

СОДЕРЖАНИЕ

Сюжет в литературе и фольклоре

<i>Ковалева Т. И.</i> (Новосибирск) Рассказ о видении Кирилла Белозерского в севернорусских житиях основателей монастырей: Жития Кирилла Белозерского и Александра Свирского	5
<i>Юша Ж. М.</i> (Новосибирск) Мотивы благопожеланий в обрядах детского цикла тувинцев Китая, России и Монголии	23
<i>Ойроткина Н. Р.</i> (Новосибирск) Сюжеты и мотивы о сотворении земли и человека в мифологии алтайцев	38
<i>Козлов А. Е.</i> (Новосибирск) «Граммфонист Иванов»: к вопросу о прагматике вторичного текста	63
<i>Климова М. Н.</i> (Томск) Леди Макбет в контексте русской культуры: от персонажа к сюжету	73
<i>Саакян Э. А.</i> (Ванадзор, Республика Армения) Сказка А. Ремизова «Мтеулетинские камни» и образ горного духа-великана	89
<i>Непомнящих Н. А.</i> (Новосибирск) Фигура Лескова в рефлексии Дурьлина: «писатель-воспоминатель»	104
<i>Тарасова Е. С.</i> (Москва) Илья Ильф и Евгений Петров как соавторы романов Ильфа и Петрова	117
<i>Капинос Е. В.</i> (Новосибирск) Русский Китай в последнем романе Д. А. Пригова	146

Сюжет в системе культурных универсалий: Бунин, Восток и Запад русской эмиграции

<i>Иванов Е. Е.</i> (Иркутск) Сон в прозе Гайто Газданова как анарративная стратегия	166
<i>Владимиров О. Н.</i> (Новокузнецк) Лирика Бунина: эволюция отношений между объективным и субъективным	176
<i>Чевтаев А. А.</i> (Санкт-Петербург) Стихотворение И. Бунина «Айя-София»: архитектурный «космизм» в структуре лирического сюжета	191
<i>Николаев Д. Д.</i> (Москва) Франция и французы в «Окаянных днях» И. А. Бунина	207
<i>Путилина Т. Г.</i> (Новосибирск) Россия большевистская как «мир смерти» (на материале книги И. А. Бунина «Окаянные дни»)	223

Сюжет пространства и сюжет книги

<i>Бояркина А. В.</i> (Санкт-Петербург), <i>Симян Т. С.</i> (Ереван) Университетская «мифология» и микротопонимика интерьерного пространства (на примере филологического факультета СПбГУ)	239
<i>Устинов А. Б.</i> (Сан-Франциско), <i>Лоцилов И. Е.</i> (Новосибирск) Художники Заболоцкого	260

Литературный быт: сюжеты и судьбы

<i>Устинов А. Б.</i> (Сан-Франциско) Из литературного быта 1920-х годов: круг журнала «Гермес»	291
<i>Нехотин В. В.</i> (Москва) Тэа Эс (Н. Н. Соколова, 1888–1968). Материалы к библиографии	373
Требования к оформлению статьи	401

CONTENTS

The Plot in Literature and Folklore

<i>Kovaleva T. I.</i> (Novosibirsk) The Story about the Vision of Cyril Belozersky in the North Russian Lives of the Monasteries' Founders: The Lives of Cyril Belozersky and Alexander Svirsky	5
<i>Yusha Zh. M.</i> (Novosibirsk) Motives of Good Wishes in the Rites of the Children's Cycle of Tuvans of China, Russia and Mongolia	23
<i>Oinotkinova N. R.</i> (Novosibirsk) Plots and Motives about the Creation of the Earth and Man in the Mythology of the Altaians	38
<i>Kozlov A. E.</i> (Novosibirsk) Pragmatics of the Secondary Text: Vlas Doroshevich as Mr. Ivan Ivanovich Ivanov	63
<i>Klimova M. N.</i> (Tomsk) Lady Macbeth in the Context of Russian Culture: From a Character to a Plot	73
<i>Sahakyan H. A.</i> (Vanadzor) Fairy Tale "Stones of Mteulety" by A. Remizov and The Image of Mountain Spirit-Giant	89
<i>Nepomniashchikh N. A.</i> (Novosibirsk) Durylin's Interpretation of Leskov: A Memoir Writer	104
<i>Tarasova E. S.</i> (Moscow) Ilya Ilf and Evgeny Petrov as Coauthors of Ilf & Petrov Novels	117
<i>Kapinos E. V.</i> (Novosibirsk) The Russian China in the Last D. A. Prigov's Novel	146

The Plot in the System of Cultural Universals: Bunin, East and West of the Russian Emigration

<i>Ivanov E. E.</i> (Irkutsk) Dream in Prose by Gaito Gazdanov as an Anarrative Strategy	166
<i>Vladimirov O. N.</i> (Novokusnetsk) Bunin's Lyrics: The Evolution of the Relationship between Objective and Subjective	176
<i>Chevtayev A. A.</i> (St. Petersburg) The Poem "Hagia Sophia" by I. Bunin: Architectural "Cosmism" in the Structure of Lyrical Plot	191
<i>Nikolaev D. D.</i> (Moscow) France and the French in "Okayannye dni" by I. A. Bunin	207
<i>Putilina T. G.</i> (Novosibirsk) Bolshevik Russia as a "World of Death" (Based on the Book by I. A. Bunin "Damned Days")	223

The Plot of Area and the Plot of a Book

<i>Boyarkina A. V.</i> (St. Petersburg), <i>Simyan T. S.</i> (Yerevan) University “Mythology” and the Microtoponymy of the Interior Space (On the Example of the Philological Faculty of St. Petersburg State University)	239
<i>Ustinov A. B.</i> (San Francisco), <i>Loshchilov I. E.</i> (Novosibirsk) Nikolai Zabolotsky and His Artists	260

Literary Life: Plots and Destinies

<i>Ustinov A. B.</i> (San Francisco) On Literary Environment of the 1920s: The Circle of <i>Hermes</i>	291
<i>Nekhotin V. V.</i> (Moscow) Tea Es (N. N. Sokolova, 1888–1968). Materials for Biobibliography	373
Требования к оформлению статьи	401

Сюжет в литературе и фольклоре

УДК 821.161

DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-5-22

Рассказ о видении Кирилла Белозерского в севернорусских житиях основателей монастырей: Жития Кирилла Белозерского и Александра Свирского

Т. И. Ковалева

*Институт филологии СО РАН
Новосибирск, Россия*

Аннотация

Рассмотрена роль схожего рассказа о видении в агиографической концепции святости Кирилла Белозерского и Александра Свирского. При анализе эпизодов Житий Кирилла и Александра, содержащих видения, показано, что в биографии Кирилла рассматриваемое видение знаменует этап перехода святого к его главному подвигу – основанию монастыря. В Житии Александра подобный рассказ свидетельствует лишь об одном из этапов духовного пути подвижника. Являясь равновеликим Кириллу в подвиге основания монастыря, Александр известен прежде всего как тайнозритель Троицы. Это видение и становится наиболее значимым по смыслу в его Житии. Важнейшие в концепции Житий Кирилла и Александра рассказы о видениях повлияли на иконографию святых, послужив основой ставших весьма распространенными иконных сюжетов «Явление Богородицы Кириллу Белозерскому» и «Явление Святой Троицы Александру Свирскому».

Ключевые слова

древнерусская литература, агиография, севернорусские жития основателей монастырей, литературный источник, рассказ о видении Кирилла Белозерского, сюжетная схема, эпизод жития, сюжет иконы

Для цитирования

Ковалева Т. И. Рассказ о видении Кирилла Белозерского в севернорусских житиях основателей монастырей: Жития Кирилла Белозерского и Александра Свирского // Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1. С. 5–22. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-5-22

The Story about the Vision of Cyril Belozersky in the North Russian Lives of the Monasteries' Founders: The Lives of Cyril Belozersky and Alexander Svirsky

T. I. Kovaleva

*Institute of Philology SB RAS
Novosibirsk, Russian Federation*

Abstract

The story about the vision of Cyril Belozersky is the first description of the Virgin's appearance, indicating the place of the monastery's foundation, in Russian hagiography. The text of

© Т. И. Ковалева, 2020

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

this story is read in the North Russian Lives of the monasteries' founders: Therapont Belozersky's, Alexander Svirsky's, Ephraim of Perekom's, Cyril Novoezersky's, Philip of Irap's. From our point of view, there is a process of mastering by hagiographers the episode of the vision from the Life of Cyril Belozersky as a literary device for constructing the situation of the ascetic's religious retreat in the listed monuments. In them the story of the vision is introduced by the authors in the narrative when the title character for some reason cannot make religious retreat, and this vision helps him to achieve what he wants. There is a similar plot schemes in these Lives, but the borrowed episode is used differently by their authors. They use it in accordance with the characteristics of the ascetic's holiness. From this point of view, we have already examined the using of the plot fragment from the Life of Cyril Belozersky in the Life of Therapont Belozersky. The author of Therapont's Life introduces Cyril and almost literally replicates description of the saint's religious retreat from his Life without making Therapont the visionary. The story about the vision of Cyril Belozersky in the Life of Alexander Svirsky is used otherwise. In this article the analysis episodes of Cyril and Alexander's religious retreat reveals the role of a similar story in the concept of two different Lives. In the Cyril's biography, the observed vision marks the stage of the ascetic's transition to the foundation of the monastery. This is the main achievement of Cyril. In the Life of Alexander, a similar story marks only one stage of the ascetic's spiritual path. Alexander, like Cyril, became the founder of the monastery. But above all, he is known as the visionary of the Holy Trinity. This vision is the most significant in the concept of his Life. The most important stories of the visions in the Cyril and Alexander's Lives had influenced the iconography of the saints becoming the basis for popular iconographic versions of compositions "The Apparition of the Virgin to Cyril Belozersky" and "The Apparition of the Holy Trinity to Alexander Svirsky".

Keywords

Old Russian literature, a hagiography, North Russian Lives of the monasteries' founders, a literary source, the story about the vision of Cyril Belozersky, a plot scheme, an episode of Life, an iconographic version

For citation

Kovaleva T. I. The Story about the Vision of Cyril Belozersky in the North Russian Lives of the Monasteries' Founders: The Lives of Cyril Belozersky and Alexander Svirsky. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 5–22. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-5-22

Кирилл Белозерский – основатель монастыря во имя Успения Пресвятой Богородицы, ставшего в XV в. одним из главных центров духовной культуры Московской Руси. То, что мы знаем о Кирилле, во многом известно из его Жития¹, составленного по заказу вел. кн. Василия Темного около 1462 г. профессиональным агиографом Пахомием Сербом (с. 9). Житие Кирилла, в отличие от других сочинений Пахомия, написано главным образом на основе рассказов очевидцев (прежде всего учеников подвижника – игумена Кассиана и Мартиниана Белозерского). В силу авторитета не только самого святого, но и Пахомия Сербского Житие Кирилла Белозерского послужило источником при написании многих сочинений древнерусской агиографии². В данной работе мы обратимся к частному примеру влия-

¹ В работе используется текст Жития Кирилла Белозерского, опубликованный в издании: [Преподобный..., 2011]. Далее в круглых скобках указываются страницы этого издания.

² Т. Б. Карбасова отмечает, что «на сегодняшний день установлены только некоторые из произведений, испытавших на себе его влияние, однако очевидно, что их число намного

ния Пахомиева Жития на ряд севернорусских житий основателей монастырей XVI–XVII вв. Речь идет об эпизоде, посвященном основанию монастыря, которое произошло, как мы узнаем из текста, благодаря видению святого, описанному в рассказе «О явлении Пречистыя Богородица» (с. 91–92)³. Текст этого рассказа читается в Житиях Ферапонта Белозерского, Александра Свирского, Ефрема Перекомского, Кирилла Новоезерского, Филиппа Ирапского. В них, на наш взгляд, можно проследить процесс овладения агиографами эпизодом видения из Жития Кирилла Белозерского как приемом для построения ситуации ухода подвижника из монастыря в пустынь. В перечисленных памятниках рассказ о видении вводится авторами в повествование в момент, когда заглавный герой по какой-либо причине не может осуществить духовную потребность в безмолвии, и именно видение позволяет ему достичь желаемого. При наличии схожих сюжетных схем в Житиях их авторы по-разному используют заимствованный эпизод, оформляя его в соответствии с особенностями концепции святости того или иного подвижника.

Ранее нами с этой точки зрения подробно рассматривался случай включения сюжетного фрагмента из Жития Кирилла Белозерского в Житие Ферапонта Белозерского, в котором фигурирует сам Кирилл, и соответствующий рассказ о видении также принадлежит ему [Ковалева, 2016]. Иначе используется текст рассказа о видении Кирилла Белозерского в Житии Александра Свирского.

Житие Александра Свирского составлено его учеником и приемником на посту игумена Иродионом в 1545 г. Исследователями неоднократно отмечалась компилятивность этого сочинения. В Житии Александра цитируется значительное количество русских и переводных агиографических сочинений (Жития Феодосия Печерского, Сергия Радонежского, Варлаама Хутынского, Кирилла Белозерского, Пафнутия Боровского, Саввы Сербского, Евстафия Плакиды, Онуфрия Великого, Пахомия Великого, Чудо архистратига Михаила «иже в Хонех», и это далеко не все)⁴. Высокая степень цитирования – распространенное явление в русской агиографии середины – второй половины XVI в. [Карбасова, 2011, с. 43]. В большой степени компилятивны и названные ранее Жития Кирилла Новоезерского, Филиппа Ирапского, Ефрема Перекомского. Но это объясняется тем, что у составителей этих житий было недостаточно сведений о жизни святых [Карбасова, 2008; Крушельницкая, 1996, с. 12]. Напротив, у автора Жития Александра Свирского в сведениях о подвижнике недостатка не было.

Очевидно, что агиограф XV в., выходец с Афона, Пахомий Серб и русский агиограф XVI в. Иродион используют разные творческие принципы, составляя

больше. Это Жития Зосимы и Савватия Соловецких, Мартиниана и Ферапонта Белозерских, Александра Свирского, Корнилия Комельского, Стефана Махрищского, особой редакции Жития Авраамия Смоленского» [Карбасова, 2011, с. 29]. Кроме того, исследовательница подробно рассматривает заимствования из Жития Кирилла Белозерского в Житии Кирилла Новоезерского [Там же, с. 29–33].

³ Е. А. Рыжова обратила внимание, что это первое в русской агиографии описание явления Богородицы, указывающей место основания монастыря, восходящее к Житию Сергия Радонежского [Рыжова, 2008, с. 425].

⁴ Об оригинальных источниках см.: [Ключевский, 1871, с. 262–263; Яхонтов, 1881, с. 39–87, 334–377; Пак, 2017]. О переводных см.: [Гаврюшина, 1985; Пак, 2001; Пигин, Запольская, 2004, с. 281].

биографии подвижников. Пахомий, не зная Кирилла лично, и, как пишет В. Яблонский, «не имея повода относиться к рассказам его учеников с недоверием», должен был стать «тростью книжника скорописца», также Пахомию нужно было учитывать еще и русские вкусы, ставшие ему более известными после работы над Житием Сергия Радонежского [Яблонский, 1908, с. 93]. Что касается Жития Александра, то в нем продемонстрирован, по словам Л. А. Дмитриева, основной принцип работы агиографа XVI в., а именно: рассказать о святом, так, как об этом уже рассказывалось о других святых, но имея в виду реальные факты его жизненного пути [Дмитриев, 1988, с. 441].

Итак, Жития Кирилла и Александра мастерски составлены и были весьма популярны на Руси. Их авторам удалось создать идеальный образ святого-основателя монастыря и при этом отразить индивидуальность духовного пути подвижников.

Далее покажем, как агиографы решали свои задачи на практике. Для этого сравним построение сюжетных эпизодов Житий Кирилла и Александра⁵, содержащих названный рассказ, и проанализируем его роль в житиях. Будем говорить поэтапно сразу об обоих текстах, поскольку эпизоды построены на основе общей схемы (жизнь иноков в монастыре, желание безмолвствовать в пустыни, которое они не могут осуществить, – видение, после которого Кирилл и Александр уходят в пустынь, – поиск подвижниками предназначенного им Всевышним места спасения – продолжение духовного пути иноков в пустыни, основание монастырей)⁶.

Итак, Кирилл Белозерский был постриженником московского Симонова монастыря Успения Богородицы, Александр Свирский – Спасо-Преображенского монастыря на Валааме. Авторы житий, описывая духовные пути иноков в монастырях, сообщают, что своими подвигами Кирилл и Александр снискали славу в миру. Чуждаясь ее, они решают укрыться в пустыни, но не могут этого сделать. В Житии Кирилла представлена ситуация внутреннего конфликта подвижника: он, не будучи уверен, что решение угодно Высшим силам, «много с таковым помыслом боряшеся» (с. 89). В Житии Александра заглавного героя не отпускает игумен монастыря, считая, что инок, «не утвердивше ногу на корени перваго степени общаго житиа» (с. 44), не готов к подвигу безмолвия. Далее в сочинениях читается схожий фрагмент с изложением событий, начинающихся видением святых и завершающихся их поселением на богоизбранном месте.

⁵ В работе используется текст Жития Александра Свирского, опубликованный в издании: [Житие Александра Свирского, 2002, с. 23–105]. Далее в скобках указываются страницы этого издания.

⁶ Рассматривая в житиях текстуальные заимствования, исследователь соприкасается с такой важнейшей особенностью средневековой поэтики, как литературный этикет, в нашем случае речь идет об этикете ситуации [Лихачев, 1987, с. 352–357]. Учитывая это, мы в своей работе основное внимание уделяем анализу сюжетосложения Житий Кирилла и Александра, поскольку рассказ о видении Кирилла Белозерского ранее никем не рассматривался как сюжетообразующий. Данное исследование намечает выходы и в область смежных проблем: поэтики уподоблений (см., например: [Панченко, 2003]), принцип работы древнерусских авторов (см., например: [Буланин, 1983]), топики (см., например: [Руди, 2005]) и др., их рассмотрение останется также за пределами настоящей статьи.

Житие Кирилла Белозерского

И много с таковым помыслом боряшеся, выну моляся Богу и Пречистой Его Матере, глаголя: «Пречистая Мати Христа Бога моего! Ты веси, яко всю мою надежду по Бозе на тебе възложих от юности моа. Ты убо, якоже сама веси, настави мя на путь, въ нем же възмогу спастися». И тако ему многази моляшуся.

Бяше же обычай святого по многом своем правиле и славословлених в глубокий вечер, егда хотяше нечто мало сна вкусити, абие последи Акафисто Пречистой пояше. Тако бо всегда творяше. Случи же ся ему в едину от ночей моляшуся, вечеру глубоко сущу, и Акафисто Пречистой по обычаю поющу пред образом ея, и егда доиде места, писаннаго в иконе, «Странно рожество видеьше, устранимся мира, ум на небо преложим»,

О явлении Пречистыа Богородица, егда явися святому Кириллу и повеле ему отити на Белоезеро ⁷

абие слышитъ глас, глаголющъ: «Кирилле, изыди отсюду и иди на Белоезеро, тамо бо уготовах ти место, в немъ же възможеши спастися». Абие с гласом онем свет велий явися тогда. Отворив же оконци келии, видит свет велий, сияющъ к полунощним странам Бела озера, и гласом онемъ яко перстом показаше место то, идеже ныне монастырь стоит. Тем же святыи Кирилл от гласа оногo и видения радости многи исполнився. Разуме бо от самого того истоваго видения, яко не презре Пречистаа Богомати прошения его, и всю ночь бдяше дивяся бывшему с гласом

Житие Александра Свирского

И паки же иногда в едину убо ночь блаженный моляшеся Богу и Пречистой Его Богоматери: «Пречистая мати Христа Бога нашего, ты веси, яко всю мою надежду по Бозе възложих на тя. Ты убо яко сама веси, настави мя на путь, в нем же възмогу спастися». И тако ему многажды моляшуся.

И абие же слышитъ глас, глаголющъ: «Алексадре, изыди отсюду и иди на прежде показаное тебе место, в немъ же възможеши спастися». И абие же с гласом онем и свет велий явися тогда. Открыв же блаженный оконце кельи и видит свет велик, сияющъ к востоку и к полудни. И гласом онем, яко перстом, показаша место оно, идеже ныне монастырь всеми зрится благодатию Христовою. Преподобный же от гласа оногo и виденья радости многи исполнися. Разуме бо от самого того истиннаго видения, яко не презре Господь моления его. И всю ночь бдящи

⁷ Заглавие в этом месте текста вставлено по смыслу публикатором Жития Г. М. Прохоровым. В списке, по которому памятник издается (РГБ. Собр. Троице-Сергиевой лавры. Ф. 304. № 764), оно написано на верхнем поле листа (с. 91).

видению. И не бьяше ему она ночь яко ночь, но яко день пресветлый.

И понеже убо сим тако бывающим, по мале времени прииде Ферапонт от Бела озера, едино пострижение имы съ святым. Начат же его блаженный Кирил въпрошати, есть ли места тамо? на Беле озере, идеже бы мощно безмолъствова-ти иноку. Ферапонт же: «Ей, зело, – рече, – суть многа места к единению». Блаженный же видение ему не поведат, но тако просто въпрашаше его.

Таже по времени, съгласившеся, оба изыдоша от монастыря, идеже свя-тый жилище имаше.

И тако, Богу поспешствующу им, пути касаюся и многы дни шествие творяще, приидоша на Белоозеро. И тако обхожааху многа места, но нигде же святой не възлюби место к житию, но искаше указаннаго ему места, на не же Пречистою преже, еще сый в древней обители, зван бьяше.

По обхождении же многих мест, последи приидоша на место, идеже ныне манастирь стоит. Абие позна святой преже указанное ему место и възлюби зело. И сътворив молитву, и рече: «Се покой мой въ веки века. Зде вселюся, яко Пречистая изволи его. Благословен Господь Бог отныне и до века, иже услыша моление мое». И тако крест въдрузивше на месте и благодарный канон отпевше в похвалу Пречистыя Владычица наша Богородица и Приснодевы Мариа. Тогда убо блаженный Кирил вся явленно сътворяет спутнику своему Ферапонту, – како Пречистая явися ему еще в древней обители и глас, бывший к нему, еже изыти от древняя обители и в сия места приити. «Еже и не погрешихом, – рече, – помощию наставляем Пречистыя Бгороди-

и молящися дондеже время бьяше утрени.

И по мале же времени паки приходит блаженный к игумену и припад на землю и молится, и поведает вся бывшая, како ему на пути и како ему в манастири явленная вся по ряду сказует. Игумен же, се слышав от уст блаженнаго, и прозряшет и внутренима очима, яко благодать Божиа бе на нем, и глаголаше: «Воля Господня, чадо, да будет»... Блаженный же Александр, благословен быв от игумена, радости исполнися и слезамъ же многым от очию его изливатися, и помолився на мног час всемилостивому Спасу и Пречистей Его Богоматере. И ноши наставши изыде от монастыря, ничтоже взем, разве потребную ризу, идеже преподобный жилище имеша. Богу, поспешствующу ему, пути касаются и немногими же деньми шествия путь преиде.

И тако преподобный приходит на преже показаное ему богом место и възлюби его зело, и сотворив молитву, и рече: «Се покой мой в век века, зде вселюся, яко Господь изволи его. Благословен Бог отныне и до века, иже услыши моление». Тогда блаженный благодарныя о сем молитвы Богу воздав.

ця». Ферапонт же яко услыша, и обои прославиша Бога и Пречистую Его Богоматерь.

Первее сень потыкоше, и тако начяша копати келию въ земли. И тако сему бывающу, и время некое препроводивше вкупе. Но не съгласни обычаи бяху в них: Кирил бо тесное и жестокое хотяше, Ферапонт же пространное и гладкое, и сего ради друг от друга различияся. Блаженный Кирил остася на месте том, Ферапонт же отиде прочее отгуду <...>

Место же оно, идеже святыи Кирилл вселися, бор бяше велии, чаща и никому же ту от человек живущу. Место убо мало и кругло, но зело красно, всюду, яко стеною, окружено водами (с. 89–93).

Приход святого в пустыню

И посем начят дело, первие сътвори себе хизину малу, в ней же нечто мало покой приимаше от труда.

Место же то, идеже преподобный Александр вселися, не велико зело, но бор бяше, лесом же и езеры исполнено велми. И красно же бяше отвсюду, и никому же ту от человек прежде живущу (с. 45–47).

Осмысливая рассказ о видении Кирилла в контексте своего произведения, автор Жития Александра удаляет фрагмент, весьма значимый для концепции святости Кирилла, жизнь которого связана со служением Богородице, где сообщается об обычае подвижника в завершение долгого ночного правила петь акафист в ее честь. При этом он подчеркивает на уровне словесных деталей, что Александра на духовном пути сопровождает сам Всевышний. Например, Александр, пребывая в радости после видения, мысленно благодарит Господа: «Разумев бо от самого того истиннаго видения, яко не презре *Господь* моления его» (с. 45–46). А Кирилл в этой же ситуации благодарит Богородицу: Разуме бо от самого того истоваго видения, яко не презре *Пречистаа Богомати* прошения его (с. 91). Автор Жития Александра трактует заимствованный рассказ о видении как откровение, дарованное подвижнику Господом. При этом он включает его в свой текст без заглавия, в то время как в Житии Кирилла оно имеется. Акцентируя рассказ о видении, заглавие однозначно указывает, что будущему святому является Богоматерь.

Кроме того, в Житии Александра переосмыслены все моменты биографии Кирилла, связанные с иноком Ферапонтом. Вместо рассказа о приходе Ферапонта к Кириллу, скрывшему видение, в Житии Александра читается рассказ, в котором святой, напротив, открывает свое видение игумену монастыря. Еще три эпизода, связанные с Ферапонтом, в Житии Александра излишни по смыслу. Их Иродион в свое сочинение не включает (речь идет о следующих эпизодах: поиск иноками в пустыни показанного Богородицей места; рассказ Кирилла Ферапонту о видении; описание различий во взглядах, из-за которых Кирилл и Ферапонт, поселившиеся сначала в одном месте, разошлись).

Изменение фрагмента текста из Жития Кирилла в соответствии с фактами биографии Александра не разрушает в Житии Свирского подвижника описанную ранее сюжетную схему. Следуя ей, продолжим аналитический пересказ эпизодов.

Рассказ о видениях иноков начинается, когда они обращаются в молитве к Богородице с просьбой наставить их на путь спасения и неожиданно слышат повеление идти на предназначенное им место, а также видят яркий свет, указывающий, куда нужно следовать.

В обоих Житиях после видений иноки покидают монастыри. Кирилл укрепляется в намерении безмолвствовать и вместе с духовным братом, иноком Ферапонтом, не единожды бывавшем в Белозерье, уходит в эту местность. Ферапонт, ничего не зная о видении, по воле Высших сил становится проводником Кирилла и помогает ему отыскать в пустыни богоизбранное место. В Житии Александра игумен, услышав рассказ о видении, отпускает подвижника из монастыря, и тот по велению Всевышнего приходит на реку Свирь, где ему еще до пострижения, по дороге из дома в монастырь, было самое первое видение. Содержание этого видения таково: будущий инок, помолясь, чтобы Господь наставил его на путь спасения, заснул и услышал во сне предсказание, что станет для многих, собранных Господом, духовным отцом, а Божественный луч указал место, на которое ему суждено будет вернуться. Так Александр выбирает место поселения согласно указанию Высших сил. Но в Житии Александра с поселением святого на предназначенном ему месте связаны еще два события – видение и чудо. Место, на котором инок обосновался, вновь было озаменовано Божественным лучом. Также голос свыше повторил предсказанное ему в упомянутом первом видении: «Се же ти множество люди безчисленно собрах... ты же убо их не отрини» (с. 47).

Далее в сочинениях повествуется о продолжении духовного пути Кирилла и Александра в пустыни, где у иноков также не получается избежать славы: к ним и здесь навевываются люди. В Житии Кирилла вокруг подвижника постепенно собирается братия, и он, воплощая Божий промысел, основывает монастырь. В Житии Александра, напротив, подвижник, находясь в пустыни много лет, монастырь основать не торопится. Это происходит только после повеления Всевышнего. Сначала Александру два раза является ангел и велит ему именем Господа построить церковь и монастырь. В следующем видении то же повеление повторяет уже сам Господь, явившийся в образе Троицы. В последнем видении герою Жития еще раз является ангел, указывая место создания будущей церкви. Так в сюжете Жития Александра ситуация основания монастыря завершается с помощью ряда видений.

Обратим внимание, что в сюжетах Житий Кирилла и Александра схожий рассказ о видении вводится агнографами не только, как уже говорилось, в ситуации, когда инок не имеет возможности покинуть монастырь ради безмолвия, но и в композиции обоих сочинений он занимает одно и то же место: завершает вступительную часть. Далее, анализируя его роль, рассмотрим, как авторы в сюжетах расставляют смысловые акценты, создавая образы святых.

Что касается Жития Кирилла, заглавному герою в нем даровано единственное видение, и в композиции сочинения оно соотносится с другим элементом – Духовной грамотой преподобного, завершающей основную часть сочинения (с. 141–144). Духовная грамота – один из немногочисленных письменных источников, включенный Пахომием Сербом в произведение. Агнограф переработал все места этого документа, касающиеся имущественных пожалований монастырю⁸, акцен-

⁸ Текст документа см.: [Преподобный..., 2011, с. 65–67].

тируя внимание на стремлении Кирилла сберечь установленный им в обители общежительный порядок (с. 62). Духовная грамота в Житии Кирилла представляет собой не просто отредактированный документ, но эпизод, связанный с завершением земного пути подвижника. На уровне композиции два названных элемента в сочинении представляют собой рамку, таким образом в центре повествования оказывается деятельность Кирилла как основателя и игумена монастыря – главный его подвиг. Во многом благодаря ученикам Кирилла, информаторам Пахомия, в Житии сформирован образ святого, как одного из столпов древнерусского иночества, нестяжателя [Яблонский, 1908, с. 93]⁹, автора одного из авторитетнейших на Руси монастырских уставов, заложившего традицию распространения «общежительных» монастырей по Северу Руси.

Следует отметить и тот факт, что рассказ о видении Кирилла стал сюжетообразующим не только для Жития, повлияв и на иконографию святого¹⁰. Изображение эпизода видения первоначально появляется на житийных иконах в начале XVI в.¹¹ Яркий пример – икона из собрания Русского музея (ГРМ. Инв. ДРЖ-2741) (5-е клеймо) (рис. 1). Как отдельный иконографический извод «Явление Богородицы Кириллу» появляется в XVII в. Одно из наиболее ранних дошедших до нас изображений выявляется в составе композиций, оформляющих створки киота (верхняя композиция правой створки), устроенного в 1614 г. для образа Кирилла Белозерского, написанного, по преданию, за три года до смерти подвижника, в 1424 г., Дионисием Глушицким [Шаромазов, 2004]¹² (рис. 2).

⁹ Тема нестяжательства Кирилла требует оговорки, поскольку в реальности иноки его монастыря персонально были неимущими, но сам Кирилл совершал купчие сделки, монастырь владел селами и землями (с. 39–41). Данный пример показывает, что образ реального человека может не совпадать с почитаемым образом святого.

¹⁰ О влиянии текста Жития Кирилла Белозерского на житийные иконы святого см.: [Кочетков, 1981, с. 332–335]. Заметим, что изображения Кирилла Белозерского получили в XVI–XVII вв. широкое распространение в различных видах искусства: книжной миниатюре, шитье, памятниках декоративно-прикладного искусства. То же самое относится и к изображениям Александра Свирского. Мы обращаемся прежде всего к иконописи как к виду искусства, наиболее близкому к жанру жития.

¹¹ См. об этом иконографическую справку Т. Н. Нечаевой к иконе «Явление Божией Матери преподобному Кириллу Белозерскому» на сайте Церковно-археологического кабинета при Московской духовной академии: <https://new.mpda.developer.stack.net/cak/collections/step/1211390.html> (дата обращения 10.06.2020).

¹² М. Н. Шаромазов описывает два иконографических извода композиции, о которой идет речь: «Первый дан на житийной иконе начала XVI в. из собрания Русского музея (см. изображение, приведенное нами в статье. – Т. К.), где тема Явления решена без изображения Богородицы, что можно рассматривать как краткий вариант сюжета, определенный особенностями конкретного житийного цикла. На створке киота выбрана иная иконографическая схема. Представлен интерьер кельи, где преподобный читает по книге перед иконой Богородицы. Рядом он же, выглядывающий из окна, перед которым стоит Богородица, обращенная к нему и правой рукой указывающая на север (правый верхний угол композиции с написанными там двумя белостенными церквями). Художник разворачивает пространство интерьера кельи так, что выглядывающий в окно Кирилл предстает перед зрителем в благоговейном поклоне перед Богородицей, склонившей к нему голову <...> Истоки иконографического извода рассматриваемой композиции восходят к последней четверти XVI в.» [Шаромазов, 2004, с. 33].



Рис. 1. Преп. Кирилл Белозерский с житием, начало XVI в.
Изображение воспроизводится по изданию: [Соловьева, 2009]

Fig. 1. St. Cyril Belozersky with Life (the early 16th century)
The image is reproduced by publication: [Solovyeva, 2009]

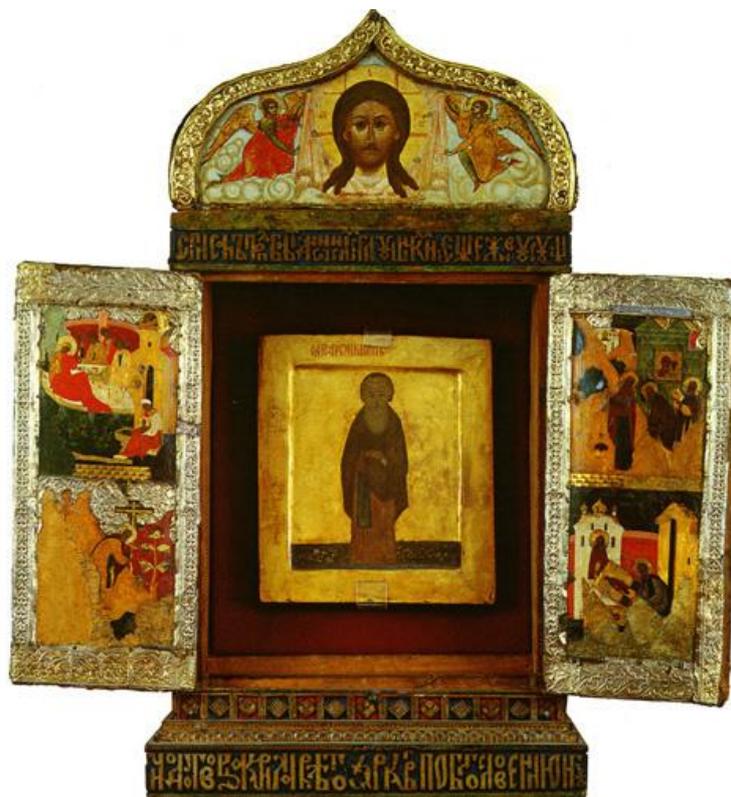


Рис. 2. Киот 1614 г. с иконой преп. Кирилла Белозерского
Изображение воспроизводится по изданию: [Преподобный..., 2011, с. 59]
Fig. 2. The icon case (1614) with the icon of St. Cyril Belozersky
The image is reproduced by publication: [The Reverend..., 2011, p. 59]

Вновь обратимся к Житию Александра. В части сюжета его Жития, в которой развертываются события, связанные с основанием монастыря, в отличие от Жития Кирилла, насчитывается семь видений и чудо. Связанные между собой по смыслу видения вместе с чудом формируют символический план сюжета. Выстраивая в Житии духовный путь святого, Иродион показывает, что жизнь Александра окружена ореолом божественных чудес. С одной стороны, они знаменуют ключевые этапы духовного пути Александра, соотносящиеся с ситуациями ухода из дома в монастырь, из монастыря – в пустынь, выбора места поселения в пустыни, основание обители, и подчеркивают «ступенчатый» путь духовного восхождения инока. С другой стороны, содержание видений в сочинении поэтапно раскрывает и Высший замысел. Это может заметить внимательный читатель, но сам герой Жития, происходящих с ним чудес как будто не замечает и к основанию монастыря не стремится. (Согласно правилам аскетики, истинный подвижник не должен легко верить чудесам и знамениям, опасаясь бесовской прелести. В этом

смысле поведение Александра безупречно.) Поэтому приобретают особое значение в общей концепции памятника видения ангела и Троицы, становясь свидетельством апогея духовного пути подвижника. Значимость данной группы видений подчеркивается ее центральным местоположением в композиции Жития. Кроме того, рассказы об этих видениях, как и рассказ о видении Кирилла Белозерского, в тексте маркированы заглавиями «О приходе святого аггела к преподобному», «О видении Святыя Троица». Во время диалога Александра с Троицей раскрывается, что Александр, как мы понимаем, видел свое предназначение в пустынножительстве, считая себя недостойным быть основателем обители: «Кто есмь аз? Грешник, Господи мои, и всех человек хужьейший. Аз же убо, Господи, не сего ради приидох на место се, да строю монастырь, но да плачюся грех моих» (с. 60). Господу подвижник не может не покориться, так он становится основателем Свято-Троицкого монастыря.

Текст Жития Александра также повлиял на иконографию святого. Изначально эпизод явления Троицы Александру прослеживается на житийных иконах XVI в. Наиболее ранняя из сохранившихся – образ Александра Свирского с житием и чудесами 1547–1554 гг. из Успенского собора Московского кремля (ГММК. Инв. Ж-291) (явление Троицы Александру – клейма 55–57) [Журавлева, 1998]¹³ (рис. 3). В XVII в. «Явление Святой Троицы преподобному Александру» получило широкое распространение как отдельный иконный сюжет¹⁴. Самый ранний среди дошедших до нас образ, на котором он изображен, хранящийся в Музее русской иконы, относится ко второй четверти XVII в. (МРИ. Инв. ЧМ-482)¹⁵ (рис. 4).

Популярность этого сюжета обусловлена тем, что явление Троицы подвижнику в истории русской святости считается единственным прецедентом после явления Троицы Аврааму, описанного в Ветхом Завете. Александра Свирского сравнивают с ветхозаветным праведником, называя «новозаветный Авраам». Считается, что данное Аврааму Богом благословение делает его «отцом всех верующих» (Рим. 4; 11).

¹³ И. А. Журавлева отмечает уникальность композиции данной иконы, включающей небольшой средник с изображением святого, и, напротив, большое количество клейм (129), представляющих его деяния. Такой, почти дословный, перевод Жития на язык иконописи, по мнению исследовательницы, вызван тем, что в связи с общерусской канонизацией святых на соборах 1547 и 1549 гг. житийный жанр как в литературе, так и в иконописи получил мощный импульс к развитию. В области житийных икон произошли изменения, нашедшие выражение в более подробном пересказе литературного источника [Журавлева, 1998, с. 118–124].

¹⁴ Он представлен либо на фоне построек монастыря (палица конца XVII в. ГРМ. Инв. ДРТ-217), либо деревянной кельи (икона конца XVII в. ГМЗК. Инв. Ж-1442; Житие А. С. – ГРМ. Др. гр. 26, 1715 г.) [Макарий (Веретенников) и др., 2000, с. 539]. Это не единственный иконографический извод, возникший под влиянием эпизода видения из Жития Александра Свирского. Например, весьма популярным был также сюжет, связанный в сочинении со строительством каменного храма в честь Покрова Пресвятой Богородицы, – «Явление Богоматери преподобному Александру» (иконы второй половины XVI в. ГТГ. Инв. 22048; конца XVI в. – ГЭ. Инв. ЭРИ-5; XVII в. – Музей зарубежного искусства в Хельсинки. Инв. S-1993-282) [Там же].

¹⁵ См. об этом иконографическую справку к иконе «Явление Святой Троицы преподобному Александру Свирскому» на сайте Музея русской иконы: <http://new.russikona.ru/collection/section-4/63> (дата обращения 10.06.2020).

Думается, в этом же смысле можно прочитывать приведенные нами ранее слова Всевышнего, сказанные Александру в одном из видений: «Се же ти множество люди безчисленно собрах... ты же убо сих не отрини». Поэтому имеет смысл соотносить житийный и иконный сюжеты явления Троицы Александру с библейским сюжетом явления Троицы Аврааму.

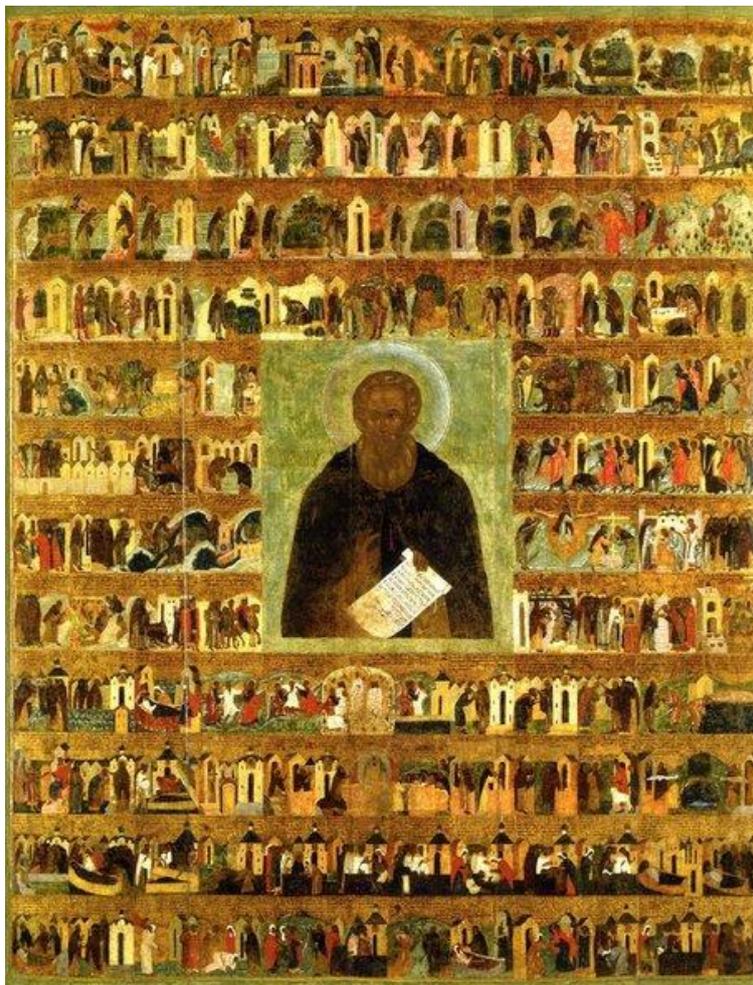


Рис. 3. Преп. Александр Сvirский с житием и чудесами, 1547–1554 гг. Изображение воспроизводится по изданию: [Комашко, Саенкова, 2007]

Fig. 3. St. Alexander Svirsky with Life Scenes and Miracles (1547–1554)
The image is reproduced by publication: [Komashko, Saenkova, 2007, p. 320]



Рис. 4. Явление Святой Троицы преп. Александру Свирскому, вторая четверть – середина XVII в.

Изображение с сайта Музея русской иконы:
<http://new.russikona.ru/collection/section-4/63>

Fig. 4. The Apparition of the Holy Trinity to St. Alexander Svirsky (the second quarter – the middle of the 17th century)

The Image from the site of the Museum of Russian Icon:
<http://new.russikona.ru/collection/section-4/63>

Подведем некоторые итоги наблюдений о роли схожего рассказа о видении в создании авторами Житий Кирилла Белозерского и Александра Свирского концепции святости каждого подвижника. В биографии Кирилла его единственное видение знаменует этап перехода святого к главному подвигу – основанию обители, с которым он прежде всего и вошел в историю русской святости. Будучи равновеликим Кириллу в подвиге основания монастыря, Александр известен как тайнозритель Троицы. Это видение и становится наиболее значимым по смыслу в его Житии. Что касается рассказа о видении, восходящего к Житию Кирилла, то

он в повествовании об Александре свидетельствует лишь об одном из этапов пути духовного восхождения подвижника. Вводя в свое сочинение фрагмент из Жития Кирилла, также делая этикетные заимствования из других лучших древнерусских житий, автор Жития Александра акцентирует важнейшую для Средневековья идею духовной связи между заглавным героем и великими подвижниками прошлого. Анализ репрезентации этой идеи в Житии может стать темой отдельной работы.

Список литературы

- Буланин Д. М.* О некоторых принципах работы древнерусских писателей // ТОДРЛ. Л., 1983. Т. 37. С. 3–13.
- Гаврюшина Л. К.* Из истории сербско-русских литературных связей (Житие Саввы Сербского и русские агиографы) // Советское славяноведение. 1985. № 1. С. 76–81.
- Дмитриев Л. А.* Иродион // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л.: Наука, 1988. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.), ч. 1: А–К. С. 440–442.
- Житие Александра Свирского: Текст и словоуказатель / Сост. И. В. Азарова, Е. Л. Алексеева, Л. А. Захарова, К. Н. Лемешев. СПб., 2002. 216 с.
- Журавлева И. А.* Образ Александра Свирского с житием и чудесами из Успенского собора Московского кремля // Русская художественная культура XV–XVI веков. М., 1998. С. 118–144.
- Карбасова Т. Б.* Кирилл Новозерский: история почитания. М.; СПб., 2011. 560 с.
- Карбасова Т. Б.* О литературных источниках Жития Кирилла Новозерского // ТОДРЛ. СПб., 2008. Т. 58. С. 332–365.
- Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871. 480 с.
- Ковалева Т. И.* О роли видений в агиографическом повествовании (на примере рассказов о видении в житиях Кирилла и Ферапонта Белозерских) // Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 18–22.
- Комашко Н. И., Саенкова Е. М.* Русская житийная икона. М., 2007. 352 с.
- Кочетков И. А.* Иконописец как иллюстратор жития // ТОДРЛ. Л., 1981. Т. 36. С. 329–347.
- Крушельницкая Е. В.* Автобиография и Житие в древнерусской литературе. СПб., 1996. 368 с.
- Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 1. С. 261–654.
- Макарий (Веретенников), Журавлева И. А., Полякова О. А.* Александр Свирский // Православная энциклопедия. М., 2000. Т. 1. С. 536–539.
- Пак Н. В.* К проблеме источников Жития Александра Свирского: переводные жития // Книжные центры Древней Руси: Севернорусские монастыри. СПб., 2001. С. 145–151.
- Пак Н. В.* Об источниках Жития Александра Свирского: глава «о списавшем житие святого» // Slověne. 2017. № 1. С. 350–380.

Панченко О. В. Поэтика уподоблений (к вопросу о «типологическом» методе в древнерусской агиографии, эпидейктике, гимнографии) // ТОДРЛ. СПб., 2003. Т. 54. С. 491–534.

Пигин А. В., Запольская К. М. К вопросу об источниках Жития Александра Свирского (Житие Пахомия Великого и Чудо архистратига Михаила «Иже в Хонех») // ТОДРЛ. СПб., 2004. Т. 55. С. 281–288.

Преподобный Кирилл Белозерский / Под ред. Г. М. Прохорова. СПб., 2011. 304 с.

Руди Т. Р. Топика русских житий (вопросы типологии) // Русская агиография: Исследования. Публикации. Полемика. СПб., 2005. С. 59–101.

Рыжова Е. А. Сюжетный мотив «выбор места для основания монастыря с помощью чудесных знамений» в севернорусской агиографии («глас-свет») // Книжные центры Древней Руси: Кирилло-Белозерский монастырь. СПб., 2008. С. 422–440.

Соловьева И. Д. Преподобный Кирилл Белозерский. Житие в иконе. М., 2009. 60 с.

Шаромазов М. Н. Никита Ермолов Белозерец. Киот 1614 года и его мастер // Вестник Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. 2004. Вып. 1: Вторые Кирилловские чтения. С. 32–34.

Яблонский В. М. Пахомий Серб и его агиографические писания. СПб., 1908. 442 с.

Яхонтов И. Жития святых северно-русских подвижников Поморского края как исторический источник. Казань, 1881. 377 с.

References

Bulanin D. M. O nekotorykh printsipakh raboty drevnerusskikh pisateley [On Some Principles of Old Russian Authors' Work]. In: Trudy Otdela drevnerusskoy literatury [Transactions of the Department of Old Russian Literature]. Leningrad, 1983, vol. 37, p. 3–13. (in Russ.)

Dmitriyev L. A. Irodion [Herodion]. In: Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi [The Dictionary of Scribes and Booklore of Old Russia]. Leningrad, 1988, iss. 2 (The second half of the 14th – the 16th century), pt. 1: A–K, p. 440–442. (in Russ.)

Gavryushina L. K. Iz istorii serbsko-russkikh literaturnykh svyazey (Zhitiye Savvy Serbskogo i ruskiye agiografy) [From the History of Serbian-Russian Literary Relations (The Life of Sabbas the Serbian and Russian Hagiographers)]. *Sovetskoye slavyanovedeniye* [Soviet Slavic Studies], 1985, no. 1, p. 76–81. (in Russ.)

Karbasova T. B. Kirill Novoyezerskiy: istoriya pochitaniya [Cyril Novoyezersky: a History of Veneration]. Moscow, St. Petersburg, 2011, 560 p. (in Russ.)

Karbasova T. B. O literaturnykh istochnikakh Zhitiya Kirilla Novoyezerskogo [On the Literary Sources of Cyril Novoyezersky's Life]. In: Trudy Otdela drevnerusskoy literatury [Transactions of the Department of Old Russian Literature]. St. Petersburg, 2008, vol. 58, p. 332–365. (in Russ.)

