятой версте. / Вселенную / снегом заволокло. / Ни зги не видать – как на зло. / И только / следы / от брюха волков / по следу / диких козлов» [10, с. 180]. Поездка в мороз и метель с исполкомовским кучером и председателем исполкома Парамоновым вызывает в памяти поэта снежную «пасху или рождество» на Тверской, когда за рядами городских он видит ландо с «молодым военным», перед которым сидели, «как чурки, четыре дочурки». Само стихотворение «Император», вполне в духе поэта, следующего за советской газетой, сатирическое по отношению к расстрелянному царю. Николай II и его семейство, в понимании Маяковского, заслужили свою участь. «Прельщают / многих / короны лучи. / Пожалте, / дворяне и шляхта, / корону / можно / у нас получить, / но только / вместе с шахтой» [10, с. 181].

М. Цветаева озвучивает иную точку зрения, причем стоит указать, что, согласно воспоминаниям М. Слонима, «Поэма о Царской Семье» расценивалась автором именно как ответ «Императору» [11, с. 811]. От поэмы, исчезнувшей вместе с частью архива М. Цветаевой, остались лишь пролог «Сибирь» (опубликованный отдельной поэмой в «Воле России» в 1931 г.) и ряд довольно разрозненных фрагментов других глав. Однако и имеющийся материал указывает, что М. Цветаева

не приняла сатирической интенции советского поэта по отношению к расстрелянному царю, поскольку, по ее неоднократно высказанному мнению, поэт обязан быть на стороне жертвы, но не палачей, «и если история жестока и несправедлива, он обязан пойти против нее». В письме к Р. Н. Ломоносовой от 1 февраля 1930 г. находится еще одно объяснение, почему она взялась за поэму: «Для очистки совести. И еще от сознания силы: любви, и если хотите, – дара. Из любящих только я смогу. Потому и должна» [11, с. 811–812]. В трактовке М. Цветаевой Николая Второй – прежде всего жертва русской истории. В ее «христианской трагедии» [12] он и его семья окружены ореолом святости. «Обитель на горе. / Молитва на коре. // Не знала та береза, / Дороги на краю, / Что в лютые морозы / Затем красу свою // – Сибирскую «корицу» – / Белила и спасала – / Чтoб русская Царица / На ней письмо писала // – За все благодарю – / Небесному Царю» [11, с. 423–424].

В. Маяковский и М. Цветаева были, без сомнения, самыми известными, но отнюдь не единственными и уж точно не первыми, кто затрагивал тему последних дней и гибели Романовых, притом что советский поэт в своем стихотворении показательно рассуждал о случившемся постфактум, уклоняясь от каких-либо конкретных изображений, а цветаевские екатеринбургские сцены, если таковые и были, на данный момент утрачены, от поэмы осталась оценочная составляющая и сюжетный каркас. Собственно, поэтому об авторских интерпретациях интересующих нас событий в их текстах говорить поостережемся.

Более конкретные отражения уральской трагедии находим в литературе 1922 г., когда появляются роман-эпопея «От Двуглавого орла к Красному знамени» П. Краснова и харбинская драма «Последние дни Императора Николая Второго» П. Северного. Советская литература в этом отношении капитально запаздывала – кроме текста В. Маяковского в СССР увидели свет повесть «Золотой поезд» (1930) уральско-ленинградского писателя В. Матвеева и поэма «Расстрел Романовых» (1931) свердловского пролетарского поэта К. Тюляпина. Запоздание может объясняться по-разному, в том числе и тем, что в не сильно распространяющейся об этих фактах Стране Советов назрела необходимость ответить неутихающему за рубежом негодованию. Так, если воспоминания руководителя комиссии по расследованию убийства Царской семьи М. К. Дитерихса вышли во Владивостоке (Дальневосточная Республика) в 1922 г., следователя по особо важным делам Омского окружного суда Н. А. Соколова – в Берлине в 1925 г., то книга одного из членов Уральского облсовета в 1918 г. П. М. Быкова – лишь в 1926 г. И не стоит исключать, что «Император» В. Маяковского, воспринимающийся во многом как образец «царской темы» в советской литературе, был также подобно рода ответом эмиграции. В любом случае, модели говорения о событиях лета 1918 г. и за рубежом, и в СССР окончательно сложились только к началу 1930-х гг.

Следуя концепции Х. Уайта, стоит обратить внимание, что модели эти гипотетически могли базироваться на четырех тропах: представлении предмета (метафора), встраивании его в какую-либо фундаментальную модель (метонимия), интегрировании куда-либо его при условии объединения в нем материального и духовного (синекдоха) и отрицании его (ирония) [5]. В нашем случае более всего задействованными оказываются вторая и четвертая стратегии: встраивание событий в идеологизированные историографические конструкции, эксплуатирующие оценки роли революции в русской истории, и ирония в советской литературе как инструмент формирования отношения ко всему, что связано с царской властью и фигурой царя. Примечательно, что ирония была свойственна и эмигрантам: своего рода знаковым событием стало написание «Книги о последнем царствовании» Г. Ивановым, фрагменты которой поэт читал на вечере в Париже

30 октября 1933 г. и которая деконструировала идеализированные эмигрантские представления о Николае II и его судьбе царя-мученика. Однако гибель Царской семьи не занимала автора этой книги, поскольку он решал иные задачи, которые во многом сводились к феминизации русской истории (в центре повествования неожиданно оказывается императрица Александра Федоровна), что редуцировало в его произведении всякий раз активизирующийся в разговоре на политические темы милитаристский дискурс, несомненно раздражавший поэта.

Метонимические модели были присущи всем текстам, тематически связанным с пребыванием и гибелью Царской семьи на Урале. Подобно В. Маяковскому и М. Цветаевой, авторы использовали уже существующие историографические концепции, соответствующие их политическим пристрастиям и взглядам на русскую историю, внося сюда лишь отдельные нюансы, ни в коем случае не способные перекодировать общую мифологическую матрицу. Тем не менее отдельные мифы, на которые авторы обращали внимание, не могли быть не важны при раскрытии темы.

В частности, в романе П. Краснова группа молодых людей, среди которых находится дочь главного героя офицера Саблина Таня, направляется к месту содержания Царской семьи в Тобольск, а затем и Екатеринбург с целью организации побега царя. Таня представлена как очевидец происходящего, она излагает события в хронологическом порядке (начиная с 13 апреля по старому стилю) в письме к отцу. Здесь есть описания внешнего вида Ипатьевского особняка, рассказ о настроениях и дурных предчувствиях царя и его семьи, упоминаются издевательства над новоприбывшими обитателями дома со стороны коменданта Авдеева, кульминацией письма являются сцены расстрела и последующего уничтожения всех следов кровавого действия. Конструкция «текст в тексте» позволила П. Краснову наполнить повествование эмоциями, которые он охотно приписал молодой девушке, верящей в особую миссию царя: «Кругом сверкали в богатом летнем уборе лесов отроги Уральских гор, струилась речка, блестело как зеркало озеро, отражая голубое бездонное небо, отражая правду Божию. И Бог смотрел оттуда и видел муки того, на кого Он возложил бремя власти, кого Он помазал на царство и кто двадцать два года правил великою Русскою Империей, кто был кроток и незлобив сердцем, кто любил Россию и русский народ больше, чем самого себя» [13]. Эмоциональная составляющая письма формирует ощущение огромной персональной утраты и представляет происходящее в виде трагедии. Текст, без сомнения, поддерживает концепцию «царя-мученика» и, что немаловажно, обнажает чувство вины, которое было у участников Гражданской войны, воевавших на стороне белых и «не успевших» освободить своего Государя. Думается, что описание заговора и моделирование миссии дочери главного героя, который если не автобиографически, то автopsихологически соотносится с самим П. Красновым, также обусловлено этим чувством и желанием оправдать кажущееся бездействие в отношении участи царя. Хотя нельзя не заметить, что белогвардейские заговоры, о которых много говорили большевики, мотивируя ликвидацию в Екатеринбурге самых высокопоставленных «врагов революции», в той или иной форме действительно имели место, по крайней мере об этом свидетельствуют воспоминания генерала М. К. Дитерихса [14].

Пролетарские авторы, поддерживающие иную концепцию, оперировали в большей мере стратегией демифологизации, противопоставляя «белогвардейским мифам» некую «революционную правду», выраженную главным образом через фактологию и подающуюся как свидетельства очевидцев. Яркий пример такого рода демифологизации встречаем в полудокументальной повести В. Матвеева «Золотой поезд». По сюжету повести, главный герой Ребров отказывается стать комендантом ДОНа (Дом особого назначения – так обозначался Ипатьев-

ский особняк в документах большевиков), выбрав должность комиссара Академии Генштаба при поезде, вывозящем золото из Екатеринбурга – подальше от чехов и Колчака. Поезд благополучно добирается до Перми и своей таинственностью привлекает внимание вокзальных мешочников, которые стремятся заглянуть в вагоны и принимают одного из бородатых охранников поезда за царя [15]. С точки зрения художественного целого, этот эпизод весьма факультативен, однако в нашем контексте отнюдь не случаен. В. Матвеев с его помощью ставит под сомнение миф о вывозе Николая II и его семьи в Пермь, а затем переправке за границу, т. е., по сути, выполняет политический заказ советской власти. Сам миф об оставшемся в живых царе был популярен у склонной к конспирологии публики, как, впрочем, и другой миф – о спасенной Анастасии Романовой<sup>1</sup>, и не мог не вызывать опасения у власти, ибо в случае его широкого распространения ее легитимность безусловно уменьшалась.

Подводя предварительный итог, следует отметить, что в силу четкого политического заказа пролетарские авторы были ограничены в инструментах интерпретации событий, а потому их стратегия демифологизации оказывалась явно вторичной по отношению к преимущественно созидательной функции эмигрантской литературы. Однако последняя также не смогла выдвинуть сколь-либо оригинальные концепции в силу довлеющей установки на идеализацию фигуры царя-мученика. Писатели эмиграции и советские авторы континуально переживали произошедшее, еще не оценивая события как историю, т. е. как нечто законченное, свершившееся, подлежащее интерпретации, не были в состоянии отстраниться от него, психологически сильно зависели от фактов (столь востребованное моделирование образа очевидца). Все это обусловило определенную художественную вторичность рассматриваемых текстов, с оговоркой, что вторичность подразумевает не столько некачественность письма (впрочем, и ее тоже), сколько общую сюжетно-образную стереотипность. Произведения, посвященные последним дням и гибели Романовых, или их фрагменты оказывались сугубо историчны, соотносились с фактологией и воспоминаниями современников, но не представляли события вне идеологизированных исторических конструкций.

Тем не менее констатировать полное отсутствие интерпретационного инструментария в интересующих нас текстах было бы неправильно. Как мы отмечали выше, писателям, мыслящим в русле уже сформированных исторических концепций, для преобразования оставался фоновый уровень, уровень психологических характеристик и эмпирических деталей, где варьирование оказывалось просто неизбежным.

Определенная психологизация событий пусть не замещала исторические оценки, но придавала несомненную достоверность описываемым фактам и позволяла привносить в тексты авторское начало.

Так, например, преисполнена психологизма драма П. Северного «Последние дни императора Николая Второго», рукопись которой силами сына писателя и его помощников была найдена недавно в архивах Свято-Троицкого монастыря в Джорданвилле, штат Нью-Йорк, США. Екатеринбургские сцены в драме начинаются с весьма символической детали: вечерней грозы, которая, если следовать авторской ремарке, предвещает поднятие занавеса. После его поднятия слышны стихающие раскаты грома и сверкает последняя яркая молния [16, с. 63]. Роль грозы в пьесе – разделительная, акцентирующая рубеж между тобольским существованием Царя и его семьи, тревожным, но не губительно опасным, и екатеринбургским отрезком жизни, фактически выходом на финишную прямую, о которой

---

<sup>1</sup> С начала 1920-х гг. в Германии ведет свою деятельность Анна Андерсон, актуализирующая и использующая этот миф.

царь, возможно, догадывается (одна из его фраз: «Как странно. Ипатьевский монастырь и Ипатьевский дом» [16, с. 77]). Гроза, с одной стороны, разряжает ту сгущающуюся атмосферу, которая ощущается в тобольских сценах с их тревожностью и прогрессирующей болезнью Царевича, с другой – выступает как мрачное предзнаменование, которое столь нередко в фольклоре и литературе выражается именно с помощью природных явлений.

Описания Ипатьевского особняка и его внутреннего пространства также мрачны и направлены на создание определенной атмосферы: пустые комнаты, сборная мебель, многочисленные двери, к ним добавляются битые стекла и высокий забор в качестве вида из окна. Замкнутое пространство дома, замкнутая территория вокруг него указывают на судьбу обитателей особняка, узников, уже не распоряжающихся собственными жизнями. Пятое действие начинается с описания комнаты, предшествующей расстрельной: «Темная узкая проходная комната в подвальном помещении дома Ипатьева. Налево дверь. Видна часть лестницы с перилами. Тускло горит керосиновая лампа-ночник» [16, с. 83]<sup>2</sup>. Дверь налево – это вход в помещение, где в финале драмы состоится расправа. Главная функция дома – защита его обитателей от внешних угроз – в описаниях П. Северного отодвигается на второй план (хотя внешние угрозы присутствуют: в доме бьют стекла), дом превращается в тюрьму.

