

ТЕОРИЯ И ТИПОЛОГИЯ СЮЖЕТА

УДК 82-3

Л. Г. Панова

Университет Калифорнии в Лос Анджелесе (UCLA)

СЮЖЕТ КАК МЕТАЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕБУС: МИХАИЛ КУЗМИН – ЗАБЫТЫЙ ПРОВОЗВЕСТИК МОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЫ*

В 1920 году Борис Эйхенбаум начал свою заметку о прозе Михаила Кузмина словами: «Проза Кузмина еще не вошла в обиход – и тем интереснее говорить о ней». С тех пор мало что изменилось. Выбрав в качестве путеводной нити другое соображение Эйхенбаума: «Когда кажется, что Кузмин “изображает”, – не верьте ему: он загадывает ребус из современности», Л. Г. Панова обсуждает состоятельность одного из возможных подходов к интеллектуальной прозе Кузмина как к ребусу для разгадывания.

В статье демонстрируются остроумные отсылки Кузмина к русской классике (Пушкину, Гоголю, Достоевскому, Лескову и особенно Льву Толстому) в двух его рассказах: «Кушетка тети Сони» (1907) и «Лекция Достоевского» (1913). Оба вовлекают читателя в почти детективное расследование: за набором определенных мотивов и словечек читателю предстоит разглядеть ключевую фигуру русской прозы XIX века. Таким образом, Кузмин и в «Кушетке тети Сони», и в «Лекции Достоевского» в игровой форме тестирует искусство своего старшего оппонента на предмет соответствия вызовам нового времени, а протестировав, делает вывод: идти в ногу с современностью невозможно, не расставшись со старым каноническим семейного романа и не перейдя от него к тем семейным драмам, которые выражают суть новой эпохи.

В процессе монографического анализа двух рассказов-близнецов выявляются также инварианты поэтического мира Кузмина, свойственные обоим: мотив объекта, вмешивающегося в судьбу его владельца; ребусный дизайн с нарочитыми неувязками, дающими искушенному читателю ключи к разгадке рассказа; превращение семейной саги в металитературное послание; богатая интертекстуальность, которая цементирует сюжет и благодаря которой традиционные смыслы органично сочетаются с новыми.

Если литературоведы упустили скрытое содержание и изысканный дизайн «Кушетки тети Сони» и «Лекции Достоевского», то, возможно, другие писатели как раз были к ним чутки? Так или иначе, Кузмин ввел несколько новаторских нарративных техник, которые

* Эта публикация – переработанный и дополненный вариант англоязычной статьи [Panova, 2011]. Мой приятный долг – поблагодарить А. К. Жолковского за ценные соображения; Н. А. Богомоллова, И. Л. Волгина, Джона Боулта и Марка Конекного за консультации; «Ясную Поляну» и сотрудников этого музея Г. В. Алексею, Е. Г. Карнаухову и Л. В. Мелякову за допуск к библиотеке Л. Н. Толстого и предоставленные фотографии музейных объектов.

Панова Лада Геннадьевна – кандидат филологических наук, Университет Калифорнии в Лос-Анджелесе, приглашенный исследователь (Department of Slavic, East European and Eurasian Languages and Cultures, 322 Humanities Building, 415 Portola Plaza, Los Angeles, CA, 90095; e-mail: lada_panova@hotmail.com)

в истории литературы оказались связаны с именами авторов следующего поколения. Речь идет о метатекстуальной криптографии Набокова; абсурдистских анекдотах Хармса о литературных гигантах; и малоизвестном романе Андрея Николева (Егунова) «По ту сторону Тулы». Обратит внимание на кузминский приоритет в перечисленных областях было одной из задач настоящей статьи.

Ключевые слова: интеллектуальная проза Михаила Кузмина, сюжет-ребус, фабула и сюжет, неувязка как прием, интертекстуальность, метатекстуальность, рефлексии о путях новой прозы, монографический анализ одного произведения, топос «отцы и дети», семейный роман, диванный мотив в литературе, история звукозаписи в России, жанр святочного рассказа, подрыв старых канонов, подрыв авторитета великого предшественника, Лев Толстой, «Крейцера соната» и последующая традиция, усадьба «Ясная Поляна», Федор Достоевский, Николай Лесков, Николай Гоголь, Александр Пушкин, Э. Т. А. Гофман, русские гофманианцы, гендерная проблематика, модернизм, Оскар Уайльд, Сергей Дягилев, влияние Михаила Кузмина на последующую прозу, Даниил Хармс, Владимир Набоков, Б. М. Эйхенбаум, М. О. Гершензон.

1. Кузмин-прозаик: тогда и теперь

Проза Кузмина еще не вошла в обиход – и тем интереснее говорить о ней. Его знают и любят больше как поэта [Эйхенбаум, 1987, с. 348].

Это наблюдение, сделанное Б. М. Эйхенбаумом в 1920 году, за прошедшие сто лет так и не перешло в разряд анахронизмов. Проза Михаила Кузмина по-прежнему остается тайной за семью печатями, и по-прежнему говорить о преподносимых ею сюрпризах захватывающе интересно – вот только охотников находится до обидного мало.

Карьера Кузмина-прозаика, ведущая отсчет с публикации «Крыльев» (1906), не задалась с самого начала. Из-за проповеди гейской любви как высшей формы Эроса этот роман воспитания получил скандальную известность – и отбросил зловещую тень на другие не менее дерзкие опыты писателя¹, хотя кузминская проза могла рассчитывать на большее. По своим характеристикам – остраляющему, ибо гомосексуальному, взгляду на вещи; иронично-разоблачительному портретированию персонажей; мастерству интриги; многообразию стилизаторских техник; а также позиции «над идеологией»² – она была заявкой на новое слово в русском модернизме. Но, не прочитанная толком ни современниками (им, впрочем, простительно), ни кузминистами (надеюсь, что у нас все впереди), она, за исключением, пожалуй, «Крыльев», практически забыта.

Кузминисты не раз отмечали, что в непризнанности кузминской прозы повинно ее соперничество – но только не с прозой его современников, а с его собственной поэзией. Аналогичная участь постигла, кстати, вышедшую из-под его пера драматургию, музыку, дневниковую прозу, переводы, обзоры театральных премьер и рецензии на новинки книжного рынка. Будучи личностью поистине ренессансного масштаба, Кузмин продолжает занимать скромную нишу изысканного поэта для элитарного потребления, пробовавшего себя и в других видах искусства.

Первая попытка реанимировать интерес к прозе Кузмина принадлежала Эйхенбауму. В процитированной выше заметке 1920 года «О прозе М. Кузмина»

¹ В дореволюционной России однополая любовь приравнивалась к порнографии и оскорблению моральных, т. е. православных, устоев, а в послереволюционной, начиная с 1934 года, «мужеложество» попало еще и под статью Уголовного кодекса.

² Если только этой идеологией не была проповедь мужского Эроса.

он указал на ее русские и европейские корни. Разъяснив особую миссию писателя –

возрождение <...> младшей линии (Даль, Мельников-Печерский, Лесков), подавленной и затерянной в русской прозе эпохи Достоевского и Толстого [Эйхенбаум, 1987, с. 348],

среди его русских учителей Эйхенбаум выделил Николая Лескова, наиболее ярко-го представителя «младшей» ветви:

Лесков – сказитель, знаток древнерусских житий, прологов и легенд, не столько бытописатель и психолог, сколько рассказчик и стилизатор («Запечатленный ангел»), оказавшийся в свое время глубоко несовременным, является теперь одним из главных вдохновителей и учителей (Кузмина. – *Л. П.*) <...> Странное на первый взгляд сочетание Анатоля Франса и Лескова представлено совершенно законным и органическим. Эта новизна сочетаний и традиций делает его прозу чрезвычайно сложной [Там же]³.

Новая попытка воскрешения кузминской прозы была предпринята только в 1984 году, и не в России, а в США. В предисловии к 12-томному берклийскому собранию прозы писателя В. Ф. Марков с сожалением констатировал, что она, не уступающая по своим качествам прозе Алексея Ремизова или Владимира Набокова, так и не вошла в общепризнанный модернистский канон:

На слух, на вкус, на взгляд <...> проза Кузмина, если сравнивать (а сравнивать ее надо только с лучшими образцами), не выточенная, как у Бунина, не вышитая, как у Ремизова, а какая-то прозрачно невесомая <...> [О]на живет и движется, чего нельзя сказать о том же Набокове, проза которого (эта повесть шахматной задачи с загадочной картинкой) не несет тебя с собой. Впрочем, у Кузмина есть и сходство с Набоковым – нерусская внутренняя несерьезность, чего не скажешь ни о Бунине, ни, как ни странно, о бунинском антипode Ремизове, несмотря на все его лукавство и даже чертовщину. Не знаю, нужно ли резюмировать (и при этом опять повторять слово «легкость»), но одно к концу сказать нужно: Кузмина как-то просмотрели. В лучших вещах, особенно в некоторых рассказах 1915–1916 гг., он достигает уровня лучшей прозы своего века, и, думается, это когда-нибудь будет признано большинством [Марков, 1984, с. xvi].

На дальнейшее изучение кузминской прозы Эйхенбаум и Марков если и повлияли, то незначительно. Во-первых, эта сфера исследований в и без того мало-престижной кузминистике котируется низко. Во-вторых, противопоставление прозы Кузмина его поэзии в пользу первой так никуда и не делось. В-третьих, из всей прозы Кузмина устойчивый интерес вызывают только «Крылья», самого писателя не полностью устраивавшие. В-четвертых, «Крылья» рассматриваются не сами по себе, а либо как образец гендерного письма⁴, либо как литературный прецедент для Набокова⁵. И в-пятых, анализ иной художественной прозы Кузмина, нежели «Крылья», в количественном отношении представляет буквально горстку работ, а обзор его прозы существует только в виде докторской диссертации Нила Гранойена (UCLA, под руководством Маркова)⁶, с несколько схоластическим пересказом содержания рассказов, повестей и романов.

³ Ныне из опубликованных дневников Кузмина известно, что Лескова он любил и постоянно перечитывал.

⁴ [Polonsky, 1998, p. 175–177; Bershtein, 2011].

⁵ [Сконечная, 1996; Rylkova, 2008, p. 108–126].

⁶ [Granoien, 1981].

Недостаточное внимание к кузминской прозе, вне всякого сомнения, ослабляет кузминистику, и, что еще печальнее, обкрадывает читателя. Если программное эссе Кузмина «Заметки о прозе. *О прекрасной ясности*» (1910) обещало разнообразные удовольствия от чтения его прозы, то ввиду отсутствия самого общего понимания ее природы современный читатель может наслаждаться лишь мастерством рассказчика и хорошо слаженной интригой.

Признаюсь, что, как и другие кузминисты, ключами ко всей прозе Кузмина я не располагаю. Вычисление самых общих «правил» ее интерпретации – честолюбивая задача на будущее. Что я могу предложить в настоящей работе, это монографический анализ двух полузабытых рассказов: «Кушетки тети Сони» и «Лекции Достоевского». При медленном, вдумчивом чтении оба поражают эффектным сюжетом, построенным по принципу ребуса. Как я постараюсь показать дальше, разгадкой этих рассказов-ребусов оказывается металитературное послание о путях новой, модернистской, прозы, пролегающих через преодоление влияния «старых» литературных кумиров.

Для адекватного восприятия обоих рассказов необходимо настроиться на встречу с изощренным модернистским письмом, предвосхитившим как знаменитые набоковские ребусы, так и игровое отношение к великим предшественникам, практиковавшееся и Набоковым, и двумя писателями из круга Кузмина – Даниилом Хармсом и Андреем Николаевым (Егуновым). Можно со всей смелостью утверждать, что «Кушетка» и «Лекция» проторили путь для хармсовской борьбы с литературными кумирами – например, в анекдоте о Пушкине, не умевшем сидеть на стуле, или стихотворении «**СОН** двух черномазых **ДАМ**» – фантазии об убиении и унижении Льва Толстого. Наверное, без «Кушетки» и «Лекции» не появился бы и роман Николаева «По ту сторону Тулы» (публ. 1931). *Тула* здесь – не только игра с выражением *ultima thule*, но еще и город, близко расположенный к Ясной Поляне. Именно там, на могиле Льва Толстого, завершаются искания героев.

2. «Кушетка тети Сони» и «Лекция Достоевского» в критике

Каждый из двух рассказов получил некоторое количество отзывов, среди которых преобладают отрицательные. Если невысокое качество «Кушетки» и «Лекции» подтвердится, то критиков и кузминистов можно будет похвалить за непредвзятое отношение к писателю. И напротив, если «Кушетка» и «Лекция» окажутся незамеченными шедеврами, то это будет печальным свидетельством тотального непонимания Кузмина.

Начну с обзора отзывов на «Кушетку». Писавшаяся в июне 1907 года и законченная не позже 30 июня (по ст. ст.)⁷, она в том же году вышла в октябрьском номере «Весов»⁸. В промежутке Кузмин получил разочарованное письмо от ре-

⁷ Эта дата стоит под рассказом в первой публикации. Из дневниковых записей Кузмина складывается более точная картина, ср.: «Писал “Кушетку”» (07.06.1907, [Кузмин, 2000б, с. 369]); «Пишу “Кушетку”» (09.06.1907, [Там же, с. 370]); «Кончил “Кушетку”» (11.06.1907, [Кузмин, 2000б, с. 370]); «Сегодня, получив повестку на заказную бандероль из Москвы, подумал, не “Кушетка” ли моя вернулась обратно» (18.06.1907, [Там же, с. 372]). О работе над рассказом Кузмин упоминает и в письмах к В. Ф. Нувелю, опубл. в [Богомолов, 1995, с. 257, 260]. Из этого массива данных можно заключить, что «Кушетка» была начата 7-го июня, а закончена либо 11-го (так в дневниках), либо 15-го июня (так в письмах).

⁸ Весы. № 10. С. 19–30. В настоящем исследовании «Кушетка» будет цитироваться во второй, книжной, редакции, репринтно воспроизведенной в 12-томном берклийском издании прозы Кузмина [Кузмин, 1984–2000, т. 1, с. 159–178]. Само это издание будет приводиться дальше с указанием тома и страницы в круглых скобках.

доктора этого журнала – Валерия Брюсова. Он отговаривал Кузмина, в то время своего протеже, от публикации «Кушетки», полагая, что этот рассказ стоит значительно ниже «Александрийских песен», сделавших Кузмину имя:

Нам этот рассказ не кажется на уровне Ваших лучших произведений. Поверьте, это вовсе не «редакторское» замечание. После «Александрийских песен», «Любви этого лета», «Элевзиппа» и мн. и мн. – Вы приобрели себе право решать самовольно, что должно напечатать из Ваших вещей, что нет. Мои слова – только дружеский совет <...> [Н]астаиваете ли Вы, что «Кушетку» напечатать должно? Если «да», – рассказ будет помещен в № 10 «Весов». Если «нет», если Вы с нами согласитесь, что он слабее других Ваших произведений, – мы будем ждать новой Вашей рукописи <...>, чтобы быть напечатанной в том же 10 № [Кузмин, 2006, с. 180].

Воспользовавшись предоставленным ему правом выбора, Кузмин мягко, но твердо настоял на публикации, а свое «пристрастие» к «Кушетке», «м<ожет> б<ыть> незаслуженное» [Там же, с. 180, 182], сравнил с неоправдавшейся ставкой Петrarки на «Африку»⁹.

Судьба «Кушетки» явно волновала Кузмина. В переписке с друзьями он старался обратить их в свою эстетическую веру – ту, которой пронизан его рассказ. Вот, например, его письмо Вальтеру Нувелю от 11.08.1907:

«Кушетка тети Сони» – современна. Там как раз два студента, институтка, старый генерал и старая дева [Богомолов, 1995, с. 284].

В письмах к Владимиру Руслову Кузмин подробно расспрашивал своего корреспондента о его впечатлениях от «Кушетки», а заодно признавался, что «питает большую нежность к этой вещи» (от 02.12.1907, [Богомолов, 1995, с. 207]). После того, как Руслов отреагировал на повесть то ли прохладно, то ли отрицательно, Кузмин взялся отстаивать ее достоинства:

Относительно же «Кушетки» я буду спорить, не боясь показаться в смешном виде собственного защитника. Технически (в смысле ведения фабулы, ловкости, простоты и остроты диалогов, слога) я считаю эту вещь из самых лучших, и, видя там Ворта [неустановленная личность. – Л. П.] и Сергея Павловича [Дягилева. – Л. П.] (надеюсь, Вы не подумали, что это действительно – он: время и лета это опровергают), не вижу пастушка и Буше. Это современно, и только современно, несмотря на мою манерность. Как слог считаю это – большим шагом и против «<Картонного. – Л. П.> Домика», и против, м<ожет> б<ыть>, «Эме [Лебефа. – Л. П.]», не говоря о других (08–09.12.1907; цит. по: [Богомолов, 1995, с. 209]).

Нашлись у «Кушетки» и поклонники. Устроив ее чтение для ближайшего круга, Кузмин занес в дневник: «“Кушетка” друзьям очень понравилась» (10.10.1907; [Кузмин, 2006, с. 415]). Три года спустя вторая (и последняя) прижизненная публикация «Кушетки» в «Первой книге рассказов» (1910) Кузмина была встречена благожелательной реакцией Николая Гумилева:

Опытные *causeur*’ы знают, что заинтересовать слушателя можно только интересными сообщениями, но чтобы очаровать его, <...> победить, надо рассказывать ему интересно о неинтересном. <...>

⁹ «Африка» – поэма на мертвом латинском языке, рейтинг которой по прошествии времени сильно понизился по сравнению с «Канцоньере» – книгой сонетов, канцон и т. д., написанной на непрестижном тогда итальянском языке, но после смерти Петрарки вызвавшей мощный поток подражаний, переложений и продолжений, причем в самых разных странах.

Отличительные свойства прозы М. Кузмина – это **определенность фабулы, плавное ее развитие и <...> целомудрие мысли, не позволяющее увлекаться целями, чуждыми искусству слова.** <...>

Что может быть неинтереснее внешних событий чужой вам жизни? **Что нам за дело, что <...> студента Павиликина заподозрили в краже кольца <...>?**

Язык М. Кузмина ровный, строгий и ясный, я сказал бы: стеклянный. Сквозь него видны все линии и краски, которые нужны автору, но чувствуется, что видишь их через преграду. Его периоды своеобразны, их приходится иногда распутывать, но, раз угаданные, они радуют своей **математической правильностью.** <...>

В его книге рассказов собраны вещи <...> неравной ценности. Так, в его ранней повести «Крылья» события художественно не вытекают одно из другого, многие штрихи претенциозны, и построение всей повести неприятно-мозаичное. От всех этих недостатков М. Кузмин освободился в следующих своих рассказах. **Лучший из них – «Кушетка тети Сони»** [Гумилев, 1991].

Попутно отмечу, что в этой рецензии Гумилев предложил литературную генеалогию Кузмина-прозаика, в дальнейшем пересмотренную Эйхенбаумом в заметке 1920 года (цитаты из этой заметки приводились в § 1).

Итак, о «Кушетке» высказались два таких законодателя вкуса Серебряного века, как Брюсов и Гумилев, причем их мнения диаметрально разошлись. В современной кузминистике Н. А. Богомолов, публикатор переписки Кузмина с Брюсовым, выбирает сторону Брюсова и даже присоединяется к его претензиям¹⁰.

Три других кузминиста попытались понять, как «Кушетка» устроена. Начал Эндрю Филд, выявивший «предка» «Кушетки» по мебелиной линии. Им оказался роман Клода-Проспера Кребийона-сына «*Le Sofa. Conte moral*» («Софа. *Нравоучительная сказка*»; конец 1730-х, публ. 1739?), где придворный Аманзей рассказывает свой необычный опыт: его душа вселялась в «тело» множества соф, на которых их владелицы принимали своих возлюбленных¹¹. Филд, кроме того, увидел в рассказе пародию на претензии реалистической прозы, а именно Достоевского¹². Далее, в диссертации Гранойена была в самых общих чертах рассмотрена его фабула и то, что исследователь ошибочно атрибутировал как «нарративное изобретение Кузмина»: кушетка в роли рассказчика¹³. Наконец, А. Г. Тимофеев в своей кандидатской диссертации предложил еще одну интертекстуальную разгадку. Сделав кушетку свидетельницей и рассказчицей событий, Кузмин опирался не только и не столько на «Софу» Кребийона-сына, сколько на ее вульгаризированное порнографическое продолжение – «*Les Mémoires d'une chaise longue*» [Воспоминания шезлонга] Викторьена дю Соссея (публ. 1903). Этот роман появился в первое полугодие 1907 года в русском переводе под протокузминским заголовком «Викторьен Соссе. Дневник **кушетки**»¹⁴. В диссертации Тимофеева приводился также план кузминского рассказа, кстати, с гораздо боль-

¹⁰ Ср. «Несколько слов от составителя» Н. А. Богомолова: «Читатель переписки Кузмина с Брюсовым может, видимо, пропустить историю публикации рассказа “Кушетка тети Сони”. Честно сказать, очень хочется согласиться с Брюсовым в том, что рассказ далеко не относится к лучшему, что создано Кузминым, – и все-таки автор настаивает на том, что ему должно быть напечатанным. На предложение опубликовать что-нибудь другое он отвечает вежливым, но вполне твердым отказом. Что это? Вряд ли просто желание не упустить причитающийся гонорар <...> Нам кажется, что здесь следует вести речь о некоем существенном для автора, но непонятном нам элементе» [Кузмин, 2006, с. 6].

¹¹ Это наблюдение повторено в американской биографии Дж. Малмстада и Н. А. Богомоловым, но без ссылки на Филда. См. [Malmstad, Bogomolov, 1999, p. 129].

¹² См. [Field, 1963, p. 299].

¹³ [Granoien, 1981, p. 134–136].

¹⁴ См. [Тимофеев, 2005, с. 278–284].

шим количеством любовных походов, чем в окончательном варианте¹⁵. В заключение обзора литературоведческих осмыслений «Кушетки» отмечу, что Э. Филд, Н. Гранойен, Дж. Малмстад, Н. А. Богомолов и А. Г. Тимофеев затронули и ее гомосексуальную окраску¹⁶.

В предлагаемом ниже анализе «Кушетки» я постараюсь показать, что французские – эротические – ассоциации кушетки дополняются русскими, гомосексуальный напор перерастает в металитературную рефлексию о новых путях русской прозы, а мишенью, в которую целит Кузмин, является не Достоевский, а другой равновеликий ему представитель магистральной ветви русской прозы.

О создании «Лекции» и ее рецепции ближайшим кругом Кузмина в опубликованной части архива писателя сведения отсутствуют. Любопытные детали выясняются зато из ее первой и единственной прижизненной публикации. «Лекция» вышла, как и требовал жанр святочного рассказа, на Святую неделю (длившуюся с кануна Рождества, или 24 декабря по ст. ст., по Крещенье, или 6 января) – в последнем, 52-м, номере «Синего журнала» за 1913 год¹⁷. Из других важных «анкетных» деталей этого рассказа обращают на себя внимание авторские кавычки, в которые взято выражение *Лекция Достоевского*. Их двусмысленность раскрывается по ходу чтения рассказа. Кавычками маркировано название фонографической пластинки, и одновременно подан сигнал о том, что оно не верно, а именно не отвечает ее содержанию¹⁸. Что касается подзаголовка *святочный рассказ*, то он, возможно, исходил от редакции журнала, ибо был частью формулы «Святочный рассказ М. Кузмина».

В «Синем журнале» «Лекция» сопровождалась двумя рисунками, которые были данью его развлекательному направлению. В том, что художник М. Слепьян выбрал для иллюстрирования зачин и финал, оба – на тему фонографа, можно видеть скрытую рекламу этого товара, тем более что на страницах журнала он рекламировался и совершенно открыто.

И место публикации рассказа, и его жанр, и художественное оформление Слепьяна, и даже последующее неперездание свидетельствуют будто бы о несерьезности «Лекции». Во всяком случае, такую позицию заняла Ольга Бурмакина в диссертации на звание магистра (Тартуский университет, под руководством Леа Пильд). В развиваемой ею схеме взаимоотношений Кузмина с Достоевским «Лекция» понимается как пародия на Достоевского, притом раннего – докаторжного – периода¹⁹.

В предлагаемом ниже разборе «Лекции» тема серьезности / несерьезности и тема Достоевского тоже поднимаются, но по другой причине. За явно игровым

¹⁵ [Тимофеев, 2005, с. 272–273].

¹⁶ См., например, [Malmstad, Bogomolov, 1999, p. 129, Тимофеев, 2005, с. 281].

¹⁷ В 12-томном берклийском издании рассказ приводится с ошибками, поэтому дальше я буду опираться на журнальную публикацию «Лекции» (Синий журнал. 1913. № 52б. С. 2–3). Ее репринтное воспроизведение и транскрипцию см. в [Panova, Pratt, 2011, p. 239–241].

¹⁸ Более чистый случай того же приема – кузминский рассказ à clef ««Высокое искусство»» (1910, публ. 1911), где герой с чертами Николая Гумилева и непреклонная в своей «высокой» эстетике героиня, метящая в Зинаиду Гиппиус, составляют глубоко несчастную творческую пару.

¹⁹ «[З]десь главный герой (“маленький человек”, описанный в духе стилистики и образности Достоевского “докаторжного” периода) принимает по ошибке записанную на фонограф сцену убийства собственного деда за диалог из “Преступления и наказания”. <...> “Лекция Достоевского”, опубликованная в “Синем журнале”, ориентированном на массового читателя, никак не может быть отнесена к категории произведений, определяющих подлинное значение Кузмина для русской литературы» [Бурмакина, 2003, с. 39].

планом скрывается вполне серьезный, подхватывающий – вслед за «Кушеткой» – металитературную рефлексию о новых путях русской литературы. На мой взгляд, имеются в рассказе и элементы карнавализации, не говоря уже о подрыве авторитетов, однако направлены они не столько на Достоевского, сколько на другого «магистрального» классика русской прозы. Достоевскому отведена, в сущности, роль отвлекающей «обманки», и именно поэтому его лекция взята в кавычки.

3. Правила разгадки рассказов-ребусов

В этом разделе излагается методика, которая будет применена для монографического анализа «Кушетки» и «Лекции». Она сводится к пяти герменевтическим операциям, учитывающим теоретические высказывания самого Кузмина, идеи Гумилева и Эйхенбаума и опыт разгадки других прозаических ребусов писателя, имеющийся в кузминистике.

3.1. «Прекрасная ясность» дизайна

На временном отрезке между «Кушеткой» и «Лекцией» Кузмин опубликовал «Заметки о прозе. *О прекрасной ясности*» – манифест, посвященный техническим задачам, стоящим перед создателями новой, постсимволистской, прозы. Мастерство прозаика уподоблялось в нем деятельности архитектора, т. е. расчету общей конструкции вплоть до мелочей. Кроме того, «Заметки о прозе» восстанавливали в правах пункты, аннулированные прежней, символистской, программой: правдоподобие сюжета, логичность его развития и соотнесенность содержания с формой. В финале манифеста все эти заповеди – еще раз повторю, сугубо технического характера – сводятся воедино и получают свое название: «прекрасная ясность»:

[Е]сли бы я мог кому-нибудь дать наставление, я бы сказал так: «Друг мой, имея талант, то есть, – умение по-своему, по-новому видеть мир, память художника, способность отличать нужное от случайного, правдоподобную выдумку, – пишите логично, соблюдая чистоту народной речи; имея свой слог, ясно чувствуйте соответствие данной формы с известным содержанием и приличествующим ей языком; будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом; будьте понятны в ваших выражениях». Любимому же другу на ухо сказал бы: «Если вы совестливый художник, молитесь, чтобы ваш хаос (если вы хаотичны) высветлился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой: в рассказе пусть рассказывается, <...> любите слова, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, – и вы найдете секрет дивной вещи – **прекрасной ясности** <...>» Но <...> все эти наставления не суть ли только благие пожелания самому себе (т. 10, с. 24).

Если принять за данность, что «Кушетка» и «Лекция» выдержаны в духе «прекрасной ясности», то предъявляемая к ним исследовательская анкета должна включать перечисленные технические критерии.

3.2. Интер- и метатекстуальность

Отправляясь на поиски «архитектурного дизайна» в рассказах Кузмина, исследователь встречает на своем пути множество сложностей, и наипервейшая из них та, что Кузмин был сознательным интертекстуалистом, считавшим переработку существующей литературы во что-то новое законным полем своей деятельности. За каждым его словом, мотивом, сюжетным поворотом, а возможно, и интонацией скрывается некий неизвестный прецедент. Это означает, что без учета литератур-

ного генезиса рассказа попытка выявить его общую структуру и заключенное в нем авторское послание рискует привести к ошибке.

Цитируя, стилизуя²⁰ и то воскрешая предшественников и целые литературные каноны, то, напротив, хороня их, Кузмин, разумеется, меняет смысл позаимствованных элементов. Уловить произведенные им сдвиги и связать их с общим смыслом произведения – дополнительная исследовательская задача.

Еще один вызов ученому состоит в том, что Кузмин любил работать не только с произведениями общеизвестными, но и с «редкими», ценными в элитарном кругу истинных знатоков литературы. Для «Кушетки» «редкие» источники были уже указаны Филдом и Тимофеевым, и мне остается анализ общеизвестных, но до сих пор не замеченных. Что касается «Лекции», то выявление всех ее интертекстов, как общеизвестных, так и «редких», выпало на долю автора этих строк.

«Кушетка» и «Лекция» замечательны и тем, что в них с помощью художественных образов, намеков, а также интертекстуальной констелляции претекстов из русской и европейской традиции Кузмин-прозаик наметил для себя особое место на литературной карте России. Тут из области интертекстуальности мы вступаем в родственную ей область металитературности.

Вообще, без разного рода метаотсылок невозможно представить себе шедевры Кузмина. Так, уже его ранний стихотворный манифест открывался показательной строкой «Где слог найду, чтоб описать прогулку...» (1906, публ. 1907)²¹. В «Лекции» металитературная топка вынесена в заголовок. Аналогичным образом заголовок «Кушетки» строится на тонкой игре с русским классиком, чьею имени я пока не называю. Этот потаенный смысл заголовка откроется в процессе расшифровки заключенного в рассказе ребуса.

3.3. Между вымыслом и правдоподобием

Как мы помним по «Заметкам о прозе», важный параметр кузминского нарратива – правдоподобие. Под ним нужно понимать не только привычный мимесис, но и иные способы размывания границ между реальностью и искусством. Например, стоит вспомнить, что Кузмин облюбовал жанр рассказа / повести / романа *à clef*, интрига которого заключалась в том, чтобы вывести известного человека под маской и в (полу)вымышленной ситуации, но в то же время с расчетом на узнаваемость²². Иногда в параллель к вымышленному персонажу Кузмин выбирал то или иное лицо из своего круга и описывал его как вот именно реальное лицо²³.

Обиды современников на то, что Кузмин сделал их своими персонажами, и последующие разыскания кузминистов под лозунгом «“кто есть кто” в прозе Кузмина», позволяют говорить о целой галерее реальных лиц, попавших в его художественную прозу. Это, например, завсегдагаи «башни» Вячеслава Иванова и «Бродячей собаки»; возлюбленные Кузмина и возлюбленные его возлюбленных; идеологические противники писателя и его бывшие протеже. Приведу дале-

²⁰ Стилизаторский дар Кузмина отмечали многие его современники, а впоследствии и литературоведы. Ср. в этой связи анализ «Подвигов Великого Александра» (1909), выдержанного в духе средневековой «александрии», в [Нагер, 1993, S. 182–214].