Klyuchevskiy V. O. Drevnerusskiye zhitiya svyatykh kak istoricheskiy istochnik [Old Russian Lives of Saints as a Historical Source]. Moscow, 1871, 480 p. (in Russ.)

Kochetkov I. A. Ikonopisets kak illyustrator zhitiya [An Icon Painter as an Illustrator of Life]. In: Trudy Otdela drevnerusskoy literatury [Transactions of the Department of Old Russian Literature]. Leningrad, 1981, vol. 36, p. 329–347. (in Russ.)

Komashko N. I., Saenkova E. M. Russkaya zhitiynaya ikona [Russian Hagiographic Icon]. Moscow, 2007. 352 p. (in Russ.)

Kovaleva T. I. O roli videniy v agiograficheskom povestvovanii (na primere rasskazov o videnii v zhitiyakh Kirilla i Feraponta Belozerskikh) [On the Role of Visions in Hagiographic Narration (Examples of Stories About the Vision in the Lives of Cyril and Therapont Belozersky)]. *Syuzhetologiya i syuzhetografiya* [Studies in Theory of Literary Plot and Narratology], 2016, no. 2, p. 18–22. (in Russ.)

Krushelnitskaya E. V. Avtobiografiya i Zhitiye v drevnerusskoy literature [The Autobiography and the Life in Old Russian Literature]. St. Petersburg, 1996, 368 p. (in Russ.)

Likhachev D. S. Poetika drevnerusskoy literatury [The Poetics of Old Russian Literature]. In: Likhachev D. S. Izbrannyye raboty [Selected works]. In 3 vols. Leningrad, 1987, vol. 1, p. 261–654. (in Russ.)

Makariy (Veretennikov), Zhuravleva I. A., Polyakova O. A. Aleksandr Svirskiy [Alexander Svirsky]. In: Pravoslavnaya entsiklopediya [The Orthodox Encyclopedia]. Moscow, 2000, vol. 1, p. 536–539. (in Russ.)

Pak N. V. K probleme istochnikov Zhitiya Aleksandra Svirskogo: perevodnyye zhitiya [To the Problem of the Sources of Alexander Svirsky's Life: The Translated Lives]. In: Knizhnyye tsentry Drevney Rusi: Severnorusskiye monastyri [The Book Centers of Old Russia: North Russian Monasteries]. St. Petersburg, 2001, p. 145–151. (in Russ.)

Pak N. V. Ob istochnikakh Zhitiya Aleksandra Svirskogo: glava “o spisavshem zhitiye svyatago” [On the Sources for the Life of Alexander of Svir: The Chapter “About the Person who Wrote the Life of the Saint”]. *Slověne*, 2017, no. 1, p. 350–380. (in Russ.)

Panchenko O. V. Poetika upodobleniy (k voprosu o “tipologicheskom” metode v drevnerusskoy agiografii, epideyktike, gimnografii) [The Poetics of Likeness (to the Question of “Typological” Method in Old Russian Hagiography, Epideictic Oratory, Hymnography)]. In: Trudy Otdela drevnerusskoy literatury [Transactions of the Department of Old Russian Literature]. St. Petersburg, 2003, vol. 54, p. 491–534. (in Russ.)

Pigin A. V., Zapolskaya K. M. K voprosu ob istochnikakh Zhitiya Aleksandra Svirskogo (Zhitiye Pakhomiya Velikogo i Chudo arkhistratiga Mikhaila “Izhe v Khonekh”) [To the Question of the Sources of Alexander Svirsky's Life (The Life of Pachomius the Great and the Miracle of Archangel Michael at Chonae)]. In: Trudy Otdela drevnerusskoy literatury [Transactions of the Department of Old Russian Literature]. St. Petersburg, 2003, vol. 55, p. 281–288. (in Russ.)

Prochorov G. M. (ed.). Prepodobnyy Kirill Belozerskiy [The Reverend Cyril Belozersky]. St. Petersburg, 2011, 304 p. (in Russ.)

Rudi T. R. Topika russkikh zhitiy (voprosy tipologii) [The Topoi of Russian Lives (the Questions of Typology)]. In: Russkaya agiografiya: Issledovaniya. Publikatsii. Polemika [Russian Hagiography: Studies, Publications and Controversy]. St. Petersburg, 2005, p. 59–101. (in Russ.)

Ryzhova E. A. Syuzhetnyy motiv “vybor mesta dlya osnovaniya monastyrya s pomoshch'yu chudesnykh znameniy” v severnorusskoy agiografii (“glas-svet”) [The Motive is “Location of the Monastery’s Foundation with Miraculous Signs” in North Russian Hagiography (“voice and light”). In: Knizhnyye tsenry Drevney Rusi: Kirillo-Belozerskiy monastyr’ [The Book Centers of Old Russia: North Russian Monasteries]. St. Petersburg, 2008, p. 422–440. (in Russ.)

Sharomazov M. N. Nikita Ermolov Belozerets. Kiot 1614 goda i ego master [Nikita Ermolov Belozerets. The Icon Case of 1614 and Its Master]. *Vestnik Kirillo-Belozerskogo istoriko-arkhitekturnogo i khudozhestvennogo muzeya-zapovednika* [Herald of the Kirillo-Belozersky historical architectural art museum-reserve], 2004, iss. 1: Vtoryye Kirillovskiy chteniya [The Second Cyril Readings], p. 32–34. (in Russ.)

Solovyeva I. D. Prepodobnyy Kirill Belozerskiy. Zhitiye v ikone [The Reverend Cyril Belozersky. The Life in the Icon]. Moscow, 2009, 60 p. (in Russ.)

Yablonskiy V. M. Pakhomiy Serb i yego agiografichskiy pisaniya [Pachomius the Serb and his Hagiographic Writings]. St. Petersburg, 1908, 442 p. (in Russ.)

Yakhontov I. Zhitiya sviatykh severno-russkikh podvizhnikov Pomorskogo kraya kak istoricheskiy istochnik [The Lives of Northern Russian St. Ascetics of Pomor Region as a Historical Source]. Kazan, 1881, 377 p. (in Russ.)

Zhitie Aleksandra Svirskogo: Tekst i slovoukazatel’ [The Life of Alexander Svirsky: Text and Word index]. Comp. I. V. Azarova, E. L. Alekseeva, L. A. Zakharova, K. N. Lemeshev. St. Petersburg, 2002, 216 p. (in Russ.)

Zhuravleva I. A. Obraz Aleksandra Svirskogo s zhitiyem i chudesami iz Uspenskogo sobora Moskovskogo kremlya [The Icon of Alexander Svirsky with Life Scenes and Miracles from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin]. In: *Russkaya khudozhestvennaya kul'tura XV – XVI vekov* [Russian Art Culture of the 15th – the 16th centuries]. Moscow, 1998, p. 118–144. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ковалева Татьяна Ивановна – кандидат филологических наук, научный сотрудник Института филологии СО РАН (Новосибирск, Россия)

tkvl@inbox.ru

ResearcherID L-2832-2018

Information about the Author

Tatyana I. Kovaleva – Candidate of Philology, Researcher, Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation)

tkvl@inbox.ru

ResearcherID L-2832-2018

УДК 39-398.3
DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-23-37

Мотивы благопожеланий в обрядах детского цикла тувинцев Китая, России и Монголии

Ж. М. Юша

*Институт филологии СО РАН
Новосибирск, Россия*

Аннотация

Анализируются двенадцать мотивов благопожеланий в структуре обрядов детского цикла тувинцев России, Китая и Монголии. Несмотря на схожесть всех мотивов благопожеланий, в рамках общетувинской фольклорной традиции наблюдается варьирование текстов, имеются отличительные особенности в области лексико-стилистических средств, а также некоторых ритуально-мифологических представлений. Отмечается, что анклавные традиции в большей степени располагают единым фондом благопожеланий, у них наблюдается большая схожесть в поэтике и мифологии. Общей чертой мотивов благопожеланий является их единый мифологический подтекст, в котором отражаются традиционная мифология и комплекс представлений о благополучии ребенка.

Ключевые слова

тувинский фольклор, мотивы благопожеланий, обряды детского цикла, анклавные традиции, материнское поле

Для цитирования

Юша Ж. М. Мотивы благопожеланий в обрядах детского цикла тувинцев Китая, России и Монголии // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 23–37. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-23-37

Motives of Good Wishes in the Rites of the Children's Cycle of Tuvans of China, Russia and Mongolia

Zh. M. Yusha

*Institute of Philology SB RAS
Novosibirsk, Russian Federation*

Abstract

In the ritual folklore of the Tuvans of China, Russia and Mongolia, the main verbal component of the rituals of the children's cycle is good wishes, which functions from the beginning to the end of each rite. The article identifies twelve motives of good wishes uttered in the structure of the rituals of the children's cycle. These motives of good wishes contain traditional moral and ethical values, in which cultural symbols, mythological representations and

© Ж. М. Юша, 2020

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

the main priorities of Tuvan culture are presented in a short and concise form. Each motive of good wishes is analyzed in detail from the point of view of semantics, structure and pragmatics of the ritual practice of Chinese, Russian and Mongolian Tuvans. It is established that these motives of good wishes depend on a range of factors: the specific ritual situation, the purpose and meaning of the ritual, the gender and age characteristics of the recipient of the ritual. Nine of them (longevity, fate, respect, human vitality, physical qualities of the child, well-being, education, service to the Motherland, gaining skills) are characteristic only in the rites of the child's cycle, because in these rituals the future life of the child, the recipient of good wishes, "forms" with the help of verbal elements. The other three motives (blissful state, strengthening the strength of the spirit and the presence of numerous relatives), except for the rituals of the children's cycle, are used as good wishes in the wedding ceremony.

The analysis shows that the ritual texts of the Tuvans of China, Russia and Mongolia in the structure of the rituals of the children's cycle have largely preserved the ancient layer of common Tuvan folklore, which still has an authentic performance. In the texts of good wishes, mythological ideas about the well-being and fate of the child, the invocation of a prosperous life for him, as well as modeling the life path of the child are common. Enclave traditions to a greater extent have a single fund of good wishes, common features compared to the mother field are observed in them. According to the compositional structure in the good wishes of Chinese Tuvans, in comparison with other ethnocultural Tuvan groups, the stable formula "let it be a blessing" applies. The obtained results can be applied for further comparative research in the field of Tuvan folklore.

Keywords

Tuvan folklore, motives of good wishes, rites of the children's cycle, enclave traditions, mother's field

For citation

Yusha Zh. M. Motives of Good Wishes in the Rites of the Children's Cycle of Tuvans of China, Russia and Mongolia. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 23–37. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-23-37

Обряды детского цикла являются важными ритуалами семейной обрядности, которые взаимосвязаны с традиционными мифологическими представлениями, религиозными потребностями, народной культурой, обусловлены менталитетом народа и его хозяйственно-культурным типом. В тувинской культуре в обрядах детского цикла весь комплекс действий и ритуалов преследуют общую цель – обеспечение здоровья ребенка, наделение его счастливой судьбой и призывание для него благополучной жизни.

Вербальным компонентом этих обрядов являются благопожелания (тув. *йөрээл*, *алгыш-йөрээл*, *алгаар*), которые имеют устойчивую композиционную структуру, обрядовую функцию и адресную направленность. Характерной чертой благопожеланий детского цикла является то, что они призваны программировать и моделировать будущую жизнь адресатов.

В обрядах детского цикла тувинцев Китая, России и Монголии нами выявлены двенадцать мотивов благопожеланий: долголетия, блаженного состояния, судьбы, жизненной силы, уважения, физических качеств, обретение мастерства и умения, служения родине, образования, благополучия, наличия родственников, укрепления силы духа. Эти мотивы содержат традиционные морально-этические ценности, в которых в лаконичном виде представлены культурные символы, мифологические представления и основные приоритеты тувинской культуры.

В благопожеланиях, посвященных ребенку, наиболее употребляемым является **мотив долголетия** как один из ключевых вопросов традиционной культуры тюрко-монгольских народов. В детской обрядности эта тема приобретает особую актуальность, поскольку раньше детская смертность была довольно высокой из-за отсутствия медицинского обслуживания и низкого уровня жизни. Чтобы избежать детской смертности, веря в магию слова, тувинцы старались предотвратить смерть посредством добрых пожеланий дожить до глубокой старости. Желая ребенку прожить до преклонных лет, благословитель через символику белого цвета *ак баштыг* (седоголовый) метафорически указывает на признаки долголетия:

Ак баштыг болсун,	С белой головой пусть станет!
Узун чаштыг болсун!	С долгой жизнью пусть будет! ¹

(инф. Бубаяк, зап. в 2010 г.)

В обрядовых текстах благословители нередко акцентируют внимание и на желтизне зубов, которая свидетельствует о долгой прожитой жизни. В данном случае эпитет *сарыг* (желтый) имеет и оценочное значение, в котором создается образ старого человека, умудренного жизненным опытом:

Сарыг диштиг болсун!	С желтыми зубами пусть будет!
Узун чаштыг болсун!	С долгой жизнью пусть будет!

(инф. Кызыл-Боовой, зап. в 2010 г.)

Тема долголетия в благопожеланиях раскрывается путем описания физических характеристик долгожителя, но в обрядовых текстах описаний достойной старости адресата не встречается. Видимо, считается, что, дожив до преклонных лет, человек имеет мудрость и определенную жизненную позицию. Следующий текст, построенный на перечислении внешних характеристик, являющихся устойчивыми формулами, образно рисует жизненный век человека и его будущую старость:

Буурул баштыг,	С седой головой,
Буржок диштиг,	С несколькими зубами,
Узун чаштыг бол!	С долгой жизнью будь!

(инф. Биликти, зап. в 2010 г.)

Вариант этого же благопожелания может быть оформлен с помощью глагольной формы *болзун* 'пусть будет, пусть сбудется', являющейся поэтическим приемом, особо 'внушающим' определенную мысль, направленную на свершение доброго пожелания, усиливающим магическое воздействие слов:

Буржок диштиг болсун!	С шатающимися зубами пусть будет!
Буурул баштыг болсун!	С седой головой пусть будет!
Чажы узун болсун!	С долгой жизнью пусть будет!

(инф. Чиепан, зап. в 2012 г.)

Большинство благопожеланий, существующих в родинных обрядах материнской традиции, также посвящены теме долголетия. В них обыгрывается эта же поэтическая формула долголетия (седая голова, желтые зубы):

¹ Здесь и далее перевод записей от информантов на русский язык осуществлены автором статьи.

...Кара бажы агаргыже,
Башкы джи саргаргыже,
Узун назы назылазын!
Улус көргөш магадазын!...
(Тыва улустун алгыш-йорээлдери,
1990, с. 11).

...Черная голова до поседения,
Передние зубы до желтизны,
Длинную жизнь пусть проживает!
Народ, это видя, пусть любитесь!..²

Как видно из приведенных примеров, словосочетания *ак баш* ‘белая голова’, *буурул баштыг* ‘седая голова’, *сарыг диштиг* ‘желтые зубы’, *буржок диштиг* ‘с несколькими зубами’ являются константами, посредством которых называется желаемое состояние объекта благопожелания – чтобы он дожил до преклонного возраста. Устойчивая формула «*Ак баштыг болсун, / Узун чаштыг болсун!* – С белой головой пусть будет, / С долгой жизнью пусть будет!» является общей поэтической формулой долголетия для всех этнолокальных тувинских групп. Она образно и емко передает пожелание долгой и счастливой жизни ребенку, появившемуся на свет. Эти же устойчивые формулы применяют российские тувинцы: *Бажының дүгү агаргыже чурттазын!* – До седых волос пусть живет! [Юша, 2009, с. 84]; монгольские тувинцы: *Ак баштыг буурул болсун!* – С белой головой пусть будет! (Монгун дагша, 2014, с. 87). Анализируемый мотив широко представлен и в других тюрко-монгольских традициях [Бардаханова, 1992; Султангареева, 1998; Басангова, 2007].

В родинной обрядности востребован и **мотив блаженного состояния**, присущий восточной традиции и имеющий философско-буддийские корни. В этих благопожеланиях в завуалированной форме изложена идея о духовном стержне человека, который нужно пронести через всю жизнь. Тексты этого мотива немногочисленны, имеют несколько вариантов, хотя они являются самыми употребительными и распространенными благопожеланиями детского цикла среди тувинцев Китая и Монголии, но у российских тувинцев схожие тексты отсутствуют. Общая цель мотива блаженного состояния – желание адресату стабильности в жизни, внутреннего покоя, чувства равновесия, удовлетворенности, самодостаточности, чтобы судьба была благосклонна к ребенку, беды и несчастья обходили его стороной:

Келдиревес кежиктиг,
Булдуравас буянныг,
Удаан чыргалдыг болсун!

С нескончаемым счастьем,
С нескончаемой благодатью,
С нескончаемым благоденствием пусть
будет!

(инф. Шоорун, зап. в 2012 г.)

Краткий вариант этого же благопожелания звучит так:

Келдиревес кежиктиг
Улдуравас буянныг бол!

С нескончаемым благоденствием,
С нескончаемой милостью будь!

(инф. Мейхуа, зап. в 2012 г.)

² Здесь и далее примеры из опубликованных тувинских источников переведены автором статьи.

Для выражения мотива блаженного состояния в текстах употребляются характерные для речи китайских тувинцев слова: *келдиревес*, *булдуравас* в значении 'нескончаемый', которые образно передают состояние блаженства. У монгольских тувинцев, которые в языковом отношении близки к китайским тувинцам, употребляются эти же формулы:

Келдиревес буянныг болзун!	С нескончаемым благоденствием пусть будет!
Улдуравас буянныг болзун! (Алдын дагша, 1993, с. 34)	С нескончаемой милостью пусть будет!

В некоторых случаях в одном тексте переплетаются разные мотивы. В приведенном далее тексте присутствуют мотивы блаженного состояния, долголетия и счастливой судьбы ребенка:

Удаан чыргалдыг болзун!	С нескончаемым благоденствием пусть будет!
Узун чаштыг болзун!	С долгой жизнью пусть будет!
Чаяаны бады болзун!	С крепкой судьбою пусть будет!
Чаъжы ак болзун! (инф. Чаам-Сурун, зап. в 2010 г.)	Волосы седыми пусть будут!

Поскольку родинный текст, как и акциональные действия, имеет прогнозирующую и моделирующую направленность для будущей жизни ребенка, то в тематике благопожеланий главенствующее положение занимает **мотив судьбы ребенка**. Как отмечает исследователь славянской культуры О. А. Седакова, «судьба в традиционной картине мира – это прежде всего основные этапы жизненного пути человека: рождение, вступление в брак, появление детей и смерть. В понятие судьбы входят и другие аспекты человеческого бытия – удача, здоровье, богатство...» [2007, с. 57]. В этом же значении человеческая судьба воспринимается и тувинцами. Судьба в тувинском языке выражена словом *чаяан* 'то, что предназначено свыше':

Чаяаны бады ³ болсун!	Судьба пусть счастливой будет!
Чаяаны быжыг болсун! (инф. Кызыл-Боовой, зап. в 2012 г.)	Судьба крепкой пусть будет!

В обрядах детского цикла несомненный интерес представляют частотные благопожелания небольшого объема, в которых отражены архаичные представления о жизненной силе человека (*тын*). В ритуально-мифологической традиции тюркских народов Южной Сибири «особенно выделяется образ нити, подобно которой вьется душа, жизнь, судьба человека» [Львова и др., 1988, с. 184]. Судя по текстам китайских тувинцев, **мотив жизненной силы человека** отражает представление о том, что судьба ребенка зависит от нити жизни, в которой сосредоточены душа и жизненная сила, удерживающие его в Среднем мире. Эти же мифологические воззрения были характерны для алтайцев и хакасов: «Протянутая вверх, связывающая людей с небесными сферами нить, соотносилась с душой и жизнью. Она находилась в руках всесильных божеств» [Там же]. В то же время владыка Ниж-

³ *Бады* – монг. слово, лит. форма *аас-кежиктиг*.

него мира Эрлик-Ловун-хан выступал «злой силой, перерезывающей “нить жизни”» [Львова и др., 1988, с. 185]. Видимо, исходя из этих представлений, в фольклорной памяти тувинцев Китая сохранился обрядовый текст о нити жизни, хотя у современных носителей традиции эти сакральные понятия отсутствуют: *Дузаа быжыг болсун!* – Его / ее нить пусть крепкой будет! (инф. Суял, зап. в 2016 г.). О вышеприведенном тексте тувинцы говорят, что он является самым распространенным благопожеланием по отношению к ребенку, но, тем не менее, значения нити они объяснить не могут: «Так все говорят, так было и раньше».

Другой вариант благопожелания:

Бопааның хини быжыг болсун!	Пуповина ребенка пусть крепкой будет!
Дузаа быжыг болсун! (инф. Мейхуа, зап. в 2013 г.)	Его / ее нить пусть крепкой будет!

У российских тувинцев понятие о нити, в которой заключена сила человека, в настоящее время присутствует только в фольклорных текстах. Схожие представления о нити жизни встречаются в обрядовом фольклоре монгольских тувинцев:

Бора кушкашыгарның дузаа быжыг болзун!
У вашей серой птички пусть петля крепкой будет!
(Алдын дагша, 1993, с. 13)

В приведенном тексте обращает на себя внимание словосочетание *бора кушкаш* (серая птичка). Возможно, в тувинской традиции, как и в якутской, «это связано с тем, что душа ребенка представлялась в виде птички» [Обрядовая поэзия саха..., 2003, с. 460]. Недаром в благопожеланиях российских тувинцев есть устойчивая формула, где колыбель ребенка сравнивается с гнездом птицы: *Чогуур үезинде дүшкен хинин / Ус кушкаш уязынга сагылдап, Шыгжап берип тур мен* – Вовремя выпавшую пуповину / Кладу в гнездо птицы, / Сохраняя здесь [Юша, 2009, с. 87]. В якутском языке колыбель называют *бисик* или *ого уйата* в значении ‘гнездо ребенка’ [Слепцов, 1989, с. 102].

В этнической культуре тувинцев **уважение** – одна из базовых ценностей. Уважительное отношение не только к старшим, но и к младшим по возрасту является одним из хороших качеств настоящего человека. В отличие от европейских традиций, для тувинцев важен биологический возраст человека, а не его регалии. Даже разница в один год предопределяла многие этические нормы и правила проявления почтительности к старшим. Поэтому в благопожеланиях детского цикла тема уважения становится актуальной в структуре обрядов семейного цикла, имеет назидательный характер. Воспитанный человек традиционного общества уважает и старших, и младших:

Улугну улуг деп, Бичиини бичии деп хундуле! (инф. Синхуа, зап. в 2010 г.)	Старшего считая старшим, Младшего считая младшим – уважай!
---	---

Уважительное отношение к родителям проявляется в повседневной жизни: *Ада-иеңни хундулеп чору!* – Отца-мать уважай! (инф. Синхуа, зап. в 2010 г.). У китайских тувинцев в обычном праве младший сын, обзаведясь собственной

семьей, должен жить в родительском доме, наследовать их имущество и хозяйство.

Также в благопожеланиях наказывают относиться уважительно не только к своим родителям, но и к другим взрослым и к младшим:

Ада-иесинге, улуунга хэйирелдиг⁴, К родителям, взрослым милостивым,
Бичиисинге эргелиг⁵ бооп чорсун! К младшим нежным пусть будет!
(инф. Биден, зап. в 2010 г.)

В тувинской фольклорной традиции созвучные мысли об уважении прослеживаются в паремийном фонде. Например, у российских тувинцев в поговорке об уважении говорится: *Улугну улуг деп, / Бичиини бичи деп хүндүле* – Старшего считая старшим, / Младшего считая младшим, [их] почитай. Подобная паремия имеется у китайских и монгольских тувинцев: *Улугну хүндүлээр, / Бичезин хэйирлээр* – Старшего уважай, / Младшего опекай.

Эта же тема переосмысливается в благопожелания, которые произносились в обрядах детского цикла или на свадебном пиру. Тувинцы России, выражая надежду на будущую достойную жизнь адресатов, произносят: *Улугну хүндүлөп чорзун, // Бичиини сургап чорзун* – Взрослого пусть уважает, / Младшего пусть наставляет; китайские тувинцы: *Улугну хүндүлөп чорсун, // Бичезин хэйирлөп чорсун* – Взрослого пусть уважает, / Младшего пусть опекает. Монгольские тувинцы в этом случае говорят: *Улугарны хүндүлөп, / Бичегерни азырап чоругар, уругларым!* – Взрослых уважая, / Младших опекая, живите, мои дети! (Алдын дагша, 1993, с. 9).

В вербальном коде родинной обрядности уделяют внимание и **физическим качествам ребенка**. Благопожелания на эту тему встречаются редко. В основном для выражения отличных физических качеств используется устойчивая формула, где мальчику желают выносливости: *Улуг, адан⁶ чалыы болсун!* – Крепким молодым человеком пусть будет! (инф. Чулабай, зап. в 2011 г.).

В приведенном тексте использованы два синонимичных слова *улуг, адан* из тувинского и монгольского языков в значении ‘большой, крепкий’. Эта особенность речи характерна для китайских тувинцев в условиях многоязычия, когда носители наравне с родным языком владеют и другими.

Встречаются обрядовые тексты, содержащие словосочетания многозначной семантики. В прямом значении ребенку желают стать бегуном, так как, по воззрениям тувинцев, от крепости ног зависит быстрота бега как человека, так и животных. Некоторые люди могли обладать несвойственными обычному человеку физическими качествами. На эту тему в историческом предании российских тувинцев говорится: «...Салчак Балдыр-Чалан – замечательный бегун и охотник, бедный *арат*, жил. У него на икрах ног, как у скота на [нижней части] бедер, толстые сухожилия были» [Мифы..., 2010, с. 181]. В переносном смысле употребляется фразеологизм *балдыры быжыг* в значении ‘богатый, зажиточ-

⁴ *Хэйирелдиг* – диал. слово, лит. форма *хайыралдыг*.

⁵ *Эргелиг* – диал. слово, лит. форма *чассыг*.

⁶ *Адан* – монг. слово, лит. форма *улуг*.

ный⁷: *Балдыры быжыг болсун!* – Икры ног пусть крепкими будут! (инф. Серик, зап. в 2011 г.).

У российских тувинцев, физические качества ребенка описываются более подробно. Обычно благословители называют желаемые для ребенка признаки:

Карактары көскү болзун!	Глаза пусть будут зоркими!
Кулактары дыжы болзун!	Уши пусть будут слышащими!

[Юша, 2009, с. 36]

С другой стороны, эти пожелания носителями традиции используются и в переносном смысле. Глаза будут зоркими, чтобы увидеть, различить добро и зло, быть по жизни активным человеком, уши слышащими, чтобы услышать мнение других людей.

В ходе обрядов многие благопожелания, посвященные детям, были общими, т. е. произносились без указания пола ребенка. Это, во-первых, можно объяснить тем, что в традиционной культуре ребенок до достижения трехлетнего возраста считался бесполом. Однако в тувинской культуре в текстах немногих благопожеланий выявляются гендерные различия, в которых присутствует **мотив обретения мастерства и умения**. У китайских тувинцев девочке посвящают благопожелание, в котором уделяется внимание не только женскому рукоделию, но также ее будущему образованию:

Оң колун уран-чаагай болзун!
Оң саварың эрдемниг болзун!
Правая рука искусной-красивой пусть будет!
Десять пальцев руки образованными пусть будут!
(инф. Уурук, зап. в 2010 г.)

Мальчику как будущему защитнику семьи и Отечества говорят:

Баатыр аттыг болзун!	Богатырского коня пусть имеет!
Арттынга аскан ча-октуг бол!	За спиной лук-стрелу подвешенными имей!

(инф. Синхуа, зап. в 2010 г.)

Аналогичные формулы имеются у российских и монгольских тувинцев, где учитывается поло-родовая принадлежность адресата благопожелания. В них обычно желали достичь мастерства в хозяйственных занятиях, а упоминаемые в тексте орудия труда или инструменты соответствовали гендерным принципам. Например, девочке как будущей хозяйке наказывают быть мастерицей:

Ужукка ораашпазын,	Нитка в иголке пусть не запутывается,
Ус-куш дег шевер болзун!	Искусной птичкой-мастерицей будь!

[Юша, 2009, с. 90]

Мальчику желают быть трудолюбивым, удачливым в состязаниях, а также советуют избежать высокомерия как одного из человеческих пороков:

⁷ Антоним этого фразеологизма – *балдыры кошкак* в значении ‘бедный’.

Улуг уйгаа алыспазын,	Сонливым не будь,
Улуг сеткил сеткивезин,	Высокомерным не будь!
Шуулганга аьды эртер болзун!	В состязаниях твой конь пусть побеждает!
Сураа унген моге болзун!	Сам знаменитым борцом будь!

[Юша, 2009, с. 90]

В традиционных благопожеланиях одним из важных достоинств и для девочек, и для мальчиков является **мотив служения родине**. Интересно, что до наших дней в текстах пожеланий сохраняется употребление архаичных слов и понятий, свойственных историческому прошлому. В народном сознании еще живы представления о правителях-*нойонах*, которые заботливо относились к судьбе своего народа. Например, несмотря на сложные периоды в жизни народа, тувинцы Китая до сих пор к своим правителям относятся почтительно, восхваляют их. Такое же уважительное отношение к правителям наблюдается и в других фольклорных жанрах. Например, в песнях восхваляются нойоны, упоминаются их заслуги перед народом. В текстах благопожеланий ребенку желают быть примерным подданным своей Отчизны: *Хаан-төрезинге эргелиг болсун!* – Ханской династии пусть правомочным будет! (инф. Эпшик, зап. в 2012 г.).

Возможно, на представления о служении Родине повлиял тот исторический период, когда тувинцы были в составе Цинской империи (1757–1911), подданными китайского императора. Среди тувинцев Китая многие пожилые люди до сих пор считают себя потомками Чингисхана, воинами, оставленными на северной границе его владений в целях защиты этих территорий от нападения врагов. Видимо, эти воззрения проявляются и в обрядовых текстах:

Хаан төрезинге хайыралыг,
Эжен төрезинге эргелиг болзун!
К ханской династии почтительным,
Императорской династией уважаемым пусть будет!
(инф. Манзааты, зап. в 2012 г.)

Другой пример звучит подобным же образом:

Кезээ мөңгүде хаан-төрениң аттыг-нерелиг
Албатысы бооп чорсун!
Для ханской династии всегда избранным-любимым
Поданным пусть будет!
(инф. Синхуа, зап. в 2010 г.)

В зафиксированных нами исторических преданиях красной нитью проходит мысль о том, что китайские тувинцы были прежде всего доблестными воинами. Эти же представления сохраняются и в обрядовом фольклоре. В благопожеланиях адресату желают быть законопослушным и добросердечным человеком:

Хаан ёзунга хайыралдыг,	К царским обычаям почтительным,
Албатынга буянныг, кижиктиг бол!	К народу сердечным, добрым будь!

(инф. Тыдык, зап. в 2012 г.)

Похожие тексты, посвященные детям, представляющие мотив служения Родине, имеются и у ценгельских тувинцев Монголии:

Эжелээн төрезинге эргелиг болзун!
Харыяалаан төрезинге хайыралдыг болзун!
Живущим в государстве уважаемым пусть будет!
Рожденным в государстве почтительным пусть будет!
(Алдын дагша, 1993, с. 11)

С давних времен в тувинском обществе образование было доступно лишь состоятельным семьям. Мальчиков 6–7 лет отдавали в буддийские монастыри, где они обучались тибетской и старомонгольской письменности. В современных условиях жизни тувинцы также ценят и почитают грамотных людей, **тема образования** до сих пор актуальна. Например, у китайских тувинцев в настоящее время, несмотря на предоставленные льготы для детей малочисленных народов, поступление в учебные заведения представляет определенную трудность из-за недостаточного владения китайским языком. Поэтому не случайно в обрядах детского цикла мотив образования реализуется в произносимых ими благопожеланиях как один из необходимых этапов в жизни подрастающего поколения:

Улуг дашуе бүдүрүүр,
Улуг дашуе номшуур⁸ билимниг болсун!
Улуг сегээтин⁹ эрдемден болсун!
Для завершения университета,
Для учебы в университете пусть знания имеет!
Великим, многознающим ученым пусть будет!
(инф. Улаанбайыр, зап. в 2011 г.)

Аналогичный пример звучит схожим образом:

Соң улгатканда, Дашуесин бүдүрерин Белээ болсун!	Когда вырастет, Для окончания университета Благословеньем пусть будет!
--	--

(инф. Сесин, зап. в 2011 г.)

В благопожеланиях, посвященных теме образования, чтобы конкретизировать свою мысль, благословители используют китайское слово *дашуе* 大学 в значении ‘университет, высшее учебное заведение’. Эти примеры являются редкими образцами, когда употребляются китайские слова в обрядовых текстах из-за отсутствия в родном языке этого понятия. В следующем тексте, основываясь на традиционных воззрениях, благословитель желает ребенку быть уважаемым ученым среди своего народа:

Эң улуг билиглиг, Эрдемдениң дөрүнен Орук ап чоруурунун Белээ болсун!	С очень большими знаниями, Ученым, на почетном месте сидящим, Такой дороги Пусть благословеньем будет!
--	---

(инф. Бубаяк, зап. в 2010 г.)

⁸ Диал. сл., лит. форма *өөренир*.

⁹ Монг. сл. в значении ‘многознающий, великий’.

По композиционной структуре благопожелания детского цикла китайских тувинцев по сравнению с другими этнолокальными тувинскими группами имеют отличительную особенность. В них, как в вышеприведенном тексте и следующем примере, используются устойчивые поэтические формулы: *бооп чоруурунун белээ болзун* – пусть благословеньем будет; *белээ болсун* – благословеньем пусть будет. Они не являются обязательными элементами обрядовых текстов, исполнителями эта часть может опускаться. Формула состоит из двух элементов: 1) высказывания определенного пожелания адресату; 2) устойчивой фразы «благословеньем пусть это будет», выполняющей в конце благопожелания функцию закрепки:

Бир эртем-медилгелиг эртемнен	Одним из образованных ученых
Бооп чоруурунун белээ болсун!	Чтобы стал, пусть благословеньем будет!
(инф. Бубаяк, зап. в 2010 г.)	

Вслед прозвучавшему благопожеланию в адрес ребенка в обрядах тувинцев все участники пиршества хором проговаривают традиционные фразы, тем самым проявляя одобрение и сопричастность к происходящему: *Бурган чарлыгы болсун!* – Пусть *бургана* наказом будет!; *Бндыг-ла болсунам* – Пусть будет так!; *Чарлык өршээзин!* – Пусть повеление свершится!; *Йорээл доктаазын!* – Пусть благопожелание сбудется!

Обращает внимание наличие в благопожеланиях и мотива благополучия, который пересекается с мотивом судьбы. Из-за схожести с мотивом судьбы, который является разработанной темой в благопожеланиях, мотив благополучия употребляется нечасто. Видимо, по народной традиции считается, что если судьба благосклонна к ребенку, то и его жизнь будет благополучной: *Очалаңга¹⁰ менди-чаагай чорсун!* – Во Вселенной пусть в благополучии-здравии он будет! (инф. Серик, зап. в 2011 г.). Другой пример: *Чап-чаагай очалаңга мынчип чорсун!* – В мире благополучно пусть живет! (инф. Серик, зап. в 2011 г.)

Мотив благополучия зафиксирован и у тувинцев Монголии, он выражен похожим диалектным словом (*орчалаң*) в значении ‘Вселенная’:

Оргу чаагай орчалаңга	Во вселенной ровной и прекрасной
Онча-менди чоргар!	Благополучно живите!
Делгем-чаагай делегейге	В мире широком-прекрасном
Декси-менди чоргар!	Благополучно живите!
(Алдын дагша, 1993, с. 12)	

Наличие многочисленных родственников также является одной из базовых ценностей, присущих тувинской культуре. Родство по материнской и отцовской линии в пределах семи поколений считается кровным. По представлениям тувинцев, человек должен иметь многочисленных родственников, которые могут прийти на помощь в любой жизненной ситуации. Особенно это проявляется во время проведения свадеб или в случае несчастья, когда люди рассчитывают на родовую взаимопомощь, а род готов оказать им моральную и материальную поддержку. Принято считать, что поддержание близких отношений с родственниками – одно из неперемных условий «правильной» человеческой жизни. Кроме этого, знание родственных связей должно быть главным правилом молодых

¹⁰ Диал. слово, лит. форма *делегей* в значении ‘Вселенная, мир’.

людей, поскольку в брачных отношениях они должны следовать экзогамии. Однако по сравнению с материнской традицией, у китайских тувинцев данный мотив в благопожеланиях применяется редко. В приведенном далее тексте адресату желают иметь многочисленных родственников: *Артты-мурнуңга ха-дуңмалыг бол!* – Сзади-спереди имеющим родственников будь! (инф. Синхуа, зап. в 2010 г.).

У российских тувинцев пожелание иметь родственников выражено в следующем благопожелании при помощи гиперболы:

Беш кожуун төрелдиг, Беш чүзүн малдыг болзун! [Юша, 2009, с. 84]	В пяти районах родственников пусть имеет! Пять видов скота пусть имеет!
--	--

Мотив укрепления силы духа является одним из важных понятий в религиозной жизни тувинцев, восходит к буддийским представлениям. Как и у других тюрко-монгольских народов, исповедующих буддизм, у тувинцев существует вера в то, что каждый человек от рождения обладает свойством *хей-аьт* «силы духа» (бур., монг. *хиш морин*). Считается, что каждый год состояние *хей-аьт* меняется. Если у человека сила духа низкая, то он может заболеть, физически и морально быть подавленным. Поэтому, чтобы поднять его, проводится специальный ритуал. Человек, желающий поднять «силу духа», пишет свое имя на ритуальном флажке (с изображением года рождения по двенадцатилетнему циклу) и вешает на возвышенности.

В благопожелании выражается мысль о том, чтобы сила духа у адресата была высокой, беды-напасти обходили его стороной. Так наставляют у китайских тувинцев:

Хей-ады киискип чорсун! Кежик-буяны делгереп чорсун! (инф. Одун, зап. в 2013 г.)	Сила духа пусть укрепляется! Благо-милость пусть распространяется!
--	---

Эта тема широко распространена у тувинцев Монголии и России. Благопожелания не отличаются разнообразием, повторяются те же тексты:

Хей-аьды хиискип, Кежик-буяны делгереп... (Алдын дагша, 1993, с. 11)	Сила духа развивается, Благо-состояние умножается...
--	---

Рассмотренный материал позволяет сделать следующие выводы. Благопожелания, являясь одним из главных составляющих ритуала, функционируют от начала до завершения обряда детского цикла. Установлено, что эти мотивы зависят от ряда факторов: от конкретной обрядовой ситуации, цели и значения ритуала, половозрастных особенностей адресата ритуала. Восемь из них (долголетие, судьба, уважение, жизненная сила человека, физические качества ребенка, образование, служение родине, обретение мастерства и умения) характерны только в обрядах детского цикла, поскольку именно в этих ритуалах с помощью вербальных элементов «формируется» будущая жизнь малыша – адресата благопожеланий. Остальные три мотива (блаженного состояния, укрепления силы духа и наличия многочисленных родственников) используются в качестве благопожеланий и в свадебной обрядности.

Проведенный анализ показывает, что обрядовые тексты в структуре ритуала в значительной степени сохранили древний пласт общетувинского фольклора, который до настоящего времени имеет аутентичное исполнение. Общей чертой мотивов благопожеланий является их единый мифологический подтекст, в котором отражаются традиционная мифология и комплекс представлений о благополучии ребенка. Несмотря на схожесть мотивов благопожеланий детского цикла, в рамках общетувинской фольклорной традиции наблюдается варьирование текстов, имеются отличительные особенности в области лексико-стилистических средств, в использовании поэтических приемов, а также в некоторых ритуально-мифологических представлениях. Анклавные традиции в большей степени располагают единым фондом благопожеланий, у них наблюдается большая схожесть в поэтике и мифологии по сравнению с материнским полем.

Список литературы

- Бардаханова С. С.* Система жанров бурятского фольклора. Новосибирск: Наука, 1992. 238 с.
- Басангова Т. Г.* Обрядовая поэзия калмыков (система жанров, поэтика). Элиста: Калм. кн. изд-во, 2007. 592 с.
- Львова Э. Л., Октябрьская И. В., Сагалаев А. М., Усманова М. С.* Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир. Новосибирск: Наука, 1988. 224 с.
- Мифы, легенды, предания тувинцев / Сост. Н. А. Алексеев, Д. С. Куулар, З. Б. Самдан, Ж. М. Юша. Новосибирск: Наука, 2010. 372 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 28)
- Обрядовая поэзия саха (якутов) / Сост. и подгот. текстов Н. А. Алексева, П. Е. Ефремова, В. В. Илларионова. Новосибирск: Наука, 2003. 505 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 23)
- Седакова И. А.* Балканские мотивы в языке и культуре болгар. Родинный текст. М.: Индрик, 2007. 432 с.
- Слепцов П. А.* Традиционная семья и обрядность у якутов (XIX – нач. XX в.). Якутск: Якут. кн. изд-во, 1989. 157 с.
- Султангареева Р. А.* Семейно-бытовой обрядовый фольклор башкирского народа. Уфа: Гилем, 1998. 243 с.
- Юша Ж. М.* Обрядовая поэзия тувинцев: структура и семантика. Новосибирск, 2009. 160 с.

Список источников

- Алдын дагша. Сенгел тываларының аас чогаалы (Золотая пиала. Фольклор центгельских тувинцев Монголии) / Сост. З. Гагаа оглу. Кызыл: Тываның ном үндүрер чери, 1993. (на тув. яз.)
- Монгун дагша. Сенгел тываларының аас чогаалы. (Золотая пиала. Фольклор центгельских тувинцев Монголии) / Сост. У. А. Донгак. Улаанбаатар-Кызыл, 2014. (на тув. яз.)
- Тыва улустун алгыш-йөрээлдери (Тувинские благопожелания) / Сост. З. К. Кыргыс. Кызыл, 1990. (на тув. яз.)

Список информантов

Биден, 1964 г. р., род кызыл-соян, с. Хом
Биликти, 1927 г. р. род хойт, чабанское стойбище
Бубаяак, 1958 г. р., род иркит, с. Ак-Хаба
Копеен, 1944 г. р. с. Ак-Хаба
Кызыл-Боовой, 1939 г. р., род кызыл-соян, чабанское стойбище
Мазыты, 1930 г. р., род мончак, с. Ханас
Мейхуа, 1974 г. р., род кызыл-соян, с. Ханас
Одун, 1981 г. р., род адай-иркит, чабанское стойбище
Оргунчап, 1954 г. р., род хойук, с. Тамыкы
Серик (1957–2012), род иркит, с. Ак-Хаба
Сесин, 1974 г. р., род хойук, с. Ак-Хаба
Синхуа (1949–2011), род танды, г. Буршин
Суюл, 1965 г. р., род мончак, с. Хом
Тыдык, 1936 г. р., род кызыл-соян, чабанское стойбище
Улаанбайыр, 1982 г. р., род адай-иркит, с. Ак-Хаба
Уурук (1955–2012), род ак-соян, с. Ханас
Чаам-Сурун, 1960 г. р., с. Ак-Хаба
Чиепан, 1967 г. р., род кызыл-соян, чабанское стойбище
Чулабай (1942 – 2018), род хойук, с. Тамыкы
Шоорун, 1942 г. р., род мончак, с. Ак-Хаба

References

- Bardakhanova S. S. Sistema zhanrov buryatskogo folklore [The genre system of the Buryat folklore]. Novosibirsk, Nauka, 1992, 238 p. (in Russ.)
- Basangova T. G. Obryadovaya poeziya kalmikov (sistema zhanrov, poetika) [Traditional poetry of the Kalmyks (the system of genres, poetics)]. Elista, Kalmyk Book Publ., 2007, 592 p. (in Russ.)
- Lvova E. L., Oktyabrskaya I. B., Sagalaev A. M., Usmanova M. S. Traditsionnoe mirovozzrenie tyurkov Yuzhnoi Sibiri. Prostranstvo i vremya. Veshchnyi mir [Traditional worldview of the Turks of southern Siberia. Space and time. The material world]. Novosibirsk, Nauka, 1988, 224 p. (in Russ.)
- Mify, legendy, predaniya tuvintsev [Myths, legends, and legends of the Tuvans]. Comp. N. A. Alekseev, D. S. Kuular, Z. B. Samdan, Zh. M. Yusha. Novosibirsk, Nauka, 2010, 372 p. (Pamyatniki folkloro narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka. Vol. 28) (in Russ.)
- Obryadovaya poeziya sakha (yakutov) [Ritual poetry of the Sakha (Yakuts)]. Comp. N. A. Alekseev, P. E. Efremov, V. V. Illarionov. Novosibirsk, Nauka, 2003, 505 p. (Pamyatniki folkloro narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka. Vol. 28) (in Russ.)
- Sedakova I. A. Balkanskie motivy v yazyke i culture bolgar. Rodinniye tekst [Balkan motifs in the language and culture of Bulgarians. Native text]. Moscow, Indrik Publ., 2007, 432 p. (in Russ.)
- Sleptsov P. A. Traditsionnaya sem'ya i obryadnost' u yakutov (XIX – nach. XX v.) [Traditional family and ritual among the Yakuts (19th – beginning 20th century)]. Yakutsk, Yakut Book Publ., 1989, 157 p. (in Russ.)

Юша Ж. М. Мотивы благопожеланий в обрядах детского цикла тувинцев

Sultangareeva R. A. Semeino-bytovoi obryadovyi folklore bashkirskogo naroda [Family and household ritual folklore of the Bashkir people]. Ufa, Gilem Publ., 1998, 243 p. (in Russ.)

Yusha Zh. M. Obryadovaya poeziya tuvintsev: struktura i semantika [Ritual poetry of Tuvans: structure and semantics]. Novosibirsk, 2009, 160 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Юша Жанна Монгеевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт филологии СО РАН (Новосибирск, Россия)
zhanna-yusha@yandex.ru

Information about the Author

Zhanna M. Yusha – Doctor of Philology, Researcher, Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation)
zhanna-yusha@yandex.ru

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

УДК 398.222: 821.512.1
DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-38-62

Сюжеты и мотивы о сотворении земли и человека в мифологии алтайцев

Н. Р. Ойноткинова

*Институт филологии СО РАН
Новосибирск, Россия*

Аннотация

Анализируются сюжеты и мотивы алтайских мифов о сотворении земли и человека с привлечением сравнительного материала из фольклора народов, с которыми у алтайцев существовали тесные контакты в прошлом, в частности из русского и бурят-монгольского фольклора. Рассмотрены мотивы, характерные для этих версий: ныряние за землей; сотворение земли; сотворение человека; собака охраняет тело человека; осквернение тела человека; пролитый эликсир бессмертия; потерянный рай; свержение дьявола с неба; состязание божеств за первенство в правлении миром. В алтайской фольклорной традиции выделены две версии мифа о сотворении мира и человека: первая – дуалистическая (языческая), вторая – «буддийская». В дуалистической версии мифа главными персонажами выступают два божества – Ульген и Эрлик. В сюжете «буддийской» версии мифа в акте сотворения участвуют четыре брата-божества: Юч-Курбустан (Три Курбустана) и Эрлик. К этому сюжету присоединяется буддийская легенда о том, как состязались бодхисаттвы, для того чтобы победителю стать правителем мира.

Ключевые слова

мифология, мифы алтайцев, сюжеты и мотивы о сотворении земли и человека

Для цитирования

Ойноткинова Н. Р. Сюжеты и мотивы о сотворении земли и человека в мифологии алтайцев // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 38–62. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-38-62

Plots and Motives about the Creation of the Earth and Man in the Mythology of the Altaians

N. R. Oinotkinova

*Institute of Philology SB RAS
Novosibirsk, Russian Federation*

Abstract

The paper analyzes the plots and motives of Altai myths about the creation of the earth and man with the use of comparative material from the folklore of peoples with which the Altai

© Н. Р. Ойноткинова, 2020

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

people had close contacts in the past, in particular from Russian and Buryat-Mongolian folklore. The motives characteristic of these versions are considered: diving behind the earth; creation of the earth; the creation of man; the dog protects the human body; desecration of the human body; spilled elixir of immortality; lost heaven; the overthrow of the devil from heaven; competition of deities for primacy in the rule of the world. In the Altai folk tradition, two versions of the myth of the creation of the world and man are distinguished: the first is dualistic (pagan) and the second is "Buddhist". In the dualistic version of the myth, the main characters are two deities – Ulgen and Erlik. In the plot of the "Buddhist" version of the myth, unlike the dualistic one, 4 deity brothers participate in the act of creation: Yuch-Kurbustan (Three Kurbustan) and Erlik. This story is joined by a Buddhist legend about how bodhisattvas competed in order for the victor to become the ruler of the world.

Keywords

mythology, Altai myths, plots and motives about the creation of the earth and man

For citation

Oinotkinova N. R. Plots and Motives about the Creation of the Earth and Man in the Mythology of the Altaians. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 38–62. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-38-62

Идея создания Богом земли, человека и природы (животного и растительного мира) присутствует во всех мировых религиях. Мифы представляют картину мира, созданного в самом начале, во времена первотворения. Этиологические мифы о сотворении земли в фольклоре алтайцев имеют много общих сюжетов и мотивов, характерных для фольклора других народов. Общими считаются мотивы и сюжеты, повествующие о сотворении земли и человека. Цель данной статьи – выявить мотивы алтайских легенд о сотворении земли и человека. Материалом исследования послужили опубликованные¹ и архивные² тексты несказочной прозы алтайцев.