Нет сомнения, что П. Северный в этих описаниях сильно сгущает краски: дом горного инженера, каким был Ипатьев, вряд ли имел убогое убранство, и даже революция не могла превратить его в мрачную унылую темницу.

Полны драматизма в пьесе П. Северного отношения обитателей дома. Ипатьевский особняк населен теми, кто охраняет узников – красноармейцами. Автор сознательно сталкивает два несовместимых, в его понимании, мира: мир высоких семейных отношений и мир улицы. Одна из показательных ремарок: «Там молятся, а здесь веселятся. Две разных жизни. Одни страдают и плачут, другие смеются и веселятся» [16, с. 68]. Надзиратели издеваются над заключенными. Кроме красноармейцев в дом приходят хамящий всем его обитателям пьяный комиссар и страшный в своей трезвой жестокости Юровский, будущий руководитель кровавых событий.

Драматург – не единственный, кто писал о плохом обращении с Царской семьей в Ипатьевском особняке. Нечто подобное можно встретить и в романе П. Краснова: «Последнюю комнату тут же, в квартире Царской семьи, занимали комиссар Авдеев, его помощник и несколько рабочих. Команда охраны из местных екатеринбургских рабочих помещалась внизу. Это были люди грубые, вечно пьяные и натравленные на Государя. Они делали все, чтобы сделать жизнь Государя и великих княжон невозможной. Днем и ночью они наполняли комнаты Царской Семьи, пели циничные песни, курили, плевали куда попало и грубо ругались в присутствии Государя и детей». «21 июня областным советом Авдеев и его помощник Мошкин были смещены. Они недостаточно жестоко обращались с Государем и его семьей» [13]. Пролетарские авторы также подтверждают факты отвратительного обращения с узниками, с оговоркой, что такое обращение они считают в сложившейся ситуации нормальным. В. Матвеев в повести «Золотой поезд» пишет: «Жидкие, бесцветные глаза его забегали по углам комнаты с одного предмета на другой.

– Представьте, – вдруг заговорил царь, обращаясь к коменданту и Голованову, и вытащил из кармана газету: – Здесь пишут, что не ладится с железными дорогами. Я думал, что у нас в России все-таки можно наладить транспорт.

---

<sup>2</sup> Авторская орфография заменена на современную.

– Чего ты не наладил? – усмехнулся комендант.

Царь сконфузился и замолчал» [15, с. 16–17].

Психологический дискурс в драме П. Северного ко всему прочему поддерживает установку на символизацию происходящего. Все события последних дней существования семьи, мельчайшие детали, поступки, душевные тревоги и радости оказываются значимы в свете грядущей гибели и наделяются символическим значением. Крах династии, крах страны – не случайно финалом пьесы становятся сцены гибели, после гибели героев для автора уже ничего не существует.

Психологизация текстов позволяет настроить читателя на определенное восприятие событий и влияет на формирование необходимого автору отношения к происходящему. Эту же функцию выполняет и детализация как еще один способ интерпретации событий. В частности, символизация П. Северного (синекдохам, в терминологии Х. Уайта) можно противопоставить иронию К. Тюляпина, который посвятил свою поэму исключительно расстрелу Романовых. Поэма написана под влиянием «Императора» В. Маяковского характерной лесенкой, она разворачивает читателя в сторону конкретного события. А потому самыми детализованными в поэме становятся сцены казни и последующих действий большевиков с трупами: «Маузер черный / смотрит в упор, // Маузер любит / свинцом плевать. // Просто / и грозно / звучит приговор // – Николая / Романова / рас- / стре- / лять!» И далее: «На сучьях / висела еще / темнота // Дрожащий авто / разгрузили бойко. // Расстрелянных трупы / жгла кислота, – // Ее получили / по ордеру / Войкова» [17, с. 62–63]<sup>3</sup>.

Целевая установка поэмы – развенчание и обвинение царя, он предстает здесь человеком ничтожным, что проявляется в его неспособности мужественно принять смерть: «Жалким листком / пожелтевшей березы // Дрожит / Николая / Романова / взор... // Величье разбито. / Кончаются грозы... // ...Читает / уральский чекист / приговор. // Кровью миллионов / написаны буквы. // Итог преступлений // в строчках не счесть. // Там расстреляли, / повесили тут вот... // В крови захлебнулась / царская месть» [17, с. 60]. Разумеется, дрожащий перед гибелью царь – деталь, полностью вымышленная К. Тюляпиным. Именно этот автор в своем желании обличить «главного врага революции» идет дальше всех остальных: его детализации откровенно оценочны.

Внимание привлекает и нетипичное для русской литературы отсутствие жалости к расстрелянным, хотя в сцене гибели Царская семья все равно – помимо воли автора – предстает в качестве бессмысленных жертв революции, особенно дети. Даже «революционный гуманизм», которым оперировал пролетарский поэт, оправдывающий жестокие поступки большевиков, не смог перекодировать в его тексте мучения расстрелянных в чаемое возмездие истории<sup>4</sup>. Сцена расстрела слишком очевидно пытается выдать одно за другое: трагическое за патетическое, что обнажает ее интерпретационную основу.

Психологизация и детализация, таким образом, оказываются художественными приемами второго уровня (после метонимического переноса), с одной стороны, ведущими к большей интерпретационной свободе, с другой – не всегда приводящими к ней, ибо жесткие рамки идеологических конструкций для некоторых авторов оказываются предпочтительнее художественности.

Тем печальнее, ибо последние дни Романовых в мемуарной литературе и публицистике моментально обросли разнообразными мифами, которые по своей суг-

<sup>3</sup> Сохраняется орфография и пунктуация оригинала.

<sup>4</sup> Отмечу, что сам К. Тюляпин, вероятно, не избежал участи «мучеников догмата». В 1932 г. он получил разгромную рецензию на повесть «Счет оплачен» и исчез из уральских изданий, дальнейшая судьба его неизвестна.

гестивности превосходят все литературные мифы. Литература оказалась слишком разборчива и избирательна. Причина избирательности понятна – то, что Ю. В. Шатин обозначил «новойшей прагматикой, отчетливо ориентированной на определенную группу, партию людей в противовес другой группе». Ибо «мифология XX века органическим образом перерастает в идеологию, в тот время как исторический нарратив – средство обслуживания идеологии, превращающее фэбулу (story) различных событий в завершённый мифологический сюжет (plot)» [18; 19]. Активное переживание истории, как правило, сопровождается активным же ее мифологизированием в рамках тех или иных идеологических концепций, так что для некоторой объективности необходима дистанция: взгляд со стороны или ревизия мифов по истечении определенного времени.

По сути, только увеличение временной дистанции между авторами произведений и событиями смогло внести существенные коррективы в сложившуюся ситуацию с изображением последних дней Романовых в художественной литературе и искусстве. Так мы получили книги Э. Радзинского, фильмы К. Шахназарова и Г. Панфилова, «Повесть о плуте и монахе» И. Бояшова (образ царевича Алексея) или, скажем, постмодерные эксперименты учеников семинара Н. Коляды, которые нигде не напечатаны, но еще живы в устных преданиях и файлах, хранящихся в частных архивах. Хотя, следует признать, что и эти тексты и фильмы в основной своей массе не являются полностью свободными от стереотипов, сложившихся в идеологических дискурсах, исторические нарративы и здесь строятся по метонимическому принципу. Тем более стоит напомнить, что культ царственных мучеников активно поддерживается РПЦ, официально признавшей их статус, что подтверждается и созданием жития [20]. Таким образом, модели, сформированные в 1920–1930-е гг., действенны во многом и по сей день.

Если принять во внимание, что любое яркое историческое событие мифогенно, несложно заметить, что мифы появляются и выстраиваются в ангажированные концепции сразу же после случившегося. Интерпретация, понимание события происходит по схеме мифа, в русле мифа. Вероятно, потому и событие становится значительным, воспринимается таковым. Художественная литература реагирует на события с некоторым неизбежным опозданием, поэтому всякий раз имеет дело с набором идеологических штампов и инерций, которые не всегда возможно преодолеть рядовому литератору, впрочем, и не рядовому тоже – примеры В. Маяковского и М. Цветаевой, не ставивших задачи заново выстроить исторические нарративы, а активно использовавших уже имеющиеся. В свою очередь, исторические нарративы, включившие в себя элементы художественности, при литературной обработке часто нивелируют авторское начало: художественность уже сформированного материала оказывается первостепеннее индивидуальных интерпретаций, так что автору остается лишь разрабатывать психологию героев или детализировать обстоятельства происходящего. Это мы наблюдаем как в советской литературе, так и в литературе эмиграции, также не свободной от политических оценок и идеологизированных концепций истории.

На примере отражения в литературе последних дней императора Николая II и его семьи видно, что литература не всегда способна художественно и предельно свободно, вне уайтовских метонимий, сконструировать историческое событие в пространстве текста, однако это не значит, что такое положение вещей зафиксировано навсегда, ибо у литературы тоже есть история и своя логика развития, которая определяет в том числе выбор тех или иных исторических сюжетов и приемов говорения о них. На что и остается уповать историку литературы.

### Список литературы

1. Литовская М. А., Созина Е. К. Литература и история: проблемы взаимодействия // Уральский исторический вестник. 2013. № 1 (38). С. 59–66.
2. Силантьев И. В., Созина Е. К. Нарратив в литературе и истории. На материале дневниковой прозы А. Герцена 1840-х гг. // Сибирский филологический журнал. 2013. № 3. С. 58–68.
3. Цимбаева Е. Н. Исторический анализ литературного текста. М.: КомКнига, 2005.
4. Успенский Б. А. Избр. труды: В 2 т. М.: Гнозис, 1994. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры.
5. Уайт Х. Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002.
6. Троцкий Л. Д. Политические силуэты. М.: Новости, 1990.
7. Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1969.
8. Поварцов С. Н. «Цареубийственный кинжал» (Пушкин и мотивы цареубийства в русской поэзии) // Вопросы литературы. 2001. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/1/povar.html>.
9. Невзорова И. М. К истории создания и забвения «Поэмы о Царской Семье» М. Цветаевой // Творчество М. И. Цветаевой в контексте европейской и русской литературной традиции. Елабуга, 2006.
10. Маяковский В. В. Избр. произведения. М.: Детгиз, 1956.
11. Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М.: Терра, 1994. Т. 3.
12. Медведев А. А. Метафизика фрагмента: интертекстуальный комментарий к фрагментам «Поэмы и Царской Семье» М. И. Цветаевой // Феномен незавершенного. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. С. 170–220.
13. Краснов П. Н. От двуглавого орла к красному знамени. Кн. 2. URL: [http://az.lib.ru/k/krasnow\\_p\\_n/text\\_0330.shtml](http://az.lib.ru/k/krasnow_p_n/text_0330.shtml).
14. Дитерихс М. К. Убийство Царской семьи и членов Дома Романовых на Урале. М.: Скифы, 1991.
15. Матвеев В. П. Золотой поезд. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1932.
16. Северный П. [фон-Ольбрих П. А.] Последние дни Императора Николая Второго. Копия рукописи // ОМПУ. Не опис.
17. Тюлятин К. Расстрел Романовых // Рост. 1931. № 2–3. С. 62–63. Сохраняется орфография и пунктуация оригинала.
18. Шатин Ю. В. Исторический нарратив и мифология XX столетия // Критика и семиотика. 2002. № 5. (<http://www.philology.ru/literature2/shatin-02.htm>).
19. Шатин Ю. В. Политический миф и его художественная деконструкция // Критика и семиотика. 2003. № 6. С. 67–78.
20. Житие святого страстотерпца, императора Российского Николая Александровича Романова // Московские епархиальные ведомости. 2000. № 10–11. С. 20–33.

**Yu. S. Podlubnova**

*Yekaterinburg, Russian Federation*

**THE INTERPRETATION OF HISTORY IN THE LITERARY TEXTS  
DEVOTED TO THE LIFE AND DEATH OF THE ROYAL FAMILY ON URAL  
(1920–1930s)**

This article is devoted to the interaction of historical narratives and literary texts. We raised some questions of literary interpretation of history in an example of texts are about the life and death of Nicholas II and his family in Yekaterinburg («The Emperor» V. Mayakovsky, «Poem of the Royal family» M. Tsvetaeva, «From the Twoheaded eagle to the Red flag» P. Krasnov, «The Last Days of the Emperor Nicholas II» P. Severny etc.). The article reveals the role of ideological constructs in interpretations of historical events, some artistic techniques that avoid an unambiguous interpretations.

*Keywords:* Russian literature, history, interpretation, myth, Nicholas II, Russian royal family.

*Podlubnova Yulia S.* – PhD, Director of Museum «Literary Life of the Ural of XX Century», Docent in Ural Federal University (19 Mira Str., Yekaterinburg, 620002, Russian Federation, tristia@yandex.ru)

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЮЖЕТ И ИСТОРИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

УДК 82-1

**О. А. Лекманов<sup>1</sup>, А. Б. Устинов<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Москва, Россия

<sup>2</sup> Сан-Франциско, США

### **«ИСТИННАЯ ЖИЗНЬ» МОРИСА ЛАПОРТА: О СЮЖЕТЕ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ МАЯКОВСКОГО \***

Статья проясняет сюжет «Стихотворения о проданной телятине» (1928) Владимира Маяковского. Воссозданы личные обстоятельства поэта в это время, равно как и особенности его отношения к политической биографии героя стихотворения – создателя Комсомола Мориса Лапорта (1901–1987). Устанавливаются связи между проблематикой стихотворений Маяковского конца 1920-х гг. и раннего творчества поэта.