²¹ См.: Панова Л. Г. Дискурс «вещелюбия» в Серебряном веке: заметки о Кузмине, Ахматовой и Мандельштаме // Эткиндовские чтения. VIII, IX / Сост. В. Е. Багно, М. Е. Эткинд; отв. ред. М. Э. Маликова. М.: Рудомино, 2018 (в печати).

²² См., например, [Тименчик и др., 1978; Морев, 1990а; 1990б; Malmstad, Bogomolov, 1999; Богомолов, Малмстад, 2007; Панова, 2010].

²³ См. [Панова, 2017б, с. 291–301].

ко не полный список имен: Вячеслав Иванов, Анна Рудольфовна Минцлова, Ольга Глебова-Судейкина, Зинаида Гиппиус, Анна Ахматова, Велимир Хлебников.

Разбор «Кушетки» и «Лекции» дополнит эту галерею поистине звездной парой рубежа XIX–XX веков, которая с Кузминым никогда не ассоциировалась. Не будучи лично знакомым с ними, Кузмин создал их двойной портрет по литературным произведениям главы семьи и по той прессе, которая активно освещала все перипетии его частной жизни. Именно с этим автором Кузмин вступает в полемический диалог о путях русской прозы.

3.4. Поэтика ребуса

Эйхенбаум в заметке «О прозе М. Кузмина» предложил аналитический подход к кузминским рассказам как к «ребусам из современности»:

Рассказ становится загадочным узором, в котором быт и психология исчезают – как предметы в **ребусе**. Современность использована как фон, на котором резче выступает этот узор. Когда кажется, что Кузмин «изображает», – не верьте ему: **он загадывает ребус из современности** [Эйхенбаум, 1987, с. 350].

Но занимала ли ребусная проза самого Кузмина? Ответ должен быть положительным – достаточно открыть его «Предисловие к книге Юр. Юркуна “Шведские перчатки”» (1914, публ. 1914). Описывая творческий почерк своего не просто ученика, но – в современных юридических терминах – гражданского мужа, он, фактически, проговаривает собственную программу построения ребуса в прозе²⁴:

Роман может быть нов по сюжету, освещению, языку <...> Новизна сюжета, к которой снова стали склоняться ленивые люди, уверяя, что они устали от обобщений и психологии, – самая дешевая и опасная новизна. <...> Но что новее всего и заслуживает наибольшего внимания, это самый подход к структуре романа. <...> **Вглядитесь пристальней, и подлинные очертания всей постройки будут ясны и последовательность точно обнаружится.** Я особенно настаиваю на этом, потому что иначе автору грозила бы опасность расплыться в пространстве. <...> Снаружи все свободно, легко, почти капризно. **Кроме новизны, этот прием доказывает и наблюдательность автора, но требует внимания и догадливости со стороны слушателей.** Ю. Юркун считает читателей за людей **сообразительных и не тупых** <...> Я не хочу сказать, что он сознательно пишет **ребусы**, но внимания требует (т. 10, с. 174–175).

Эйхенбаум так и не перешел от теоретического осмысления ребусной природы кузминской прозы к разгадкам конкретных ребусов. Осуществил этот прорыв Джон Барнстед. В статье «Stylization as Renewal: The Function of Chronological Discrepancies in Two Stories by Mixail Kuzmin» (Стилизация как обновление: функция хронологических нестыковок в двух рассказах Михаила Кузмина), содержавшей подробный анализ двух рассказов о чудесах, «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» (публ. 1907) и «Два чуда» (публ. 1919), ученый указал на временные нестыковки как на прием, который наряду с интертекстами, автобиографическими отсылками (включая автоцитаты) и метатекстуальными элементами должен привести читателя к пересмотру того, что при первочтении выглядит наивной стилизацией. Так, Клара Вальмон, героиня-рассказчица, дозирующая информацию о себе, – вовсе не жертва дьявола, а пришедший в женский монастырь авва Памва – вовсе не разбойник, обратившийся при

²⁴ Были у Кузмина и поэтические ребусы. См., например, мое прочтение «Нового Озириса» («Поля, полотьщица, поли...») в [Панова, 2006, с. 524–559].

помощи чуда в христианскую веру. Барнстед делает и любопытный теоретический выход на метатекстуальность. За беременностью Клары Вальмон, как и за невероятной толщиной прозорливой Нонны (второго персонажа «Двух чудес», с которым происходит чудо), скрываются смыслы, имеющие самое непосредственное отношение к искусству и творчеству:

Несмотря на то, что [рассказы] «Из писем девицы Клары Вальмон» и «Два чуда» принадлежат к разным периодам литературной карьеры Кузмина, они иллюстрируют единство его творческой техники. Прием хронологической нестыковки может считаться образцом общей организации прозаического мира Кузмина: лежащий в ее основе автобиографический элемент в конечном итоге подчинен более широким задачам искусства; граница между искусством и жизнью размывается; чудовищная беременность Клары и поддельная, пародийная Нонны в равной мере эмблематизируют этот процесс [Barnstead, 1989, с. 13–14] (пер. мой).

Барнстед предположил, что аналогичным образом могут быть проанализированы «Кушетка»²⁵ и другая проза Кузмина²⁶. С благодарностью перенимая из его статьи внимание к технике неувязок, я рассмотрю «Кушетку», а вслед за ней и «Лекцию» с привлечением герменевтической модели Майкла Риффатерра. В ней неувязки тоже рассматриваются, но не в узко темпоральном, а в предельно широком понимании. Свой принципиально интертекстуальный подход Риффатерр развил в «Семиотике поэзии» применительно к структуре стихотворного, а не прозаического текста. Что ж, не исключено, что Кузмин написал два анализируемых рассказа, руководствуясь хорошо ему известными законами поэзии.

Риффатерр открывает «Семиотику поэзии» рассуждением о том, что стихотворный текст, говоря об одном, имеет в виду другое. «Одно» – это некая «реальная» картина, возникающая на поверхностном уровне, а «другое» – архетипическая литературная матрица, разворачивающаяся на глубинном уровне. Поскольку усилия поэта направлены на разработку двух семантик сразу, неминуема неувязка – или, на языке Риффатерра, «неграмматичность» – в передаче реальности. Для читателя она становится окном, позволяющим разглядеть глубинный уровень стихотворения.

По Риффатерру, поверхностный (= миметический) и глубинный (= матричный) уровни сцеплены готовой литературной гипогаммой. Это может, например, быть кот – символ домашнего уюта²⁷, или зеркало без амальгамы (*miroir sans tain*) – символ печали или меланхолии²⁸. Ученый постулирует, что работа поэтов с гипогаммой состоит в «развертывании» или «обращении».

Применение модели Риффатерра к двум нашим рассказам позволяет точнее сформулировать приведенное в этом разделе наблюдение Эйхенбаума над прозой Кузмина. Излагая на поверхностном (миметическом) уровне «историю из современной жизни», на глубинном метауровне Кузмин разворачивает (металитературную матрицу). Чтобы читатель мог обнаружить скрытый уровень, на поверхностном Кузмин допускает нарочитые сбои, противоречащие духу «прекрасной ясности» и потому бросающиеся в глаза. Читателю предстоит увидеть в этих «неграмматичностях» указующий «жест» в сторону металитературного содержания,

²⁵ [Barnstead, 1989, с. 13].

²⁶ Впоследствии А. А. Кобринский привлек внимание к обилию временных неувязок в «Набеге на Барсуковку» (публ. 1914) – изящной пародии на «Дубровского». См. [Кобринский, 2005].

²⁷ [Riffaterre, 1978, p. 66–70].

²⁸ [Ibid., p. 32–39].

которое и прояснится в процессе разгадки ребуса, устроенного вокруг той или иной гипограммы.

Договоримся теперь о том, что такое гипограмма применительно к двум нашим рассказам. В «Кушетке» это вынесенная в заглавие кушетка, продолжающая такой богато представленный в литературе ряд, как софа, шезлонг, диван и т. д., а в «Лекции» – фонограф, в заглавии представленный метонимически. Под «лекцией Достоевского» подразумевается фонографическая запись – новое явление в жизни человека рубежа XIX и XX веков. Фонограф, успевший попасть в русскую литературу и критику до кузминского рассказа (правда, как следует из моих разысканий, всего дважды), продолжил более широкую традицию попыток европейских и русских писателей с реалистической достоверностью воспроизвести речь, сознание или внешность персонажей путем применения новейших техник типа стенографии или фотографии.

3.5. Поэтический мир Кузмина

Пятое и последнее правило состоит в том, чтобы отдельные произведения Кузмина рассматривались на фоне всего его творческого наследия – от поэзии и музыки до дневников и рецензий. Одними параллельными местами – а именно на них делает упор современная кузминистика – тут не обойтись. Требуются более глубокие обобщения, например, такого рода, как принадлежащее Маркову соображение о конструктивной роли ошибки в кузминской прозе:

[В] конце происходит не то и не так; или, наоборот, ничего не происходит, хотя что-то ожидалось; или же происходит и «то», и «так», но не «потому». Отсюда – не только роль ошибки в рассказах, но и их ироничность, причем ирония может быть двойная, а то и тройная [Марков, 1984, с. xiv].

Оно, кстати, приоткрывает характер «Лекции».

Подлинно научное изучение творчества Кузмина сможет начаться не раньше, чем будут выявлены тематические, структурные, стилистические и другие инварианты, показывающие, что же такого особенного он совершил в модернистской культуре и в чем конкретно проявляется только ему присущая манера думать и говорить о мире, человеке и искусстве. К сожалению, этот подход представлен в кузминистике слабо²⁹ – в отличие, например, от пушкинистики, пастернако-, ахмато- или мандельштамоведения, где он уже принес свои плоды.

С учетом всего сказанного я буду опираться на картину мира Кузмина, которую применительно к «Кушетке» и «Лекции» опишу в первом приближении следующим образом.

Эрос пронизывает собой весь мир, связывая человека с Богом. Ничего выше Эроса и Бога в поэтическом мире Кузмина нет.

В гейском письме Кузмина, – а оно представлено не только в «Крыльях», но и в «Кушетке», – мужчина и женщина противостоят друг другу, по-разному действуя в любовной ситуации. Мужчина любит правильной любовью. Его отношения с партнером имеют шансы на счастливое развитие, если этим партнером является мужчина. Женщина раскрывается в любви то как жалкое, то как вампирическое, то

²⁹ См. [Жолковский, Панова, 2009; Панова, 2013; 2017a]. См. также: *Панова Лада*. «Выше стропила...»: о брачной гипограмме дома в стихотворениях Кузмина и Ахматовой // *Wiener Slawistischer Almanach*. 2017. Vol. 79 (в печати); *Панова Л. Г.* Дискурс «вещелобия» в Серебряном веке: заметки о Кузмине, Ахматовой и Мандельштаме // *Эткиндовские чтения*. VIII, IX / Сост. В. Е. Багно, М. Е. Эткинд, отв. ред. М. Э. Маликова. М.: Рудомино, 2018 (в печати).

как безумное существо. Ее чувство к мужчине может быть губительно для него, для нее или для их детей.

Оборотной стороной гейской идеологии Кузмина является мизогинизм, иногда, как в «Крыльях», открытый, но чаще скрываемый³⁰.

В гейском письме Кузмина действует принцип эротического оптимизма: истинно любящий мужчина не теряет надежды получить объект любви в качестве награды за свои усилия, даже если за внимание его партнера борется соблазнительная красавица.

Как в гейском письме, так и вне его Кузмин разрабатывает свою трактовку любви: чистой «любви-просто-так» противостоит корыстная «любовь-потому-что», причем первая зарождается чаще в сердце героя-мужчины, а вторая – в сердце героини.

Один из типично кузминских персонажей, существующий вне гейского письма, – чудака, своим странным поведением или образом мыслей провоцирующий самые удивительные повороты сюжета. Это как раз случай «Лекции». Особый подвид сюжетов вокруг чудака – его поведение в любви, а именно нежелание или неумение воспользоваться тем шансом на нормальные / счастливые / здоровые отношения с женщиной, который сам плывет ему в руки.

Залогом правильного существования человека (мужчины) в мире является укорененность в культуре. Для того чтобы взрослеть, любить, писать, умирать, собирать коллекцию и т. д., литература, живопись, опера и другие виды искусства накопили большое количество сценариев. Следование этим сценариям придает человеческому существованию и особый вкус, и глубокий цивилизационный смысл. Сказанное относится в том числе к умению правильно обращаться с культурно значимыми и судьбоносными вещами. Этот инвариант проведен как через «высоколобую» культуру «Кушетки», так и через «низколобую» «Лекции».

4. «Кушетка тети Сони»: гипограмма кушетки

4.1. Пушкинская техника умолчания

В качестве отправного пункта для анализа «Кушетки» остановимся на ее дискурсивной интриге, создающей осязаемое напряжение между тем, что сказано, и тем, что утаено. Дело в том, что в этом рассказе продолжена традиция пушкинской техники умолчаний, представленная в «Повестях Белкина» (1830, публ. 1831).

Справедливости ради стоит отметить, что пушкинисты разглядели у Пушкина прием умолчания только в 1919 году. Речь идет о ныне классическом разборе «Станционного смотрителя» М. О. Гершензоном, согласно которому в этом вроде бы простеньком анекдоте из жизни станционного смотрителя содержится одна сюжетно якобы немотивированная деталь – серия немецких картинок с историей блудного сына. Между тем, эти картинки, глядящие на станционного смотрителя со стен его «обители», становятся той искаженной призмой, через которую он воспринимает события, разлучившие его с нежно любимой дочерью Дуней. Пренебрегая фактами, а именно тем, что проезжий красавец-гусар увозит Дуню с ее согласия и счастливо живет с ней в Петербурге, станционный смотритель воображает себе ее участь как историю падшей «блудной дочери». Уверовав в свою выдумку, он чахнет и с горя умирает. «Станционного смотрителя сгубила ходячая мораль» [Гершензон, 1919, с. 126] – вот что дает понять Пушкин, не только «развесивший» картинки с историей блудного сына в доме станционного смотрителя,

³⁰ Эту особенность кузминской прозы едко спародировал Георгий Иванов в «Петербургских зимах» (публ. 1928): «Зинаида Петровна дрянь и злюка, она интригует и пакостит, у нее длинный нос, который она вечно пудрит. А подпоручик Ванечка похож на ангела... – вот и тема для повести, а то и для романа» [Иванов, 1994, с. 101].

но и построивший свой текст по принципу таких картинок. Этот вывод Гершензон предваряет аналогией с картинками-головоломками:

Иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним напечатано: «Где тигр?» Очертания ветвей образуют фигуру тигра <...> Но картинка разгаданная теряет всякий интерес, а «Станционный смотритель» разгадкой впервые оживает <...> Он очарователен тонкостью лукавства: он весь – сарказм, но насмешка разлита в нем так, что и не заметишь. Нынешние символисты могли бы поучиться здесь легкости и естественности работы. Идея нисколько не спрятана, – напротив, она вся налицо, так что каждый может ее видеть; и однако все видят только лес [Там же, с. 122].

Упрекая своих современников-символистов в том, что они прошли мимо пушкинской конструкции, Гершензон, возможно, и был прав. На него его критика не распространялась, это на Кузмина. Судя по «Заметкам о прозе», Кузмин придавал первостепенное значение сюжетной и повествовательной технике, призывая современных авторов замечать ее у других писателей и разрабатывать самим. Косвенные улики того, что в «Кушетке» были учтены пушкинские уроки умолчания, насмешек и естественности, находим в отзыве Гумилева на «Первую книгу рассказов», где, как мы помним, выше других прозаических опытов Кузмина ставился именно этот рассказ ³¹:

Несложность и беспритязательность фабулы освобождает слово, делает его гибким и уверенным, позволяет ему светиться собственным светом <...>

Пушкин интуицией гения понял необходимость такого культа языка и в России и создал «**Повести Белкина**», к которым жадная до ученичества современная критика отнеслась как к **легкомысленным анекдотам**. Их великое значение не оценено до сих пор. И неудивительно, что наша критика молчаливо обходила до сих пор прозу М. Кузмина, **ведущую свое происхождение**, помимо Гоголя и Тургенева, помимо Льва Толстого и Достоевского, **прямо от прозы Пушкина** [Гумилев, 1991] ³².

В «Кушетке» пушкинская техника умолчания подверглась модернизации. Как я постараюсь показать дальше, повествование в ней ведется на трех уровнях: фабульном; сюжетном, сочетающем фабулу со множеством недосказанностей; и металитературном, где из недосказанностей вырастает ребус.

4.2. От фабулы к сюжету

Несмотря на то, что в «Кушетке» фабула и сюжет разведены с неподражаемым мастерством, она не стала достоянием теории литературы, хотя предпосылки для этого имелись. Через полтора десятилетия после кузминского рассказа, в 1921 году, В. Б. Шкловский ввел в научный обиход соответствующую терминологию, выбрав в качестве хрестоматийного примера «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Лоренса Стерна ³³, а несколько позже, в 1925 году, А. С. Выготский

³¹ Гипотетически, в гумилевском отзыве могли отразиться вкусы и мнения самого рецензируемого. Дело в том, что в этот период Кузмин подружился с четой Гумилевых и даже воспользовался приглашением погостить в их царскосельском доме в период своих сердечных неурядиц.

³² Пародийным освоением пушкинской техники был «Набег на Барсуковку», о котором см. сноску 26.

³³ [Шкловский, 1929 (1921), с. 177–204].

разобрал по-модернистски разорванный сюжет «Легкого дыхания» Ивана Бунина³⁴.

Сюжету «Кушетки» до сих пор не везло и в кузминистике. Ее исследователи довольствовались обсуждением входящей в него семейной фабулы, повествованию с точки зрения кушетки и некоторой общей недосказанности³⁵.

Опираясь на формалистскую и последующие теории сюжета, я постараюсь продемонстрировать кузминское искусство сюжетосложения в «Кушетке». Говоря пока что предельно общо, в фабуле заглавный мебельный объект нагружен привычными по литературным меркам функциями. Будучи частью интерьера аристократического дома Гамбаковых, он служит местом действия, а будучи неодушевленным предметом, тем не менее магически вмешивается в судьбы представителей этого рода. Что касается сюжета, то тут значимость кушетки возрастает до максимума. Прежде всего, в роли наблюдателя, рассказчика и комментатора событий она переходит в разряд квазиодушевленных существ, приобретая гендерную (женскую) определенность и возрастные признаки (старость). Власть кушетки, в фабуле распространившаяся на род Гамбаковых, в сюжете простирается и на самый текст. В ипостаси рассказчицы кушетка транслирует свою точку зрения – «бабушки», носительницы патриархальных взглядов, недовольной тем, что в ее доме завелась молодая жизнь. Кузмин, взыскующий новой прозы, не смиряется с главенством кушетки и находит нарративные и металитературные способы для его подрыва.

4.3. Семейная фабула

Фабула «Кушетки» распадается на две: современную историю из жизни семьи Гамбаковых и двухвековую историю «кушетки тети Сони». Начну с первой.

Семейной фабулой иллюстрируется традиционный для русской литературы XIX – начала XX века конфликт между поколениями «отцов» и «детей»³⁶. Кузмин модернизирует его, делая одного из представителя «детей» геем. Когда на семейном собрании всплывает это обстоятельство, оно ведет к окончательному расколу внутри клана Гамбаковых. Раскол проходит по новой для русской литературы линии: «новаторское гейское vs патриархальное (точнее, матриархальное) женское».

В этой «старой-новой» семейной драме участвуют пять персонажей: четверо Гамбаковых и один «чужак». Все они, будучи готовыми литературными типажками, создают узнаваемый ансамбль, разыгрывающий хорошо знакомую русской литературе интригу: давно заведенный и хорошо отлаженный жизненный уклад аристократического (купеческого...) семейства испытывается на прочность «чужаком» более низкого социального происхождения и морально нечистоплотным.

³⁴ Книга Выготского «Психология искусства», с разбором «Легкого дыхания» в качестве главы VII, была тогда защищена в качестве диссертации и подана в издательство. Вышла в свет она, однако, только спустя 40 лет, в 1965, см. [Выготский, 1965, с. 191–211]. Развитие идей Выготского см. в [Жолковский, 2016].

³⁵ См. [Granoien, 1981, p. 134–136, Тимофеев, 2005, с. 273–274].

³⁶ В XIX в. классическим воплощением такой интриги стали «Отцы и дети» (1860–1861, публ. 1862) Тургенева. (Этот роман, кстати, упоминается в рассказе Кузмина «Слава в плюшевой рамке» (т. 8, с. 158).) В начале XX века тургеневская интрига была осовременена Андреем Белым в «Петербурге» (1912–1913, 1922, публ. 1913, 1922). Там террористическая ячейка использует разлад между отцом-сенатором и его сыном – студентом и интеллектуалом – в своих целях. Совершая покушение на отца, пусть неудачное, сын в дальнейшем полностью разрывает родственные связи, перебираясь из Петербурга в Египет – страну пирамид.

Что в «Кушетке» оказывается не просто оригинальным ходом, но ходом, подрывающим основы магистрального семейного сюжета XIX – начала XX века, это ее развязка: покидая пустеющий аристократический дом, герой-гей вступает в самостоятельную жизнь.

Аристократическое семейство Гамбаковых выписано Кузминым по схеме 2 + 2: два персонажа принадлежат к поколению «отцов» и два – к поколению «детей», причем каждая поколенческая пара состоит из брата и сестры. Эти симметрии разваливаются с появлением в доме Гамбаковых нечетного пятого персонажа – «чужака». Его визиты не только разрушают численное равноправие «отцов» и «детей», но и вносят гендерное противопоставление «гейское vs женское», поскольку за внимание «чужака» соревнуются младшие Гамбаковы – брат и сестра.

К достоинствам «Кушетки» можно отнести то, что интрига «отцы vs дети» не выпячивается, а ее участники – повторю: готовые литературные типажи, – убедительно «одеты» в реалистическую плоть и кровь.

Старший и явно главный Гамбаков, Максим Петрович, являет тип доброго старого генерала, души не чающего в своих детях. Власть в доме он уступает сестре, Павле Петровне, классической старой деде, чья энергия обращена на близких. Надзирая за домом, она безраздельно командует и братом, и его детьми. Не случайно у нее «мужское» имя – *Павла*³⁷.

Младшие Гамбаковы борются с тиранией тети Павлы за свободу принятия решений, а между собой, как отмечалось выше, – за объект любви. Сестра после временной победы на обоих фронтах терпит двойное поражение, а брат после временного любовного поражения остается все-таки в выигрыше. К победе предрасполагает и его правильная, с точки зрения гейской идеологии Кузмина, «природа», и даже имя *Константин*, в переводе с латинского – ‘стойкий, постоянный’, т. е. в нашем случае – не отступающий от себя и своих решений. Константин Максимович, или Костя, старший сын генерала и студент университета – тип уайльдовского героя, с утонченным вкусом, эстетским подходом к жизни и поисками радостей жизни. Он – единственный полностью положительный персонаж рассказа. Сестра Кости, Анастасия Максимовна, или Наст(ась)я, институтка, отвечает стереотипу бесплодной мечтательницы. Погруженная в девичьи грезы, она упускает из виду реальную расстановку сил. Другой ее недостаток – показная женская эмансипация, выражающаяся то в эскалации женских капризов (а Настя хочет замуж, причем немедленно), то в «благородной» рисовке (в сцене смерти генерала Настя, расталкивая близких, бросается облегчить его страдания).

Приз, за который соревнуются брат и сестра, – Сергей Павлович Павиликин, или Сережа, красивый молодой человек без имени, состояния и принципов. В согласии со своей фамилией, производной от растения *повилика*³⁸, он обвивается то вокруг брата, то вокруг сестры Гамбаковых в надежде получить от них содержание или хотя бы денежное вспомоществование. Поскольку Настя богаче Кости, Павиликин – не без колебаний – делает ставку на брак с ней.

Павиликинский типаж встречается, например, у ценимого Кузминым Островского. Так, с Подхалюзиным, персонажем пьесы «Свои люди – сочтемся» (публ.

³⁷ Имя *Павла* в сочетании с отчеством *Петровна*, возможно, является тонкой отсылкой к правителям России. Напоминает оно и о Павле Петровиче Кирсанове, который в «Отцах и детях» является идеологом поколения «отцов» и главным оппонентом Базарова – идеолога поколения «детей».

³⁸ В статье «повивать» из «Голкового словаря живого великорусского языка» В. И. Даля *повилика* определяется в том числе через ‘вьюн’ и ‘плющ’.

1850), который из низов постепенно вырастает в купеческое семейство Большовых, нашего героя роднит самоуничжительная поговорка «Где уж нам с суконным рылом в калачный ряд!» (т. 1, с. 168). И там, и там она произносится в сцене, где лицо более высокого статуса сватает его – за себя (у Кузмина) или за свою дочь (у Островского):

Подхалюзин. Да как же можно, Самсон Силыч? <...> [Г]же мне с **суконным-то рылом-с?**

Большов. Ничего не **суконное**. Рыло как рыло. Был бы ум в голове <...> Так что же, Лазарь, посватать тебе Алимпияду-то Самсоновну, а?

Подхалюзин. Да помилуйте, смею ли я? [Островский, 1959, с. 64]

По меркам Кузмина Павиликин не является негодяем или подлецом, в отличие от Подхалюзина. Скорее, это обычный человек не без слабостей. Отрицательное отношение к нему старших Гамбаковых диктуется вовсе не этими слабостями, а предубеждением аристократов против «чужака»³⁹. Персонаж сомнительного происхождения и с сомнительными жизненными ценностями понадобился Кузмину для особой сюжетной коллизии вокруг пропажи драгоценного фамильного перстня. Сначала Кузмин подготавливает почву для того, чтобы читатель поверил старшим Гамбаковым, обвиняющим Сережу в краже перстня. Затем перстень будет найден в кушетке, и в глазах читателя честь этого персонажа будет реабилитирована.

Чтобы обсуждение семейной фабулы «Кушетки» с точки зрения поднятых в ней гендерных вопросов могло быть продолжено, попробуем ее сформулировать.

Дружба Кости и Сережи постепенно перетекает в тайный роман с ночными свиданиями, совместными выходами в оперу, расставанием и примирением. На первых порах этот роман осложняется займом, о котором Сережа просит Костю накануне их первой ночи.

Принимая визиты Сережи к Косте за дружеские, а не любовные, Настя и сама начинает проявлять к нему романический интерес. Не получая свидетельств достаточного расположения с его стороны, она воображает, что во время постановки домашнего спектакля «Эсфирь» пробудилась их взаимная симпатия. На самом деле в ночь спектакля произошло окончательное сближение Сергея с ее братом.

Как-то после катания вдвоем с Сергеем по зимнему городу Настя предлагает ему руку и сердце, соблазняя его своими доходами и имениями. Сережа, хотя и не сразу, покупается на ее богатства. Когда Настя приходит заручиться отцовским благословением, разражается семейный скандал. Павла Петровна высказывает подозрение, что это Сережа украл с руки ее брата фамильный перстень (а перстень пропал после того, как Максим Петрович в компании Сергея Павловича вздремнул на кушетке), и заодно обвиняет Сергея в растлении Кости (по ночам до нее доносятся обрывки прощаний двух молодых людей). Настя в ответ заявляет о предубеждении тети против ее жениха и обращается к Косте за поддержкой. В разгар скандала Максим Петрович с криком, перекрывающим остальные голоса, умирает. Происходит это на той самой кушетке, где ранее пропал перстень.

Во время похорон Максима Петровича Сережа жалуется Косте, что ему отказано от дома Гамбаковых, а Костя делится с Сережей своими планами – поселиться отдельно от своих. Сережа принимает Костино приглашение бывать у него. Воссоединение двух возлюбленных скрепляется объятием. Настя же еще до похорон вернулась под опеку Павлы Петровны, дав свое согласие на то, чтобы та письменно отказала Сереже от дома.

³⁹ Любопытно отметить, что в рабочей тетради Кузмина четырем персонажам приданы возрастные характеристики: «Павла – 45. Сережа – 24. Костя – 21. Настя – 17» [Тимофеев, 2005, с. 272].

Поскольку вина за случившиеся беды возлагается на кушетку с дурной «репутацией», после похорон Максима Петровича она выставляется на продажу. Когда рабочие ее переворачивают, чтобы вынести из дома, из нее выпадает перстень, послуживший поводом для семейного раздора. Явно недовольная тем, что перстень обнаружился, а Сергей тем самым к его пропаже оказался не причастен, Павла Петровна прячет его в свой ридикюль.

Как можно видеть из этого пересказа, противоборство «отцов» и «детей» имеет в «Кушетке» ярко выраженную гендерную подоплеку. На отрицательный полюс Кузмин помещает Павлу Петровну, воплощающую поколение родителей, женский мир и патриархальный уклад, а на положительный – Константина, воплощающего поколение «детей», гомосексуальность и мужской мир. На этой шкале Настасья располагается ближе к тете, а Максим Петрович – ближе к сыну. Как ни парадоксально это может прозвучать, конфликт «отцов» и «детей» сводится к соперничеству брата и сестры, состоящему в том, кто из них сможет переступить через принятые в обществе нормы, чтобы подтвердить свою принадлежность к поколению «детей», а кто, не справившись, вернется в стан «отцов»⁴⁰.

Подчеркнуто это соперничество тем, что молодые Гамбаковы поставлены в равные условия: им приходится преодолевать сходные преграды. Несмотря на более сложный квест Константина, состоящий в любви мужчины к мужчине и поиске своей идентичности, ему в конечном счете все удается. Настя же, решившись на мезальянс, сначала восстает против старших (и тем самым оправдывает свое имя – др.-греч. ‘восставшая’), но после первого поражения смиряется и возвращается под тетинo крыло.

Соперничество брата и сестры предполагает и сравнение героев между собой. Главный критерий здесь – поведение в любовных ситуациях. Костя любит по-настоящему и полностью раскрывается в своем чувстве. Так, после первой ночи с Сережей он окружает своего партнера неподдельной заботой, проявляющейся в словах и жестах. Косте, кроме того, достает смелости, чтобы перестроить свою жизнь в согласии со своей гомосексуальной идентичностью. На этом пути его ждет награда – возобновление романа с Сергеем. Настя, напротив, любит Сергея надуманной «влюбленностью институтки» (т. 1, с. 177), и ее поведение лишено естественности и красоты. Не случайно в качестве отрицательной параллели ей даны Эсфирь и Манон Леско, своей красотой и женственностью вершившие судьбы мужчин и народов. Так, в отличие от Манон Настя борется за Сережу совсем не по-женски, а по-мужски, грубо-деловито, почти торгашески, а ее признания в любви звучат жалко – как механический «щебет».

За соперничеством брата и сестры просматриваются следующие инварианты поэтического мира Кузмина: (1) любовь мужчины к мужчине понимается как высшая форма Эроса; (2) к женщине – традиционному объекту мужской любви – применяется мизогинистская призма; и (3) действует принцип эротического оптимизма: любовь мужчины к мужчине сбывается, не смотря ни на что.

Отдельный вопрос – правдоподобие семейной фабулы нашего рассказа. Он встает не только в связи с программной «прекрасной ясностью». В первой, журнальной, публикации «Кушетка» сопровождалась посвящением: «Эту **правдивую** историю посвящаю своей сестре», которое во второй, книжной, публикации было урезано до фамилии и инициалов адресата: «Моей сестре В. А. Мошковой» (т. 1, с. 158, 325).