В фольклорной традиции алтайцев существуют две версии мифа о сотворении земли и человека: дуалистическая и буддийская. В дуалистической версии мифа творцами выступают два демиурга: Ульген (Ўлген) – божество Верхнего мира, и Эрлик – божество Нижнего мира. В алтайских легендах имя Бога варьируется: его называют Кудаем, Ульгеном, Юч-Курбустаном (Ўч-Курбустан). В сюжете «буддийской» версии мифа в акте сотворения участвуют четыре брата-божества: Юч-Курбустан (Три Курбустана) и Эрлик. Кроме того, к этому сюжету добавляется буддийская легенда о том, как состязались бодхисаттвы, для того чтобы победителю стать правителем мира. Этот сюжет распространен среди монголов и урянхайцев, о чем свидетельствуют легенды о Бурхыне-бакши, записанные Г. Н. Потаниным в Монголии [Потанин, 1883, с. 268].

Считается, что теоним Ўч-Курбустан происходит от согдийского Хурмазта; он был воспринят средневековыми уйгурами (а затем и монголами) как Буркан (от слова «будда») и иносказательно – Кайракан. Теоним Курбустан известен в фольклоре алтайцев, тувинцев, монголов. В фольклоре тувинцев Хурмас не является триединым. Главной же особенностью Курбустана в алтайской мифологии является его троичность, что указано в первой части имени – Ўч 'Три'. Триединое

¹ См.: [НПА, 2011; Потанин, 1883; Радлов, 1866; Вербицкий, 1893].

² Рукописные материалы Ф. Сатлаева и В. Диосеги.

божество выступает как единый образ. Юч-Курбустан – создатель и покровитель неба и светил, суши и воды, он посылает с неба души-зародыши человека и скота (*кут и сус*).

В дуалистической версии мифа главными персонажами выступают два божества – Ульген и Эрлик. В текстах также могут быть указаны имена всех их «сыновей», входящих в пантеон алтайских шаманов. Имена семерых «сыновей» Ульгена – Дьажаган, Кара-Кускун, Бокту-Каан, Дьайык, Каан-Дьаман, Каршыт, Кардыан. «Сыновьями» Эрлика являются Темир-Каан, Керелей, Батыр-Сокор, Эр-Теке, Абрам-Уул, Кара-Сокор [НПА, 2011, с. 66, 67]. Отсутствие имени у одного из семерых сыновей Эрлика, видимо, можно объяснить тем, что рассказчик просто забыл его.

Для космогонических мифов о первотворении основными являются следующие **мотивы**: ныряние за землей; сотворение земли; сотворение человека; собака охраняет тело человека; осквернение тела человека; пролитый эликсир бессмертия; потерянный рай; свержение дьявола с неба; состязание божеств за первенство в правлении миром.

Рассмотрим эти мотивы более подробно.

Мотив «ныряние за землей» (*жерди суунан чыгарганы*). Ранние тексты о сотворении земли и человека зафиксированы в книгах протоиерея В. И. Вербицкого «Алтайские инородцы» [1893] и В. В. Радлова «Образцы народной литературы тюркских племен» [1866].

В тексте В. И. Вербицкого, изданном на русском языке, как сотворить землю, Ульгену (Курбустану, Аакаю) подсказывает появившаяся из воды Аг-эне (букв. ‘Белая мать’): «Что придет тебе на мысль творить, скажи только: эттим, пютти деп – “сделал, свершилось, так и будет”; а не говори; эткеним пютпеди деп “что я делал, то бы не свершилось”. Сказав это, Аг-эне скрылась и более никогда никому не являлась... Ульген ощутил в себе мысль и произнес: “Э! Эр пютсин, эр пютсин! О! Сотвори землю, о, сотвори землю! И земля сотворилась...”» [Вербицкий, 1893, с. 111]. Отмечается, что во все дни творения мира Ульген находился на золотой горе и создал землю один в течение шести дней [Там же, с. 112].

Сюжет алтайского мифа о сотворении земли, опубликованного В. В. Радловым, начинается с эпизода о гусе, ныряющем на дно океана и приносящем оттуда частицу земли, из которой затем вырастает суша. Творцов земли два: светлое божество Кудай (Ульген) и темное божество Эрлик. Ульген ныряет не сам, а посылает гуся, отождествляемого с Эрликом (дьяволом): *Кудай учуп турган, пир кижипаза учуп турган, экилези кара кас полып учуп турган*. ‘Кудай летал, один человек тоже летал, оба, обернувшись черными гусями, летали’ [Образцы..., 1866, с. 225–232; НПА, 2011, с. 49].

В дальнейшем повествовании Ульген (Кудай) обращается к Эрлику как к человеку. В других текстах, в которых творцами выступают Ульген и Эрлик, ничего не сказано об их орнитоморфном образе [НПА, 2011, с. 66–84; тексты 2–3].

В мировой мифологии миф о ныряльщике за землей известен в разных вариантах. Роль ныряльщика выполняют разные виды уток, гусь или лебедь, ворон, черепаха, черви, ракообразные. В. В. Напольских была выдвинута гипотеза о североазиатском происхождении этого мифа: «В Северной Евразии уже в глубокой древности получили распространение специализированные варианты мифа о ны-

рянии за землей с птицами в основной роли, в которых старая идея об успехе последнего и более слабого ныряльщика была со временем реализована в противостоянии птиц типа гагары, нырявшей первой и неуспешно, и утки (разные виды уток, распространенный вариант – поганка, очень редко – гусь или лебедь), принесшей землю. Данный вариант мифа о нырянии получил краткое обозначение МНП₂» [Напольских, 2015, с. 360]. Выделение данного варианта мифа вполне объяснимо той ролью, которую играли эти птицы в космологических представлениях, складывавшихся, «как предполагается, более 6 тысяч лет назад у народов Средней и Западной Сибири, прежде всего – у предков уральских народов, а также в какой-то мере и у их ближайших родичей по языку – юкагиров и у соседивших издревле с уральцами тунгусо-маньчжуров (возможность вхождения в эту общность, названную североазиатским мифологическим союзом, САМС, какой-то части предков тюрков и сибирских предков американских индейцев также допускалась)» [Напольских, 2015, с. 361].

По мнению В. С. Кузнецовой, в основе сюжета восточнославянской легенды о сотворении земли и человека лежит древний евразийский сюжет. Исследователь видит специфику славянских легенд в синкретизме дуалистической модели мира с христианской. Так, «при соприкосновении первобытно-дуалистической модели мира, выраженной в двухперсонажной схеме мифологического рассказа, с представлениями и образами христианской мифологии на изначальное противопоставление двух орнитоморфных демиургов мифологического рассказа накладываются христианские образы Бога и Сатаны, также противопоставленные друг другу в христианской мифологии: одна из птиц начинает ассоциироваться с Богом, другая – с Сатаной» [Кузнецова, 1997, с. 58].

Ю. Е. Березкин считает, что время распространения северного варианта мифа о создании человека определяется наличием в нем манихейских мотивов. История его появления в Восточной Европе может быть сходна с историей появления мифа о ныряльщике за землей. Последний имеет глубочайшую древность [Березкин, 2012, с. 150]. Районы фиксации северных вариантов мифа об испорченном творении и собаке-стороже вписываются в североевразийский ареал «ныряльщика». На сибирском Северо-Востоке, у большинства народов Амуро-Сахалинского региона, а также у саамов нет ни «ныряльщика», ни «испорченного творения». Зато во многих североевразийских традициях, в частности у марийцев, мордвы, чувашей, ненцев, киренских эвенков, алтайцев, хакасов, шорцев, бурят и монголов, рассказ о творце, антагонисте и стороже прямо продолжает рассказ о возникновении земной суши, добытой со дна океана [Там же]. Исследователь полагает, что мотив ныряния попал к монголам поздно и не получил широкого распространения. В Сибири миф о ныряльщике бытовал с эпохи палеолита – иначе он не был бы принесен в области Северной Америки, находившиеся к югу от Лаврентийского ледника [Березкин, 2007; 2012, с. 151]. Широкая распространенность данного мифа свидетельствует о его архаичности. Поскольку выделяемые нами мотивы уже отражены в тематическом указателе мифологических мотивов Ю. Е. Березкина, мы ссылаемся на них и придерживаемся принятых формулировок мотивов.

Миф о ныряющей птице содержит в себе идею сотворения земли двумя божествами-антагонистами, олицетворяющими светлое и темное начала, добро и зло. Идея дуалистического начала мира, где противостоят друг другу две не-

зависимые равноправные силы – Свет и Мрак, принадлежит манихейству³, она существовала у аборигенов Урала, Сибири, Монголии в более ранние века, о чем свидетельствуют их широкая география, образы и персонажи.

В шаманской мифологии сибирских народов образы гагары, утки или гуся являются воплощениями духов-помощников шамана. Так, по мифологическим представлениям селькупов, гагары «могли общаться и с “небесным” миром, и с “подводным”, и с “подземным”. Верили, что шаман на своем “пути” часто превращается в гагару и, ныряя под воду, уходит от преследователя» [Басилов, 1984, с. 32]. Гагара чаще всего представлялась духом Нижнего мира. Так, «у северных якутов шаман посылал ее на разведку в царство подземных духов. Гагара доставала из больного духа-мучителя и помогала шаману выдворить его обратно в подземные сферы. Если якутскому шаману требовалось самому попасть в “нижний” мир, он превращался в гагару и нырял в океан» [Там же].

Во время камлания шаман призывал зооморфных духов-помощников, для того чтобы съездить в Верхний или Нижний миры. У алтайских шаманов духами-помощниками шамана являлись животные: гусь, сокол, беркут, верблюд, медведь. В тексте обряда камлания Ульгену, опубликованном В. И. Вербицким, шаман после призывания духов-покровителей, Кергыдая, Кан-Каршита, Кызы-кана, Мерген-кана, выходит из юрты и садится на чучело, изображающее гуся. Шаман поднимется на гусе в Верхний мир, чтобы доставить жертвенного коня Ульгену [Баскаков, Яимова, 1993, с. 25]. В призывании Чудьука говорится, что помощниками *кама* являются беркут и сокол: *Ала шонкор эр алдыма акшыгай. Поро муркүт эки ийниме шыгыгай. 'Пусть кричит предо мной пегий сокол. / Пусть выпускает звуки серый беркут'* [Анохин, 1924, с. 68].

Сама идея добычи почвы со дна океана гусем, помощником светлого божества Ульгена – Эрликом, является языческой, отражающей дуалистическое мировоззрение о сосуществовании бога и дьявола, светлого и темного, добра и зла. Поэтому именно эта шаманская мифологема позволяет считать этот миф исконно сибирским.

Мотив «сотворение земли» (*жердин бүткени*). В начале времен два персонажа соревнуются в создании земли и людей. Один из них нередко является или становится хозяином Нижнего мира. В классификации Березкина это мотив «В1. Двое создателей» [Березкин, 2017].

В мифах алтайцев земля – *жер* – изначально была сотворена из пустоты, т. е. хаоса:

Жер пүткелекте ончо суу полды, жер де жок, тенгери де жок, ай-күн де жок.

‘До сотворения земли всюду была вода, ни земли не было, ни неба не было, ни луны-солнца не было’ (бл. 1 текста 1);

Ўлген ле Эрлик журтап турарда, жердин үстинде тенгери жок болгон эмтир. Жердин бойы да жок болгон дежсет. Жердин үсти ле жердин бойы жок болгон эмтир, жангыс ла суу.

‘Когда Ульген и Эрлик жили, над землей неба не было, оказывается. И самой земли не было, говорят. Поверхности земли и самой земли не было, оказывается, только вода’ (бл. 1 текста 2) [НПА, 2011, с. 48–49, 66–67].

³ Манихейство достигло Сибири, вероятно, в период согдийской колонизации вдоль Великого Шелкового пути [Кызласов, 2001].

По просьбе Ульгена Эрлик достает со дна океана почву, но пытается утаить во рту часть земли:

Суудын түбүнө түшкөн, пойынын сагыжыбыла эки колына тоброк алган, пир колбыла кудайга экелип перген, пир колбыла уузуна тоброкты суккан, жажырып Кудайдан: «Пойым јер эдедим» – теп, чыгып келген. Јангыс колындагы тоброкты Кудайга перген, оны Кудай алган, чачыб ийген. Онын сөзүбиле јер калыг полгон...

‘Под воду спустился, по своей задумке в обе горсти земли взял, [землю] из одной горсти Кудая отдал, из другой горсти землю во рту спрятав, утаив от Кудая, подумав: «Сам себе землю сотворю», – [из воды] поднялся. Землю из одной горсти Кудая отдал, Кудай ее взял, разбросал. По его слову земля стала твердой’ [НПА, 2011, с. 48–49, 50–51].

В приведенном эпизоде не указывается, какой рукой Кудай разбрасывает землю. В славянских же текстах эта деталь имеет важный символический подтекст, связанный с понятиями «хороший – плохой», «свой – чужой»: «Бог же взял из правой руки Сатанаила землю в свою правую руку и разбросал ю (ее) по воде, и на том месте выросла земля русская; землю же из левой руки Сатанаила Бог взял в свою левую руку и тоже разбросал по воде, и выросла земля неверная, на которой находятся другая государства» [Белова, Кабакова, 2014, с. 30–32]. Как в русских [Там же, с. 50, 52, тексты 32–38], так и в алтайских мифах, горы, болота образовались от горстей земли, разбросанных дьяволом, или в результате выплевывания дьяволом земли.

В алтайской легенде «Как образовалась земля-мох» данный мотив выражен в следующем эпизоде:

Кижиде дезе суунын түбине једеле, анда төнзөктү јерлерди көрүп, онон кодо-рып алып, оозына тыктап алды. Суудан чыгып келеле, Улгеннинг алаканына бакырып, төгүп ийген эптир. Улген-кудай јескинген бойынча, байагы јерди јер сайын чачып ийген турды. Је јер бүтпей, түс јердү боло берген, а түс јондү ле јер бүде берген турды. Кижининг оозында суулула тобрак тиштердин ортозында артып калган болгон.

Кижиде Улгеннинг кийининг ары ол тиштердин ортозында суулу тобракты оостонг чыгара быркырып ийген турды. Ол быкырган тобрактан улам байагы түс кыртышту јердин бир кезиги састу јер боло берди.

‘Человек же, до дна воды добравшись, там кочковатую землю увидел, оттуда [немного] набрал, в рот себе набил. Из воды вынырнув, Ульгену на ладонь ее выплюнул, высыпал, оказывается. Ульген-кудай, побрезговав, эту землю повсюду раскидал. Ну и появилась земля, ровная земля стала, и так ровная земля-мох появилась. У человека во рту мокрая земля между зубами еще оставалась. Человек вслед за Ульгеном между зубов [оставшуюся] мокрую землю изо рта выплюнул. Из той выплюнутой земли на части ровной поверхности болотистая земля образовалась’ [НПА, 2011, с. 68–69].

Данный эпизод устойчиво сохраняется и в другом тексте – «Сотворение земли и человека» [Там же].

Таким образом, неровности на земле появились из плевков Эрлика. Гора, объект почитания в языческой шаманской традиции тюркских народов, представлена как творение дьявола. По другой версии, горы и другие неровности появились от осколков неба Эрлика, сброшенных с неба на землю:

Сюжет в литературе и фольклоре

Ол чактан озо таш жок полды, кайа жок полды, тайга жок полды. Эмди Эрликтин тенгеризинин одылганы жерге түшкен, ончо кайа полгон, таш полгон, тайга полгон, кандый пийик туу, кыр ончо полгон, јакишы кудаидын түп-түс эткен жерди ончо жаман пүдүп парган.

‘До того века камня не было, скал не было, тайги не было. Теперь осколки неба Эрлика на землю упали, все скалами стали, камнем стали, тайгой стали, некоторые высокими горами, хребтами стали. Хорошая земля, которую Кудаид ровной-ровной сделал, вся испортилась’ [НПА, 2011, с. 60–61].

В алтайском мифе ласточка (*карлагаиш*) подсказывает Кудаю, как разровнять землю:

Ол байагы тәндү састу жерди ары-бери базып, аҗыктап турганча, канады кейди кайчылап, кара-өлө карлагаиш учуп келген турды. Карлагаиш өлгенге јаба једип келеле, оозынан тобрак чыгара чачты. Ол чаккан жерден јердин јүсти јараи болуп түзелип, байагы састары астай берген турды. Улген, мыны көрүп, тын сүгүнди.

‘Пока ходил, ту холмистую болотистую землю осматривая, крыльями воздух разрезая, черно-пегая ласточка прилетела. Ласточка, до Ульгена долетев, из клюва землю бросила. От этой брошенной земли поверхность земли красиво выровнялась, тех болотистых мест меньше стало. Ульген, это увидев, очень обрадовался’ [Там же, с. 70–71].

После того, как Эрлик обманом, утаив землю во рту, создал неровности на земной поверхности, Бог, обратившись к Эрлику, сказал, что он теперь грешен, и люди, последующие за ним, также будут грешными:

Эмди сен килинчекте! Сен мее жаман санадын, сее паккан алматтынын ичиндеги санаазы андый жаман полор! – теди. – Мее паккан алматтынын санаазы ару полор! Алар күн көрөр, алар жарык көрөр! Чын Курбустан теп адалган полоттоном, сенин адын Эрлик ползын! Меннен килинчегин јажырған кижии сенин Эрликтин кижизии ползын! – теди. – Сенин килинчегинди јажырған кижии менин кижим ползын! – теди.

‘Теперь ты грешен! Ты обо мне плохо думал, у народа, подвластного тебе, мысли будут такими же плохими! – сказал. – У народа, подвластного мне, мысли будут чистыми! Они [мои люди] солнце увидят, они свет увидят! Истинным Курбустаном буду зваться, твое же имя будет Эрлик! Человек, утаивший от меня свой проступок, пусть будет твоим, человеком Эрлика! – сказал. – Человек, утаивший от тебя свой проступок, пусть будет моим человеком! – сказал’ [Там же, с. 50].

Назидательный контекст имеет также эпизод, раскрывающий причину изгнания Эрлика с небес. Так, в тексте «*Төрт карындаш жерди јайаганы*» («Сотворение земли четырьмя братьями») старший брат, спрятав во рту землю-ил, утаил это от младших и стал срастаться с землей и затем опускаться под землю. Когда он, по совету братьев, выплюнул остатки грязи-ила, на ровной поверхности земли появились кочки. Оттого младшие не захотели давать ему земли, но в конце концов отдали ему землю с кончик посоха. Получив землю, старший брат посохом сделал дыру в земле, и оттуда вышли заразные болезни. Четыре брата состязались: у кого в чашке вырастет золотой цветок – тому быть творцом. Три младших брата похитили золотой цветок у старшего, так как цветок вырос только в его чашке. Они стали Юч-Курбустанами, старший брат – Эрлик-абы ушел под землю [Там же, с. 409].

Таким образом, мотив «сотворение земли» – устойчивый элемент алтайских дуалистических легенд о сотворении земли. Земля была сотворена двумя божествами – Ульгеном и Эрликом. С мотивом порчи земной поверхности связана идеология, объясняющая появление греха на земле по вине темного божества.

Мотив «сотворение человека» (кижинин бѳткени). После сотворения мира Бог по своему подобию решил создать человека: «И навел Господь Бог на человека крепкий сон, и когда он уснул, взял одно из ребер его, и создал из ребра жену» (Быт. II, 20–25)⁴.

В легендах разных народов человек создается из различных материалов. Наиболее распространенными в алтайских текстах являются глина и земля. Однако встречаются и другие варианты. Так, в версии, опубликованной Г. Н. Потаниным, Ульген сделал тело человека из земли, кости – из камня, женщину – из ребра мужчины [Потанин, 1883, с. 218–219, текст 46а], в версии В. И. Вербицкого кости человека – из камыша, тело – из глины [Вербицкий, 1893, с. 111–123]. В другом варианте мифа тело человека слепили из мягкой глины, кости – из мягкого камня.

Анайып, ол кижини јымжак той балкаштан јапшырып, бѳдѳрип алган эмтир, сѳѳк-тайагын чала јымжак таиштан эткен турды. Бу мынызын эр кижини деп эткен эмтир. Онон ол ого коштой ѳй кижизин эдерге сананган эмтир. Оны анан той балкаштан јазады, сѳѳк-тайагын ол ок јымжак таиштардан ла этти. Экилезин тѳктѳ эткен: «Кижини соокко эн ле чыдажар учурлу» – деп, ол бойында сананган.

‘Так, он, человека из мягкой глины слепив, создал его, оказывается, кости-стан же его из мягкого камня сделал. Вот этого [человека] мужчиной сотворил, оказывается. Потом [кудай] для него женщину сделать решил, оказывается. Затем ее из глины слепил, кости-стан ее он из мелких мягких камней сделал. Обоих с волосами сделал: «Человек даже сильный холод выдерживать должен», – так про себя подумал’ [НПА, 2011, с. 90, 91].

Общеизвестно, что в Библии содержится рассказ о создании богом мужчины из праха и дыхания жизни, а жены – из его ребра (Быт. 2, 5, 7, 18–24). Современные алтайские рассказчики, знающие библейский сюжет, рассказывают именно его:

[Кудай] кижиди балкаштан туткан на ол. Ойно сагышту кудайда тѳнгей болор этире јайаган на, ойно оозындан ѳрийерде, тын кирген. Ойно кабыргазынан, бир кабыргазынан ѳй кижиди јайаган, кожо јѳрер, ару јѳрер јайаган. Райга јѳрер эткен, райга барала, уурданган. Јылан, јыланга мекеледеле, уурданала, јибес кат јѳйле, сѳрдирген јок по.

‘[Кудай] ведь человека из глины сотворил. Затем, чтобы он был умным, как он сам, Кудай, сотворив, тростинкой ему в рот воздух вдунул, в него душа-тын вошла. Затем из ребра, из одного его ребра женщину создал, чтобы им вместе жить, без греха жить, создал. [Кудай человека] в раю жить создал, в раю живя, [человек] провинился. Когда [человек] был обманут змеем, съел запретный плод, он был изгнан из рая’ [НПА, 2011, с. 90–91].

Как и в библейской легенде, здесь творец один.

В древности существовали народные легенды о сотворении человека. В легенде, опубликованной В. И. Вербицким, отмечается: «Сначала бог сотворил дьявола и своих помощников-ангелов, лишь затем – людей. Первой разумной тварью

⁴ Здесь и далее цит. по: [Библия..., 1991].

на земле, которую создал Ульген, был Эрлик. Когда он все больше отдалялся сердцем от Ульгена, на место Эрлика божество создало себе друга, богатыря Мангды-Шире (Мангдышире). Затем он сотворил 8 человек, кости из камыша, а тело из глины. 8-й человек сотворил себе по своему подобию женщину, чтобы люди размножились... И начал творение женщины так же, как Ульген творил его самого: из камыша – кости, из глины – тело» [Вербицкий, 1893, с. 111–123].

В тексте наблюдается влияние буддийского пантеона божеств. При сопоставлении сюжетов о сотворении земли и человека, опубликованных Радловым и Вербицким, с аналогичными сюжетами русских легенд оказалось, что функции Мангдышире схожи с функциями архангела Михаила.

В дуалистических легендах, широко распространенных у других групп алтайцев, душу в человека внедряет Эрлик, он с помощью тростинки вдвует ее через задний проход:

Эрлик барала, кайдан да комургай сындырып эжелди. Ол онын бир учун јерде коштой јаткан эки кижинин, озо бирүзинин кәдәнинин үйдине сугала, јаагы бултайганча үрүп ийерде, ол кижиге тын кире берди. Онон ол экинчи кижинин кәдәнине сугала, учын база да үрүп ийген турды. Экинчи кижи тынданып келген турды.

‘Эрлик пошел, где-то тростинку сорвав, принес. Один ее конец он сначала одному из двух лежащих рядом на земле людей в задний проход всунул, когда, щеки надувая, стал дуть [в тростинку], в этого человека душа-тын вошла. Потом он, второму человеку в зад конец [тростинки] всунув, так же в него подул. Второй человек ожил’ [НПА, 2011, с. 72–73].

Согласно мифу, создав тела людей и оставив собаку охранять их, творец отлучился. По указателю Е. Ю. Березкина, этот эпизод составляет мотив «Н42. Творец отлучается. Создав тела людей или замыслив творение, творец или его представитель на время уходят. Другой персонаж по злomu умыслу или неумению портит или пытается испортить результаты работы, сам создает то, что творец сделал бы лучше». Это объясняет, почему люди смертны или подвержены болезням.

В некоторых легендах сюжет о первотворении контаминируется с сюжетом о потопе. Это характерная черта некоторых «библейских» легенд [Белова, 2006, с. 273]. Эсхатологическая идея о возрождении и обновлении мира после мировых катаклизмов характерна для всех мировых религий. В легендах утверждается мысль о том, что после потопа мир и человек были сотворены почти заново. Так, в легенде, записанной у кумандинцев, землю и человека два *кудая* сотворили после потопа⁵. К сожалению, в нашем распоряжении имеется лишь переводной текст на русском языке. В повествовании содержатся интересные вставки-факты, например, о том, что дьявол, нырнув под воду за землей, пробыл там трое суток.

Мотив «собака охраняет тело человека». Мифологический мотив о собаке, сотворенной божеством для того, чтобы она охраняла тело человека, присутствует у многих народов. По указателю Ю. Е. Березкина, сюжеты мифа о первотворении с собакой составляют мотив «Н40. Собака охраняет человека. Собака охраняет, защищает (успешно или безуспешно) недоделанную творцом окончательно фигуру человека». А также мотив «Н41. Собака предает человека. По вине собаки

⁵ Полевые материалы экспедиции, собранные в 1964 г. В. Диосеги и Ф. А. Сатлаевым // Архив сектора фольклора Института филологии СО РАН. Зап. № 15. С. 24–25.

человек слаб, смертен, порочен». Согласно мифу, Абака имела ангельское происхождение, но из-за пособничества дьяволу она стала нечистым животным. В наказание за предательство собаку отдали служить человеку.

Согласно мифу, собака охраняла тела людей после их создания. Антагонист подкупает сторожа шубой, подходит к фигурам людей и плюет на них, из-за чего люди теперь подвержены болезням и смертны. Вернувшийся творец выворачивает тела наизнанку, дабы нечистоты остались внутри, а собаку наказывает: теперь она обязана служить человеку и питаться отбросами.

В тексте «Великий Пайана» («Улу Пайана»), опубликованном В. В. Радловым, этот мотив выражен следующим образом: «В давние-давние времена великий Пайана сотворил человека, вот только душу не мог найти, оказывается. Пошел к великому Кудая, чтобы выпросить у него душу» [Радлов, 1866, с. 262].

В тексте А. В. Анохина сказано: «Сотворив тело человека, творец поставил собаку и кошку сторожить его, а сам ушел искать человеку душу...»⁶ [НПА, 2011, 407–408, вар. 3 текста 2].

В алтайских текстах указывается причина предательства собаки: у нее не было шерсти. Дьявол обещает дать ей золотую шерсть, «теплую шубу», неубывающую-нескончаемую пищу (Эрлик дал собаке мясо [Радлов, 1866, с. 262]). В других текстах Эрлик собаке обещает дать пищу, шерсть. Под неубывающей-нескончаемой пищей за холмом имелось в виду дерьмо, а под нервущейся-неизнашиваемой одеждой – шерсть [НПА, 2011, с. 85].

Согласно мифам алтайцев, собака стала другом человека после того, как она подпустила дьявола к телу только что созданных людей, тогда Кудай, прокляв, собаку прогнал: «Живи у порога человека. Из рук человека питайся» [НПА, 2011, с. 411; вар. 1 текста 4]. В славянских легендах обращается внимание на другие мотивы, характеризующие это животное: «Почему собаку в дом не пускают», «Отчего слюна погана и собака – нечистый зверь», «Из чего сделана собака» [Белова, Кабакова, 2014, с. 129–130].

Об архаичности данного сюжета свидетельствует существование этого мифа в устной традиции зороастризма. Создав первочеловека Гайомарда, Ормузд поручил семи мудрецам охранять его от Ахримана, но те не справились с задачей. Тогда Ормузд поставил сторожем пса Zargīngōš («желтые уши»), и с тех пор этот пес охраняет от демонов идущие в иной мир души. В «Авесте» такого сюжета нет, но это не исключает возможности его раннего бытования в устной традиции [Березкин, 2012, с. 147].

Этот сюжет известен русским центральной и северной губерний Европейской России, украинцам, удмуртам, марийцам, мордве, чувашам, манси, ненцам, западным эвенкам, якутам, алтайцам, хакасам, тофаларам, бурятам. В вариантах, бытующих в Восточной Европе и Сибири, собака не справилась с поставленной задачей, а на юге Евразии – она сумела защитить человеческие тела [Березкин, 2012, с. 147]. В мифах, записанных в Индии, а именно у народов мунда, дардов Гиндукуша и абхазов, собака защитила человека от лошади, когда та пыталась его уничтожить. В монгольской (точнее, ойротской) версии вместо лошади выступает корова [Там же, с. 144]. В мифе, записанном в Индии, Бог лепит из глины фигуры

⁶ Полевые записи, сделанные в Бийской и Томской губерниях // Архив МАЭ. Ф. А. В. Анохина II. Оп. 1. Д. 27.

мужчины и женщины и оставляет сохнуть. Лошадь или две лошади, нередко крылатые, разбивают фигуры. Творец создает собаку или двух собак, которые отгоняют нападающих. Лошадь была наказана: она лишается крыльев, и Творец отдает ее на службу человеку [Березкин, 2012, с. 146].

Мотив «осквернение тела человека» (*кижнини үрегени*). По указателю Березкина это мотив «Н43а. Оплеванные фигуры. Создав тело человека, творец отлучается. В это время его противник оплевал еще не ожившую фигуру, вымазал ее грязью и т. п.». Здесь эпизод с собакой – обязательная составляющая большинства славянских текстов; ср. апокриф «Сказание, как сотворил Бог Адама» (собака-сторож, осквернение тела человека) [Белова, Кабакова, 2014, с. 433].

В алтайской легенде о сотворении земли и человека, опубликованной В. В. Радловым, первых мужчину и женщину в райском саду, по просьбе бога Ульгена, сторожат собака и змей, в других текстах («Сотворение земли и человека», «Как образовалась земля», «Бырман, Эрлик и собака», «О том, как творцы разошлись» и др.) – только собака.

Так, в тексте, записанном на чалканском диалекте алтайского языка, Кудай, сотворив человека, искал способ оживить его. Тогда он сотворил собаку без шерсти. Оставив человека с собакой, Кудай уходит искать способ оживить его. В отсутствие Кудая приходит *азе* (дьявол, нечистый, злой дух) и обманом пытается пробраться к человеку. «Обещая собаке теплую шерсть, *азе* пробирается к человеку и обмазывает его слюной и харкотинной, затем, сунув в задний проход человека тростинку, дует в нее и так оживляет человека» [НПА, 2011, с. 406].

В тексте, опубликованном В. И. Вербицким, Бог «вдохнул душу в женщину через ее оба уха, играя на железной трубе». Приведем отрывок из текста:

Когда этот человек ушел, чтобы встретиться с Ульгеном, чтобы узнать, как оживить ее, женщину сторожить осталась собака, которую Ульген отправил к нему с письмом в зубах, где сообщалось, что Ульген называет его Майдере и передает право заведовать всем. Когда Майдере ушел за советом к Ульгену, пришел Эрлик, и он, обманув собаку тем, что он даст ей теплую одежду и пищу, *вдохнул душу в женщину через её оба уха, играя на железной трубе*. Майдере, вернувшись, замечает, что сотворенная им женщина ожила, тогда он прокладывает собаку [Вербицкий, 1893, с. 114–115].

Детали оживления человека могут отсутствовать, как в легенде «О сотворении мира и человека», где мотив об осквернении тела человека заменяется краткой фразой «вдохнул в них жизнь»:

...Ульген сотворил мужчину и женщину, приставил собаку без шерсти охранять их и ушел искать для них душу. Эрлик пообещал собаке дать ей шерсть и пищу, если она подпустит его к людям, и вдохнул в них жизнь [Потанин, 1883, с. 218–219, текст 46а].

В тексте «Великий Пайана» («Улу Пайана») дьявол оплевывает тело человека:

В давние-давние времена великий Пайана⁷ сотворил человека, вот только душу не мог найти, оказывается. Пошел к великому Кудая, чтобы выпросить у него душу. Собаку оставил сторожить человека. Затем пришел Эрлик и пообещал ей дать золотую шерсть, взамен же попросил отдать ему человека, у которого еще нет ду-

⁷ Одно из названий божества, дух-покровитель – слуга Ульгена.

ши. Та собака, думая взять золотую шерсть, отдала человека. Эрлик пошел, плюнул на человека. Прибыл Кудай, чтобы дать человеку душу. Эрлик убежал. Кудай увидел, как Эрлик оплевал человека, но не смог его очистить от плевков. Тогда Кудай вывернул человека. Поэтому у того на животе остался плевок. После этого Кудай стал бить собаку, говоря: «Ты плохой собакой будь! Пусть человек с тобой поступает так, как угодно ему!» [Радлов, 1866, с. 262].

Мотив выворачивания человеческого тела наизнанку Богом или дьяволом известен в русском, белорусском, украинском и финском фольклоре. В славянских легендах «обычно тело человека выворачивает наизнанку Бог» [Белова, Кабакова, 2014, с. 420].

В русском переводе текста, зафиксированном в начале XX в. у кумандинцев и хранящемся в архивном фонде А. В. Анохина, прослеживается иной мотив, объясняющий, почему кошка и собака стали нечистыми животными:

Сотворив тело человека, творец поставил собаку и кошку сторожить его, а сам ушел искать человеку душу. Они никого не подпускали к нему. Тогда бес сказал собаке: «Я дам тебе шкуру, дам пищу, от которой с голоду не умрешь». Кошка уже была с шерстью. Дьявол оплевал, обмарал харкотиной тело человека. Кошка не пускала дьявола, тот оплевал кошке рот, она захлебнулась и замолчала. Творец пришел и увидел: дьявол оплевал человека и ушел. Тогда оплеванную наружную сторону тела человека создатель сделал внутрь; человек бывает чахоточным. Дьявол наплевал кошке в пасть, от этого она стала поганой. У собаки шерсть поганая, вонючая, а пасть чистая⁸ [НПА, 2011, с. 407–408; вар. 3 текста 2].

В анализируемом алтайском тексте мотив осквернения тела человека сохраняется: Бог вывернул человека, но в животе у него остался плевок.

К мотивам «собака-сторож» и «осквернение тела человека» примыкают этиологические мотивы «Н6В. Пролитый эликсир бессмертия», объясняющий происхождение вечнозеленых деревьев и почему человек стал смертным, а также мотив «Н36F. Ворон – неудачный посланец. Ворон послан отнести важный предмет или передать сообщение. В итоге он искажает сообщение или теряет доверенное ему». Ю. Е. Березкин отмечает: «...мотив ворона, пролившего эликсир бессмертия на деревья вместо того, чтобы принести его человеку, и другие мотивы, противопоставляющие воронов людям как бессмертных смертным или характеризующие их как виновников смертности человека, в Евразии и в южных областях Старого Света почти не известны» [Березкин, 2013, с. 68].

В алтайском варианте на поиски эликсира Юч-Курбустан отправляет ворона. Ворон летел, набрав в «клюв воды, но, увидев по пути падаль, каркнул. Вода пролилась, брызги упали на деревья – на кедр, ель, можжевельник, ставшие после этого вечнозелеными» [НПА, 2011, с. 411; вар. 3 текста 4].

В тексте, записанном от сказителя Т. А. Чачиякова, сохраняется также эпизод, когда Эрлик возвращается на землю после того, как три брата его ушли добывать средство для оживления созданного им человека.

Обманув собаку, Эрлик пробрался во дворец, вселил в голых людей душу и дал всякой разной еды, принесшей им всякие заразные болезни. В сюжет легенды встраивается сюжет о вороне, летевшей с живой водой, который встречается и в ал-

⁸ Полевые записи, сделанные в Бийской и Томской губерниях // Архив МАЭ. Ф. А. В. Анохина II. Оп. 1. Д. 27. Текст записан на кумандинском и русском языках.

Сюжет в литературе и фольклоре

тайских сказках. Уч-Курбустаны, найдя живую воду, налили ее в клюв вороны. Ворона летела, набрав целебную воду. Эрлик же, разузнав об этом, отправился навстречу ей, перевоплотившись в дохлую скотину, с разорванным нутром-брюхом, растекающейся кровью и потрохами, слег. Увидев ее, ворона спустилась на землю, захотелось поклевать, но в ее клюве была целебная вода. Целебная вода изо рта выплеснулась. Она выплеснулась на дерево-кедр и куст можжевельника. С тех пор как на них была выплеснута целебная вода, кедр и можжевельник стали зелеными, летом-зимой не меняют своего цвета [НПА, 2011, с. 82, 85].

В варианте, рассказанном Т. А. Чачияковым, рассматриваемый мотив завершает все мотивы, характерные для легенды:

Юч-Курбустан построил дворец, поместил человека в жилище и поставил собаку сторожить его. Собака же подпустила Эрлика к человеку за то, что тот обещал дать ей шерсть. Эрлик соблазнил людей, они съели плоды (яблоки и др.), в которые он вложил болезни. Оттого, что люди съели плоды, у них появились болезни. Эрлик вселил в человека душу, взял его *сюне*, а собаке дал шерсть и пищу в виде испражнений человека. В Верхнем мире Юч-Курбустан добыл воду и отправил ворона доставить ее народу. Но ворон по пути соблазнился падалью (в которую перевоплотился Эрлик-бий) и пролил воду, отчего появились вечнозеленые деревья. Эрлик-бий решил жить под землей, сделал себе землю, моря, стал обладателем душ верблюда, яка, свиньи. После этого он ушел под землю. Тогда Курбустан сказал, что живые люди будут в его ведении, а мертвые – в ведении Эрлика [НПА, 2011, с. 409; вар. 2 текста 3].

В легендах о сотворении мира и человека также повествуется о сотворении растительности на земле.

Божество бросило вечную душу (живую воду) на деревья – появились вечнозеленые деревья. Быркан-кудай из Верхнего мира создал кедр, а Абы-быркан из Нижнего мира, подражая ему, создал ель. Абы-быркан создал колючки (желтые и красные), создал *кёрмёса*, а верхний быркан – крыжовник. Верхний быркан создал коня, овцу, Абы-быркан – верблюда, корову⁹ [НПА, 2011, с. 410; вар. 3 текста 3].

По мифам алтайцев, крыжовник создан богом Верхнего мира. В народе существует поверье, что злые духи боятся колючек, поэтому колючие ветки люди развешивают у двери, для того чтобы злой дух не мог пробраться в жилище человека.

В другом тексте старший брат – Эрлик-быркан, средний – Ульген-быркан, самый младший – Курбустан-быркан, увидев, что на земле темно, решили сотворить все живое на земле: растительность, рельеф, человека, собаку.

Сначала они сотворили рельеф и растительность, а затем животных. Старший брат Эрлик-быркан и средний Ульген-быркан стали искать травы-лекарства. Собрал травы, смешав их с глиной, животных сделали. Средний брат коня сделал. Спину-круп его ровной сделал. Старший брат тоже коня сделал, только спина у него сгорбленной получилась, шея – кривой.

Младший брат привез из земли Великого Ульгена-кудая настоящую живую воду с мужской силой, которая может вселить душу-*тын*, дает прорасти шерсти [на теле]. Целебной живой водой он в животных вселил душу-*тын*. Только один-

⁹ Бырканы (Быркандар). – Зап. И. Б. Шинжин в 1987 г. в с. Экинур Усть-Канского р-на РА от Э. Т. Тадыкиной, 74 года, из рода *тодош*. Архив ИА РА. ФМ № 399, тетр. 1 (8).

единственный человек остался без души-тын. Курбустан отправляется на поиски живой воды.

Когда Курбустан-быркан вернулся, [увидел] – Эрлик, оживив человека, унес его душу-сюне. Младший брат Курбустан-быркан вечную душу-тын на растения бросил. Кедр, ель, сосна с вечной душой летом-зимой неувядающими остались стоять [НПА, 2011, с. 99].

Таким образом, легенды о сотворении человека включают несколько устойчивых мотивов: «предательство собаки», «осквернение тела человека», «пролитый эликсир бессмертия», к ним примыкает ряд взаимодополняющих этиологических мотивов, объясняющих появление вечнозеленых деревьев, а также почему люди стали смертными.

Мотив «потерянный рай», или мотив «Н56. Запретный плод: люди становятся смертными. Съев определенную пищу, первые люди становятся смертными либо утрачивают человеческую природу» (ср. мотив F97 (люди становятся сексуально зрелыми), по мнению Ю. Е. Березкина, является объяснением того, почему человек становится смертным. У народов Сибири и эскимосов Аляски с помощью этого мотива подчеркивается обретение людьми сексуальной зрелости либо утрата ими волосяного или кожного покрова на теле (мотив F97) [Березкин, 2013, с. 53].

Мотивы «жизни первых людей в раю» и «потерянного рая» создают образ «золотого века», имеющегося в индийской, иранской, вавилонской, иудейской, греческой, ацтекской, скандинавской и некоторых других мифологиях [Мелетинский, 2006, с. 222]. Мифологема жизни человека в раю выражает идею о вечной жизни первых людей, а мифологема «потерянного рая» – идею о становлении человека смертным. В алтайском мифе наряду с причиной смертности человека объясняется причина его греховности.

В Библии сказано, что «человеку было дозволено вкушать плоды от всякого дерева в Эдемском саду, только от дерева познания добра и зла под страхом смерти ему было запрещено есть от него. Адам нарушил заповедь божия, увлеченный женой, которая, прельщенная змеем, вкусила от плода дерева» (Быт. III, 15).

В алтайской легенде запретный плод привел людей к ослушанию, в результате чего с них сошла нательная шерсть и у них появился стыд. Первые люди, которых зовут Тёрёнёй (от *törö* = «рожать») и Эдьий (ср. Ева, алт. *эне* 'мать'), нарушили запрет Кудая есть плоды от дерева. Кудай под одно дерево пустил собаку, под другое – змея, для того чтобы они никого не подпускали к этим людям. Эрлику не удалось уговорить Тёрёнёя попробовать плод, тогда он вошел в уснувшего змея, который обязан был сторожить людей, и в облике змея стал уговаривать Эдьий съесть плод. Эдьий, попробовав плод, сорвала еще один и его соком намазала рот Тёрёнёя. В результате этого с них сошла шерсть, и они стали стыдиться друг друга [НПА, 2011, с. 52–53]. В данном эпизоде актуализируется мотив происхождения греха: с тех пор люди стали стыдиться своей наготы и совершать грехи. Библейский образ рая и древа жизни в нем стал устойчивым, одним из центральных символов мировой традиции.

После ослушания мужчины и женщины Кудай определяет их участь: быть смертными, но продолжать жизнь через детей, рожденных ими. Продолжение жизни олицетворяют выросшие на дереве девять ветвей, по количеству ветвей Кудай определяет, сколько детей может человек родить за свою жизнь.

Сначала выросло дерево без единой ветви. Увидел Кудай это и, подумав, сказал:

Янгыс пудагы жок агаи өзүп келген, оны Кудай көрдү. – Пудагы жок янгыс агаи-ка көрөргө эби жок! – теп айткан. – Поо тогус пудак ползын! – теди. Тогус пудак өстү. – Тогус пудактын төзине тогус кижги ползын! Ол тогус кижиден тогус нашка аймак бссүн! – теди.

‘Без единой ветви дерево выросло, Кудай это увидел. – На дерево без единой ветви неприятно смотреть! – так говорит. – Пусть на нем девять ветвей будет! – сказал. Девять ветвей выросло. – На девяти ветвях девять человек пусть сидят! От этих девяти человек девять разных аймаков пусть пойдут! – сказал’ [НПА, 2011, с. 51].

Символика числа *тогус* ‘девять’, как известно, в религии и космологии разных народов связана с гармонией и идеей иерархии.

Поучительны сказанные Кудаем слова, утверждающие основной принцип христианского жития:

После этого Кудай Тёрёнёу говорил: Плоды *кёрмёса* ел, моих слов не послушал, слова *кёрмёса* послушал. Теперь человек, послушавший слов *кёрмёса*, на земле *кёрмёса* окажется. Человек, не послушавший моих слов, моего света не увидит, моего добра не получит, пусть в темноте живет! Теперь *кёрмёс* мне врагом стал, *кёрмёс* тебе, Тёрёнёй, тоже врагом стал. Теперь пищу *кёрмёса* не ешь, если мое благословение получишь, если моих слов будешь слушаться, когда-нибудь ты, как я, [вечно] будешь жить, девять сыновей, девять дочерей пусть у тебя родятся. Благословение *кёрмёса* ты получил, плоды *кёрмёса* ты ел, я теперь людей создавать не буду, пусть от тебя самого люди родятся! – сказал [НПА, 2011, с. 57; текст № 1].

Изначально человеку была определена длинная жизнь, но ее сокращение произошло после того, как первые люди утратили свою чистоту и стали грешными:

У некоторых из тех животных, которые не следовали словам *кудая*, жизнь короткой становилась, жизнь хороших [животных], которые слушались [*кудая*], стала долгой, оказывается. Да и жизнь людей, оказывается, такой же стала, говорят. Эрлик с тех пор у людей с короткой жизнью душу-тын забирает, оказывается. Некоторые люди долгую жизнь проживают, говорят, что они слову *кудая* и вправду следовали [НПА, 2011, с. 79; текст № 2].

Люди стали подвластны ухищрениям дьявола, забирающего их души и убивающего их различными способами. Эта идея передана в диалоге Кудая с дьяволом:

После этого Кудай *кёрмёсу* говорит: Ты зачем моего человека обманул? – сказал. – Эрлик говорит: – Я хотел забрать [его у тебя], ты не отдал, – сказал. – Я воровством беру, я хитростью беру, на коне скачет [человек] – свалив с коня, беру, *араку* пьет – драться, бороться, друг друга палками бить заставляю, в воду лезет – утопив в воде, беру, на дерево лезет – с дерева упадет, беру, на скалу лезет – со скалы упадет, беру [НПА, 2011, с. 57].

Решив участь человека, Кудай, обидевшись, покинул людей, оставив вместе с ними своих помощников: Май-тере, Мангды-Шире, Шал-Дьиме, Дьякпара, – научивших людей добывать пищу [НПА, 2011, с. 53, 55]. Помощниками Кудая являются буддийские божества: Май-Тере – Майтрея, Манды-Шире – Манджушри, Шал-Дьиме – Шан-Ди, Тепкара (Дьяпкара) – Дипанкара, Бодо-Сунку – Будда.

Каждый из этих персонажей выполняет определенную функцию. Если обратиться к буддийской мифологии, то можно найти сходство имен: именем Май-Тере названа Майтрея – единственный бодхисаттва, признанный всеми направлениями буддизма, выступает бодхисаттвой девятого уровня. Май-Тере в алтайском мифе должна научить человечество всему хорошему, добывать себе пропитание, охранять и избавлять людей от зла.

Культ Майтреи был особенно популярен в странах Центральной Азии и в Гималаях. «Считается, что Майтрея в данный момент обитает в небе Тушита¹⁰, где ждет времени своего вступления в качестве будды в мир людей. Он рождается, когда длительность жизни людей достигнет 84 000 лет, и весь мир будет находиться под управлением одного справедливого буддийского правителя» [МНМ, 1988, с. 89].

Манды-Шире – алтайская огласовка бодхисаттвы Манджушри. По мифу алтайцев, Манды-Шире поручено охранять землю и небо, воевать, научить людей рыбачить, охотиться, пасти скот и т. д. Манды-Шире научил людей делать удочку, лодку, ловить рыбу, из конопли плести невод, ружье и патроны сделав, научил охотиться на белок, т. е. «по доброму слову Кудая все начал, всех всему научил» [НПА, 2011, с. 67].

В буддизме Манджушри – один из бодхисаттв, который поднял дух просветления и решил быть бодхисаттвой в сансаре до тех пор, пока не останется ни одного живого существа, нуждающегося в спасении. Он олицетворяет мудрость, и обычно его изображают красивым индийским царевичем, держащим в поднятой правой руке пылающий меч и в левой руке книгу «Праджняпарамиты». Культ Манджушри был особенно популярным в Тибете и Китае, где его образ встречается во многих легендах [МНМ, 1988, с. 102].

В мифе, зафиксированном В. И. Вербицким, Ульген сотворил Мангды-Шире:

На место Эрлика Ульген создал себе другого товарища, богатыря Мангды-Шире, чтобы он всегда был с ним и противоборствовал Эрлику. Для создания Мангды-Шире Ульген извлек из камня сок, из которого сделал металл-кулер (смесь чугуна с серебром) и устроил из него остов Мангды-Шире, крепче камня [Вербицкий, 1893, с. 113].

Именами Тепкара, Шанг-Дьиме, Поудо-Сонко Ульген называет трех мужчин, которые убежали на золотую гору (Сумеру. – *Н. О.*), не стерпев худого запаха женщины, оживленной Эрликом, и читали там книги. Ульген, дав им имена, определил задачи: Тепкара должен хранить души умерших, не давая их Эрлику, караулить до конца века; Шанг-Дьиме – охранять детей человека и животных; Поудо-Сонко – оберегать людей от напастей, войн и бед [Вербицкий, 1893, с. 116–117].

Шанг-Дьиме (Шал-Дьиме) приписывается функция охранять людей, «и после смерти души хороших людей он должен доставить на небо к Кудая, плохого человека должен оставить, он должен охранять детей человека и животных; вразумлять людей на доброе и отвращать мысли их от зла. Шанг-Дьиме (Шал-Дьиме) – алтайская огласовка буддийского Шан-ди, в древнекитайской мифологии и на-

¹⁰ Небеса Тушита (санскр. *tuṣita*, – радостные, утешенные) – в буддийской космологии одно из шести местопребываний богов (дэвов), четвертое небо, где обитают все бодхисаттвы до того, как станут буддами.