*Ключевые слова:* Маяковский, Лапорт, Лиля Брик, сатира, молодежное коммунистическое движение.

#### 1

В ноябре 1928 года, Владимир Маяковский, находящийся в творческой командировке в Париже, пишет наполовину фельетонное, наполовину сатирическое «Стихотворение о проданной телятине»<sup>1</sup>. В этом памфлете он обрушивается

---

\* Авторы искренне признательны Д. Кузьмину и Ф. Лекманову за своевременную помощь. В статье частично использованы результаты проекта «Европейская словесность XIX–XX веков в кросс-культурной перспективе: текст и контекст», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2015 г.

<sup>1</sup> О датировке этого стихотворения см. [1, с. 592, 595]. В книге, специально посвященной работе Маяковского в газете, соответствующий фрагмент об интересующем нас стихотворении сводится к пересказу примечаний Арутчевой; см. [2, с. 110–111].

*Лекманов Олег Андершанович* – доктор филологических наук, профессор Школы филологии гуманитарного факультета НИУ ВШЭ (Москва), специалист по истории русской литературы XX века (Старая Басманная ул., 21/4, Москва, 105066, Россия, lekmanov@mail.ru)

*Устинов Андрей Борисович* – доктор филологических наук, преподает гуманитарные дисциплины в Сан-Франциско специалист по истории русской культуры XX века (abooks@gmail.com)

на известного деятеля французского молодежного коммунистического движения Мориса Лапорта:

Морис,  
вы продались  
нашему врагу, –  
вас  
укупили,  
милый теленок,  
за рёдерер,  
за кроликовое рагу,  
за шелковые портьеры  
уютных квартиренок <sup>2</sup>.

О том, кому именно продался Лапорт и откуда Маяковский узнал о продаже, в стихотворении тоже рассказывается. Сначала поэт цитирует текст плаката «на заборе каменистом»:

«Я,  
основатель комсомола,  
Морис  
Лапорт,  
бросаю партию коммунистов»,

а затем сопровождает это заявление развернутым комментарием:

Сбоку нарисовано, –  
как не затосковать! –  
сразила  
насмешка дерзкая, –  
нарисовано:  
коммунистам  
сыплет Москва  
золото коминтернское.  
Мы, мол,  
оскорблены  
и проходим мимо.  
С другого  
портрет –  
французик как французики,  
за такого  
лавочки  
выдают дочек.  
Пудренная мордочка,  
черненькие усики,  
из карманчика  
шелковый платочек.  
По карточке  
сосуночек  
первый сорт, –

---

<sup>2</sup> Здесь и далее стихотворение Маяковского цитируется по публикации [3].

должно быть,  
либеральничал  
под руководством мамыши.  
Ласковый теленок  
двух маток сосет –  
и нашим,  
и вашим.  
Вырос Морис,  
в грудях трещит,  
влюбился Лапорт  
с макушки по колени.  
Что у Лапорта?  
Усы и прыщи, –  
а у  
мадмуазель –  
магазин бакалейный.  
А кругом  
с приданным  
Ротшильды и Коти  
Комсомальчик  
ручку  
протягивает с опаской.  
Чего задумался?  
Хочется?  
Кати  
колбаской!  
А билет партийный –  
девственная плева.  
Лишайтесь, –  
с Коти  
пируя вечерочками.  
Где уж,  
нам уж  
ваших переплевать  
с нашими  
советскими червончиками.

Нетрудно заметить, что портрет антигероя своего стихотворения Маяковский вышивает по весьма традиционной литературной канве. Лапорт предстает у него сниженным двойником Эжена де Растиньяка или Жюльена Сореля. Нам рассказывают о предприимчивом молодом человеке, легко меняющем политические убеждения и пользующемся своей привлекательной внешностью для завоевания расположения состоятельной женщины и достижения таким образом вождельных благ, в первую очередь материальных.

Маяковский вполне довольствуется первоначальным впечатлением от изображенного на плакате Лапорта («по карточке сосуночек первый сорт»), а все остальные подробности его биографии беззастенчиво выдумывает и совсем не скрывает этого: «Должно быть, либеральничал под руководством мамыши» и т. д. При этом в «Комсомольской правде» рядом со «Стихотворением о проданной телятине» был воспроизведен не виденный поэтом, а другой плакат – без фотографии Лапорта (действительно, носившего распушенные усы). Что касается текста плаката, описываемого в стихотворении, то его Маяковский сам прочитать не

смог бы, поскольку французского языка совсем не знал. Скорее всего, роль переводчика взял на себя Илья Эренбург, с которым поэт встретился в Париже 5 ноября 1928 г. Вероятно, либо он, либо присутствовавший на этой встрече поэт-коммунист Луи Арагон обратили внимание Маяковского на плакат с Лапортом <sup>3</sup>.

Неудивительно, что абсолютно вымышленной оказывается центральная, по Маяковскому, история появления Лапорта в Париже, прежде всего цель этого перемещения – женитьба на бакалейщице ради денег. На самом деле 21 апреля 1923 г. Лапорт женился на своей единомышленнице Бланш Мари Фонтенель, которая тогда и вплоть до Второй мировой войны работала машинисткой-стенографисткой в театре Комеди Франсэз, а после войны – в Военном министерстве Франции [5, с. 93]. Да и «под руководством мамы» Лапорт тоже не «либеральничал»: Викторин Аделаид Бенар, мадам Лапорт, была женщиной весьма консервативной, стремилась укрепить в сыне веру, регулярно водила его в церковь и всегда – на воскресную службу [5, с. 22].

Будущий основатель комсомола Морис Марсель Лапорт родился 28 января 1901 г. в парижском пригороде, в фабричном поселке Курбевуа, откуда в 1912 г. с семьей переехал в близкое предместье Парижа, городок Пюто [5, с. 22–23] <sup>4</sup>. Однако «растиньяковская» традиция категорически требовала сделать его провинциалом, так что Маяковский хотя и не указал в стихотворении прямо на нестоличное происхождение Лапорта, но вполне прозрачно намекнул на него в самых первых строках:

«Париж!  
Париж!..  
приедешь, угоришь!»  
Не зря  
эта рифма  
притянута рифмачами <sup>5</sup>.  
Воришки,  
по-вашему –  
«нуво-ришь»,  
жизнь  
прожигают  
разожженными ночами.

2

Впрочем, бедняком-приезжим в столице Франции, кажется, чувствовал себя прежде всего сам автор «Стихотворения о проданной телятине». В Париже Маяковский должен был выполнить чрезвычайно трудное поручение – купить автомобиль для Лили Брик, а денег решительно не хватало. «...На машины пока только облизываюсь – смотрел специально автосалон», – 20 октября докладывал он

---

<sup>3</sup> «Это было в одном из монпарнасских кафе, где я проводил осенний вечер... Вдруг кто-то (И. Эренбург. – О. Л., А. У.) окликнул меня: “Поэт Владимир Маяковский просит вас сесть за столик...” Он был там, он сделал жест рукой, он не говорил по-французски» [4, с. 445]. В октябре 1947 г. Арагон сообщил Катаняну дополнительные подробности своего знакомства с Маяковским: «Эта встреча произошла в баре кафе “Ла Куполь” 5 ноября 1928 года, около шести часов вечера» [4, с. 582].

<sup>4</sup> Правильно – «Путо» (Puteaux), мы используем транслитерацию 1928 г. (см. ниже).

<sup>5</sup> О русских рифмах к слову «Париж» см. специальную статью [6, с. 521–534].



ведь самого Маяковского как раз в это время использовала женщина как средство для покупки машины<sup>10</sup>.

По большому счету «Стихотворение о проданной телятине» представляет собой новый вариант реализации любимого дореволюционного сюжета автора стихотворений «Нате!», «Вам!» и «Гимн обеду» – жадные до еды и алчные до плотских утех обыватели удовлетворяют свои низменные потребности крайне некрасивым образом:

Мусье,  
    мадамы,  
        возбужденной петухов,  
прут  
    в парфюмерии,  
        в драгоценном звоне.  
В магазинах  
    в этих  
        больше духов,  
чем у нас  
    простой  
        человечьей вони.

Только в дореволюционных произведениях Маяковского вселенскому сытому буржуа противостоял он один, он сам «красивый, двадцатидвухлетний»; в революционных же – поэтическое «я» заговорило коллективным голосом советских «мы», бескорыстных строителей нового коммунистического общества:

Секрет  
    коммунистов  
        Лапортом разболтан.  
Так что ж, молодежь, –  
        без зазренья ори:  
– Нас всех  
    подкупило  
        советское золото,  
золото  
    новорожденной  
        Советской зари!

3

Не следует, впрочем, упускать из вида то обстоятельство, что «Стихотворение о проданной телятине» было впервые напечатано в «Комсомольской правде» 16 декабря 1928 г. и писалось специально для этой газеты. Именно его в ряду прочих Маяковский имел в виду, когда 12 ноября 1928 г. просил Лилию Брик «телефонировать» главному редактору «Комсомолки» Тарасу Кострову: «...стихи

---

<sup>10</sup> Намеком на личную ситуацию Маяковского, возможно, служит в стихотворении упоминание предпочитаемой им марки шампанского «Roederer» (строка 120), о которой вспоминала Брик, например: «Маяковский ждал Лилию в Берлине. Он приготовил ей комнату в том же Курфюрстен-отеле. Цветы в корзинах и вазах на столах, на полу. <...> На отдельном столе фрукты и бутылка шампанского. Вторая бутылка в холодильнике со льдом» [9, с. 568].

я пишу и с пользой и с удовольствием, но многих удобств ради нашлю или навезу их слегка позднее» [7, с. 180]. Поэт был штатным сотрудником «Комсомольской правды», получавшим там по 70 копеек за стихотворную строку. Пренебречь актуальным политическим контекстом он при написании своего фельетона, разумеется, не мог, да и не хотел<sup>11</sup>. Иначе говоря, выплескивание личной обиды, как это часто бывало у Маяковского, было облачено в форму претензий всего «атакующего класса», непосредственно адресованных идеологическому врагу.

Вторая половина 1928 г. проходила в политической жизни страны под знаком борьбы с так называемыми «правыми оппортунистическими тенденциями» в коммунистической партии Советского Союза. 19 ноября 1928 г. на ноябрьском пленуме ЦК ВКП (б) прозвучала речь И. Сталина, где целый раздел был посвящен необходимости борьбы с «уклонами» и «уклонизмом»<sup>12</sup>. Эту кампанию, разумеется, поддержала вся советская пресса и «Комсомольская правда», в частности. В номере от 1 ноября была опубликована редакционная статья «По-большевистски бороться с правым уклоном»; в номере от 4 ноября – «Огонь по правым настрояниям. На партсовещании в 1-м МГУ»; в номере от 6 ноября – «Киевский комсомол борется с оппортунистами»; в номере от 11 ноября – «Решительная борьба с оппортунистической идеологией».

Отработанный сценарий подобных кампаний всегда включал в себя разъяснительную деятельность газетчиков. Они должны были из номера в номер внушать читателям, что очередная волна разоблачений и репрессий в Советском Союзе – это лишь одна из составляющих (хотя и самая важная) процесса, общего для *всего* рабочего движения Европы. Поэтому, например, 13 ноября 1928 г. в «Комсомольской правде» была напечатана большая статья Н. Ленцнера «О правой опасности в Коминтерне».

Особенно подробно в советской пропаганде этого времени, в газетах и на радио обсуждалось противостояние коммунистов и социалистов в Германии<sup>13</sup>. Однако и другие страны, по возможности, не оставались без внимания. В номере от 3 ноября 1928 г. «Комсомольская правда» помещает заметку «Раскол в рядах

---

<sup>11</sup> Один из провинциальных советских журналистов вспоминал много лет спустя: «Маяковский читал свои новые стихи, беседовал с рабкорами и поэтами о поэзии, охотно рассказывал им о своих творческих планах и замыслах. Он призывал их активнее сотрудничать в газете («Уральском рабочем». – *О. Л., А. У.*), ярче, правдивее писать о замечательных достижениях нашей жизни, остро, гневно бичевать беспорядки. Долго и подробно рассказывал поэт о своей работе в газетах “Известия” и “Комсомольская правда”.

Помнится, кто-то на этой встрече упрекнул поэта в том, что он слишком много пишет стихов по заказам редакции и что это, дескать, не делает ему чести как поэту. Маяковский с гневом отверг это обвинение.

– То, что мне велят писать, – это хорошо. Очень хорошо, товарищи! И я хочу так, чтобы мне больше велели. Это самое трудное, но и самое важное для поэта: писать о наших сегодняшних буднях, исправить все негодное, что мешает нам строить новое...» (*Еггармин И.* Маяковский в Свердловске // *Вечерний Свердловск.* 1963. 18 июля; цит. по: [10, с. 415–416]). О службе Маяковского в «Комсомольской правде» см. также воспоминания Н. М. Потапова «Четыре года с Маяковским» [10, с. 266–291].

<sup>12</sup> См., например, [11].