⁴⁰ Напомню в этой связи, как разрешается поколенческий конфликт в «Отцах и детях»: Аркадий Кирсанов женится, остепеняется и из стана «детей» переходит в стан «отцов», Базаров же остается в стане «детей», но скоро гибнет.

Но как объяснить, что прогейский и слегка мизогинистский, как бы антисестринский, рассказ посвящался не кому-нибудь, а сестре писателя? Напрашивающееся объяснение состоит в том, что в то лето Кузмин гостил у нее и ее мужа в Новгородской губернии в окрестностях станции Окуловка⁴¹. Есть и более сложное. Варвара Мошкова наверняка понимала, в чем именно состоит правдивость «Кушетки». Мы, современные читатели, похвастаться этим знанием не можем. Уже сам эпитет «правдивая» оказывается двусмысленным: «документальная» история или только «правдоподобная»?

Эта дилемма разрешится, если спроецировать на рассказ житейские обстоятельства его автора, известные не только Варваре Мошковой, но и нам – благодаря исповеди Кузмина «Histoire édifiante de mes commencements», написанной в 1906 году по просьбе Вяч. Иванова. Приведу их в кратком пересказе.

Отец писателя, Алексей Алексеевич, как и герой «Кушетки», **военный** (морской офицер), правда, совсем не мягкий, а деспотичный, «умер, **поссорившись** перед смертью с **тетей**» [Кузмин, 2000б, с. 269]. Случилось это в 1886 году в **присутствии Кузмина**. Он в это время зачитывался забавной историей из «Нивы» и смеялся, а прислуга, кстати, по имени **Настасья**, его упрекала [Там же].

После смерти отца Кузмин продолжал жить с матерью до самой ее смерти в 1904 году. Свои гомосексуальные наклонности он скрывал вплоть до попытки самоубийства в 1894 году. Накануне этой попытки он **«признался** Чичерину, Синявину и <...> двоюродному брату», а после – матери, и у всех своих конфидентов встретил понимание [Там же, с. 270].

«Правдив» – если не автобиографичен – и типаж Константина Максимовича Гамбакова, что подчеркнуто инициалами *К. М.*, общими герою рассказа и Михаилу Кузмину. От Кузмина Косте также досталось эстетское отношение к быту, любовь к опере, знание «Тысячи и одной ночи»⁴², любительские спектакли и, last but not least, попытка перестроить свою жизнь так, чтобы встречаться с мужчинами. Автоцитатой в «Кушетке» выглядит и эпизод с перетеканием святочного любительского спектакля в ночное свидание двух мужчин. Его литературными «первоисточниками» можно считать «Картонный домик» (п. 1907) и стихотворение «На вечере» (1906–1907) из цикла «Прерванная повесть» (1906–1907). И там, и там описан памятный Кузмину день – 22 ноября 1906 года (по ст. ст.): после премьеры «Сестры Беатрисы» (в постановке Всеволода Мейерхольда) Кузмин и Судейкин отправились на «башню» к Вяч. Иванову, где присоединились к компании писателей, а оттуда тайно удалились вдвоем, к Кузмину, чтобы предаться любви⁴³.

Разумеется, Константин Гамбаков – отчетливо идеализированный портрет молодого Кузмина. Последний долго не мог примириться со своим гомосексуализмом, впадал из-за этого в отчаяние вплоть до самоубийства и – добавлю для полноты картины – принадлежал к бедному дворянству. Так, в отличие от Кости, легко предоставляющего заем своему приятелю, Кузмин всю жизнь отчаянно нуждался в деньгах, а в период творческого становления даже принимал ежемесячное вспомоществование от Георгия Чичерина. Еще одно существенное отличие

⁴¹ [Кузмин, 2000б, с. 366–393, Богомолов, Малмстад, 2007, с. 146, 213].

⁴² См., например, две дневниковые записи: от 15.05.1906 – «Приехали Сомов и Нувель <...> Читали 2 сказки из “1001 ночи”, досидели до света» [Кузмин, 2000б, с. 147]; и от 25.06.1907 – «Читаю “1001 ночь”». В 1903–1906 гг. Кузмин работал над музыкальным сочинением «1001 ночь», которое до нас не дошло. Подробности см. в комментариях Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина к [Кузмин, 2000б, с. 473].

⁴³ Кузмин занес подробности того дня в свой дневник, см. [Кузмин, 2000б, с. 274–275], откуда и мы знаем почти по часам, что тогда происходило.

автора «Кушетки» от ее главного героя состоит в том, что его бисексуальные партнеры легко оставляли его ради женщин – на этом прервался, например, его роман с Судейкиным. Константин Гамбаков как бы берет реванш за прошлые и будущие поражения Кузмина – и оказывается для Сергея Павиликина более притягательным, чем его богатая сестра.

На изображение Кости и Сережи как новых, современных людей, а также на характер их любовной связи определенно повлиял опыт половинчатого рассекречивания гомосексуализма, полученный Дягилевым в российский период, когда он только становился *spiritus movens* Серебряного века.

В результате свидания с доступной женщиной, устроенного родителями, Дягилев заразился сифилисом⁴⁴. Несколько позже, в университете, он сошелся сначала с кузеном Дмитрием Философовым, а затем и несколькими другими студентами. В дальнейшем Дягилев окружил себя художниками, композиторами, музыкантами, балетными танцовщиками одной с ним ориентации. Попав в эту среду – среду «Мира искусства», – Кузмин полностью раскрепостился. Более того, публикацией «Крыльев» он совершил беспрецедентный и для России, и для Запада шаг, по-английски называемый *coming out*⁴⁵. «Мирискусниками» этот поступок был встречен восторженно, однако примеру Кузмина никто из них не последовал. Дягилев, например, был театральным антрепренером и зависел от консервативной дирекции императорских театров; соответственно, свои романы с мужчинами он старался не афишировать.

Попутно отмечу, что Дягилев мог представлять интерес для автора «Кушетки» и как посетитель видных на рубеже XIX–XX веков культурных фигур – от Толстого (в 1892 году) до Уайльда (в 1898)⁴⁶.

Таким образом, в «Кушетке» к Дягилеву и дягилевскому гомосексуальному кругу имеет самое непосредственное отношение то обстоятельство, что Сергей Павиликин и Константин Гамбаков – геи / бисексуалы, не скрывающие, но и не афиширующие своих романов с мужчинами.

Вопреки предостережению Кузмина, высказанному в письме к Руслову (см. § 2), что в Сергее Павловиче Павиликине не следует видеть Сергея Павловича Дягилева, все-таки трудно отмахнуться и от их общих внешних данных – шарма, внушительной корпулентности, и их любовного поведения – частой смены партнеров, не говоря уже об общих имени и отчестве. Кроме того, на Дягилева, любившего подчеркивать, что «его фамилия происходит от слова “дягиль” – “папоротник”»⁴⁷, косвенно указывает и «травяная» фамилия *Павиликин*. Делать более далекоидущие выводы о сходстве характеров Павиликина и Дягилева вряд ли продуктивно по названной выше причине: достаточно того, что слегка дягилевский абрис Павиликина вносил в «Кушетку» ту ауру правдивости и современности, которую Кузмин так ценил в своем рассказе.

Есть что-то дягилевское и в том, что гостеприимный дом Гамбаковых становится центром притяжения молодых людей. Отмечу в этой связи две детали «Кушетки»: сначала приятели Кости и Насти высказываются за возвращение старой кушетки в жилые комнаты дома, а затем их силами осуществляется постановка любительского спектакля. В такой же атмосфере – открытого, праздничного отцовского дома – складывался юный Дягилев. Считается, что она и определила его

⁴⁴ См. [Лифарь, 2005, с. 43; Scheijen, 2009, p. 29–30].

⁴⁵ См. [Malmstad, Bogomolov, 1999, p. 80; Scheijen, 2009, p. 144–145].

⁴⁶ См. [Scheijen, 2009, с. 45, 83].

⁴⁷ Так в воспоминаниях Сержа Лифаря (1939) [2005, с. 585]. Словари, включая «Толковый словарь» Даля, определяют *дягиль* не через папоротник, а через зонтичное растение ‘*Angelica Archangelica*’ / ‘*Angelica sylvestris*’.

взрослые увлечения: собирание книг, издание журнала «Мир искусства», любовь к музыке, занятие театром и изобразительным искусством в качестве антрепренера и, наконец, создание кружка единомышленников, в итоге выведшего русский модернизм на мировую арену и сделавшего его престижным трендом.

Таким образом, правдивость семейной фабулы «Кушетки» состоит главным образом в том, что Кузмин запоретрировал первое поколение российских геев. Почувствовав себя новой культурной силой, они выработали свою эстетику, в которой особое место заняли культ античности, мужского тела и мужской дружбы. Благодаря «Крыльям» Кузмин сделался апостолом этого направления – Оскаром Уайльдом с солнечной стороны Невского проспекта. XIX век ничего подобного не знал. Отдельным гомосексуалам – Чайковскому, К. Р. и др. – случилось украсить культурную сцену, но при этом свою частную жизнь им приходилось держать в тайне, а в своем творчестве обходить запретные темы. Водораздел между двумя веками прошел по 1905 году, реформировавшему российскую жизнь. Кузмин – судя по «Кушетке» – воспринял полученные гомосексуалами послабления и открывшиеся возможности для свободного творчества как самое поразительное знамение времени.

4.4. Мебельная фабула

Контрапунктом к «правдивой истории» семейства Гамбаковых служит мебельная фабула, вся сложенная из откровенного художественного вымысла и целиком обращенная в прошлое. Что касается вымысла, то тут стоит вспомнить не только о французских эротических романах – «Софе» Кребийона-сына и «Дневнике кушетки» дю Соссея, но также об описании шали с яркими розами, нового убранства кушетки: «будто какая-нибудь красавица, времен моей юности, оставила ее, внезапно спугнутая с **нежного свиданья**» (т. 1, с. 159). Это – не что иное, как перифраза пушкинского «Цветка» (публ. 1829), где под родовое слово *цветок* подставлена *роза*, традиционный символ любви:

*Цветок засохший, безуханный, / Забытый в книге вижу я; // Где цвел? когда? какой весною? / И долго ль цвел? и сорван кем, / Чуждой, знакомой ли рукою? / И положен сюда зачем? // На память **нежного ль свиданья** <...>? [Пушкин, 1959, с. 233].*

Для полноты картины добавлю, что классическим русским прецедентом того, как человеческая жизнь перестраивается в процессе взаимодействия с артефактом, является «Шинель» (публ. 1842) Гоголя. О ее влиянии на прозу Кузмина речь пойдет, когда мы доберемся до «Лекции» (см. § 5.1).

Попробуем теперь пересказать мебельную фабулу с учетом ее французских прецедентов.

Кушетка, очевидно, изделие XVIII века (это – первый намек на софу Кребийона-сына) с изображенным на ней турком и пастушкой (намек на любовный и одновременно ориентальный характер романа Кребийона-сына) из-за случившихся на ней несчастий – чьей-то расстроенной свадьбы и чьей-то смерти – на следующие 60 лет помещается в кладовую. (В литературе XIX века 60 лет – классический срок, за который «старое» поколение – «дедов» – выбывает с исторической сцены, а новейшее поколение – «внуков» – начинает испытывать к «дедам» интерес, реализующийся в формате исторической повести или романа, ср. романы Вальтера Скотта, «Капитанскую дочку» и «Войну и мир».) Поскольку хозяевам кушетки показалось, что злые чары из нее успели выветриться, они помещают ее в проходную гостиную, прежде обив новой материей. В этот новый период ее службы Гамбаковым на ней случаются те же несчастья. Удостоверившись лишним раз, что все семейные беды –

от кушетки, хозяева продают ее. Прежние счастливые времена кушетка воспринимала как свою юность, а свое выдворение из дома Гамбаковых – как старость и конец. (Продажа кушетки и этапы ее «жизни» – из дню Соссея.)

Следуя Кребийону-сыну и дню Соссею, Кузмин придал своей кушетке еще и статус рассказчицы. Правда, в отличие от своих мебельных предшественниц свидетельствует она не о любовных свиданиях, которые бы происходили непосредственно на ней (свидания в «Кушетке», разумеется, есть, но упоминается о них бегло и с минимумом эротики), а о нескольких поколениях одного рода.

Забегая вперед, отмечу, что и само повествование кушетки сориентировано на «Софу» и «Дневник кушетки». От них в нем такая нарративная вольность, как смена одного темпорального режима на другой. Посмотрим с этой точки зрения на устройство семи главок нашего рассказа.

Первая открывается ретроспективным повествованием об уже прошедших событиях, вводимым из некоей финальной точки, когда итоги уже подведены. Сделано это по образцу основной части повествования в кребийоновой «Софе» – той, что ведется от лица придворного, излагающего опыт, пережитый им в качестве софы в женских будуарах (далее Брахма помилует его душу и вернет ее обратно в человеческое тело – тело придворного). Начиная со 2-й ретроспективный режим сменяется репортажем с места события, произносимым сразу по его завершении. Очередной сдвиг приходится на начало 3-й – изложение событий по принципу «здесь и сейчас». Ближе к концу раздела опять возникает репортажное повествование. В 6-й происходит откат от репортажа в сторону ретроспективного пересказа событий из финальной точки, а в 7-й вновь возвращается репортажный регистр.

Оставляя в стороне интертекстуальную подоплеку кушетки, задумаемся о том, что дает совмещение «современной» семейной фабулы с «архаической» мебельной. Это – способ обострить конфликт «отцов» и «детей».

Символически кушетка удлиняет родословную Гамбаковых на еще одно звено: «дедов / бабушек». В качестве матриарха семейства, т. е. в рамках русских геронтократических представлений – самого ценного его представителя, она осуждает поколение «детей» (в частности, солидаризируясь со старшими Гамбаковыми, высказывает предубеждение против «чужака» Павиликина) и ворчит, когда молодежь нарушает ее спокойствие. За таким речевым портретом встает отвратительный образ старухи, пережившей свой век и заедающей век младшего поколения⁴⁸.

В перспективе истории гамбаковского клана вновь внесенная в жилые помещения кушетка не просто предвещает такие беды, как смерть Максима Петровича и расстроенную свадьбу Насти. Из предмета мебели она перерастает в символ предрешенности жизненного курса молодых Гамбаковых. Где есть предрешенность, там нет свободы воли, и, стало быть, поколение «детей / внуков», пережив юношеское желание восстать против взрослых, эмансипироваться и оторваться от семьи, обречено вернуться на патриархальную стезю «отцов» и «дедов». Эта закономерность демонстрируется на примере Насти. Зато Костя оказывается счастливым исключением из правил. В финале рассказа он стоит на пороге самостоятельной жизни, над которой больше не властны ни старшие Гамбаковы, ни «кушетка тети Сони».

⁴⁸ Тот же персонаж, но только весьма тривиально поданный, встречается у Кузмина и в «Бабушке Маргарите» (публ. 1915). Этот рассказ, кстати, перекликается с нашими двумя. Там мимоходом упоминается некий «генерал», к моменту рассказа покойный, *Павла*, а также *Кошкины* – фамилия героев «Лекции».

4.5. Сюжет

Выше отмечалось, что, сводя две фабулы в единый сюжет, рассказчица-кушетка добавляет себе значительности. Посмотрим, за счет чего это происходит. В центр повествования она выносит не кого-нибудь из пяти одушевленных героев, а себя. Так, две наиболее ударные позиции в повествовании, начало и финал, отводятся ею под рассказы о своей юности и своем конце (в смысле изгнания из дома Гамбаковых), а из диалогов своих хозяев она отбирает те, в которых обсуждается ее «внешность» каракатицы (т. 1, с. 160) и ее дальнейшая судьба. В результате «автобиография» кушетки начинает конкурировать с историей семьи Гамбаковых. Причина тому называлась: кушетка – «матриарх» гамбаковского рода – имеет полное право на доминирование.

Кушеткоцентризм проблематизируется Кузминым на метауровне, до которого мы скоро доберемся, и систематически подрывается на уровне сюжета. Прежде всего, не только хозяева, но и автор наказывает ее выдворением из дома Гамбаковых. Более тонкий подрыв состоит в том, что рассказ кушетки разбавлен дословным цитированием диалогов пяти одушевленных персонажей. Так образуется полифония голосов, каждый из которых доносит до читателя свою позицию. Костина позиция, – как мы помним, отвечающая авторской, – становится идейным и эстетическим камертоном «Кушетки»⁴⁹.

С предоставлением кушетке роли рассказчицы возникают любопытные повествовательные эффекты. Прежде всего, все происходящее в гамбаковском семействе она локализует относительно себя, уснащая свою речь шифтерами «на мне» или «в моей комнате». Благодаря этому семейная фабула остраняется. На тот же эффект работают комментарии кушетки. События, происходящие в современной жизни, подвергаются некоторой архаизации. Но еще важнее другое. Из уст кушетки история семьи Гамбаковых выходит пунктирной и даже недорассказанной. Вместо того, чтобы излагать события единым потоком, они приводятся выборочно. Аналогичным образом в речи пяти одушевленных персонажей встречаются многочисленные имена и названия, нуждающиеся в разьяснении, но кушеткой не разьясняемые.

Пунктирность и повествовательные лакуны на первый взгляд противоречат программе «прекрасной ясности». В действительности это намеренные – умело выстроенные – неувязки, которые должны заставить читателя задуматься, нет ли в рассказе потаенного плана. Как это можно доказать? Во-первых, недосказанности прекрасно натурализованы: кушетка может свидетельствовать лишь об увиденном, но в «ее» проходной гостиной мало кто бывает, отсюда неполнота ее знаний. Во-вторых, для читателей недорассказанность создает интересное переживание: в аристократический мир, закрытый для посторонних, нас пускают не дальше проходной гостиной. В-третьих, повествовательные лакуны являются приемом, но об этом мы поговорим чуть позже (см. § 4.6).

На недосказанности можно посмотреть и с другой стороны – как на размежевание со «старым» реалистическим бытописанием. Кузмин по-модернистски дозирует информацию, выдавая читателям ровно столько «содержательных» байтов, сколько требуется для решения поставленной перед ним интеллектуальной задачи: обнаружить ребус и решить его. Через голову реалистов Кузмин ориенти-

⁴⁹ Монологическое повествование с драматическими вставками было эволюцией художественных техник Кузмина, о чем, как мы видели в § 2, он сообщал своим корреспондентам. Ранее в «Картонном домике» писатель опробовал прозаический нарратив в виде диалогов, которые сопровождались минимальными ремарками, делавшимися рассказчиком, но остался не полностью им удовлетворенным.

ровался на эксперименты романтика Гофмана – в частности, на многократно обрываемую событийную линию Крейсера в «Житейских воззрениях кота Мурра вкупе с фрагментами биографии Иоганнеса Крейсера, случайно уцелевшими в макулатурных листах» (публ. 1819, 1821).

Выявив принципы, на которых строится сюжет «Кушетки», попробуем его рассмотреть во всех аспектах, включая рубрикацию – семичастную композицию (принадлежащую кушетке), авторскую расстановку акцентов, обсуждавшиеся выше темпоральные режимы и, разумеется, неувязки. Что касается акцентов, то читателю предлагается следить за тем, как в семействе Гамбаковых возникают и распадаются симметрии, как младшие Гамбаковы следуют параллельными стежками, а затем расходятся в диаметрально противоположные стороны; наконец, как одни прогнозы (дурные предвестия, суеверия, обвинения...) сбываются, тогда как другие – нет.

Первая главка открывается рассказом кушетки о ее славном прошлом и 60-ти годах последующего заточения в кладовой, и только после этого она переходит к Гамбаковым – впрочем, говорящим о ней же. Костя, устраивавший гостиную по своему вкусу, водворил туда старую фамильную кушетку, предварительно обив ее новой тканью цвета массака. Павла Петровна была против из-за того, что на этой кушетке когда-то давно «умерла бедная Софи» и «расстроилась чья-то свадьба» (т. 1, с. 160). Эти страхи Максим Петрович счел «предрассудками»: «[е]сли и было в этой каракатице какое-нибудь волшебство, оно выдохлось в кладовой за 60 лет» (т. 1, с. 160), но, как комментирует кушетка, «оказался недальновидным» (т. 1, с. 160). Такой зачин – предвестие развязки, в которой опасения Павлы Петровны сбудутся.

Вторая главка, репортаж с места событий, открывается и закрывается изображением интерьеров с живой натурой: Настей. Барышня описывается кушеткой как неживой предмет, перекрывающий ей доступ солнечного луча из окна. Между этими зарисовками кушетка помещает диалог расположившихся на ней Насти и Кости. Они обсуждают затеваемый святочный спектакль – действие из «Эсфири». Из этого диалога явствует, что Настя выступит в заглавной роли Эсфири и что Костя, не будучи любителем *travesty*, не хотел бы видеть Сережу в роли служанки. Наблюдательная кушетка подмечает, что мысли Насти витали далеко, и вскоре становится понятно, где именно. Она осторожно выпрашивает брата о Сереже, тот догадывается о ее влюбленности и задает ей прямой вопрос. Своего приятеля Костя аттестует не самым лестным образом, отмечая, что в денежных делах ему доверять не стоит. Этот отзыв накладывается на полностью негативный портрет Сережи – обольстительного чужака, – ранее набросанный кушеткой. Некоторая нечистоплотность Сережи далее станет ложным предвестием кражи перстня, которая будет ему инкриминирована в 5-й главке. Намекает Костя и на гомосексуализм своего приятеля («он – не большой охотник возиться с вашим братом» (т. 1, с. 163)), однако Настя пропускает это признание мимо ушей. В конце диалога Настя обращается к Косте с какой-то просьбой, о содержании которой читателю узнать не дано.

Третья главка – день святочного спектакля – единственный, где рассказ кушетки приурочен к *сегодня* (это первое слово раздела). Так обозначен пик повествования – момент счастья, за которым на героев посыплются беды. Сначала кушетка раздраженно говорит о беспокойствах, причиняемых ей подготовкой спектакля «роем каких-то девиц» и «каких-то мужиков» (т. 1, с. 164)⁵⁰. Затем она приводит диалог между сидящими на ней старшими Гамбаковыми. Проницательная Павла Петровна подозревает, что оба ее племянника влюблены в Сережу и что Сережа «портит Костю» (т. 1, с. 165), а Максим Петрович защищает своих детей, полагая, что мнение сестры основано на чужих сплетнях, от которых никто не застрахован. В этот мо-

⁵⁰ Мужики в этой сцене подпиливают мебель, что является заимствованием из романа дю Соссея: там шезлонгу подпиливают ножки. Дальше в сюжете «Кушетки» мужики появляются в 7-й главке.

мент вбегает Настя, уже в костюме (очевидно, Эсфири) и вливается в их диалог третьим голосом. Она просит для «царя» (Сережи?) отцовский перстень с изумрудом. Ее просьба – дополнительное предвестие того, что Сереже будет инкриминирована кража перстня. Павла Петровна запрещает брату отдавать кольцо, потому что это – хранящий его талисман. Генерал, видя, как расстроена Настя отказом, огорчается и сам. Вслед за очередным витком суматохи кушетка оказывается свидетельницей прощания Кости и Сережи после ночного свидания – очевидно, начала их романа. В диалоге *post coitum* Сережа сокрушается о том, что их близость случилась сразу после того, как Костя дал ему денег в займы, а Костя его великодушно подбадривает нежными словами и жестах. Затем влюбленные договариваются о совместном походе на «Манон»⁵¹, а Сережа вдобавок сообщает, что некто Петя Климов – видимо, прежний спутник героя, – не будет им помехой. Этот монолог обрамляется комментариями недовольной кушетки, акцентирующей неприлично поздний час: четыре ночи.

Четвертая глава – объяснение Насти с Сережей после совместного катания по зимнему городу. Барышня расхваливает свое приданое, в том числе имения «Святая Круча», «Алексеевское» и «Льговка» (о них мы больше ничего не узнаем), затем, смутившись, советует Сереже подумать об обручении с ней, и, напоследок, неловко признается ему в любви. На слух кушетки речи Насти звучат как шепет испорченной игрушки (т. 1, с. 169). Сережа реагирует на ее слова поговоркой, выдающей его низкий социальный статус: «Где уж нам с суконным рылом в калачный ряд!» (т. 1, с. 168). После этого разговора Сережа в приятном расположении духа направляется не из дома Гамбаковых, как пообещал Насте, а напрямик в комнату Кости.

Пятая глава – кульминация – открывается полным беспокойства диалогом между генералом и Павлой Петровной. Случилось два несчастья сразу, и для генерала они – предвестие новых. Одно – смерть некоего Льва Ивановича, о которой пишут газеты. Все, что читатель узнает об этом персонаже, это что от него осталась «одна фуражка <...> и кровавая, с мозгами, каша на стене» (т. 1, с. 171). Павла Петровна предлагает отслужить панихиду по погибшему Льву Ивановичу у себя в «Уделах». Второе несчастье – пропажа перстня Максима Петровича. Он напоминает, что перед тем, как соснуть на кушетке, снял его с пальца и показал сидевшему рядом Сереже, а проснувшись, не обнаружил ни перстня, ни Сережи. Павла Петровна подозревает Сережу в воровстве. В диалог старших Гамбаковых постепенно вливаются голоса младших членов семьи, и он приобретает характер семейного скандала, каких кушетка «никогда в жизни не слышала» (т. 1, с. 175) (и какие любил изображать Достоевский). Настя зашла в проходную гостиную, с тем чтобы испросить родительского благословения на брак с Сережей, однако старшие Гамбаковы отказываются разговаривать о ее помолвке до выяснения дела о пропаже перстня. Настя отстаивает честь Сережи, и Костя присоединяется к ней. Павла Петровна, по своему обыкновению, занимает наступательную позицию – в частности, попрекает Костю ночными свиданиями с Сережей. Когда скандал достигает своего апогея, все остальные голоса перекрываются предсмертным криком генерала. Он откидывается на кушетку. Настя, отстраняя своих домашних, берется расстегнуть ему ворот. Настина свадьба – как явствует из следующей главы – расстраивается. И все это случается на злосчастной кушетке.

Шестая глава – отпевание генерала, вторящее затевавшейся Павлой Петровной панихиде в «Уделах» по Льву Ивановичу. Когда голоса панихиды доносятся до кушетки, а вместе с ними в проходную гостиную проникает запах ладана (т. 1, с. 175), кушетке кажется, что это отпевают ее. Дальше это ощущение комментируется ею из финальной точки: «Ах, как недалеко я была от истины!» (т. 1, с. 175), и тем самым репортажное повествование сменяется ретроспективным. Костя и Сережа ненадолго заходят в гостиную для объяснений. Сережа показывает Косте письмо Павлы Петровны, в котором ему временно отказано от дома Гамбаковых, и жалуется на то, что не давал к этому повода. Костя поддерживает решение тети, но одновре-

⁵¹ Кстати, в романе дю Соссея действует куртизанка по имени *Манон*.

менно успокаивает Серезу историей из «Тысячи и одной ночи»⁵², на ту тему, что не надо бояться рока. Костя сообщает Серезе о своем решении поселиться отдельно от своих родных, приглашает Серезу бывать у него и противопоставляет свою – настоящую – любовь Настинной «влюбленности институтки» (т. 1, с. 177). Костя и Сереза выходят из комнаты, обнявшись. Завершает эту сцену комментарий кушетки о том, что Павиликина, как и вообще гостей Гамбаковых, она с тех пор не видела.

Седьмая, заключительная, главка описывает последние минуты кушетки в доме Гамбаковых. По времени это уже не зима, а весна ближе к лету. За проданной кушеткой являются мужики. Ее переворачивают, чтобы вынести из гостиной, и тут из нее выпадает потерянный перстень. Мужики вручают перстень Павле Петровне, та шипит «спасибо», опускает его в ридикюль и быстро покидает помещение. Так честь Серезы реабилитирована, а проницательность поколения «котцов» – в лице Павлы Петровны – поставлена под сомнение. Финал с выносом кушетки оказывается зеркально-контрастным по отношению к зачину, где кушетка вносилась из кладовой в жилые помещения.

4.6. Метатекстуальный план рассказа:

Соня, Лев, кушетка

В только что приведенном пересказе «Кушетки» были отмечены все повествовательные лакуны. Их много и они легко разбиваются на четыре категории:

люди – Софи, она же *тетя Соня* (тетя по отношению к кому?); Петя Климов (видимо, прежняя пассия Серезы); и Лев Иванович (в каких он отношениях с Гамбаковыми – родственных, дружеских, служебных?);

имения – «Святая Круча», «Алексеевское» и «Льговка», составляющие приданое Насти; «Удель» (принадлежащие Павле Петровне?);

культурные события – опера «Манон» на сюжет «Истории кавалера де Грие и Манон Леско» А. Прево (публ. 1731) (Обера, Массне или Пуччини?) и действие из «Эсфири» (Расина или какого-то другого драматурга?);

домашние события – Настина просьба, адресованная брату (в чем ее содержание?); любительский спектакль (в какой роли выступил Сереза – персидского царя или все-таки служанки?).

Все это подчеркивает системный характер неувязок, т. е. наличие приема.

Приемом неувязки, или, по-рифферовски, неграмматичности, Кузмин включает с читателями «Кушетки» контракт. Этот контракт – как раз того типа, о котором идет речь в кузминском предисловии к «Шведским перчаткам» Юркуна. Держа читателей «за людей сообразительных и не тупых», автор «Кушетки» «требуется» от них «внимания и догадливости» в поисках и разгадке «ребуса».

Сформулировать, в чем состоит сам ребус, позволит гершензоновская аналогия между «Станционным зрителем» и картинкой-загадкой:

[П]роизведение похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним напечатано: «Где тигр?» Очертания ветвей образуют фигуру тигра.

В «Кушетке» искомый тигр, или, точнее, «лев», спрятан в трех ветвях мотивного «леса»: это, с одной стороны, загадочные Соня и Лев, а с другой – кушетка, вынесенная на свет повествовательных юпитеров.

⁵² Отсылки к «Тысяче и одной ночи» были привычны для французского ориентально-любовного повествования, повлиявшего на «Кушетку». Так, в «Софе» Кребийона-сына Султан – слушатель рассказов придворного Аманзея – приходится внуком Шах-Риару, ночи которого Шахерезада должна была улаживать своими рассказами.

Тетя Соня заглавия, она же *Софи*, и *Лев Иванович* соединены в сюжетную рифму: оба принадлежат к гамбаковскому миру; драматическая кончина сначала Сони, а потом Льва Ивановича вызывает у старших Гамбаковых сходную реакцию: *бедный*; наконец, в гамбаковском доме их смерти воспринимаются как предвестие нового семейного несчастья⁵³. Если к этому мотивному кластеру добавить кушетку (а также многочисленные имения Насти и Павлы Петровны), то станет очевидно, что *Лев* метит в тогда еще здравствовавшего патриарха русской литературы – Льва, но только не *Ивановича*, а Николаевича Толстого; Соня – в его жену Софью Андреевну; а кушетка – в такой важнейший предмет их яснополянской усадьбы, как старинный диван (рис. 1). Этот диван сопровождал Толстого всю его жизнь и – что еще важнее – был многократно выведен в его прозе⁵⁴.

Толстовским ребусом «Кушетки» Кузмин ответил на вызов времени: жить в эпоху Толстого и не написать о нем невозможно⁵⁵. Правда, выражаясь погершензоновски, ответил не без «сарказма», «тонкости лукавства» и «насмешки». Металитературный смысл толстовского ребуса состоит в том, что на Кузмина – автора «Кушетки», и на Толстого – автора гипограммы дивана, проецируются те самые отношения «детей» и «отцов», в которых Константин Гамбаков находится по отношению к двум предшествующим поколениям своего рода: отцу / тете и кушетке в статусе бабушки.