родной религии верховное божество. Представление о Шан-ди, по-видимому, зародилось в недрах шан-иньского общества во 2-м тыс. до н. э. Как полагают некоторые ученые (Дж. М. Мензис), “ди”, первоначально означавшее жертвоприношение (сожжение жертвы), позднее стало названием божества, которому приносили жертву (“ди”, по-видимому, служил также обозначением умерших предков царствующего дома, включая мифических, являвшихся его тотемом). После появления в Китае европейских миссионеров в их проповедях и в переводах Библии на китайский язык термин “Шан-ди” стал использоваться для обозначения христианского понятия “бог”» [МНМ, 1988, с. 640].

На Погдо-Сонко (Подо-Сюнью) возлагается роль охранять луну и солнце, он охранитель воинов, торговцев, путешественников. Имя Погдо (Поодо) является алтайской огласовкой имени Будда (санскр. и пали buddha – просветленный, букв. пробужденный), которое в буддийской мифологии употребляется в значениях: 1) человек, достигший наивысшего предела духовного развития, 2) антропоморфный символ, воплощающий в себе идеал предела духовного развития.

«Первоначально словом “Будда” обозначали, по-видимому, лишь Шакьямуни, но уже на самом раннем этапе развития буддизма возникла идея о других Буддах. В ранних текстах “Типитаки” упоминаются шесть Будд, которые появились до Шакьямуни, в “Буддхавансе” их число возросло до 24. Первым среди них считался Дипанкара (при нем, согласно мифу, Шакьямуни принял решение стать Буддой); Шакьямуни предшествовали Кракучханда (пали Какусандха), Канакамуни (Конагамана) и Кашьяпа (Кассапа). Довольно ранним можно считать и представление о будде грядущего мирового порядка Майтрее» [МНМ, 1988, с. 189–190].

Тепкара (Дьяпкара) – Дипанкара – велено охранять души умерших, и он, не давая их Эрлику, будет караулить до конца века. В буддизме Дипанкара – первый из Будд, при котором Шакьямуни принял решение стать Буддой [МНМ, 1988, с. 189].

Мотив «изгнания дьявола с земли» присутствует во всех алтайских легендах. В результате противостояния Ульген с помощниками прогоняет своего брата Эрлика с земли. Эрлик просит себе землю с кончик своего медного посоха. В данном сюжете реализуется идея разделения божествами сфер влияния. Воткнув посох в землю, Эрлик сделал отверстие, тогда из-под земли вылезли различные гады и болезни:

Ўч кичү карындажы эки будынын алаканынча, јес тайагын тайанып турар јерди бергиледи. Ол ло бйдб јаан аказы јес тайагын јердин алды дббн кийдире сайды. Ојто чунча тартып келерде, јетен јети јүзүн јаман оору ол үйттен чыгала, јердин үстине јайыла берди.

‘Три младших брата дали ему землю величиной в две ступни его ног, где бы он мог стоять, опираясь на свой медный посох. В это самое время старший брат свой медный посох вонзил в землю. Когда обратно его выдернул, семьдесят семь заразных болезней, из того отверстия выйдя, по земле рассеялись’ [НПА, 2011, с. 80–81].

Мотив «свержение дьявола с неба» встречается лишь в одной алтайской легенде «Как образовалась земля» [НПА, 2011, с. 81].

В тексте Радлова Ульген в первый раз делает предупреждение Эрлику: если тот будет вредить людям, обещает отправить его «под три слоя земли». В итоге Эрлика свергает помощник Кудая – Май-Тере. Решив, что несправедливо то, что Эрлик создал свое царство на небе, он низвергает его царство с неба:

Ойроткинова Н. Р. Сюжеты и мотивы о сотворении земли в мифологии алтайцев

Мангды-Шире Эрликти жуулап парган. Эрлик Мангды-Шире удура келди. Мангды-Ширени отпыла соккон, качырган. Мангды-Шире качып, јанды

‘Мангды-Шире с Эрликом пошел воевать. Эрлик Мангды-Шире навстречу пошел. Он Мангды-Шире огнем ударил, прогнал. Мангды-Шире, убежав, вернулся’ [НПА, 2011, с. 59].

Данный эпизод алтайской легенды совпадает с эпизодом русской легенды. В восточнославянских легендах Сатану с небес стряхивают при помощи Перуна, грома или сотрясения небес Богом, либо, в более поздних версиях, это делают христианские святые – архангелы Гавриил или Михаил. Сюжет о свержении Сатаны с небес достаточно многочисленный в фольклоре восточнославянских народов. В. С. Кузнецова отмечает, что «в тексте Библии нет полного и развернутого повествования о свержении Сатаны и его ангелов с небес, здесь присутствуют лишь отдельные его мотивы» [Кузнецова, 2013]. Главным источником этих легенд в славянском фольклоре является апокрифическая книжность, что свидетельствует о существовании сюжета в древнем религиозном фольклоре. Так, в восточнославянской легенде архангел Михаил повел свои войска на Сатану, который «окружил свою стоянку огненной стеной, и не может Михаил со своими войсками подойти к сатане на близкое расстояние: всех он жжет и палит огнем и пламенем. Сколько ни старался Михаил, но так и не мог подойти к стоянке Сатаны и не мог завязать с ним бой» [Белова, Кабакова, 2014, с. 27].

Мангды-Шире трижды, как и святой Михаил, отправляется воевать с дьяволом. В третий раз Мангды-Шире после благословения бога и побеждает Сатану, или Эрлика [НПА, 2011, с. 61]. В русском тексте «на третий раз после благословения и дарования архангелу Михаилу великой власти и несокрушимой силы, огонь уже действовал. Ангелы и бесы поражали друг друга мечами и копьями» [Белова, Кабакова, 2014, с. 28]. В алтайском тексте описание этого эпизода очень кратко:

Мангды-Шире јыда алды, тенерее парды, Эрликти јенди, качырды. Эрликтин тенгеризин јыдабыла оодып салды. Ончо андагы јерге тўжўрген.

‘Мангды-Шире взял копье, на небо поднялся, Эрлика победил, прогнал. Небо Эрлика копьем разбил. Все, что там было, на землю спустил’ [НПА, 2011, с. 60–61].

В алтайском мифе после того, как Эрлик ушел под землю, Юч-Курбустаны устраивают состязание, чтобы определить, кто же первым будет творить человека и все живое на земле. Рассматриваемый эпизод расширяется описанием сотворения подземного мира Эрликом:

Эрлик был сослан в землю между двумя морями, где солнце и луна не светят. Он, вернувшись оттуда, просит у Майдере разрешение сотворить себе землю, небо. Сотворив это, он просит разрешение у Ульгена создать у себя живых тварей. Вернувшись в свои владения, он сделал себе молот, наковальню, меха, клещи и все кузнечные снаряды, раскалил железо и стал бить молотом. Он наковал себе слуг и разных животных: медведя, барсука, крота. Мангды-Шире препятствует ему создавать таких животных, из-за этого у них началась борьба. В конце концов Мангды-Шире, получив благословение от Ульгена, побеждает Эрлика и свергает его под землю, разрушает его царство. Эрлик просит землю размером с посох [Вербицкий, 1893, с. 122–123].

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

Эрлик создал живых тварей с помощью кузнечных мехов, молота и нако-вальни:

Кудай алгыш перген, Эрлик этти. Көрүк, кыскашты төжбөй салала, маскабыла пир сокты, маскабыла, пир пака секирип чыкты; паза пир сокты, жылан чыгып жылды, паза онын кийнде сокты – айу чыгып мантай берди, паза пир сокты – какай чыгып пады, пир сокты – алмыс чыгып жүрбө берди, сонг сокты – шулмус чыкты, анын кийнде сокты – төбө чыкты.

‘Кудай благословил, Эрлик сделал. Положив рядом кузнечные мехи, клещи, ударил молотом раз – лягушка выскочила, еще раз ударил – змея выползла, после этого еще ударил – медведь выбежал, еще раз ударил – свинья вышла, еще раз ударил – алмыс вышел, еще ударил – шулмус вышел, после этого ударил – верблюду вышел’ [НПА, 2011, с. 60–61].

По мифологическим представлениям, покровителем кузнечного ремесла у алтайцев является божество подземного мира Эрлик. Представление об этом божестве как о первом кузнеце, а также образы черных кузнецов, описываемых шаманами в текстах камланий, подтверждают существование культа кузнецов и культа железа у сибирских тюрков в прошлом.

Таким образом, для алтайских легенд о сотворении мира и человека характерна контаминация с сюжетом легенды о состязании буддийских божеств. Появление буддийских бодхисаттв вместо христианских святых в этих древних легендах позволяет лишь предположить, что сюжеты древних легенд были известны в глубоком прошлом, они могли существовать с ранними формами мировых религий, несторианством или манихейством, но могли подвергнуться забвению в более позднюю эпоху влияния буддизма. На основе этого можно говорить об эволюции мифологического сюжета.

«Буддийская» версия мифа. Для некоторых алтайских дуалистических легенд о сотворении земли характерна контаминация с «буддийской» легендой. Эта новая сюжетная версия мифа бытует среди центральноазиатских народов: монголов, бурят, калмыков. Согласно этой легенде в сотворении земли участвуют не два брата – Ульген и Эрлик, а четыре – старший брат Эрлик и Юч-Курбустаны (Три Курбустана). Братья путем спора выясняют, кто из них станет верховным божеством. Вариативность имен персонажей в этих мифах обусловлена влиянием разных религиозных традиций.

Смысл алтайских легенд становится ясным при сравнении их с легендами других народов. Сюжет о состязании божеств для первенства в правлении миром распространен среди монголов и урянхайцев, о чем свидетельствуют легенды о Бурхыне-бакши. Так, в легенде «Бурхын-бакши» (букв. «Будда-учитель»), зафиксированной в XIX в. в Монголии Г. Н. Потаниным, говорится о том, как Май-Тере, Бурхын-бакши и Шимынь-бурхын (возможно, Шакьямуни – последний земной будда) поспорили о том, кто из них станет верховным бурханом. Они устроили соревнование: в чьей чашке быстрее вырастет цветок. Первым появился цветок в чашке Май-Тере, но, когда он пошел сообщить об этом своим друзьям, Бурхан-бакшы, сорвав его цветок, воткнул его в свою чашку. Май-Тере дает согласие на то, чтобы верховным бурханом был Бурхан-бакшы. Согласившись, он сказал ему: «Пусть будет твое время править миром, но в твое время народ будет низкорослым, век будет коротким, будет время воровства!» [Потанин, 1883, с. 269].

Слово *бахши* обозначает 'учитель', наставник [ДТС, 1969, с. 82]. Монгольские буддисты так называли людей, владеющих уйгурским письмом, поэтому в XIII–XV вв. словом «бахши» называли писцов. Это слово заимствовано и в другие тюркские языки: туркм. *bagsy*; узб. *baxshi*; каракалп. *baxsi*; каз. *баксы*; кирг. *башиы* – народный певец, исполнитель фольклора у тюркских народов Средней Азии, обычно выступает на праздниках.

В другой легенде, записанной от хадхасца-ламы, сохраняется тот же сюжет о подмене горшка с цветком:

Теперь время Бурхынъ-бакшы. Май-Тере и Бурханъ-бакшы сидѣли вмѣстѣ; передъ каждымъ была золотая чашка, совершенно одинаковая; Май-Тере держалъ ее дномъ книзу, Бурхынъ-бакши дномъ кверху. Задремали боги и заснули. Бурхынъ-бакши проснулся прежде и перемѣнилъ положеніе чашекъ; себѣ поставилъ вверху дномъ, а у Май-Тере дномъ внизъ. Май-Тере узналъ и сказалъ: «Ты своровалъ. Твое время будетъ воровское» [Потанин, 1883, с. 269].

В этих произведениях отрицательный персонаж, ворующий цветок у своих братьев, так же как и они, называется бурханом, т. е. невидимым духом. Этиологическая концовка объясняет, как появилось воровство.

В одной бурятской легенде главными персонажами являются бодхисаттвы – Майтрейя и Манчжури. Между ними завязался спор о том, кто будет «ведать» этой Вселенной и ее обитателями (иначе кальпой):

Поставили друг перед другом чаши с водой и решили медитировать, в чьей чаше из воды зародится цветок – тому и достанется кальпа. Сколько сидели, неизвестно, но глаза у них должны были быть закрытыми. Через какое-то время Манчжури раскрыл глаза и увидел, что в чаше его соперника взошел цветок. Он поменял чаши местами. Когда настало время подведения итогов, Майтрейя сказал Манчжури: «Так и быть, пусть галаб будет твоим, но учти, люди твоей кальпы будут жить недолго, и будут склонны к воровству» [Цыденова, 2009, с. 102].

Кальпа (калпа; санскр. «порядок», «закон») – цикл существования Вселенной в буддизме или единица измерения времени в индуизме и буддизме. Этот термин заимствован поздними буддистами из индуизма и был иначе истолкован. По мнению буддистов, каждая кальпа включает в себя этапы разрушения мира огнем, водой и ветром, стабильности, возрождения и разворачивания мира. В основе понятия «кальпа» лежит эсхатологический мотив о том, что в конце каждого цикла Вселенная разрушается, и все начинается сначала. Причина мирового цикла – грехи живых существ. Каждый из четырех этапов делится на 20 последовательных моментов, или ступеней.

Понятие «кальпа» перешло в язык тюркских и монгольских народов из буддизма: бур. *галаб*, алт. *калан*, тув. *халап*. В алтайском языке слово *калан* означает 'стихия, катастрофа' (например, *от-калан* 'огонь-стихия').

В бурятской легенде 3 бурхана – Майдари-бурхан, Шибэгэни-бурхан (Шакьямуни), Эсэгэ-бурхан – являются создателями всего живого на земле. Они, увидев птицу, которая в клюве принесла глину, сотворили из этой глины мужчину и женщину, кости сделали из камней, а кровь – из воды. Потом они решили: кто из них оживит, тот и будет им покровительствовать. Перед собой поставили по свечке и по горшку; когда на следующее утро проснутся, тогда, чья свечка будет гореть и в чьем горшке вырастет цветок, тот должен оживить людей. Раньше всех

проснулся Шибэгэни-бурхан. Он посмотрел – свечка перед Майдари-бурханом горит и в горшке его вырос цветок. Тогда Шибэгэни-бурхан зажег свою свечку, а свечку Майдари-бурхана потушил. Цветок выдернул и посадил в свой горшок и снова лег спать. Когда все трое проснулись, увидели, что свечка перед Шибэгэни-бурханом горит, а из горшка его вырос цветок, тогда решили, что оживил людей Шибэгэни-бурхан. Но Майдари-бурхан узнал, что Шибэгэни-бурхан украл у него цветок и огонь, а потому он сказал Шибэгэни-бурхану: «Ты украл у меня цветок и огонь, а потому оживленные тобой люди будут красть и ссориться!» Вот почему нынешние люди крадут и ссорятся (цит. по: [Базарова, 2000, с. 34]).

В бурят-монгольских мифах Майдари-бурхан, Шибэгэни-бурхан, Эсэгэ-бурхан называют бодхисаттвы Майтрею и Шакьямуни, а также Будду (Эсэгэ – монг. отец, Эсэгэ-бурхан – Отец-Бурхан).

В алтайском тексте «Бырканы» («Быркандар»), записанном в XX в., Быркан и Абы-Быркан (Эрлик) спорят, кто из них станет править миром:

Два брата – бырканы спорили о том, кому подняться к верховному быркану. Они устроили состязание: у кого в чашке вырастет цветок, тот и поднимется. Младший брат подменил чашку, когда старший брат вышел, а в его чашке вырос цветок. Младший поднялся к верховному быркану, а старший спустился к Абы-быркану. Старший, побывав у Абы-быркана, вернулся, чтобы взять душу человека (сотворенного младшим братом). Собака сторожила его. Абы-быркан (так именуется далее старший брат), придя, сказал: «Пусть мертвые станут моими подданными, а живые – подданными верхнего *быркана*! Пусть будет борьба и смерть! (*Улгднийи менийи болзын, тирүзи – быркандыйи болзын! Улүштү-тьарышту болзын!*)». И ушел. Верхний быркан (т. е. младший брат), возвратившись, увидел, что люди оживлены [НПА, 2011, с. 410].

Троичность Юч-Курбустанов возникла на основе фольклорной традиции буддийской мифологии. Трансформация или замена значения имени древнеиранского божества Курбустан тремя буддами из другой религиозной системы (Майдари-бурхан, Шибэгэни-бурхан (Шакьямуни), Эсэгэ-бурхан) в алтайской мифологии приводит к изменению семантики первоначального теонима Курбустан и пониманию его как троичного божества.

Курбустан-*быркан*, его [Эрлика] брат, сказал: – Пока народ будет жив, моим будет. Умершие – брата Эрлика будут, – так сказав, нацелившись на синеву с луной-солнцем, поднялся на небо. С тех пор младший из трех братьев Юч-Курбустанов – Курбустан-*быркан* стал [распоряжаться людской] судьбой. Он, зная виновных, управлять народом стал, оказывается. Среднему брату Ульгену-*быркану* было предопределено иметь большую родовую гору, именуемую Ульген. Его народ стал духу-хозяину Алтая верить, принося этой родовой горе Ульген жертвоприношения, стал благословлять его. В Нижнем мире правящим Эрлик-бий стал [НПА, 2011, с. 99].

Таким образом, в алтайской фольклорной традиции существуют две версии мифа о сотворении мира и человека: первая – дуалистическая (языческая), вторая – «буддийская». Дуалистический миф может контаминировать с буддийской версией мифа, в которой главные божества Уч-Курбустаны и их антагонист Эрлик ведут споры о том, кому править миром. Для дуалистической версии мифа характерны теонимы шаманской мифологии алтайцев: светлое божество Ульген и темное божество Эрлик, который в зооморфном облике гуся достает почву

со дна океана. Мифы дуалистической интерпретации сотворения мира содержат в своей повествовательной ткани мотивы: ныряние за землей; сотворение земли; сотворение человека; собака охраняет тело человека; осквернение тела человека; пролитый эликсир бессмертия; потерянный рай; свержение дьявола с неба. В рассмотренных вариантах мифа наблюдается влияние мифологии буддизма.

Список литературы

- Анохин А. В.* Материалы по шаманству у алтайцев (собранные во время путешествий по Алтаю в 1910–1912 гг. по поручению Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии) / Предисл. С. Е. Малова. Л.: Изд-во РАН, 1924. 152 с.
- Базарова М. Д.* Космогонические мотивы в бурятской мифологии: Дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2000. 152 с.
- Басилов В. Н.* Избранники духов. М.: Политиздат, 1984. 208 с.
- Баскаков Н. А., Яимова Н. А.* Шаманские мистерии Горного Алтая. Горно-Алтайск, 1993. 121 с.
- Белова О. В.* Славянские «библейские» легенды: от книжного источника к фольклорному нарративу // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. М.: Гос. республ. центр русского фольклора, 2006. Т. 2. С. 271–289.
- Белова О. В., Кабакова Г. И.* У истоков мира: Русские этиологические сказки и легенды. М.: ФОРУМ НЕОЛИТ, 2014. 528 с.
- Березкин Ю. Е.* Сибирско-южноазиатские фольклорные параллели и мифология Евразийской степи // Археология, этнография и антропология Евразии. 2012. № 4 (52). С. 144–153.
- Березкин Ю. Е.* Африка, миграции, мифология. Ареалы распространения фольклорных мотивов в исторической перспективе. СПб.: Наука, 2013. 320 с.
- Березкин Ю. Е.* Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. 2017. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (дата обращения 08.08.2020).
- Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Russian Orthodox Bible, 1991.
- ДТС – *Наделяев В. М., Насилов Д. М., Тенишев Э. Р., Щербак А. М.* Древнетюркский словарь. Л.: Наука, 1969. 676 с.
- Кузнецова В. С.* Дуалистические легенды о сотворении мира в восточнославянской фольклорной традиции. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1997. 250 с.
- Кузнецова В. С.* Легенды о свержении Сатаны с небес: мотивы славянской фольклорной Библии в рукописной книжности // Сибирский филологический журнал. 2013. № 4. С. 5–13.
- Кызласов Л. Р.* Сибирское манихейство // Этнографическое обозрение. 2001. № 5. С. 83–90.
- Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. 4-е изд., репринт. М.: Вост. лит., 2006. 407 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока)
- МНМ – Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – 2-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1988. Т. 2: К–Я. 719 с.
- Напольских В. В.* Мифология и народная религия удмуртов (введение) // Очерки по этнической истории. Казань: ИД «Казанская недвижимость», 2015. С. 395–420.

Цыденова Д. Ц. Представления агинских бурят о жизни и смерти (конец XIX – начало XXI в.). Новосибирск, 2009. 194 с.

Список источников

Вербицкий В. В. Алтайские инородцы. М.: Этнограф. отд. Имп. об-ва любителей естествознания и антропологии, состоящий при Моск. ун-те, 1893. 386 с.

НПА – Несказочная проза алтайцев / Сост. Н. Р. Ойноктинова, И. Б. Шинжин, К. В. Яданова, Е. Е. Ямаева. Новосибирск: Наука, 2011. 576 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 30)

Радлов, 1866 – Образцы народной литературы тюркских племен, живущих в Южной Сибири и Джунгарской степи, собранные В. В. Радловым. СПб.: Тип. Имп. АН, 1866. Ч. 1: Поднаречия Алтая.

Потанин Г. Н. Очерки Северо-Западной Монголии. СПб., 1883. Вып. 4. 944 с.

References

Anokhin A. V. Materialy po shamanstvu u altaytsev (sobrannye vo vremya pute-shestviy po Altayu v 1910–1912 gg. po porucheniyu Russkogo Komiteta dlya izu-cheniya Sredney i Vostochnoy Azii) [Materials on shamanism in Altai (Materials collected during expeditions to the Altai in 1910–1912 on behalf of the Russian Committee for the Study of Central and East Asia)]. Leningrad, RAS Publ., 1924, 151 p. (in Russ.)

Basilov V. N. Izbranniki dukhov [Chosen Spirits]. Moscow, Politizdat, 1984, 208 p. (in Russ.)

Baskakov N. A., Yaimova N. A. Shamanskiye misterii Gornogo Altaya [Shamanic Mysteries of Altai Mountains]. Gorno-Altaysk, Gorno-Altai printing house, 1993, 121 p. (in Russ.)

Bazarova M. D. Kosmogonicheskiye motivy v buryatskoy mifologii [Cosmogonic motives in Buryat mythology]. Cand. of Art Diss. Ulan-Ude, 2000, 152 p. (in Russ.)

Belova O. V. Slavyanskiye “bibleyskiye” legendy: ot knizhnogo istochnika k fol’k-lornomu narrativu [Slavic “biblical” legends: from a book source to a folklore narrative]. In: Pervyy Vserossiyskiy kongress fol’kloristov. Sbornik dokladov [The First All-Russian Congress of Folklorists. Collection of reports]. Moscow, Gosudarstvennyy respublikanskiy tsentr russkogo fol’klora Publ., 2006, vol. 2, p. 271–289. (in Russ.)

Belova O. V., Kabakova G. I. U istokov mira: Russkiye etnologicheskiye skazki i legendy [At the source of the world: Russian etiological tales and legends]. Moscow, FORUM NEOLIT Publ., 2014, 528 p. (in Russ.)

Berezkin Yu. E. Sibirsko-yuzhnoaziatskiye fol’klornyye paralleli i mifologiya Evraziyskoy stepi [Siberian-South Asian folklore parallels and mythology of the Eurasian steppe]. *Arkheologiya, etnografiya i antropologiya Evrazii*, 2012, no. 4 (52), p. 144–153. (in Russ.)

Berezkin Yu. E. Afrika, migratsii, mifologiya. Arealy rasprostraneniya fol’klornyykh motivov v istoricheskoy perspektive [Africa, migration, mythology. Areas of distribution of folklore motives in a historical perspective]. St. Petersburg, Nauka, 2013, 320 p. (in Russ.)

Berezkin Yu. E. Tematicheskaya klassifikatsiya i raspredeleniye fol’klorno-mifologicheskikh motivov po arealam [Thematic classification and distribution of folklore and

mythological motifs by area]. 2017. (in Russ.) URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/> (accessed 08.08.2020).

Bibliya. Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta [Bible. Scripture Books of the Old and New Testaments]. Russian Orthodox Bible, 1991. (in Russ.)

Kuznetsova V. S. Dualisticheskiye legendy o sotvorenii mira v vostochnoslavianskoy fol'klornoy traditsii [Dualistic legends about the creation of the world in the East Slavic folk tradition]. Novosibirsk, SB RAS Publ., 1997, 250 p. (in Russ.)

Kuznetsova V. S. Legendy o sverzhenii Satany s nebes: motivy slavyanskoj fol'klornoy Biblii v rukopisnoj knizhnosti. *Siberian Journal of Philology*, 2013, no. 4, p. 5–13. (in Russ.)

Kyzlasov L. R. Sibirskoye manikheystvo [Siberian Manichaeism]. *Etnograficheskoe obozrenie*, 2001, no. 5, p. 83–90. (in Russ.)

Meletinsky E. M. Poetika mifa [Poetics of myth]. 4th ed. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2006, 407 p. (in Russ.) (Issledovaniya po fol'kloru i mifologii Vostoka)

Mify narodov mira [Myths of the peoples of the world]. In 2 vols. Ed. by S. A. Tokarev. 2nd ed. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1988, vol. 2, 719 p. (in Russ.)

Nadelyayev V. M., Nasilov D. M., Tenishev E. R., Shcherbak A. M. Drevnetyurkskiy slovar' [Ancient Turkic dictionary]. Leningrad, Nauka, 1969, 676 p. (in Russ.)

Napolskikh V. V. Mifologiya i narodnaya religiya udmurtov (vvedeniye) [Mythology and folk religion of the Udmurts (introduction)]. In: Ocherki po etnicheskoy istorii [Essays on ethnic history]. Kazan, Kazanskaya nedvizhimost' Publ., 2015, p. 395–420. (in Russ.)

Oynotkina, N. R., Shinzhin, I. B., Yadanova, K. V., Yamayeva, E. E. Neskazochnaya proza altaitsev [Non-folktale prose of the Altaians]. Novosibirsk, Nauka, 2011, 576 p. (in Russ.) (Pamyatniki folklora narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka. Vol. 30).

Tsydenova D. Ts. Predstavleniya aginskikh buryat o zhizni i smerti (konets XIX – nachalo XXI v.) [The representations of the Agin Buryats about life and death (late 19th – early 21st centuries)]. Novosibirsk, 2009, 194 p. (in Russ.)

List of Sources

Neskazochnaya proza altaitsev [Non-folktale prose of the Altaians]. Comp. N. R. Oinotkina, I. B. Shinzhin, E. E. Yamaeva. Novosibirsk, Nauka, 2011, 576 p. (Pamyatniki folklora narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka. Vol. 30) (in Russ.)

Obraztsy narodnoi literatury tyurkskikh plemen, zhivushchikh v Yuznoi Sibiri i Dzhungarskoi stepi, sobrannye V. V. Radlovym [Samples of folk literature of the Turkic tribes living in southern Siberia and the Dzungarian steppe, collected by V. V. Radlov]. St. Petersburg, 1866, pt. 1. (in Russ.)

Potinin G. N. Ocherki Severo-Zapadnoi Mongolii [Essays on Northwest Mongolia]. St. Petersburg, 1883, iss. 3, 944 p. (in Russ.)

Verbitsky V. V. Altayskie inorodtsy [Altai aliens]. Moscow, 1893, 386 p. (in Russ.)

Сюжет в литературе и фольклоре

Сведения об авторе

Ойноткинова Надежда Романовна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Лаборатории вербальных культур Сибири и Дальнего Востока Института филологии СО РАН (Новосибирск, Россия)

sibfolklore@mail.ru

ORCID 0000-0002-5767-7085

ResearcherID K-2125-2017

Information about the Author

Nadezhda R. Oinotkinova – Doctor of Philology, Leading Researcher at the Laboratory of the verbal cultures of Siberia and the Far East, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation)

sibfolklore@mail.ru

ORCID 0000-0002-5767-7085

ResearcherID K-2125-2017

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

УДК 821.161.1 + 82.0
DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-63-72

**«Граммфонист Иванов»:
к вопросу о прагматике вторичного текста**

А. Е. Козлов

*Новосибирский государственный педагогический университет
Новосибирск, Россия*

Аннотация

В аспекте изучения авторского самосознания анализируются поведенческие жесты и тексты В. М. Дорошевича. Будучи современником А. П. Чехова, пережившим его практически на 20 лет, Дорошевич неоднократно обращался к сюжетам литературной карьеры и репутации своего современника, при жизни признанного гением. В таком обращении можно увидеть не только выполнение газетно-журнальной работы, обусловленной коммерциализацией литературного труда, но и жизнестроительные практики, прагматика которых концептуализируется в идиоме «Симеон, не доживший до Сретения».

В статье рассматриваются границы и возможности вторичного текста: отталкиваясь от биографического материала, Дорошевич перестраивает его в амплитуде от некролога до автопародии и альтернативной истории.

Ключевые слова

Дорошевич, фабула и сюжет, классика и беллетристика, вторичность и альтернативность, русская литература XIX века, Чехов

Для цитирования

Козлов А. Е. «Граммфонист Иванов»: к вопросу о прагматике вторичного текста // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 63–72. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-63-72

**Pragmatics of the Secondary Text:
Vlas Doroshevich as Mr. Ivan Ivanovich Ivanov**

A. E. Kozlov

*Novosibirsk State Pedagogical University
Novosibirsk, Russian Federation*

Abstract

The article analyzes the behavioral patterns (gestures, roles, scripts) and texts of Vlas Doroshevich (in particular, articles and essays by Doroshevich written him about V. P. Burenin, A. I. Herzen, D. L. Mordovtsev). One of the most famous books during the life of the writer “The Way of the Cross” (1915) is almost forgotten today. However, historians and lit-

© А. Е. Козлов, 2020

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

erary historians still study his book “Sakhalin. Hard Labour” (1903). Being a contemporary of A. P. Chekhov, Vlas Doroshevich, who lived after him for almost 20 years, repeatedly turned to the life history of his contemporary, recognized as a genius during his lifetime. In such an appeal, one can see not only the performance of newspaper and journal work due to the commercialization of literary work, but also life-creating practices. One of the most obvious practices is a trip to Sakhalin and a description of travel experiences in a book.

On the material of essays, feuilletons, memories that were written by Doroshevich for the Sutin’s ‘Russian word’ this patterns are investigated. Firstly, it’s self-representation as Famous Other (often Genius). So Doroshevich wrote about Chekhov, however, most of the information is not related to the life and work of Chekhov, but closely connected to the life and work of Doroshevich. Secondly journalistic fiction filled the voids. The automatism of this type of writing is already exposed at the level of headings, among which the majority are built according to the unified model of ‘Chekhov and X’: *Chekhov and Maupassant*, *Chekhov and criticism*, *Chekhov and Sakhalin*, *Chekhov and Suvorin*, *Chekhov and the title of writer*, *Chekhov and Marx*, *Chekhov and the stage*, *Chekhov, Tolstoy and Gorky*. The last text, replicating the narrative model, chosen in the feuilleton *Chekhov and Suvorin: X was very fond of Y, as Y was very fond of X*. Thirdly, Doroshevich has not only parodied contemporaries, but also parodied himself. Thus “Memories of Chekhov” deceive the expectations of readers. The narrator *Ivan Ivanovich Ivanov* writes his text as Doroshevich himself wrote about Chekhov several years before. Lastly, pragmatics of Doroshevich’s texts is conceptualized in the pattern *Simeon, who did not live to see the Christ*. Doroshevich used this idiom when he’s speaking about forgotten Russian writer Daniil Mordovtsev. Mordovtsev was so-called ‘little man’ of Russian literature. Doroshevich did not want to be the same, so Chekhov’s symbolic capital needed him as a way to change his own life, endow it with new, albeit secondary, meanings.

Keywords

Doroshevich, Plot and storyline, Secondary and Alternative, Russian literature of the 19th century, Chekhov

For citation

Kozlov A. E. Pragmatics of the Secondary Text: Vlas Doroshevich as Mr. Ivan Ivanovich Ivanov. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 63–72. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-63-72

Я никогда в жизни не видал такой визитной карточки. «Икс Игрек Дзет. Репортер газеты такой-то».

В. М. Дорошевич

В истории литературы как истории формирования и утверждения канона [Bloom, 1994; Дубин, 2010] значимую, хотя и своеобразную роль играют фигуры второго и третьего литературного ряда. Часто оттесненные от магистральной линии, еще при жизни должны нести клеймо литературных Бавиев и Мевиев [Винницкий, 2017], «Двойников господина Двойникова» [Козлов, 2017], тени своих гениальных современников, эти писатели, как правило, обречены на забвение. Тем больший методологический смысл приобретает изучение самосознания отверженных при жизни или после смерти беллетристов, в публичной и литератур-

ной деятельности которых можно обнаружить своеобразные механизмы, направленные на сохранение памяти о себе и своем наследстве¹.

Одной из частных иллюстраций этого общего закона является поведение в литературном поле Власа Михайловича Дорошевича. Популярный фельетонист рубежа веков – несмотря на прагматику журналистской карьеры, – он на протяжении своей жизни неоднократно обращался к рефлексии, сосредоточенной на выяснении позиции как забытых, так и «вышедших в классики» [Рейтблат, 2001] современников. Так, в мемориальном очерке «Симеон, не доживший до Сретения» (1905), рассуждая о судьбе Д. Л. Мордовцева (походя упоминая «больных людей, истосковавшихся по свету», – Чехова и Михайловского), Дорошевич писал о нем: «...он давно уже принадлежал историкам литературы»; «...мы застали его ветераном, добрым старым дедом, тихо и буколически доживавшим свой век в литературе» (с. 151)². В центре очерка – эмоциональное состояние Мордовцева во время публичного скандала; Дорошевич описывает «...поруганного, обиженного, раненого в сердце, бессильного и плачущего старческими, горькими, бессильными слезами», при этом трагическая «фигура рыдающего старика» (с. 153) прямо соотносена с королем Лиром. Образ плачущего и униженного беллетриста, подлинного «маленького человека» журнального и газетного мира, особенно важен в рефлексии Дорошевича, поскольку в нем собраны внешние и внутренние причины литературной неудачи – как поколенческой, так и личностной.

Закономерно, что до начала Первой мировой войны ни одна книга Дорошевича не имела по-настоящему капитального значения³. В диалектике раба и господина он – король фельетона – едва ли не был поработан этим легким жанром. За пределами же фельетонистики имя писателя практически не существовало, и уже к концу его жизни истончилось и превратилось в пунктир⁴.

Будучи одним из «спутников» или же писателей круга Чехова, Дорошевич, переживший своего современника более чем на двадцать лет, не только в литературе, но и в жизни обращался к характерным дублирующим ходам: сотрудник «Будильника», отказавшийся от псевдонима в пользу личного имени, в конце 80-х гг. он, перейдя в сытинское «Русское слово», осуществляет движение в сторону психологической или документальной прозы. В 1897 г. он отправляется на Сахалин, а в 1903-м публикует книгу «Сахалин (Каторга)». Разумеется, путешествие Дорошевича было гуманистической акцией, и имело значение дальнейшего открытия и освоения этой во многом живущей вне общего правового поля земли [Кудинова,

¹ Иногда следует говорить и об обратном механизме «аннулирования» себя из культурной памяти. Об этом свидетельствуют эпистолярные штампы: «Скучаю писать о себе», «В моей жизни не было ничего интересного», «Есть ли жизнь у псевдонима?» и т. д.

² *Дорошевич В. М.* Собр. соч. М.: Т-во И. Д. Сытина, 1905. Т. 4: Литераторы и общественные деятели. Далее цитируется это издание с указанием номера страниц в круглых скобках.

³ Самая известная книга писателя «Путь креста» (1915) уже в 1920-е гг. потеряла свою актуальность и не переиздавалась в советской печати.

⁴ Показательно, что первые некрологи, извещающие читателей о смерти Дорошевича, появились при его жизни в 1920 г. Узнав об этом, фельетонист писал: «Гражданин редактор! С теплым чувством прочел я в “Вестнике литературы” свой некролог. В нем все правда, за исключением одной фразы: я не умер. Известие несколько преждевременно. Извините, пожалуйста, но я жив – чего и другим от души желаю» (с. 3).

1995; Минералов, 2009; Гузаевская, Родин, 2020], но в свете недавнего путешествия Чехова мы можем видеть, как вторичные дискурсивные практики ⁵ сменяются практиками иного порядка – жизнестроительными.

При этом – объясняется ли это «страхом влияния» [Bloom, 1973] или каким-то сходным эффектом – автор очерков выстраивает свое повествование, практически не эксплицируя чеховский опыт и игнорируя имя своего предшественника ⁶. Исключение составляет цитата из письма заключенного Федотова:

В письме Федотов «считал своим долгом» известить меня, что каторга относится к моей любознательности с большим сочувствием, просил меня «никому не верить» и каторги не бояться: «Кто к нам человек, к тому и мы не звери». И в заключение выражал надежду, что мое посещение принесет такую же пользу, как и посещение «господина доктора Чехова» ⁷.

Если предположить, что встреча с Федотовым и его письмо вымышлены (а Дорошевич слыл мастером подобных мистификаций [Букчин, 2010]), отнесение имени Чехова к концу фразы (при тотальном игнорировании фамилии предшественника в остальном тексте) и дополнительные номинации «господин доктор», создающие естественное зашумление вокруг слова «писатель», свидетельствуют о специфическом отношении Дорошевича к своей вероятной вторичности.

Особого внимания в этом свете заслуживают некрологические статьи и фельетоны, написанные Дорошевичем в памятные «чеховские даты» с 1904 по 1917 г. Фронтальное изучение этих текстов позволяет сделать вывод, что все они строятся как сюжетные и тематические вариации очерка «Вишневый сад» («Русское слово», 1904): объединенные структурно и тематически они свободно нарушают границу нонфикционального текста, создавая альтернативную литературную историю.

Наиболее показательна в этом отношении серия фельетонов «Антон Павлович Чехов» (1904). Первый текст, открывающий серию, близок по своему жанру к некрологу.

Проклятый Касьянов год!
Горе за горем несет он России.
Со дня смерти Тургенева мы, русское интеллигентное общество, не несли такой
потери, какую понесли сейчас.

⁵ Дискурсивный характер сахалинских впечатлений становится очевидным при обращении к очерку «Старый палач». Под этим именем в очерке выведен В. П. Буренин, «старый, похожий на затравленного волка, противный человек с погасшими глазами, с болезненным, землистым лицом, с рыжими полуседыми волосами, с холодными, как лягушка, руками» (с. 67), «сахалинская знаменитость». Дорошевич приводит реестр терзаемых Бурениным лиц: Скабичевский, Стасов, Чехов, Антон Павлович, Немирович-Данченко, Василий и Владимир, Боборыкин, Плещеев-покойник, сам Толстой, Лев Николаевич» (с. 69). Разумеется, при всей «просахалинности» имени Буренина, его литературная репутация складывалась не столь однозначно [Куликова, Пенская, 2018], более того, сравнивая его с Дорошевичем, можно отметить общность позиций и тактик в журнально-газетном поле.

⁶ По замечанию Е. П. Кудиновой, подробная рефлексия этой темы осуществлена Дорошевичем в очерке «Чехов и Сахалин» [Кудинова, 1995].

⁷ *Дорошевич В. М. Сахалин. В двух частях. Часть II – Преступники.* Типография Товарищества И. Д. Сыгина, 1903. 239 с. Из всего литературного наследия Дорошевича эта книга наиболее часто становилась объектом исследования.

Козлов А. Е. «Граммфонист Иванов»: к вопросу о прагматике вторичного текста

Умер Антон Павлович Чехов.
Вот истинное национальное горе (с. 44).

В тексте действует характерный для некролога писателя механизм: возвеличение, возведение в превосходную степень (серии эпитетов, суперлативов: *несравненный художник, падучая звезда*), сопоставление его личности с предшественниками (*Тургенев*, далее – *Толстой*), текстов – с шедеврами литературы. Частное событие (гибель человека) возводится в ранг всеобщих, затрагивающих всех и каждого (читателя), распространяется на потрясения и катастрофы страны / нации / мира. Вместе с тем инициированная в последнем предложении тема страдающего литератора (менее характерная для Чехова, чем для многих его современников) позволяет Дорошевичу перейти от уникального к типичному, заменить метафору метонимией, в результате чего судьба Чехова становится типизированной судьбой русского беллетриста, «второго Лейкина»:

– Дорогой мой! – говорили ему. – Вы растягиваете! Опять у вас в фельетоне 250 строк, – а нужно 200!
Чехова сокращали. Ему говорили:
– Напишите что-нибудь... строк на двадцать.
Сквозь смех он вспоминал с ужасом:
– Самое ужасное, что именно редакторы юмористических журналов у нас лишены юмора! Каково тут юмористу?! (с. 71)

Хорошо известны и многократно описаны претензии редакторов к Дорошевичу из-за его телеграфного стиля, ставшего впоследствии визитной карточкой «короля фельетонов» [Кудинова, 1995; Букчин, 2010]. Осознанно или бессознательно возвращаясь к этапам творческого пути ушедшего из жизни современника, Дорошевич адаптировал его историю, как бы примеряя ее к себе. Однако в исходном материале и пережитом опыте было слишком много различий: пустоты заполнял журналистский вымысел.

Автоматизм такого рода письма обнажается уже на уровне заголовков, среди которых большая часть строится по единой модели «Чехов и X»: «Чехов и Мопассан», «Чехов и критика», «Чехов и Сахалин», «Чехов и Суворин», «Чехов и звание писателя», «Чехов и Маркс», «Чехов и сцена», «Чехов, Толстой и Горький». Последний текст, тиражирующий модель повествования, избранную в фельетоне «Чехов и Суворин» («Суворин очень любил Чехова, и Чехов охотно любил Суворина. Он не любил “Нового времени”, но “старика Суворина” любил глубоко и сильно» (с. 87), предполагает своего рода обнажение приема.

Л. Н. Толстой очень любил Чехова, как и Чехов Толстого. Лев Николаевич был в восторге от рассказов Чехова:
– Так часто двумя словами нарисовать человека!
Но не признавал его драм:
– Это не драматические произведения. Чехов не драматург. Он напрасно пишет драмы.
Чехов очень любил Горького, как и Горький Чехова. Чехов говорил о Горьком с настоящим восторгом. Но... не признавал в нем драматурга.
– Это не драматические произведения. Горький не драматург. Он напрасно пишет драмы (с. 93).

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

Даже не семантический, а структурный параллелизм, прямое тождество этих конструкций, созданных по принципу **Х очень любил Y, как Y очень любил X (исключая: драмы)**, ставит под сомнение реалистичность «мемуаров» Дорошевича. Текст его «воспоминаний» представляет собой, как нетрудно убедиться, соединение нескольких паттернов, примитивов, структура которых объясняет необыкновенную плодовитость фельетониста⁸. При этом тяготение этих воспоминаний к тотальной фикциональности очевидно оказывается более сильным, нежели классических подделок в духе воспоминаний И. И. Панаева или Н. В. Успенского⁹.

Осознавая это, Дорошевич нередко доводил повествовательную технику до абсурда. Так, экспозиция «Воспоминаний о Чехове» (1912) формирует эффект обманутого ожидания.

Я не был лично знаком с А. П. Чеховым. Тем не менее, это не мешало мне быть поклонником его действительно выдающегося таланта.

Я видел Чехова три раза в жизни, и эти «три встречи» оставили во мне неизгладимый след (с. 267).

Во всех трех эпизодах в фокусе оказываются события бытовые и повседневные (гастрономические), предельно далекие от мира литературы и при этом излагаемые профанным рассказчиком (не литератором). С одной стороны, это, конечно, близко к технике Фаддея Булгарина или Ивана Панаева, однако в обоих случаях их воспоминания работали на утверждение своей позиции в литературе: *я современник, я пожимал руки, я разговаривал*. В рассматриваемом случае письмо дискредитирует и уничтожает себя, за счет чего стирается какой-либо эффект правдоподобия: полностью марионеточный Чехов находится в руках совершенно искусственного рассказчика.

Текст подписан *Иваном Ивановичем Ивановым*¹⁰. Разумеется, это такой же симулякр (план выражения без плана содержания), как и три пресловутые встречи с классиком. Не менее любопытна номинация «*Грамофонист*», профанирующая акт письма и заменяющая его своего рода автоматом. Кроме того, такая подпись составляет неточную анаграмму к слову *графоман*. В то же время, несмотря на разность модальностей, два воспоминания объединяет риторический штамп, позволяющий говорить об автопародии:

«Антон Павлович Чехов» (1904)

[Влас Михайлович Дорошевич]

Вот уж, поистине, когда не фраза:

– Перо валится из рук.

В такое безвременье и исчезает такой талант.

Ведь после имени Л. Н. Толстого, чье имя произносилось?

А. П. Чехова.

А сколько страданий было в жизни этого писателя! (с. 63)

⁸ За 40 лет Дорошевич написал свыше 100 некрологических текстов, формально обращаясь к ресурсу своей памяти, но чаще всего подменяя некоторые подлинные воспоминания симулякрами. Не исключено, что, как и большинство журналистов, он использовал тетради с заготовками и риторическими шаблонами.

⁹ Об экстравагантном поведении последнего см.: [Зубков, 2019; Печерская, 2020].

¹⁰ Иван Иванович – инициалы Панаева.

«Воспоминания о Чехове»

[Иван Иванович Иванов, граммфонист]

Это написано наскоро, потому что перо падает из рук. Но на всякий случай сообщая вам эти сведения, – может быть, они пригодятся для характеристики незабвенного писателя (с. 268)

Особое значение в этом контексте приобретает описание имеющих место в действительности и абсолютно вымышленных чувствований и торжеств. В центре очерка 1914 г. «Десять лет (О Чехове)», в частности, приводится рассказ о поздравлениях Чехова как драматурга:

Влад. И. Немирович-Данченко выступил вперед и начал свою речь:

– Дорогой, многоуважаемый Антон Павлович!..

У Чехова заиграла улыбка на губах, веселым смехом засверкали, заискрились глаза.

– Чего вы? – спросили его потом.

– А как же! Мне вспомнилось, как только что в акте перед этим Станиславский обращался к шкафу: «Дорогой, многоуважаемый шкаф!» Точка в точку так же! (с. 112)

Этот сам по себе анекдотический эпизод приобретает мифотворческие черты («Чеховский завет исполняется нерушимо» (с. 113)). Апофеозом такого мифотворчества становится очерк «Чехову – пятьдесят» (1910). Эта альтернативная биография примечательна материалом: Дорошевич собрал свои ранние очерки в единую нарративную конструкцию.

Фельетон открывается серией высказываний в сослагательном наклонении. Дорошевич заполняет пустоты текста и памяти шаблонными и клишированными фигурами: молодая жена, юбиляр-брюзга, старушка-матушка, хлопочущая о вкусном обеде в компании друзей. Чехов в этом тексте – тайный кадет, адепт и апопостол будущей конституции.

Но «душой» Антон Павлович Чехов был бы кадетом.

– Тайным кадетом.

Большое преступление пред Думбадзе.

8 октября 1905 года пошел бы, кутаясь в драповое пальто, Антон Павлович на набережную взглянуть на «опьяневших от радости своих “хмурых людей”».

И с доброй улыбкою, сидя на скамеечке у книжного магазина Синани, слушал бы их «пьяные песни».

Мало ли каких еще «преступлений» наделал бы он.

И прощай, Ялта, дача, солнце, тепло.

Чехов был бы выслан из Ялты.

Как «высылали» сотни других, десятки его друзей.

– За кадетизм.

– За тайный кадетизм.

И пятидесятилетие пришлось бы праздновать в Москве, не знаю где, но только не в Ялте.

И перед этим ударом, – высылкой, сколько других ударов для нежного, теплившегося любовью сердца...

– Конституция!

– Нет-с, высылка.

Блаженны Симеоны, не дожившие до Сретенья (с. 301).

Несмотря на политический контекст этого высказывания, его можно рассмотреть и в собственно литературной оптике¹¹. Ставший свидетелем расцвета чеховского гения и его посмертного признания, Дорошевич, как и многие писатели так называемого чеховского круга, оказался в роли Симеона-Мордовцева, вынужденного признать вторичный и преходящий характер своего творчества [Феномен творческой неудачи, 2011; 2018].

Знаковый характер рассмотренных текстов очевиден. В каждом из них фельетонист, более десяти раз настойчиво обращавшийся к воспоминаниям о Чехове, выполнял не только коммеморативные задачи, но и задачи самоконструирования. В сущности, снова и снова возвращаясь к Чехову, Дорошевич от 1904 к 1914 г. обращался к самому себе. То, что на формальном уровне было связано с низведением жизни писателя как метафоры на уровень метонимии (описывающей общее свойство всей пишущей братии), имеет свою специфическую семиотику [Барт, 1989].

Смысл альтернативных биографий Чехова в авторстве Дорошевича, как кажется, состоит в эксплицитном признании абсолютного гения своего современника и в имплицитном, или неизреченном, осознании своей роли «второго Лейкина», Ивана Ивановича Иванова – граммафониста.