<sup>13</sup> 1 ноября в «Комсомольской правде» публикуется обширный материал «Коммунисты Германии за постановление ИККИ. Резолюция окружных и районных комитетов. Брандлер вне коммунистического движения»; 15 ноября – «Лидеры готовят капитуляцию. Комитет борьбы организует сопротивление. Социал-демократы “защищают” государство»; 18 ноября – «Против кого вооружается Германия? Тайное соглашение между с.-д. и буржуазными партиями»; 1 декабря – «Месячный юбилей предательства. Союз с буржуазией и министерские портфели – награда, полученная германскими соглашателями за рейнско-восточное предательство».

польской партии социалистов», а потом очередь доходит и до Франции. 1 декабря в газете печатается карикатура на члена французского парламента от левых Ренонделя, сопровождающаяся пояснительной заметкой «Пуганый социалист»: «При голосовании в парламенте военного бюджета Ренондель попытался выступить с требованием пересмотра его в специальной комиссии с целью сокращения. Но после того как правительство поставило “вопрос о доверии”, Ренондель немедленно снял свое предложение».

Очевидно, что «Стихотворение о проданной телятине», разоблачавшее очередного предателя коммунистического движения и рабочего класса, идеально вписывалось в тогдашний советский политический контекст. Поэтому не стоит удивляться, что быстрый отклик на стихотворение последовал из верхушки КИМа (Коммунистического интернационала молодежи), от самых высокопоставленных французских комсомольцев.

21 декабря 1928 г. «Комсомольская правда» напечатала заметку представителя «коммунистической молодежи Франции» в КИМ Эжена Галопена<sup>14</sup> «Правда о Морисе Лапорте» [13]:

Некоторые русские комсомольцы могли удивиться, прочитав в «Комсомольской правде» от 16 декабря, что Морис Лапорт, который был секретарем комсомола Франции, покинул нашу партию и борется с ней. Необходимо объяснить в нескольких словах правду о так называемом отходе этой личности от нашего движения.

Автор корреспонденции из уважения не называет имени Маяковского, однако, несомненно, имеет в виду именно «Стихотворение о проданной телятине» – других материалов о Лапорте «Комсомольская правда» не публиковала. Товарищи по партии возложили на Галопена миссию дезавуировать содержащуюся в поэтическом фельетоне Маяковского информацию о Лапорте, как основателе французского комсомола, что он и попытался сделать со всей возможной энергичностью и публицистической страстностью:

Морис Лапорт никогда не был основателем комсомола, как он это утверждает. Он был беззащитным авантюристом, который сумел обмануть доверие соцмола (Союза социалистической молодежи Франции. – О. Л., А. У.), когда последний присоединялся к III Интернационалу и КИМ.

На III съезде французского комсомола в мае 1923 года он был отстранен от руководства комсомолом за растрату. В 1926 году его исключили из французской компартии за кражу денег у членов партии.

В начале этого года полиция арестовала его за спекуляцию. Несколько часов спустя его освободили, и он открыто начал свою работу в качестве провокатора. Продавшись полиции, он выставил себя в качестве антикоммунистического делегата во время парламентских выборов в городе Пюто (Сен) против нашего товарища Менетрье<sup>15</sup>, приговоренного к трем годам заключения за «участие в заговоре, свя-

---

<sup>14</sup> Эжен Гюстав Галопен (1902–1972), член ЦК Французской компартии (июнь 1926 – март 1932 г.); выведен в отставку 4 февраля 1936 г. По профессии – слесарь. Активный участник Союза юных коммунистов с 1922 г.; в январе 1924 г. стал председателем Невэрской секции Союза юных коммунистов Франции. В июне 1926 г. на V Национальном конгрессе в Лилле избран в ЦК. В апреле 1929 г. выбран в Политбюро Французской компартии. После партийной отставки работал слесарем на заводе Ситроэн, был казначеем профсоюза. Во время войны был арестован и осенью 1942 г. провел 15 дней в лагере Питивье. В послевоенные годы активной политической деятельностью не занимался. Подробнее о нем см.: [12, с. 300–301].

<sup>15</sup> Речь идет о Жорже Менетрье; его биографию см. [14, с. 223].

занном с шпионажем». Рабочие парижского округа осудили как следует этого провокатора, избрав депутатом Менетрие.

Лапорт продолжал свою клеветническую кампанию против коммунизма и русской революции. Он выпустил книгу под названием «Тайны Кремля» – набор клеветнических выпадов против членов партии и комсомола. Своими многочисленными аферами, за которые ему платит буржуазия, он безуспешно пытается дискредитировать революционные организации.

Изгнанный из наших рядов уже несколько лет, Морис Лапорт может претендовать лишь на прозвище ПРОВОКАТОРА и ВОРА. Парижские рабочие сумеют положить конец деятельности этого предателя рабочего класса [13].

Как и стихотворение Маяковского, эта корреспонденция нуждается в историческом комментарии.

Утверждая, что Лапорт «никогда не был основателем комсомола», Галопен беззастенчиво врал в расчете на малую осведомленность советских людей в политической жизни Европы, тем более в истории КИМа и вообще движения Коминтерна. Французский комсомол был образован осенью 1920 г. именно по инициативе Лапорта. Его закономерно избрали секретарем Союза юных коммунистов Франции, фактически председателем организации, на главную руководящую должность [5, с. 31–34].

«На III съезде французского комсомола в мае 1923 года» Лапорт вовсе не был «отстранен от руководства» «за растрату», вопреки утверждению Галопена. Причиной для самоудаления Лапорта из комсомольской верхушки стали внутренние распри между лидерами организации, а также то обстоятельство, что Лапорт утратил свою высокую репутацию и потерял часть своего влияния на решения организации, пока пребывал в Москве, куда он отправился в 1921 г. в качестве делегата III Конгресса Коминтерна, и где задержался [5, с. 55–59].

В скобках отметим, что участники этого конгресса посетили спектакль по пьесе Маяковского «Мистерия-Буфф». Для программки этого представления поэт написал специальное либретто.

Никаких обвинений в растратах Лапорту в 1923 г. предъявлено не было [5, с. 89 и след.].

В ходе своего визита в СССР Лапорт, как и многие его западные единомышленники, разочаровался в большевиках: он мечтал о скорейшей мировой революции, и намеренный отказ Советского Союза от курса Троцкого был воспринят Лапортом чрезвычайно болезненно. С разочарованием в советской политике – как внутренней, так и внешней – во многом и был связан его добровольный выход в 1926 г. из французской коммунистической партии [5, с. 91–93].

Лапорт отошел от дел и даже на некоторое время бросил заниматься политической, пытаясь прожить филателистической торговлей – коллекционированием и продажей марок, а также игрой на тотализаторе и, в частности, на скачках. В начале 1928 г. в связи с этим родом деятельности, но опять же никак не в связи с растратами, он был арестован на два с половиной месяца полицией за «мошенничество» [5, с. 93–94].

После выхода из тюрьмы Лапорт резко поменял политическую ориентацию на противоположную, переквалифицировавшись из преданного коммуниста в яркого антикоммуниста. Возможно, именно на это намекают следующие строки из стихотворения Маяковского:

Обращаюсь,  
        оборвав  
                        поэтическую строфу,  
к тем,

которыми  
франки дадены:

– Мусью,  
почем  
покупали фунт  
этой  
свежей  
полицейской телятины?

В 1928 г. Лапорт баллотировался во французский парламент от социал-фашистов и потерпел сокрушительное поражение, проиграв коммунисту Менетрьё (тут Галопен не лжет)<sup>16</sup>: за Лапорта проголосовало всего 70 человек из 25 000 голосовавших [5, с. 94–95].

Гораздо успешнее складывались его дела как политического публициста. Книга Лапорта «Тайны Кремля. За кулисами III-го Интернационала» [16], в которой доказывалось, что французская коммунистическая партия существует на деньги Москвы, стала бестселлером<sup>17</sup>. В октябре 1928 г. в рамках ее рекламной кампании в Париже и Реймсе и были развешены те плакаты, о которых упоминает в своем «Стихотворении о проданной телятине» Маяковский [5, с. 97].

На «Тайны Кремля» и на другие памфлетные произведения Лапорта (всего он издал 10 объемных книг) напечатали подробные рецензии такие солидные издания, как «LeFigaro» и «LeTemps», а Борис Виан, например, взял в качестве эпиграфа к одной из глав своего романа «Осень в Пекине» (1947) фрагмент из книги Лапорта 1935 г. «История охранки. Царская тайная полиция (1880–1917)» [17].

Собственно, мы уже перешли к изложению биографических обстоятельств Лапорта после опубликования в «Комсомольской правде» стихотворения Маяковского и заявления Галопена. Несмотря на злобное предсказание-обещание последнего («Парижские рабочие сумеют положить конец деятельности этого предателя рабочего класса»), Лапорт оказался французской компартии явно не по зубам [12, с. 381–382]. Во время Второй мировой войны он сотрудничал с вишистским режимом, писал книги о разведке под псевдонимом Ж.-М. Рошар, выходявшие в пронацистской серии «Новые времена». После освобождения Франции скрылся от ареста и сбежал в Швейцарию. Лапорт осел в Женеве и до конца жизни больше ни разу не увидел жену и дочь. В швейцарских газетах он печатался под псевдонимом Жан д’Оффаржи (Jeand’Affaugis), в том числе опубликовав несколько детективных романов в серии «Невероятные приключения Теодора Румá» [5, с. 137].

Умер Морис Марсель Лапорт от лейкемии в 1987 г. и был похоронен во Франции [18].

### Список литературы

1. Арутчева В. А. Примечания // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1958. Т. 9.
2. Вревкин Б. П. Маяковский в газете. М., 1986.

<sup>16</sup> Подробнее об этом см. [15, с. 31–33].

<sup>17</sup> Кстати, на обложке этой книги Лапорт был представлен как основатель французского комсомола.

3. Комсомольская правда. 1928. 16 дек.
4. Катанян В. А. Маяковский. Хроника жизни и деятельности / Отв. ред. А. Е. Парнис. М., 1985.
5. *Saint-Pierre D.* Maurice Laporte. Une jeunesse révolutionnaire. Du communisme à l'anticommunisme (1916–1945). Saint-Nicolas (Québec): Les Presses de l'Université Laval, 2006.
6. Лейбов Р. Г. Город и рифма: к описанию морфологической динамики рифменного гнезда // Русско-французский разговорник, или Oulescauseries du 7 septembre: Сборник в честь В. А. Мильчиной. М., 2015.
7. Янгфельдт Б. Любовь это сердце всего. В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик. Переписка. 1915–1930. М., 1991.
8. Янгфельдт Б. Ставка – жизнь. Владимир Маяковский и его круг. М., 2009.
9. Янгфельдт Б. «Остановись, прохожий!». Фрагменты из беллетризованных воспоминаний Л. Ю. Брик о Маяковском // Vademecum: К 65-летию Лазаря Флейшмана / Сост. и ред. А. Устинов. М., 2010.
10. Маяковский в воспоминаниях родных и друзей / Под ред. Л. В. Маяковской, А. И. Колоскова. М., 1968.
11. Комсомольская правда. 1928. 25 нояб.
12. Le Komintern: l'histoire et les hommes. Dictionnaire biographique de l'Internationale communiste en France, à Moscou, en Belgique, au Luxembourg, en Suisse (1919–1943). Sous la direction de José Gotovitch et Mikhaïl Narinski. Paris: Les Édition de l'Atelier, 2001.
13. Галопен <Э. Г.>. Правда о Морисе Лапорте // Комсомольская правда. 1928. 21 дек.
14. Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français. Sous la direction de Jean Maitron. Paris: Les Éditions ouvrières, 1990. Т. 36.
15. *Fourcaut A.* Bobigny, banlieue rouge. Paris: Les Éditions ouvrières, 1986.
16. *Laporte M.* Les Mystères du Kremlin. Dans les coulisses de la III<sup>e</sup> Internationale. Paris: LaRenaissanceModerne, 1928. 255 p.
17. *Laporte M.* Histoire de l'Okhrana, la police secrète des Tzars 1880–1917. Paris: Payot, 1935. 245 p.
18. New York Times. 1987. 29 August.

**О. А. Lekmanov<sup>1</sup>, А. В. Ustinov<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> *Moscow, Russian Federation*

<sup>2</sup> *San Francisco, USA*

#### **THE REAL LIFE OF MAURICE LAPORTE REGARDING ONE OF MAYAKOVSKY'S LATER POEMS**

The article explicates the plot of «A Poem about the Sold Veal» (1928) by Vladimir Mayakovsky. The authors recreate poet's personal circumstances as well as his take on the political biography of the poem's protagonist, Maurice Laporte (1901–1987), the founder of the Komsomol. The article establishes connections between Mayakovsky's poetic production of the 1920s and his early futurist poems.

*Keywords:* Mayakovsky, Laporte, Lilya Brik, satire, Youth Communist movement.

*Lekmanov Oleg A.* – Ph. D, Professor of the School of Humanities at the Higher School of Economics (Moscow). A specialist in the history of Russian literature of the 20<sup>th</sup> century (21/4 Staraja Basmannaja Str., Moscow, 105066, Russian Federation, lekmanov@mail.ru).