К середине 1907 года, когда создавалась «Кушетка», жизнь Толстого была известна во множестве подробностей, что легко объяснимо. На мировом небосклоне Толстой был звездой первой величины; его христианское учение требовало – от него и адептов – полной прозрачности бытовой и духовной жизни; паломничество в Ясную Поляну (и московский дом писателя) шло по нарастающей; наконец, родственники, секретари и даже слуги писателя, его многолетние друзья и мимолетные визитеры из разных уголков России и мира, журналисты и литературоведы, проникнувшись его величием, все как один взялись за перо. Так сложился

⁵³ *Бедной* Соню называет Павла Петровна, ср. в пересказе кушетки: «Тетя Павла протестовала против моего извлечения из кладовой, говоря, что **на мне** умерла **бедная Софи**» (т. 1, с. 160) (тут, кстати, *тетя* из заглавия повторилась в номинации *тетя Павла*), а о Льве Ивановиче так высказывается генерал («**Бедный** Лев Иванович!»). Чтобы зарифмованность Сони и Льва между собой стала еще более ощутимой, Кузмин вкладывает в уста рассказчицы-кушетки шифтер *на мне*. О генерале, сокрушающемся по поводу смерти Льва Ивановича, говорится следующее: «опускается **на меня**» (т. 1, с. 171).

⁵⁴ Вот как о бытовании этого дивана в жизни и творчестве Толстого писал хранитель музея «Ясная Поляна» Н. П. Пузин: «У стены за письменным столом – старинный, обитый клеенкой (а в былые годы – кожей) диван, на котором родились Л. Н. Толстой, его братья, сестра, дети и на котором он отдыхал после работы. Этот диван связан с рядом семейных воспоминаний и этот же “кожаный истертый диван, обитый медными гвоздиками”, описан в “Детстве”, “Утре помещика”, “Романе русского помещика”, “Семейном счастье”, “Воине и мире”, “Анне Карениной” и “Воспоминаниях”. В ящиках дивана Л. Н. Толстой хранил свои рукописи, к которым “не позволял прикасаться”» [Пузин, 2005, с. 50]. В яснополянском доме диван в разное время стоял в разных помещениях. У Пузина речь идет о комнате верхнего этажа, которую Толстой после болезни 1902 года сделал своим кабинетом.

⁵⁵ Писатели и философы Серебряного века много размышляли над феноменом Толстого. Напомню некоторые общеизвестные факты. Символисты писали о нем книги и эссе, Александр Блок в разговоре с Анной Ахматовой 1913 г. заявил: «Мне мешает писать Лев Толстой» [Ахматова, 2000/2001, с. 51], а Василий Розанов признавался: «Быть русским и не увидеть гр. Л. Н. Толстого – это казалось мне всегда таким же печальным, как быть европейцем и не увидеть Альп» («Поездка в Ясную Поляну», цит. по: [О Толстом..., 1909, с. 284]).



Рис. 1. Современная фотография дивана Льва Толстого (любезно предоставлена музеем «Ясная Поляна»)
 Fig. 1. The modern-day photograph of Tolstoy's sofa, courtesy of Yasnaya Polyana museum

мощный информационный поток, который и вынес на поверхность два обстоятельства из домашней жизни яснополянского писателя, мудреца и религиозного гуру: Толстой называл жену *Соней*⁵⁶ и испытывал привязанность к старинному кожаному дивану, обитому медными гвоздиками.

Из истории этого по истине легендарного дивана, на рубеже XIX–XX веков выплеснувшейся на страницы воспоминаний о Толстом, Кузмин почерпнул для своей кушетки тети Сони по крайней мере две ключевые детали. Во-первых, это была семейная реликвия, из XVIII века перешедшая в век XX, и, во-вторых, Софья Андреевна поменяла на нем обивку – с зеленой марокканской кожи на черную клеенку.

Ныне достоверно известно, что зеленый кожаный диван достался Толстому от рано умерших родителей (в полуторагодовалом возрасте он лишился матери, а в девятилетнем – отца). Точнее, он унаследовал родительский дом, частью об-

⁵⁶ Афанасий Фет, вспоминая свой приезд 1863 года в Ясную Поляну, приводит следующий эпизод. Толстой, обрадованный этим визитом, закричал жене из пруда:

– **Соня!** Ты видела Афанасия Афанасьевича?

Но замечание это явно опоздало, так как вся в белом графиня уже подбежала ко мне и тем же бегом <...>, не взирая на крайне интересное положение, бросилась тоже к пруду <...>

– **Соня,** вели Нестерке принести мешок из амбара, и пойдёмте домой» [Фет, 1992 (1890), с. 425–426].

становки которого и был диван. Впоследствии этот дом пришлось срочно продать за карточные долги – дом был разобран и перевезен на новое место. Горькую утрату родителей и позорную утрату отчего гнезда Толстой попытался компенсировать фамильной мебелью, которой обставил другой свой яснополянский дом. Когда писатель женился, то старый кожаный диван сделался талисманом его семейного счастья. По легенде, именно на нем появились сам Толстой, два его брата и сестра, и на нем же Софья Андреевна родила восемь из тринадцати детей⁵⁷.

Но могли ли современники Толстого зримо представить себе яснополянский диван? У некоторых избранных была такая возможность. Толстого, лежащего на диване, запечатлел Илья Репин в рисунке 1891 года «Толстой Лев Николаевич на диване за чтением» (рис. 2)⁵⁸, а Толстого, сидящего за столом спиной к дивану, – фотографии. Николай Николаевич Брешко-Брешковский описал диван в своем мемуаре «В Ясной Поляне у графа Льва Николаевича Толстого». Он вышел в 172-м номере «Петербургской газеты» (26.06.1907), т. е. вскоре после того, как Кузмин окончил «Кушетку»:

Толстой сидел сбоку небольшого письменного стола. Все в этой комнате было небольшое, уютное, интимное. И этажерка с книгами, и столик между двумя креслами с крохотной лампочкой. Только громадный **клеенчатый диван с прямой спинкой и прямыми подлокотниками напоминал простор и ширь былых дворянских усадеб. Этот диван пришлый в Ясной Поляне. И у него своя история...** [Интервью..., 1986, с. 267].

Каждое слово графини дышит теплой, вдумчивой любовью к Льву Николаевичу.

– <...> [П]режде, давно, мы были совсем бедные. Приходилось самой шить и для себя и для детей. **Все они родились вот на этом диване; на нем же родился и Лев Николаевич** [Там же, с. 269].

Сведения об этом диване, правда, более скудные, содержались в более ранних публикациях посетителей Ясной Поляны⁵⁹, так что Кузмин был во всеоружии и без Брешко-Брешковского.

⁵⁷ См. [Пузин, 2005, с. 50].

⁵⁸ До 1929 г. этот рисунок находился в собрании И. С. Остроухова, а после – в Третьяковской галерее.

⁵⁹ Начну с Г. П. Данилевского, автора «Поездки в Ясную Поляну (Поместье графа Л. Н. Толстого)» (Исторический вестник, 1886, март (№ 3)): «Опишу <...> кабинет графа. Это светлая высокая и скромно убранная комната, аршин 12 длины и около 6-ти аршин ширины. Два больших книжных шкафа, из лакированной, белой березы, разделяют эту комнату пополам – на нечто вроде приемной и уборной графа и на его рабочий кабинет. Окна и стеклянная дверь этой комнаты выходят на невысокое садовое, покрытое каменными плитами, крыльцо. **Мебель в обеих половинах – старинная и, очевидно, не только отцовская, но и дедовская. В приемной – мягкий, широкий и длинный диван, покрытый зеленою клеенкой, с зеленою сафьянною подушкой. Перед диваном – круглый стол, с грудой разбросанных на нем английских, немецких и французских книг**» (цит. по: [Интервью..., 1986, с. 535]). Другое свидетельство принадлежит Е. А. Соловьеву (писавшему под псевдонимом Андреевич): «Кабинет <...> Л. Н. Толстого напоминает комнату прилежного и небогатого студента. Стол, несколько стульев, **диван**, этажерка» [Андреевич, 1905, с. 5]. Диван фигурирует и в мемуарах Александра Алексеевича Измайлова «У Льва Толстого», появившихся в вечерних выпусках «Биржевых ведомостей» с 3 по 5 июля 1907 года: «Маленькая комнатка необыкновенно уютна. Она так обильно уставлена столами, столиками, этажерками, креслами, что, идя по ней, надо остерегаться, как бы чего не задеть. Небольшой рабочий столик графа – самый обыкновенный “учительский” стол <...> Около кресла маленькая этажерка с книгами всего с двумя полочками. **В углу за столом большой старинного типа диван, обитый свежеею зеленою клеенкой**» (цит. по: [Интер-



Л. Н. ТОЛСТОЙ НА ДИВАНЕ ЗА ЧТЕНИЕМ
1891

Рис. 2. Илья Репин, «Толстой на диване за чтением» (1891);
из [Л. Н. Толстой и художники..., 1978, илл. 48]

Fig. 2. Ilya Repin, «Tolstoy na divane za chteniem» [Tolstoy Reading on a Sofa] (1891),
from [L. N. Tolstoy i khudozhniki..., 1978, fig. 48]

Перейдем теперь к обзору «диванных» пассажей в прозе Толстого, на которые и кузминская кушетка тети Сони сориентирована в еще большей степени, чем на только что приведенные жизненные контексты.

На рубеже XIX–XX веков критики любили повторять, что проза Толстого выросла из его жизненного опыта и истории его предков – Толстых и Волконских. Так, в обедневшем Николае Ростове, женившемся по расчету на богатой, но некрасивой Марии Болконской, а затем полюбившем ее, принято было видеть отца и мать Толстого⁶⁰, а в Константине Левине и Кити – Льва Николаевича и Софью Андреевну⁶¹. Из этого автобиографического пласта Кузмин почерпнул для своей

вью..., 1986, с. 256)]. Показательны и «Мои воспоминания о Л. Н. Толстом» И. К. Пархоменко о визите в Ясную Поляну в 1909 году (правда, они были опубликованы только в 1978 году): «[М]не захотелось спросить, в которой из комнат этого дома Лев Николаевич родился.

– Ни в которой, – ответил он.

– Как... А Софья Андреевна говорила, что **вы родились на том кожаном диване, который стоит у Вас в кабинете, и, кроме того, я где-то об этом читал.**

– Да, на том диване. Но он тогда стоял вон там. – Лев Николаевич поднял палку и указал на вершины высоких лип» [Толстой в воспоминаниях..., 1978, т. 2, с. 405].

⁶⁰ Если Кузмин был знаком с генеалогией Толстых во всех подробностях, – а она обсуждалась в прессе того времени (см., например, [Steiner, 2005 [1904], с. 24]), – то на затеваемый Настей брак с Сережей и его решение жениться по расчету можно спроецировать брак родителей Толстого, а на турка, вышитого на прежней обивке кушетки, – тот факт, что дальний предок Толстого, Петр Андреевич Толстой, был русским послом в Турции.

⁶¹ Так, Д. Н. Овсяннико-Куликовский писал: «[Ф]игура Левина есть <...> плод стремлений изобразить самого себя» [Лев Николаевич Толстой..., 1905, с. 2]. Эти сведения докатились и до книг на иных языках нежели русский: «At last he married the daughter of a German physician in Moscow. The courtship is told as that of Kitty and Levine in *Anna Karénina*; the

«Кушетки» не персонажей, а кожаный диван. В «Войне и мире» Болконские на этом диване рожают и умирают, а в «Анне Карениной» диван стоит в кабинете Левина – и благоприятствует его счастью с Кити:

Они <...> рады были своему уединению. Он сидел в кабинете у письменного стола и писал. Она, в том темно-лиловом платье, <...> которое было особенно памятно и дорого ему, сидела **на диване, на том самом кожаном старинном диване, который стоял всегда в кабинете у деда и отца Левина**, и шила broderie anglaise [Толстой, 1951–1953, т. 9, с. 55].

Бытование дивана в художественном наследии Толстого как раз и наделяет его статусом литературной гипогаммы, сосредоточившей в себе главные ценности семейного романа: ‘аристократический род’, ‘брак’, ‘семейственность’ и ‘передачу духовных и материальных ценностей из поколения в поколение’⁶². Чтобы лишний раз убедиться в этом, заглянем в «Войну и мир», по количеству диванов и диванных обогнавшую другие романы писателя. Не имея в виду цитировать все такие контексты, приведу лишь релевантные для «Кушетки».

На диванах и в диванных совершаются любовные и дружеские признания (вспомним в этой связи доверительные разговоры младших Гамбаковых с Сергеем Павиликиным и между собой):

[П]роходя мимо **диванной**, она <Вера. – Л. П.> заметила, что <...> Соня сидела близко подле Николая, который переписывал ей стихи <...> Борис с Наташей сидели у другого окна и замолчали, когда вошла Вера [Толстой, 1951–1953, т. 4, с. 57];

в письме Жюли княжне Марье упоминается голубой диван признаний:
le canapé bleu, le canapé à confidences [Там же, с. 112];

Князь Андрей <...> остановился перед Пьером <...>
– <...> Я влюблен, мой друг.

Пьер <...> **повалился своим тяжелым телом на диван** подле князя Андрея.
– В Наташу Ростову, да? [Там же, т. 5, с. 223–224].

В семье Болконских на диване (чей прототип – яснополянский диван Толстого) рожают и испускают последний вздох. Вот соединение обоих мотивов в сцене родов маленькой княгини:

[О]фицианты несли <...> **в спальню кожаный диван, стоявший в кабинете князя Андрея**. На лицах несших людей было что-то торжественное и тихое [Там же, с. 38];

[во время родов] Князь Андрей вошел в комнату и остановился перед ней, у **изножья дивана, на котором она лежала**. <...> Она видела мужа, но не понимала значения его появления теперь перед нею. **Князь Андрей обошел диван** и в лоб поцеловал ее [Там же, с. 41].

history of Levine is that story being Tolstoy’s own history up to this period of his life. Now thirty-four years old, he settled at Yasnaya Polyana» [Kenworthy, 1971 [1902], p. 131], а также [Steiner, 2005 [1904], с. 118].

⁶² Не про толстовский ли диван думал Кузмин, в «Александрейских песнях» описывая «патриархальный» вариант «сладкой смерти»: *Сладко умереть / маститым старцем / в том же доме, / на той же кровати, / где родились и умерли деды* («Сладко умереть...»), 1905, публ. 1906)?

Вот старый Болконский, чья жизнь в одночасье перешла в финальную стадию, умирает на диване – как, в сущности, и Максим Петрович Гамбаков:

Он кликнул Тихона и пошел с ним по комнатам, чтобы сказать ему, где стлать постель на нынешнюю ночь. <...> Везде ему казалось нехорошо, но хуже всего был **привычный диван в кабинете. Диван этот был страшен ему**, вероятно по тяжелым мыслям, которые он передумал, лежа на нем [Там же, т. 6, с. 112];

[О]н зашевелил бессильными губами и захрипел. <...> Его подняли на руки, отнесли в кабинет и положили на тот **диван, которого он так боялся последнее время**. Привезенный доктор в ту же ночь <...> объявил, что у князя удар правой стороны [Там же, с. 139–140].

А вот осиротевшая княжна Марья, лежа в своей комнате на диване, оплакивает отца, размышляет о «невозвратимости смерти» и предается самобичеванию:

Она лежала на **диване** лицом к стене и, перебирая пальцами пуговицы на **кожаной подушке**, видела только эту **подушку** [Там же, с. 151].

Итак, диванные эпизоды «Войны и мира» могли подсказать Кузмину, как соотносить с мебельной фабулой «мысль семейную», не только из Толстого, но и других классиков XX века. Кстати, влияние Толстого на «Кушетку» приоткрывает описка, допущенная в ее журнальной публикации. В сцене смерти генерала Настя объявляет собравшимся: «Пустьте, я сама расстегну ему ворот!» – и опускается на колени «перед **диваном**» (т. 1, с. 175, 325), а не *кушеткой*. В книжном варианте это место было исправлено на «передо мною».

Толстовской аурой в «Кушетке» овевана не только мебельно-семейная фабула, но и другая топка. Так Кузмин дает читателю дополнительные подсказки – образные, лексические и даже сюжетные, относительно того, что в мотивном «лес» рассказа притаился «лев / Лев».

Имя *Соня* носила не только Софья Андреевна, но и второстепенные персонажи «Семейного счастья» (публ. 1859) и «Войны и мира».

Брачное предложение, исходящее от молодой женщины, вторит ключевой сцене «Семейного счастья»: юная Маша предлагает более старшему опекуну жениться на ней. Напоминает оно и о любовных признаниях совсем юной Наташи Борису Друбецкому.

Возможная переключка между «Кушеткой» и «Войной и миром» – темно-красный с синим отливом цвет, именуемый *массака́*. Кузминская кушетка приобретает его в результате новой обивки, возможно, в память о моде, существовавшей в дворянском мире начала XIX века. Наряд графини Ростовской, в котором она совершит выход на первый бал дочери Наташи, описывается так: «На графине должно было быть **массака́** бархатное платье» [Толстой, 1951–1953, т. 5, с. 198].

Имение Болконских «Лысые Горы» могло навести Кузмина на название «Святая Круча». Оба построены по единой смысловой и синтаксической модели: прилагательное + существительное, обозначающее рельеф земли – ‘возвышенность’ и ‘обрыв’ соответственно. (Та же модель представлена в названии толстовского имения – *Ясная Поляна*.) Слова *горы* и *круча* к тому же эквиритмичны.

Вид убитого Льва Ивановича – «кровавая, с мозгами каша на стене» (т. 1, с. 171) – отсылает к военным рассказам Толстого: «Рубке леса» (1853–1855, публ. 1855) и «Запискам маркера» (1855, публ. 1855). В одном описывается летальная для военного экспедиция, в другом – самоубийство проигравшегося барина. И там, и там крупным планом дается мертвое мужское тело, из-за обилия крови теряющее четкие очертания. Ср. в особенности «Рубку леса»:

Все это <рану в животе. – Л. П.> я разобрал гораздо после; в первую же минуту я видел только какую-то неясную массу и ужасно много, как мне казалось, крови [Толстой, 1951–1953, т. 2, с. 49]⁶³.

В толстовском русле лежит и решение Кузмина сделать рассказчиком предмет мебели. В «Холстомере» (1861–1863, публ. 1885) большая часть повествования ведется от лица мерина, который, как и кузминская кушетка, рассказывает свою биографию, от рождения до дряхлости⁶⁴; кроме того, как и кушетка, в параллель к себе он ставит жизнь своего барина – аристократа Серпуховского⁶⁵.

Будем считать наличие в «Кушетке» толстовской гипогаммы дивана доказанной. Теперь несколько слов о том, как Кузмин ею распорядился.

Прежде всего, ее наличие в «Кушетке» позволило Кузмину наполнить французские интертекстуальные схемы, предусмотренные для софы и шезлонга как эротических локусов, русским содержанием: семейной сагой в пунктирном изложении. Органичное слияние толстовской и французской традиций закреплено тем, что причастная к кузминской кушетке дама называется двумя именами. Галлицизированная *Софи* вступает в фонетическую переключку с названием романа Кребийона-сына «*Le Sopha*» (и своей «французскостью» вторит *кушетке* – от фр. *coucher* ‘лежать’). Что касается русифицированной *Сони*, то она хранит память о женщинах Толстого: Софье Андреевне и Сонях «Семейного счастья» и «Войны и мира».

Гипогамма дивана перенимается Кузминым у Толстого с целью не преемственности, но полемики. Как отмечалось выше, Кузмин выступает в роли «сына», отстаивающего свое право на независимость от Толстого-«отца». Жест разрыва с предшественником можно видеть в том, что в триаде «Соня – Лев – кушетка» всем троим приходит конец. Соня и Лев физически и символически – в смысле «страха влияния» Гарольда Блума – умерщвляются Кузминым, а неодушевленную кушетку выносят из дома Гамбаковых вон. Так, на языке образов и мотивов, автор «Кушетки» проговаривает свою миссию: выйти за пределы того, что русской литературе было предписано Толстым. Семейный роман в русской традиции уже написан, а сейчас пришло время для гомосексуального нарратива, поскольку современнее его в культурном мире начала XX века ничего нет.

Заметим также, что Кузмин, с уважением относившийся к мужскому полу и любивший разоблачать женский, совершает гендерную перелицовку толстовского предмета мебели: у него *диван* (м. р.) становится *кушеткой* (ж. р.). Более того, тот факт, что его кушетка вдобавок связана с «тетей Соней», добавляет ей женскости. Причина гендерной перелицовки понятна: с «женским» объектом Кузмину было привычнее полемизировать, чем с «мужским».

Остается объяснить противоречие, возникшее при нашем прочтении «Кушетки»: если на металитературном уровне в ней разыгрывается конфликт «отцов» и «детей», то почему же тогда Соне придан статус «тети», а не «матери» или «ба-

⁶³ В 1911 году, т. е. после «Кушетки», вышел рассказ Толстого «После бала» (1903), тоже с крупным планом на изуродованном теле – спине татарина, наказанном за побег шпицрутенами: «Это было что-то такое пестрое, мокрое, красное, неестественное, что я не поверил, чтобы это было тело человека» [Толстой 1951–1953, т. 14, с. 12].

⁶⁴ Разумеется, Кузмин ориентировался в большей степени на французскую традицию, более изобретательную по части неантропоморфных рассказчиков, чем русская. Тут к романам о софе и шезлонгу можно добавить «Нескромные сокровища» (1748, публ. 1748) – ориентальный роман Дени Дидро с монологами вагин, прилюдно исповедующихся в тайных авантюрах и тем самым ославляющих своих хозяек.

⁶⁵ Ср. еще «Три смерти» (публ. 1859) Толстого, где смерти дерева, крестьянина и барыни составили три равнозначные фабулы.

бушки»? Это – еще один полемический жест со стороны Кузмина, в котором можно видеть размежевание пополам с насмешкой. Поскольку, по Эйхенбауму, Кузмин-прозаик видел свою миссию в воскрешении «малой» – лесковской – ветви русской прозы, затерявшейся в тени «магистральной» ветви, представленной Толстым и Достоевским, то на той литературной карте, которую он намечает для себя в «Кушетке», Толстой из «отцовского» ранга разжалован в «дяди».

4.7. Общий смысл рассказа: современность = трансгрессия

Сюжет и металитературный план «Кушетки» транслируют единую мысль: невозможно шагнуть в ногу с современностью, не переступая через установленные границы, принятые правила и готовые художественные каноны. Намеченная таким образом изоморфность двух уровней находит дополнительную поддержку в параллелизме автора «Кушетки» и ее главного героя. Если Константин Гамбаков актом притяжения своей нетрадиционной сексуальной идентичности отвергает семейные ценности и – шире – нормы социально приемлемого поведения, то Кузмин в поисках своего уникального голоса выходит из «семейного» архисюжета, доминировавшего весь XIX век, в запретный гомосексуальный нарратив.

Трансгрессией пронизаны и другие элементы «Кушетки» – как крупные, которых мы коснулись выше, так и мелкие, почти неприметные. Последними производятся два существенных идеологических сдвига, аккомпанирующих перетеканию семейного архисюжета в гейский нарратив. Один заключается в том, что младшие Гамбаковы ставятся перед цивилизационным выбором: Восток или Запад? Второй осуществляется Кузминым: устраивая соревнование между барышней, дебютирующей во взрослую жизнь, и молодым аристократом творческого, ищущего склада, он в принципе мог бы «подыграть» любой стороне, однако делает своим фаворитом Константина Гамбакова. Далее мы обсудим, в чем состоит гендерное препрофилирование повествования и как оно осуществляется.

4.7.1. Дилемма «Восток или Запад»

В «Кушетке» на языке образов и мотивов разыгрывается старый спор о том, к Востоку или Западу тяготеет русский образ жизни. Патриархальный уклад гамбаковского дома, если к нему внимательно присмотреться, скорее отвечает архаичным восточным архетипам, а взыскуемый Костей жизненный строй – западным моделям.

Противостояние Запада и Востока – нетипичный ход в поэтическом мире Кузмина. В других его произведениях эти два начала обычно дополняют друг друга. За примером далеко ходить не надо – достаточно вспомнить «Александрийские песни»⁶⁶. Но чем же тогда объяснить прозападный пафос «Кушетки»? Он – дань ее сфокусированности на современности. Запад традиционно связывался с идеей развития, прогресса и освобождения от старых моделей, а Восток, напротив, с престижностью старых форм существования.

Начать с того, что восточностью окрашена родовая фамилия *Гамбаковы*. Ее корень, *гамбак-*, с сингармонизмом (на *-а-*) и окончанием *-ак*, звучит очень по-тюркски⁶⁷.

⁶⁶ Таковую интерпретацию цикла см. в [Панова, 2006, с. 334–422].

⁶⁷ В *ГАМБ*аковых можно расслышать и фамилию *ГАМБ*с, принадлежавшую знаменитому петербургскому мебельному мастеру Генриху Даниэлю Гамбсу (1764–1831).

В еще большей степени в описание жизненного уклада дома Гамбаковых восточные архетипы вносятся кушеткой. Изначально она была украшена вышивкой, изображавшей турка, а он, в свою очередь, отбрасывал отсвет восточности на три использованные в вышивке краски: «желтую, розовую и голубую» (т. 1, с. 159). Эта образная линия получает развитие в сцене домашнего спектакля. В «Кушетке» названы две исполняемые в нем роли: Эсфирь, библейская героиня, и персидский царь, так что его «восточность» не подлежит сомнению. Настя, исповедуя по определению западные идеалы женской эмансипации, тем не менее облачается в костюм Эсфири, что характерно – голубого цвета с желтыми полосами. Восточность ее костюма довершается «желтой чалмой» (т. 1, с. 165). В результате на символическом уровне Настя оказывается достойной парой не Павликину, современному герою-любовнику, а старинному турку⁶⁸. Заметим также, что костюм Эсфири служит предвестием того зигзага, который ждет Настю в скором будущем: попробовав западные поведенческие модели, она обречена вернуться на патриархальную стезю своих предков.

А что же Костя – как мы помним, Настин соперник в любви? Дилемма «Восток или Запад» в его случае проведена в дискурсивном регистре. Восточностью овеян тот дискурс волшебства и предсказаний, который в ходу у старших Гамбаковых и кушетки. Все они улавливают в несчастьях, случившихся в их большом клане, предвестие новых. Там, где есть предсказания и магия, действует рок – базовое понятие восточного мира. Рок, в свою очередь, отрицает свободу выбора, базовое понятие мира западного. Именно в таком контексте и нужно воспринимать Костино расставание с отчим домом и воссоединение с Сережей, оформленное в виде пересказа сказки о купце и духе из «Тысячи и одной ночи»:

Я читал недавно ту сказку из 1001 ночи, где человек бросал косточки фиников, – занятие вполне невинное, – и, попав в глаз сыну Духа, навлек на себя ряд бедствий. Кто может наперед рассчитать последствия мелочей? (т. 1, с. 176).

В этом микросюжете восточная модель человеческой судьбы, управляемой роком, находит эмблематическое выражение в финиковой косточке. Купец по дороге съел финик, бросил его косточку на землю – и, как оказалось, умертвил ею незримого ему сына Духа. Тогда ему предстал жаждущий кровной мести Дух. Именно такого рода жизненные перипетии имеет в виду Костя, ставя перед Сережей жизненно важный вопрос – «бояться» ли им «финиковых косточек» (т. 1, с. 177)? Молодые люди принимают решение не бояться, и начинают жить – на свой страх и риск – полнокровной жизнью западного образца.

Неотъемлемой составляющей восточного уклада является геронтократия. В «Кушетке» вертикаль власти «старших» ведет к Павле Петровне и далее к кушетке – матриарху рода Гамбаковых, имеющему над ним магическую власть. Павле Петровне и кушетке – и тоже по праву старших – принадлежит право судить-рядить о родственниках и гостях, защищать свой домашний мир от вторжения чужаков и навязывать младшим старые добрые ценности. Несправедливость и даже абсурдность такого положения дел в современном мире подчеркнута финалом рассказа: навет Павлы Петровны на Сережу в краже перстня рассыпается в пух и прах, когда перстень вываливается из перевернутой мужиками кушетки.

⁶⁸ Желто-голубая гамма Настиного костюма Эсфири – еще и дань живописи. В полотнах под названием «Эсфирь перед Артаксерксом» Артемизии Джентилески (ок. 1628–1635) и Никола Пуссена (ок. 1640) Эсфирь облачена в желтое платье с голубой лентой, а в «Артаксерксе, Амане и Эсфири» Рембрандта (ок. 1660; в XIX – начале XX века – в Румянцевском музее) ее наряд, выдержанный в золотых и оранжевых тонах, венчает восточный головной убор типа чалмы.

Павла Петровна отправляет его в сумочку, название которой – *ридикюль* (от фр. ‘смешной’) – содержит скрытую насмешку над ее всезнанием и властью.

Перстень – еще один образ из восточной парадигмы. Он воплощает рок, тяготеющий над Гамбаковыми. Пока Максим Петрович носит перстень на руке, он жив-здоров, а пропажа перстня обрекает его на скоростижную кончину. За этим микросюжетом стоит известное суеверие о судьбоносных вещах, приносящих своему владельцу либо удачу, либо несчастье⁶⁹.

Если интригу с дурной магией кушетки разработал сам Кузмин, то судьбоносный перстень восходит к знаменитому топосу. Речь идет о балладе Шиллера «Der Ring des Polycrates» (1797), в переводе Жуковского – «Поликратов перстень» (1831, публ. 1831), основанной на Геродотовом предании о Поликрате, правившем Самосом с 538 по 522 год до н. э. Вот – кратко – интересующая нас сюжетная схема.

Удачливость Поликрата беспокоила и его близких, и его самого. Прислушавшись к дружескому совету, он решил расстаться со своей самой большой ценностью – перстнем с большим изумрудом, – дабы удача от него не отвернулась. Выброшенный в море, перстень не был принят в качестве добровольной жертвы и вернулся во дворец Поликрата в желудке рыбы, пойманной рыбаком и разделанной поваром. Тут тиран Самоса понял, что после многих лет счастья его ждет катастрофический конец.

Из топоса «перстень Поликрата» в «Кушетку» перешел целый кластер мотивов: это и «перстень с темным изумрудом, величиною с крупный крыжовник» (т. 1, с. 166), и зависимость судьбы человека от ценного объекта, которым он владеет, и роковая утрата перстня с последующим обретением.

Судьбоносность перстня оттеняется другой интригой – репутационными потерями Сережи, связанными с его исчезновением. Они могли быть подсказаны Кузмину «Сорокой-воровкой» Александра Герцена (1846, публ. 1848) – попыткой ввести в русскую литературу и русский крепостнический быт прогрессивные западные ценности. Рассказ назван так потому, что по ходу действия русская крепостная актриса участвует во французской пьесе «La pie voleuse». Ее роль – служанка, несправедливо обвиняемая в краже серебряного блюда, которое на самом деле было похищено сорокой⁷⁰.

4.7.2. Дилемма «женское или мужское гомосексуальное»

Идея рока, управляющего человеком, в «Кушетке» спроецирована и на ритуализированный быт Святок. В Сочельник молодые хозяева и гости дома Гамбаковых разыгрывают домашний спектакль по «Эсфири», от которого, в свою очередь, тянутся сюжетные ниточки к любовному соперничеству вокруг Сережи.