Список литературы

- Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
- Букчин С. В.* Судьба фельетониста. М.: Аграф, 2010.
- Винницкий И.* Граф Сардинский. Дмитрий Хвостов и русская культура. М., 2017.
- Гузаевская С. Н., Родин К. А.* Писатель и свидетель (рецепция «Записок из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского в литературе о каторге и ГУЛАГЕ // Идеи и идеалы. 2020. Т. 12, № 1–2. С. 216–231.
- Дубин Б. В.* Классика, после и рядом: социологические очерки о литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 344 с.
- Зубков К. Ю.* Идеология и биография радикального разночинца в конце XIX века: Н. В. Успенский и Литературный фонд // Складчина. Сборник статей к 50-летию профессора М. С. Макеева. М.: ОГИ, 2019. С. 71–97.
- Козлов А. Е.* «Двойник» Ф. М. Достоевского и «Двойник» Н. Д. Ахшарумова: к вопросу о лингвостилевой организации вторичного текста // Сибирский филологический журнал. 2017. № 1. С. 36–45.

¹¹ Сходный эффект можно наблюдать и в очерке Дорошевича «Герцен» (1902). Возвращающийся из Европы путешественник вынужден выбросить в окно экземпляр запрещенной книги «С того берега»: «Так тяжело уничтожать книгу, конечно, если не занимаешься этим специально. Словно убиваешь человека. Хуже! Убиваешь лучшее, что есть в человеке, – мысль. Сотни тысяч людей прочли бы эту книгу, эти мысли, эти чувства, – и ты отнимаешь у сотен тысяч их достояние. Я выглянул в окно. Книга белела около полотна, вдали. Она осталась по ту сторону границы. Бедный Герцен!» (с. 16). Оставленный по ту сторону границы Герцен (метонимически) поставлен в один ряд с дурной литературой и порнографией. Ситуация неуспеха, отсутствия диалога с читателем оказывается в данном случае определяющей, а политические факторы – второстепенными.

Козлов А. Е. «Граммфонист Иванов»: к вопросу о прагматике вторичного текста

Кудинова Е. П. Чехов и В. М. Дорошевич. Личные контакты. Проблема творческих связей (на материале произведений о Сахалине): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995.

Куликова Е. Ю., Пенская Е. Н. Литературные и эстетические парадоксы Виктора Буренина // Сибирский филологический журнал. 2018. № 1. С. 152–167.

Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы. СПб.: Искусство, 1997. С. 817–827

Минералов А. Ю. Мир каторги в русской художественно-документальной прозе. М., 2009.

Печерская Т. И. Феномен культурной экспансии разночинцев 1860-х годов: литературная ниша «писатель-народник» // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 263–278.

Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М., 2001.

Феномен творческой неудачи / Под ред. А. В. Подчиненова, Т. А. Снигиревой. 2-е изд. М.: Юрайт, 2018.

Феномен творческой неудачи / Под ред. А. В. Подчиненова, Т. А. Снигиревой. Екатеринбург: Изд-во УрФУ, 2011.

Bloom H. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. New York: Oxford Uni. Press, 1973.

Bloom H. The Western Canon: The Books and School of the Ages. New York: Oxford Uni. Press, 1994.

References

Barthes R. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moscow, 1989. (in Russ.)

Bloom H. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. New York, Oxford Uni. Press, 1973.

Bloom H. The Western Canon: The Books and School of the Ages. New York, Oxford Uni. Press, 1994.

Bukchin S. V. Sud'ba fel'etonista [The Fate of Feuilleton Player]. Moscow, 2010. (in Russ.)

Dubin B. V. Klassika, posle i ryadom: sotsiologicheskie ocherki o literature i kul'ture [The Classic: after and near]. Moscow, 2010. (in Russ.)

Guzaevskaya S., Rodin K. Pisatel' i svidetel' (retseptsiya "Zapisok iz Mertvogo doma" F. M. Dostoevskogo v literature o katorge i GULAGE [Writer and Eyewitness (Reception of Dostoevsky's "The House of the Dead" in Literature on Hard Labor and Gulag)]. *Idei i idealy = Ideas and Ideals*, 2020. vol. 12, iss. 1–2, p. 216–231. (in Russ.) DOI 10.17212/2075-0862-2020-12.1.2-216-231

Kozlov A. E. "Dvoynik" F. M. Dostoevskogo i "Dvoynik" N. D. Akhsharumova: k voprosu o lingvisticheskoy organizatsii vtorichnogo teksta ["The Double" of Dostoevsky and "The Double" of Akhsharumov: to the problem of stylistic organization of a secondary text]. *Siberian Journal of Philology*, 2017, no. 1, p. 36–45. (in Russ.)

Kudinova E. P. Chekhov i V. M. Doroshevich. Lichnye kontakty. Problema tvorcheskikh svyazey (na materiale proizvedeniy o Sakhaline) [Chekhov and V. M. Do-

roshevich. Personal contacts. The problem of creative dialogues (based on works on Sakhalin). Abstract of Cand. Philol. Sci. Diss. Moscow, 1995. (in Russ.)

Kulikova E. Yu., Penskaya E. N. Literaturnye i esteticheskie paradoksy Viktora Burenina [Literary and aesthetic paradoxes of Viktor Burenin]. *Siberian Journal of Philology*, 2018, no. 1, p. 152–167. (in Russ.)

Lotman Yu. M. Mass literature as a history and culture problem. In: Lotman Yu. M. About Russian Literature. Articles and Researches on History of Russian Prose, Theory of Literature. St. Petersburg, 1997, p. 817–827 (in Russ.)

Mineralov A. Yu. Mir katorgi v russkoy khudozhestvenno-dokumental'noy proze [The World of Hard Labor in Russian Documentary Prose]. Moscow, 2009. (in Russ.)

Pecherskaya T. I. Fenomen kul'turnoy ekspansii raznochintsev 1860-kh godov: literaturnaya nisha "pisatel'-narodnik" [The Phenomenon of Cultural Expansion of Raznochintsy of 1860s: The Literary Field "Democratic Writers"]. *Critique and Semiotics*, 2020, no. 1, p. 263–278. (in Russ.)

Phenomenon of a Creative Failure. Eds. A. V. Podchinenov, T. A. Snigireva. Ekaterinburg, 2011. (in Russ.)

Phenomenon of a Creative Failure. Eds. A. V. Podchinenov, T. A. Snigireva. 2nd ed. Moscow, 2018. (in Russ.)

Reytblat A. I. Kak Pushkin vyshel v genii. Istoriko-sotsiologicheskie ocherki o knizhnoy kul'ture Pushkinskoy epokhi [Historical and sociological essays on the book culture of the Pushkin era]. Moscow, 2001. (in Russ.)

Vinnitskiy I. Graf Sardinskiy. Dmitriy Khvostov i russkaya kul'tura [Count Sardinskiy. Dmitry Khvostov and Russian Culture]. Moscow, 2017. (in Russ.)

Zubkov K. Yu. Ideologiya i biografiya radikal'nogo raznochintsya v kontse XIX veka: N. V. Uspenskiy i Literaturnyy fond [Ideology and biography of a radical raznochinets at the end of the 19th century: N. V. Uspensky and Literary Fund]. In: Skladchina: Collected works dedicated to the 50th anniversary of Professor M. S. Makeev. Moscow, 2019, p. 71–97. (in Russ.)

Сведения об авторе

Козлов Алексей Евгеньевич – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия)

alexey-kozlof@rambler.ru

Information about the Author

Alexey E. Kozlov – Senior lecturer of Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methods of Teaching Literature, Institute of Philology, Mass-Information and Psychology, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation)

alexey-kozlof@rambler.ru

УДК 821.11 (Шекспир): 821.161.1
DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-73-88

Леди Макбет в контексте русской культуры: от персонажа к сюжету

М. Н. Климова

*Томский государственный университет
Томск, Россия*

Аннотация

С образом леди Макбет, героини трагедии У. Шекспира, в мировую культуру вошел тип сильной и агрессивной женщины, сознательно нарушающей этические нормы и восстающей даже против законов своего естества. Н. С. Лесков в очерке «Леди Макбет Мценского уезда» запечатлел появление подобной личности в гуще русской провинциальной жизни, раскрыв ее потенциал с помощью особого любовно-криминального сюжета сложного генезиса. В XX в. очерк вызвал ряд художественных откликов в литературе и искусстве. В этом ключе в статье рассмотрены некоторые произведения Е. Замятина, Н. Ушакова, Ю. Домбровского, В. Долиной, Л. Улицкой, а также обработки сюжета о русской леди Макбет в театре, музыке, кино.

Ключевые слова

русская литература, английская литература, шекспировские сюжеты, интертекстуальные отношения, сюжет, мотив, ремейк, экранизации русской классики

Для цитирования

Климова М. Н. Леди Макбет в контексте русской культуры: от персонажа к сюжету // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 73–88. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-73-88

Lady Macbeth in the Context of Russian Culture: From a Character to a Plot

M. N. Klimova

*Tomsk State University
Tomsk, Russian Federation*

Abstract

Lady Macbeth, the ambitious wife of the title character of the Scottish tragedy of W. Shakespeare, became a household name. Her name is represented in collective consciousness both as a symbol of insidiousness and as a reminder of the torments of a guilty conscience. Lady Macbeth entered the world culture, as an image of a strong and aggressive woman, who is ready for a conscious violation of ethical norms and rises even against the laws of her nature. N. S. Leskov describes appearance of that kind of a character in a musty atmosphere of a Rus-

© М. Н. Климова, 2020

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

sian province in his famous novella “Lady Macbeth of the Mtsensk District” (1864). He pegged this image as the product of a suffocating lack of freedom of his contemporary reality. The author moved typical features of the Shakespearean heroine to a Russian soil, into the thick of people’s life and created a special love-criminal plot of complex origin for the purposes of its full disclosure in new conditions. The novella plot organically absorbs a number of Shakespearean motifs and images despite of the fact that it is outwardly far from the events of the tragedy “Macbeth”. Notwithstanding that Leskov’s novella had been leaving out by critics’ attention for more than 60 years, it was included in the gold fund of Russian classics in the 20th century, evoked many artistic responses in literature and art, gained international fame and complemented the content of the “Russian myth” in world culture. Not only Leskov’s novella is discussed in the article but also other variants of the Russian Lady Macbeth’s plot such as the poem of N. Ushakov, the story of Yu. Dombrovsky, named after the Shakespearean heroine, as well as a fragment of the novel by L. Ulitskaya “Jacob’s Ladder” with discussing of the draft of one of the possible staging of the essay. Also, a hidden presence of this plot for the first time is noticed in the story “Rus” by E. I. Zamyatin and in the ballad-song “Lesnichikha” by V. Dolina. Moreover, the article gives analysis of transpositions of this literary source into theater, music and cinema languages: its first stage adaptation by director A. Dikiy, the opera “Katerina Izmailova” by D. D. Shostakovich, and its screen versions and cinema remakes such as “Siberian Lady Macbeth” by A. Wajda, “Lady Macbeth of the Mtsensk District” by R. Balayan, “Moscow Nights” by V. Todorovsky, “Lady Macbeth” by W. Oldroyd. The moral evaluation of the Katerina Izmailova’s story left for Leskov as a frightening mystery of an immense Russian soul, but in the further processing of the plot it ranges from condemnation to justification and even apology of the heroine. Adaptations of this plot are also differ in the degree of dependence of the central female image from his Shakespearean prototype.

Keywords

Russian literature, English literature, Shakespearean plots, intertextual relations, plot, motif, remake, screen versions of Russian classics

For citation

Klimova M. N. Lady Macbeth in the Context of Russian Culture: From a Character to a Plot. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 73–88. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-73-88

В ряду шекспировских пьес, принесших в мировую культуру новые сюжеты и мотивы, шотландская трагедия «Макбет» (1606) не самая заметная. Переработки ее сюжета появились лишь в XX в.: спектакль О. Уэллса «Вуду Макбет» (1936), фильм Акиро Куросавы «Замок паутины» (1957), абсурдистская драма Э. Ионеско «Макбетт» (1972). В культурной традиции легче прижились и даже обрели самостоятельность отдельные образы и цитаты из трагедии: «три ведьмы», «пузыри земли», «нашествие леса», «шум и ярость» и др., а также два макбетовских символа мук нечистой совести – «тень Банко» и бред леди Макбет, видящей на своих руках несмываемые пятна крови. Можно предположить также жизнь за пределами шекспировского текста и самого образа леди Макбет, имя которой не только стало нарицательным, подобно Ромео, Гамлету или Отелло, но и вошло в заглавия трех произведений русской литературы XIX–XX вв. – очерка Н. С. Лескова, стихотворения Н. Ушакова и рассказа Ю. Домбровского. Судьбе этого образа на русской почве и посвящена данная статья, но прежде несколько замечаний о шекспировской пьесе и ее героях.

Известно, что сюжет «Макбета» У. Шекспир нашел в хрониках Р. Холиншеда среди событий шотландской истории XI в. Интерес к ней был вызван восшествием на английский престол сына шотландской королевы Марии Стюарт Якова I. Стюарты вели свой род от полководца Банко, который, впрочем, главным героем шекспировской пьесы не стал, отступив в тень колоссальной фигуры короля-узурпатора Макбета. Упомянул хронист и честолюбивую жену Макбета, вдохновив тем самым Шекспира на создание одного из самых ярких его образов. Первые зрители пьесы с ужасом наблюдали, как благородная леди хладнокровно замышляет убийство в собственном доме, лицемерно приветствует обреченного на гибель гостя – шотландского короля Дункана, насмешками побуждает к злодеянию сомневающегося мужа и, наконец, запутывает следы преступления. Впечатления от этих сцен стали основой популярного мнения, что в «Макбете» изображен брачный союз сильной женщины и слабого мужчины. Некоторые ученые (речь идет о старой филологической школе XVIII–XIX вв.) видели в образе леди Макбет рецидив средневековой женофобии Шекспира, для массового же сознания ее имя стало одновременно символом коварства и напоминанием о муках нечистой совести. Для лучшего понимания этого образа приглядимся внимательнее к тексту пьесы.

Перечитывая «Макбета»¹ и знакомясь с его постановками и экранизациями, можно заметить несоответствие привычных трактовок пьесы ее реальному содержанию и даже увидеть в ней одно из наименее понятых творений великого драматурга². Так, «Макбета» нередко читают и ставят как историю незлого, в сущности, мужчины, по слабости характера ставшего орудием преступных планов своей жены, т. е. фактически как бытовую драму. У Шекспира же это высокая трагедия о границах человеческой свободы – итог его раздумий о ренессансной гуманистической утопии, начатых в «Гамлете» и «Короле Лире». Заглавные герои этих трагедий подвергли сомнению оптимизм ренессансной антропологии. В «Макбете» же рассмотрен и сам идеал человека Возрождения. Главный герой этой пьесы явлен на сцену как его зримое воплощение – не рефлексирующий книжный юноша или утомленный жизнью старик, а муж доблести в расцвете лет и сил в момент своего триумфа. На глазах зрителей этот великолепный человеческий экземпляр превратится в кровавое чудовище, до смертного часа сохраняя ореол мрачного величия. У Макбета нет физической или моральной ущербности главных шекспировских злодеев – Ричарда III, Яго, Эдмунда. Счесть же его наивной жертвой колдовского морока или добряком, пасующим перед злой энергией собственной жены, можно лишь при очень поверхностном знакомстве с текстом пьесы. Ее внимательное чтение открывает, что мнение о слабом характере Макбета подтверждено лишь упреками его жены, хотящей любой ценой заглушить внезапные сомнения мужа по поводу убийства короля Дункана и побудить его к осуществлению их общего замысла (акт I, сцена 7). Сама леди при этом убеждена в коро-

¹ Цитаты из трагедии даны в переводе А. И. Кронеберга (1844). См.: Макбет. Трагедия в пяти актах В. Шекспира. Перевод А. И. Кронеберга. URL: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1080oldorfo.shtml (дата обращения 21.02.2020).

² Английский оригинал пьесы содержит несколько темных и допускающих различное толкование мест. Так, камнем преткновения переводчиков стала знаменитая реплика ведьм в конце первой сцены «Fair is foul, and foul is fair».

левском призвании Макбета и боится лишь, что достичь этой цели мужу помешает излишняя щепетильность (акт 1, сцена 5). Мету зла в его душе она скорее недооценивает, хотя он вряд ли достиг бы вершин воинской доблести без гордости, честолюбия и злости. Только соблюдение заветов предков до поры сдерживало в нем экспансию зла, но и эти заветы втайне уже тяготили его³. День воинского триумфа, в который начинается действие пьесы, стал днем самопознания доблестного тана, открыв несоответствие его могучего потенциала отведенной ему социальной роли, предсказание же ведьм лишь подтвердило правоту этого открытия. Вопреки расхожему мнению, мысль об устранении короля родилась у Макбета и обрела контуры конкретного преступления еще до встречи с женой (акт 1, сцена 4). Не побежденные до конца совесть и стыд еще однажды взбунтуются в нем, вызвав спор супругов о сущности человека и границах его свободы. Макбет согласится с доводами жены не по слабости характера, а из соответствия их его тайным желанием. Органичность этого выбора докажет его дальнейший путь, пройденный им до конца в одиночку столь же отважно, как прежде он шел дорогой чести. Таким в общих чертах видится нам этот герой Шекспира.

С образом его жены в массовом сознании также связано несколько небесспорных утверждений. Одно из них – о доминирующем положении жены в союзе супругов Макбет. Непредвзятый читатель заметит, что при всей разнице темпераментов супруги Макбет «глядят в одну сторону» и понимают друг друга с полуслова, что выделяет их на фоне прочих персонажей. Например, подтверждением этому может быть естественное желание Макбета скорее поделиться новостями с женой, которое восхищает короля Дункана не меньше, чем воинская доблесть, ведь собственная жена короля жила в миру почти монашкой. Также здесь можно вспомнить и другого героя пьесы – Макдуфа, который перед бегством в Англию не счел нужным объяснить свой поступок любимой жене, и та послушно повторяет сыну чужие слова об измене отца. Леди Макбет же ради успеха мужа готова отречься от своей природы (заметим, что у нее и личного имени нет). Даже став сообщниками убийства короля, супруги не отшатнулись друг от друга в ужасе, как большинство людей в их положении, не обменялись упреками, напротив, союз их был дополнительно скреплен состраданием и горькой нежностью. Об этом говорит то, что Макбет берет на себя груз последствий их общего злодеяния, чтобы оградить больную душу жены от новых потрясений. Кроме того, и сам бред несчастной навеян его словами об окровавленных руках, сказанными после убийства. Поистине, эта преступная чета выразила мечту Шекспира о браке как любовном союзе соратников и единомышленников в наибольшей мере⁴.

³ Лучше поняла этот характер ведьма Геката, сказавшая о Макбете «вещим сестрам»:

Он и без вас был горд и зол
И не для вас к убийству шел.
В нем луч любви давно погас...
(Акт III, сцена 5).

Впрочем, в современных постановках эту сцену, как правило, опускают.

⁴ Таким с течением времени мог бы стать и брак Отелло и Дездемоны, беззащитный перед чужим коварством именно в силу своей идеальности и отсутствия подлинного понимания партнера, ставшего основой союза супругов Макбет.

Леди Макбет нередко называют «четвертой ведьмой» и главной виновницей всех злодеяний пьесы. Как уже упоминалось, в раннем шекспироведении было принято видеть в ее образе рецидив средневекового страха перед женщиной. Более же современных читателей, лишенных этого предрассудка, отталкивает именно ее неженская жестокость. Но обе роли: и злой жены якобы безвольного мужа, и яркой ненавистницы собственного пола, равно не годятся на роль подруги трагического героя, ставшего заложником своей доблести. О явной незаурядности жены Макбета свидетельствуют и тон его письма к ней, в котором он стремится поделиться своим потрясением от встречи с ведьмами, и его радостное ожидание встречи с ней. Но это противоречит впечатлениям читателя, впервые видящего ее замышляющей убийство в собственном доме (акт 1, сцена 5). Впрочем, следующая сцена поясняет, что речь шла о криминальном дебюте леди. В ней Банко, подъезжая с Дунканом к родовому замку Макбета, обращает внимание короля на большую колонию ласточек, свивших гнезда под кровлей дома. У Шекспира природа чутко реагирует на дела людей, и это явный знак не только чистоты здешнего воздуха, как думает Банко, но и гармонии с собой и окружающим миром, в котором доньяне пребывали обитатели замка. К сожалению, эту сцену в современных постановках пьесы обычно пропускают.

Если помрачение души доблестного Макбета происходит на наших глазах, то о пути леди к преступлению можно лишь строить догадки. Будучи под стать своему мужу, идеальному воителю, она обладает силой характера и жизненной энергией, живым и отважным умом, глубокой, хотя и чуждой сантиментов привязанностью к мужу. «Неженским» проблемам общей с ним жизни она отдает свои основные силы, между делом справляясь с повседневными заботами женщин своего круга. «Милая соучастница» карьерного роста супруга, она не могла не думать о механизмах власти, придя с течением времени к мрачным выводам о кратчайшем пути ее достижения и сохранения. В «Макбете», как и в случае с историей принца Амлета у Саксона Грамматика, Шекспир осовременил персонажей хроники Холиншеда, вооружив честолюбивую жену средневекового феодала идеями социального имморализма в духе Макиавелли. Но цинизм речей леди еще не говорит о ее природной порочности. Надеясь отказаться, как от слабости, от женского естества, она явно не ведает самое себя. В отличие от нее «слабовольный» Макбет идет на преступление сознательно, не обманывая себя в оценке избранного пути и зная о неизбежности возмездия. Душу своей жены он также понимает лучше ее самой. Самоотверженность леди в миг его последних сомнений укрепляет воителя в его выборе, но в ее жестокость он явно не верит. Вряд ли в конце этой сцены он стал бы просить рожать ему лишь сыновей их потенциальную убийцу!

И он не ошибся. Вообразив себя выше законов добра и зла, леди переоценила свои душевные силы. Первый сигнал об этом, показавшееся ей странное сходство лица спящего Дункана с ее отцом, она не распознала. После совершенного убийства ей удалось запутать следы преступления и неплохо сыграть роль хозяйки дома, оскверненного убийством, но обморок ее в конце этой тягостной сцены вряд ли был притворным. Леди еще продолжает на словах бравировать напускным цинизмом, но муж, уже различив любящим сердцем первые симптомы ее душевной болезни, перестает делиться с ней своими планами. Она наивно думала, что единственным преступлением их падение и ограничится, но необратимый

процесс саморазрушения горделивой души был уже запущен. Ее больное сознание снова и снова возвращается к событиям страшной ночи, тщетно надеясь уничтожить следы своего преступления. Но в этой забывшей Бога душе нет подлинного раскаяния, первой ступени покаяния, открывающего для нее путь христианского спасения. Кончина героини шотландской трагедии темна, обычно считается, что она покончила с собой.

Итак, в галерее шекспировских героинь леди Макбет – очевидное художественное открытие. С ее образом в мировую культуру вошел тип сильной и преступной женщины, готовой к сознательному нарушению этических норм и вступающей даже против законов своего естества. Поэтому ее иногда считают одной из провозвестниц идей феминизма. Массовое же сознание восприняло образ несчастной леди, как, впрочем, и другие «вечные типы», весьма упрощенно, называя ее именем особо жестоких и вероломных преступниц. Так, в опере Дж. Верди «Макбет» (1847) именно она воплощает зло тиранической власти, вопреки тексту Шекспира, планируя убийство Банко и лично приказав истребить семью Макбета. Поэтому неразрывная с образом леди Макбет сцена ее бреда выглядит у Верди лишь немотивированной уступкой традиции.

Хотя шотландская трагедия вошла в русскую культуру не без затруднений⁵, уже в 1828 г. А. С. Пушкин, назвав Шекспира в одном из сонетов «творцом Макбета», явно не боялся оказаться непонятым. Следы его собственных впечатлений от этой пьесы сохранили «Борис Годунов» (1825), замыкающий трагедийную традицию мировой литературы, и поэма «Полтава» (1828), героиня которой, Мария Кочубей, создана по «шекспировским лекалам». Задуманная как малороссийский вариант Дездемоны, она, подобно леди Макбет, поддерживает преступные мечты Мазепы о короне и сходит в финале с ума от сознания своей вины. В поэзии М. Ю. Лермонтова отголоски бреда леди различимы и в раннем стихотворении балладного типа «Атаман» (1831), и в финальных строках «Смерти поэта» (1837). Реминисценции образа леди Макбет обнаружены и в образе одного из персонажей романа Ф. М. Достоевского «Бесы» (1873) – недалекой, суетной и тщеславной губернаторши Юлии Михайловны фон Лембке. Макбетовские символы угрызений совести использовали в стихах К. К. Случевский («Воспоминанья вы убить хотите...») и В. Ф. Ходасевич («Леди долго руки мыла...»). Не прошел бесследно опыт работы над переводом шотландской трагедии и для Б. Л. Пастернака, показавшего в романе «Доктор Живаго» (1957) страшную метаморфозу идеалиста Павла Антипова. Но самый необычный отклик русской литературы на эту шекспировскую пьесу – очерк Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» (1864).

В книге Ю. Д. Левина «Шекспир и русская литература XIX века» этому произведению посвящено лишь несколько строк. Назвав очерк в ряду русских художественных текстов, в заглавиях которых упомянут шекспировский образ («Гамлет Щигровского уезда» (1849) и «Степной король Лир» (1870) И. С. Тургенева, «Деревенская Офелия» (1875) В. Н. Немировича-Данченко и др.), исследователь отмечал, что отношение описанных в них персонажей к героям Шекспира было неоднозначным, например окрашено иронией. В очерке Лескова такой иронии нет,

⁵ Первый перевод «Макбета» на русский язык напрямую с оригинала (1828), созданный В. К. Кюхельбекером в одиночном заточении, до читателей-современников не дошел, а следующий перевод М. П. Вронченко (1836) театральная цензура запретила к постановке.

совсем не похожа на шекспировскую леди, по мысли Ю. Д. Левина, и его героиня, Катерина Измайлова. «Но вводя это имя в заглавие, Лесков тем самым декларировал, что преступления его героини – не просто уголовное дело, а подлинная трагедия, и что в любом российском уезде (первоначально повесть называлась «Леди Макбет *нашего* уезда») в гуще народной жизни можно найти трагические коллизии шекспировских масштабов» [Левин, 1988, с. 155]. Признавая справедливость последнего утверждения, все же заметим, что нам отношения лесковского очерка с трагедией «Макбет» и миром Шекспира в целом видятся более сложными и многогранными.

Сам автор очерка утверждал, что его замыслом обязан детскому воспоминанию о совершенном по соседству преступлении. Молодая женщина убила «зажившегося» свекра, влив в ухо мирно спавшего днем в саду старика расплавленный сургуч, и в городе долго вспоминали белизну кожи убийцы, которую палач публично «терзал» на площади [Лесков, 1956, с. 483]. Этот случай привлек внимание Лескова не только бередившим душу образом молодой и красивой преступницы, но и «шекспировскими», одновременно из «Гамлета» и «Макбета», деталями злодеяния. В душном мареве провинциальной жизни на миг проступило удивительное женское лицо с простонародными чертами и следами шекспировских страстей – непредсказуемое лицо русской леди Макбет. Но ее историю писателю еще предстояло придумать, ведь не вполне ясны были даже мотивы давнего злодеяния.

Для полноты раскрытия потенциала интересующего его типа в условиях провинциального купеческо-мещанского быта Лесков создал особый любовно-криминальный сюжет с четырьмя убийствами и финальным самоубийством героини. Эти преступления были рождены конфликтом тотальной российской несвободы и исконной тоски русского сердца о ничем не ограниченной дикой воле. Определяет движение действия в очерке мотив супружеской измены, осложненной социальным неравенством любовников. Источниками сюжета «Леди Макбет Мценского уезда» обычно считают лубочную историю о любви купчихи и молодого приказчика и полемично воспринятую «Грозу» А. Н. Островского (1859). На наш взгляд, отразилась в нем и повесть самого Лескова «Житие одной бабы» (1863), посвященная одной из незаметных драм русской провинциальной жизни. Здесь мы находим некоторые важные и не представленные в «Грозе» и лубочной истории элементы будущего сюжета – мотивы зачатого вне брака ребенка и детской смерти, а также «тюремный» финал⁶. В новом произведении Лескова трагическая история запретной любви как бы переписана заново и применительно к иным народным характерам.

«Шекспировский след» в этом тексте ощутим не только в том, что русские провинциалы «с чьей-то легкой руки» стали звать именем его героини свою преступную землячку, о чем сказано в самом начале. Вдумчивый читатель Шекспира, Лесков многое нашел для своего замысла в «Макбете», и подтверждения тому

⁶ Герои-любовники «Жития...» своим совместным побегом осуществляют мечту Катерины Кабановой о бегстве с Борисом, но вскоре они арестованы за бродяжничество и брошены в тюрьму, где женщина рождает недоношенного, недолго прожившего ребенка, а мужчина умирает от болезни. Обстоятельства смерти героини при этом отчасти напоминают судьбу Офелии.

обнаружены на разных уровнях его нового текста. Автор очерка, создавая русскую версию открытого Шекспиром женского типа, творчески переосмыслил ряд значимых макбетовских мотивов («детоубийство», «нашествие леса», «явление призрака убитого своему убийце» и др.), искусно вплел в ткань повествования шекспировские детали. Так, было замечено, что изображение героини очерка в начале и конце ее «драмы любви» имеет параллели в мимолетных образах первых сцен «Макбета»: купчихи, в отсутствие мужа грызущей орехи, и сцепившихся в смертельной схватке пловцов [Гуминский, 1983, с. 242–2443]. В первой сцене «Макбета» в переводе А. И. Кронеберга появляется даже «добролюбовский» образ «луча света в темном царстве»: «Гроза гремит, / Без черных туч / На небесах / Играет луч». Этой природной метафорой Кронеберг заменил трудно переводимую реплику ведьм о взаимосвязи добра и зла⁷. Возможно, именно она обратила мысль Лескова к образу Катерины Кабановой.

Заимствования из Шекспира в тексте очерка подверглись различным изменениям. Рассмотрим лишь некоторые из них. Так, изображение главных героев очерка основано на ошибочной трактовке взаимоотношений супругами Макбет, созвучной, заметим, и типовой ситуации русского Эроса. Но в очерке привычный конфликт силы и слабости заострен, кажется, до предела. Злодейства леди Макбет бледнеют рядом с преступлениями Катерины Измайловой, почти неуязвимой при этом для угрызений совести, сводящих с ума ее английскую предшественницу. Монолитный внутренний мир лесковской героини сможет разрушить лишь предательство любимого. Зато ее партнер, лукавый «девичур» Сергей слишком мелок для любовно-криминальной драмы, в которую его помимо воли вовлекла безрассудная страсть соблазненной им женщины.

Создавая русскую версию одного из шекспировских женских типов, Лесков сохранил его основные черты, но изменил их соотношение и значимость в структуре изображенной им личности и переосмыслил причины, ее сформировавшие. Так, героиня очерка, в отличие от своего английского образца, не честолюбива и действует под влиянием всепоглощающей любовной страсти, любовь же шекспировской леди к мужу невнимательный читатель может и проглядеть. Обе женщины легко идут на нарушение нравственных норм. Но леди Макбет поступает обдуманно, ее имморализм рационален, являясь частью ее мировоззрения. Катерина Львовна Измайлова, напротив, пребывает во власти инстинктов и эмоций, не приучена ни думать, ни читать⁸, и до странного инфантильна в нравственном отношении. Детским простодушием звучат ее слова, обращенные к только что убитому мужу: «Вот тебе, не крадись к жене вором, не подглядывай» [Лесков, 1956, с. 120]. Такое неразличение границы между добром и злом свидетельствует о незрелости души героини. Силы этой могучей полудетской души до встречи с Сергеем спали глубоким сном и, пробужденные чувственным потрясением, развернулись вдруг широко и страшно. Но беспредельная свобода обернулась рабст-

⁷ Совпадение явно случайное – перевод Кронеберга был создан задолго до статьи Н. А. Добролюбова (1860), название которой логически вытекало из заглавия его прежней критической работы, посвященной драматургии А. Н. Островского.

⁸ Интересно, что среди рассказов единственной книги в доме Измайловых, «Киевского патерика», в сюжетно-занимательной форме закреплявшего в памяти мирян азы православия, была история целомудренного Моисея Утрина и его сластолюбивой хозяйки, содержание этого сюжета «зеркально» завязке очерка.

вом слепого Эроса, превратившим ее в бестрепетную серийную убийцу. Пожалуй, Лесков стал первым, кто с такой трезвостью заглянул в глубины народной жизни.

С темой пугающей широты русского человека связана еще одна «шекспировская» особенность очерка, идущая скорее от «Короля Лира», чем от «Макбета»: природа здесь не декоративный фон, а свидетельница и соучастница событий. Но в «Макбете» силы природы этически ориентированы и жестоко карают нарушителей нравственных законов, символом чего стала сцена «нашествие леса». У Лескова же природа явлена сразу в двух ипостасях – «светлой» и «темной», признающей лишь право сильного. («Темную» сторону природы называл своей богиней в «Короле Лире» хищный бастард Эдмунд.) Показательны в этом плане образы животных, которым регулярно уподобляются в тексте очерка жертвы Катерины Львовны, – от старика Измайлова, принявшего смерть отравленной крысы и приходящего в кошмары убийцы безглазым котом-оборотнем, до Сонетки, гибнущей в волнах, как схваченная щукой «мягкоперая плотвица». Под пером Лескова «амбивалентной» стала и сцена «нашествия леса». В очерке преступные любовники захвачены на месте убийства ребенка людьми, шедшими из церкви после праздничной службы, которые под влиянием праведного, казалось бы, гнева тут же превращаются в жадную до зрелищ и готовую на самосуд толпу.

Самой Катерине Львовне, соединившей в себе, как и ее имя, чистоту и хищность, равно близки оба лика природы. Ее цельная и здоровая натура инстинктивно рвется к свободе и полноте жизни, жаждет любви и материнства в соответствии с вечными природными законами. (Символично, что пролог к ее роману с Сергеем «написан» рекой, прорвавшей мельничную плотину, с чем и связано долгое отсутствие мужа Катерины.) Но к достижению законной цели эта взрослая женщина в силу неразвитости души идет со слепым эгоизмом ребенка или животного, и ее человеческая деградация неизбежна. Шестая глава очерка – кульминация этого процесса [Лесков, 1956, с. 106–112]. Благоклонная к любящим природа дарит им чудесную дивную ночь в яблоневом саду, где Катерина Львовна чувствует себя, как в раю. Но Сергей не разделяет восторга, а пытается подчинить волю любовницы своим честолюбивым планам по поводу их дальнейшей совместной жизни, что ему с помощью жалоб и льстивых обещаний и удается. Хотя ночной сад опутан мерцающей сеткой из лунного света и тьмы, его красота не возвышает душу, а вызывает в ней лишь «лень, негу и темные желания». Библейская символика этой сцены ясна – в райском саду лукавый змей обольщает доверчивую Еву, открыв тем самым дорогу к греху и смерти для всего людского рода. Характерно, что обитают в этом диком раю в основном «непоэтичные» животные – сонный перепел в клетке, «жирная лошадь», стая собак и, наконец, воюющие на крыше коты. Их драка явно предвосхищает безобразную сцену убийства мужа Катерины, закономерно завершившей странную ночь. В слепом эгоизме своей незаконной страсти героиня очерка постепенно теряет не только человечность, но и здоровые природные начала, даже материнский инстинкт и чувство самосохранения. Она равнодушна к собственному ребенку, а познав предательство любимого, бестрепетно губит вместе с соперницей свое тело и душу.

История русской леди Макбет вызывает у рассказчика «душевный трепет» – сложное соединение ужаса и сострадания, как одна из мучительных загадок безмерной русской души. Катерина Львовна Измайлова – одна из первых в ряду па-

радоксальных героев Лескова, не поддающихся традиционному делению литературных персонажей на «положительных» и «отрицательных» и потому непонятых не только современниками, но и потомками. Читательская судьба «Леди Макбет Мценского уезда» – яркое тому подтверждение.

Очерк Лескова был опубликован в первом номере журнала «Эпоха» за 1865 г. как начало задуманной автором серии очерков о русских женщинах разных сословий, но журнал вскоре перестал выходить, и этот замысел не осуществился. Л. А. Аннинский в эссе «Мировая знаменитость из “Мценского уезда”» [Аннинский, 1986, с. 70–108], пытаясь проследить судьбу этого произведения в пространстве русской и мировой культуры, установил нечто удивительное. По его наблюдению, журнальная публикация очерка откликов не имела. «Прогрессивные» критики, недавно заклеившие автора романа «Некуда» ретроградом, в его новом творении умудрились заметить лишь микроскопический намек Лескова против нравов нигилистических коммун в описании сговорчивой каторжанки Феоны. Не оставил отклика о «Леди Макбет...» и удрученный своими проблемами Ф. М. Достоевский, этот текст как издатель «Эпохи» явно читавший. При жизни автора очерк был переиздан дважды: в сборнике 1889 г. и в собрании сочинений, вышедшем приложением к журналу «Нива», затем три десятилетия его не издавали. Первое советское издание «Леди Макбет...» вышло лишь в 1928 г., но сразу в массовой серии «Народная библиотека», что означало перевод почти забытого произведения в разряд классики⁹.

Внешне неожиданное, это событие было на деле подготовлено длительным периодом скрытого присутствия очерка в сознании нации. Невысоко ценимые критиками и историками литературы, произведения Лескова пользовались признанием массового читателя, а собрание сочинений писателя, по свидетельствам мемуаристов, входило в круг домашнего чтения интеллигенции начала XX в. То, что история Катерины Измайловой успела занять прочное место в сознании русского человека, доказывает появление в 1927 г. сразу двух ее литературных рецензий.

Случай первый, Л. А. Аннинским не замеченный, – рассказ Е. И. Замятина «Русь». Этот небольшой текст, своей словесной фактурой напоминающий кусок старинной парчи, – литературная эпитафия художнику Б. М. Кустодиеву (1873–1927), любовно воссоздавшему картины навсегда ушедшей старой Руси и, в том числе, автору известной серии иллюстраций к «Леди Макбет...». Его имя носит вымышленный город, место действия рассказа, где под любящим надзором теткин-настоятельница неспешно, как яблоко на ветке, растет и созревает его героиня – красавица Марфа Ивановна. Посватались к Марфе два именитых купца-соперника, «веселый» и «темный», она же по предсмертному совету тетки выбрала в мужья «веселого» и, кажется, не прогадала. Неторопливо, по раз и навсегда за-

⁹ Один художественный отклик на него в XIX в., кажется, был – повесть А. П. Чехова «В овраге» (1889), мрачный сюжет которой включил мотивы ранних произведений Лескова. Красивую бесприданницу здесь выдают замуж за физически (в «Житии одной бабы» умственно) ущербного богатого жениха, а малолетний наследник из корысти ею, внешне привлекательной, но жестокосердой женщиной, убит. Примечательны также зоологические сравнения при описании невесток лавочника Цыбукина – «гадюки» Аксиньи и «жаворонка» Липы. Но у самого Чехова вряд ли была сознательная рефлексия по поводу происхождения этих мотивов и образов.

веденному порядку течет ее внешне благополучная жизнь, неотличимые друг от друга дни исчезают в круговороте лет. Но, замечает рассказчик, даже деревьям в саду природой дана одна ночь в году, когда они, сойдя со своих мест, предаются весеннему разгулу. Уехали купцы на ярмарку, а Марфу позвал в ночной сад молодой приказчик, однажды уже наказанный мужем за то, что на Пасху слишком пылко похристовался с хозяйкой. И не устояла Марфа... Вернулся муж и вскоре умер, отравившись «грибом-самоплясом», запретив жене перед смертью выходить за его соперника. Обвенчалась Марфа с молодым приказчиком, а «темный» купец от сердечной тоски покинул Кустодиев. И звонили колокола над ними, грешными по людским законам и безгрешными по законам природы, даже бесловесным деревьям дающей ночь весенней любви.

Е. И. Замятин называл себя учеником Лескова, но в его рассказе на это указывают лишь интерес автора к старому быту и пресловутое «узорочье» сказового письма при отсутствии лесковской иронии и его «объемного» взгляда на явления жизни. Любовный конфликт сюжета о русской леди Макбет здесь почти до конца заслонен историей соперничества двух купцов, сам же сюжет сильно редуцирован. Из преступлений любви в рассказе сохранено лишь предполагаемое отравление мужа, не влекущее за собой в пределах текста никакого наказания. Идеализируя природное начало в человеке, Замятин для оправдания своей героини уподобил ее растению и даже создал авторский миф о весенней оргии деревьев. В истории сюжета о русской леди Макбет его рассказ интересен как первый опыт апологии преступной героини, олицетворяющей старую Русь.

Случай второй – маленькая поэма Н. Ушакова «Леди Макбет» [Ушаков, 1980, с. 133–135]¹⁰. По своим достоинствам она заслуживает отдельного разговора, поэтому здесь скажем о ней коротко. Увидевшая свет в авторском сборнике 1930 г., поэма была написана 7–10 января 1927 г. Нам представляется, что толчком к ее созданию стало реальное преступление: некий окружной лесник был застрелен во сне женой, хотевшей, чтобы должность мужа отошла ее любовнику. Как некогда Лесков, увидев шекспировскую коллизию бытового убийства, Н. Ушаков создал свою версию происшествия, применив в качестве ключа образ леди Макбет. (Даже стихотворный размер поэмы, четырехстопный хорей, подсказан словом «леди».) Думал поэт при этом в основном о шекспировской трагедии, что особенно заметно в описании убийства и финале, прямо отсылающем к сцене нашествия леса. (В поэме использование этого образа дополнительно оправдано тем, что убит именно лесник.) Л. Аннинский считает, что влияние Лескова в поэме ограничено эпиграфом, хотя именно очерку поэма обязана своим сюжетом. Последовательно использован в ней и ряд «лесковских» деталей, в поэтическом контексте ставших особенно значимыми. Есть здесь и неявная полемика советского автора с его предшественником, старомодно увлеченным, по мнению поэта, любовно-криминальной интригой. (Заметим, что единственная любовная сцена поэмы отнесена к неопределенному «когда-то».) Полемична Лескову в поэме и трактовка героев. Любовник едва упомянут, зато обманутый муж изображен не без сочувствия, ведь это не стяжатель-купец, а преданный своему делу труженик, сутками пропадавший в лесу и оплативший свое невнимание к жене своей жизнью. Она

¹⁰ Выражаю глубокую благодарность Е. В. Капинос за любезно предоставленный ею стиховедческий анализ этого произведения.

же, условиями отсталого быта заведенная «в сонное нагромождение страхов, теней, мебели», обречена на прозябание, отводя душу в запретной любви. Интересно, что образы живой природы связаны в поэме с убитым лесником, а его убийца-жена окружена предметами вещного мира. Впрочем, в отличие от Катерины Измайловой, героиня Ушакова не закоснела в хищном эгоизме и открыта для угрызений совести, что вселяет надежду на ее исправление и приобщение к современной жизни советского общества.

Уже во второй половине 1920-х гг., помимо литературных произведений, появляются и первые переложения «Леди Макбет Мценского уезда» на языки других искусств: фильм Ч. Сабинского «Катерина Измайлова» (1926) и серия иллюстраций Б. М. Кустодиева в подарочном переиздании очерка 1930 г. Тогда же начал работу над одноименной оперой Д. Д. Шостакович (ее премьера состоялась в январе 1934 г.). Первую театральную постановку очерка осуществил в 1935 г. режиссер А. Дикой, но в спектакле нашли «формализм» и вскоре его запретили. Известно лишь, что действие в нем происходило на аскетическом фоне черных сукон, а героиня постепенно меняла внешность, из белобрысой безбрововой «михрютки» превращаясь в роковую блонетку. С препятствиями столкнулась и опера Шостаковича, ныне признанная одним из вершинных достижений музыки XX в. Через два года после премьеры в газете «Правда» появилась разгромная статья «Сумбур вместо музыки», посвященная ее постановке в Большом театре. Спектакль не понравился И. В. Сталину с его традиционными музыкальными пристрастиями, что на долгие годы закрыло доступ опере Шостаковича к советскому зрителю. Дальнейших репрессий для ее автора, по счастью, не последовало, не прервалось и триумфальное шествие крамольной оперы по театрам мира. Ее вторая редакция «Катерина Измайлова» была поставлена в СССР лишь в 1962 г. Вышла на экраны и одноименная фильм-опера с Г. Вишневской в главной роли (1966).

Поскольку своей всемирной известностью сюжет о русской леди Макбет в значительной мере обязан опере Шостаковича, следует сказать об отношении ее либретто к литературному источнику. Замысел оперы возник у молодого композитора под впечатлением от вступительной статьи к упомянутому ранее подарочному изданию очерка, в которой с одобрением говорилось о стихийном бунте героини, своей любовью бросившей вызов старому быту. История Катерины Измайловой должна была стать первой частью неосуществленной оперной трилогии о судьбе русской женщины в прошлом и настоящем, что предполагало однозначно положительную трактовку и образа русской леди Макбет. От создателей либретто (Шостакович писал его в соавторстве с А. Прейсом) это потребовало радикальной переработки исходного материала. Неоднозначные персонажи Лескова очерчены в либретто с выразительной прямолинейностью плаката. Оперная Катерина неграмотна, но от природы умна и талантлива, а ее смелые высказывания против всевластия мужчин, как и в случае с шекспировской героиней, обеспечили ее образу симпатии современных феминисток. Жертвы же ее принадлежат пресловутому «темному царству» и жалости вроде бы не заслуживают (особенно отвратительным получился в опере старик Измайлов). Из либретто исключен страшный эпизод убийства малолетнего Феди, не упоминается в нем и ребенок Катерины и Сергея, к которому героиня очерка равнодушна. Их «драма любви», длящаяся в очерке примерно десять месяцев, в опере разворачивается за несколь-

ко дней¹¹, вовлекая героев в водоворот событий как бы помимо их воли. Ставшая преступницей в силу неправильного социального устройства, героиня оперы и в падении своем сохраняет живую душу, терзаемую угрызениями совести. Но гений Шостаковича преодолевает вульгарно-социологический схематизм либретто. Композитору удалось также, возможно, интуитивно сказать правду и о своем жестоком времени, что отразилось и в проходящем через всю оперу зловещем образе толпы, и в могучем трагическом звучании «каторжного» финала, вызвавшем во время спектакля бурные рыдания Максима Горького.

Еще одна литературная рецепция лесковского сюжета – рассказ Ю. Домбровского «Леди Макбет» (1974) [Домбровский, 1994, с. 361–378]. Его действие приурочено к 1930 г. Рассказчик, в ту пору очень молодой человек и начинающий писатель, работал санитаром Лефортовского госпиталя и поневоле оказался втянут в странную жизнь больничного персонала. Изолированная от внешнего мира, эта жизнь вскоре показалась начитанному юноше осколком давно миновавших времен. Царила в ней кастелянша Марья Григорьевна – свирепая сорокалетняя женщина, готовая, по ее же признанию, любого «из самолюбства зубами загрызть и на каторгу пойти». Юного поэта она сразу невзлюбила, откровенно заявив, что будь у нее такой муж, она бы его голыми руками в постели задушила. Но никакого мужа у этой властной, похотливой и злобной даже в минуты страсти женщины нет, и она беззастенчиво манипулирует мужской частью персонала. Особенно прочная связь у нее установилась с одним из санитаров, по-мужски обаятельным, но слабовольным и вдобавок женатым. К тому же сердце его отдано юной бельевщице Маше (рассказчик видит их нежное прощание после ночного свидания в саду). Свирепая страсть кастелянши давно тяготит санитаря, но противостоять ее злой воле он не может и вновь уступает ее притязаниям. Эти странности любви юный писатель обсуждает со своей приятельницей, молодой актрисой, мечтающей о ролях шекспировских героинь. Его сравнение кастелянши с леди Макбет актрису удивляет, ведь у Шекспира она совсем другая. Странности же любви она объясняет разнообразием характеров любящих: одних это чувство возвышает, для иного же и любовь преступление. Развязывает любовный треугольник в рассказе нелепая смерть санитаря от пули госпитального охранника, еще одного поклонника кастелянши. Рассказчик чувствует в случившемся ее злую волю, но ничего доказать не может и лишь восстанавливает против себя весь персонал и даже приехавшую из деревни вдову санитаря. Кстати, Маша с ней подружилась, кастелянша же вовремя сбегает, прихватив с собою кое-какие казенные вещи. И лишь через несколько лет рассказчик узнал, что пуля охранника, сразившая санитаря, на деле была предназначена ему самому. В этом тексте не названный вслух сюжет о русской леди Макбет, ставший популярным как раз к 1930 г., как бы неявно «мерцает», а парадоксальная любовь героини Лескова «распределена» между двумя женскими персонажами с одинаковым именем.

¹¹ Это приводит к явной сюжетной несообразности, современниками Шостаковича вряд ли замеченной. Придуманное соавторами венчание Катерины с Сергеем в третьем действии по законам Российской империи могло состояться не ранее пяти лет после исчезновения ее прежнего мужа.

Песня В. Долиной «Лесничиха»¹² [Долина, 2001, с. 219–220] – еще один пример скрытого использования интересующего нас сюжета, на этот раз возвращенного к его историческим истокам, в средневековую Англию. За исключением рамочного двустушия, в котором природа «сквозь утренние лучи» наблюдает прощание любовников, повествование ведется от первого лица. Говорит лесничиха, замужня женщина не первой молодости, нашедшая свое позднее счастье в незаконной связи с юным охотником «из благородных», обрученным с другой. Преступления этой любви еще не совершены, но они неизбежны, ибо связавшая героев страсть «крепка, как смерть» и с нею граничит, и лесничиха уже давно все решила за двоих.