*Ustinov Andrei B.* – Ph. D, teaches humanities in San Francisco. A specialist in the history of Russian culture of the 20<sup>th</sup> century (abooks@gmail.com)

**О. Е. Рубинчик**

*Санкт-Петербург, Россия*

**К ИСТОРИИ ВЫХОДА «СТИХОТВОРЕНИЙ»  
О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА В «БИБЛИОТЕКЕ ПОЭТА»  
(ИЗ ПЕРЕПИСКИ Н. Я. МАНДЕЛЬШТАМ С Л. Я. ГИНЗБУРГ)**

В центре внимания в этой статье – переписка Надежды Яковлевны Мандельштам с Лидией Яковлевной Гинзбург, относящаяся к 1959–1968 гг. Письма Л. Я. Гинзбург вводятся в научный оборот впервые. В диалоге двух великих женщин, известных мужской мощью ума, обладавших литературным даром и незаурядным опытом, можно вычленить несколько смысловых пластов. В данной публикации рассматривается один, мучительно важный для Надежды Яковлевны: подготовка и колеблющиеся перспективы выхода в серии «Библиотека поэта» сборника стихов О. Э. Мандельштама – первого после 1928 г. Между идеей выпустить книгу, возникшей в 1956 г., и ее выпуском в 1973 г. прошло почти 20 лет.

*Ключевые слова:* русская литература, Осип Мандельштам, Надежда Мандельштам, Лидия Гинзбург, Николай Харджиев, серия «Библиотека поэта», переписка.

В центре внимания в этой статье – переписка Надежды Яковлевны Мандельштам (1899–1980) с Лидией Яковлевной Гинзбург (1902–1990), которую я в полном объеме готовлю к публикации<sup>1</sup> в петербургско-московском сборнике<sup>2</sup>. Переписка относится к 1959–1968 гг. Писем и телеграмм Л. Я. Гинзбург сохранилось гораздо меньше, чем писем и телеграмм Н. Я. Мандельштам, что, по-видимому, связано с «кочевым» образом жизни, который долгие годы вынуждена была вести Мандельштам (в крупных городах ее не прописывали), а также с обширностью ее переписки и большим количеством заочных собеседников.

---

<sup>1</sup> Благодарю Александра Семеновича Кушнера, литературного наследника Л. Я. Гинзбург, за разрешение на публикацию переписки.

<sup>2</sup> Сборник «Голоса старых друзей. Анна Ахматова и Надежда Мандельштам. Воспоминания. Переписка. Материалы к биографии» готовит Мандельштамовское общество совместно с Фонтанным Домом. Сборник предполагается к выпуску в издательстве «Алетейя». Моя искренняя благодарность – Павлу Марковичу Нерлеру, оказавшему мне разнообразную помощь в ходе работы над материалом.

*Рубинчик Ольга Ефимовна* – кандидат филологических наук, доцент Северо-Западного института печати (пер. Джамбула, 13, Санкт-Петербург, 191180, Россия, rubinchik\_olga@mail.ru)

Письма Мандельштам к Гинзбург обнаружены не впервые (исключение составляет одна телеграмма). Первая публикация состоялась в 1998 г. в журнале «Звезда» [1], а подготовлены к печати они были еще ранее самой Л. Я. Для предстоящих публикаций их тексты заново выверены по оригиналам, хранящимся в фонде Гинзбург в РНБ<sup>3</sup>, многие датировки уточнены, а комментарии значительно расширены.

Письма Гинзбург вводятся в научный оборот впервые. Семь наименований хранятся в РГАЛИ в фонде О. Э. Мандельштама<sup>4</sup>. В архиве самой Л. Я. в РНБ есть черновики шести других ее писем, в основном во фрагментах<sup>5</sup>. Л. Я. сохраняла их, возможно, потому, что считала наиболее существенными. Возможно, со временем исследователями будут обнаружены и некоторые другие письма Л. Я. к Н. Я.

В диалоге двух великих женщин, известных мужской мощью ума, обладавших литературным даром и незаурядным опытом, можно вычленить несколько смысловых пластов. В данной статье рассматривается один, мучительно важный для Н. Я.: подготовка и колеблющиеся перспективы выхода в «Библиотеке поэта» тома стихов О. Э. Мандельштама – первого после 1928 г. На эту тему уже довольно много написано [2], но сквозь призму переписки Н. Я. Мандельштам с Л. Я. Гинзбург она не рассматривалась.

Идея выпустить том «Стихотворений», по свидетельству Б. Ф. Егорова<sup>6</sup>, принадлежала В. Н. Орлову – главному редактору серии «Библиотека поэта» с 1956 по 1970 г.<sup>7</sup> 1956 г. был подходящим для подобных идей: в феврале состоялся XX съезд КПСС, на котором был осужден культ личности Сталина; 28 февраля была создана Комиссия по литературному наследию О. Э. Мандельштама; в том же году Н. Я. добилась реабилитации Мандельштама, правда, частичной – только по последнему делу [3, с. 530]. По предложению Н. Я., составителем и комментатором тома стал Николай Иванович Харджиев (1903–1996) – авторитетный литературовед и искусствовед, давний, испытанный друг семьи Мандельштамов, а также Гинзбург и Ахматовой. Н. Я. позднее вспоминала: «О. М. говорил, что у Николая Ивановича абсолютный слух на стихи, и поэтому я настояла, чтобы его назначили редактором книги» [4, с. 444]. Переписка с ним Н. Я. с апреля 1957 г. показывает активную включенность обоих в работу [5, с. 299–333]. Н. Я. на время подготовки издания передает Харджиеву в личное пользование архив Мандельштама, помогает ему, отвечая на вопросы, касающиеся истории создания и публикации тех или иных текстов. И по 1962 г. более-менее терпеливо ждет, когда Н. И. закончит текстологическую и комментаторскую работу и книга – первый посмертный сборник стихов Мандельштама на родине – сможет выйти, что, естественно, зависит не только от Харджиева, но и от редакции, и от политического

---

<sup>3</sup> РО РНБ, ф. 1377, оп. 3, ед. хр. 378; подготовленные к печати письма Н. Я. Мандельштам – оп. 3, ед. хр. 379, 380; неопубликованная телеграмма – оп. 2, ед. хр. 104. За возможность знакомства с материалами фонда Л. Я. Гинзбург (еще не до конца описанными) благодарю Марину Юрьевну Любимову.

<sup>4</sup> РГАЛИ, ф. 1893, оп. 3, ед. хр. 184.

<sup>5</sup> РО РНБ, ф. 1377, оп. 1, без ед. хр.; оп. 2, ед. хр. 76; оп. 3, ед. хр. 145.

<sup>6</sup> Егоров Борис Федорович (р. 1926) – литературовед. В 1962–1971 гг. был заместителем главного редактора и исполняющим обязанности главного редактора «Библиотеки поэта». Здесь и далее ссылки на мемуарный комментарий к подготовленной к публикации в сб. «Голоса старых друзей» переписке Б. Ф. Егорова с Н. Я. Мандельштам – «Об издании: О. Мандельштам. Стихотворения. 1973 (Большая серия “Библиотеки поэта”)». Благодарю Бориса Федоровича Егорова за разрешение использовать этот материал.

<sup>7</sup> Орлов (Шапиро) Владимир Николаевич (1908–1985) – литературовед, лауреат Сталинской премии (1951).

момента. Иногда им обоим кажется, что книга уже на подходе. Так, в ноябре 1958 г. Харджиев пишет Гинзбург: «Недавно был здесь<sup>8</sup> – мимоездом – Ямпольский<sup>9</sup>: как будто они намерены сдать Манд<ельштама> в производство – в конце с<его> г<ода>. О лучшем нельзя и мечтать»<sup>10</sup>.

В письмах Мандельштам, адресованных Гинзбург, тема «Библиотеки поэта» впервые возникает лишь осенью 1962 г., но с тех пор звучит все настойчивей. Н. Я. советуется с Л. Я., просит то об одном, то о другом, возмущается теми, кто чинит препятствия книге. Для такого активного обращения именно к Гинзбург есть свои причины. Л. Я. давно сотрудничает с «Библиотекой поэта», подготовила для нее ряд изданий. Кроме того, Л. Я. может, по мнению Н. Я., повлиять на Харджиева, с которым дружна даже с более раннего времени, чем Мандельштамы: они познакомились с Н. И. в 1928 г., а Л. Я. – не позднее 1926 г.<sup>11</sup> Харджиев понимает масштаб Гинзбург: «У ваших мыслей архитектура иная, это – стройные римские пропорции, воздух Марка Аврелия», – пишет он ей в письме<sup>12</sup>. И, наконец, третья причина обращения Н. Я. к Л. Я. – любовь и пристальное исследование внимания Гинзбург к поэзии Мандельштама, да и личное знакомство с поэтом, состоявшееся не позднее 1925–1926 гг., когда, по-видимому, впервые в записных книжках она описала свои впечатления от встречи: «...Главное же – ощущение большого поэта» [6, с. 15]. С тех пор размышления о Мандельштаме – о его творчестве, о его личности – встречаются в ее записных книжках многократно.

С Надеждой Мандельштам Лидия Гинзбург познакомилась позднее. Вот ее собственное свидетельство из заметки, предваряющей их переписку: «При жизни Мандельштама я почти не встречалась с Надеждой Яковлевной. В моих “Записях” описана встреча с Мандельштамами у Ахматовой в 1933 году, когда он читал нам “Разговор о Данте”. Н. Я. тоже присутствовала. Вот, кажется, и все.

После гибели мужа Н. Я. Мандельштам уехала из центра и преподавала в периферийных вузах (по специальности она была англисткой). Изредка она приезжала в Ленинград, и я несколько раз видела ее у Ахматовой.

В самом конце 50-х годов Н. Я. намеревалась включить меня в число тех, кому она предполагала (это не осуществилось) завещать архив Мандельштама. В 1962 году она предложила мне провести с ней лето в Тарусе<sup>13</sup>. Я столовалась у той же

---

<sup>8</sup> В Москве.

<sup>9</sup> Ямпольский Исаак Григорьевич (1903–1991) – литературовед. В 1956–1968 гг. – член редколлегии, в 1956–1962 и 1968–1969 гг. – заместитель главного редактора «Библиотеки поэта».

<sup>10</sup> РО РНБ, ф. 1377, оп. 1, без ед. хр. Письмо датируется по штемпелю на конверте, где проставлено: 115818.

<sup>11</sup> В поздние годы Н. И. писал Л. Я.: «Дорогая Лидия Яковлевна <...> радуюсь, что дождал до напечатания Вашей фрагментарной прозы, которую оценил еще в 1926 г. (!!!)» (недатированная открытка. РО РНБ, ф. 1377, оп. 1, без ед. хр.). Ср. также свидетельство о встречах в Одессе в воспоминаниях Гинзбург «Встречи с Багрицким»: «Летом 1926 года наш общий приятель Николай Иванович Харджиев привел Багрицкого в “Аркадию”, ко мне на дачу» [6, с. 473].

<sup>12</sup> Из письма от 11 октября 1958 г. (датировано по штемпелю на конверте, где указано: 11105811). РО РНБ, ф. 1377, оп. 1, без ед. хр.

<sup>13</sup> Таруса – городок в Калужской области, имеющий глубокие исторические корни и культурные традиции. Н. Я. Мандельштам снимала в Тарусе жилье летом и несколько раз провела зиму в период, когда была «стопятницей». «Между 1958 и 1965 гг. именно Таруса заменила Надежде Мандельштам, истинной кочевнице, все остальные ее “малые родины” – и Саратов, где она родилась, и Киев, где был ее родительский кров, и Питер с Москвой, где протекала ее собственная семейная жизнь с Осипом Мандельштамом» (Нерлер П. Надежда

хозяйки, что и Надежда Яковлевна. В 1963 году я у этой же хозяйки снимала и комнату.

В эти годы мы с Н. Я. Мандельштам переписывались систематически» [1, с. 125].

Н. Я. несколько раз появляется в записных книжках Л. Я., начиная с 1950–1960-х гг. В частности, Л. Я. фиксирует ее высказывания о Мандельштаме и других поэтах. Наиболее полное представление о характере их общения дают письма, в том числе те, в которых обсуждается вопрос мандельштамовского издания в «Библиотеке поэта».

27 сентября 1962 г. Надежда Мандельштам пишет живущей в Ленинграде Лидии Гинзбург из Пскова, куда переехала, так как там для нее нашлась работа: в Псковском педагогическом институте она была принята старшим преподавателем кафедры иностранных языков.

Милая Лидия Яковлевна!

<...> Нет ли чего-нибудь нового для меня? Кого предупредить, чтобы мне оставили 100 экземпляров? Умоляю, помогите. Вдруг книга все же выйдет, а я останусь на бобах.

Сильно ли сокращается состав? Думают ли мне что-нибудь сообщить? Не пора ли заключать договор? <...>

Умоляю, пишите. Мне здесь очень трудно будет, если мне не будут писать.

Надежда Мандельштам

<...>

Около 14 октября того же года Н. Я. отвечает на не дошедшие до нас письма Л. Я.:

<...> Сейчас я получила оба ваши письма – сначала из Ленинграда, потом перешедшее из Тарусы. Спасибо. Я тоже думаю, что с договором форсировать не надо; я этого не делала и не собираюсь делать, хотя в принципе (мое правовое сознание закипело) меня это бесит. <...>

Н. И., вероятно, ничего не задержит, потому что в Москве была Исакович<sup>14</sup> и должна была с ним работать. Хорошо было бы при случае узнать у нее, как это кончилось. У меня с ним произошла небольшая драма – сейчас пишу ему, чтоб его успокоить, – из-за чепухи<sup>15</sup>. Т. е. это не чепуха, но ко мне и к нему не имеет ни малейшего отношения. <...>

О характере разногласия с Харджиевым Н. Я. рассказала в письме от 27 октября 1962 г., которое обращено сразу к двум адресатам: Гинзбург и Семенко<sup>16</sup>. В примечании к письму Л. Я. пояснила: «Н. Я. Мандельштам адресует письмо в Ленинград, где И. М. Семенко гостила в это время у меня» [1, с. 131].