⁶⁹ Это суеверие разделял и сам Кузмин, посвятивший не одно стихотворение судьбоносным вещам. Подробнее см.: *Панова Л. Г.* Дискурс «вещелюбия» в Серебряном веке: заметки о Кузмине, Ахматовой и Мандельштаме // *Эткиндовские чтения*. VIII, IX / Сост. В. Е. Багно, М. Е. Эткинд; отв. ред. М. Э. Маликова. М.: Рудомино, 2018 (в печати). Любовь к талисманам русской литературе привил Пушкин – автор стихотворений «Талисман» (где, кстати, упоминается *Восток* и действует *волшебница* – дарительница талисмана) и «Храни меня, мой талисман...».

⁷⁰ В «Сороке-воровке» упоминается одноименная опера Россини («La gazza ladra», премьера – 1817), основанная на той же французской пьесе Луи Шарля Кенья и Жана Мари Теодора Бодуэна д’Обиньи (1815), что и театральная часть этого рассказа.

На рубеже XIX и XX веков упоминание Святок создавало совершенно определенные ожидания. В случае кузминского рассказа, в котором мы следим за барышней на выданье, это ее брачные перспективы. Именно на такую волну читателя настраивал хорошо ему знакомый контекст – былички и святочные рассказы, баллада Жуковского «Светлана» (1808–1812, публ. 1813) и написанная по-жуковски сцена гадания Татьяны в «Евгении Онегине», в которых незамужняя девушка через сны, гадание (по воску, зеркалу...), прислушивание к мужским именам, произносимым за околицей, или, проще, на вечеринках узнавала, кто ее суженый. По идее, святочный спектакль, в котором Настя сыграла роль Эсфири, а Сергей – скорее всего, роль ее мужа, персидского царя, должен был бы «зарядить» их отношения брачной энергией. Для закрепления магии момента Настя пытается «обручиться» с Сережей. Она просит у отца его фамильный перстень для «нашего царя». Из-за противодействия Павлы Петровны этот план проваливается, как потом проваливается и Настина помолвка. Вину за несбывшиеся брачные мечты Насти Павла Петровна делит с автором. И действительно, не кто иной, как Кузмин перенаправляет «брачную» магию Сочельника с Насти на ее брата. В Сочельник сразу после домашнего спектакля заканчивается дружеская фаза Костиных отношений с Сережей и начинается романтическая.

Этот пример – яркая демонстрация гендерной политики Кузмина: вместо того, чтобы «подыграть» девушке, дебютирующей во взрослый мир, он «подыгрывает» молодым мужчинам, особенно же Косте. Производимая в «Кушетке» перефокусировка особенно заметна на фоне традиций XIX века.

По конвенциям семейного романа именно Настина внешность должна бы стать объектом авторского внимания, однако единственным героем «Кушетки», чья внешность попадает в описательный фокус, оказывается Сережа. Продланный анализ «Кушетки» позволяет понять, почему. Сережа – приз, достающийся самому дерзавшему из молодых Гамбаковых, и читатель должен знать, что он собой представляет.

По тем же самым конвенциям вкусы молодой и прекрасной женщины должны определять интерьер и жизненный уклад аристократического дома. Тут вспоминаются и юная Наташа Ростова, и Кити, и красавицы Тургенева, и сатирический Чехов с его «попрыгуньей». В «Кушетке» в роли эстета, делающего мир прекраснее, выступает, однако, не Настя, а Костя. Это он устраивает проходную гостиную по своему вкусу, распределяет роли в домашнем спектакле, чтобы ансамбль актеров не выглядел пошло, и посещает оперу.

Самый сильный мизогинистский выпад Кузмина состоит, пожалуй, в том, что у Насти отбираются две эмблемы женственности, Эсфирь и Манон Леско. Они наполняются другой семантикой – и передаются фаворитам-мужчинам.

Эсфирь, библейский символ красоты, женственности, а также спасения евреев через обнаружение – под страхом казни – одной с ними национальной идентичности, извлечена Кузминым из женской перспективы и встроена в гейскую. Ее история, в «Кушетке» не рассказанная, но подразумеваемая, подсвечивает эпизод с Костиным рассекречиванием своего гомосексуализма. Ср.:

Сирота Эсфирь живет в Персидском царстве, не афишируя своей принадлежности к еврейскому народу. Царь, плененный ее красотой, берет ее в жены. Узнав о том, что великий визирь Аман замыслил казнь ее отчима Мордехая и всего еврейского народа, Эстер раскрывает царю глаза на этот заговор, а заступничество подкрепляет рассказом о своем происхождении. Ей удается спасти свой народ и наказать заговорщика Амана. Его вешают на виселице, ранее предназначавшейся для Мордехая (Исход 2–7).

Не будет большой натяжкой предположить, что, выбирая именно Эсфирь в качестве параллели к Косте, Кузмин приравнивает гомофобию к юдофобии.

Что касается Манон Леско, то она служит эмблемой красивого, но непостоянного Сережи, который то изменяет Константину – с пустышной Настей и неким Петей Климовым, то возвращается к нему, отдаваясь его заботе. Костина роль при таком партнере определена тем же классическим прецедентом: это – стойкий и прощающий измены де Грие⁷¹.

В сущности, «Кушеткой» Кузмин меняет гендерные установки русской прозы в направлении западных мод, представленных, например, в «Портрете Дориана Грея» (публ. 1890). Первый план уайльдовского романа безраздельно отдан трем главным героям-мужчинам. Они совместными усилиями вырабатывают новую жизненную эстетику, лишь иногда снисходя до женщин, которые тем самым отодвинуты на второй план.

4.8. «Кушетка тети Сони» как основоположное произведение

Проделанный анализ не оставляет сомнений в том, что «Кушетка» – шедевр русского Серебряного века. Но, несмотря на поразительную новизну, она не стала литературным событием своего времени. То, что Кузмин умел замечательно делать в середине 1900-х годов, Набоков, Хармс и другие авторы усвоили или перенесли в послереволюционные десятилетия, и слава новаторов досталась им.

Кузмин со своей стороны попытался популяризировать «Кушетку», перенося то ее сигнатурных героев – Павликина и Гамбаковых, то ее сигнатурные ситуации – бисексуальный любовный треугольник, поколение «дедов», повторяющее себя в поколении «внуков», и мебель, участвующую в жизни семьи, – в рассказы 1910–1916 годов. Вслед за Граноеном, указавшим на распространенность Павликиных и Гамбаковых в кузминской прозе⁷², я попробую очертить и расширить круг текстов-сателлитов «Кушетки».

В «Охотничьем завтраке» (1910, публ. 1910) двадцатичетырехлетняя светская львица Софья Николаевна, она же Соня / Софи, гостит в имении своей давнишней подруги Насти, урожденной Гамбаковой. За время своего замужества Настя заметно опустилась. Произошло это по вине ее «деревенского» мужа Сергея Павловича (очевидно, Павликина), живущего низменными интересами: охотой, едой и, как выясняется по ходу сюжета, соблазнением женщин. Повествование

⁷¹ Я исхожу из кузминского восприятия «Истории кавалера де Грие и Манон Леско» (публ. 1731) аббата Прево как оно представлено в романе «Тихий страж» (1914–1915, публ. 1916). Его центральная сюжетная линия – роковая преданность Родиона Павловича Миусова не своему брату, «тихому стражу», а недалекой красавице Верейской, пробующей себя в качестве оперной певицы: «Родиона Павловича удивило желание Верейской отправиться с ним на “Манон”, да еще вдвоем в ложу. Это был милый такой каприз влюбленной» (т. 6, с. 70). Из диалога героев в ложе выясняется, что Верейская знает о Манон только по опере. Миусов пересказывает ей содержание романа Прево: «Манон Леско, любя своего кавалера, была публичной женщиной, мошенницей и воровкой, заболела дурною болезнью и была сослана, и де Грие не переставал ее любить. Он бросил для нее все, сделался шулером, последовал за нею до последней пустынной дороги, где закопал ее тело шпагой. **Вот это, по-моему, любовь**» (т. 6, с. 71). Ср. также «Надпись на книге» (1909) – поэтическое подношение Гумилеву: *И с грацией манерно-угловатой / Сказала ты: «Пойми любви устав, / Прочтя роман, где ясен милый нрав / Манон Леско: // От первых слов в таверне вороватой / Прошла верна, то нищей, то богатой, / До той поры, когда, без сил упав / В песок чуждой, вдали родимых трав, / Была зарыта шпагой, не лопатой / Манон Леско!»* [Кузмин, 2000а, с. 189].

⁷² См. [Granoien, 1981, p. 140].

в «Охотничьем завтраке» строится в виде дневника Софьи Николаевны – рассказчицы, доверия не вызывающей. Она слишком нарциссична, чтобы правильно оценивать расстановку сил. Опрометчиво полагая, что, будучи столичной светской дамой и интриганкой, она держит простака Сергея Павловича под контролем, Софья Николаевна, сама того не замечая, угождает в расставленную им любовную ловушку.

Софья Николаевна методично заносит в дневник и странности супружеской жизни хозяев, и свой недолгий интерес к Настиному брату Косте (как читателю дается понять, скрытому гею, интересующемуся Сергеем Павловичем), и этапы ухаживаний за ней Сергея Павловича. После его жалких признаний и в конце концов одержанной сексуальной победы он начинает пренебрегать Софьей Николаевной. Так, он уезжает на долгую охоту, а по возвращении смачно завтракает, не обращая внимания на собравшихся вокруг домашних, не скрывая своих омерзительных застольных привычек и травя пошлые охотничьи байки. Осознав, как низко она пала, Софья Николаевна решает бежать из провинциальной глуши обратно в город. Для Насти она выдумывает благородный предлог: Сергей Павлович вздумал за ней ухаживать, а она боится помешать счастью своей подруги.

«Охотничий завтрак» интересен еще и тем, что в нем проступают очертания любовного многоугольника, связующего даже не трех, а четырех героев: Софью Николаевну, Сергея Павловича, сестру и брата Гамбаковых⁷³.

В «Опасном страже» (публ. 1910/11) запоретирована совсем другая среда – петербургские немцы.

Милое и простодушное василеостровское семейство Гроделиусов, сплошь женское, с удовольствием принимает у себя Сергея Павиликина. С Верой Гроделиус, девушкой на выданье, Сергея связывает взаимная симпатия. Они вместе гуляют и музицируют. Ненужную напряженность в их отношения вносит мать Веры – «опасный страж» своей дочери. Она пытается раздуть симпатию молодых людей до любви и замужества – и преуспевает, правда, ненадолго. В тот день, когда Сергей, решив пойти навстречу обстоятельствам, делает Вере предложение, любопытная мать Веры вскрывает и прочитывает его письмо, адресованное печально известному Косте Гамбакову. Мало того, что там она изображена комически, в духе сатирического письма Хлестакова к Тряпичкину. Содержание письма не оставляет сомнений в характере отношений двух корреспондентов. Когда Павиликин в следующий раз является в дом Гроделиусов, Вера мягко, но твердо выпроваживает его. Меняется и Верино отношение к матери: на место доверия и любви заступает ненависть.

Чтобы этот рассказ воспринимался как часть «гамбаковского» цикла, Кузмин вносит в него сплетни о расстроенной свадьбе Сергея Павиликина и Насти Гамбаковой. И все же Гамбаковы и даже Сергей Павиликин – только предлог, чтобы выставить на смех по-немецки сентиментальные глупости матери, порочащие репутацию дочери.

Брат и сестра Гамбаковы появляются также в военном рассказе «Остановка» (публ. 1915) – правда, под другими личными именами и в контексте, далеком от «Кушетки».

Екатерина Петровна Гамбакова и ее английская гувернантка, мисс Бетти Брайтон, возвращаются в Петербург с загородной прогулки. Мисс Бетти начинает от-

⁷³ Ср. также прочтение Гранойена: интрижкой с Софьей Николаевной Сергей Павлович прикрывает свой роман с Костей Гамбаковым, а в целом повествование напоминает «Аббата Обена» Проспера Мериме. Подробнее см. [Granoien, 1981, p. 139–140].

кровенничать о своей влюбленности во Владимира Петровича Гамбакова, зародившейся в дни, когда тот уходил на фронт. Неожиданно автомобиль, в котором едут две женщины, переворачивается. Шофер отправляется на поиски подмоги, а Екатерину Петровну и мисс Бетти подбирает француженка Клодина Пелье – красавица петербургского полусвета, веселая и невероятно болтливая. Она приглашает попутчиц к себе, чтобы те могли согреться кофе. К своему ужасу на телефонном столике Клодины мисс Бетти обнаруживает фотографию Владимира Гамбакова с игривой надписью «Милым ножкам Кло-кло ее Вова». Хозяйка, нисколько не смутившись, признается, что да, она – любовница Владимира, и что их связь будет продолжаться столько, сколько захочет Владимир. Вместо ожидаемого конфликта между тремя женщинами завязывается дружба, поскольку все они желают Владимиру одного: вернуться с фронта целым и невредимым.

Таким образом, «Остановка» посвящена двум моделям любви: британской платонической и французской плотской. При этом они не сталкиваются, а дополняют друг друга.

Следует отметить, что Павла Гамбакова мельком появляется на страницах романа «Нежный Иосиф» (1909):

В комнате Иосифа поселили двух сестер **Гамбаковых, Павлу** и Зинаиду, очень ветхих старушек, бедных соседок древнего рода, имевших на двоих одного мопса. Были они до чрезвычайности похожи друг на друга, вечно зябли и о чем-то между собой ссорились (т. 2, с. 170).

«Кушетка», «Охотничий завтрак», «Опасный страж», «Остановка» и «Нежный Иосиф», рассмотренные вместе, позволяют провести еще одну параллель между Кузминым и Толстым. Кузмин пользуется придуманными им фамилиями *Гамбаков* и *Павиликин* с той регулярностью, с какой Толстой называет своих персонажей тоже придуманной фамилией *Нехлюдов*⁷⁴.

Еще одна вариация на тему «Кушетки» – «Дама в желтом тюрбане» (публ. 1916), – обошлась без Гамбаковых и Павиликина. От «Кушетки» здесь – кластер мотивов, состоящий из семейной мебели, поколения «детей», в котором повторилось поколение «дедов», молодой дамы в восточном головном уборе желтого цвета, а также романа юноши и девушки, потенциально ведущего к свадьбе. В то же время семейная тема, в «Кушетке» представленная серьезно, чтобы не сказать – драматически, здесь решена в откровенно водевильном ключе.

Острая потребность в деньгах вынуждает семейство Вятских, состоящее из матери и дочери по имени Лиза, решиться на продажу семейной мебели включая ветхий комод. На счастье двух женщин, они имеют дело с честным антикваром. По дороге в лавку комод Вятских рассыпается на части, и из него выпадает миниатюра русского художника XVIII века Владимира Боровиковского с изображением красавицы в желтом тюрбане⁷⁵ – как выяснится чуть позже, Лизиной бабушки. Антиквар через несколько дней объявляется у Вятских с сообщением о чудесной находке и предлагает за нее хорошие деньги. Для Лизы и ее матери торговля семейной реликвией является святотатством, и они решают просто повесить ее

⁷⁴ В произведениях Толстого появляются также несколько *Иртеньевых*.

⁷⁵ У Боровиковского есть несколько работ с дамами в тюрбанах и, пожалуй, лучшая из них – пожилая мадам де Сталь, см. [Алексеева, 1975, илл. 35, 53, 176]. Правда, кузминскому описанию ни один из этих образов не соответствует. Другие русские художники тоже работали с моделями в тюрбанах [Кирсанова, 1995, с. 284–285], см. в особенности брюлловскую «Турчанку» (1837–1839, не завершена; [Брюллов, 1960, илл. 15]). Все это наводит на мысль, что «Боровиковский» рассматриваемого рассказа выступает «ответчиком» за всю русскую живопись.

на стену. Лиза, очарованная бабушкиным тюрбаном, шьет себе такой же, чтобы носить дома.

За те несколько дней, что принадлежащая Вятским миниатюра простояла в витрине антикварной лавки, изображенная на нем красавица в тюрбане свела с ума Петра Семеновича Имбирева – богатого чудака. Он узнает у антиквара адрес Вятских, является к ним, чтобы купить обретенный женский идеал за любые деньги, и вступает в переговоры с Лизиной матерью. Услышав много раз, что портрет не продается, он вдруг видит входящую Лизу, с тюрбаном на голове ставшую полной копией бабушки. «Моя любовь оживила Вас» (т. 6, с. 330), – только и смог произнести Имбирев от удивления.

Напрашивающийся свадебный финал в рассказе благоразумно опущен.

Самой интересной – пятой по счету – вариацией на тему «Кушетки» стала «Лекция». В ней нам не встретятся ни Гамбаковы, ни Павиликин, ни даже дама в чалме или тюрбане. Однако это будет еще один семейный нарратив с Соней и Святками, постепенно переходящий в восстание вещи против своего владельца. Бунтовщицей на сей раз выступит такая семейная реликвия, как фонографическая пластинка.

5. «Лекция Достоевского»: гипограмма фонографа

«“Лекция Достоевского”»: Рождественский рассказ М. Кузмина» содержит уже знакомое нам по «Кушетке» напряжение между художественным вымыслом, правдой жизни и металитературностью. Все три конкурирующие между собой начала вынесены в ее заголовок и подзаголовок. Жанровая характеристика «рождественский рассказ», из подзаголовка, настраивает на ожидание беллетристики и – уже – рождественского чуда. Заглавием обещается нон-фикшн в виде речи Достоевского по какому-то важному вопросу, будь то жизнь и смерть, нравственность и религиозность или даже литература (а самым прогремевшим выступлением писателя стала его Пушкинская речь 1880 года). В то же время коварные кавычки вокруг *лекции Достоевского* сигнализируют о подрыве – то ли лекции, то ли Достоевского, то ли учительской миссии русской классики. Это напряжение разрешается в три хода. Каждый из них состоит в выдвигании новой версии происходящего в рассказе, отменяющей предыдущую.

Первый и второй ходы осуществляются главным героем. Он приобретает фонографическую пластинку, купившись на этикетку «лекция Достоевского», и, придя домой, предвкушает лекцию, т. е. нон-фикшн. При прослушивании лекции он начинает склоняться к иной интерпретации, а именно, что на пластинку записаны чтецы, мужчина и женщина, на два голоса зачитывающие какой-то диалог из «Преступления и наказания» (публ. 1866). Вскоре героя осеняет догадка, что это не художественная литература, а сама жизнь доносится до его слуха. В голосах мужчины и женщины он опознает своего деда, владельца фонографа, и его молодую жену Соню. Тайна, до тех пор окружавшая странную гибель деда, раскрывается герою во всем своем шокирующем реализме.

Третий ход Кузмин предоставляет сделать читателю-интеллектуалу, готовому последовать примеру главного героя. Не удовлетворившись знаком равенства между «лекцией Достоевского» и семейной историей главного героя, мы должны докопаться до истины: если не Достоевский, то кто был автором лекции, значившейся на этикетке диска? К этим поискам подталкивает темпоральная неувязка: Достоевский скончался на заре изобретения фонографа, голос его человечеству не известен, а записи его речей – тем более. Соответственно, на место Достоевского просится равновеликий ему классик, который с фонографом как раз подружился, записав искомые «лекции».

Таков – пока что в общих чертах – металитературный ребус, вызывающий к читателю-интеллектуалу со страниц «Лекции». Попробуем подойти к нему с тех же герменевтических позиций, которые позволили нам разгадать «толстовский» ребус «Кушетки».

5.1. Сюжет

Перед нами вновь история, соединяющая два поколения одной семьи. Нечаянное подслушивание «внука» за «дедом» находит сюжетную опору в том, что они – полные тезки, т. е. как бы взаимозаменяемы. И того, и другого зовут Ильей Ивановичем Кошкиным. Пропуском в прошлое «внуку» служит случайно приобретенный им «наследственный» артефакт – фонографическая пластинка с записью ссоры деда и его жены. Для понимания функций, возложенных на пластинку, нам опять пригодится сопоставление «Лекции» с «Кушеткой»: как прежде кушетка Гамбаковых, так теперь пластинка Кошкиных оказывается невольным свидетелем, хранителем и транслятором семейных тайн.

«Семейная» фабула «Лекции», которую я постаралась очертить в самом общем виде, ближе к концу рассказа модулирует в бунт вещей. Этот мотив родственен двум мотивам «Кушетки»: судьбоносной кушетки и рокового перстня, что, кстати, косвенно подчеркнуто суеверной моралью, завершающей «Лекцию»: чтобы «старые вещи умерших людей» не переносили на «нас, живущих» страсти своих бывших владельцев, «нам» следует либо избавиться от них, либо применить к ним «дезинфекцию». Жертвой политики избавления от влияния прошлого в «Лекции» становится фонографическая пластинка, как ранее в «Кушетке» ею стала кушетка.

В микрофабулу бунта вещей идеально вписан главный герой – чудака-петербуржец. В интертекстуальном отношении перед нами потомок Башмачкина по прямой линии. На это недвусмысленно указывает фамилия героя – родом из того пассажа «Шинели», где говорится об отделке новой шинели Башмачкина:

Куницы не купили, потому что была, точно, дорога; а вместо ее выбрали **кошку**, лучшую, какая только нашлась в лавке, **кошку**, которую издали можно было всегда принять за куницу [Гоголь, 1977, с. 128–129].

Кошкин разделяет с Башмачкиным и специфический образ жизни. Будучи страстным коллекционером, он «каждый рубль нес туда, в свое святилище, свой гарем, в Александровский рынок». Холостой, несмотря на свои 45 лет, он символически женат на своей коллекции:

Его женою, детьми, друзьями были эти игрушки, спокойные, послушные, но имеющие таинственную жизнь, вложенную когда-то в них давно умершим механиком.

Аналогичным образом асексуальный Башмачкин женат на своей шинели:

[С]амое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он **женился**, <...> как будто он был не один, а какая-то **приятная подруга жизни** согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, – и **подруга** эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу. Он сделался <...> даже тверже характером, как человек, который уже <...> поставил себе цель. <...> Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли, точно, куницу на воротник? [Гоголь, 1977, с. 128]

Как известно из гоголеведения, до заказа новой шинели Башмачкин жил в параллельной реальности – переписывания бумаг, визуализации букв и других явлений из мира писателя-романтика, пародией на которого он и является. Чтобы обзавестись новой шинелью, он начинает жить настоящей жизнью – копит деньги, обдумывает ее фасон, наконец, мечтает о том, как он ее наденет на себя. Эту линию закономерно подытоживает смерть Башмачкина: когда воры снимают с него его возлюбленную шинель, он в разлуке с ней немедленно простужается и умирает⁷⁶.

Но как именно в «Лекции» проявляется бунт вещей? Не вся коллекция Ильи Ивановича ему «попкорна». Фонографическая пластинка с «Лекцией Достоевского» самым неожиданным и невероятным образом вторгается в жизнь своего хозяина и, более того, отвращает его от любимого хобби. В результате «брак» Ильи Ивановича со своей коллекцией заканчивается «разводом», а восстание фонографической пластинки подавляется казнью.

Вот сюжет рассказа в моем пересказе с наиболее яркими цитатами.

В Сочельник коллекционер Илья Иванович страстно мечтает о долгожданном рождественском подарке самому себе. Волнение, в котором он пребывает, передано сменой третьеличного повествования на несобственно-прямую речь. Уже в сумерках, перед самым закрытием Александровского рынка, Илья Иванович все-таки поднимается с дивана и выходит из дома на улицу. За отложенные на подарок 5 рублей он приобретает старый фонограф с пластинкой, на этикетке которой значится: «Лекция Достоевского». Покупка навевает ему воспоминания о деде: «у его деда, тоже Ильи Ивановича Кошкина, был фонограф, больше для забавы, конечно, нежели для деловых или научных целей». Кошкин-старший то ли был убит, то ли зарезался сам, и как раз в Сочельник.

Наступает рождественская ночь, которую Илья Иванович встречает в полном одиночестве. Сначала он переслушивает механическую музыку часов и шарманок, а затем, придав своей домашней обстановке торжественный характер, заводит фонограф. Услышанное при проигрывании «Лекции Достоевского» потрясает Илью Ивановича настолько сильно, что повествование из нейтрального 3-го лица опять переключается в эмоциональный режим несобственно-прямой речи. Графически замешательство героя передано многоточиями. Ср.:

Что же это? верно пластинка попорчена... почему начинается не «милостивые государины и милостивые государи», не «господа», не, наконец, «братя», а прямо с какой-то середины? Может быть, чтение отрывков из романа, наверное, «Преступление и наказание», какая-то Соня упоминается. Старческий голос говорил (или это от машинного воспроизведения голос так старится?), женский с ним спорит. На два голоса читают... странно, очень странно. Илья Иванович вскопчил... упоминается его имя! откуда же это? это не лекция, во всяком случае!

«– Я вас в последний раз спрашиваю, Илья Иванович, отпустите вы меня или нет?»

– Нет.

– Смотрите, как бы жалеть не пришлось.

– Угрожаешь, запугать хочешь?

– Что мне запугивать! Просто спрашиваю.

– Ну, вот, и я просто отвечаю, что никуда тебя не отпущу. Куда тебя отпустить? С новым любовником целоваться? Имя Кошкиных трепать?

– Бог знает, что вы придумываете, Илья Иванович. Просто, сегодня сочельник, в церковь хотела сходить.

⁷⁶ «Лекция», особенно с учетом башмачкинского генезиса ее главного героя, является идеальным воплощением петербургского текста русской литературы. Насколько мне известно, она, тем не менее, не попала ни в соответствующие исследования, ни в соответствующие антологии.

– И так хороша. Посиди с больным мужем, Богу угоднее будет, чем в церкви глазами стрелять».

Перебрав несколько версий того, что именно он слушает, Илья Иванович останавливается на том, что это не лекция Достоевского и не «Преступление и наказание», а ссора его деда с женой Соней. Из записанного на пластинке диалога следует, что Илья Иванович-старший принуждает Соню к сексу, воздействуя на нее не только словами, но и силой, и что Соня обороняется от его приставаний – и со словами «Господи, прости меня» наносит ему смертельную рану. Далее раздается двойной крик, и так разрешается загадка смерти деда.

Наутро хозяйка находит Илью Ивановича застывшим в параличе. Он просит дворника разбить «лекцию Достоевского», чтобы остаться последним, услышавшим записанное на ней преступление. Из овладевшего им страха вновь услышать «Сонин голос» в «невинном романсе» из оперетты Илья Иванович постепенно избавляется от своей коллекции. Третьеличный рассказчик одобряет это решение, адресуя и вещам, и читателю следующее суеверие:

Старые платья, старые вещи умерших людей[,] вы носите и легкий и тяжелый дух, болезни, святость, злоба и кровь тех, что вами владели, в шелках, в складках остаются и могут вызвать темные и дымные призраки давно забытых страстей, делать нам, живущим, воздух душным и вредным. Говорят, что и на это есть своя дезинфекция, своя сулема, но Илья Иванович ее не знал и постепенно распростился с своими курантами и шарманками, чья механическая жизнь так привлекала его когда-то.

Чтобы нам открылись дальнейшие секреты «Лекции», продолжим сопоставление ее сюжета с сюжетом «Кушетки». Их общая черта – недосказанность. Правда, в «Лекции», не она является конструктивным принципом. Тем не менее: фонографическая запись якобы «лекции Достоевского» не имеет начала, а также ярко выраженной концовки; неверность Сони мужу не подтверждена, но и не опровергнута; несмотря на то, что характер убийства Кошкина-старшего проясняется – колющую рану ему нанесла жена Соня, – как кончает сама Соня, остается покрыто мраком неизвестности; еще один неразрешенный вопрос – приходится ли Соня бабушкой Кошкину-младшему. Конструктивный принцип «Лекции», как отмечалось выше, держится на ошибке: интерпретация содержимого пластинки – будь то исходная или возникающая вслед за ней – не верна, от нее нужно отказаться и предложить новую. Именно этот принцип превращает «Лекцию» в оригинальное художественное высказывание, способное конкурировать с «Кушеткой».

По-разному в двух рассказах проведен и мотив фамильного артефакта, меняющего жизненный курс героя.

Во-первых, в «Кушетке» мир главного героя представляет аристократическую парадигму, а в «Лекции» – мещанскую. Гамбаковы – престижный дворянский род, тогда как Кошкины – судя и по их речевым портретам, и по низколобому хобби Ильи Ивановича-младшего, и, разумеется, по этимологии их фамилии – в российской табели о рангах должны бы располагаться существенно ниже⁷⁷. В силу всего сказанного брошенный Кошкиным-старшим упрек Соне, что своими изменами она трепет его имя, отдают авторской иронией. *Кошкины* – «низкая» фамилия, не чета *Гамбаковым*, и честь им не по чину.

Во-вторых, если Константин Гамбаков изображен лучшим плодом на генеалогическом древе Гамбаковых, то в Илье Ивановиче-младшем семейство Кошкиных вырождается. И действительно, будучи единственным ныне живущим представи-

⁷⁷ Нас не должен смущать тот факт, что фамилию *Кошкины* могли носить и русские бояре, о чем см. [Унбегаун, 1989, с. 16, 167]. В «Лекции» задействованы противоположные – сниженные – контексты для этого семейства.

телем рода, он в свои 45 лет так и не озаботился его продолжением. Объясняется это не столько его чудаковатостью, сколько подавленной сексуальностью, особенно заметной по контрасту с Кошкиным-дедом. Тот, несмотря ни на возраст, ни на Святую неделю, домогался жены, из-за чего, в сущности, и погиб. Своей асексуальностью Илья Иванович-младший противоположен и Косте Гамбакову, уведшему у своей сестры ее жениха.

В-третьих, если Константин Гамбаков изображен тонким эстетом и любителем оперы, то Илья Иванович предается мещанскому и одновременно детскому хобби. Он коллекционирует музыкальные игрушки, механически воспроизводящие мелодии оперетт («Прекрасной Елены» и «Марты»). Соответственно, светская и любовная жизнь Кости идет под музыку оперы «Манон», а чудаковатая, игрушечная, ненастоящая жизнь Ильи Ивановича – под опереточные мелодии, которые к тому же механически сыграны шарманками, часами и музыкальными шкатулками.

И в-четвертых, далекое прошлое семьи по-разному настигает героев «Кушетки» и героя «Лекции». В первом рассказе ныне живущие Гамбаковы переживают драмы аналогичные тем, что случились с их предками, тогда как во втором Илья Иванович бежит и семейных воспоминаний, и продолжения рода, придумывая себе параллельную реальность в виде коллекционирования. Тем поразительнее, что именно в этой параллельной реальности, состоящей из сплошных удовольствий, ему открывается шокирующая семейная тайна, а узнав ее, он больше не может оставаться тем, кем он был раньше, и возвращается из параллельной реальности обратно в жизнь. Таким образом, сюжет в «Лекции» проделывает архетипическую петлю, достойную Эдипа или Оливера Твиста: бегство героя от себя и своего семейства в Иное неожиданно для него оборачивается познанием себя, своей родословной и событий, приключившихся с его предками⁷⁸.

5.2. Метатекстуальный план: Соня, старческий голос, фонограф

Выше отмечалось, что потаенный металитературный план «Лекции» приоткрывается ее заглавием, содержащим два ключевых метаслова, *Достоевский* и *лекция*, которые, правда, взяты в кавычки. Повторю вопрос, наводимый кавычками: если не Достоевский, то кто из писателей «прячется» в образной и мотивной системе рассказа?