Последняя из известных нам литературных вариаций на эту тему – 36-я глава романа Л. Улицкой «Лестница Якова» [2015], в которой героями обсуждается проект возможной инсценировки очерка Лескова. Театральный художник Нора Осецкая – сквозной персонаж романа, и семи ее спектаклям посвящены отдельные главы. Их диапазон весьма широк – от «Трех сестер» до еврейского мюзикла «Скрипач на крыше», и знаменуют они вехи жизненного роста героини. Большинство из них Нора как художник и нередко автор текста осуществила в союзе с грузинским режиссером Тенгизом, с которым ее связывают непростые любовные отношения. За долгие годы их связь, лишенная каких-либо обязательств, превратилась в узы наподобие семейных, но без повседневной рутины, взаимно обогатив партнеров. Но для умной и независимой Норы ее страсть к Тенгизу мучительна именно в силу своей чрезмерности, и он это чувствует. Эти обстоятельства явно повлияли на трактовку очерка Лескова героями романа.

Идея инсценировки «Леди Макбет...» стала ответом на предложение одного из зарубежных театров поставить «что-нибудь из хорошей русской классики поверх политики». Создавался спектакль на рубеже тысячелетий, и смутное это время в нем также отразилось. С самого начала Тенгиз решил отказаться от музыки Шостаковича и минимально использовать текст Лескова, хотя сюжет очерка сохранен в неприкосновенности, что выделяет эту версию на фоне других обработок этого произведения. К четырем каноническим убийствам Катерины Львовны подчеркнута суровый к ней режиссер прибавил предполагаемую смерть ее собственного, оставленного в небрежении ребенка (в очерке сын Катерины и Сергея, наследник измайловского богатства, отдан на воспитание дальней родственнице). Олицетворением судьбы, которая «ткнула в причинное место» заурядную женщину, превратив ее в убийцу, нависает над сценой брюхо исполинского паука, и зловеще реют в полумраке обмотанные паутиной трупы жертв этой страшной любви. Обрамляет действие дважды проходящая через сцену вереница каторжан как воплощение вечной несвободы русского пути. Но Нора, в жизни которой материнство занимает важное место, вносит в беспросветный мрак финала тонкий луч катарсиса. Звучит пронзительная нота, два паутинных кокона лопаются, и ввысь взмывают две белые бабочки – души невинно загубленных детей. Эта жестокая история любви стала последним совместным проектом Норы и Тенгиза, вскоре он навсегда уезжает на родину, сказав при прощании, что собирается там

¹² Несмотря на название, связь текста песни Долиной с поэмой Ушакова не очевидна. Генезис образов Долиной заслуживает отдельного анализа как одна из поэтических версий рассматриваемого сюжета.

жениться, и лишь через много лет Нора понимает, что то была ложь во спасение ее истерзанной чрезмерной любовью души.

Отдельного разговора заслуживают и кинематографические обработки сюжета Лескова. Заметим, что в разной мере связанные со своим источником и многообразно толкующие его центральный женский образ, все они показывают его в статике, а не в страшной его метаморфозе. Притягательный своей парадоксальностью лесковский образ препарируется при этом на отдельные составляющие, из которых каждый раз развивается лишь одна черта в ущерб остальным. Так, например, изначально полная мрачной силы «сибирская леди Макбет» А. Вайды (1962) внушает главным образом душевный трепет, а героиня фильма Балаяна (1989) кажется большим ребенком, прелестным и жалким в своей зависимости от любовника. Ремейк В. Тодоровского «Подмосковные вечера» (1994), переносящий действие в постсоветскую Россию, кажется, вырос из краткого разговора героев Лескова о книгах. В положении его героини здесь оказывается машинистка и по совместительству невестка пожилой писательницы, автора популярных любовных романов. В роли любовника – обаятельный молодой столяр, реставрирующий мебель на даче знаменитости и пристрастившийся к ее творчеству. Сама же машинистка к литературе равнодушна и весьма в ней невежественна. Шаг за шагом проходя страшный путь Катерины Львовны, она еще долго надеется на счастливый исход своей истории, чтобы перед самым концом понять: «Не надо ничего придумывать, все уже давно за нас придумано!».

До сих пор большинство версий данного сюжета было связано с пространством отечественной культуры, и воспринимался он как частный случай трагического пути безмерной русской души. Но недавний (2016) фильм У. Олдройда переносит действие в викторианскую Англию. Здоровая и сильная молодая женщина Кэтрин Лестер, тяготясь своим бесправным положением в доме свекра и пренебрежением мужа, вступает в связь с работником. И семейная жизнь героини, и ее бунт показаны с грубым натурализмом. Некоторые подробности ее жизни заимствованы из первой редакции оперы Шостаковича, но действие почти до конца развивается «по Лескову». Охваченная страстью Кэтрин бестрепетно сметает все препятствия на своем пути, не останавливаясь даже перед детоубийством, хотя к воспитаннику мужа Тедди она искренне привязалась. Вид мертвого детского тела вызывает сомнения врача, начинается расследование, хотя хозяйка вне подозрений. Но тут с покаянным признанием является ее любовник, во всем виновный Кэтрин, и она, прежде готовая идти за любимым в тюрьму и на смерть, жестоко мстит ему за предательство. Положив руку на свой округлившийся живот, она лжесвидетельствует, обвинив в тройном убийстве работника и соперницу-служанку. Преступников, которых ожидает смертная казнь, увозят, беременная Кэтрин остается хозяйкой пропитанного ложью и ненавистью дома.

Помимо невероятного в русской традиции финала, эта версия примечательна и своим заглавием – «Леди Макбет». Но о Шекспире нет и помина, а финальные титры отсылают к очерку Лескова, «экзотические» события которого создатели фильма весьма удачно вписали в ханжеский быт викторианской провинции. Интересно также, что в некоторых зарубежных постановках оперы Шостаковича ее действие адаптируется к условиям страны, например Норвегии (реконструкция 2015 г. первой редакции оперы норвежским режиссером Оле Андерсом Тандбергом). Так, трагическая история безмерной русской души в пространстве мировой

Сюжет в литературе и фольклоре

культуры утрачивает порой свою национальную исключительность, приобретая общечеловеческое звучание. И это еще одна метаморфоза любовно-криминального сюжета, некогда созданного Лесковым по шекспировским мотивам.

Список литературы

- Аннинский Л.* Лесковское ожерелье. М., 1986.
Гуминский В. Органическое взаимодействие (от «Леди Макбет...» к «Соборянам») // В мире Лескова: Сб. ст. М., 1983. С. 233–260.
Долина В. Сэляви: Стихотворения. М., 2001.
Домбровский Ю. О. Обезьяна приходит за своим черепом: Роман. Рассказы. Очерки. Стихотворения. Л., 1994.
Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988.
Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1956. Т. 1.
Улицкая Л. Лестница Якова: Роман. М., 2015.
Ушаков Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1980.

References

- Anninsky L. Leskovskoe ozherel'e [Leskov necklace]. Moscow, 1986. (in Russ.)
Guminsky V. Organicheskoe vzaimodejstvie (ot "Ledi Makbet..." k "Soboryanam") [Organic interaction (from "Lady Macbeth..." to "The Cathedral Clergy")]. In: V mire Leskova [In the world of Leskov]. Collection of papers. Moscow, 1983, p. 233–260. (in Russ.)
Dolina V. Selyavi: Stikhotvoreniya [C'est La Vie: poems]. Moscow, 2001. (in Russ.)
Dombrovsky Yu. O Obez'yana prikhodit za svoim cherepom: Roman. Rassказы. Oчерки. Stikhotvoreniya [The Ape is coming to pick up its Skull: Roman. Stories. Essays. Poems]. Leningrad, 1994. (in Russ.)
Levin Yu. D. Shekspir i russkaya literatura XIX veka [Shakespeare and Russian literature of the 19th century]. Leningrad, 1988. (in Russ.)
Leskov N. S. Collection of works. In 11 vols. Moscow, 1956, vol. 1. (in Russ.)
Ulitskaya L. Lestnitsza Yakova: Roman [Jacob's Ladder: roman]. Moscow, 2015. (in Russ.)
Ushakov N. Stikhotvoreniya i poemы [Poems]. Leningrad, 1980. (in Russ.)

Сведения об авторе

Климова Маргарита Николаевна – кандидат филологических наук, Научная библиотека Томского государственного университета (Томск, Россия)
ritabelan.1954@mail.ru

Information about the Author

Margarita N. Klimova – Candidate of Philology, Research Library, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation)
ritabelan.1954@mail.ru

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

УДК 398.21 + 392.2 + 811.19 + 811.35
DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-89-103

Сказка А. Ремизова «Мтеулетинские камни» и образ горного духа-великана

Э. А. Саакян

*Ванадзорский государственный университет
Ванадзор, Республика Армения*

Аннотация

Сказка А. Ремизова «Мтеулетинские камни» представляет собой авторскую обработку фольклорного сюжета, записанного на Кавказе в 1915 г.

С падением роли животного как объекта охоты в качестве главного или даже единственного источника существования его функция переносится на другие предметы – на двери, горы. Горы, в которых пасет овец Нина в ремизовской сказке, вполне подходят под определение «толкучих» гор, являя собой вход в иное царство. Камнепад над избушкой пастушки является трансформацией сюжета о периодическом захлопывании дверей в «толкучих» горах.

В статье рассматривается процесс перехода представлений о смерти-пожирательницы к представлениям о змее-пожирателе и связанные с ним представления о змее-похитителе. Устанавливаются основные черты похищения, в том числе и любовного, в представлениях разных народов.

Ключевые слова

кавказские сказки, горный дух-великан, одинокая (белая) душа, толкучие горы, змей-похититель, змей-пожиратель, мотив похищения

Для цитирования

Саакян Э. А. Сказка А. Ремизова «Мтеулетинские камни» и образ горного духа-великана // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 89–103. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-89-103

Fairy Tale “Stones of Mteulety” by A. Remizov and The Image of Mountain Spirit-Giant

H. A. Sahakyan

*Vanadzor State University
Vanadzor, Republic of Armenia*

Abstract

The fairy-tale “Stones of Mteulety” by A. Remizov is an author’s fairy tale created on the basis of a folklore plot recorded in the Caucasus in the in 1915, and was first published in 1916 in the magazine “Ogonek” (“Spark”). A. Remizov related this fairy-tale to Georgian fairy-tales.

© Э. А. Саакян, 2020

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

Despite the noticeable influence of literary legends, A. Remizov retained the folkloric basis that reveals the ideas of the primitive man about the process of the soul's transition "to that world", to "the other world".

The image of a crystal mountain is often found in Russian fairy tales. The mountain is inhabited by a snake, whose name "Gorinich" (means "son of the Mountain"). The entrance to the "other kingdom", which continually opens for several minutes, is in this mountain.

In the tale "Stones of Mteulety" by A. Remizov the mountain-spirit acts as the master of the mountain. It is this mountain spirit that controls the rockfall and shuts the door between the kingdoms.

Both the motif of matchmaking and the motif of death, as the kidnapping of the soul, can be revealed in an abduction. The motifs of abduction are disclosed both in world folklore and in the religious beliefs of different peoples. In early folkloric texts, the function of abduction is assigned to representatives of the animal world, chthonic and supernatural beings, which do not have a human appearance, and still preserve the nature of the animal-glutton.

When analyzing the motif of abduction, the characters of the "hero snake-fighters" Artavazd and Amirani from Armenian and Georgian mythology, chained in the mountain caves, were also analyzed. It is established that the functions of the Snake are typical of the characters of Armenian and Georgian mythology, of vishaps and devs, in particular, whose appearance and multi-headedness also draws obvious parallels with the Snake.

The analysis of the Snake-eater and its appearance leads to the notions of the Snake-abductor and of death as abduction.

When analyzing the topic of the rockfall in the mountains in Remizov's author fairy-tale, one reveals the features of a love abduction, which is one of the types of death in folklore and mythology. In the final scene of A. Remizov's fairy-tale "Stones of Mteulety", the mountain spirit-giant, who fell in love with the shepherdess Nina, kills her in order to connect with her in the world of the dead.

Thus the features of the motif of the abducted beauty are revealed in A. Remizov's author fairy-tale "Stones of Mteulety" and this motif genetically goes back to the most ancient notions of death.

Keywords

Caucasian fairy tales, mountain spirit-giant, lonely (white) soul, bustling mountains, Snake-snatcher, Snake-eater, motive of abduction

For citation

Sahakyan H. A. Fairy Tale "Stones of Mteulety" by A. Remizov and The Image of Mountain Spirit-Giant. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 89–103. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-89-103

В статье рассматривается образ сказочных духов-великанов – хозяев гор, охраняющих вход в иное царство на материале сказки А. Ремизова «Мтеулетинские камни» с привлечением русского, армянского и грузинского фольклора и мифологии.

Цель статьи – выявление мотива похищенной красавицы в сюжете камнепада в Мтеулетинских горах и установление связи между похищением и процессом перехода души в «иной мир» в представлениях древнего человека.

Сказку «Мтеулетинские камни» записал Н. Чернявский¹ со слов Ваньки Правдникава, которому рассказал «русский техник в Гудауре»², по Военно-Грузин-

¹ Николай (Колау) Андреевич Чернявский (1893–1945) – поэт, собиратель русского и кавказского фольклора, переводчик с грузинского. Познакомился с А. Ремизовым в 1912 г.,

ской дороге³, тридцать лет живущий там» [Ремизов, 2000, с. 603]. Сказка написана в 1915 г., впервые опубликована в 1916 г. в № 20 журнала «Огонек»⁴ [Там же, с. 704]. А. Ремизов относит ее к грузинским сказкам.

Основой сюжета сказки А. Ремизова «Мтеулетинские камни» является любовь горного духа великана к пастушке Нине и его коварный замысел разлучить девушку с ее «любимым Михако»⁵. Отметим, что это очень распространенный в мировом фольклоре мотив, когда дух, великан, Кощей, какой-то зверь или птица, вихрь или дэв⁶ влюбляются и берут в жены земную женщину. С данным мотивом тесно связан мотив похищения. В ранних фольклорных текстах функция похищения отводится представителям животного мира, хтоническим и сверхъестественным существам, не имеющим человеческого облика, а сохраняющим природу животного-пожирателя. С развитием религии животное, похищающее человека, заменяется богом. В древнегреческих мифах встречается большое количество сюжетов о похищении женщин, принцесс, нимф богами, что является отголосками первобытных форм установления брачного союза. Так, Аид похитил и женился на Персефоне – дочери Деметры [Кун, 1922, с. 31–34]; Посейдон похитил прекрасную Амфитриту – дочь морского вешего старца Нерея [Там же, с. 12]; великий громовержец Зевс похитил у Фетиды Геру и женился на ней [Там же, с. 14]; Зевс велит своему сыну Гермесу похитить Ио, обращенную в корову, чтобы освободить от мучений [Там же, с. 15]; Зевс похитил дочь речного бога Асопа Эгину и у них родился сын Эак [Там же, с. 53]; Зевс под видом быка похитил Европу, дочь царя Агенора [Там же, с. 68–69]; Бог Дионис, влюбленный в Ариадну, похитил ее и на острове Лемнос вступил с ней в брак [Тахо-Годи, 2008а, с. 86]; Гарпии в мифах представлены злобными похитительницами детей и человеческих душ (греч. Αρπυγιάι – «похищаю»), внезапно налетающими и также внезапно исчезающими, как ветер. В греческой мифологии являются дочерьми морского божества Тавманта и океаниды Электры [Тахо-Годи, 2008в, с. 220].

Причем миф о Борее – боге северного ветра, похитившем Орифию в то время как она играет с подругой, нимфой Фармакеей, на берегу Иллисса, и уносящем ее во Фракию на скалу Сарпедона, выявляет близкую параллель со сказками, где девушка, гуляющая в саду, уносится вихрем [Тахо-Годи, 2008б, с. 152].

снабжал фольклорным материалом и принимал непосредственное участие в создании «Кавказских сказок».

² Гудаури – село на южных склонах Большого Кавказского хребта в Казбегском муниципалитете.

³ Военно-Грузинская дорога – историческое, с начала XIX в., название дороги через Главный Кавказский хребет, соединяющей города Владикавказ и Тбилиси.

⁴ Огонек – общественно-политический и литературно-художественный иллюстрированный еженедельный журнал. Выходит с 1899 г. В период с 1899–1918 гг. печатался в Санкт-Петербурге издательством Станислава Проппера.

⁵ Михако – Михайла [Ремизов, 2000, с. 603]

⁶ Дэвы, дайва (авест.), дивы (фарси) – в иранской мифологии злые духи, противостоящие благим духам – ахурам [Брагинский, 2008, с. 345]. В армянской мифологии и эпосе Дэвы – злые духи, главным образом великаны, антропоморфного, иногда и зооморфного облика, часто с двумя, тремя, семью головами. Дэвы обладают огромной силой. Живут в горах, в пещерах, в глубоких и темных ущельях, в пустынях. Действуют обычно группами – три, семь, сорок братьев. Владеют большими сокровищами. Похищают красавиц, царевен [Арутюнян, 2008г].

В первой редакции сказки А. Ремизов подчеркивает национальность юноши, в дальнейших редакциях этноним *грузин* уже отсутствует: «И полюбил Нину горный дух – великан. А Нина любила грузина Михако» [Ремизов, 1917, с. 181] // «И полюбил Нину горный дух – великан. А Нина любила Михако» [Ремизов, 2000, с. 598].

В характерном А. Ремизову многократном редактировании и изменении уже напечатанных произведений проявляется непрерывность творческого процесса. Часто изменения касались также отдельных слов и фраз. «Перебрасываю слова и строю фразу, как во мне звучит» [Кодрянская, 1959, с. 42]. Вероятно, для указания на грузинское происхождение сюжета в поздних редакциях автор решил ограничиться выведением в заглавии грузинского топонима Мтеулету и внесением грузинских имен персонажей.

В сказке, несмотря на заметное влияние книжных легенд, А. Ремизовым сохранена фольклорная основа, выявляющая представления первобытного человека о процессе перехода души «на тот свет», в «иной мир».

«Нина пасла стадо, и изба ее была там же. И полюбил ее горный дух – великан. А Нина любила Михако. И вот однажды подстерег великан их нежную встречу. И задымилось каменное сердце». Великан хотел их разлучить, но так, чтобы она прокляла его душу. В одно из их свиданий горный дух «поднял с белой горы легкий белый снег и тихо засыпал избушку». На следующий день загрустил Михако – нет ему пути на волю. На третий день завыл от голода. Рассек он кинжалом ногу любимой и впился губами в струящуюся кровь. А от смеха великана «посыпались камни тяжелые». Увидел великан, как выше белой горы неслась одинокая душа Нины. А когда пришли откапывать, ничего, кроме камней, не было. «И с тех пор нет человеку туда проходу, ни зверю прорыску, – одни камни» [Ремизов, 2000, с. 598–599].

Действие в авторской сказке А. Ремизова разворачивается в Грузии, в местности Мтиулету (у Ремизова – Мтеулету). Интересно, что топоним буквально означает «Горная страна». Мы предполагаем, что в сказке описывается гора Казбек, территориально располагающаяся в местности Мтиулету. Казбек на грузинском – Мкинварцвери или просто Мкинвари, переводится как «гора с ледовой вершиной», а одно из осетинских названий горы – Урсхох – дословно означает «белая гора» [Никонов, 1966, с. 167]. Подчеркнем, что в литературной сказке А. Ремизов тоже отмечает «белую гору».

С горой Казбек связано множество преданий и легенд о мифологических персонажах, например о грузинском аналоге Прометея – Амирани, сражавшемся с драконом, который, согласно преданию, превратился в камень, в гору. В этом плане уместна параллель с каменным сердцем великана в сказке А. Ремизова «Мтеулетинские камни»:

И вот однажды подстерег великан их нежную встречу. Задымилось каменное сердце. Но как! И не унять ему каменного сердца [Ремизов, 2000, с. 598];

А там каменное сердце великана стало так горячо, как горяча струившаяся кровь, и захохотал он [Там же, с. 599].

Амирани огромного роста, глаза у него с сито, он похож на черную тучу, готовую разразиться ливнем. Он наделен неутомимостью волка, силой двенадцати пар быков и буйволов, стремительностью, с какой летит вниз с горы бревно; он настолько могуч, что земля с трудом выдерживает его. Согласно поверьям, герой

закован цепями в одной из пещер горы, раз в семь лет пещера разверзается, и можно увидеть Амирани [Чиковани, 2008, с. 56]. Открывающийся вход в гору подробно будет рассмотрен ниже.

В легенде об Амирани тоже выявляется мотив похищения красавицы. Амирани, одолев в битве отца Камари – бога повелителя погоды и грозовых туч, похищает небесную деву. По легенде, Камари жила в заморской стране или башне, висящей над пучиной моря и, вероятно, олицетворяла небесный огонь. Далее с ее помощью Амирани обучает людей кузнечному делу [Там же, с. 56].

Возможно, в сюжете сказки «Мтеулетинские камни» отражен мотив похищения Камари великаном Амирани, при этом А. Ремизовым сохранена параллель башни-горы. По другой, более поздней легенде о горе Казбек, монах в своей обители поддался искусу и совершил грехопадение с пастушкой, из-за чего бог разгневался и воздвиг над монастырем высокую гору⁷.

Согласно В. Проппу, в представлениях разных народов о потустороннем мире «никакого единообразия нет. <...> Эти представления всегда многообразны и часто противоречивы. Человек переносит в иное царство не только свое социальное устройство, но и формы жизни и географические особенности своей родины. Островитяне представляют себе иной мир в виде острова. Дворцы явно идут от мужских домов. <...> Но человек переносит туда же и свои интересы, в частности производственные интересы. Так, для охотника это царство населено животными. Он проходит после смерти еще раз весь искусы посвящения и продолжает охотиться, как он охотился и здесь, с той лишь разницей, что там в охоте не будет неудач [Пропп, 2000, с. 248].

Формы локализации иного царства соответствуют некогда действительно имевшимся формам не только в сказке, но и в религиозных представлениях. В зависимости от окружающей природы и от основного занятия народа иное царство мыслится или под водой, или на горах, или далеко за горизонтом [Там же, с. 249].

Опираясь на эти выводы, можем заключить, что, например, в восприятии горцев иное царство ассоциируется с горной местностью. Наше предположение подтверждается многочисленными сказочными сюжетами, в которых потусторонний мир, **иное царство расположено на скале:**

А Усейну тем временем волны выбросили на берег у подножия высоченной скалы. Подошел он к той скале поближе и видит – вверх по скале ведет лестница, сложенная из костей гвелешапи <...> Вскарabalся он по лестнице на самую вершину скалы, а там, видит, целый город построен. Ходит он по этому городу, ходит, да только ни одной живой души нигде нет <...> Смотрит – а из окна одного дома выглядывает женщина, да такая красавица! Она и говорит, что на третий день приходит сюда гвелешапи, да такой могучий, что стоит ему один только вдох сделать – и проглотит тебя («Усейна и Байрама») [ГНС, 1988, кн. 1, с. 810–817, № 69];

– Оставайся здесь. Лучшего места тебе все равно не найти. Живи и владей всем.

Живет юноша, поживает и через некоторое время говорит жене:

– Пойду-ка я на охоту.

А она в ответ:

⁷ Гора Казбек // URL: http://www.etokavkaz.ru/kavkazskie_gory/kazbek (дата обращения 10.09.2019).

– Только вон за ту гору не ходи, родители мои тоже там охотились, да назад не вернулись. И все жители нашего царства ходили туда и исчезали («Волшебная птица») [ГНС, 1988, кн. 1, с. 94–97, № 33].

В сказках часто иное царство находится **за тремя горами**:

Жили-были три брата. Самым лучшим из троих был меньшой брат. Братья часенько хаживали в лес на охоту. Охотились они как-то на одной горе, потом перешли на другую гору, а там и на третью. На третьей горе повстречалась им не виданная под солнцем красавица. Оказалось, что эта красавица похищена девятью братьями-дэвами.

– Не ходите сюда, а то вас съедят дэвы, – сказала женщина братьям-охотникам («Три брата») [Там же, с. 79–82, № 31].

Иное царство может быть расположено **внутри скалы**:

Такой платок я тку раз в семь лет, и лишь раз в семь лет отправляюсь к подножию скалы и, когда передо мной раскрывается тяжеленная дверь, бросаю его с утеса вниз, а ветер относит его далеко-далеко. Я поклялась выйти замуж за того, кто первым проникнет в мою обитель. <...> Пред тобой – мои несметные богатства, выбирай, что тебе лучше – остаться навсегда здесь или отправиться в твое царство?

Царевич выбрал последнее («Платок мзетунахави») ⁸ [Там же, с. 266–274, № 63];

Отправился юноша в путь. Шел, шел, а как пришел к той скале, видит – проход открыт. Он и вошел туда, подошел к роднику, набрал живой воды. Потом стал оглядываться – и поразился красоте, что была вокруг: дивный сад, полный небывалых цветов, и в нем такая прохлада. Лег он в густую траву среди цветов и заснул крепким сном. А пока он спал, скала снова закрылась («Сын Орла») [Там же, с. 141–147, № 38].

Поверье, что нужно попасть в желудок животного, чтобы получить власть над ним, нашло отражение в мифологическом сознании разных народов. К тому же в представлении о смерти и формах посвящения выявляется поразительное сходство. Сказочный дворец в ином царстве не просто похож на лесной «большой дом», он иногда совпадает с ним. Вход в царство идет через пасть животного. Эта пасть все время закрывается и открывается:

Царство его отворяетца на время; когда змей полоз раздвинетца, тогда отворятся и ворота [Зеленин, 1914, с. 128, № 13] ⁹.

Совершенно ясно, что *пасть – это ворота*. Отсюда, с одной стороны, идут захлопывающиеся двери, иногда отхватывающие герою пятку, а также двери с зубами и кусающиеся двери; с другой стороны, с этими представлениями связаны и «толкучие» горы, которые могут раздавить проходящего:

В том царстве есть две горы высокие, стоят они вместе, вплотную одна к другой прилегли; только раз в сутки расходятся, раздвигаются, и через 2–3 минуты опять сходятся. Промеж тех толкучих гор хранятся воды живущие и целющие [Афанасьев, 1958, т. 2, с. 100–106, № 204].

Можем утверждать, что горы, в которых пасет овец Нина в ремизовской сказке, вполне подходят под определение «толкучих» гор. Да и затерянная в горах

⁸ Мзетунахави (груз.) – необыкновенная красавица.

⁹ Здесь и далее орфография источника сохранена.

маленькая избушка пастушки напоминает избу Бабы-Яги на стыке двух миров, выполняющую функцию дома посвящения, являя собой вход в иное царство. Причем рассечение кинжалом ноги девушки ее возлюбленным, понимается как отголосок человеческих жертвоприношений и каннибалического поедания человеческого тела или его части, выявляемого в фольклорных текстах о лесном разбойничьем доме и в сюжетах, в которых причиняются увечья при акте посвящения:

Настал третий день – смотрят: снег, те же сугробы, и не пройти и не выйти. // И завыл от голода Михако. // Ничего ему не надо! // Он кинжалом рассек ногу любимой Нины и впился губами в струившуюся кровь (курсив мой. – Э. С.). // А там каменное сердце великана стало так горячо, как горяча струившаяся кровь, и захотел он. // Вот она, его верная правда, вот человеческая верность! [Ремизов, 2000, с. 599].

Периодичность в закрытии и раскрытии дверей, их функция охраны, опасность быть раздавленным, откусывание или отхлопывание пятки или кусочка судна, как в сказании об аргонавтах, выявляют явную аналогию дверей (ворот) в иное царство с пастью животного. В. Пропп предполагает, что «с падением роли животного как объекта охоты в качестве главного или даже единственного источника существования его функция переносится на другие предметы – на двери, на горы». Исследователь проводит параллель между эпическими сказаниями с толкучими горами и верованиями древних народов. В частности, приводит пример Микронезии (остров Гилберта), где полагали, что душа умершего при неблагоприятных условиях могла «быть раздавлена между двумя камнями и лишена жизни» [Пропп, 2000, с. 249].

В сказках часто встречается поверье об «убиении виноватой души» во время перехода на тот свет. Ложные герои всегда погибают, в то время как истинному герою удается вернуться не с пустыми руками.

Михако проявляет слабость воли. Герой оказывается неспособным выдерживать испытание, не сдерживает и клятвы, данной любимой. Обессиленный, измученный жаждой и голодом, эгоистичный герой с легкостью решается поранить любимую девушку, чтобы выжить самому. В образе Михако проявляются черты, присущие ложному герою, который согласно законам развития сказочного сюжета должен быть наказан – вплоть до лишения жизни.

Именно поэтому погибает душа Михако, в то время как «белая душа» Нины поднимается над горой:

И увидел великан – выше белой горы неслась душа за белую гору, и такая печальная, и такая беспросветная, одна одинокая, любимая Нина [Ремизов, 2000, с. 599].

Камнепад в Мтеулетинских горах над избушкой пастушки является трансформацией сюжета о периодическом захлопывании дверей в толкучих горах, когда вход и выход оказываются невозможными:

И когда наутро они увидели, что отрезаны от мира (курсив мой. – Э. С.), им и горя мало: и пусть занесено кругом, и пусть все дороги заложены – они одни в целом мире, верный Михако и любимая Нина. // И день прошел в поцелуях. // И не заметили, как ночь пронеслась. // А наутро смотрят: все также. // И загрузил Михако. <...> Нет ему пути. <...> Нет ему пути на волю. // Уныло прошел день. А так

тяжка была долгая ночь. // Настал третий день – смотрят: снег, те же сугробы, и не пройти и не выйти (курсив мой. – Э. С.) [Ремизов, 2000, с. 599].

Отметим, что образ горного духа-великана, бросающегося камнями, выявляет параллели также с армянским тотемным богом Торком Ангехом¹⁰.

В сказке А. Ремизова «Мтеулетинские камни» хозяином горы выступает горный дух-великан. Именно горный дух управляет камнепадом и закрывает дверь между царствами.

Хозяевами и обитателями горы, согласно материалам армянской мифологии, являются вишапы (груз. вешапи¹¹) или дэвы. Вишапы – драконы в армянской мифологии, хтонические существа, которые выступают в зооморфном (чаще всего в виде змеи) или антропоморфном облике, являются персонификацией грозовой бури, смерча или грозových облаков. Согласно мифам, большой Вишап поглощает солнце, отчего происходит затмение. Вишапы живут в высоких горах, в больших озерах, на небе, в облаках. Поднимаясь на небо или спускаясь вниз, особенно на озера, производят грохот, сметают все на своем пути. Доживший до тысячи лет вишап может поглотить весь мир. Часто во время грозы постаревшие вишапы с высоких гор или озер поднимаются на небо, а небесные вишапы спускаются на землю. В основе мифов о борьбе с вишапами лежит распространенный мифологический мотив о борьбе хаоса с космосом.

В армянском эпосе вишапы – чудовища, завладевшие водными источниками. Они вынуждают людей приносить им в жертву девушек; воду и девушек освобождают герои, убивающие вишапов. В эпосе «Випасанк» выступают вишапы, живущие у подножия Масиса¹², потомки вишапа Аждахака¹³ и его жены Ануйш –

¹⁰ Торк Ангех (Турк Ангех, Турк Ангехеа, Торг Ангех) – в армянской мифологии бог, правнук Хайка. Согласно мифам, Торк Ангех – *исполн безобразной наружности* (курсив мой. – Э. С.): с грубыми чертами лица, со сплюснутым носом, ввалившимися глазами, диким взглядом, неуклюжий. Торк Ангех – *каменотес-ваятель; руками откалывает гранитные скалы* (курсив мой. – Э. С.), ногтям обтесывает их, создавая гладкие плиты, на которых ногтями же гравировал рисунок. Разъярившись, он *отламывает огромные скалы и швыряет их в корабли недругов* (курсив мой. – Э. С.) [Арутюнян, 2008ж, с. 991].

¹¹ Вешапи – в грузинской мифологии и фольклоре зооморфные существа, драконы. В Древней Колхиде изображались в виде огромной рыбы. Часто вешапи представляются многоглавыми существами. Различаются белые, красные и черные (наиболее сильные). Вешапи, связанные с водной стихией, похищают воду, за пользование водой требуют принесения в жертву девушек. Они поглощают солнце, враждуют с добрыми героями, но в конечном счете терпят от них поражение. Злые функции вешапи нередко переносятся на дэвов [Сирк, 2008, с. 194].

¹² Масис, или Арарат – гора, в древнейших мифах – жилище змей и вишапов. На вершине Масиса находится царь змей с драгоценным камнем на голове [Арутюнян, 2008е, с. 645].

¹³ Аждахак (арм. Ajdahak) – царь маров (мидян), выступает противником армянского царя Тиграна. Добившись руки Тигрануи – сестры Тиграна, рассчитывает использовать ее для его умерщвления. В мифах мифологическим персонажем является сам Аждахак. В древнем «грозовом» мифе вишап грозы похищает *сестру или жену бога грозы и держит ее у себя*; эти роли в эпосе играют Аждахак, Тигран и Тигрануи [Арутюнян, 2008а, с. 41]. В качестве нарицательного существительного (и прилагательного) в современном армянском языке функционирует слово *аждаха* (реже *аждахак* (*ajdaha(k)*), имеющее значение

«матери вишапов» (этих потомков иногда называют «вишапидами», по-армянски – «вишапазунк») [Арутюнян, 2008в, с. 196].

Что же касается дэвов, согласно армянским преданиям, – это огромные, невероятно сильные существа, они *могут взять и отбросить скалы* достаточно далеко. Когда дерутся дэвы, кажется, что большие горы, отдаляясь друг от друга, вновь приближаются и ударяются друг о друга. По природе своей дэвы враждебны к людям и едят человечину. В то же время дэвы любят красивых девушек, часто похищают их, приводят в свои жилища и живут с ними. Ради любимых девушек дэвы могут достать не только разные украшения, но и золотых животных, чтобы те забавляли и занимали их. Дэвы живут **в больших и просторных подземных пещерах**:

После этого стал искать Кремень-дэва в преисподней. <...> Подошли к высокой горе, и донесли до них из той горы какие-то страшные звуки.

– Здесь и обитает Кремень-дэв, – сказал остроухий <...>

– А ну ты, срывающий горы, покажи нам теперь, на что способен! – сказал сын старухи.

Обхватил тот руками гору, сорвал ее с места и откатил в сторону, а священник завалил ее на спину и отнес подальше.

Открылся перед ними верх крепости, из которого било в небо пламя. Оказалось, что пламя это вырывается из пасти Кремень-дэва, когда он вздыхает («Сын старухи») [ГНС, 1988, кн. 1, с. 83–94, № 32].

Дэвы обитают также **в лесных пещерах**:

Надумав избавиться от злой жены, Лохма приводит ее к лесной яме и говорит, что в ней спрятан клад. Жена сама спускается за кладом, а там жили дэвы. Муж закрывает вход большим камнем («Знахарь Лохма») [АНС, 1962, с. 338–342, № 32].

Иногда жилище дэва находится **у источника живой воды**:

Разорвали дэва собаки на куски. <...> Увидел он дом и комнату, набитую костями. Целую неделю носил кости на большую площадь – все перетащил. Нашел и платок, намочил в роднике и оживил очень многих людей, лошадей и собак. Воскрес и младший брат, протирая глаза («Волшебная птица») [ГНС, 1988, кн. 1, с. 94–97, № 33];

Перед домом было гранатовое дерево и фонтан с водой бессмертия. А дом этот был домом дэва («Король и трое его сыновей») [АНС, 1962, с. 463–468, № 14].

Иногда дэвы обитают **в садах с золотыми яблоками**:

Вошел он в сад и видит – растет там яблоня турашаули¹⁴. Пустил в нее юноша стрелу из лука – половину дерева оторвал. Одно яблоко полетело в ту сторону, где охотился дэв, и упало прямо к его ногам («Десять братьев и одна сестра») [ГНС, 1988, кн. 1, с. 128–136, № 36];

Слышал ли ты, отец, что в таком-то и таком-то месте живет трехголовый дэв, а у него во дворе растет яблоня бессмертия, яблоня эта каждый день плодоносит, и тот, кто съест хоть одно яблоко, никогда не умрет. Вот было бы хорошо, если бы эта яблоня росла у нас! («Иванэ-богатырь») [ГНС, 1988, кн. 2, с. 112–120, № 89].

‘безобразный, огромный, исполин, великан, огромный по силе и размерам’ [Агаян, 1976, с. 9].

¹⁴ Турашаули (груз.) – сорт сладких яблок красного цвета.

Жилища дэвов полны золота, серебра, драгоценных камней, а в конюшнях привязаны огненные кони, которые в миг облетят весь мир. Матери дэвов тоже великанши с безобразной внешностью, с заброшенными за плечи грудями, иногда не так враждебно настроены к людям как их сыновья, изредка даже помогают и прячут у себя людей [Лалаян, 1896, с. 345–346]. Исходя из этого можем заключить, что не только описания функций и внешнего вида дэвов, но и их жилища выявляют сходства с представлениями об ином царстве и хранителем входа в него.

В армянском фольклоре известны и другие похитители: близкие к дэвам каджи¹⁵, которые похищают детей, особенно из колыбели, подменяя их своими – больными и уродливыми. Согласно армянскому эпосу «Випасанк», армянский царь Артавазд¹⁶, сын царя Арташеса, тоже во время охоты был пойман каджами и закован в цепи в одной из пещер Масиса.

Облик змея выработался позже, чем его функции. В. Пропп считает, что змей – «механическое соединение из нескольких животных. Змей сложился из двух животных, представляющих душу, а именно из птицы и змеи. Первоначально человек при смерти мог превращаться в любое животное. Но когда появляются представления о стране смерти, эта страна стала локализоваться или высоко над землей, или далеко за горизонтом, или же, наоборот, под землей. Для далеких царств функцию представления души выполняют птицы, для подземного царства – змеи, черви и пресмыкающиеся. Анализ змея-пожирателя и его облика приводит к представлениям о смерти и соответствующим обрядам и объясняет еще одну сторону змея, а именно змея-похитителя. Данная функция змея тесно связана с его фольклорной функцией похищения женщин. Змей отражает более позднюю форму представлений о смерти – смерть как похищение. Согласно представлениям древних людей, смерть наступает оттого, что кто-то похитил душу или даже одну из душ умершего. Соответственно представляют себе лечение и восстановление умершего: его душу надо похитить обратно и восстановить на место» [Пропп, 2000, с. 212].

В этом случае представляет интерес предположение В. Проппа о том, что причиной смерти человека может быть мертвец, душа которого похищает душу живого человека. В качестве доказательства возможного пребывания души или одной из душ вне тела даже живого человека исследователь приводит пример Кошея как обладателя так называемой *внешней души*. Интересно, что, согласно поверьям, некоторые дэвы, опасаясь людей, свою душу, похожую на воробья,

¹⁵ Каджи, каджки (арм. *qaj* – «храбрец») – в армянской мифологии духи бури и ветра. Выступают то уродливыми (иногда их отождествляют со злыми духами – с вишапами и др.), то светлыми, красивыми и добрыми. Каджи живут на высоких горах, в скалах, пещерах, в глубоких оврагах, имеют там дворцы [Арутюнян, 2008д, с. 497].

¹⁶ Артавазд (возможно, от авест. ашавазда – «бессмертный») – мифологический персонаж армянского эпоса «Випасанк», сын царя Арташеса, отнял у вишапов их владения к северу от реки Ерасх (Аракс). Восставших против него вишапов, включая их предводителя и отца Аргавана, он истребил. Позавидовав посмертной славе отца, был им проклят. Однажды во время охоты Артавазд был пойман каджами, закован в цепи в одной из пещер Масиса. Миф о закованном цепями Артавазде первоначально, вероятно, был вариантом распространенного у многих народов мифа о прикованном к горе герое [Арутюнян, 2008б, с. 89].

прячут в черном и белом морях, и ходят без души, чтобы их не могли убить (см. «Храбрый Мирза» [АНС, 1962, с. 325–327, № 28], «Король и трое его сыновей» [Там же, с. 463–468, № 14]; см. также: [Лалаян, 1896, с. 345–346]).

В. Пропп предполагает, что животное, похищающее душу живого человека, может быть развито из зооморфного мертвеца. По мнению исследователя, одним из таких животных является змей. В качестве причины похищения рассматриваются два инстинкта: голод и половое влечение. На первом месте стоит голод. Смерть-пожирательница древнее других видов смерти [Пропп, 2000, с. 213].

Эти два инстинкта иногда контаминируются в сказке:

Схватил змей царевну и потащил ее к себе в берлогу, а есть ее не стал; красавица была, так за жену себе взял [Афанасьев, 1984, т. 1, с. 263, № 148].

В более поздний период представление об избрании живого человека мертвецом наслаиваются на религиозные представления о смерти-похищении. В античной Греции верили, что божество избирает себе возлюбленную или возлюбленного среди смертных, а смерть происходит оттого, что дух-похититель возлюбил живого и унес его в царство мертвых для брака. В. Пропп отмечает, что смерть в древней вере воспринималась как брак с божеством смерти, умерший праздновал свадьбу с ним, что отразилось на свадебной обрядности. Свадьбу изображали на саркофагах, брачные боги – боги смерти, похоронная процессия и свадебная процессия одинаковы: невесту приводят ночью при факелах, брачная постель уподоблена смертному ложу, и шествие вокруг алтаря аналогично погребальным обрядам. Кроме того, таблички, найденные в гробницах, изображают женщину, похищаемую прекрасным крылатым юношей из круга причитающих родственников [Пропп, 2000, с. 215–216].

Эротическая окраска представлений о смерти позже усиливается. Исследователь Л. Штернберг назвал это явление «избранничеством»: «...идея эта настолько укрепилась в уме первобытного человека, что даже целый ряд трагических фактов жизни индивида приписывается избранничеству. Так, смерть от молнии, случайная гибель в огне, на воде, смерть, причиненная хищным зверем – тигром, медведем, крокодилем и т. д., приписывается тому, что тот или другой дух, возлюбив того или другую человека, убивает его, чтобы овладеть им в мире духов» (цит. по: [Пропп, 2000, с. 215–216]).

При анализе сюжета камнепада в горах в авторской сказке А. Ремизова нами выявлены черты любовного похищения, которое в фольклоре и мифологии является одним из видов смерти. В финале сказки А. Ремизова «Мтеулетинские камни» горный дух-великан, полюбивший пастушку Нину, убивает ее для того, чтобы соединиться с нею в мире мертвых, куда и направляется ее душа. Но великан убивает ее только после того, как убеждается в том, что она проклянет душу любимого человека:

Нет, в любое время он мог бы убить их! // И видел, как и после смерти, обнявшись, неразлучно будут витать их души над горами, – верный Михако и любимая Нина. // Нет, сделать так, чтобы она прокляла его душу, – показать ей верность человеческой верной любви! – и тогда одинокая душа ее одна подымется на белую гору, любимая Нина» [Ремизов, 2000, с. 598].

Сказку А. Ремизова «Мтеулетинские камни» можно отнести по системе классификации сказочных сюжетов Аарне-Томпсона к сказочному типу 808* «Смерть

праведника и грешника» [Андреев, 1929, с. 56], в дальнейшем дополненному в Сравнительном указателе сюжетов восточнославянской сказки: «Душу праведника (белого голубя) принимают ангелы; душу грешника (черного голубя) черти пронзают железными вилами и кидают в кипящий котел» [СУС, 1979, с. 203]. Также сюжет сказки «Мтеулетинские камни» может быть отнесен к преданиям «VIII. О змеях» (125–134) [Андреев, 1929, с. 117].

Таким образом, можем заключить, что в сказке А. Ремизова «Мтеулетинские камни» отражены древние представления о процессе перехода души в потусторонний мир.

Мтеулетинские горы, в которых пасет овец Нина в ремизовской сказке, выявляют параллели с «толкучими» горами, причем камнепад над избушкой пастушки является трансформацией сюжета о периодическом захлопывании дверей в «иное царство».

В статье рассмотрены образы хтонических существ в армянской и грузинской мифологии и фольклоре: дэвы, вишапы, а также каджи, на которых переходят некоторые функции дэвов.

В результате всестороннего фольклорно-мифологического анализа в авторской сказке А. Ремизова «Мтеулетинские камни» были выявлены черты мотива похищенной красавицы, который генетически восходит к древнейшим представлениям о смерти.

Список литературы

- Агаян Э. Б.* Толковый словарь современного армянского языка. Ереван: Айастан, 1976. 1642 с. (на арм. яз.)
- Андреев Н. П.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л.: Гос. Русское географическое общество, 1929. 120 с.
- АНС – Армянские народные сказки. Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1962. Т. 3. 672 с. (на арм. яз.)
- Арутюнян С. Б.* Аждахак // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 2008а. С. 40–41.
- Арутюнян С. Б.* Артавазд // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 2008б. С. 89.
- Арутюнян С. Б.* Вишапы // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 2008в. С. 194.
- Арутюнян С. Б.* Дэвы // Мифы народов мира. М.: Сов. Энциклопедия, 2008г. С. 345–346.
- Арутюнян С. Б.* Каджи // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 2008д. С. 497.
- Арутюнян С. Б.* Масис // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 2008е. С. 645.
- Арутюнян С. Б.* Торк Ангех // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 2008ж. С. 991.
- Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки: В 3 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 2. 510 с.
- Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки: В 3 т. М.: Наука, 1984. Т. 1. 511 с.
- Брагинский И. С.* Дэвы // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 2008. С. 345.

- ГНС – Грузинские народные сказки: В 2 кн. М.: Наука, 1988. Кн. 1. 337 с.; Кн. 2. 336 с.
- Зеленин Д. К. Великорусские сказки Пермской губернии // Зап. Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. Пг., 1914. Т. 31. С. 656.
- Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. 330 с.
- Кун Н. Легенды и мифы древней Греции. 1922. 271 с. URL: https://librebook.me/legendy_i_mify_drevnei_grecii (дата обращения 15.10.2019).
- Лалаян Е. Джавахк // Этнографический журнал. 1896. № 1, Шуши. С. 345–346. (на арм. яз.)
- Никонов В. А. Краткий топонимический словарь. М.: Мысль, 1966. 510 с.
- Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
- Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М.: Русская книга, 2000. Т. 2: Докука и балагурье. 716 с.
- Ремизов А. М. Среди мурья. М.: Северные дни, 1917. 235 с.
- Сирк Ю. Х. Вешапи // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 2008. С. 194.
- СУС – Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Л.: Наука, 1979. 437 с.
- Тахо-Годи А. А. Ариадна // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 2008а. С. 86.
- Тахо-Годи А. А. Борей // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 2008б. С. 152.
- Тахо-Годи А. А. Гарпии // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 2008в. С. 220.
- Чиковани М. Я. Амирани // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 2008. С. 56.

References

- Afanasiev A. N. Narodnye russkie skazki [Russian folktales]. In 3 vols. Moscow, State Literary Publ., 1958, vol. 2, 511 p. (in Russ.)
- Afanasiev A. N. Narodnye russkie skazki [Russian folktales]. In 3 vols. Moscow, Nauka, 1984, vol. 1, 510 p. (in Russ.)
- Agayan E. B. Tolkovyy slovar' sovremennogo armenyanskogo yazyka [Explanatory Dictionary of the Modern Armenian Language]. Erevan, Hayastan Publ., 1976, 1642 p. (in Armen.)
- Andreev N. P. Ukazatel' skazochnykh syuzhetov po sisteme Aarne [The index of fantastic plots according to the Aarne system]. Leningrad, State Russian Geographical Society Publ., 1929, 120 p. (in Russ.)
- Armenyanskie narodnye skazki [Armenian folktales]. Erevan, Academy of Sciences of the Armenian Soviet Socialist Republic Publ., 1962, vol. 3, 672 p. (in Armen.)
- Braginskiy I. S. Djevy [Deva]. In: Mify narodov mira [Myths of peoples of the world]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 2008, p. 345. (in Russ.)
- Chikovani M. Ya. Amirani [Amirani]. In: Mify narodov mira [Myths of peoples of the world]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 2008, p. 56. (in Russ.)
- Gruzinskie narodnye skazki [Georgian folktales]. In 2 vols. Moscow, Nauka, 1988, vol. 1, 337 p.; vol. 2, 336 p. (in Russ.)