---

Яковлевна и «Н. Яковлева» в Тарусе // Информпространство: альманах-газета. URL: [http://www.informprostranstvo.ru/N186\\_2014/pavelnerler.html](http://www.informprostranstvo.ru/N186_2014/pavelnerler.html)

<sup>14</sup> Исакович Ирина Владимировна (1917–1999) – издательский редактор книги Мандельштама, в 1962–1971 гг. зав. редакцией «Библиотеки поэта».

<sup>15</sup> Пояснения – в следующем письме Н. Я. Ср. также переписку Мандельштам с Харджиевым с 27 сентября по 14 октября 1962 г. [5, с. 313–315].

<sup>16</sup> Семенко Ирина Михайловна (1921–1987) – литературовед, друг Н. Я. После того, как архив Мандельштама вернулся к его вдове, работу над ним продолжила Семенко, результатом чего стала ее книга «Поэтика позднего Мандельштама», вышедшая в 1986 г. в Италии, а в 1997 г. – в Москве.

Милые Лидия Яковлевна и Ирина Михайловна! Очень рада, что могу вам написать обеим сразу. <...> Очень боюсь, что Ник. Ив. задержит рукопись. Это было бы ужасно. Но что делать? Сейчас я уж никак не могу на него воздействовать (дуэльное письмо). Надо просить редакторшу Исакович, чтобы писала и напоминала она. Это единственный человек, который сейчас может это сделать, да еще Лидия Яковлевна и вы... Надо что-то делать.

Дуэльное письмо пришло по поводу потерянного письма Б. Л. ... Я не придавала всей этой истории никакого значения и написала из Пскова Николаше, чтобы он не огорчался и что в общем плевать. В конце концов, хранить письма Б. Л. не моя функция. Он ответил, что у него ничего и никогда не могло пропасть и что если я этого не понимаю, то... Я опять ответила нежнейшим письмом – что мы слишком хорошо относимся друг к другу и все прочее... Но чтобы успокоить его, надо найти это письмо. Может, оно в самом деле где-нибудь у меня. Но можно ли поручиться, что ничего никогда не может пропасть в нашей не слишком устроенной жизни? Думаю, что нет. Во всяком случае, сейчас мне торопить его нельзя: я его раздражаю. Очевидно, с этой историей с письмом я попала на больное место. Но попал и он: эта вечная тревога за бумаги доведет меня до сумасшедшего дома. Хорошо, что пропало письмо Б. Л. Ну его. Но есть вещи, которые не «ну его» для меня. Это письмо, кстати, я хранила из зловередства: там Б. Л. разболтался и наговорил кучу глупостей (это письмо ко мне). Хорошо, что пропало. Действительно, «ну его». А может, в конце концов, и найдется. <...>

Известно три письма Бориса Пастернака Надежде Мандельштам, они относятся к 1943, 1945 и 1946 гг. [7, с. 345–346, 421–422, 441–442]. Едва ли какое-то из них можно характеризовать словами Н. Я. Нашлось ли и сохранилось ли то письмо, о котором она упоминает, неясно.

Формально отношения Мандельштам с Харджиевым склеились, однако уже не были доверительными, как прежде. И тревога Н. Я. по поводу затягивания выхода книги продолжала усиливаться. Все болезненнее ощущалась ею оторванность от жизни столиц, не дававшая быть в курсе того, что происходило в «Библиотеке поэта», влиять на процесс подготовки и выпуска издания.

14 ноября 1962 г. Н. Я. пишет:

Милая Лидия Яковлевна! Я получила ваше письмо перед самым отъездом – пять дней провела в Москве. <...>

Николая Ивановича не видела. Он привел меня в ярость. Я хотела к нему пойти и уже договорились, но трубку взяла Лидия Васильевна<sup>17</sup> и сообщила мне следующее: Н. И. болен и не лег в больницу, чтобы доработать тексты. Ему уже массу испортили. Мне запрещается его торопить: «Это было бы бесчеловечно. Ведь он полгода работал над рукописью, а теперь ему испортят его работу!» Она не понимает, что речь идет о работе не полугодовой, и не о комментарии, а о чем-то более серьезном. Сейчас благоприятный момент, но совершенно неизвестно, что будет через два-три месяца. Он несомненно знал о ее разговоре: квартирка маленькая, и она говорила со мной сразу после него. Что теперь делать? Это затянется на бесконечность. Надо, чтобы его торопила редакторша, иначе он никогда не сдаст. Я в ужасе от всей этой дури. Ведь мы договаривались с ним, что надо, чтобы книга вышла в любом виде, лишь бы вышла.

От всего вместе я смертно устала. <...>

Главное, поговорите с редакторшей. <...>

О своей тревоге по поводу задержки рукописи Харджиевым Н. Я. пишет и в письмах от 27 ноября и 9 декабря того же года, а затем посвящает этой теме почти целиком большое письмо от 16 декабря:

<sup>17</sup> Чага Лидия Васильевна (1912–1995) – художница, скульптор, жена Н. И. Харджиева.

Милая Лидия Яковлевна!

На этот раз я просто прошу у вас совета. Это все о том же нашем общем друге Николае Ивановиче. Что с ним делать? Думаю, что рукописи он не прислал. Очень возможно, что благоприятный момент для издания уже упущен. Тогда это случилось по его вине – он держит рукопись с сентября. Если б она начала двигаться, ее было бы гораздо труднее остановить и «отложить». А осторожный Орлов, может, и захочет отложить. <...>

О болезни Н. И. – я вам сразу сказала, что он заболел. Это не инфаркты – по два в году – а, к несчастью, шизофрения, очень сильно развившаяся за эти годы. Может, у него и было когда-нибудь что-нибудь с сердцем, но в своей массе это другое. У него безумная мысль, выданная мне Лидией Васильевной: ему испортили комментарий, над которым он работал полгода. <...>

Работы там максимум на две недели. Сколько это будет продолжаться, неизвестно. У меня связаны руки: все рукописи О. М. у него. Это налог на мое изгнничество. <...>

Вот в этом раю я живу. Прибавлю еще Лидию Васильевну. Это тяжелая психопатка, которая в минуту аффекта может все бросить в печку или в мусорный ящик. Такие вещи она делала.

Я не могу себе простить, что доверила редактуру Николаю Ивановичу (это Орлов сделал по моей просьбе). С ним ведь всегда трудно было иметь дело. Но поймите, как я могла этого не сделать: ведь он прекрасный текстолог и отличный комментатор. Мне казалось, что дорогая для него работа воскресит его, а на деле оказалось, что ему становится все хуже и совладать с ним нельзя. Чуть что он объявляет, что у него инфаркт, и никого к себе не пускает. При такой ситуации мне бы следовало обратиться в редакцию с просьбой, чтобы редакция сделала нужные изменения, а если Николай Иванович от них откажется, можно снять его имя. Но у меня есть много доводов против:

1. Боюсь за рукописи.
2. Не хочу выдавать его состояние Орлову и всем, кто предостерегал меня против него.
3. Мне просто его жаль.

Что мне делать? Писать ему бесполезно. К себе он меня не пускает. Лидия Васильевна просто опасна. Если с ним что случится, рукописи попадают к ней.

Единственное спасение – редакторша. Несомненно, что лучше всего, чтобы она крепче нажала на него. Есть ли у них экземпляр? Надо его подготовить к печати, предупредив его об этом. Тогда он очнется и вышлет.

Обращаться ли мне к ней с письмом? Мне бы этого очень не хотелось: ведь у него может наступить просветление, ему надо будет работать, а эта история прогредит. И так все знают, что задерживает издание сейчас он, но еще верят в инфаркты.

Вот вам дополнительный бред ко всей моей проклятой судьбе. Допускаю, что книга все равно не выйдет. Но пытаться выпустить ее надо... Без нажима все так и застынет. Для издательства это только удобно: отложить книгу из-за сумасшедшего редактора, рекомендованного сумасшедшей вдовой...

Что делать? Рискнуть рукописями и пойти с ним на конфликт? Все же лучше всего довериться Исакович, чуть-чуть объяснив ей, в чем дело, но уговорив ее слегка ему пригрозить.

Напишите мне, что вы думаете об этом. Я совершенно измучилась. Не сплю. А на меня давят, между прочим, со всех сторон. Все считают, что задерживает Орлов. Требуют, чтобы я писала Суркову<sup>18</sup> (у него сейчас флирт со мной) с жалобой на... Орлова! Скоро будут это делать без меня. Надо на что-то решаться. И главное,

---

<sup>18</sup> Сурков Алексей Александрович (1899–1983) – поэт, в 1953–1959 гг. первый секретарь Союза писателей СССР, в 1957–1968 гг. председатель Комиссии по литературному наследию О. Э. Мандельштама.

я втравила редакцию в эту историю: ведь им не пришло бы в голову приглашать Н. И. ...

(Сурков в публичных выступлениях называл О. М. первым борцом с культом.)  
<...>

Отзовитесь.

Н. М.

Ответное письмо Л. Я. от 23 декабря сохранилось в черновом автографе:

Дорогая Надежда Яковлевна!

Я не ответила вам сразу, потому что хотела сначала кое в чем разобраться.

Ваш проект с Н. И. я считаю нереальным. Оставим в стороне все психологические и тому подобные соображения. Возьмем это дело в чисто практическом, деловом его аспекте. Н. И. – юридическое лицо, с которым существуют договорные отношения, дающие определенные права. Чтобы лишить его его прав<sup>19</sup>, изменять рукопись без его согласия, снять его имя и т. п., – нужны юридические акции. Скажем, расторжение договора. На каком основании? Его психического состояния? Какие основания? Где заключение врачей? Где доказательства, что у него не сердечная болезнь? Об инфаркте, кстати, нет речи; речь идет о сердечном спазме, обострении стенокардии. Исак<ович> была у него в Москве (тогда), никаких сомнений в его болезни не имеет. Конечно, издательство может расторгать договоры за непредставление рукописи в срок. Но у них запоздание – дело совершенно обычное. Берковский<sup>20</sup> на год или полтора задержал Тютчева по случаю болезни. Чтобы предпринять что-либо решительное, издательство должно быть кровно заинтересовано в скорейшем выходе книги; сверхзаинтересовано, т.к. подобных прецедентов не было. А сверхзаинтересованности, вы сами понимаете, сейчас нет.

Притом учтите: книги без имени редактора быть не может. Следовательно, редактуру нужно передать другому лицу. Это лицо (кто?) должно начинать работу сначала или поставить свое имя на чужой работе? Все это нереально практически; повторяю, оставляя в стороне все психологические соображения, о серьезности которых вы сами пишете.

Всякие демарши в таком роде будут в редакции встречены отрицательно. Я убеждена, что все это только осложнило бы и без того сложное дело. И даже больше чем осложнило бы.

Во всем этом вижу один только практически реальный момент: было бы превосходно, если бы Сурков в той или иной форме довел до сведения Орлова, что он и секретариат хотят выхода книги и не видят основания для проволочек. Это стимулировало бы редакцию и, м<ожет> б<ыть>, вызвало бы ее на более энергичные переговоры с Н. И.

Ямп<ольский> изнемог от «Библиотеки» и уходит совсем. Вместо него, вероятно, будет Борис Федорович Егоров, очень хороший человек. Это он заведовал кафедрой в Тарту, теперь перешел в ЛГУ. Как человек свежий, он, вероятно, сначала энергично возьмется за дела. Я сразу же выясню его точку зрения, его понимание всего этого дела. Он честен – и скажет прямо, что он думает предпринять, если Н. И. не сдаст рукопись (а ведь он может в любой день и сдать ее). К моему мнению он (Егоров) отнесется внимательно. Если Егорова утвердят, это произойдет, очевидно, в январе. Он в «Библиотеке» должен заниматься организационными вопросами, так что это его прямое дело.

Поймите, все это я говорю вам не со своей точки зрения, а с точки зрения изд<ательст>ва, для которого пока что эта книга не особое явление, а книга как всякая другая (в лучшем случае), подлежащая всем издательским нормам. Нормы же эти таковы, что всякий скандал может сейчас привести только к затяжкам и осложнениям. Вот пока и все мои соображения. Напишу, как только что-нибудь узнаю.

Ваша Л. Г.

---

<sup>19</sup> Так!

<sup>20</sup> Берковский Наум Яковлевич (1901–1972) – литературовед, театровед.

Лидия Гинзбург пишет совсем в другом регистре, чем Надежда Мандельштам: эмоции скрыты, весь текст представляет собой четко сформулированные, твердо высказанные аргументы. Из аргументации очевидно, что с позицией Надежды Яковлевны Лидия Яковлевна не согласна, но никаких оценок она себе не позволяет. Ее задача – не допустить губительного скандала и способствовать выходу книги.