5.2.1. От Достоевского к Толстому

Было бы ошибкой думать, что Достоевский в «Лекции» поставлен под отрицание и только. При монографическом анализе рассказа открывается, что под него выстроен специальный интертекстуальный слой. На наличие этого слоя указывает идентификация прозвучавшего с пластинки имени *Соня* с Соней Мармеладовой, каковая, правда, дальнейшим ходом сюжета отменяется. Важной его составляющей является накал семейных страстей в доме Кошкина-старшего. Этот персонаж, своей ревностью и похотью внушающий отвращение, напоминает Свидригайлова, Федора Павловича Карамазова и прочих сластолюбцев Достоевского⁷⁹. К типич-

⁷⁸ Кстати, как и в «Приключениях Оливера Твиста», в «Лекции» история предков раскрывается через семейные артефакты: у Диккенса это медальон, обручальное кольцо и деловые бумаги.

⁷⁹ Было бы заманчиво провести параллель между двусмысленными обстоятельствами смерти Кошкина-старшего и смертью отца Достоевского, случившейся в 1839 году, когда самому Достоевскому было всего 18 лет: по официальным документам, это был апоплексический удар, а по слухам и преданиям родственников, – месть крепостных за жестокое

но Достоевским сюжетным ходам относятся также убийство в семье и улики преступления⁸⁰.

Самое непосредственное отношение к Достоевскому имеет и фонографическая запись предсмертного скандала Кошкина-старшего с женой. В предисловии к «Кроткой» (публ. 1876) писатель обосновал необходимость точной – стенографической – регистрации работы сознания героя:

Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. <...> [О]н <...> говорит сам с собой, рассказывает дело, уясняет себе его. <...> К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его. Истина открывается несчастному довольно ясно <...>

Вот тема. Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов <...>: то он говорит сам себе, то обращается как бы <...> к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности. Если б мог подслушать его и все записать за ним стенограф, то вышло бы несколько <...> необделаннее, <...> но <...> психологический порядок <...> остался бы тот же самый. **Вот это предположение о записавшем все стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим.** Но отчасти подобное уже не раз допускалось в искусстве: Виктор Гюго, например, в своем шедевре «Последний день приговоренного к смертной казни» <...> допустил еще большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный к казни может <...> вести записки <...> буквально в последнюю минуту. Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения – **самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных** [Достоевский, 1982, с. 5–6].

Как неоднократно отмечалось в достоевковедении, «стенографический» реализм «Кроткой» был подношением Анне Григорьевне Сниткиной, из секретаря-стенографа сделавшейся женой писателя. В России ее профессия получила некоторое распространение в середине XIX века. Держа в уме тот же принцип – «реальнейшего и правдивейшего» повествования, – Кузмин подобрал под него другую эмблему: модную техническую новинку рубежа XIX–XX веков. У «стенографии» «Кроткой» и фонографического диалога «Лекции» есть и связующее звено. Речь идет о рецензии Иннокентия Анненского «Драма настроения: “Три сестры”» («Книги отражений», 1906):

Были времена, когда писателя заставляли быть фотографом; теперь писатели стали больше похожи на **фонограф**. Но странное выходит при этом дело: **фонограф** передает мне *мой* голос, *мои* слова, которые я, впрочем, успел уже забыть, а я слушаю и наивно спрашиваю: «А кто это там так гнусит и шепелявит?..» Люди Чехова, господа, это хотя и мы, но престранные люди, и они такими родились, это *литературные* люди [Анненский, 1979, с. 82].

Все приведенные контексты позволяют видеть в «Лекции» гипограмму фонографа, эмблематизирующую реалистический семейный роман / повесть / драму.

Несмотря на то, что в «Лекции» есть разнообразные отсылки к Достоевскому, в ее «архитектурном» дизайне он выполняет роль обманчивого фасада, скрываю-

обращение с собой и за соблазнение молодой крестьянки. Проблема состоит в том, что Достоевский об убийстве своего отца не обмолвился ни словом (смерть Федора Павловича Карамазова не в счет), а версия об убийстве появилась впервые в 1920 г. в мемуарах дочери писателя, Любови Федоровны.

⁸⁰ Последние, впрочем, можно связать и с детективными рассказами Эдгара По – например, с «Черным котом», где черный кот, случайно замурованный в стену вместе с жертвой главного героя, выдает совершенное преступление своим мяуканьем.

щего истинного адресата полемики. Этим адресатом вторично после «Кушетки» является Толстой, владелец – но уже не дивана, а фонографа.

В «Лекции» образ Толстого наводится целым мотивным кластером, состоящим из: жены Сони, к которой старший по возрасту муж испытывает ревность и похоть; старческого голоса, звучащего с фонографа; и, главное, использования фонографа по назначению – «для деловых или научных целей». Относится к этому кластеру и совсем незаметная ономастическая деталь. В генеалогии Кошкиных между Ильей Ивановичем-дедом и Ильей Ивановичем-внуком должен располагаться Иван Ильич – тезка главного героя «Смерти Ивана Ильича» (публ. 1886).

Ко времени создания «Лекции» Толстого уже три года как не было в живых. Он умер 7 (20) ноября 1910 года на железнодорожной станции Астапово, но его кончина не последовала ни одному из двух кузминских сценариев: он не был убит во время военных действий и не был зарезан женой Соней. Естественная смерть настигла его на случайной станции – вдали от Ясной Поляны, где оставались заинтересовавшие Кузмина диван и фонограф.

Смысл «толстовского» ребуса «Лекции» способны разъяснить, во-первых, история русской звукозаписи, в которой Толстой занял самое почетное среди писателей место, и, во-вторых, драматическая семейная жизнь позднего Толстого вкупе с его произведениями на тему несчастливости брака.

5.2.2. Толстой в истории звукозаписи

В 1879 году в Московском музее Прикладных знаний (будущем Политехническом) выставлялся цилиндрический фонограф Томаса Альвы Эдисона (цилиндр – восковой валик, на который наносился звук для дальнейшего воспроизведения)⁸¹. Патент на это изобретение был зарегистрирован годом раньше, 19 февраля 1878 года, в США. На массовый рынок производство фонографов вышло только в 1887 году (рис. 3). Перечисленные обстоятельства оставляли Достоевскому ничтожно мало шансов сохранить свой голос для потомков.

Первым в Россию эдисоновский фонограф привез Ю. И. Блок, и тогда же, в 1890 году, начал записывать на него голоса композиторов, певцов и писателей. В 1895 году его частная коллекция пополнилась «Кающимся грешником» (публ. 1886) с любопытной авторской «подписью» Толстого: «Говорил я в Москве 14 февраля 1895 года. Я, Лёв Толстой, и его жена»⁸².

Цилиндрический фонограф пользовался популярностью вплоть до конца 1920-х годов. В 1930-е его стали вытеснять с рынка дисковые аппараты. В США популярность фонографа достигла пика в 1905 году, а в России – несколько лет спустя. В 1908 году Эдисон послал фонограф в подарок Толстому (рис. 4), чем сделал своей продукции отличную рекламу. Эта новость немедленно просочилась в «Русское слово» от 20.02.1908, а затем тот же репортаж «Л. Н. Толстой и Эдисон» появился во 2-м номере специализированного журнала «Грамофон и фонограф», издававшегося в Серпухове – городе, лежащем на полпути между Москвой и Ясной Поляной:

Л. Н. Толстой, по сообщению лица, прибывшего из Ясной Поляны, получил на днях оригинальный подарок. Знаменитый Эдисон прислал ему свое последнее изобретение – усовершенствованный фонограф. Фонограф был прислан вместе

⁸¹ В 2007 году, когда писалась эта работа, Политехнический музей отмечал свое 135-летие выставкой «Музыкальная шкатулка», давшей отличное представление о коллекции Кошкина-младшего.

⁸² См. [Шилов, 2004, с. 116].

с письмом Эдисона, в котором последний выражает свое исключительное уважение великому писателю земли русской и просит его «наговорить» в фонограф. Толстой охотно исполнил просьбу великого изобретателя и «наговорил» несколько своих толкований евангельского текста. Речь свою в фонограф Толстой произнес на английском языке, которым он владеет в совершенстве [Граммофон и фонограф, 1908, с. 29]⁸³.

Подарок Эдисона в первые месяцы после его получения использовался Толстым по деловому назначению – тому самому, которого Кошкин-старший избегал. Он диктовал на него письма с тем, чтобы позже секретари могли перенести их на бумагу. Из-за малой продолжительности записи, не превышавшей 10–12 минут, и сложностей подготовки к ней Толстой вскоре оставил эту затею. Вместо диктовки писем он стал записывать художественные тексты для яснополянской школы – своего любимого детища.

Случалось Толстому наговаривать на фонограф и непосредственно «лекции». Это были не только упомянутые выше толкования Евангелия, но также отрывки из памфлета «Не могу молчать» (1908, публ. 1908) и отдельные места из антологии «На каждый день». В конце 1908 года Толстой, серьезно заболев, «доверил» фонографу свою последнюю волю и завещание.

В 1909 году Толстой записался и на граммофон, который был соперником фонографа. Транскрипция этой записи – «Мысли из книги “На каждый день”» – открыла сборник «Живые слова наших писателей и общественных деятелей»⁸⁴.

Для проигрывания записей Толстого, организованных разными фирмами, устраивались коллективные сборища. В Ясной Поляне свои домашние записи Толстой давал слушать школьникам Ясной Поляны. Как это происходило, рассказано в «репортаже» Петра Сергеевского «В Ясной Поляне», вышедшем в 77-м номере «Русских ведомостей» от 02.04.1908:

Дочь Льва Николаевича, Александра Львовна, заведующая фонографом, прилагивает валик. Наступает напряженная тишина. **Фонограф, зашипев, издает хрипящие и сначала неясные звуки.** Дети смеются и теснятся у фонографа. Очень уж забавно. Некоторые мальчики приближают уши к самому рупору. Дивно: оттуда раздается человеческий голос!

Фонограф передает наговоренный Львом Николаевичем рассказ Лескова «Под праздник обидели». **Узнать в неприятных хриповатых звуках голос Льва Николаевича никак нельзя.** И сам Лев Николаевич, видимо, не узнает своего голоса и слушает, как посторонний. Но постепенно слух свыкается с сильными звуками, и общее внимание сосредоточивается на трогательном рассказе Лескова [Интервью..., 1986, с. 301].

Среди гостей Толстого, которым довелось прослушать домашние записи его голоса, был и Василий Розанов. В дневник от 22.03.1908 он занес следующий эпизод:

Но с фонографом, присланным Эдисоном <sic!> в подарок Льву Николаевичу, что-то случилось. **Он пищал, шипел и делал неузнаваемым голос Льва Николаевича.** <...> Александра Львовна исправила его, и мы услышали голос Льва Николаевича [О Толстом..., 1909, с. 306].

⁸³ Этот номер журнала имелся в личной библиотеке Толстого.

⁸⁴ См. [Живые слова..., 1910, с. 8–17]. Полную картину записей Толстого и истории их восстановления дает глава из книги Л. А. Шиловой «Голоса, зазвучавшие вновь» [2004, с. 95–118].

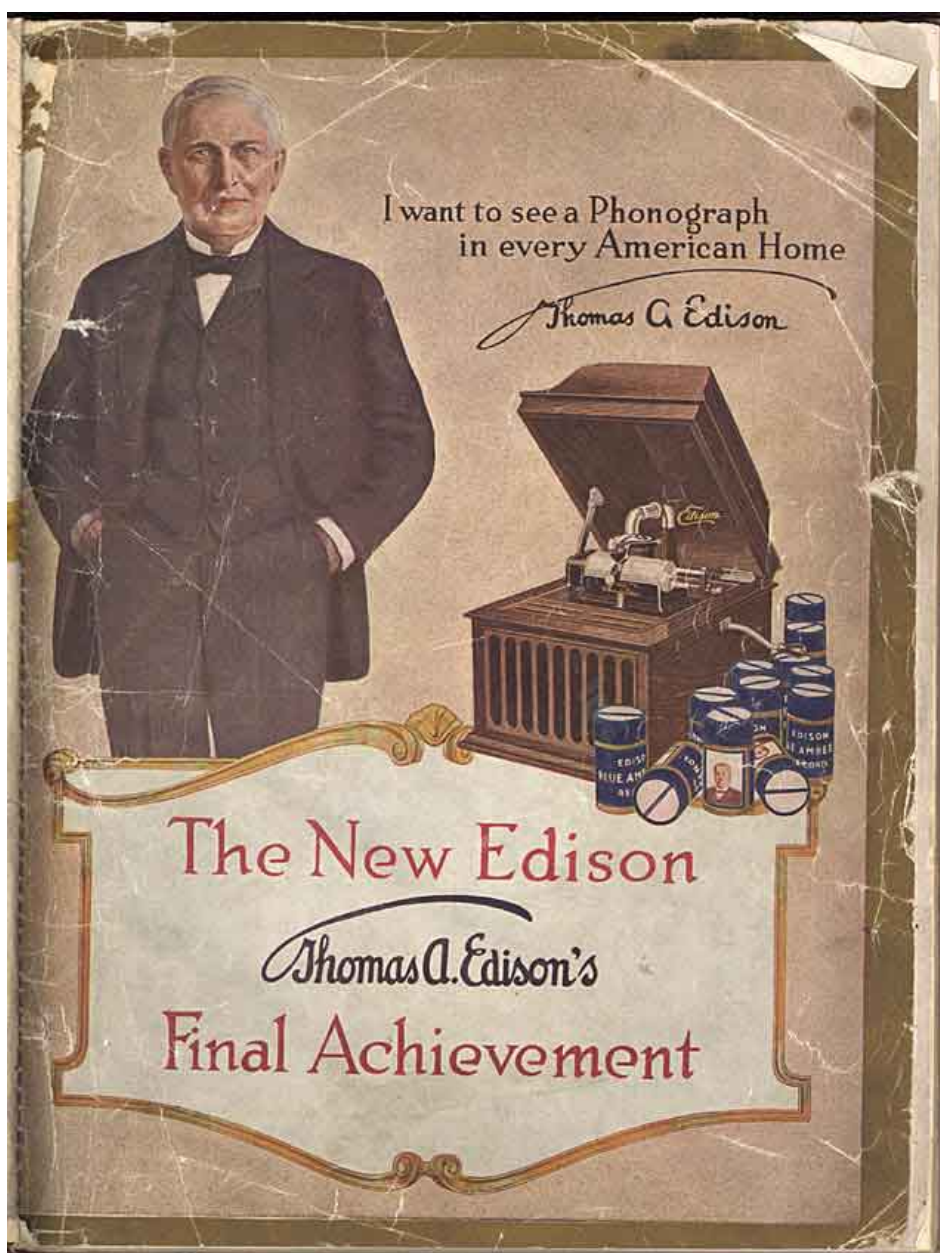


Рис. 3. Эдисон в рекламе фонографа
(Кинофильмы и звукозаписи компаний «Эдисон», Библиотека Конгресса США)
Fig. 3. Edison in an advertisement for the phonograph
(The Motion Pictures and Sound Recordings of the Edison Companies, Library of Congress)



*Рис. 4. Современные фотографии фонографа Льва Толстого (любезно предоставлены музеем «Ясная Поляна»)
Fig. 4. The modern-day photographs of Tolstoy's phonograph, courtesy of Yasnaya Polyana museum*

В наши дни отреставрирован и перенесен на современные носители целый ряд записей Толстого, включая «Ворова сына» – пересказанный Толстым рассказ Лескова «Под Рождество обидели» (публ. 1890; о прослушивании «Ворова сына» яснополянскими школьниками речь как раз шла у Сергеенко). Вне зависимости от того, слышал их Кузмин или только читал о них, он явно подчеркнул эффект от прослушивания: «Старческий голос говорил (или это от машинного воспроизведения голос так старится?) <...>».

Несмотря на то, что Кузмин был композитором и музыкальным критиком – а музыка попала на фонограф и граммофон раньше и в несоизмеримо больших количествах⁸⁵, чем литература и литераторы, – в «Лекции» он допускает ряд неувязок, как намеренных (обсуждавшийся выше казус Достоевского), так и, по видимому, ненамеренных. Поговорим о последних.

Даже если приурочить конец жизни Кошкина-старшего к 1870-х годам, то он едва ли мог иметь в своем распоряжении фонограф. С одной стороны, доэдисоновские попытки звукозаписи датируются 1860-ми годами⁸⁶, с другой же – в 1870-х фонографы еще не дошли до прилавков магазинов и каталогов.

Модель фонографа Кошкина-старшего – не с цилиндром, а с диском – дополнительная неточность. На счету Эдисона было и такое изобретение, однако на рынок оно вышло только в 1912 году. Вообще, возникает подозрение, что Кузмин перепутал фонограф с граммофоном: если первый использовался и для записи, и для проигрывания, то второй – только для проигрывания.

Третья нестыковка состоит в том, что запись на фонограф исключает ту спонтанность и, разумеется, то бесстыдство, с которыми Кошкин-старший третирует Сою. Во-первых, работа аппарата требовала основательной подготовки – в него должны были быть вставлены цилиндр и рупор, а во-вторых, при записи звук должен был направляться непосредственно в рупор.

Что в «Лекции» хорошо согласуется с историей фонографа, это краткость диалога Кошкина-старшего и Сони. В XIX веке продолжительность записи доходила до 2-х минут, а в первом десятилетии XX, как отмечалось выше, до 10–12-ти.

В «Лекции» гипограмма фонографа функционирует примерно так же, как в «Кушетке» гипограмма дивана. Ею вносится представление о максимально авторитетном – учительском – статусе Толстого. В то же время актуальность этого статуса для литературной ситуации начала XX века подрывается, причем как сюжетом рассказа, так и его стилистикой. К этим аспектам рассказа мы еще вернемся.

5.2.3. *Драматический брак: «Крейцера соната» и вокруг*

«Фонографический» диалог «Лекции» выполнен по контуру семейной драмы Толстых, которая в итоге вынудила Льва Николаевича бежать из Ясной Поляны навстречу смерти. Софья Андреевна, с которой *Соня / Софья* «Лекции» переключается и именем, и семейным положением, была младше Льва Николаевича на 16 лет. В супружестве ей пришлось узнать то, что Кошкин-старший столь ярко демонстрирует в фонографическом диалоге: сексуальную Obsession и ревность со стороны Толстого.

⁸⁵ См., например, предисловие к «Живым словам наших писателей и общественных деятелей»: «Граммфон известен повсюду <...>. До последнего времени на граммофонные пластинки записывались главным образом певцы <...>, голоса же дорогих для нас писателей, общественных деятелей и даже драматических артистов не закреплены на пластинках» [1910, с. 3].

⁸⁶ См. [Maugh, 2008].

Многие бытовые подробности жизни Толстых были известны их современникам, а то, что не было известно, активно додумывалось. Повод к этому дала «Крейцерова соната» (1887–1889, публ. 1890), произведшая эффект разорвавшейся бомбы.

Повесть скандализовала цензоров и читателей прежде всего своей гендерной повесткой, подрывавшей сексуальную составляющую брака да и самый брак. По мнению Позднышева, героя-рассказчика, интимная близость не просто порождает супругов, но превращает жену в проститутку, торгующую своим телом. Отсюда его (и толстовский) рецепт семейного спокойствия: воздержание. В доказательство своей правоты Позднышев рассказывает случайным попутчикам историю своего брака, кончившегося тем, что он убил заподозренную в неверности жену и был оправдан судом. Таким образом, Кузмин, в «Лекции» взявший три главные ноты «Крейцеровой сонаты» – ревность, подозрения в неверности и убийство супруга, – находился в актуальном тогда толстовском тренде.

«Крейцерова соната» и другие произведения Толстого, посвященные драматическим бракам, Кузмина сильно занимали. Как я постаралась показать в другой своей статье, у Кузмина есть прозаические произведения, в которых он – совсем по-позднышевски – вбивает клин между полами⁸⁷. Непосредственно «Крейцерова соната» упоминается им при рецензировании толстовского «Дьявола» (1889, публ. 1911) в 12-м выпуске «Заметок о русской беллетристике» (1911):

Здесь Толстой «Крейцеровой сонаты», метущийся, обуреваемый и дьяволом и резонерством, беспомощный и потому быстрый на решения, растерянный и милый. Эти же черты заметны и в герое повести, таком же неуверенном, благородном и несколько бестолковом. Интересно, что одним и тем же рассуждением о ненормальности нормальных людей Толстой заключает два совершенно различных варианта конца повести, как будто все равно, убьет ли запутавшийся в рассуждениях герой самого себя, или соблазнявшую его женщину, в сущности ни в чем не повинную (т. 10, с. 124).

«Крейцерова соната» еще больше отдалила Толстого от Софьи Андреевны. Начать с того, что над повестью он работал в период, когда Софья Андреевна носила и растила их тринадцатого (и последнего) ребенка – Ивана (1888–1895). Цензура наложила запрет на публикацию повести, и читательская аудитория начала знакомиться с ней по литографическим спискам. На аудиенции у Александра III Софья Андреевна получила монаршее разрешение на одноразовую публикацию повести в 13-м томе собрания сочинений Толстого, к тому времени уже отпечатанном. Визит жены к императору и особенно взятая ею на себя роль просительницы привели Толстого в негодование.

Читательская рецепция «Крейцеровой сонаты» немедленно спроецировала позднышевский сюжет на семью Толстого, в частности приписала Софье Андреевне неверность, а Льву Николаевичу – порывы ревности. Со стороны близких Софьи Андреевны делались попытки спасти ее репутацию. Ср.:

От многих, не знавших моего родства с семьей Льва Николаевича, в разговоре о рассказе «Крейцерова соната», я слышал предположение, что он вероятно пережил то же что, и Позднышев <sic!>, так что великий талант и правдивая фантазия гения послужили к ложному обвинению его жены [Берс, 1893, с. 14].

Сама Софья Андреевна, хотя и дала «Крейцеровой сонате» путевку в жизнь, была ею возмущена до глубины души. Это побудило ее взяться за перо и написать ав-

⁸⁷ См. [Панова, 2013], особенно с. 361–366.

тобиографическую семейную повесть «Чья вина?: По поводу “Крейцеровой сонаты” Льва Толстого» (1892–1893)⁸⁸. Домашний учитель младших Толстых, Владимир Лазурский, в своих воспоминаниях, вышедших в 1911 году, не только упоминает факт создания повести, но и пересказывает ее содержание:

Так как по поводу «Крейцеровой сонаты» стали ходить слухи, что **в этом рассказе гр. Толстой изобразил ревность, которую он сам пережил** (об этом говорит даже А. Фет в своих воспоминаниях), то графиня решила, что ей нужно «очистить свою репутацию в глазах детей». Поэтому она написала автобиографический роман «Чья вина?». Ей хотелось напечатать этот роман, однако гр. Толстой и другие родные отсоветовали ей делать это. Роман «Чья вина?» хранится у графини в рукописи. Воспользовавшись благоприятной минутой, я упросил графиню <...> позволить прочесть ее. Роман написан живо. В нем, по-видимому, много лично пережитого. В противоположность «Крейцеровой сонате», где в семейных раздорах обвиняется одинаково и мужчина и женщина, в романе графини Софии Андреевны во всем обвиняется только мужчина. Главное действующее лицо романа – кн. Прозоровский. Он женился после бурно проведенной молодости, когда ему было 35 лет, на восемнадцатилетней Анне, в описании которой графиня не пожалела красок. Анна – идеальная барышня: чиста, игрива, благородна, религиозна и т. д. Кн. Прозоровский, напротив, грубое чувственное животное. Идя по дорожке сзади своей невесты он жадно смотрит на ее бедра и мысленно ее раздевает. После венчания молодые ехали в карете, и здесь в темноте, это животное, кн. Прозоровский, от которого пахло табаком, свершил то, о чем невинная Анна раньше не знала и что ей показалось отвратительным. Чувственная любовь мужа совсем не удовлетворяла Анну⁸⁹. Тут явился чахоточный дилетант-художник, который поверг к ногам Анны свою бескорыстную любовь. Ревнивое животное – муж, в гневном раздражении неосторожно убил свою чистую и невинную жену. Таково содержание романа графини Толстой [Лазурский, 1911, с. 4–5].

Другим членом семьи, бросившим вызов Толстому, был его сын Лев Львович. Он переписал «Крейцерову сонату» в «Прелюдию Шопена» (публ. 1899), где отстаивал идею раннего брака и добрачной чистоты, видя в них залог дальнейшей счастливой семейной жизни. У Льва Львовича, кстати, этот тезис иллюстрируется на примере юных супругов Комковых и студента Ивана Крюкова, бедного и целомудренного, ищущего руки столь же целомудренной княжны Сонечки (!) Барецкой⁹⁰.

Художественные отклики на «Крейцерову сонату», исходившие от писателей вне семейства Толстых, постепенно вылились в мощный литературный тренд⁹¹. Ближе других к «Лекции» подошел Лесков – автор рассказа «По поводу “Крейцеровой сонаты”», в котором, как позже в «Лекции», Толстой и Достоевский образуют дуэт моральных авторитетов. Рассказ создавался в 1890 году, когда запрещенная цензурой «Крейцера соната» начала ходить в литографических списках. Он увидел свет в 1899 году, после смерти своего автора, под заголовком «Рассказы кстати (По поводу “Крейцеровой сонаты”»». От Толстого в нем – эпитафия из предпоследней литографии «Крейцеровой сонаты», а от Достоевского – завязка и первоначальное заглавие «Дама с похорон Достоевского».

Присутствие на похоронах Достоевского разбредило душу одной светской дамы. Она даже решила нанести визит старому писателю, рассказчику истории, которого увидела среди провожавших Достоевского в последний путь. Она является

⁸⁸ См. [Толстой Л. Н., Толстая С. А., Толстой Л. Л., 2010, с. 157–230].

⁸⁹ Это натяжка. Со временем Анна распрововала супружеский секс.

⁹⁰ О «Прелюдии Шопена» см. подробнее [Møller, 1988, p. 178–180].

⁹¹ См. [Møller, 1988].

в его дом инкогнито, скрывая лицо под вуалью, с просьбой разрешить ее жизненную дилемму. Своему мужу, кристально чистому человеку, она начала изменять с самого начала их брака. Не менее болезненно она переживает и то, что взяла в любовники полного негодяя. Желая теперь очиститься от греха, она видит выход в том, чтобы рассказать мужу о себе всю правду. Писатель советует ей развязаться с любовником без привлечения мужа.

Через три года писатель и «дама с похорон Достоевского» случайно встречаются на немецком курорте. Будучи официально представлены друг другу, они возобновляют общение. Наблюдательный писатель находит ее мужа совсем ничемным человеком, и случившаяся на его глазах трагедия подтверждает его мнение. Сын этой пары внезапно умирает от дифтерита. Из гигиенических соображений жене не дают проститься с сыном и похоронить его, и в отчаянии она кончает жизнь самоубийством. Эти два несчастья трогают мужа меньше, чем задолженность гостиницы и расстроенное здоровье.

Изложив историю «дамы с похорон Достоевского», писатель солидаризируется с вынесенным в эпиграф пассажем «Крейцеровой сонаты», гласящим, что женщина, даже изменяющая своему супругу, все равно чище и выше, чем мужчина.

На поведение Кошкина-старшего, запретившего Соне идти на рождественскую службу и там «глазами стрелять», мог повлиять еще один эпизод из частной жизни Толстого и Софьи Андреевны. В 1900-х годах после смерти любимого младшего сына Толстых, Ивана, Софья Андреевна, с горя и в состоянии истерики, увлеклась русским композитором и пианистом Сергеем Танеевым – гомосексуалом, женщинами не интересовавшимся. Толстой, вопреки принятому решению воздерживаться от секса, к платоническому увлечению жены отнесся со всей суровостью: запретил ей бывать на танеевских концертах⁹².

5.2.4. Металитературный смысл «Лекции Достоевского»

Если представленный в «Лекции» мотив ревности и домогательств мужа по отношению к младшей по возрасту жене вторит бытовым реалиям Толстого и Софьи Андреевны, то диалог между Кошкиным-старшим и Соней совсем не воспринимается как толстовский. С фонографической пластинки льется мещанский говорок, напоминающий о том сочном купеческом языке, который составляет одну из главных прелестей лесковской «Леди Макбет Мценского уезда»

⁹² Своей влюбленности в Танеева Софья Андреевна посвятила еще одну повесть. Это «Песня без слов» (1900–1905, первая публикация – в сборнике [Толстой Л. Н., Толстая С. А., Толстой Л. Л., 2010, с. 243–314]). Там выведен тот же любовный треугольник, что в «Крейцеровой сонате»: цветущая молодая дама по имени Саша, ее муж – человек без особых свойств, и ее роковая пассия – Иван Ильич (!), композитор, чувствующий музыку столь же тонко, что и Саша с ее идеальной, поэтической душой. Иван Ильич не только сочиняет, но и замечательно играет на рояле – то Мендельсона, то Бетховена, то Шопена. Именно благодаря его домашнему музицированию Саша теряет голову. Этот платонический роман, скорее одно-, чем двусторонний, кончается для Саши полным истощением нервной системы. При первых признаках сумасшествия она берет извозчика и сама себя сдает в психиатрическую клинику. Ивану Ильичу, старавшемуся в отношениях с Сашей не тратить эмоциональных сил, а беречь их для творчества, ее любовь пошла не во вред, а на пользу. Сначала он написал симфонию, полную страсти, которая была замечена публикой, а затем выпустил учебник «с новыми открытиями в музыкальных законах» [Толстой Л. Н., Толстая С. А., Толстой Л. Л., 2010, с. 313]. На учебнике Иван Ильич хорошо заработал и смог осуществить свою давнюю мечту – поехать за границу в компании любимого ученика.

(публ. 1865)⁹³. Можно сказать и больше. Кузмин, будучи поклонником Лескова, стилизовал речь Кошкина-старшего и Сони под роковую ссору Катерины Измайловой с Зиновием Борисычем. Их ссора катится по заданной в «Леди Макбет» инерции.

И действительно, в обеих парах муж старше жены, так что беспрекословное послушание жены мужу является основой их брака. В обоих случаях муж подозревает жену в неверности. Наконец, как у Лескова, так и у Кузмина супружеская ссора, начавшись с нападков мужа на жену, сперва вербальных, а потом физических, кончается мужеубийством. Ср. «Леди Макбет»:

– Не больно-то ваша Катерина Львовна пужлива. Не так очень она этого пужается, – ответила та.

– Что! что! – повыся голос, окрикнул Зиновий Борисыч. <...>

– Мало кто вам длинным языком чего наязычит, а я должна над собой всякие наругательства сносить! Вот еще новости тоже!

– Не длинные языки, а тут верно про ваши амуры-то известно.

– Про какие-такие мои амуры? – крикнула, неприятно вспыхнув, Катерина Львовна.

– Знаю я, про какие. <...>

– Ну рассказывайте, ну про кого вам доносили? кто такой есть мой перед вами любовник?

– Узнаете, не спешите очень.

– Что вам про Сергея, что ли, что-нибудь набрехано? <...>

Катерина Львовна засмеялась и страстно поцеловала Сергея при муже. <...>

Одним движением она отбросила от себя Сергея, быстро кинулась на мужа и, прежде чем Зиновий Борисыч успел доскочить до окна, схватила его зади своими тонкими пальцами за горло и, как сырой конопляный сноп, бросила его на пол [Лесков, 1956, т. 1, с. 117–118].