- Harutjunjan S. B. Artavazd [Artavazd]. In: Mify narodov mira [Myths of peoples of the world]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 2008, p. 40–41. (in Russ.)
- Harutjunjan S. B. Azhdakhak [Ajdahak]. In: Mify narodov mira [Myths of peoples of the world]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 2008, p. 89. (in Russ.)
- Harutjunjan S. B. Djevy [Deva]. In: Mify narodov mira [Myths of peoples of the world]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 2008, p. 345–346. (in Russ.)
- Harutjunjan S. B. Kadzhi [Kaji]. In: Mify narodov mira [Myths of peoples of the world]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 2008, p. 497. (in Russ.)
- Harutjunjan S. B. Masis [Masis]. In: Mify narodov mira [Myths of peoples of the world]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 2008, p. 645. (in Russ.)
- Harutjunjan S. B. Tork Angekh [Tork Angeh]. In: Mify narodov mira [Myths of peoples of the world]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 2008, p. 991. (in Russ.)
- Harutjunjan S. B. Vishapy [Vishaps]. In: Mify narodov mira [Myths of peoples of the world]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 2008, p. 194. (in Russ.)
- Kodryanskaya N. Aleksey Remizov. Paris, 1959, 330 p. (in Russ.)
- Kun N. Legendy i mify drevney Gretsii [Legends and myths of ancient Greece]. 1922. 271 p. URL: https://librebook.me/legendy_i_mify_drevnei_grecii (accessed 15.10.2019).
- Lalayan E. Dzhavakhk [Javakhk]. *Ethnographic Journal*, 1896, № 1, p. 345–346. (in Armen.)
- Nikonov V. A. Kratkiy toponimicheskiy slovar' [Brief Toponymic Dictionary]. Moscow, Misl' Publ., 1966, 510 p. (in Russ.)
- Propp V. Ya. Istoricheskie korni volshebnoy skazki [Historical roots of the wonder tale]. Moscow, Labirint Publ., 2000, 364 p. (in Russ.)
- Remizov A. M. Collection of works. In 10 vols. Moscow, Russian Book Publ., 2000, vol. 2: Dokuka i balagur'e [Dokuka and balagurye], 716 p. (in Russ.)
- Remizov A. M. Sredimur'ya. Moscow, Northern days, 1917, 235 p. (in Russ.)
- Sirk Yu. Kh. Veshapy [Vishaps]. In: Mify narodov mira [Myths of peoples of the world]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 2008, p. 194. (in Russ.)
- Sravnitel'nyy ukazatel' syuzhetov. Vostochnoslavyanskaya skazka [Comparative Plots Index. East Slavic Tale]. Leningrad, Nauka, 1979, 437 p. (in Russ.)
- Takho-Godi A. A. Ariadna [Ariadne]. In: Mify narodov mira [Myths of peoples of the world]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 2008, p. 86. (in Russ.)
- Takho-Godi A. A. Borey [Boreas]. In: Mify narodov mira [Myths of peoples of the world]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 2008, p. 152. (in Russ.)
- Takho-Godi A. A. Garpii [Harpies]. In: Mify narodov mira [Myths of peoples of the world]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 2008, p. 220. (in Russ.)
- Zelenin D. K. Velikorusskie skazki Permskoy gubernii [Great Russian fairy tales of the Perm province]. In: Zapiski Imperatorskogo russkogo geograficheskogo obshchestva po otdeleniyu etnografii [Notes of the Imperial Russian Geographical Society on office of ethnography], 1914, vol. 41, p. 656. (in Russ.)

Саакян Э. А. Структурный анализ сказки А. Ремизова «Мтеулетинские камни»

Сведения об авторе

Саакян Эгине Артаковна – преподаватель и соискатель кафедры иностранных языков и литературы, Ванадзорский государственный университет им. Ованеса Туманяна (Ванадзор, Республика Армения)
sahakyanheghine@mail.ru

Information about the Author

Heghine A. Sahakyan – lecturer of the Department of Foreign Languages and Literature, applicant, Vanadzor State University after Hovhannes Toumanyane (Vanadzor, Republic of Armenia)
sahakyanheghine@mail.ru

Фигура Лескова в рефлексии Дурылина: «писатель-воспоминатель»

Н. А. Непомнящих

*Институт филологии СО РАН
Новосибирск, Россия*

Аннотация

Ставится проблема влияния творчества Н. С. Лескова на прозу С. Н. Дурылина. Рассмотрено, как в литературно-критических работах Дурылина, посвященных Лескову, делается акцент на единой идее лесковского творчества – поиске лесковскими героями веры в Бога и идеала. Дурылин одним из первых увидел в лесковских текстах примеры мирской святости. Сам Дурылин также в каждом произведении создает образы праведников в миру. Таким образом, его интерпретация превращает лесковский образ России в мифологему (авторская версия социокультурного мифа) Святой Руси. В свете этой мифологемы дурылинская Русь – это прежде всего ушедшая в небытие, как град Китеж, дореволюционная идеализированная Россия, образ которой Дурылин создает в своей прозе. В результате исследования найдены разные параллели в некоторых повестях и рассказах Дурылина отдельным лесковским произведениям: так, Дурылин намеренно повторяет эпизод из первых глав повести Лескова «Детские годы. Из воспоминаний Меркула Праотцева» в самом начале своей повести «Чертоги памяти моей (Записки Ельчанинова)». В истории с этим эпизодом внутри «Записок Ельчанинова», как в капле воды, отражается восприятие Дурылиным творчества Лескова в целом, в особенности его интерпретация лесковских персонажей в поиске веры как детей, по наитию обретающих Христа. Здесь также видно, каким образом идеи, возникающие у него в процессе чтения Лескова и написания о нем литературно-критических работ, воплощаются потом в собственном художественном тексте, приобретая отчетливое морализаторское звучание, многократно усиленное по сравнению с первоисточником.

Таким образом, можно говорить о том, что фигура Лескова, а также его эстетические принципы были переосмыслены в прозе Дурылина в свете его собственных идей.

Ключевые слова

Лесков, Дурылин, проза, сюжет, мотив, традиция, праведники, русская литература

Для цитирования

Непомнящих Н. А. Фигура Лескова в рефлексии Дурылина: «писатель-воспоминатель» // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 104–116. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-104-116

Durylin's Interpretation of Leskov: A Memoir Writer

N. A. Nepomniashchikh

Institute of Philology SB RAS
Novosibirsk, Russian Federation

Abstract

The article discusses the influence of N. Leskov's works on S. Durylin's writings. It proves that Durylin's literary critique on Leskov focuses on the idea of search of the god and ideal, the idea pervading Leskov's literary heritage. Durylin was one of the first to recognize the examples of worldly holiness in Leskov's narratives. He creates characters of saints living in the world in each of his own writings as well. Durylin interprets Leskov's image of Russia as the mythologem (author's interpretation of the sociocultural myth) of Holy Rus'. In light of this mythologem, Durylin's Russia is the Imperial Russia, which is, like the city of Kitezh, idealized and irretrievably lost. Leskov also affected his poetics: he dedicated his *Troitsyn Den'* (*The Whit Sunday*) to Leskov, wrote his own novels in the unique genres created by Leskov (e.g., a novel-chronicle: *Soboriane* (*The Cathedral Clergy* / *The Cathedral Folk*) – *Kolokola* (*The Bells*)). Durylin repeated the storylines of several Leskov's short novels, used some of Leskov's narrative strategies. This research shows various similarities of Durylin's and Leskov's works. The conclusion is that Leskov's character and esthetics were reviewed Durylin's works.

Keywords

Leskov, Durylin, narrative, prose, plot, motif, tradition, saints, the Righteous, Russian literature

For citation

Nepomniashchikh N. A. Durylin's Interpretation of Leskov: A Memoir Writer. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 104–116. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-104-116

«Я многим обязан Вашему отцу в моем духовном развитии»: фигура Лескова в рефлексии Дурьлина

Имя Н. С. Лескова для С. Н. Дурьлина – одно из ключевых. Дурьлин не только делал о писателе доклад на заседании Общества памяти Вл. Соловьева в 1913 г., но и писал о нем большую работу «Николай Семенович Лесков. Личность. Творчество. Религия»¹. Издательство «Путь» предложило Дурьлину написать монографию о писателе для серии «Русские мыслители», но революция помешала осуществлению замысла. В 1916 г. была опубликована вторая часть доклада «О религии Лескова». Он сам вспоминал, что эти материалы имели одно время успех, и о них говорили как об открытии Лескова. Заметим, что изучение Лескова во второй половине XX в. пойдет во многом вслед за Дурьлиным.

Во всех работах о Лескове философ размышляет и о лесковских книгах, и о его не самой удачливой литературной судьбе в целом, и о непростых взаимоотношениях писателя и церкви. Иначе говоря, он выстраивает целостную картину «духовной биографии» Лескова, анализируя как эволюцию его религиозных взгля-

¹ Подробнее об истории написания С. Н. Дурьлиным работ о Н. С. Лескове см.: [Дурьлин, 2008, с. 162].

дов, так и развитие его художественных принципов, их взаимосвязанность, проявление одного в другом. Увидев в Лескове внутреннюю цельность, Дурылин polemизирует с теми, кто традиционно ставил писателю в упрек его публицистику, политические и прочие выступления в печати: «В биографии Лескова обычно признаются две его измены: нигилизму и православию. Первому он изменил, перейдя к Каткову, второму – к Льву Толстому; улики первой измены “На ножах”, второй – “Полуночники” и толстовствующие сказки. Но Лесков никому и никогда не изменял в действительности; он только был Лесковым» [Дурылин, 2014, т. 2, с. 344]².

Из названия работы о можно понять, что было важным, что прежде всего интересно Дурылину в Лескове: его личность, его религиозные искания и творчество, – они в сознании Дурылина неразрывно связаны. С одной стороны, личность Лескова его привлекает своею цельностью: творческий путь Лескова видится ему чем-то вроде личной лесковской «лестницы» – путем бесконечного внутреннего самовоспитания, исканий не столько художественного совершенства, сколько божественной истины и откровения. С другой стороны, возникает впечатление, что Дурылин иногда словно примеривает на себя «лесковские одежды», характеризуя Лескова так, будто он говорит о себе самом, выделяя именно то, что больше всего волнует его самого и совпадает с обстоятельствами его собственной жизни. Вот несколько ключевых характеристик, которые Дурылин дает Лескову, каждая из них «ложится» и на биографию и творчество Дурылина:

- «Лесков дал читателю положительные типы русских людей»;
- «Лесков был величайший знаток иконописи <...> был церковный книгочей, знаток церковного обихода. <...>»;
- «Но этот же человек был “знаток русской демонологии, утонченный ценитель древнего вольномыслия и вольноправия”...»;
- «Он живет как в монастырской келье, он почти приучает себя к монастырю во всем: в одежде, пище, занятиях»;
- «Самое народно-русское прошение молитвы Господней, которое Ключевский считает выражением всей русской истории и веры, – “да будет воля Твоя” – становится единственным прошением Лескова» (т. 2, с. 340–362).

Почти всё из сказанного – это и о самом Дурылине тоже. Во-первых, стремление изображать только положительных праведных героев: у Дурылина они или воцерковлены сразу, или обязательно должны себя найти в церкви и монастыре, прожив перед тем праведно свою мирскую жизнь. Во-вторых, в круг интересов Дурылина попадает много схожего: так же, как и Лесков, он любил изучать русскую старину и иконопись, написал несколько основательных статей в результате своих поездок по русскому Северу. «Древнерусская иконопись и Олонецкий край» сопровождается «Описанием коллекции музея общества изучения олонечской губернии»; к статье о граде Китеже прилагается «Список книг и статей, касающихся сказания о граде Китеже». Отдельно его интересовала демонология, и он создает целый бесовской пантеон в своих рассказах. Жизнь Дурылина можно уподобить отшельнической, быт его был предельно аскетичен.

² Далее цитаты из сочинений С. Н. Дурылина приводятся в тексте по этому изданию в круглых скобках с указанием тома (т. 1 – художественная проза, т. 2 – статьи) и страниц.

Воздействие же лесковского творчества на Дурылина можно охарактеризовать той же фразой, которой он сам описывает Лескова: «Он, умея жить в одной действительности, умел затем ее сделать своею действительностью и усваивал ее своему творчеству» (т. 2, с. 404). Прежде всего сам Дурылин многое черпал в лесковской художественной «действительности» и «усваивал ее своему творчеству». Потому совершенно закономерно, что в прозе С. Н. Дурылина не просто много «отголосков» лесковских текстов (множество прямых отсылок, реминисценций, цитаций), но сама его эстетическая концепция во многом строится на тех основаниях, которые были взяты и переосмыслены Дурылиным в художественном мире Лескова.

Дурылин, мироощущению которого свойственна всячески подчеркиваемая им самим принадлежность к прежней, ушедшей культуре, часто обозначает свое отношение к литературной традиции, противопоставляя «трудных» писателей «легким». Легкие – это те, «которые хотят, чтобы читателем их книги был только читатель: прочел, “облился слезой над вымыслом”, поставил книгу на полку» – и все кончено. К ним он относит Пушкина, Тургенева, Гончарова, Чехова: «Это писатели *легкие* для критиков и историков литературы». «Писатели *трудные*³» «не довольствуются тем, что читатель их прочтет», т. е. «только прочтет», по мысли Дурылина, это чтение должно совершить некоторый переворот в душе читающего: «...им нужно, чтобы он как-то постучался у их дверей и, в свою очередь, сам впустил их не только в двери своего дома, но и в двери своей души...». К ним он относит Достоевского, Толстого, Лескова [Дурылин, 2006, с. 420–421].

Обилие оценочных категорий, выстраивание ценностной иерархии, желание «рассортировать» всех проистекают здесь из его понимания, зачем вообще нужна обществу и человеку художественная литература: ценна она, по Дурылину, не столько сама по себе, сколько как важное средство в деле приобщения людей к Богу. Потому, говоря об истории русской литературы, месте того или иного классика в ней, Дурылин всегда исходит из убеждения, что литература необходима как проводник человека к богу и храму, т. е. литература в его трактовке, если выразить это прямолинейно, – некоторое идеологическое орудие. Так об этом пишет исследователь и публикатор текстов Дурылина Т. Н. Резвых: «Как и многие другие неравнодушные к проблемам Церкви современники, он пришел к выводу о необходимости кардинального изменения способа апологетики и даже самого языка христианского просвещения. Несмотря на то, что в собственном смысле слова философом Дурылин не был, им двигал тот же пафос, что двигал и любого русского религиозного философа: мир глубоко секуляризован, и необходимо заново начинать христианскую проповедь, опираясь в том числе и на собственный религиозный опыт. Особенность его позиции состоит в том, что, с его точки зрения, светская литература, философия и искусство внесли гораздо больший вклад в христианскую проповедь, чем все “Православные собеседники” и “Душеполезные Чтения” вместе взятые. Отсюда вывод писателя: язык лучших образцов русской литературы и был языком христианской проповеди» [Резвых, 2015, с. 199–200].

Если Дурылин оценивает русскую литературу как один из видов «христианской проповеди», то и Лесков оказывается им прочитан как христианский идео-

³ Курсив С. Н. Дурылина.

лог, которому эта «проповедь», по его мнению, вполне удалась. Именно в этом свете для Дурылина творчество Лескова составляет единое умозрительное целое: «Величайшая заслуга Лескова – эта его Божественная легенда. У него сложена *целая повесть русской веры*, дополняющая такую же повесть Достоевского. У него все верят, но верят так же многолико, своеобразно, сведумно, своемуучительно, как верил сам Лесков» (т. 2, с. 353). Поэтому в своем следовании за Лесковым Дурылин читает тексты писателя так, чтобы они согласовывались с его собственными взглядами.

Свои приоритеты в отношении произведений Лескова Дурылин обозначил в одном из писем: «Собираюсь, как встану, переделать для печати и сократить давно написанную работу о Лескове. В будущем году исполнится 100 лет со дня его рождения. Когда-то я много над ним работал. Любите ли Вы его? Обычно его мало знают и оттого мало ценят. Для знакомства с истинным Лесковым я всегда советую прочесть “Очарованный странник”, “Запечатленный ангел”, “На краю света”, “Соборяне”, “Старые годы в селе Плодомасове”. Это все – тузовые вещи, как выражался Писемский (тоже забытый и тоже юбиляр: в будущем году 50-летие его смерти). Вообще, есть забытая русская литература, – и она не хуже и не бледнее той, которую обычно помнят» [Дурылин, 2008, с. 162]. Каждое из названных Дурылиным произведений Лескова – это рассказы о пути человека к вере, Богу и церкви, об отношении человека к вере и Христу, т. е. в первую очередь его интересует у Лескова именно эта тема: в каждом из них человек ищет и находит путь к храму и собственному внутреннему преобразению: «Каждый православием крещен в такое смирение, приводящее к простому Богу, крещена в него и Россия, но еще не облечены оба, и тут права лесковская жажда: себе – *жития*, России – *Руси*. <...> Россия, освобожденная от... личин лжи и отпадения от Христа, вожделеет стать Русью» (т. 2, с. 361).

Однако сама Россия в сознании Дурылина не едина. И. В. Мотеюнайте в статье «Дурылин о “Шерамуре” Лескова» отмечает, что для Дурылина существовала антиномия интеллигентской России (которую всё время критикуют за социальное неравенство, несовершенство и проч.) и народной святой Руси. И. В. Мотеюнайте обращает внимание, что, по Дурылину, в интеллигентской Руси, придуманной русскими писателями, нет места храму: «После Гоголя так у всех, кроме Достоевского и Лескова: у Гончарова храм и Россию около храма стали загоразивать Обломовы, у Тургенева – лишние люди (только Лиза да «Живые мощи» – исключение), у Островского – самодуры “темного царства”, у Чехова – бесконечные интеллигенты, о Щедрина и говорить нечего» [Мотеюнайте, 2018, с. 315–316].

Именно этой сугубо «интеллигентской книжной России» в сознании Дурылина противостоит Россия Лескова: «“Я дал читателю положительные типы русских людей”, – говорил Лесков, и это правда: лесковские праведники, встреченные им на всех путях и тропах народной жизни, – конечно, те самые праведники, которыми стояла русская земля. Не поверить тут Лескову – значит прийти к невероятному заключению, что вся Россия исчерпалась чиновниками, героями Щедрина и мужиками Успенского, значит признать ложью тютчевскую Русь, – Русь преподобного Серафима, Русь старца Зосимы, и признать единой истинной Российской империю городничих, Чичиковых и Держиморды» (т. 2, с. 336–337). Заслугой Лескова Дурылин считает умение выразить ту самую противоречивую многоликую мятущуюся Русь с ее народной верой – «настоящей», живой – в противовес

часто уже совершенно формально выражаемой вере церкви, а также в противовес «нигилистическому» рациональному интеллигентскому мировоззрению.

В лесковских книгах Дурылин ценит прежде всего праведников, часто необразованных, но честных людей, живущих «во Христе». Прежде всего лесковские праведники в его восприятии смиренны: «У Лескова все христиане – тайные или явные строители твердыни своей личности за лесами полнейшего самоуничтожения» (т. 2, с. 359). Сам он словно пытается создать в своих повестях, рассказах и романе «Колокола» ту самую «повесть русской веры», которую приписывает Лескову. Дурылинская «Святая Русь» – это прежде всего страна христианских праведников, людей простых и смиренных, искренно добродетельных. Истоки праведности – в детстве его героев, когда ребенок видит перед глазами пример такого праведника, а свет веры в Бога бывает зажжен в душе кем-то из влиятельных взрослых: бабушкой, дедушкой, матерью, отцом, тетужкой и т. д. Так, в самом начале повести «Сударь-кот» от лица рассказчика, вспоминающего детство, звучит: «С этими словами “праведный человек” – мы вошли в собор; с этих пор я знаю это слово: оно в этот день, как свеча, зажглось в моей душе и горит неугасимо» (т. 1, с. 253). Эти слова включены в обрамление, предвещающее основной рассказ – повесть о праведной бабушкиной жизни, параллелью которой будет лесковская барыня Плодомасова.

В повести «Сударь-кот» каждый по-своему приходит к Богу: не только главная героиня, отказавшаяся от мирских благ, ушедшая в монастырь, но и ее родители, богатый купец и его жена предстают как люди, прожившие цельную, честную, гармоничную жизнь, логически приводящую их вслед за дочерью в монастырь, служить уже не миру, но Христу. Таков и приказчик, бывший возлюбленный главной героини, проживший в суете жизни, словно монах, и нашедший вечный покой под сводами монастыря. Повесть можно рассматривать как своеобразную полемику с первым лесковским романом «Некуда». Дурылин будто говорит, что выход есть и пойти всегда есть куда, подразумевая служение Богу. Не гибель девушки и ее семьи в результате ухода из дома и отказа от брака, но уход от не устраивающей ее греховной мирской жизни в монастырь, причем уход не только самой главной героини, но и всех значимых, связанных с ней персонажей, ее отказ от мирской жизни в расцвете молодости оказывается в итоге кульминационным событием, которое предопределяет счастливый, идиллический финал.

Таким образом, его интерпретация Лескова встраивается в его собственный миф об утраченной Святой Руси – образ, сквозной для дурылинского творчества. Он не раз возникает и в рассказах, и в повестях, и в романе «Колокола»: образ потерянной некогда Руси, утраченного града Китежа, т. е. той канувшей в небытие России. Однако это один из центральных образов не только его публицистики и художественной прозы, это «общее ностальгическое место» в творчестве многих писателей-эмигрантов: Зайцева, Шмелева, Бунина и др. Принципиально важно, что, в отличие от них, образ идеализированной Святой Руси у Дурылина по преимуществу книжный и реконструируется во многом как раз из прозы Лескова, взятой им за образец «художественной проповеди».

Дурылин не был эмигрантом, продолжая жить в послереволюционной советской России, но он был внутренним эмигрантом и скрывался от современной ему реальности в инобытии своих повестей и рассказов – тщательно выверенной собственными эстетическими и идеологическими фильтрами реальности некогда су-

ществовавшей идеальной России. «Сито», через которое просеиваются факты, образы и даже языковые средства, при помощи которых моделируется художественная вселенная утраченного безвозвратно прошлого, – это категория «памяти». Воспоминания здесь не жанр, но прием, благодаря которому происходит отбор определенных сюжетов, мотивов, образов, нарративных стратегий, лексических средств. «Воспоминание», мемуары как прием дают возможность говорить о таком прошлом, которое хотелось бы воссоздать, о прошлом как некоей утраченной идиллии и золотом веке.

В этом отношении интересно сопоставить его художественные тексты и мемуарные, но для этого нужно рассмотреть их также по отдельности. Практически всё написанное Дурылиным не просто обращено к прошлому, но написано в форме ностальгических «воспоминаний» от лица свидетелей, в них рассказывается о давно ушедшем прекрасном мире. И если по форме они пишутся как «художественный мемуар», то по содержанию, или по сути, – как «припоминание» истинной сущности этого мира в его идеальном непорочном состоянии. Именно это он разглядел в художественной «действительности» Лескова и именно в этом больше всего ему своеобразно наследует.

**«Я вспоминаю, следовательно, существую»:
Лесков как «писатель-воспоминатель»
в художественном сознании Дурылина**

Когда Дурылин пишет о Лескове, он словно поддается известному лесковскому пристрастию к словотворчеству, но не злоупотребляет им: «Лесков не простец, но *утонченник*⁴ стиля, но это потому, что утончена, многообразна, *многоличинна* русская речь и русский язык»⁵ (т. 2, с. 343). Многое в произведениях Дурылина становится понятным, если присмотреться к тому, как он анализирует поэтику произведений Лескова, одним из первых обращая внимание на теперь всем известные характерные лесковские приемы. Он сразу подмечает и пристрастие Лескова к сказовой форме, и его обращенность в прошлое: «Он (Лесков) постоянно ищет этой формы: повествование от чужого лица, дающей наиболее простора его художественной дальнорзости. “Соборяне” в лучшей своей части представляют дневник протопопы Туберозова. Еще большее развитие получает у Лескова форма монологического рассказа о прошлом – рассказа, ведомого рассказчиком, который сам является художественным созданием, живущим своей особой жизнью, наделенными всеми особенностями эпохи, среды, образования отлагающимися на живом лице. В такой монологической форме написаны многие лучшие создания Лескова, – какое бесконечное здесь множество разнообразных рассказчиков, повествователей, какая сложность повествуемого!» (т. 2, с. 439).

Дурылин объясняет приверженность Лескова такой форме его языковыми пристрастиями и обращенностью в прошлое: «Указанный прием – один из основных в творчестве Лескова, если сравнить его в этом отношении с другими писателями... Этому есть две причины. Первая – в основном свойстве Лескова – *быть*

⁴ Цит. по: В. Н. Торопова «Сергей Дурылин: Самостояние»: МДМД. Коллекция «Мемориальный архив». Фонд С. Н. Дурылина. КП-612/33. Л. 9–10.

⁵ Курсив мой. – Н. Н.

писателем-восминателем, зорким к прошлому и часто вполне слепым к настоящему, пока оно не стало прошлым. Вторая – в его исключительной способности погружаться в стихию индивидуального самобытного языка, своеобразного склада речи, свойственных его героям, почерпнутых из всех слоев русской жизни» (т. 2, с. 440).

Когда на новом витке интереса, спустя столетие, исследователи вернуться к лесковскому творчеству, то окажется, что многое интересующее наших современников в художественном мире Лескова уже было подмечено и охарактеризовано С. Н. Дурылиным. Так, он первым обратил внимание на категорию памяти, чрезвычайно важную в поэтике Лескова: «Творить для Лескова всегда значит вспоминать. Образам жизни должно отойти в прошлое, минуя настоящее, для того, чтобы Лесков увидел их глазами художника...» (т. 2, с. 438). О. В. Евдокимова в книге о писателе отмечает: «Если говорить о мнемонической поэтике Лескова, то она, разумеется, восходит не столько к собственно мнемонике как технике запоминания или “искусству памяти”, сколько к сократовско-платоновскому пониманию памяти как духовной способности человека извлекать из своего сознания, “припоминать” сущности вещей. Вместе с тем одна из творческих целей Лескова-художника – внедрить эти сущности в сознание читателя – достигается им с определенностью и точностью мнемониста, владеющего арсеналом мнемотехники» [Евдокимова, 2001, с. 19–20]. То же самое можно сказать и о поэтике самого Дурылина, записавшего однажды: «Я вспоминаю, следовательно, существую – вот истинный закон человеческого бытия» [Дурылин, 2017, с. 23]. В этом он почти дословно копирует Лескова.

О. В. Евдокимова отмечает, что «писать “мемуаром” (X, 451) Лесков любил, считал воспоминания “самой неутомительной литературной формой” (XI, 114). Более того, письмо “мемуаром” он увязывал с характером своей “субъективности”» [Евдокимова, 2001, с. 58]. Она же проследила, что «если за основу взять одиннадцатитомное собрание сочинений писателя и проанализировать зачины всех произведений, то (кроме легенд, “чистых” сказов и стилизаций) нельзя будет найти ни одной “вещи”, в которой повествование велось бы не от первого лица. Местоимения “я”, “мы”, “мой”, “наш”... – неперенные составляющие начальных абзацев рассказов, повестей и очерков писателя. Несомненно, повествование от имени “я” – литературный прием у Лескова» [Там же, с. 104–105]. То же самое можно сказать и о дурылинских рассказах, повестях и романе. Объясняется такая нарративная стратегия лесковского повествования целеполаганием: лесковский текст «художественного мемуара» – это попытка воссоздания этапов самосознания героя, а его истинный сюжет – сюжет поиска и обретения собственной бессмертной души. Этот вывод делается О. В. Евдокимовой на основе анализа повести «Детские годы. Из воспоминаний Меркула Праотцева». Дурылин же подражает этой манере повествования на несколько иных основаниях.

Названная повесть Лескова чрезвычайно значима для понимания специфики прозы Дурылина. Так, в начале повести Лескова «Детские годы» от лица героя написан некоторого рода манифест о значимости детства в жизни человека и дано пространное рассуждение о жанре, якобы противопоставляемом привычному роману. Там словно прописаны именно те особенности, что станут художественными доминантами и ориентирами в прозе Дурылина: 1) детство есть исток для последующей жизни, потому его изображение важно, именно из первых детских

впечатлений рождается наше самосознание; 2) не должно быть традиционного авантюрного или закругленного романного сюжета, повествование-воспоминание, в отличие от романа, может течь как бы «само собою», фокусируясь на разномасштабных событиях, не всегда связанных внешне, важно лишь, чтобы они имели значение для «внутренней биографии» героя, играли роль в его духовном становлении – таков принцип их отбора: внешняя биография подчиняется внутреннему развитию героя как духовной личности, на пути обретения себя важны те моменты, которые помогают герою открывать себя подлинного, а подлинность эта всегда связана не с внешними социальными достижениями, но с моментами откровения, обретения высшей истины, которая у Лескова может иметь разные обличья. Важно, что, в отличие от героев Лескова, у героев Дурылина все события их биографии, иногда минуя какой бы то ни было поиск, просто по изначальному предопределению, всегда ведут к церкви и богу.

Почти все повести и рассказы Дурылина начинаются с воспоминаний о детстве героя или с подробного описания первых детских впечатлений героев, это отнюдь не случайность, а следование лесковской традиции, причем иногда буквальное. Между многими произведениями Лескова и Дурылина можно провести параллели, но наиболее значимая – между повестью Лескова «Детские годы (Из воспоминаний Меркула Праотцева)» и дурылинским «Чертогом памяти моей (Записки Ельчанинова)». Именно в этой лесковской повести находятся многие «ключи» к прозе самого Дурылина. Оба текста декларативно имитируют мемуары, пишутся от первого лица и обращены в прошлое каждого из героев, начиная с их самых первых детских воспоминаний. Как раз эпизоды «первого детского воспоминания» в обоих текстах практически полностью совпадают. Рассказ лесковского героя начинается с тех ранних моментов в жизни, которые он запомнил, один из них – смертельно опасный. Ребенка вдруг нечто неясное, «легкое, прекрасное, тонкое»⁶ манит к окну, и он, не помня себя, в одно мгновение висит на карнизе над тротуаром, откуда его видят возвращающиеся домой родители. Дурылин воспроизводит этот эпизод у себя целиком, лишь немного его изменяя. Изменения эти в результате делают более явным и отчетливо проговариваемым в тексте то, что лишь намеком обозначено у Лескова, – эта стратегия в целом характерна для Дурылина при «переносе» лесковских тем, сюжетов, мотивов в его собственную прозу. Как это происходит?

У обоих писателей опасный для жизни ребенка случай помещен в самом начале повести и прописан как одно из самых первых и ярких детских воспоминаний героя: у Лескова то самое происшествие, когда ребенок повис за окном на большой высоте, а у Дурылина, его копирующего, ребенок внезапно повисает на колокольне, когда мальчик, забытый дядей-звонарем, спускается на ярус ниже и, увлекаемый показавшимся ему серебряным голубком, внезапно оказывается на огромной высоте, зацепившись одеждой за медное крыло ангела, рискуя упасть и разбиться о бульжную мостовую. Оба ребенка не понимают толком, как очутились в смертельно опасном положении, они словно оказываются на мгновение в беспомощности. Оба уже после чудесным образом избегают многих других опасностей. И если лесковского героя манит за окно нечто неясное, но прекрасное, то у Дурылина эта неясная сущность, из-за которой ребенок повисает на огромной

⁶ См.: [Лесков, 1958, т. 5, с. 283].

высоте, обретает вполне зримые очертания «голубка»: первый раз серебряного голубка мальчик видит в храме на церковной службе, затем между ним и матерью состоялся разговор о том, кого олицетворяет этот необычный голубок («...должен я молиться Духу Святому, ибо голубок сей не есть простой, а только вид прикровенный Господа Животворящего» (т. 1, с. 693)). Первые воспоминания, с которых начинается самосознание героя, на склоне лет оказавшегося в монастыре, пока никак не связаны с церковью. Впереди целая история мятущейся ищущей души. А вот у дурылинского рассказчика его путь предопределен с самого начала и уже подчеркнуто выделены все знаковые моменты. Более того, герой-рассказчик, от чьего лица идет повествование у Дурылина, сразу говорит о своей предназначенности богу, в первых же строках описывая, что родился под колокольный звон (один из важных дурылинских концептов в целом), что, предрекало ему быть богомольцем. Лесковский герой-рассказчик настаивает, что детство предопределяет весь дальнейший путь человека, но не забегает вперед и не прибегает к императивной тональности, даже если ретроспективно видит те самые «знаки», которые приведут героя в итоге к богу, он не акцентируется на них. Более того, предисловие о жанре, где рассказчик говорит о том, что повествование должно виться, как свиток, без «преувеличения» отдельных эпизодов, как раз отвечает его внутренней логике. Понятно, что Лесков, который не равен этому рассказчику, так или иначе предопределяет последовательность всех сюжетных звеньев, а они ведут к заданному автором итогу, но он нигде не выглядывает сам и не заставляет рассказчика проговаривать предстоящее «в открытую». То, что Лесков не договаривает, отдавая на откуп проницательности читающего, Дурылин прописывает столь явно, отчетливо, будто «жирным шрифтом», что не заметить этих ремарок в тексте попросту невозможно.

Повтор первого эпизода лесковской повести в своей и доведение до зримого образа неявного намека лесковского героя наверняка продиктован сознательным намерением. В работах о Лескове Дурылин не раз восхищается эпизодом из рассказа Лескова «На краю света», где и «дух», и «голубок» упоминаются лесковским рассказчиком в связи с молитвой ребенка. Дурылин в одной из работ о Лескове цитирует такой эпизод: «Отец Кириак рассказывает архиерею о своем детстве. За школьную шалость его ждало наказание розгами, и ребенок прятался в бане, под полком, – и стал молиться... <...> “тут вдруг на меня чудной прохладой тихой повеяло и у сердца, как голубок тепленький зашевелился”⁷, и стал я верить в невозможность спасения как в возможное, и покой ощутил, и такую отвагу, что вот не боюсь ничего, и кончено!”» (т. 2, с. 360). В тексте Лескова дуновение, ощущаемое мальчиком, сравнивается с шевелением голубка за пазухой. Намек Лескова у Дурылина приобретает форму отчетливого дидактического морализаторства. Голубок – символ Духа божия. В тексте Дурылина ребенок голубка видит в храме, получая отповедь от отца за то, что отвлекается от молитвы, затем тот же голубок вновь покажется ему на колокольне. Там ребенок потянется за ним и окажется в опасной ситуации. Чудесное спасение происходит, разумеется, по воле божией, а в последующей главке «Об опасностях ребяческой жизни моей» перечислены еще пять случаев чудесного спасения «по Промыслу» (т. 1, с. 694–695). Такая сюжетная линия с длинной чередой смертельных опасностей, которые

⁷ Курсив мой. – Н. Н.

были чудесным образом избегнуты, может в свою очередь отсылать к другим лесковским текстам и героям: очарованному страннику Ивану Флягину и «Несмертельному Головану».

В другом месте той же дурылинской работы есть еще один момент, который можно считать прямым указанием на Лескова, точнее на то, что из эпизода с голубком и повисшим на высоте ребенком у Дурылина вполне осознанно и даже несколько демонстративно «выглядывает» именно лесковский пример. Дурылин цитирует одно из лесковских писем, сопровождая его комментарием о писателе: «...его молитва – ко Христу, Лик которого – Лик Ангела благого Молчания» (т. 2, с. 342). А уже в «Записках Ельчанинова» Дурылин упоминает Ангела Благого Молчания в той самой же главке, где описан эпизод с ребенком – «Болезнь. Мой Голубок»: «Постоянно стаивали мы в пределе, против иконы Ангела. Сего Ангела укрепился лик в памяти моей неотторжимо, и особенно крыла его, будто голубиные. Был оный ангел не Архистратиг небесных сил, но Ангел Благого Молчания, с руками, на груди скрещенными. И заметил я серебряного голубка над Царскими вратами малого того придела. Во время службы смотрел я то на Ангела, то на голубка и чайл, по простодушию детскому, что голубок слетит с золотого сияния и сядет на плечо Ангелу или на темечко» (т. 1, с. 693). Один и тот же Ангел Благого Молчания явлен как яркий образ, более всего запомнившийся персонажу рассказа в детстве, и в то же время как один из образов, с которыми соотнесена молитва самого писателя Лескова. Вряд ли такое совпадение не было обдуманым.

Характеризуя лесковских героев-праведников, Дурылин часто упоминает «детское простодушие», христово «будьте, как дети» видится ему в образах лесковских смиренных персонажей. В работе о писателе этот концепт может быть выражен синонимически как «младенческий образ мыслей». Так, например, о героях Лескова говорится: «Младенческий образ мыслей дает младенческую простоту» (т. 2, с. 358). В повестях Дурылина недаром много места бывает уделено описанию детства героев, причем часто от лица самих детей-рассказчиков. Такой прием позволяет акцентировать внимание на значимых для его положительных героев-праведников характеристиках: это и детская открытость, и незамутненность сознания излишней рефлексией, и чистота, яркость детских впечатлений, искренность душевных порывов. Потому дети и немногие взрослые – это люди, заключающие в себе первозданную «детскость» как чистоту сознания, не только по настоящему добродетельны, но и напрямую могут познавать Бога, ощущая его в душе: «Точно весь мир впадает в детство и по-детски, каким-то вторым и окончательным младенчеством встречает Христа. Это младенчество Христоощущения в мире Лескова заимствует у народного сознания – у народного религиозного опыта, и, не боясь укоров в славянофильстве, исповедует *русского Христа*⁸. Но «русский» здесь – только детский Христос, соответствующий тому «младенческому образу мыслей», который величайший тайнозритель христианства, Исаак Сирин, считает неопустимым условием «ведения Духа»» (т. 2, с. 360). Причем «детскость» напрямую и буквально накладывается Дурылиным на «народное сознание», идеализируя его. У Лескова подобной идеализации народного сознания не было: достаточно вспомнить многие трагические и жестокие сюжеты, которые

⁸ Курсив С. Н. Дурылина.

в произведениях Лескова имеют источником народные суеверия. Дурылин же берет из книг Лескова лишь «светлую» сторону проявления народной веры, приписывая ей «младенческий образ мыслей», т. е., на языке дурылинских концептов, непорочность, трактуемую как отсутствие избыточной рефлексии, критики и сомнений, свойственных интеллигенции.

Дурылин не просто так обращается к эпизоду из детства лесковского героя, повторяя его в собственной повести, этот эпизод имеет принципиально важное обоснование для описания подобного опыта у собственного персонажа: «Детское» ощущение Бога и Духа святого для него есть истинное мерило самой веры. Возможно, источник столь частого и подробного описания детских воспоминаний персонажей в разных повестях Дурылина именно здесь, тем более учитывая, как «Детские годы» Лескова отзываются в «Записках Ельчанинова» уже в самом их начале. В истории с этим лесковским эпизодом внутри «Записок Ельчанинова» как в капле воды отражается восприятие Дурылиным творчества Лескова в целом, в особенности его интерпретация лесковских персонажей в поиске веры, как детей, по наитию обретающих Христа. Здесь также видно, каким образом идеи, возникающие у него в процессе чтения Лескова и написания о нем литературно-критических работ, воплощаются потом в собственном художественном тексте, приобретая отчетливое морализаторское звучание, многократно усиленное по сравнению с первоисточником.

Такова в целом дурылинская концепция литературы – литературы, понимаемой им не столько как сферы эстетической, сколько как отрасли христианского учения, т. е. для него литература ценна в большей степени как сфера нравоучительная, и Лескову в ней отведено место такого учителя. По Дурылину, конечная цель всякого истинного литературного творчества заключена в христианском воспитании и обращении читающего ко Христу, тогда как у Лескова, из которого он черпает идеи, мотивы, сюжеты и целые эпизоды, подобная тенденция прослеживается разве что в отдельных поздних произведениях, однако не свойственна его творчеству в целом.

Список литературы

- Дурылин С. Н.* В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. 879 с.
- Дурылин С. Н.* «Брожу по взгорьям в дни глухонемые». Пропущенные «углы». Публикация МДМД. Подготовка текста, предисловие и примечание Анны Резниченко // Новый мир. 2008. № 12. С. 144–162.
- Дурылин С. Н.* Статьи и исследования 1900–1920-х годов / Статья и коммент. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014.
- Дурылин С. Н.* В родном углу. Чем жила и дышала старая Москва. М., 2017. 592 с.
- Евдокимова О. В.* Мнемонические элементы поэтики Н. С. Лескова. СПб.: Алетейя, 2001. 314 с.
- Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1958.
- Мотейунайте И. В.* С. Н. Дурылин о «Шерамуре» Н. С. Лескова // Литературный факт. 2018. № 10. С. 307–320.
- Резвых Т. Н.* Религия и культура в прозе и поэзии С. Н. Дурылина // Христианское чтение. 2015. № 3. С. 198–218.

References

Durylin S.N. V svoem uglu. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2006. 879 p. (in Russ.)

Durylin S. N. “Brozhu po vzgor'jam v dni gluhonemye”. Propushchennye “ugly” [“I Wander along the hills in the days of the deaf and dumb”. Missed the “corners”]. MDMD publication. Preparation of the text, foreword and note by Anna Reznichenko. *Novyy mir [New World]*, 2008, no. 12, p. 144–162. (in Russ.)

Durylin S. N. Stat'i i issledovaniya 1900–1920-kh godov [Articles and investigations of 1900–1920s]. Intr. and comment. by A. I. Reznichenko and T. N. Rezvykh. St. Petersburg, Vladimir Dal Publ., 2014. (in Russ.)

Durylin S. N. V rodnom uglu. Chem zhila i dyshala staraya Moskva [In the native corner. What old Moscow lived and breathed]. Moscow, 2017. 592 p. (in Russ.)

Evdokimova O. V. Mnemonicheskie elementy poetiki N. S. Leskova [Mnemonic elements of N. S. Leskov's poetics]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2001. 314 p. (in Russ.)

Leskov N. S. Collection of works. In 11 vols. Moscow, 1958. (in Russ.)

Motejunajte I. V. S. N. Durylin o “Sheramure” N. S. Leskova [Durylin about N. S. Leskov's *Sheramur*]. *Literaturnyj fakt [Literary Fact]*, 2018, no. 10, p. 307–320. (in Russ.)

Rezvyh T. N. Religiya i kul'tura v proze i poezii S. N. Durylina [Religion and culture in prose and poetry by S. N. Durylin]. *Khristianskoe chtenie [Christian Reading]*, 2015, no. 3, p. 198–218. (in Russ.)

Сведения об авторе

Непомнящих Наталья Алексеевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института филологии СО РАН (Новосибирск, Россия)

alkat@ngs.ru

ResearcherID K-6510-2017

Information about the Author

Natalia A. Nepomniashchikh – Candidate of Philology, Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation)

alkat@ngs.ru

ResearcherID K-6510-2017

Илья Ильф и Евгений Петров как соавторы романов Ильфа и Петрова

Е. С. Тарасова

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Москва, Россия*

Аннотация

Предпринята попытка выявить «авторские отпечатки» Ильи Ильфа и Евгения Петрова в романах «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» – выделить вклад каждого из писателей в сплаве вдохновений и шуток. Детальное сопоставление «доильфовских» рассказов Петрова и «допетровских» Ильфа с их совместно написанными текстами показывает, что в создании последних соавторы явно использовали накопленный писательский материал – в «общем котле» оказались сюжеты и образы из их ранних произведений. Статья опирается на текстовый анализ фельетонов и рассказов Ильфа и Петрова, опубликованных в московской прессе до начала их совместной работы, а также произведений, написанных уже в процессе создания дилогии. В предыдущих исследованиях о творчестве Ильфа и Петрова переклички между ранними текстами писателей и совместно написанной дилогией приводились бессистемно либо выстраивались в один ряд для отслеживания «творческой эволюции» писателей, постепенного оттачивания их стиля и художественных приемов. Делалось это часто эссеистически, без должной доказательной базы. В статье предложена классификация выявленных заимствований и перекличек из ранних текстов писателей, в ней собраны и систематизированы примеры разного характера и масштаба – от единичной детали до крупного фрагмента повествования. Этот каталог «автореминисценций» подтверждает систематический характер заимствований: во время создания «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка» соавторы часто обращались к «готовому» слову или мотиву из произведений, написанных ими по отдельности. Однако отрывки из фельетонов, как правило, переносятся писателями в новые романы не механически: в совместной вещи «старые» образы отбираются и развиваются уже обоими авторами.

Ключевые слова

«Двенадцать стульев», «Золотой теленок», фельетон, соавторство, идиостиль

Для цитирования

Тарасова Е. С. Илья Ильф и Евгений Петров как соавторы романов Ильфа и Петрова // Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1. С. 117–145. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-117-145

Илья Ильф and Evgeny Petrov as Coauthors of Ilf & Petrov Novels

E. S. Tarasova

National Research University Higher School of Economics
Moscow, Russian Federation

Abstract

The purpose of the article is to identify the “author’s prints” of Ilya Ilf and Evgeny Petrov in the novels “Dvenadtsat’ stul’ev” (“The twelve chairs”) and “Zolotoy telenok” (“Golden calf”) through highlighting the both writers’ contribution to the fusion of inspiration and jokes. A detailed comparison of Petrov’s “pre-Ilf” and Ilf’s “pre-Petrov” works with their co-written texts demonstrates that the co-authors definitely used accumulated literary material in creating the novels: the “common cauldron” contained their previous plots and images. The article is based on a textual analysis of Ilf’s and Petrov’s stories and feuilletons published in the Moscow press before they started writing together, as well as the texts written in the process of creating the dilogy. In previous research on the Ilf and Petrov’s work, the links between their early texts and the co-written dilogy were either unsystematically presented, or tried to track the path of the “literary evolution” of Ilf and Petrov, who had been gradually honing their idiosyncrasy and writing technique. It was often done without following rigid structure and not representing proper arguments. The article offers a classification of identified borrowings and references from Ilf and Petrov’s early texts. It contains systematized examples of various types and scales – from a single detail to a large fragment of the narrative. The catalog of “auto-references” confirms the regular character of borrowings: during the creation of “Dvenadtsat’ stul’ev” (“The twelve chairs”) and “Zolotoy telenok” (“Golden calf”), co-authors often used “previously formulated” phrase and motifs from works, which had been written separately. However, passages from feuilletons, as a rule, were transferred by writers to new novels not mechanically: in the novels “old” images were selected and developed by both authors.

Keywords

“Dvenadtsat’ stul’ev” (“The twelve chairs”), “Zolotoy telenok” (“Golden calf”), feuilleton, coauthorship, idiosyncrasy

For citation

Tarasova E. S. Ilya Ilf and Evgeny Petrov as Coauthors of Ilf & Petrov Novels. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 117–145. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-117-145

В этой статье я попробую ответить на напрашивающийся, но, тем не менее, трудный вопрос: каков был вклад Ильи Ильфа и Евгения Петрова в совместное творчество Ильи Ильфа и Евгения Петрова?

Мемуаристы часто писали о нерасчленимости не только прозы, но и самого мышления соавторов. «...Литературное братство стало химическим соединением, одним телом», – отмечал Лев Славин [Сборник воспоминаний..., 1963, с. 50]. «Ильф и Петров глубоко сроднились друг с другом, одинаково думали и чувствовали, выработали совершенно единый характер мышления, единый язык...», – свидетельствовал Александр Эрлих [Там же, с. 132]. «У обоих к середине 30-х годов развился метод мышления, который можно назвать “мышлением близне-

цов»), – заключал Виктор Ардов [Сборник воспоминаний..., 1963, с. 195]. Эту смелую метафору оспорил в своих воспоминаниях Илья Эренбург, который не только отметил, что «Ильф и Петров *не были сиамскими близнецами*» (здесь и далее курсив в цитатах мой. – Е. Т.), но и попытался в самом общем виде сформулировать, в чем состояла разница писательских установок соавторов: «...едкая сатира Ильфа была хорошей приправой к юмору Петрова» [Там же, с. 181].

Я же далее попробую выявить вклад Ильфа и Петрова в прозу Ильфа и Петрова путем стилистического сопоставительного анализа фрагментов произведений, написанных каждым из соавторов по отдельности, с их общими романами. Начать, впрочем, стоит с краткого разговора об уникальном в мировой практике методе совместного написания текстов, выработанном Ильфом и Петровым.

«Как это вы пишете вдвоем?» – самый частый («вполне законный, но весьма однообразный», по определению соавторов) вопрос, который задавали Ильфу и Петрову их читатели [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 506]. Ко времени публикации «Золотого тельца» литературная слава «Двенадцати стульев», контрастирующая с молчанием критики, уже набрала силу в читательских кругах. Как правило, соавторы отвечали на этот вопрос, шутя: «Как мы пишем вдвоем? Да так и пишем вдвоем. Как братья Гонкуры. Эдмонд бегает по редакциям, а Жюль стережет рукопись, чтобы не украли знакомые» [Там же, с. 507]. По-другому свое литературное «сращение» Ильф и Петров обыгрывают в «Двойной автобиографии» 1929 г.: «Составить автобиографию автора “Двенадцати стульев” довольно затруднительно. Дело в том, что автор родился дважды: в 1897 году и в 1903 году. В первый раз автор родился под видом Ильи Ильфа, а во второй раз – Евгения Петрова. <...> В таких случаях авторов обычно спрашивают, как это они пишут вдвоем. “Интересующимся можем указать на пример певцов, которые поют дуэты и чувствуют себя при этом отлично...”» [Там же, с. 23–24].

Однако на самом деле дуэт Ильфа и Петрова был весьма необычен: литературные «куплеты» не исполнялись ими по очереди, а процесс создания дилогии совсем не напоминал написание произведений братьями Гонкурами. Гонкуры вместе намечали план главы, а потом каждый порознь писал свой вариант, один из которых после обсуждения становился основой произведения и затем подвергался совместному редактированию [Шор, 1964, с. 8]. Творческий метод Ильфа и Петрова был гораздо сложнее, о чем часто упоминали соавторы, однако именно такой способ представлялся им самым плодотворным: «...в отношении себя мы убеждены, что каждый из нас в отдельности писал бы хуже, чем мы пишем сейчас вдвоем. <...> Что бы мы ни писали – роман, фельетон, пьесу или деловое письмо, мы все это пишем вместе, не отходя друг от друга, за одним столом. Вместе ищется тема, совместными усилиями облекается она в сюжетную форму, все наблюдения, мысли и литературные украшения тщательно выбираются из общего котла, и вместе пишется каждая фраза, каждое слово» [Ильф, Петров, 1989, с. 33]. В последней записной книжке Ильф с привычной иронией продемонстрировал, как на практике выглядела реализация их творческого метода: «Как мы пишем вдвоем? Вот как мы пишем вдвоем: “Был летний (зимний) день (вечер), когда молодой (уже немолодой) человек (-ая девушка) в светлой (темной) фетровой шляпе (шляпке) проходил (проезжала) по шумной (тихой) Мясницкой улице (Большой Ордынке)”. Все-таки договориться можно» [Ильф, 2008, с. 367].