Неизвестно, что она думает о психическом состоянии Харджиева. Вообще вопрос о его психическом здоровье представляется неясным. Сохранились письма Чаги, адресованные Гинзбург в 1962–1986 гг. В них много говорится о болезни мужа, но болезнь эта не конкретизирована, Чага сетует на его мрачность, раздражительность, грубость, но не более того<sup>21</sup>. Сам Харджиев сообщает Гинзбург о больном сердце. И так характеризует себя на фотографиях работы Л. Я.: «Это больной распухший сверхраздражительный старик, которому надо непременно, не теряя драгоценного времени, писать завещание. Все портреты – рембрандтовской силы!»<sup>22</sup>. Надо заметить, правда, что на фотографиях, хранящихся в архиве Гинзбург, Харджиев выглядит очень достойно, так что в его письме отразилось, скорее, самоощущение с примесью кокетства.

Н. Я. отвечает 28 декабря:

Милая Лидия Яковлевна!

Вы все-таки считаете меня чересчур прямолинейной – вроде быка, осла или танка. Неужели вы думали, что я развернусь и напишу в издательство, что Н. И. – сумасшедший? Разумеется, нет. Я могла бы только написать Орлову, что ввиду болезни Харджиева он не может внести требуемых редакцией поправок – известно, что они незначительны и требуют всего нескольких дней работы, а рукопись находится у Харджиева уже четыре месяца. Поэтому я очень прошу, чтобы редакция сама довершила работу Харджиева, и, если понадобится оплатить издержки за дополнительный труд, я предлагаю их оплатить из моего гонорара.

Такое письмо было бы огромным ударом для Николая Ивановича. Я сделала ошибку летом: надо было написать Исакович, чтобы от Николая Ивановича потребовали, чтобы он все изменения внес тут же – при редакторе; чтобы рукописи ему не давали. Но это тоже было бы ударом для него. В результате я шажу его в ущерб Мандельштаму. <...>

В письмах 1963–1964 гг. «Библиотека поэта» также присутствует. С начала января 1963 г. рукопись уже в редакции, правда, над комментарием Харджиев еще продолжает работать. Внимание Н. Я. обращено теперь в основном на издательство. Так, 9 октября 1963 г. она пишет:

<...> Я очень хотела бы, чтобы вы поговорили с Егоровым. Я знаю, почему идет Б. Леон...<sup>23</sup> Писала вдова, и ее письмо передали. Кроме того, известно, что это за птица<sup>24</sup>. Для этого понадобилась вся предыстория и весь шум<sup>25</sup>. Иначе не дошло

<sup>21</sup> РО РНБ, ф. 1377, оп. 1, без ед. хр.

<sup>22</sup> РО РНБ, ф. 1377, оп. 3, ед. хр. 513. Упомянутые письма не датированы.

<sup>23</sup> «Стихотворения и поэмы» Б. Л. Пастернака были изданы в 1965 г. О трудной истории выхода книги см., например, в публикации [8].

<sup>24</sup> Из «Воспоминаний» З. Н. Пастернак: «К весне 1962 года моя касса растаяла, и оказалась я почти на мели. <...> Документы о пенсии пролежали два года в высшей инстанции, и дело не сдвинулось с мертвой точки. Положение было серьезное. Мне посоветовали написать Твардовскому. Одновременно деятели культуры – Чуковский, Эренбург, Иванов, Шостакович и некоторое другие обратились с письмом к Хрущеву, прося оказать помощь вдове Пастернака <...> это помогло. По указанию сверху Союз писателей выдал мне вре-

бы. Мое письмо не будет передано – я это знаю и даже раз писала...<sup>26</sup> Это первое... Второе: подача в суд. По-моему, это тоже безнадежно. «В свете» новых решений сборник пересматривается – вот вам, что скажет ответчик. И этого вполне достаточно. Даже в случае, если ответчик проиграет, сумма будет так мала, что издательство пойдет на такой убыток. Сейчас снято с производства немало книг, и никто не поморщился. Впрочем, если Егоров счел бы, что это следует сделать, я готова поручить дело адвокату. Но уверена, что из этого ничего не выйдет.

Помните ли вы, что в декабре (27) 25 лет со дня смерти?

У меня холодное бешенство. Есть такая болезнь. <...>

Поговорите с Егоровым и напишите.

Н. М.

В 1965 г. тема издания сборника не звучит: видимо, это период выжидания; кроме того, стихи Мандельштама с трудом, но прорываются в периодическую печать.

В 1966 г. тема появляется вновь в новом ракурсе. В августе Лидия Гинзбург пишет Надежде Мандельштам необычно эмоциональное письмо:

---

менную ссуду в размере трех тысяч рублей новыми деньгами, а Большая серия “Библиотеки поэта” приняла к изданию в 1963 году расширенный одностомник Бороных стихов» [9, с. 419]. Ср. черновик письма З. Н. Пастернак к Н. С. Хрущёву от 5 августа 1963 г., отправлять которое ее отговорил сын Л. Б. Пастернак: «Дорогой Никита Сергеевич! <...> После смерти моего мужа, случившейся 3 года назад, я осталась без пенсии и без всяких средств к существованию. Мне 65 лет, и после тяжелого инфаркта я утратила работоспособность. Я кругом в долгах, и мне еще надо вернуть полученную однажды ссуду Литфонда. За три года вышла одна маленькая книжка стихов Б. Пастернака, и больше никаких договоров с нами, наследниками, не заключают. За многолетние издания различных произведений Б. Пастернака за рубежом в иностранных банках на счету моего мужа лежат деньги, которые могли бы избавить меня от материальных затруднений. Из письма сестры Б. Л., живущей в Англии, мне стало известно, что единственным препятствием перевода денег в СССР итальянский издатель Фельтринелли считает отсутствие разрешения Советского правительства. <...> Прошу Вас: не оставляйте меня в моем безвыходном положении – очень тяжело на старости лет оказаться необеспеченной, без пенсии и не иметь уверенности в завтрашнем дне и не знать, как расплатиться с долгами. Заранее благодарная и преданная Вам З. Н. Пастернак. <...>» (из вступительной статьи М. Фейнберг «Об этой книге» [9, с. 14–15]).

<sup>25</sup> Имеется в виду скандал с итальянской публикацией «Доктора Живаго» (1957) и присуждением Пастернаку Нобелевской премии (1958).

<sup>26</sup> Из письма Н. Я. Мандельштам Н. С. Хрущеву, отправленного 4 апреля 1960 г.:

«Уважаемый Никита Сергеевич!

Ликвидация последствий ежовщины-бериевщины и посмертная реабилитация невинно загубленных жизней не может, я полагаю, рассматриваться как пустая формальность или ничего не стоящая бумажка. А именно так рассматривают ее наши издательства.<...>

Помогите:

Издать в этом году в Гослитиздате книгу “Избранное” Осипа Мандельштама в серии “Библиотека Советской Поэзии”.

Издать в “Большой серии библиотеки поэта” в издательстве “Советский писатель” давно уже запланированное им полное собрание стихотворений О. Мандельштама с выходом книги в 1960–61 гг.

Поручить редактирование обеих книг поэтам Алексею Суркову, Илье Эренбургу и Анне Ахматовой, которые являются членами комиссии Союза Советских Писателей по литературному наследству Осипа Мандельштама <...>» [10].

О судьбе этого письма Н. Я. 11 декабря 1963 г. сообщала А. В. Македонову: «Однажды наверх я уже писала. Меня обступили друзья и утверждали, что О. М. не печатают из-за меня. Они заставили меня написать такое письмо, как вы мне предлагаете. Оно дошло до некоего Гея и там застряло» [10].

Дорогая Надежда Яковлевна!

Мне очень нужно срочно поговорить с Вами по делу, связанному с изданием О. Э. в «Библиотеке поэта».

Я была в Малеевке<sup>27</sup>, сейчас нахожусь в Москве. Могу приехать к Вам в Верее<sup>28</sup>. Нельзя ли у какой-нибудь хозяйки пристроиться там на несколько дней? Мне хочется еще доотдохнуть.

Известите меня, пожалуйста, сразу. Это очень важно. Известите, чтобы я знала, еду я на один день или на несколько. В зависимости от этого возьму или не возьму чемоданчик. <...>

Пожалуйста, реагируйте сразу, п<отому> ч<то> от этого зависит весь мой график. <...>

Ответного письма Н. Я. нет. Зато в черновике сохранилось начало следующего, также августовского, письма Л. Я. из Тарусы:

Дорогая Надежда Яковлевна!

Я не объяснила вам в письме все толком, п<отому> ч<то> думала вас увидеть.

Суть в том, что, после бесчисленных переделок, «Библ<иотека> поэта» расторгла отношения с Макед<оновым>. После чего они официально предложили мне срочно написать вступительную статью. Макед<онов> хороший человек, к которому я хорошо отношусь<sup>29</sup>, и мне все это неприятно. Но в данном случае все мы должны думать о выходе книги О. Э., а не предаваться другим соображениям. На месте Макед<онова> я бы давно предложила им обратиться к кому-нибудь другому.

В принципе я согласилась. Но еще нет соглашения, т<ак> ч<то> это еще не на все 100 %. <...>

По словам Б. Ф. Егорова, Македонов «написал вполне добротную статью, но его марксистское воспитание повлияло на социологический тонус статьи, она не годилась для поэтической серии, тем более что создавался очерк о великом поэте».

Из второго августовского письма Гинзбург понятно, откуда взялась необычная для ее писем к Н. Я. взволнованная интонация: Л. Я. предстояло сделать трудный моральный выбор. К моменту второго письма этот выбор, в общем, был сделан – в пользу Мандельштама, а не Македонова.

Из ответного письма Н. Я. (19 августа, Верее):

<...> Очень рада, что вы согласились писать предисловие. Думаю, что этого добились Исакович, Егоров и прочие в отсутствие начальства. <...>

Дальше на протяжении осени – зимы 1966 г. обе пишут подробные письма: Л. Я. – с вопросами о жизни и творчестве Мандельштама, Н. Я. – с ответами. Весной 1967 г. Н. Я. сообщает Н. Е. Штемпель: «Гинзбург пишет новое предисловие к изданию стихов – первый класс» [5, с. 385].

11 февраля 1967 г.<sup>30</sup> из Комарова, где Л. Я. находится в Доме творчества писателей, в Москву, где с ноября 1965 г. живет Н. Я., послана телеграмма:

<sup>27</sup> В Доме творчества в подмосковной усадьбе Малеевка.

<sup>28</sup> Верее – городок в Подмоскowie, где Н. Я. не раз снимала дачу совместно со своим братом Е. Я. Хазиным и его женой Е. М. Фрадковой.

<sup>29</sup> Македонов Адриан Владимирович (1909–1994) – литературовед, геолог, друг Твардовского, бывший лагерник.

<sup>30</sup> Ср. письмо Н. Я. Лине Яковлевне Максимовой от 11 февраля 1967 г.: «Сегодня получила телеграмму от Лидии Яковлевны, что книга сдана в набор (делают макет). Здесь ждет очереди в типографии “Разговор о Данте”. Боюсь...» [11, с. 322].

= КНИГА ПРОИЗВОДСТВЕ ВЫЧИТЫВАЕТСЯ ЦЕЛУЮ = ГИНЗБУРГ –

Но к этому времени назрели очередные проблемы с Харджиевым.

В январе 1967 г. он не дал возможности Н. Я. пригласить к нему фотографа скопировать рукописи. Через несколько месяцев, после неоднократных напрасных просьб вернуть ей архив, Н. Я. просто пришла к Н. И. и забрала листки. В письме Харджиеву она так объяснила свой поступок: «Правильно ли, что вы *полностью* отлучили меня от этих листочков? <...> Для меня эти листки – встреча с Осей. <...> Между прочим, мне для моей работы – вы можете ее презирать, но она существует и способствует восстановлению Оси и знанию о нем – нужны черновики»<sup>31</sup>.

Уже сверстанный том Харджиев собирался дополнить рядом стихотворений. Н. Я. не отказывает ему в этом, но для него приходится к ней смотреть отобранный архив – ситуация невозможная.

Харджиев жалуется Исакович, которая в письме от 30 мая 1967 г. отвечает ему: «...Вы меня действительно огорошили “скверным анекдотом” по поводу архива Осипа Мандельштама. Что сие означает и зачем это Надежде Яковлевне понадобилось? Поссорились вы с ней, что ли, и она потребовала “игрушки” обратно? ... Как же это она, зная, вероятно, от вас, что рукопись пошла в типографию, отбирает архив? Ведь в корректуре следовало бы еще раз проверить по автографам. Неужели из-за этого придется отказаться от расширения состава?» [12, с. 227]. А 19 июля 1967 г. Исакович пишет Лидии Гинзбург: «Неделю назад в Л<енингра>д приезжали Н. Я. Мандельштам, Э. Герштейн и Н. И. Харджиев (для дачи свидетельских показаний на суде по поводу наследия А. А.<sup>32</sup>). <...> Надежда Яковл<евна> заходила в редакцию, я с ней подробно обо всем переговорила, затем (еще более подробно) побеседовала с Ник. Ивановичем и убедилась, что этих двух упрямцев примирить вряд ли удастся. Очень это все грустно и неприятно. Макет обещают в ближайшее время»<sup>33</sup>.

По получении этого письма Лидия Гинзбург написала Надежде Мандельштам из эстонского городка Эльва (современное написание – Элва), где в это время отдохнула, в Верею. Сохранился черновик начала письма:

Дорогая Надежда Яковлевна!

Я получила от Исакович письмо от 19 июля (написанное, очевидно, уже после Вашего отъезда из Ленинграда) с сообщением, что в ближайшем будущем ожидается макет книги, с запросом, посылать ли мне корректуру сюда, если она будет.

Я ответила, чтобы присылали. Корректуры нет пока<sup>34</sup>.