Итак, опираясь на Лескова, Кузмин снижает и даже несколько карнавализует семейную тематику, которая у Толстого давалась в высоком регистре. Тем же опрошением в «Лекции» отмечен и музыкальный аккомпанемент к семейной драме. Если у Толстого звучит по определению высокая «Крейцера соната»⁹⁴, то у Кузмина – мещанская музыка шарманок, шкатулок и часов. Хозяин этой коллекции тоже являет собой фигуру, по-мещански сниженную и несколько комическую. Перед нами чудак, «испытывавший **физическое наслаждение**, читая о диктофоне или другом каком техническом приборе».

Но что стоит за снижением толстовской традиции? Так Кузмин тестирует жизнеспособность «старой» прозаической традиции, описывающей семейные драмы, в «новую» – модернистскую – эпоху. Илья Иванович – с одной стороны, го-мункулус башмачкинского типа, а с другой – сирота, не имеющий потомства, – эмблематизирует ее вырождение. Номинально признавая за Толстым, а также за Достоевским статус учителей литературы и жизни, Кузмин в то же время демонстрирует, что писателям-модернистам стоит критически отнестись к урокам двух классиков. В противном случае их герои рискуют получить столь же бес-

⁹³ В дневнике с октября по декабрь 1905 г. Кузмин постоянно пишет, что читает подряд всего Лескова. Специального упоминания при этом удостоивается «Леди Макбет Мценского уезда». См.: [Кузмин, 2000б, с. 81].

⁹⁴ О музыкальных пристрастиях Толстого много писалось при его жизни. Так, Стайнер в книге «Tolstoy the Man» [Толстой-человек] к числу любимых композиторов писателя отнес Глюка, Брамса, Генделя, Моцарта и Шопена. Там же описан Толстой, слушающий исполнение «Крейцеровой сонаты». См. [Steiner, 2005, p. 13–14].

кровленными, что и Кошкин-младший, из которого выдохлась сексуальная – жизнеродная – потенция его деда.

Металитературная тема проведена в «Лекции» не только через образ главного героя, но и через гипограмму фонографа. С ее помощью передается «заезженность» традиций великой прозы XIX века. Толстой в лице Кошкина-«деда» наговаривает на фонографический диск свои собственные слова, т. е. – выражаясь в металитературных терминах – творит, тогда как его современный адепт находится в положении Кошкина-«внука»: вместо создания своего независимого текста он прослушивает – воспроизводит – чужой. Тут уместно вспомнить о том, что Башмачкин – предшественник Кошкина-«внука» по литературной линии – был не кем иным как копиистом⁹⁵.

Дидактическая мораль рассказа –

старые вещи привносят в атмосферу, которой дышит современный человек, чужие страсти, злобу и кровь, и лишь некоторые избранные умеют ее дезинфицировать, а остальным стоит отказаться от них, –

тоже переводится на металитературный язык. Если опытному писателю (читай: Кузмину, автору «Лекции») под силу перенаправить традицию в нужное ему русло, то многочисленные эпигоны будут раз за разом воспроизводить старые топосы вместе со старыми смыслами, т. е. следовать инерции, заданной литературными кумирами XIX века.

Подытоживает линию расставания с прошлым литературы металитературный жест, знакомый нам по «Кушетке». Фонографический диск с лекцией Достоевского / Толстого уничтожается, как уничтожается и Толстой в лице Кошкина-«деда».

В обоих рассказах Кузмин к тому же набрасывает свою литературную генеалогию. Вновь воспользуемся соображениями Эйхенбаума: ставя под вопрос учительский статус Толстого и Достоевского, представляющих магистральную ветвь русской прозы, Кузмин воскрешает ее малую ветвь, беря в союзники ее главного автора – Лескова. К влиянию Лескова на «Лекцию» мы еще вернемся.

Проделанный анализ не оставляет сомнений в том, что «Лекция» – четырехстраничный шедевр, переработавший классический семейный роман в принципиально новый нарратив: красочный, интеллектуально живой подрыв Толстого (или Толстого и Достоевского) как непререкаемого авторитета для современного писателя, ищущего новых путей. Этот вывод, возможно, и выглядит подведением итогов, однако в анализе рассказа точку ставить рано. «Лекция» вобрала в себя и другие традиции, с которыми Кузмин не спорит. Он использует их для филигранной нюансировки сюжетных коллизий рассказа.

5.3. Гофман и русские гофманианцы:

бунт вещей, говорящие машины и машина времени

Артефакт, переносящий человека в Иное, бунт вещей против своего хозяина, музыкальная коллекция и говорящая машина – все это узнаваемая топика Гофма-

⁹⁵ В «Лекции» «старая» литературная топика в переводе на историю музыки дала «Прекрасную Елену» Жака Оффенбаха (преьера – 1864) и «Марту» Фридриха фон Флотова (преьера – 1847). Любопытно отметить, что если в рамках нашего рассказа мелодии оперетт, к тому же проигрываемые механическими приборами, свидетельствуют о низколобых вкусах Кошкина-младшего, то в жизни Кузмин не брезговал этим жанром. Он охотно рецензировал опереточные премьеры, а когда из театров поступали заказы на сочинение такого рода музыки, то сам сочинял ее.

на. Кузмин любил его прозу, особо восхищаясь его умением придумывать сюжеты⁹⁶.

Один оригинальный гофмановский ход – чудо, совершаемое рождественским подарком, – определил психологию Кошкина-младшего. Им открывается «Щелкунчик и Мышиный король» (публ. 1816) – святочная сказка, в России рубежа XIX–XX веков получившая вторую жизнь в балете «Щелкунчик» на музыку Чайковского (премьеры – 1892).

Накануне рождественской ночи юная Мари Штальбаум обменивается со своим братом мечтами о подарках, которые вот-вот принесет им крестный Дроссельмейер – механик, умеющий и починить часы, и своими руками изготовить оригинальные детские игрушки. Из дроссельмейеровских подарков она немедленно отдаст свое сердце маленькой, несколько уродливой кукле по имени Щелкунчик, предназначенной для колки орехов. В полночь гостиная, в которой Мари остается наедине со своими игрушками, волшебным образом превращается в поле боя между Щелкунчиком – бесстрашным предводителем армии игрушек, и Мышиным королем, выставившим против Щелкунчика мышиные полки. Щелкунчик одерживает верх не без помощи Мари. Во время сражения Мари получает боевое ранение. В середине ночи мать находит ее лежащей на полу – без сознания и в крови.

Опуская дальнейшие перипетии, ведущие к свадьбе Мари со Щелкунчиком, расколдованным из игрушки в наследного принца, перечислю гофмановские элементы, создающие особую подсветку для помешательства Кошкина-младшего на механических игрушках. Начать стоит с рождественского формата «Лекции», в котором находит свое место не только гофмановский мотив подарка, переноса героя в Иное, но также парализованность героя в результате встречи с Иным. Далее, как и у Гофмана, у Кузмина (слегка) волшебный артефакт заключает в себе «таинственную жизнь», когда-то «вложенную» в него «механиком». Кстати, в «Лекции» явно в память о Дроссельмейере, а также о других гофмановских изобретателях слово «механик» сопровождается определением «давно ушедший». В сопоставляемых произведениях наличествует также коллекция часов и музыкальных шкатулок, причем и там, и там экспонаты издают разнообразные звуки – «поющие, тикающие, скрипящие, тренькающие». Наконец, фантазия Кошкина-младшего – «Отчего нет поющих елок или говорящих окороков, как в сказках!» – недвусмысленно отсылает к «щелкунчиковской» Стране сказок, где и ландшафт, и архитектура представляют собой разные виды вкусной пищи, доступной жителям для поедания. Отсылает она также к поющему саду из гофмановского «Автомата», до которого мы скоро доберемся.

В только что рассмотренной щелкунчиковской подсветке Кошкин-младший оказывается не кем иным, как взрослым ребенком. Как ранее Мари Штальбаум была обручена со Щелкунчиком, так герой Кузмина «женат» на своей коллекции. По-настоящему взрослая жизнь, с любовными страстями и смертью, неожиданно настигает его с фонографической пластинки.

Так мы подошли к мотиву бунта вещей, которым Кузмин также перекидывает мостик от своего героя к гофмановским. Пример из наследия немецкого романтика, сразу приходящий на память, – сцена в начале «Житейских воззрений кота Мурра»: Иоганнес Крейслер, не справившись с настройкой гитары, упрекает ее в желании бунтовать и грозит отдать ее в починку грубым немецким масте-

⁹⁶ Ольга Гильдебрандт-Арбенина вспоминала, что Кузмин испытывал к Гофману своего рода «зависть», поскольку тот был «выдумщиком на сюжеты» [Гильдебрандт, 2007, с. 150].

рам⁹⁷; затем с отчаяния он забрасывает ее в кусты. Отдали дань этой топике и другие писатели. Вспомним, например, гётевскую балладу «Der Zauberlehrling» (1797, «Ученик чародея»): юноша, обучающийся волшебству, произносит заклинание, расколдовывающее домашнюю утварь, однако на усмирение устроенного ею шабаша его скромных познаний в магии уже не хватает.

Будучи композитором и знатоком появившихся в его эпоху механических новинок, Гофман разрабатывал сюжет бунта вещей и в фантастическом преломлении, которое с изобретением фонографа перестало казаться таким уж фантастичным. В сюжете «Лекции» Кузмину приговорается следующая сюжетная схема гофмановских повестей: механик изобретает поющий или говорящий автомат, встреча с которым меняет жизненный курс обычного человека.

По интересующей нас сюжетной схеме строится знаменитая сказочная новелла Гофмана «Песочный человек» (публ. 1815), в которой действует Олимпия – андроид с соблазнительным оперным вокалом и виртуозной фортепианной техникой. (Кстати, «механические» куплеты Олимпии стали изюминкой оперы Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана», премьеры – 1881.)

Куклу Олимпию выдают за живую девушку, и она просиживает много времени у незашторенного окна, совращая живущего напротив Натаниэля. Как только Натаниэль теряет от нее голову, он немедленно попадает под контроль ее «механика» – страшного Песочного человека. В прошлом этот злой гений умертвил его отца, а ныне сам Натаниэль доходит до помешательства и кончает жизнь самоубийством.

В более раннем гофмановском «Автомате» (публ. 1814) был выведен другой андроид – говорящий турок, а вместе с ним и еще одно изобретение: поющий сад.

Устроенный вокруг говорящего турка аттракцион, состоящий в том, что человек из толпы задает ему на ухо вопрос и получает тоже приватное оракульское откровение, некоторым интеллектуалам города кажется подозрительным. Фердинанд решает проверить действие турка на себе, не догадываясь, что ранее был вовлечен в эксперименты профессора Х*** – механика, полностью переоборудовавшего этот автомат. Вопрос, заданный Фердинандом турку, касался одного мимолетного, но судьбоносного увлечения. Как-то ночью в гостинице Фердинанду довелось услышать божественной красоты песню на итальянском языке, а затем его взору предстала та, которую он принял за исполнительницу этой песни. «Певица» оказалась ему материализацией идеала, давно носимого им в душе. Наутро из своего окна рядом с певицей Фердинанд заметил мужчину в летах, руководившего их отъездом. В ответ на эту исповедь турок обещает ему новое свидание с его незнакомкой, которое будет последним. В надежде, что это предсказание сбудется, Фердинанд из критиков говорящего андроида переходит в стан его адептов.

⁹⁷ Ср. монолог Крейсера (в пер. Д. Каравкиной и В. Гриба): «Скажи, маленькая упрямица, где, собственно, твое сладкозвучие <...>? Или ты вздумала бунтовать против своего хозяина, уверяя, будто слух его убит насмерть ударами молота темперированного строя, а его энгармония – лишь ребяческая забава? Ты издеваешься надо мной, <...> хотя моя борода куда лучше подстрижена, чем у маэстро Стефано Пачини, detto il Venetiano. Это он вдохнул в тебя дух гармонии, каковой для меня останется вечной тайной. Но знай, милое дитя, если ты не позволишь мне взять унисонирующие двузвучия Gis и As или Es и Des, <...> то я напущу на тебя девять ученых истинно немецких мастеров! Уж они-то отругают тебя препорядочно и обуздают далеко не гармоничными словами. **И не скрываться тебе в объятия твоего Стефано Пачини, и не останется за тобой последнее слово, как это обыкновенно бывает со сварливыми женами.** Или ты настолько дерзка и надменна, что думаешь, будто обитающие в тебе колдовские духи послушны лишь могучим чарам волшебников, давным-давно покинувших этот мир, и что в руках жалкого ничтожества...».

Узнав о причастности профессора Х*** к турку, а заодно ощущая, что турок имеет отношение к тайному происшествию с красавицей-певицей, Фердинанд вместе с Людвигом посещает дом профессора. Осмотрев и прослушав коллекцию собранных там изобретений – обычных и представляющих собой новинки, – друзья обмениваются соображениями относительно того, что человеческий разум и человеческие умения ограничены. Вот, например, коллекция профессора Х*** являет собой то ли мертвую жизнь, то ли живую смерть. Мечта молодых людей – услышать подлинно небесную механику, передающую все реверберации человеческой души, – будучи произнесенной, осуществляется в тот же день. По дороге от профессора они слышат, как из сада, который в конце концов оказывается тоже его изобретением, льется та самая судьбоносная итальянская песня.

Стараниями профессора Х***, внедрившегося в сознание Фердинанда итальянской песней, он, по-видимому, теряет рассудок. Расставшись с Людвигом по семейной надобности, он в письме к нему рассказывает про невероятное путешествие, во время которого сбылось предсказание говорящего турка. Остановившись у случайной церкви и войдя в нее, Фердинанд застал начало бракосочетания своей незнакомки с русским офицером. Руководил церемонией не кто иной, как профессор Х***. При виде Фердинанда невеста упала в обморок. Людвиг, со своей стороны, полагает, что эта свадьба была не чем иным, как больной фантазией его друга, потому что, по его сведениям, в тот день профессор не покидал города.

От трех гофмановских автоматов – Олимпии, турка и поющего сада – фонографическая пластинка Кошкиных унаследовала как способность говорить, причем самые непредсказуемые вещи, так и способность вторгаться в жизнь человека с тяжелыми последствиями. До психического или летального воздействия автомата на героя в «Лекции» дело, однако, не доходит. Более того, Кузмин в гофмановской схеме переставляет помешательство из конца в начало. Благодаря встрече со взбунтовавшимся говорящим автоматом Кошкин-младший счастливо излечивается от былой obsesии.

Русские романтики – Гоголь в «Шинели» или, например, Владимир Одоевский в детской сказке «Городок в табакерке» (сб. «Сказки дедушки Ирины», 1834), а затем и русские модернисты активно подхватывали самую разнообразную топикку Гофмана. Из гофманианцев-модернистов к «Лекции» ближе всех подошел искусствовед Александр Павлович Иванов – автор «Стереоскопа (Сумрачного рассказа)» (1905, публ. 1909), строго выдержанного в жанре «conte fantastique». Там незадолго до Кузмина гофманиана сочетается с уэллсовским мотивом машины времени, делающей ровно одну остановку в прошлом.

На Аукционном Складе герой-рассказчик засматривается на разные предметы и в конце концов за 2 рубля приобретает старинный стереоскоп. Вернувшись домой, он начинает разглядывать заключенную в аппарате фотографию Эрмитажного зала с саркофагами, сделанную, как гласит надпись на ней, 21 апреля 1877 года. Это занятие всецело поглощает его. Незаметно для себя он оказывается внутри фотографии, бродит по любимым местам Эрмитажа, а в Египетском зале святотатственно похищает из витрины скарабея – какового утром и обнаруживает в своем кармане. Благодаря этой находке наш герой осознает, что ночное приключение не было сном. (Египетский раритет, удостоверяющий, что фантастическое путешествие в прошлое имело место, позаимствован из «Ножки мумии» – «conte fantastique» Теофиля Готье.) О ночном отсутствии героя свидетельствует и прислуга Марья, утром пришедшая его проведать. Заглянув в его апартаменты ночью, она нашла их пустыми, однако же на его рабочем столе горела керосиновая лампа.

Второе посещение Эрмитажа с фотографии 1877 года оказывается не только более длительным, но и опасным для жизни героя. Из музея он выходит на улицы Петербурга, а дальше навещает дом своего детства. Инобытийный мир стереоскопа устроен по фотографическому принципу. Наш герой – единственный, кто в этом мире движется; люди и дорожное движение, напротив, застыли на месте. Опасность

подстерегает его по возвращении в Эрмитаж. Ожившая старуха – она же фантоша (кукла), пускается за ним в погону. Чаемое спасение – возвращение в мир реальности – на этот раз дается герою с трудом. Он постепенно соображает, что должен встать на ту точку, которая заснята на фотографии. Возвращается он не с приобретением, как в прошлый раз, а с потерей: во время погони, устроенной старухой, он лишился своей шляпы.

Чтобы этот страшный опыт больше никогда не повторился, герой разламывает стереоскоп. В процессе разрушения он видит, что в стереоскоп вставлены не оптические стекла, а как бы двери в иной мир.

Я постаралась пересказать «Стереоскоп» так, чтобы в нем проступили контуры «Лекции». Такие схождения между двумя произведениями, как покупка антикварного предмета за определенную сумму или утренний визит служанки, очевидны, поэтому я остановилась на менее заметных. В обоих случаях гофманианский артефакт, наделенный волшебным потенциалом, переносит героев в прошлое помимо их воли, за что подлежит уничтожению. Так герои страхуют свою жизнь от событий, не подлежащих контролю. Обсуждаемый мотив создает любопытную интригу и вокруг фигуры автора, повышая ценность рассказываемой им истории. Если в начале или середине повествования автор наглядно демонстрирует читателю имеющийся у него доступ в инобытийный мир, то происходящее в конце повествования уничтожение «машины времени» или какого-то другого мостика в Иное внушает читателю ту идею, что доступа туда больше нет.

Попутно отмечу, что на фоне «Стереоскопа», написанного полупрофессиональным пером, – а повесть Иванова растянута в том числе за счет того, что описательность превалирует над движением сюжета, – хорошо видно, насколько компактен кузминский рассказ и как каждая его деталь «выстреливает», поражая при этом несколько мишеней сразу.

Вывод, которым можно подытожить работу Кузмина с гофманианой, состоит в следующем. То, что ранее было откровенной фантастикой, переводится им в реалистический – правдоподобный – регистр. Благодаря этому внимание читателя не рассеивается, а концентрируется ровно на одной, интеллектуальной, задаче: поиске и решении «толстовского» ребуса.

5.4. Жанр святочного рассказа:

метатекстуальность, Достоевский – Толстой, фонограф

Нить, связующая Гофмана, русскую традицию и «Лекцию», – это жанр святочного рассказа. В России он традиционно относился к низкому репертуару, востребованному ровно одну неделю в году. Много усилий для того, чтобы возвысить его – сделать настоящей, высококачественной литературой, приложил Лесков, автор целого собрания рождественских рассказов, а затем, по его стопам, и Кузмин. Нас будет интересовать такой общий для двух писателей механизм возвышения рождественского жанра, как металитературность.

Исследователям святочных рассказов хорошо известен широкий разброс их сюжетных и повествовательных схем, которые не подводятся под единую формулу⁹⁸. Более компактным предстает «святочное» наследие Лескова. Оно как раз придерживается единой формулы, которую сам писатель анонсировал в «Жемчужном ожерелье» (публ. 1885):

⁹⁸ См. [Петербургский святочный рассказ, 1991; Старыгина, 1992; Чудо рождественской ночи..., 1993; Душечкина, 1995]. Попутно отмечу, что ни в одну из перечисленных монографий и антологий «Лекция» не входит.

От святочного рассказа <...> требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера – от Рождества до Крещения, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль, хоть вроде опровержения вредного предрассудка, и наконец – чтобы он оканчивался непременно весело [Лесков, 1956, т. 8, с. 433].

Лесковским критериям идеально соответствует и «Лекция»: в ней наличествует и Рождество, и «сколько-нибудь» фантастики, и мораль, и предрассудок (суеверие о старых вещах), и, конечно, веселый, даже несколько карнавальный, дух.

«Жемчужное ожерелье» могло представлять интерес для Кузмина и своей металитературностью, которая только что процитированной формулой не ограничивается. Дело в том, что в этом рассказе святочная история со сватовством и псевдожемчужным ожерельем обрамлена беседой литературно ориентированных приятелей. Один из них и приводит процитированную выше формулу святочного рассказа. Ср. начало «Жемчужного ожерелья»:

В одном образованном семействе сидели за чаем друзья и говорили о литературе – о вымысле, о фабуле. Сожалели, отчего все это у нас беднеет и бледнеет. Я припомнил <...> одно характерное замечание покойного Писемского, который говорил, будто усматриваемое литературное оскудение прежде всего связано с размножением железных дорог, которые очень полезны торговле, но для художественной литературы вредны [Там же, с. 432].

С Писемского беседа плавно перетекает на «большую деланность и безжизненность» [Там же, с. 433] святочного жанра. Виною тому – многочисленные условности. Один из друзей воспринимает эту беседу как творческий вызов и рассказывает «кистинное происшествие», т. е. не надуманное и правдивое, вокруг жемчужного ожерелья – приданого невесты к свадьбе. Вдохновляясь «Жемчужным ожерельем» и другими рождественскими рассказами Лескова, Кузмин тоже счастливо избежал деланности и надуманности.

Заметим, однако, что в «Жемчужном ожерелье» связка металитературности и святочного сюжета достаточно тривиальна – и в этом смысле далека от потаенного «толстовского» ребуса «Лекции». Скорее при ее написании Кузмин вдохновлялся другим рассказом – «Духом госпожи Жанлис. *Спиритическим случаем*» (публ. 1881)⁹⁹.

«Дух госпожи Жанлис» публиковался как сам по себе, без акцентирования рождественской тематики, так и – с переделками орнаментального характера – в составе лесковского сборника «Святочные рассказы» (1886). Его отличие от «Жемчужного ожерелья» состоит в том, что нелепое происшествие, случившееся со старой княгиней – почитательницей мадам де Жанлис, – все насквозь пронизано тонкой металитературной иронией. Эта ирония исходит от писателя, которого княгиня привечает в своем петербургском салоне, пленившись его «Запечатленным ангелом». В роли рассказчика писатель расставляет акценты так, чтобы солидаризоваться с шаловливым «духом» Жанлис, а слишком строгую и серьезную хозяйку салона выставить в комическом свете.

Княгиня, поборница литературы чистой и нравственной – той, которую легко может прочесть и стар, и млад, – чит в Жанлис апологета этого направления. Она искренне верит, что имеющееся у нее собрание сочинений писательницы буквально «напоен[о] духом Фелиситы» [Лесков, 1958, т. 7, с. 80] и что этот дух способен подать дельный со-

⁹⁹ Читая Лескова в октябре-декабре 1905 г., Кузмин отметил для себя «Дух госпожи Жанлис», о чем мы знаем по его дневнику – см.: [Кузмин, 2000б, с. 76].

вет в трудной ситуации – стоит только открыть случайный том на случайной странице. Княгиня к тому же любит повторять, что «волюмы» Жанлис, сопровождавшие ее всю жизнь, лягут с ней и в могилу. Еще одна реликвия, бережно хранимая ею, – терракотовая ручка Жанлис, которая, по ехидному замечанию рассказчика, «уронила» на Вольтера «первую каплю тонкой, но едкой критики» [Там же]. Несмотря на обожание со стороны княгини, шаловливый дух «Фелиситы» решает сыграть с ней злую шутку, и не когда-нибудь, а во время встречи Нового года в компании избранных друзей. В доказательство верности своих литературных воззрений княгиня просит дочь, воспитанную в полной невинности и наивности, проделать тот же трюк, что обычно делала она сама: прочесть вслух случайную страницу из мадам де Жанлис. Дочь натывается на непристойный исторический анекдот, читает его вслух, и, плохо понимая, в чем дело, смущается и впадает в истерику. В ту же ночь гнев княгини обрушивается на прежде любимые сокровища. Собрание сочинений мадам де Жанлис предается огню, а ее терракотовая ручка разбивается вдребезги.

Как было показано А. К. Жолковским, историей любви-ненависти княгини к духу мадам де Жанлис проблематизируется столкновение между литературой, вольной поднимать любые вопросы и освещать жизнь в любом ее проявлении, и морализаторской цензурой, загоняющей литературу в рамки приличий. Дух госпожи де Жанлис и рассказчик отстаивают свободу творчества, тогда как княгиня воплощает цензуру, обманутую в своих ожиданиях и потому применяющую палаческие меры к книгам и прочим литературным реликвиям¹⁰⁰.

Как впоследствии Кузмин, Лесков совершает выход на металитературную тематику через эпизоды судьбоносного чуда, случающегося на Рождество благодаря артефакту, так или иначе причастному литературе. Вот как этот выход осуществлен у Кузмина:

Он купил «лекцию Достоевского». Как «лекцию Достоевского»? Очень просто. Старый фонограф с пластинкой, где была запечатана одна из редких речей романиста.

У обоих писателей литературный артефакт карается физическим уничтожением за обман ожиданий, который с ним связывал его владелец.

Из «Духа госпожи Жанлис», а также других лесковских образчиков лукавого, но в то же время аристократически-искусшенного повествовательного голоса происходит та манера, которую мы находим в кузминской «Лекции». История Кошкина-младшего рассказана и аппетитно, и захватывающе, и сочувственно, и лукаво, и даже с некоторой моралью в конце. Читателю кроме того дается понять, что за конкретной историей скрывается что-то еще. В случае «Духа госпожи Жанлис» это освобождение литературы от цензуры через смех, а в «Лекции» – «толстовский» ребус и размышление на тему путей новой прозы.

На примере разбора лесковского интертекстуального слоя «Лекции» – кстати, более обширного, чем слой Достоевского, но все же менее обширного, чем слой Толстого, – хорошо видно, что Кузмин не был первым русским автором, придавшим святочному повествованию металитературное звучание. То же самое можно сказать о дуэте Достоевского и Толстого, а также о фонографе. И та, и другая топика попали в святочный рассказ незадолго до «Лекции».

В 1895 году Алексей Суворин опубликовал святочный и в то же время готический рассказ с протокузминским заглавием «Тень Достоевского» (публ. 1895). Там фигурирует неизвестный портрет Достоевского в гробу, а дух Достоевского является рассказчику с оценками – Толстого, себя и почему-то Ницше:

¹⁰⁰ См.: [Жолковский, 2011].

Два гения – Толстой и Нитче, Нитче и Толстой... Нитче выступил анархистом, Толстой христосиком... Ха, ха, ха... <...> Я утопист, утопист, утопист... Я мистик... мистик... [Петербургский святочный рассказ, 1991, с. 143].

В 1898 году появился «Голос из могилы» Николая Ежова, в котором важный для Кузмина мотив умерших членов семьи главного героя уже шел в связке с мотивом фонографа. Ежов, пусть и не всегда умело, попытался соблюсти баланс между фантастикой и реальностью, с одной стороны, и между кажущимся помешательством героя и гениальными научными изобретениями, с другой.

Евгений Васильевич Можайский, вдовец, недавно потерявший жену и двух сыновей, приезжает погостить в Петербург к своему приятелю N^{***}, рассказчику истории, с одним-единственным чемоданчиком. Происходит это в канун Рождества. На N^{***} Можайский, изменившийся под влиянием свалившихся на него бед, производит тяжелое впечатление: то ли сумасшедшего, то ли мертвеца, явившегося из гроба.

За обедом Можайский роняет дикую фразу – что он привез с собой «семейство в чемодане». Загадка скоро разъясняется. Можайский имел в виду фонограф с валиками, на которые когда-то записали свой домашний концерт его жена и сыновья. В ночь на Рождество в отведенных ему покоях Можайский проигрывает эти записи – и в отчаянии рыдает. К нему входит недоумевающий N^{***}:

– Что это?! – спросил я.

– <...> Это – **фонограф, игрушка конца века**, знакомая теперь всякому, быть может не вполне усовершенствованная, но... для меня <...> в этой маленькой машинке <...> заключен целый мир прошлого, мир моих былых наслаждений <...>! Слушай, вот тебе другая трубка... Слушай, N^{***}, хорошенько, это поют мои Вася и Павлуша, а жена им аккомпанирует [Чудо рождественской ночи..., 1993, с. 444].

Не на шутку встревоженный физическим и психическим нездоровьем Можайского, который видит в фонографе средство причаститься к умершей семье, N^{***} предлагает разумный план: разбить аппарат. Этот совет Можайским отвергается. Он желает длить свою сладкую муку. Ср.:

– **Твой фонограф надо разбить**, он тебе вреден...

– Ага! Ты, значит, понял, какое это ужасное дитя гения? – оживился мой приятель. – Вникни, N^{***}, вникни: **великий изобретатель отнял голоса у могилы!** Ты знаешь, что фотография любимого умершего человека навевает грусть, но эта грусть имеет долю тихого успокоения. Почему? Потому что фотография нема. Но это, это... тут голос слышен! Умирал человек – умирал и голос... Теперь уж не то! [Там же, с. 446].

В том, как Можайский продолжает рассуждать о фонографе, сквозит что-то гофмановское:

Они тут... в этой машинке. **Игрушке! Ужасный гений** держит их в диафрагме, на хрупком валике из парафина! Что это, N^{***}, что? Насмешка над Божьей волей или... [Там же, с. 447].

Наутро Можайский слег с воспалением мозга, а еще через неделю умер. Фонограф перешел в собственность N^{***}, которому, однако, не доставало духа прослушать сделанные на нем записи.

Таким образом, в рассказе Ежова одно чудо, зловещее, – голосов из могилы, уводящих в мир иной своего оставшегося в живых родственника, оттеняется другим,

позитивным, – силой научной мысли XIX века. Ранее она изобрела фотографирование, а теперь и звукозапись. Ежов вкладывает в уста Можайского пророчество, впрочем, весьма избитое: грядущий XX век приумножит изобретательские прорывы, способные сохранить голос и облик человека после его смерти.

Обнаружение многочисленных претекстов «Лекции» нисколько не умаляет вклада Кузмина в модернистскую прозу. Напротив, оно демонстрирует, что, преобразуя «заемные» образы и мотивы в полностью оригинальный сюжет, Кузмин дезинфицирует их и сопрягает с новым содержанием. Это содержание, в свою очередь, тянет за собой металитературный посыл. А там, где обсуждается литература, там более чем уместен традиционный набор образов и мотивов.

Список литературы

- Алексеева Т. В.* Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18–19 веков. М.: Искусство, 1975. 424 с.
- Андреевич [Соловьев] Е. А.* Л. Н. Толстой: Монография. СПб.: Изд. А. Е. Беляева, 1905.
- Анненский Иннокентий.* Книги отражений / Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева и др. М.: Наука, 1979. 679 с.
- Ахматова Анна.* Собр. соч.: В 8 т. / Под ред. Н. В. Королевой. М.: Эллис Лак, 2000/2001. Т. 5. Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью. 800 с.
- Берс С. А.* Воспоминания о графе Л. Н. Толстом (в октябре и ноябре 1891 г.). Смоленск: Типо-литография Ф. В. Зельдович, 1893. 81 с.
- Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. М.: НЛО, 1995. 368 с.
- Богомолов Николай, Малмстад Джон.* Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха. СПб.: Вита Нова, 2007. 696 с.
- Брюллов К. П.* Альбом репродукций / Под ред. В. Н. Петрова. М.: Государственное издательство изобразительного искусства, 1960. 25 с.
- Бурмакина Ольга.* М. Кузмин и Ф. Достоевский: творческие со- и противопоставления: Дис. ... magistrum artium по русской литературе / Тартуский университет, кафедра русской литературы. Тарту, 2003. 100 печ. с.
- Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1965. 380 с.
- Гершензон М.* Мудрость Пушкина. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1919. 229 с.
- Гильдебрандт О. Н.* М. А. Кузмин // Кузмин М. А. Дневник 1934 года / Ред., вступ. ст., примеч. Г. Морева. СПб.: Иван Лимбах, 2007. С. 148–155.
- Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1977. Т. 3. 446 с.
- Граммфон и фонограф. Серпухов, 1908. № 2 (1 февраля).
- Гумилев Николай.* М. Кузмин. Первая книга рассказов. К-во Скорпион, М., 1910. Ц. 1 р. 50 к. (1910) // Гумилев Николай. Соч.: В 3 т. / Подгот. текста, примеч. Р. Д. Тименчика. М.: Худож. лит., 1991. Т. 3. С. 173–174.
- Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1982. Т. 24. 520 с.
- Душечкина Е. В.* Русский святочный рассказ: Становление жанра. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995. 256 с.
- Живые слова наших писателей и общественных деятелей / Под ред. И. И. Митропольского. М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1910. Вып. 1. Приложение: Альбом артистов.
- Жолковский А. К.* Маленький метатекстуальный шедевр Лескова // Жолковский А. К. Очные ставки с властителем: Статьи о русской литературе. М.: Изд-во РГГУ, 2011. С. 175–195.