Ни в этом письме, ни в последующих она не обсуждает конфликт Мандельштам с Харджиевым. 6 сентября, уже из Ленинграда, Л. Я. сообщает о получении корректуры статьи, 17 сентября 1967 г. – о том, что макета еще нет. Это последнее из писем, тематически связанных с «Библиотекой поэта».

Как комментирует дальнейшую ситуацию Гинзбург, ее статья «Поэтика Осипа Мандельштама» «в 1968 г. была уже набрана и сверстана, но редколлегия забра-

<sup>31</sup> Письмо от 16 мая 1967 г. [5, с. 319–321].

<sup>32</sup> О тяжбе между Л. Н. Гумилевым и семьей Пуниных по поводу литературного наследия А. А. Ахматовой см.: [13; 14, часть X. Пунические войны].

<sup>33</sup> Рукописный отдел РНБ, ф. 1377, оп. 3, ед. хр. 300.

<sup>34</sup> Датировка текста – по письму И. В. Исакович от 19 июля 1967 г., адресованному Л. Я. Гинзбург. Ср: «Макет обещают в ближайшее время. Напишите, пожалуйста, сколько Вы пробудете в Эльве. Нужно ли посылать Вам корректуру статьи (если она придет) туда или лучше дожидаться Вашего возвращения» (РО РНБ, ф. 1377, оп. 3, ед. хр. 300).

ковала ее как недостаточно “боевую” и заменила статьей А. Дымшица...» [1, с. 144]<sup>35</sup>.

Дымшиц был известным представителем партийного литературоведения. Но и с его статьей книга стихов Мандельштама вышла только в 1973 г., т. е. почти через 20 лет после того, как была задумана. К этому времени и Орлова в редакции «Библиотеки поэта» уже не было, и отношения «сумасшедшей вдовы» с «сумасшедшим редактором» были окончательно прерваны.

Причиной скандального разрыва стали обвинения Н. Я., предъявленные Харджиеву по поводу состояния возвращенного архива: она утверждала, что некоторые листки со стихами Мандельштама он оставил у себя, отрезал какие-то строфы от автографов и списков и т. д. В связи с этим процитирую суждение П. М. Нерлера: «Строго говоря, лишь четыре позиции из двенадцати в обвинительном перечне Н. Я. Мандельштам не опровергаются теперешним состоянием архива. Это может означать одно из двух: или того, на что указывала Надежда Яковлевна, в архиве не было и она запаматовала, или это в архиве было и Харджиев это уничтожил» [2, с. 689].

Претензии были у Н. Я. и к текстологии Харджиева: черновую строфу вставил в основной текст, неверно проставил даты и проч. Обо всем этом она подробно написала в очерках «Архив», «Конец Харджиева», «Комментарий к стихам 1930–1937 гг.» [15, с. 843–863, 864–873, 705–830].

Во «Второй книге» Харджиев охарактеризован как «человек больной, с большими физическими и психическими дефектами». Н. Я. прокомментировала это так: «В большом и в малом единственное оправдание советских людей то, что они психически больны. Все больны. Одни больше, как Харджиев, потому что у них врожденная болезнь, другие поменьше – благоприобретенный психоз. Нормальным не остался никто» [15, с. 402, 481].

Соответственно, кардинально изменилось и отношение Харджиева к Н. Я. В недатированном (возможно, 1980 г.) письме к Гинзбург он пишет: «Издание Мандельштама меня больше не волнует: прошло 15 лет! Это одно из самых омерзительных сновидений в моей жизни. <...> в американском издании – идиотские сведения, принадлежащие вонючей “вдове”»<sup>36</sup>.

Что касается дальнейших отношений Мандельштам с Гинзбург, то надо отметить: последнее письмо в их переписке, насколько известно на сегодняшний день, – это письмо Л. Я. от 13 июля 1968 г. В заметке Гинзбург, предваряющей подготовленные ею к печати письма Мандельштам, сказано скупое: «В 1970-х годах наше общение постепенно прекратилось. Сыграло в этом свою роль то обстоятельство, что для меня оказались неприемлемыми оценки культурных фактов и людей во “Второй книге” ее воспоминаний» [1, с. 125]. Подробнее – в записной книжке: «Саша<sup>37</sup> <...> говорит, что люди того времени (серебряный век) – прекрасные чудовища<sup>38</sup>. <...> Н. Я. <Мандельштам> отождествила себя с Мандельштамом, с Ахматовой, – упустив совсем из виду, что она не великий поэт. Получилась чудовищность без прекрасного. Пока ее не захвалили, она еще опасалась, сдерживалась, но во второй книге перешла всякие границы дозволенного нор-

<sup>35</sup> Дымшиц Александр Львович (1910–1975) – литературовед, критик.

<sup>36</sup> РО РНБ, ф. 1377, оп. 3, ед. хр. 513, л. 12.

<sup>37</sup> Саша – Александр Семенович Кушнер (р. 1936), поэт, эссеист, мемуарист, переводчик, с 1992 г. – главный редактор «Библиотеки поэта», с 1995 г. – «Новой библиотеки поэта».

<sup>38</sup> Ср. высказывание А. С. Кушнера в статье об И. Ф. Анненском: «Потому что все они были маги и жрецы, андрогинны и мистагоги, демоны, рыцари и паладины, и лишь он один оставался человеком. Потому что читать стихи из жизни всех этих экзотических существ примерно то же самое, что читать лирическую исповедь орла или крокодила» [16, с. 557].

мальному человеку» (1981); «Я как-то сказала при Надежде Яковлевне Мандельштам, что, много занимаясь мемуарами, убедилась – чем талантливее мемуарист, тем больше он врет <...> Не потому ли, несмотря на испортившиеся отношения, Н. Я. в своей второй книге отозвалась обо мне, в виде исключения, благосклонно. Там даже есть фраза об одной “умной женщине”, которая зря хвалила статьи Вячеслава Иванова. Это я» (1987) [б, с. 421, 422]<sup>39</sup>.

### Список литературы

1. Письма Надежды Яковлевны Мандельштам к Лидии Яковлевне Гинзбург / Подгот. текста Н. К. Цендровской при участии А. Г. Меца, коммент. Л. Я. Гинзбург // Звезда. 1998. № 10. С. 125–149.
2. *Нерлер П.* Первый старатель (Николай Харджиев) // Нерлер П. *Con amore: Этюды о Мандельштаме*. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 672–695.
3. *Нерлер П.* Свидетельница поэзии (Надежда Мандельштам) // Нерлер П. *Con amore: Этюды о Мандельштаме*. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 510–562.
4. *Мандельштам Н.* Воспоминания // Мандельштам Н. Собр. соч.: В 2 т. Екатеринбург: ГОНЗО при участии Мандельштамовского общества, 2014. Т. 1. С. 79–582.
5. Мандельштам Н. Об Ахматовой. М.: Новое издательство, 2007. 444 с.
6. *Гинзбург Л. Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПб., 2002. 768 с.
7. *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2004–2005. Т. 9. 784 с.
8. Переписка Андрея Синявского с редакцией серии «Библиотека поэта»: изменение советского литературного поля / Подгот. текста, публ., вступ. ст. и коммент. Анны Комароми // Новое литературное обозрение. 2005. № 71. С. 175–199.
9. *Пастернак Б. Л., Пастернак З. Н.* Второе рождение. Письма к З. Н. Пастернак. М.: Дом-музей Бориса Пастернака, 2010.
10. *Нерлер П.* «Вопрос этот политический...»: Вокруг письма Н. Я. Мандельштам Н. С. Хрущеву // Новая газета. 2014. 24 окт. № 120.
11. Письма Н. Я. Мандельштам к Д. Е. Максиму / Публ., вступ. ст. и коммент. Н. Т. Ашимбаевой // Дмитрий Евгеньевич Максимов в памяти друзей, коллег, учеников. М.: Наука, 2007. С. 285–340.
12. *Бабаев Э. Г. А. А. Ахматова в письмах к Н. И. Харджиеву (1930–1960-е гг.)* // Тайны ремесла. Ахматовские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 2. С. 198–228.
13. *Каминская А. Г.* О завещании А. А. Ахматовой // Звезда. 2005. № 5. С. 190–203.
14. *Беляков С. С.* Гумилев сын Гумилева. М.: Астрель, 2012. 800 с.
15. *Мандельштам Н.* Собр. соч.: В 2 т. Екатеринбург: ГОНЗО при участии Мандельштамовского общества, 2014. Т. 2. 1008 с.
16. *Кушнер А. С.* «Среди людей, которые не слышат...» // Кушнер А. С. Волна и камень. СПб.: LOGOS, 2003. С. 557–595.

---

<sup>39</sup> «Одна умнейшая женщина, литературовед с традициями Опыаза, со вздохом сказала мне, что уровень мысли резко пал после статей Вячеслава Иванова. (Любопытно, догадалась ли она перечитать эти статьи, или ее суждение зиждется на прежнем пиетете?)» [15, с. 408].

**O. E. Rubinchik**

*Sankt-Petersburg, Russian Federation*

**THE STORY BEHIND THE PUBLICATION  
OF OSIP MANDELSHTAM'S POETRY IN *THE POET'S LIBRARY* (FROM THE COR-  
RESPONDENCE OF NADEZHDA MANDELSHTAM WITH LYDIA GINZBURG)**

The focus of this article is the correspondence between Nadezhda Mandelshtam and Lydia Ginzburg from 1959 to 1968. This is the first time Ginzburg's letters have been studied scholastically. In the dialogue between these two prominent women, who were known by their powerful male intellect, gifted with literary talent and had incredible experience, we can extract multiple semantic layers. This article addresses one incredibly important moment for Nadezhda Yakovlevna: the preparation of and collaboration to publish Osip Mandelshtam's collection of poetry in *The Poet's Library* series, his first collection after 1928. Between the idea for the book, which arose in 1956, and the book's release in 1973, 20 years had passed.

*Keywords:* Russian literature, Osip Mandelshtam, Nadezhda Mandelshtam, Lydia Ginzburg, Nikolai Khardzhiev, *The Poet's Library* series.

*Rubinchik Olga E.* – candidate of philology, associate professor of Northwest Institute of Print (13 Dzhambul Lane, Sankt-Petersburg, 191180, Russian Federation, rubinchik\_olga@mail.ru)

## ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Редакция принимает материалы объемом 0,5–0,7 п. л. в виде файла, набранного в редакторе Word 97-2003: шрифт Times New Roman, кегль 14, междустрочный интервал 1,5, поля со всех сторон 2 см, абзацный отступ 0,5 см.

Порядок расположения структурных элементов статьи:

- слева номер УДК;
- по центру строчными буквами (шрифт полужирный) инициалы и фамилия автора статьи;
- по центру строчными буквами – город, страна (курсив);
- по центру прописными буквами (шрифт полужирный) заголовок статьи (если название занимает 2 строчки и более, то междустрочный интервал одинарный, точки в заголовке не ставятся);
- по ширине аннотация (не менее 100 слов);
- по ширине ключевые слова (6–8 слов);
- основной текст статьи;
- список литературы;
- инициалы и фамилия автора, город, страна, название статьи, аннотация, ключевые слова на английском языке;
- сведения об авторе и контактная информация на русском и английском языках.

Список литературы набирается вручную в конце статьи в порядке цитирования (кегель 10). Ссылка в тексте на цитируемую работу выглядит так: [1, с. 51]. Ссылки на материалы, не поддающиеся библиографическому описанию, оформляются в виде сносок внизу страницы <sup>1</sup>.

### *Образец оформления статьи*

УДК

**А. Б. Иванова**

*Новосибирск, Россия*

### **НАЗВАНИЕ СТАТЬИ**

Аннотация  
Ключевые слова

Основной текст статьи

### **Список литературы**

1. *Эйхенбаум Б.* Анри Бергсон. Восприятие изменчивости / Пер. с фр. В. А. Фроловой // Запросы жизни. СПб., 1912. С. 3013–3015.
2. *Кертис Дж.* Борис Эйхенбаум: его семья, страна и русская литература. СПб.: Академический проект, 2004. 352 с.
3. *Малкольм Н.* Состояние сна. М.: Прогресс-Культура, 1993. 176 с.
4. *Делез Ж.* От воспоминания к грезде (третий комментарий к Бергсону) // Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 294–320.

---

<sup>1</sup> Например: *Зыховская Н. Л.* Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов. URL: [http://www.lib.csu.ru/vch/2/2000\\_01/008.pdf](http://www.lib.csu.ru/vch/2/2000_01/008.pdf) (дата обращения: 19.09.2012).

*Требования к оформлению статьи*

5. *Grossman J. D.* Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence. Berkeley: University of California Press, 1985. 397 p.

6. *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 270–281.

7. *Раскина Е. Ю.* Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилева: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / Поморский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Архангельск, 2009. 45 с.

**A. B. Ivanova**

*Novosibirsk, Russia*

**TITLE**

Summary

Keywords

*Иванова Александра Борисовна* – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, ivanova@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

*Ivanova Aleksandra B.* – candidate of philology, senior researcher of Literary Studies Section of Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolayeva Str., Novosibirsk 630090, ivanova@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Статья подается в электронном виде по адресу [sujetologia@yandex.ru](mailto:sujetologia@yandex.ru), файл, отправленный по e-mail, называется так: ИвановаАБ\_статья.

Контактный телефон: 8 (383) 330 47 72 (понедельник, четверг).