Жолковский А. К. «Легкое дыхание» Бунина-Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А. К. Блуждающие сны: Статьи разных лет. 3-е изд. СПб.: Азбука, 2016. С. 63–80.

Жолковский Александр, Панова Лада. Сагре mottem: «Сладко умереть...» Михаила Кузмина // Жолковский А. К. Новая и новейшая поэзия. М.: Изд-во РГГУ, 2009. С. 13–34.

Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. / Сост., подгот. текста Е. В. Витковского и др. М.: Согласие, 1994. Т. 3. 480 с.

Интервью и беседы с Львом Толстым / Сост., коммент. В. Я. Лакшина. М.: Современник, 1986. 525 с.

Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре. М.: Большая российская энциклопедия, 1995. 383 с.

Кобринский А. А. Кузмин и Пушкин, или Кем и для чего был совершен «Набег на Барсуковку»? // Кобринский А. А. О Хармсе и не только. СПб.: СПГУТД, 2005. С. 209–217.

Кузмин Михаил. Проза: В 12 т. / Под ред. В. Маркова и др. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984–2000.

Кузмин Михаил. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот., коммент. Н. А. Богомолова. СПб.: Академический проект, 2000а. 832 с.

Кузмин Михаил. Дневник 1905–1907 гг. / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова, С. В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000б. 608 с.

Кузмин Михаил. Стихотворения. Из переписки / Сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. 490 с.

Лазурский В. Ф. Воспоминания о Л. Н. Толстом. М.: Типография В. М. Саблина, 1911. 102 с.

Лев Николаевич Толстой. Его жизнь и сочинения. Сб. историко-литературных статей / Под ред. В. Покровского. М., 1905.

Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. / Под общ. ред. В. Г. Базанова и др. М.: Худож. лит., 1956.

Лифарь Сергей. Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005 [1939]. 592 с.

Л. Н. Толстой и художники. Толстой об искусстве: Письма, дневники, воспоминания / Под ред. И. А. Бродского. М.: Искусство, 1978. 375 с.

Марков Владимир. Беседа о прозе Кузмина // Кузмин Михаил. Проза: В 12 т. / Под ред. В. Маркова и др. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984. Т. 1. С. vii–xviii.

Морев Г. А. Полемический контекст рассказа М. А. Кузмина «Высокое искусство» // А. Блок и русский символизм: проблемы текста и жанра. Блоковский сборник Х. Тарту, 1990а. С. 92–116.

Морев Глеб. Заметки о прозе Кузмина («Высокое искусство») // Русская мысль. Литературное приложение. 1990б. № 11. С. v.

Островский А. Н. Собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина и др. М.: Худож. лит., 1959. Т. 1. 424 с.

О Толстом. Международный толстовский альманах / Под ред. П. Сергеевко. М.: Книга, 1909. 350 с.

Панова Л. Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М.: Водолей Publishers, Прогресс-Плеяда, 2006. Т. 1. 679 с.

Панова Лада. «Портрет с последствиями» Михаила Кузмина: ребус с ключом // Русская литература. 2010. № 4. С. 218–234.

Панова Лада. Cherchez la femme: Лев Толстой в прозе Михаила Кузмина // Лев Толстой в Иерусалиме: Материалы междунар. науч. конф. «Лев Толстой: после юбилея» / Сост. Е. Д. Толстой. М.: НЛО, 2013. С. 354–379.

Панова Лада. Война полов, гомосексуальное письмо и (пост-)советский литературный канон: «Форель разбивает лед» (1927) // *Russian Literature*. 2017a. Vol. 87–89. P. 61–122.

Панова Лада. Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. М.: ВШЭ, 2017б. 608 с.

Петербургский святочный рассказ / Под ред. Е. В. Душечкиной. Л.: Петрополь, 1991. 176 с.

Пузин Н. Дом-музей Л. Н. Толстого в Ясной Поляне. Тула: ИД «Ясная Поляна», 2005. 138 с.

Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 2. 400 с.

Сконечная О. Люди лунного света в русской прозе Набокова. К вопросу о набоковском пародировании мотивов Серебряного века // *Звезда*. 1996. № 11. С. 207–214.

Старыгина Н. Н. Святочный рассказ как жанр // *Проблемы исторической поэтики*. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1992. Вып. 2. С. 113–128.

Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Ахматова и Кузмин // *Russian Literature*. 1978. Vol. 6, iss. 3. P. 213–305.

Тимофеев А. Г. Рассказ М. Кузмина «Кушетка тети Сони» // Тимофеев А. Г. Рабочие тетради М. Кузмина как литературный и биографический источник: Дис. ... канд. филол. наук / Ин-т литературы (Пушкинский дом), РАН. СПб., 2005. С. 270–284.

Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М.: Худож. лит., 1951–1953.

Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост., подгот. текста, коммент. П. М. Фортунатова. М.: Худож. лит., 1978.

Толстой Л. Н., Толстая С. А., Толстой Л. Л. – Толстой Л. Н. «Крейцера соната». Толстая С. А. «Чья вина?», «Песня без слов». Толстой Л. Л. «Прелюдия Шопена» / Отв. ред. В. Б. Ремизов. М.: Порог, 2010. 354 с.

Унбегаун Б. О. Русские фамилии / Пер. с англ.; под общ. ред. Б. А. Успенского. М.: Прогресс, 1989. 443 с.

Фет Афанасий. Воспоминания: В 3 т. Пушкино Моск. области: Культура, 1992. Т. 1. 452 с. (Репринт изд.: Фет А. Мои воспоминания. М., 1890. Ч. 1: 1848–1889)

Чудо рождественской ночи: Святочные рассказы / Под ред. Е. Душечкиной, Х. Барана. СПб: Худож. лит., 1993. 704 с.

Шилов Лев. Голоса, зазвучавшие вновь. Записки звукоархивиста-шестидесятника. М.: Альдаон, РУСАКИ, 2004. 368 с.

Шкловский Виктор. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 265 с.

Эйхенбаум Б. О прозе М. Кузмина // Эйхенбаум Б. О литературе. М.: Сов. писатель, 1987 [1920]. С. 348–351.

Barnstead John. Stylization as Renewal: The Function of Chronological Discrepancies in Two Stories by Mixail Kuzmin // *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin* / Ed. by John E. Malmstad. Wien, 1989. P. 7–16.

Bershtein Evgenii. An Englishman in the Russian Bathhouse: Kuzmin's *Wings* and the Russian Tradition of Homoerotic Writing // *The Many Facets of Mikhail Kuzmin / Кузмин многогранный* / Eds. Lada Panova, Sarah Pratt. Bloomington, IN: Slavica, 2011. P. 75–87.

Field Andrew. Mikhail Kuzmin: Notes on a Decadent's Prose // *Russian Review*. 1963. Vol. 22, iss. 3, P. 289–300.

Granoien Neil. Mixail Kumin: An Aesthete's Prose. A PhD dissertation. Los Angeles: UCLA, 1981. 387 leaves.

Harer Klaus. Michail Kuzmin. Studien zur Poetik der frühen und mittleren Schaffensperiode. München: O. Sagner, 1993. 306 S.

- Kenworthy John Coleman*. Tolstoy: His Life and Work. N. Y.: Haskell House, 1971 [1902]. 255 p.
- Malmstad John E., Bogomolov Nikolay*. Mikhail Kuzmin. A Life in Art. Cambridge, MA, London, Eng.: Harvard University Press, 1999.
- Maugh II Thomas H.* Earliest Recordings Preceded Edison's // Los Angeles Times. March 29, 2008. A 11.
- Møller Peter Ulf*. Postlude to The Kreutzer sonata: Tolstoj and the Debate on Sexual Morality in the 1890s / Transl. by John Kendal. Leiden, N. Y., København, Köln: E. J. Brill, 1988. 346 p.
- Panova Lada*. A Literary Lion Hidden in Plain View: Clues to Mikhail Kuzmin's «Aunt Sonya's Sofa» and «Lecture by Dostoevsky» // The Many Facets of Mikhail Kuzmin / Кузмин многогранный / Eds. Lada Panova, Sarah Pratt. Bloomington, IN: Slavica, 2011. P. 89–139.
- Panova, Pratt – The Many Facets of Mikhail Kuzmin / Кузмин многогранный. Eds. Lada Panova, Sarah Pratt. Bloomington, IN: Slavica, 2011. 318 p.
- Polonsky Rachel*. English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 249 p.
- Riffaterre Michael. Semiotics of Poetry. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1978. 213 p.
- Rylkova Galina*. The Archaeology of Anxiety: The Russian Silver Age and its Legacy. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008. 270 p.
- Scheijen Sjeng. Diaghilev. A Life / Transl. by Jane Headley-Prôle, S. J. Leinbach. Profile Books Ltd, 2009. 552 p.
- Steiner Edward A.* Tolstoy the Man. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 2005 [1904]. 310 p.

L. G. Panova

UCLA, The University of California, Los Angeles
415 Portola Plaza, Los Angeles, CA 90095, USA

**EMPLOTTING METALITERARY REBUS:
MIKHAIL KUZMIN, A FORGOTTEN HARBINGER OF MODERNIST PROSE**

Boris Eikhenbaum began his 1920 essay on Mikhail Kuzmin's prose with the observation that still remains true: "Kuzmin's prose has not become a part of the tradition – all the more interesting it is to speak about it." Following Boris Eikhenbaum's insight from the same essay – "if it seems that Kuzmin is «portraying», do not believe him; in fact, he offers a rebus from modern life" – the paper discusses one possible way of reading Kuzmin's highly intellectual prose, namely, by puzzle solving.

The paper demonstrates Kuzmin's witty send-ups of Russian classics (Alexander Pushkin, Nikolai Gogol', Fyodor Dostoevsky, Nikolai Leskov and above all Leo Tolstoy) in his short stories, "Kushetka teti Soni" [Aunt Sonya's Sofa] (1907) and "«Lektsiia Dostoevskogo»" [«Lecture by Dostoevsky»] (1913). Both engage the reader in a detective-like activity, i.e. in discovering a key figure of the nineteenth-century prose hidden in a cluster of words and motifs. The two short stories then read as playfully testing this writer's art against the challenges of modernity. By doing that, Kuzmin arrives to the following conclusion: in order to keep pace with the epoch it is important to part with the family novel tradition represented by his predecessor and to turn to essentially twentieth-century family dramas.

The monographic analysis of the twin short stories also reveals invariants of Kuzmin's poetic world: the motif of an object interfering with the life of its owner; the puzzle design with deliberate flaws providing clues for the sophisticated reader; the conversion of a family saga into a metaliterary message; and rich intertextuality, cementing the plot as well as skillfully combining old meanings with new ones.

If literary critics have missed the hidden content and exquisite design of these short stories, perhaps, creative writers did not? Be that as it may, Kuzmin clearly anticipated several characteristically innovative techniques in the evolution of the twentieth-century story-telling: Vladimir Nabokov's metatextual cryptography; Daniil Kharms' absurdist anecdotes about literary giants; and the little known novel *Po tu storony Tuly* [Beyond Tula/ Thule] by Andrei Nikolev (Egunov). Demonstrating Kuzmin's precedence in those issues was one of this paper's tasks.

Keywords: Mikhail Kuzmin's intellectual prose, rebus-like plot, story and discourse (*fabula* and *siuzhet*), deliberate flaws as device, intertextuality, metatextuality, reflections on the new prose, monographic analysis of a literary text, fathers-and-sons topos, family novel, sofa as a literary motif, Russian history of voice recording, Christmas tale, subversion of old canons, undermining authority of a great predecessor, Leo Tolstoy, «The Kreutzer Sonata» and the following tradition, Yasnaya Polyana estate, Fyodor Dostoevsky, Nikolai Leskov, Nikolai Gogol, Alexander Pushkin, E.T.A. Hoffmann, Russian Hoffmannesque writers, gender issue, modernity, Oscar Wilde, Sergei Diaghilev, Mikhail Kuzmin's influence on the following tradition, Daniil Kharms, Vladimir Nabokov, Boris Eikhenbaum, Mikhail Gershenzon.

References

- Akhmatova Anna. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]: In 8 vols. Vol. 5. Moscow: Ellis Lak, 2000/2001. 800 p.
- Alekseeva T. V. *Vladimir Lukich Borovikovskiy i russkaya kul'tura na rubezhe 18–19 vekov* [Vladimir Borovikovskiy and the Russian culture at the turn of the 18th and 19th centuries]. Moscow: Iskusstvo, 1975. 424 p.
- Andreevich [Solov'ev] E. A. *L. N. Tolstoy. Monografiya* [Leo Tolstoy. A Monograph]. St. Petersburg: Izdanie A. E. Belyaeva, 1905.
- Barnstead John. Stylization as Renewal: The Function of Chronological Discrepancies in Two Stories by Mixail Kuzmin // *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin* / Ed. John E. Malmstad. Wien, 1989. Pp. 7–16.
- Bers S. A. *Vospominaniya o grafe L. N. Tolstom (v Oktyabre i Noyabre 1891 g.)* [Reminiscences about Count Leo Tolstoy (in October and November 1891)]. Smolensk: Tipo-litografiya F.V. Zel'dovicha, 1893. 81 p.
- Bershtein Evgenii. An Englishman in the Russian Bathhouse: Kuzmin's *Wings* and the Russian Tradition of Homoerotic Writing // Panova Lada, Pratt Sarah (eds.) *The Many Facets of Mikhail Kuzmin / Кузмин многогранный*. Bloomington, IN: Slavica, 2011. Pp. 75–87.
- Bogomolov N. A. *Mikhail Kuzmin: stat'i i materialy* [Mikhail Kuzmin: Papers and Materials]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 1995. 368 p.
- Bogomolov Nikolay, Malmstad John. *Mikhail Kuzmin. Iskusstvo, zhizn', epokha* [Mikhail Kuzmin: His Art, Life, and Epoch]. St. Petersburg: Vita Nova, 2007. 696 p.
- Bryullov K. P. *All'bom reproduksiy* [Album of Reproductions]. Ed. by V. N. Petrov. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo izobrazitel'nogo iskusstva, 1960. 25 p.
- Burmakina Ol'ga. *M. Kuzmin i F. Dostoevskiy: tvorcheskie so- i protivopostavleniya* [M. Kuzmin and F. Dostoyevsky: Creative Juxta- and Oppositions]. M.a. dissertation... Russian literature. Tartu: Tartuskiy universitet, Kafedra russkoy literatury, 2003. 100 leaves.
- Chudo rozhdestvenskoy nochi: svyatochnye rasskazy* [The Christmas Night Miracle: Christmas Tales]. Ed. by Elena Dushechkina and Henryk Baran. St. Petersburg: Khudozhestvennaya literatura, 1993. 704 p.
- Dostoevskiy F. M. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]: In 30 vols. Vol. 24. Leningrad: Nauka, 1982. 520 p.
- Peterburgskiy svyatochnyy rasskaz* [St. Petersburg Christmas Tales]. Dushechkina E. V. (ed.). Leningrad: Petropol', 1991. 176 p.
- Dushechkina E. V. *Russkiy svyatochnyy rasskaz: Stanovlenie zhanra* [Russian Christmas Tales: The Creation of the Genre]. St. Petersburg: SPbGU, 1995. 256 p.
- Eykhbaum B. O proze M. Kuzmina [On M. Kuzmin's Prose]. In: Eykhbaum B. *O literature* [On Literature]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1987 [1920]. Pp. 348–351.
- Fet Afanasiy. *Vospominaniya* [Memoirs]: In 3 vols. Vol. 1. Pushkino Moskovskoi oblasti: Kul'tura, 1992. 452 p.
- Field Andrew. Mikhail Kuzmin: Notes on a Decadent's Prose // *Russian Review*, Vol. 22, iss. 3, 1963. Pp. 289–300.

- Gershenzon M. *Mudrost' Pushkina* [Pushkin's Wisdom]. Moscow: Knigoizdatel'stvo pisateley v Moskve, 1919. 229 p.
- Gil'debrandt O. N. M. A. Kuzmin [M. A. Kuzmin]. In: Kuzmin M. A. *Dnevnik 1934 goda* [1934 Journal]. Ed. by G. Morev. St. Petersburg: Ivan Limbakh, 2007. Pp. 148–155.
- Grammofon i fonograf*. Serpukhov, 1908, № 2 (1 fevralya).
- Granoien Neil. *Mixail Kumin: An Aesthete's Prose*. A PhD dissertation. Los Angeles: UCLA, 1981. 387 leaves.
- Gogol' N. V. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]: In 7 vols. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1977. Vol. 3. 446 p.
- Gumilev Nikolay. M. Kuzmin. Pervaya kniga rasskazov. K-vo Skorpion, M., 1910. Ts. 1 r. 50 k. (1910) [M. Kuzmin. The First Books of Short Stories. Scorpio Publisher. Moscow, 1910. Price: 1 ruble 50 kopecks]. In: Gumilev Nikolay. *Sochineniya* [Works]: In 3 vols. Vol. 3. Ed. by R. D. Timenchik. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1991 [1910]. Pp. 173–174.
- Harer Klaus. *Michail Kuzmin. Studien zur Poetik der frühen und mittleren Schaffensperiode*. München: O. Sagner, 1993. 306 p.
- Interv'yu i besedy s L'vom Tolstym* [Interviews and Conversations with Leo Tolstoy]. Ed. by V. Ya. Lakshin. Moscow: Sovremennik, 1986. 525 p.
- Ivanov Georgiy. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]: In 3 vols. Ed. by E. V. Vitkovskiy et al. Vol. 3. Moscow: Soglasie, 1994. 480 p.
- Kenworthy John Coleman. *Tolstoy: His Life and Work*. NY: Haskell House, 1971 [1902]. 255 p.
- Kirsanova R.M. *Kostyum v russkoy khudozhestvennoy kul'ture* [Costume in the Russian Arts Culture]. Moscow: Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya, 1995. 383 p.
- Kobrinskiy A. A. Kuzmin i Pushkin ili Kem i dlya chego byl sovershen "Nabeg na Barsukovku"? [Kuzmin i Pushkin, or Who Made "A Raid on Barsukovka" and Why?]. In: Kobrinskiy A.A. *O Kharmse i ne tol'ko* [On Kharms and More]. St. Petersburg: SPGUTD. Pp. 209–217.
- Kuzmin Mikhail. *Dnevnik 1905–1907 gg.* [1905–1907 Journal]. Ed. by N. A. Bogomolov, S. V. Shumikhin. St. Petersburg: Ivan Limbakh, 2000 (b). 608 p.
- Kuzmin Mikhail. *Proza* [Prose]: In 12 vols. Ed by V. Markov et al. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984–2000.
- Kuzmin Mikhail. *Stikhotvoreniya* [Poems]. Ed. by N.A. Bogomolov. St. Petersburg: Akademicheskii proekt, 2000 (a). 832 p.
- Kuzmin Mikhail. *Stikhotvoreniya. Iz perepiski* [Poems. From the Correspondence]. Ed. by N. A. Bogomolov. Moscow: Progress-Pleyada, 2006. 490 p.
- Lazurskiy V. F. *Vospominaniya o L. N. Tolstom* [Memoirs of L. N. Tolstoy]. Moscow: Tipografiya V. M. Sablina, 1911. 102 p.
- Leskov N. S. *Sobranie sochineniy* [Collection of Works]: In 11 vols. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1956.
- Lev Nikolaevich Tolstoy. Ego zhizn' i sochineniya. Sbornik istoriko-literaturnykh statey* [Leo N. Tolstoy. His Life and Works. A collection of Literary-Historical Essays]. Ed. by V. Pokrovskiy. Moskva, 1905.
- Lifar' Sergey. *Diaghilev i s Diaghilevym* [Diaghilev and with Diaghilev]. Moscow: Vagrius, 2005 [1939]. 592 p.
- L. N. Tolstoy i khudozhniki. Tolstoy ob iskusstve: Pis'ma, dnevniki, vospominaniya* [Leo Tolstoy and Artists. Tolstoy on Art: Letters, Diaries, Memoirs]. Brodskiy I. A. (ed.). Moscow: Iskusstvo, 1978. 375 p.
- Malmstad John E., Bogomolov Nikolay. *Mikhail Kuzmin. A Life in Art*. Cambridge, MA, London, Eng.: Harvard University Press, 1999.
- Markov Vladimir. *Beseda o proze Kuzmina* [A Conversation on Kuzmin's Prose]. In: Kuzmin Mikhail. *Proza* [Prose]: In 12 vols. Ed by V. Markov et al. Vol. 1. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984. Pp. vii–xviii.
- Maugh II Thomas H. Earliest Recordings Preceded Edison's // *Los Angeles Times*, March 29, 2008, A 11.
- Zhivye slova nashikh pisateley i obshchestvennykh deyateley* [Our Writers and Public Figures Live]. Mitropol'skiy I. I. (ed.). Vol. 1. Moscow: Tovarishchestvo tipografii A. I. Mamontova, 1910.
- Møller Peter Ulf. *Postlude to The Kreutzer sonata: Tolstoj and the Debate on Sexual Morality in the 1890s* / Translated by John Kendal. Leiden, NY, København, Köln: E.J. Brill, 1988. 346 p.

Morev G. A. Polemicheskiy kontekst rasskaza M. A. Kuzmina «Vysokoe iskusstvo» [Polemical Context of M. A. Kuzmin's Short Story "High Art"]. *A. Blok i russkiy simvolizm: problemy teksta i zhanra. Blokovskiy sbornik* [A. Blok and Russian Symbolism: The Problems of Text and Genre. The Blok Collection]. Vol. X. Tartu 1990 (a). Pp. 92–116.

Morev Gleb. Zametki o proze Kuzmina ("Vysokoe iskusstvo") [Some Notes on Kuzmin's Prose ("High Art")]. *Russkaya mysl'* [Russian Thought]. Literaturnoe prilozhenie, № 11, 1990 (b). P. v.

Ostrovskiy A. N. *Sobranie sochineniy* [Collection of Works]: In 10 vols. Vol. 1. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Khudozhestvennoy literatury, 1959. 424 p.

Panova L. G. Diskurs «veshchelyubiya» v Serebryanom veke: zametki o Kuzmine, Akhmatovoy i Mandel'shtame [The Silver Age Discourse of Objectophilia: Mandel'shtam Against the Background of Kuzmin and Akhmatova]. *Etkindovskie chteniya. VIII, IX* [The Etkind Readings. VIII, IX]. Ed. by V. E. Bagno et al. Moscow: Rudomino, 2018 (forthcoming).

Panova L.G. *Russkiy Egipet. Aleksandriyskaya poetika Mikhaila Kuzmina* [Russian Egypt. Mikhail Kuzmin's Alexandrian Poetics]. In 2 vols. Vol. 1. Moscow: Vodoley Publishers, Progress-Pleyada, 2006. 679 p.

Panova Lada, Pratt Sarah (eds.) *The Many Facets of Mikhail Kuzmin/ Кузмин многогранный*. Bloomington, IN: Slavica, 2011. 318 p.

Panova Lada. «Portret s posledstviyami» Mikhaila Kuzmina: rebus s klyuchom [Mikhail Kuzmin's "A Portrait with Consequences": A Puzzle with a Key]. *Russkaya literatura* [Russian Literature], 2010, Vol. 4. Pp. 218–234.

Panova Lada. «Vyshe stropila...»: o brachnoy gipogramme doma v stikhotvoreniyakh Kuzmina i Akhmatovoy [*Rise High the Roofbeam...: On the Nuptial Hypogram of House in Mikhail Kuzmin and Anna Akhmatova's Poems*]. *Wiener Slawistischer Almanach*, vol. 79, 2017 (forthcoming).

Panova Lada. A Literary Lion Hidden in Plain View: Clues to Mikhail Kuzmin's "Aunt Sonya's Sofa" and "Lecture by Dostoevsky" // Panova Lada, Pratt Sarah (eds.) *The Many Facets of Mikhail Kuzmin / Кузмин многогранный*. Bloomington, IN: Slavica, 2011. Pp. 89–139.

Panova Lada. *Mnimoe sirotstvo: Khlebnikov i Kharms v kontekste russkogo i evropeyskogo modernizma* [An Imaginary Orphanhood: Velimir Khlebnikov and Daniil Kharms in the Context of Russian and European Modernism]. Moscow: Vysshaia shkola ekonomiki, 2017 (b). 608 p.

Panova Lada. *Cherchez la femme: Lev Tolstoy v proze Mikhaila Kuzmina* [*Cherchez la femme: Leo Tolstoy in Mikhail Kuzmin's Prose*]. *Lev Tolstoy v Ierusalime: Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii «Lev Tolstoy: posle yubiley»* [Leo Tolstoy in Jerusalem: Papers of the International Academic Conference: "Leo Tolstoy: After the Jubilee"]. Ed. by E. D. Tolstaia. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013. Pp. 354–379.

Panova Lada. Voyna polov, gomoseksual'noe pis'mo i (post-)sovetskiy literaturnyy kanon: «Forel' razbivaet led» (1927) [War Between the Sexes, Homosexual Writing and the (Post)Soviet Literary Canon: "The Trout Breaks the Ice" (1927)]. *Russian Literature*, vol. 87–89, 2017 (a). Pp. 61–122.

Polonsky Rachel. *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 249 p.

Pushkin A.S. *Sobranie sochineniy* [Collection of Works]: In 10 vols. Vol. 2. Moscow: GIKhL, 1959. 400 p.

Puzin N. *Dom-muzey L. N. Tolstogo v Yasnoy Polyane* [L. N. Tolstoy Museum at Yasnaya Polyana]. Tula: Izdatel'skiy dom «Yasnaya Polyana», 2005. 138 p.

Riffaterre Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1978. 213 p.

Rylkova Galina. *The Archaeology of Anxiety: The Russian Silver Age and its Legacy*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008. 270 p.

Scheijen Sjeng. *Diaghilev. A Life* / Translated by Jane Headley-Prôle and S.J. Leinbach. Profile Books Ltd, 2009. 552 p.

O Tolstom. Mezhdunarodnyy tolstovskiy al'manakh [On Tolstoy. International Tolstoyan Almanach]. Sergeenko P. (ed.). Moscow: Kniga, 1909. 350 p.

Shilov Lev. *Golosa, zazvuchavshie vnov'*. *Zapiski zvukoarkhivista-shestidesyatnika* [The voice that Sounded Again. Notes of the Sound Archivist from the Sixties]. Moscow: Al'daon, RUSAKI, 2004. 368 p.

- Shklovskiy Viktor. *O teorii prozy* [On the Theory of Prose]. Moscow: Federatsiya, 1929. 265 p.
- Skonechnaya O. Lyudi lunnogo sveta v russkoy proze Nabokova. K voprosu o nabokovskom parodirovanii motivov Serebryanogo veka [Moonlight People in Nabokov's Russian-language Prose. On the Issue of Nabokov's Parodying of Some Silver Age Motifs]. *Zvezda* [Star], 1996, vol. 11. Pp. 207–214.
- Starygina N.N. Svyatochnyy rasskaz kak zhanr [Christmas Tale as a Genre]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Issues of Historical Poetics]. Petrozavodsk, 1992. Vol. 2. Petrozavodsk: Izd-vo PetrGU, 1992. Pp. 113–128.
- Steiner Edward A. *Tolstoy the Man*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2005 [1904]. 310 p.
- Timenchik R. D., V. N. Toporov, T. V. Tsiv'yan. Akhmatova i Kuzmin [Akhmatova and Kuzmin]. *Russian Literature*, vol. 6, iss. 3, 1978. Pp. 213–305.
- Timofeev A. G. Rasskaz M. Kuzmina «Kushetka teti Soni» [M. Kuzmin's Short Story "Aunt Sonya's Sofa"]. In: Timofeev A.G. *Rabochie tetradi M. Kuzmina kak literaturnyy i biografi-cheskiy istochnik* [M. Kuzmin's Working Papers as a Literary and Biographical Source.]. Diss. na soiskanie... k.f.n. St. Petersburg: Institut literatury (Pushkinskiy dom), Rossiyskaya Akademiya Nauk, 2005. Pp. 270–284.
- Tolstoy L. N. "Kreytserova sonata". Tolstaya S. A. "Ch'ya vina?", "Pesnya bez slov". Tolstoy L. L. "Prelyudiya Shopena" [Tolstoy L. N. "The Kreutzer Sonata", Tolstaya S. N. "Whose Fault Is It?", "A Song Without Words", Tolstoy L. L. "Chopin's Prelude"]. Ed. by V. B. Remizov et al. Moscow: Porog, 2010. 354 p.
- Tolstoy L. N. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]: In 14 vols. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1951–1953.
- Tolstoy v vospominaniyakh sovremennikov* [Tolstoy as Remembered by his Contemporaries]: In 2 vols. Ed. by P. M. Fortunatov. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1978.
- Unbegaun B. O. *Russkie familii* [Russian Surnames]. Transl. by B. A. Uspenskiy. Moscow: Progress, 1989. 443 p.
- Vygotskiy L. S. *Psikhologiya iskusstva* [The Psychology of Art]. Moscow: Iskusstvo, 1965. 380 p.
- Zholkovskiy A. K. «Legkoe dykhanie» Bunina-Vygotskogo sem'desyat let spustya [«Light Breathing» by Bunin-Vygotskii 70 Years Later]. In: Zholkovskiy A. K. *Bluzhdayushchie sny: Stat'i raznykh let* [Wandering Dreams. Essays Old and New]. 3rd ed. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2016. Pp. 63–80.
- Zholkovskiy A. K. Malen'kiy metatekstual'nyy shedevr Leskova [Nikolai Leskov's Meta-textual Gem]. In: Zholkovskiy A. K. *Ochnye stavki s vlastitelem: Stat'i o russkoy literature* [Confronting Power Figures: Essays on Russian Prose]. Moscow: RGGU, 2011. Pp. 175–195.
- Zholkovskiy Aleksandr, Panova Lada. *Carpe mortem: «Sladko umeret'...»* Mikhaila Kuzmina [Carpe mortem: «Sweet It is to Die...» by Mikhail Kuzmin]. In: Zholkovskiy A. K. *Novaya i noveyshaya poeziya* [Modern and Recent Russian Poetry]. Moscow: RGGU. 2009. Pp. 13-34.

Panova Lada – Ph. D., The University of California, Los Angeles, Visiting Researcher (Department of Slavic, East European and Eurasian Languages and Cultures, 322 Humanities Building, 415 Portola Plaza, Los Angeles, CA 90095; e-mail: lada_panova@hotmail.com)