Перед началом написания каждого из романов соавторы составляли его общий план. Вероятно, существовал и план для каждой главы. В ходе работы над рукописью и Ильф, и Петров предлагали множество фраз, ситуаций, сюжетных идей. Затем материал, прошедший через совместную обработку соавторами, попадал в совместное произведение.

Логично предположить, что часто и Ильф, и Петров не выдумывали все шутки и образы заново, а пользовались готовым словом, ситуацией или воспоминанием, которые впервые были опробованы в более ранних текстах каждого из писателей. Известно, что перед написанием каждой главы соавторы готовили листы с набросками, на которых были записаны «разнообразные наблюдения, сюжеты и мысли» [Ильф, Петров, 1961, т. 5, с. 515]. В частности, работая над «Золотым теленком», «Петров аккуратно переписывал <...> свои и Ильфа заметки, остроты, смешные имена, чтобы потом удобнее было пользоваться ими в процессе совместной работы», а иногда Ильф приносил с собой «наброски, сделанные заранее, дома» [Яновская, 1969, с. 26]. В воспоминаниях об Ильфе Петров свидетельствует: «...сейчас невозможно установить, кто что придумал. Но кое-что Ильф извлекал из своих записных книжек и требовал того же от меня» [Ильф, Петров, 1961, т. 5, с. 516]¹.

Использование соавторами материала из своих прежних произведений во время совместной работы носило, на мой взгляд, системный характер. В текст «Двенадцати стульев» были перенесены мотивы и словесные формулы из рассказов и фельетонов Ильфа и Петрова разных лет – от 1923 до 1927 г. Однако рядом с заимствованиями из ранних текстов отыскиваются и следы произведений, написанных одновременно с созданием и публикацией романа. То же можно сказать и в отношении «Золотого тельца».

Следовательно, определить вклад каждого из писателей в «Двенадцать стульев» и «Золотой тельца» поможет изучение связи диалогии с текстами, написанными Ильфом и Петровым по отдельности. Для наглядности и удобства восприятия, выявленные мною заимствования в романах из произведений каждого из соавторов я разобью на кластеры, а затем попробую продемонстрировать, как *готовое слово* из произведений писателей Ильфа и Петрова превращалось в *новое слово* писателя Ильфа и Петрова.

Словесные заимствования: вещный мир романов и языковые игры

Сначала поговорим о лексических совпадениях в текстах романов и в произведениях Ильфа и Петрова, написанных самостоятельно. Объединим в одну группу примеры, для основной массы которых характерен небольшой масштаб заимствования – точечное воспроизведение прежнего материала. С одной стороны, многие словесные заимствования отличаются своей направленностью на слово как таковое, установкой на языковую игру, ранее опробованную одним из соавторов. В числе заимствований этого типа: каламбурные имена собственные, словосоче-

¹ Об использовании материала записных книжек Ильфа в его отдельных текстах и написанных совместно с Петровым см. комментарий А. И. Ильф к записным книжкам писателя: [Ильф, 2008].

тания, создающие комический эффект, заимствованные средства художественной выразительности, обыгрывание штампов, официальных формул и знакомых читателю цитат в непривычном контексте. С другой стороны, художественное пространство романов заполнено предметами из прежних текстов писателей: употребляя их повторно, Ильф и Петров вновь воспроизводят использованные ими ранее емкие подробности. Подобные заимствования касаются множества разнородных фактов советской действительности. Для их группирования воспользуемся классификацией, предложенной в книге А. П. Чудакова «Слово – вещь – мир: от Пушкина до Толстого» [1992]. В сконструированном пространстве диалогии об Остапе Бендере, как и в рассмотренных Чудаковым произведениях Гоголя, «художественному предмету принадлежит едва ли не главная роль» [Там же, с. 26]. Но гоголевский предметный мир заполнен всевозможными и разнородными вещами, что создает впечатление его плотности и густоты, а Ильф и Петров, предпочитая перечню предметов подробность, данную крупным планом. Строгий отбор словесного материала «Двенадцати стульев» и «Золотого тельника» повышал «художественный вес» каждой детали, отобранной для итогового варианта диалогии.

Вслед за Чудаковым, выделим основные сферы вещного мира «Двенадцати стульев» и «Золотого тельника», «исходя из достаточного традиционного членения»: природные предметы (ландшафт, пейзаж, местность), внешний облик героев (портрет) и предметы, с ними связанные (интерьер, одежда, транспортные средства и другие составляющие сферы быта) [Там же].

1. Вещный мир романов: пейзаж

Сопоставление пейзажей в общей диалогии и в самостоятельных произведениях Ильфа и Петрова позволяет предположить, что в данном случае соавторам больше пригодились навыки Ильфа². Именно он до начала совместной работы над «Двенадцатью стульями» и «Золотым тельником» успел попробовать себя в разных литературных жанрах, в числе которых был очерк.

В частности, соавторы несколько раз использовали детали уже готовых ильфовских пейзажей, изображая в романах смену дня и ночи. Из очерков Ильфа в описание московского неба в «Двенадцати стульях» планировалось перенести словосочетание «лепные облака»: «Неяркое московское небо было обложено по краям *лепными облаками*»³. Ранее оно использовалось Ильфом в очерках «Перегон Москва – Азия» («От московских *облачных, лепных небес* нет следа. Над огромной республикой киргизов блещет вечное солнце» [Ильф, 2009, с. 140]) и «Москва от зари до зари» (1928) («Солнце, раскидавшее в последнюю минуту мягкие *лепные облака*, отражается в оконных стеклах малиновым сиропом и оседает за крыши одноэтажных домиков на окраине» [Там же, с. 228]). Позже, во время путешествия соавторов по Европе, эта подробность снова возникнет в записной книжке Ильфа 1933 г.: «Утром чистота, голубой холодок, высокое Капри, Сорренто в тумане, *Везувий с лепным облаком дыма* и Неаполь» [Ильф, 2008, с. 70]. Описание солнца в «Золотом тельнике» также повторяет образ из ильфов-

² Это было отмечено еще в монографии Б. Е. Галанова [1961, с. 70].

³ Позже фрагмент был исключен из итогового текста романа, см.: [Ильф, Петров, 2000, с. 179].

ского очерка: «Солнце ломилось в стеклянную витрину магазина наглядных пособий, где над глобусами, черепами и картонной, весело раскрашенной печенью пьяницы дружески обнимались два скелета» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 22]. Подобным образом наступление утра описывалось Ильфом в «Москве от зари до зари»: «Солнце ломится во все окна, а город, кажется, и не думает просыпаться» [Ильф, 2009, с. 222].

Еще один образ, использованный Ильфом при изображении заката в одном из первых его текстов, будет воспроизведен в обеих частях дилогии: «В пшенице кричала и плакала мелкая птичья сволочь. Солнце сжималось, становилось меньше и безостановочно падало» («Рыболов стеклянного батальона» (1923) [Там же, с. 21]). Его романские модификации выглядят следующим образом: «Был критический час. Земные и неземные создания спешили на службу. *Мелкая птичья шушера, покрытая первой майской пылью, буянила на деревьях*»⁴; «Утро было прохладное. В жемчужном небе путалось бледное солнце. *В травах кричала мелкая птичья сволочь. Дорожные птички “пастушки” медленно переходили дорогу перед самыми колесами автомобиля*» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 78].

Наряду с точечными заимствованиями, в романах обнаруживаются большие по размеру фрагменты, созвучные пейзажным зарисовкам из очерков Ильфа. Так, сцена пробуждения столицы из упомянутой нами «Москвы от зари до зари» была переработана соавторами для одного из пассажиров в «Золотом теленке». Для описания утра в Черноморске был использован первый эпизод очерка – изображение почасовой смены людей на московских улицах с момента раннего появления дворников до девяти утра, когда «московские толпы теряют свои характерные особенности», «все смешано, и можно увидеть кого угодно» [Ильф, 2009, с. 225].

Сравним в «Москве от зари до зари»:

Когда в полном соответствии с указаниями календаря «Светоч» солнце высовывается из-за горизонта, оно уже застаёт на улицах дворников, размахивающих своими метлами, словно косами. <...>

Собирателей окурков испугивают дворники, а дворников свежесмытые вагоны трамвая, пробегающие с предельной скоростью по свободным еще от народа улицам. <...>

Город просыпается волнами. В седьмом часу утра возникает рабочая волна. К восьми часам по улицам катится вал домохозяек и школьников, а к девяти из подъездов и ворот выносятся третья волна – движутся советские служащие. <...>

Поэтому в ранние часы утра на вокзалах слышатся громы выгружаемых бидонов с молоком и на вокзальные площади высыпает толпы молочниц в платочках. <...>

Разноцветный дым вылетает из высоких колонноподобных труб паровых станций <...>. Фабричное кольцо, опоясывающее Москву, приступило к работе. <...>

Домохозяйки исчезают с улиц. Они разошлись по своим кухням. Дети откричали свое и расселись по партам. Девятый час – девятый вал; во всех направлениях движутся к своим учреждениям советские служащие [Ильф, 2009, с. 222–224].

И в «Золотом теленке»:

Час дворников уже прошел, час молочниц еще не начинался.

⁴ Также деталь из элиминированного фрагмента, см.: [Ильф, Петров, 2000, с. 179].

Был тот промежуток между пятью и шестью часами, когда дворники, вдоволь намахавшись колючими метлами, уже разошлись по своим шатрам, в городе светло, чисто и тихо, как в государственном банке. В такую минуту хочется плакать и верить, что простокваша на самом деле полезнее и вкуснее хлебного вина; но уже доносится далекий гром: это выгружаются из дачных поездов молочницы с бидонами. Сейчас они бросятся в город и на площадках черных лестниц затеют обычную свару с домашними хозяйками. На миг покажутся рабочие с кошелками и тут же скроются в заводских воротах. Из фабричных труб грядет дым. <...> Час молочниц окончится, наступит час служилого люда. <...>

На Приморский вокзал человек в сандалиях прибыл в ту минуту, когда оттуда выходили молочницы. Больно ударившись несколько раз об их железные плечи, он подошел к камере хранения ручного багажа и предъявил квитанцию. <...>

Удовлетворившись беглым осмотром, человек в сандалиях подхватил чемодан и влез в белый тропический вагон трамвая, доставивший его на другой конец города – к Восточному вокзалу. <...>

Совершив эти странные эволюции, хозяин чемодана покинул вокзал как раз в то время, когда на улицах уже появились наиболее примерные служащие [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 47–50].

Пробуждение столицы «волнами» в очерке Ильфа символизирует слаженную и стройную жизнь советских людей, которая больше напоминает заведенный механизм. В «Золотом телянке» зарисовка почасовой жизни утреннего города стала фоном для первого появления миллионера Корейко, а ильфовская приподнятая интонация, введенная в описание столичных улиц, заменяется на ироническую. Соавторы сократили эпизод, отбросив многие детали из очеркового урбанистического пейзажа, чтобы не заслонить описанием Черноморска передвижение по городу миллионера и его чемоданчика. Индустриальные характеристики города из очерка в романе уступили место лирическим деталям: «Акации подрагивали, роняя на плоские камни холодную оловянную росу. Уличные птички отшелкивали какую-то веселую дребедень» [Там же, с. 47]. Последняя деталь этого фрагмента вторит уже упомянутой кричащей «мелкой сволочи» из рассказа Ильфа «Рыболов стеклянного батальона».

В ильфовском описании «волны служащих» отчетливо проступает тяготение писателя к подробности и визуальной красочности, восходящее к описаниям Гоголя: «Мелькают толстовки всех мыслимых фасонов – с открытым воротом и с застегивающимся наглухо, с пояском на пряжке и на пуговицах, с японскими рукавами и рукавами простыми. Портфелей столько же видов, сколько и толстовок – с ручкой и без ручки, окованные и некованные, желтого, черного и даже лилового цвета» [Ильф, 2009, с. 224]. По контрасту с этой подчеркнутой пестротой разнообразных костюмов еще более невыразительной представляется изображенная уже обоими соавторами безликая толпа служащих Черноморска, слившись с которой костюм Корейко «потерял всякую оригинальность»: «...служащие в Черноморске почти все одевались по неписаной моде: ночная рубашка с закатанными выше локтей рукавами, легкие сиротские брюки, те же сандалии или парусиновые туфли. Никто не носил шляп и картузов. Изредка только попадалась кепка, а чаще всего черные, дыбом поднятые патлы, а еще чаще, как дыня на баштане, мерцала загоревшая от солнца лысина, на которой очень хотелось написать, химическим карандашом какое-нибудь слово» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 50]. Последняя деталь этого пассажа, несомненно, была взята из записной книжки

Ильфа за 1927 г., в которой находим такую наметку: «На лбу вытатуировали нецензурное слово» [Ильф, 2008, с. 43].

II. Вещный мир романов: портрет

Портрет, как и пейзаж, редко был представлен на страницах диалогии развернуто. Предпочитая подробному описанию емкие и выразительные детали, Ильф и Петров выборочно заимствовали отработанные на раннем материале средства художественной выразительности. Для создания комического эффекта в романы попадает ряд сравнений из рассказов и фельетонов писателей:

Во время немецкой оккупации *тяжелый, похожий на комод* немецкий офицер говорил старухе...

(И. Ильф. «Страна, в которой не было Октября» (1923) [Ильф, 2009, с. 35])

Морж походит на известного писателя Боборыкина и радостно хрипит, если ему сказать “Петя”.

(И. Ильф. «Ярмарка в Нижнем» (1924) [Ильф, 2009, с. 106])

Он носился по комнате, переворачивая мебель и *дергая руками, как веревочный паяц*.

(Е. Петров. «Юморист Физикевич» (1927) [Петров, 2009, с. 80])

Обуялов нетерпеливо дергал телефонную вилку и *топтался в будке, как конь*.

(Е. Петров. «Беспокойная ночь» (1928) [Петров, 2009, с. 109])

Дворника, *тяжелого во сне, как комод*, перенесли на скамью.

(«Двенадцать стульев» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 67])

– Нервных просят не смотреть! *Теперь вы похожи на Боборыкина, известного автора-куплетиста*.

(«Двенадцать стульев» [Там же, с. 73])

В одной веселой колонне приняли продиравшегося на другую сторону Виктора Михайловича за распорядителя и стали качать его. *Полесов дергал ногами, как паяц*.

(«Двенадцать стульев» [Там же, с. 129])

Официант стал топтаться, как конь.

(«Двенадцать стульев» [Там же, с. 197])

В комментарии к «Двенадцати стульям» Ю. К. Щеглов отмечает, что деятельность Боборыкина не дает оснований для его характеристики как «автора-куплетиста» [Щеглов, 1991, т. 1, с. 160–161]. Изначально в очерке Ильфа «Ярмарка в Нижнем» он был назван «известным писателем» – соавторы намеренно элиминируют нейтральное обозначение, усиливая насмешку. Заметим, что рассказ Петрова «Беспокойная ночь» был напечатан в «Смехаче» в декабре 1928 года (№ 48), уже после публикации «Двенадцати стульев». А. З. Вулис называет его текстом, «перепевающим мотивы романа» [1960, с. 79]: если инженер Щукин в «Двенадцати стульях» оказался на лестничной клетке перед захлопнувшейся дверью, то герой петровского рассказа Обуялов был заперт на ночь в продуктивном магазине. Вулис уверен, что Петров опубликовал «Беспокойную ночь» после выхода рома-

на, так как ему «принадлежало авторское право на фабулу “щукинской” главы» [Вулис, 1960, с. 79]. То же можно сказать и о повторном использовании сравнения «топтался, как конь», впервые прозвучавшем в «Двенадцати стульях».

Зачастую в диологию попадали детали портретных характеристик, уже не единожды опробованные Ильфом или Петровым в более ранних текстах. «Преждевременные мешочки под глазами» как деталь портрета стареющего человека из «Рассказа об одном солнце» (1927) и «Дня борьбы с мухами» (1930) Петрова попали в обе части диологии: «Глаза у Воробьянинова были страдальческие. Пенсне не скрывало резко обозначающихся мешочков» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 176]; «У Паниковского оказалось морщинистое лицо со множеством старческих мелочей: мешочков, пульсирующих жилок и клубничных румянцев» [Там же, т. 2, с. 70]. Во многих подобных примерах высвечивается трансформация образов после совместной обработки соавторами. В своих фельетонах Петров часто описывает волнение персонажа симптоматически: «Правая Сонина рука судорожно сжимала платок, а левая нога выбивала крупную дробь» [Петров, 2009, с. 30]; «Правая нога жениха начинает выбивать крупную дробь» [Там же, с. 20]. В «Золотом теленке» этот образ обрастает дополнительными деталями, усиливающими комизм описания: «Его желтая барабанная пятка выбивала по чистому восковому полу тревожную дробь» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 238].

В нескольких заимствованиях из текстов Ильфа образность прежней детали была усилена соавторами. В метафорическом описании появления / исчезновения румянца Ильф использовал образ розы: «На щеках оператора вспыхнули тревожные розы, и он сделал скачок назад» [Ильф, 2009, с. 184]; «Кровь в нем перемешана с молоком. Со щек Танькина никогда не слезали розы», «розы погасли на щеке Танькина» [Там же, с. 92–93]. «Тревожные розы» вспыхивают и гаснут: к автоматизированной метафоре *вспыхивающий румянец* была добавлена антонимичная противоположность – *румянец гаснет*. В «Двенадцати стульях» соавторы, не отказываясь от этой формулировки, усилили ее образную составляющую: «Розы на щеках отца Федора увяли и обратились в пепел» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 118–119].

Иногда один ильфовский эпитет на страницах совместного романа мог разрастись в развернутый курьезный пассаж. «Перламутровые прыщи» из фельетонов писателя («Дама впереди меня спокойно сияла молочными и перламутровыми прыщами» [Ильф, 2009, с. 48]; «Но пожара не было, и нос смешливого квартиранта по-прежнему невинно блистал всеми оттенками перламутра» [Там же, с. 235]) превратились в выразительную деталь портрета Воробьянинова в «Двенадцати стульях»: «За ночь на щеке огорченного до крайности Ипполита Матвеевича вскочил вулканический прыщ. Все страдания, все неудачи, вся мука погони за бриллиантами – все это, казалось, ушло в прыщ и отливало теперь перламутром, закатной вишней и синькой» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 309]. Образы, заостренные после тщательного подбора более точной словесной формы, указывают на неизменное стремление соавторов к законченности каждого образа, его точности и выверенности.

III. Вещный мир романов: быт

По определению Щеглова, творческий метод Ильфа и Петрова можно обозначить как «сводку явлений и форм жизни, которые к концу 20-х гг. выкристаллизо-

вались в виде ходячих примет времени» [Щеглов, 1991, т. 1, с. 50]. Многие предметы, заполняющие пространство диалогии, воспроизводились соавторами по своеобразным шаблонам – в соответствии с образами, намеченными в прежних рассказах и фельетонах. Прежде всего заимствования этой группы включают в себя описания костюма, одной из ключевых характеристик персонажей в диалогии. Многие из подобных отпечатков эпохи 1920–1930-х гг., перемещенных в текст диалогии, можно обнаружить в более ранних текстах Ильфа:

Давно уже нравятся им *клетчатые носки «скетч»*...

(И. Ильф. «Для моего сердца» (1929) [Ильф, 2009, с. 294])

От горя у него сразу скопились набок *высокие скороходовские каблучки*.

(И. Ильф. «Случай в конторе» (1928) [Ильф, 2009, с. 233])

Были на нем и негнущиеся *хромовые башмаки на высоких каблучках*, которые так выгодно выделяют *сороходовскую продукцию* среди обуви, изготовляемой во всем остальном мире.

(И. Ильф. «Странное племя» (1929) [Ильф, 2009, с. 244])

На совершенно пустой площадке стоит человек в рубашке с расшитым воротом и *сандалиях «Дядя Ваня»*.

(И. Ильф. «Источник веселья» (1929) [Ильф, 2009, с. 262])

Шарфы и сорочки, перчатки и галстуки, башмаки, шляпы, мягкие или *замороженные крахмалом воротнички* тоже вызывают уважение.

(И. Ильф. «Калоши в лучах критики» (1928) [Ильф, 2009, с. 215])⁵

Некоторые заимствования в описании костюма отличаются яркой метафоричностью. Среди них «лунный, осыпанный серебряными звездочками жилет», впервые появившийся в записной книжке Ильфа за 1925 г. и тогда же перенесенный в его рассказ «Неликвидная Венера» [Ильф, 2009, с. 112]. В «Двенадцати стульях»

В таких вот чемоданишках пассажиры помоложе содержат *нитяные носки «Скетч»*...

(«Золотой теленок» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 49])

Председатель, черноглазый большеголовый человек в синем пиджаке и в таких же брюках, заправленных в сапоги на *высоких скороходовских каблучках*, посмотрел на посетителя довольно рассеянно и заявил, что не узнает.

(«Золотой теленок» [Там же, с. 13])

Он был в *хромовых ботинках* с пуговицами...

(«Золотой теленок» [Там же, с. 205])

Вот идет он из Владивостока в Москву по сибирскому тракту, <...> перекинув через плечо палку, на конце которой болтаются резервные *сандалии «Дядя Ваня»* и жестяной чайник без крышки.

(«Золотой теленок» [Там же, с. 10])

На них были серебристые шляпы, *замороженные крахмальные воротнички* и красные матовые башмаки.

(«Золотой теленок» [Там же, с. 81])

⁵ Эта деталь появляется и в записной книжке Ильфа 1929 г.: [Ильф, 2008, с. 79].

«лунный жилет, усыпанный мелкой серебряной звездой» стал повторяющейся деталью в описании костюма Ипполита Матвеевича [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 30]. Вероятно, этот «звездный» образ очень нравился Ильфу. В незаконченном рассказе «Николай Галахов вернулся домой» вновь возникает его вариация «водосточные трубы, обсыпанные холодными цинковыми звездами» [Ильф, 2009, с. 240], ставшая во второй части дилогии «водосточным желобом, осыпанным цинковыми звездами» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 55]. Зачастую образность прежних деталей удваивалась во время совместной обработки старого материала. После посещения Милана Петров пишет рассказ «Чертоза» (1929) о праздной жизни обитателей Чертозского монастыря, упоминая в коллективном портрете итальянских монахов «сандалии на босу волосату ногу» [Петров, 1930, с. 16]. Во время создания «Золотого тельца» это наблюдение трансформировалось в сравнение, использованное в словесном портрете Корейко: кожаные сандалии советского миллионера были «надеты по-монашески на босу ногу» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 47]. От героя другого фельетона Петрова «Весельчак» (1927) персонаж «Двенадцати стульев» Агафон Шахов, автор романов о проблемах пола и брака, спрыснутых «небольшой дозой советской идеологии» [Ильф, Петров, 2000, с. 180], должен был наследовать костюм и пристрастие к недалеким темам (эти фрагменты не вошли в окончательный текст романа). Если фельетонный образ Никанора в «драповом пальто, каракулевой шляпе с лентой и больших хозяйственных калошах» [Петров, 2009, с. 68] вызывал смех читателя из-за диссонанса в самом облике персонажа, то в совместном романе предполагалось усилить комизм ситуации: Агафон Шахов, обеспокоенный своим здоровьем, носил «мохнатое демисезонное пальто, белое кашне, каракулевую шапку с проседью и большие полуглубокие калоши», когда «стенной спиртовой термометр показывал 18 градусов тепла» [Ильф, Петров, 2000, с. 180].

Займования в романах из произведений Ильфа или Петрова в сфере быта не ограничиваются элементами костюма. Разрозненные детали прежних текстов писателей попадали на страницы романов в процессе их написания. «Трубное сморкание» из фельетона Петрова «Будни» (1928) [Петров, 1928, с. 32] звучит в описании второго дома Старсобеса из «Двенадцати стульев»: «В эту минуту разговор воспитанниц был прерван *трубным сморканием*, заглушившим даже все продолжающееся пение огнетушителя в коридоре» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 79]. Мечты героини другого петровского рассказа «Семейное счастье» (1927) о «варенье из райских яблочек» [Петров, 2009, с. 79] варьируются в том эпизоде «Золотого тельца», где Бендер пытается вернуть чемодан с заветным миллионом: «Но ведь это моя посылка <...>. Я ее отправил, я ее хочу взять назад. Понимаете, забыл вложить банку варенья. Из райских яблочек» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 379].

Пристрастие Ильфа к тщательному отбору фактов и деталей, взятых из наблюдаемой действительности, обуславливает массив займований метких предметных характеристик из его прозы. Многие образы, перекочевавшие из ильфовских текстов в совместные романы, сначала были занесены автором в записные книжки. В его записях за 1928–1929 гг. появляется такое изображение игральных карт: «Дворничьи лица карточных королей. Тонкая и сатирическая улыбка вальтера треф. Глуповатая немецкая красавица дама бубен с поднятыми бровями. Туз пик, похожий на одинокую репу. Малиновые ягодицы червей» [Ильф, 2008, с. 108]. Этот фрагмент можно с уверенностью назвать истоком образа колоды из «Золото-

го теленка»: «В руки шли по большей части картинки: валеты с веревочными усиками, дамы, нюхающие бумажные цветки, и короли с дворницкими бородами» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 230]. Однако финальному варианту этого романного описания предшествуют эксперименты Ильфа в трех фельетонах 1929 г. Если короли с «дворницкими бородами» изображаются и в фельетонах, и в романе без значительных изменений, то образы валетов и дам последовательно корректируются. «Тонкую и сатирическую улыбку валета трэф» из записной книжки в фельетонах заменяют «валеты с порочными лицами» [Ильф, 2009, с. 297], «с блудливыми глазами» [Там же, с. 281] и «с веревочными усиками» [Там же, с. 279]. Последняя, самая нейтральная, характеристика повторится в описании колоды в «Золотом теленке». Образ дам трансформируется тем же образом: «глуповатая немецкая красавица дама бубен с поднятыми бровями» из ильфовских записей и «надменные дамы» из фельетона «Для моего сердца» [Там же, с. 297] уступают в романе место «дамам, нюхающим бумажные цветки» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 230].

Иногда записная книжка Ильфа становилась не источником романного образа, а посредником между ранним текстом и диалогией. Вероятно, во время подготовки к написанию очередной главы «Двенадцати стульев» Ильф сделал несколько выписок из очерка «Ярмарка в Нижнем», опубликованного в 1924 г.: «Набережная. Чаль за кольца, решетку береги, стены не касайся. Дым курчавый, как цветная капуста. <...> Железные когти крючников. Бунты проволоки, ящики стекла, чугунные горшки, мокро-соленые кожи» [Ильф, 2008, с. 56]. Все отобранные детали стали частью описания нижегородской пристани, куда прибывают Бендер и Воробьянинов в погоне за театром «Колумб». Некоторые образы из очерка были перенесены в записную книжку в модифицированном виде (вместо «курчавых, как цветная капуста, волн» из «Ярмарки в Нижнем» [Ильф, 2009, с. 104] возник «дым, курчавый, как цветная капуста»), другие же изменились в процессе написания самой главы (уже не крючники из очерка и записей Ильфа, а «грузчики вонзали железные когти в тюки хлопка» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 291–292]).

Художественные вариации другого образа, заимствованного из ильфовской «Ярмарки в Нижнем», высвечивают совместную обработку фельетонного материала в процессе написания диалогии. Изначально «страдальческие крики пароходов» из очерка без изменений вошли в описание нижегородской пристани: «Страдальческие крики пароходов пугали предводителя. В последнее время он стал пуглив, как кролик» [Ильф, 2008, с. 56]. Этот фрагмент был исключен соавторами во время печатания романа, однако Ильф и Петров продолжили эксперименты над метафорой из очерка. Образные модификации пароходных гудков попали и в «Двенадцать стульев» («Пароход заревел, подражая крику мамонта, а может быть, и другого животного, заменявшего в доисторические времена пароходную сирену» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 292]), и в «Золотой теленок» («Там переговаривались невидимые пароходы...» [Там же, с. 114]; «За брекватером ревел и чего-то требовал невидимый пароход, вероятно, просился в гавань» [Там же, с. 158]). Это не единственный пример усиления антропоморфности ильфовских описаний. В «Рыболове стеклянного батальона» (1923), одном из первых опубликованных рассказов писателя, появляется прозрачная метафора: «Семафор проснулся и открыл зеленый глаз» [Ильф, 2009, с. 21]. В процессе совместной работы над «Двенадцатью стульями» соавторы развили этот железнодорожный образ. Сначала

к «глазам семафоров» добавляются очки («...тонкие семафоры в светящихся зеленых очках щепетильно пронесаются мимо, глядя поверх поезда» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 52]), затем соавторы дорисовывают семафорам рот («Глядя на поезд, семафоры разевали рты» [Там же, с. 159]). В последней вариации этого образа антропоморфность удваивается: «Семафор с левого берега изогнулся в двояковогнутом стекле так, будто бы у него болел живот» [Там же, с. 329].

Из «Рыболова стеклянного батальона» в текст дилогии также переместились «розовые и зеленые» ракеты на фоне ночного неба. Если в рассказе Ильфа эта деталь является частью эпизода вражеского наступления («В черное лакированное небо полетели белые, розовые и зеленые ракеты» [Ильф, 2009, с. 21]), то в совместном романе подробность используется в мирных целях. В «Двенадцати стульях» образ ракеты появляется как объект сравнения: «Муж мелькнул, как ракета, утащив с собой в черное небо хороший стул и семейное ситечко, а вдова все любила его» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 181]. В «Золотом теленке» ракеты упоминаются в двух описаниях салюта на Восточной Магистральной: «Вечер на станции Горной, освещенной розовыми и зелеными ракетами, был настолько хорош, что старожилы, если бы они здесь имелись, конечно, сказали бы, что такого вечера они не запомнят» [Там же, т. 2, с. 311]; «Праздник кончался. Ракеты золотыми удочками закидывались в небо, вылавливая оттуда красных и зеленых рыбок, холодный огонь брызгал в глаза, вертелись пиротехнические солнца» [Там же, с. 322]. Изошренная образность второго фрагмента контрастирует с простотой первого упоминания «розовых и зеленых ракет» в «Золотом теленке», однако основные детали первоначального ильфовского образа (розовые и зеленые ракеты на темном небе) используются в обоих случаях.

IV. Языковые игры

Разнообразные шутки, неожиданные словесные обороты и языковые формулы, создающие комический эффект, также с разной степенью точности переносились в дилогию из более ранних вещей писателей. Языковые заимствования включают в себя группу имен собственных, придуманных Ильфом или Петровым отдельно, но затем по-новому актуализированных на страницах дилогии.

Зачастую анекдотические фамилии из ранней прозы писателей наследовали «внесценические» персонажи совместных романов, которые не участвовали в развитии сюжета, но упоминались в речи главных героев. В нескольких эпизодах дилогии комизм таких фамилий осмысливается Остапом Бендером. Когда Воробьянинов отказывается брать профсоюзную книжку на имя Конрада Карловича Михельсона, Бендер иронично замечает: «Вы идеалист, Конрад Карлович. Вам еще повезло, а то, представьте себе, вдруг вам пришлось бы стать каким-нибудь Папа-Христозопулом или Зловуновым» [Там же, т. 1, с. 105] – Зловуновым не посчастливилось быть герою фельетона Петрова «Грехи прошлого» (1927).

В романе «Золотой теленок» Остап отчасти сходным образом издевается над двойной фамилией одного из эпизодических персонажей: «Плотский-Поцелуев? <...> У меня самого была знакомая акушерка по фамилии Медуза-Горгонер, и я не делал из этого шума, не бегал по улицам с криками: “Не видали ли вы часом гражданки Медузы-Горгонер?”» [Там же, т. 2, с. 97]. Первую часть фамилии Плотского-Поцелуева носил герой фельетона Ильфа «Пешеход» (1928), а выра-

жение «плотский поцелуй» появляется в записных книжках Ильфа этого же года [Ильф, 2008, с. 82].

В ряде случаев имена собственные из прежних текстов соавторов после совместной обработки встраивались в перечни каламбурных фамилий:

- И. А. Лapidус* – Другой бы на его месте карьеру сделал, – говорили и Сахарков, и Дрейфус, и Тезоименицкий, и Музыкант, и Чеважевская, и Борисохлебский, и *Лapidус-младший*, и старый дурак Кукушкинд, и даже бежавший в сумасшедший дом бухгалтер Берлага, – а этот – шляпа!
(«Золотой теленок» [Ильф, Петров, т. 2, 1961, с. 51])
- Справченко* И на голову писателя, автора страшного «Рассказа о семи повешенных», падали ужаснейшие обвинения, будто бы именно он повинен в том, что т. Лапшин принял на службу шестерых родных братьев-богатырей, что т. Справченко в заготовке древесной коры понадеялся на самотек, чем эти заготовки и провалил, и что т. Индокитайский проиграл в польский банчок 7384 рубля 03 коп. казенных денег.
(«Золотой теленок» [Там же, с. 22])
- Стульян* С домашними обедами, которые старый ребусник давал знакомым гражданам и которые являлись главной статьей семейного дохода, тоже было плохо. Подвысоцкий и Бомзе уехали в отпуск, *Стульян* женился на гречанке и стал обедать дома, а Побирухина вычистили из учреждения по второй категории, и он от волнения потерял аппетит и отказался от обедов.
(«Золотой теленок» [Там же, с. 108])

В фельетоне Петрова «Проклятая проблема», опубликованном в журнале «Смехач» за апрель 1927 г. (№ 14) возникает имя центрального персонажа дилогии: Остап Журочка, студент-медик, влюбляется в Катю Пернатову и рассказывает «о своих страданиях соседу по койке Кольке Дедушкину» [Петров, 2009, с. 64]. В «Двенадцати стульях» по приезде в Москву Бендер везет Воробьянинова в общежитие студентов-химиков – к своему знакомому Коле. Сосед Коля появляется и ильфовском рассказе «Катя-Китти-Кет» (1924), повествователю которого пришлось выселиться из общей комнаты, когда его приятель женился: «По приезде в пышную столицу опочил я на полу у приятеля-благодетеля. Но тут стали расцветать лопухи, пришла весна, благодетель мой задумал жениться и меня вышиб» [Ильф, 2009, с. 77]. Те же чувства испытывает и Остап, когда обнаруживает в знакомой ему «студенческой» комнате Лизу: «Но рядом с Колькой сидело такое

⁶ Также упоминается в записной книжке 1927–1928 гг., см.: [Ильф, 2008, с. 64].

небесное создание, что Остап сразу омрачился. <...> Это любовницы или еще хуже – это жены, и жены любимые» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 163].

Студенту Коле из фельетона Петрова «Проклятая проблема» постель заменяет садовая скамейка. Этой детали нет в описании общежития имени монаха Бертольда Шварца, однако она возникает в интерьере второго дома Старсобеса: «Остап усталился на мебель первой комнаты. В комнате стояли: стол, две садовые скамейки на железных ногах (*на спинке одной из них было глубоко вырезано имя «Коля»*) и рыжая фисгармония» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 75], – почти незаметный след петровского персонажа в романном фрагменте. Садовые скамейки упоминаются и в рассказе Петрова «Семейное счастье» (1927), где также описывается бедная студенческая жизнь: «Брак – это, это... трудно даже рассказать, насколько ответственная и серьезная вещь брак, в особенности <...> когда вся ваша мебель состоит из археологических древностей, к которым в первую очередь следует отнести волосатый клеенчатый диван и *садовую скамейку...*» [Петров, 2009, с. 47]. Один из героев этого рассказа учит органическую химию, а общежитие имени монаха Бертольда Шварца из «Двенадцати стульев» изначально принадлежало студентам-химикам. Для реплики же проживающего в нем Коли были взяты слова другого героя «Семейного счастья»: «– *Так будет со всеми*, – говорит Жоржик хмуро, – *кто покусится на мое “я”*. Дура!!!» [Там же, с. 59]. В совместном романе эта реплика приобретет еще более комическое звучание: «Одновременно с этим Коля произнес довольно пошлую, по мнению наблюдавшего за этой сценой Остапа, фразу: – *Так будет со всеми*, – сказал Коля детским голоском, – *кто покусится...* На что именно покусится, Коля не договорил» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 210].

Займствование имен собственных не ограничивалось именами персонажей. В фельетоне Петрова «Пропавший человек» (1928) упоминался трест «Кость и кожа», однако для подставной фирмы Остапа Бендера в «Золотом тельенке» было выбрано еще более курьезное название «Контора по заготовке рогов и копыт», занесенное Ильфом в записную книжку 1928 г. и ставшее местом действия его «Случая в Конторе» (1928) [Ильф, 2009, с. 229]. Из другого ильфовского фельетона «Как делается весна» (1929) в текст «Золотого тельенка» попало пародийное название литературного объединения «Кузница и усадьба»: «– Я ошибся, – заметил Остап. – Ему, должно быть, приснился не митрополит Двулогий, а широкий пленум литературной группы “Кузница и усадьба”» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 103]. К названию закуской «Друг желудка» из ильфовского очерка «Москва от зари до зари» (1928) в «Золотом тельенке» добавляется определение «бывший», подсказанное, по замечанию Щеглова, практикой советских повсеместных переименований [Щеглов, 1991, т. 2, с. 399]: «На дверях столовой “Бывший друг желудка” висел большой замок, покрытый не то ржавчиной, не то гречневой кашей» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 16]. Отсутствие обновленного варианта названия только усиливает комический эффект.

Совместные произведения Ильфа и Петрова наследовали из их ранней прозы ироничное отношение к клишированным словесным оборотам, избитым речевым формулам и, в частности, некоторые инвективы, высмеивающие окостенелость бюрократического языка. Многие сатирические тексты Петрова, направленные против бюрократического засилья, высмеивают канцелярит. Героя его фельетона «Великий порыв» (1927) журналиста Терпейского раздражает косность офици-

альных документов: «При виде бумажки, начинающейся словами “С получением сего”, я сатанею...» [Петров, 2009, с. 87]. Начальник «Геркулеса» товарищ Полыхаев, изображенный в «Золотом теленке», также глубоко возмущен, прочитав присланную ему резолюцию: «С получением сего, – значилось в бумажке, – предлагается вам в недельный срок освободить помещение бывш. гостиницы “Каир”...» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 124]. Однако персонаж романа Ильфа и Петрова вовсе не хочет освободить бумажки от «затхлой казенщины», как Терпейский: «– Как! – нервно вскричал начальник “Геркулеса”. – Они пишут мне “предлагается”! Мне, подчиненному непосредственно центру! <...> Будут знать в другой раз, что я им не ночной сторож и никаких “предлагается” мне писать нельзя» [Там же, с. 125].

Не раз предметом сатиры Петрова становились инструкционно-запретительные надписи в бюрократических учреждениях. Впервые табличка «Кабинет начальника Уголовного розыска. Без доклада не входить» упоминается в первом петровском фельетоне «Гусь и украденные доски» (1924) [Петров, 2009, с. 23]. Его рассказчик был ошеломлен прочитанной надписью, однако предписание неумолимой таблички не соответствовало действительности: «Я попросил милиционера доложить о себе. Милиционер доложить отказался и, пнув ногой дверь, пригласил меня войти» [Там же]. Уже упомянутый герой фельетона «Великий порыв» (1927) журналист Терпейский, став начальником, срывает с двери своего кабинета плакат «Без доклада не входить» [Там же, с. 87]. Но, пробыв в новой должности год, он с неизбежностью становится бюрократом и забывает о старых идеалах. Обратное превращение в исправного работника показано в фельетоне Петрова «Сильная личность» (1927). Начальник банка Уродоналов «был страшен и <...> велик», на всех посетителей и служащих он кричал: «Без доклада не входить! Не курить! Не плевать! Не сорить! Рукопожатия отменены! Обратитесь к секретарю!..» [Ильф, Петров, 1961, т. 5, с. 307]. Однако, прочитав газетную статью о «необходимости борьбы с волокитой и бюрократизмом», Уродоналов мгновенно преображается: «Дорогой и многоуважаемый товарищ курьер, отныне докладов больше не существует. Идите и крикните на весь мир: “Люди! Уродоналов принимает без доклада!”» [Там же]. Примечательно, что сборник 1927 г. Петров также назвал «Без доклада».

Запретительные надписи появляются и в пространстве совместной диалогии: «Трамваи визжали на поворотах так естественно, что, казалось, будто визжит не вагон, а сам кондуктор, приплюснутый соработниками к табличке “Курить и плевать воспрещается”. Курить и плевать воспрещалось, но толкать кондуктора в живот, дышать ему в ухо и придираяться к нему без всякого повода, очевидно, не воспрещалось»⁷; «...на стенах висели обыкновенные учрежденческие плакаты насчет часов приема и вредности рукопожатий» [Там же, т. 2, с. 171]. Однако главным следствием ироничных петровских описаний табличек с запретами стало отступление о «заградительных надписях» в «Двенадцати стульях»:

Надписи эти бывают двух родов: прямые и косвенные. <...> Косвенные надписи наиболее губительны. Они не запрещают вход, но редкий смельчак рискнет все-таки воспользоваться правом входа. Вот они, эти позорные надписи: «Без доклада не входить», «Приема нет», «Своим посещением ты мешаешь занятому человеку»

⁷ Фрагмент, исключенный из итогового текста романа: [Ильф, Петров, 2000, с. 180].

и «Береги чужое время». <...> К черту двери! К черту очереди у театральных подъездов! *Разрешите войти без доклада!* Разрешите выйти с футбольного поля с целым позвоночником! Умоляю снять рогатку, поставленную нерадивым управдомом у своей развороченной панели! Вон перевернутые скамейки! Поставьте их на место! В сквере приятно сидеть именно ночью. Воздух чист, и в голову лезут умные мысли! [Там же, с. 267–268.]

Из прозы Ильфа в «Золотой теленок» попала другая надпись, с которой советские граждане сталкивались не реже, чем с запретительными. Герой недописанного рассказа «Николай Галахов вернулся домой» (1928), скрываясь от дождя, замечает на витрине магазина бумажный аншлаг «Штанов нет» (деталь из записной книжки Ильфа): при этом отсутствие брюк на манекене «придавало аншлагу “Штанов нет” крайнюю убедительность. Увидев голые скелетные ноги улыбочивого манекена, Николай Васильич застонал и побежал быстрее» [Ильф, 2009, с. 240]. Такой же плакат Бендер замечает на двери магазина «Платье мужское, дамское и детское» в маленьком городке Лучанске, где оказываются герои во время автопробега. Остап не оставляет надпись без ироничного комментария: «Сразу видно, что провинция. Написали бы, как пишут в Москве: “Брюк нет”. Прилично и благородно. Граждане довольные расходятся по домам» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 84–85].

Романы Ильфа и Петрова насыщены расхожими цитатами, реминисценциями, строками из известных песен. Виктор Ардов вспоминает, что Петров обладал прекрасной музыкальной памятью, «он знал наизусть множество мелодий» – от дореволюционных песен до «самых последних новинок» [Ардов, 1983, с. 129]. И в его отдельных текстах, и в совместных романах часто цитируются строки разнообразных музыкальных произведений. Герой петровского фельетона «Рассказ с моралью» (1927) при первом своем появлении напевает оперетту И. Кальмана «Баядерка»: «О, Баядерка, ти-ри-ри, ти-ра-ра... О, Баядерка, ту-ру-рум, ту-ру-ра...» [Смехач, 1929, с. 4]. Эта же деталь используется соавторами в первом описании Остапа в «Двенадцати стульях»: «В руке молодой человек держал астрольябию. “О, Баядерка, ти-ри-рим, ти-ри-ра!” – запел он, подходя к привозному рынку» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 55]. В одном из эпизодов «Золотого теленка» «последними словами потерпевшего на поле брани» Остапа, схваченного во время учебной тревоги, стали строки из известных военных песен: «Спите, орлы боевые! Соловей, соловей, пташечка...» [Там же, с. 254]. Первую из них поет «девица с розовым бантом» в рассказе Петрова «Вечер самодеятельности» (1929) [Чудак, 1929, с. 13]. В другом петровском фельетоне «Веселые ребята» (1927) хулиганы тихо напевают «Вниз по матушке, по Волге» [Ильф, Петров, 1989, с. 180], а в «Золотом теленке» эта песня будет представлена в исполнении иностранцев: «Вниз по матушке по Волге, сюр нотр мер Вольга, по нашей матери Волге» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 292].

Некоторые индивидуально-авторские речевые обороты, напоминающие устойчивые словосочетания, также были заимствованы для диалогии из создававшихся самостоятельно текстов каждого из писателей. В записных книжках Ильфа 1928–1929 гг. дважды упоминалась «вечная игла для примуса». Оттуда предложение купить «вечную иглу» перекочевало и в очерк писателя «Для моего сердца» (1929), и в «Золотой теленок». В очерке сентенция из записной книжки разрешается шуткой: «Вечная игла для примуса! Зачем мне вечная игла? Я не собираюсь

жить вечно. А если бы даже и собирался, то неужели человечество никогда не избавится от примуса! Какая безрадостная перспектива» [Ильф, 2009, с. 294]. В реплике Остапа к ее комичному звучанию добавляется второй серьезный, отчасти трагический план: «Вы знаете, Адам, я не купил. *Мне не нужна вечная игла, я не хочу жить вечно*. Я хочу умереть» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 370]. Другое каламбурное квазиокказиональное выражение «Не человек, а бурдюк, наполненный горчицей и хреном» [Ильф, 2008, с. 108] из записной книжки Ильфа 1928 г. дословно было воспроизведено им в фельетоне «Разбитая скрижаль» (1929). В эпизоде об «удивительном превращении» Егора Скумбриевича из «Золотого теленка» этот оборот корректируется в соответствии с ранее описанным портретом персонажа: «Мелкая летняя волна доставила на берег уже не дивное женское тело с головой бреющегося англичанина, а какой-то бесформенный бурдюк, наполненный горчицей и хреном» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 216]. Героиня очерка Ильфа «Азия без покрывала» (1925) называет чачван, накидку из конского волоса на лицо женщины, «ситом из конского хвоста» [Ильф, 2009, с. 108]. В «Золотом теленке» на первый план выходит переносное значение обновленного варианта этой фразы, уподобленного крылатому выражению: «Однако, господа чемпионы, работники из вас – как из собачьего хвоста сито» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 365].

Не меньше анекдотических речевых оборотов попало в диалогию из фельетонов Петрова. Историю о порке Васисуалия Лоханкина в «Золотом теленке» предваряет описание нравов жителей «Вороньей слободки»: «Иногда обитатели “Вороньей слободки” объединялись все вместе против какого-либо одного квартиранта, и плохо приходилось такому квартиранту. <...> И долго еще скитался непокорный квартирант, в поисках правды добираясь до самого всесоюзного старосты товарища Калинина» [Там же, с. 148]. Окончание этого пассажа попало в совместный роман из петровского фельетона «Пропавший человек» (1927), герой которого страдал из-за своей любви к «правде-матке»: «Где он теперь, неугомный счетовод Брыкин? Где он, этот светлый идеалист на трудном, тернистом пути общественного деятеля? <...> Или, может быть, он сидит в приемной Калинина, дожидаясь, когда представится возможность прочесть всеозному старосте свои последние стихи?..» [Петров, 2009, с. 304]. Рассказчик из другого фельетона Петрова «Тридцать одно очко» (1928), раздраженный невежеством и слепым пристрастием к газетным викторинам, заставляет семью обывателей усомниться в своих знаниях: «Самая последняя “Викторина”! <...> Вопрос первый: откуда добывается творог? Ну, на этот вопрос вы, конечно, не ответите. Из вареников. Дальше. Сколько лет было Хаму, когда он обидел своего папу Ноя?» [Петров, 1928, с. 22]. Первый вопрос этой «викторины» повторяет шутку из первой части диалога («Елена Станиславовна <...> думающая, что творог добывается из вареников, – все же посочувствовала...») [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 96]), а второй отыскивается в одном из фрагментов второго романа: «Будет и потоп, будет и Ной с тремя сыновьями, и Хам обидит Ноя...» [Там же, с. 307].

Займствование воспоминаний

Помимо того, что диалогия Ильфа и Петрова отражает многие события и культурные явления эпохи 1920–1930-х гг., в текст «Двенадцати стульев» и «Золотого

теленка» с неизбежностью проникали детали из биографий Ильфа и Петрова. Для некоторых из них использовалось готовое слово из прежних вещей писателей. К моменту начала совместной работы над романами ряд личных впечатлений Ильфа и Петрова уже был сформулирован в их отдельных текстах, прежде всего в очерках, фиксирующих наблюдения из разных путешествий и командировок по работе в «четвертой полосе» «Гудка».

Иногда в текст дилогии попадали единичные образы, связанные с воспоминанием о конкретном объекте. В рассказе Ильфа «Судьба Аполлончика» (1923) скучная жизнь «крохотного посольства» изображается глазами милиционера, назначенного на новый пост, расположенный рядом с посольством: «*Крохотное посольство крохотного государства вело жизнь загадочную и скучную. То есть – носило белые штаны, каждый день брилось, играло в теннис, вылетало со двора на рыжем, дорогом автомобиле, и больше ни-че-го*» [Ильф, 2009, с. 93]. А. И. Ильф датировала этот рассказ на основании его письма от 4 июля 1923 г.: «У меня скоро будет своя комната в Чернышевском переулке. Утром там всегда у соседнего дома хрипит лакированный автомобиль, и во дворе финляндской миссии кидают теннисный мячик» [Там же, с. 435]. В пространстве «Двенадцати стульев» «крохотное посольство» располагается рядом с общежитием имени монаха Бертольда Шварца: «Окно выходило в переулок. Там ходил милиционер. Напротив, в домике, построенном на манер готической башни, помещалось *посольство крохотной державы. За железной решеткой играли в теннис. Летал белый мячик. Слышались короткие возгласы*» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 165]. Позже образ посольства крохотного государства будет перенесет в рассказ Ильфа и Петрова «Синий дьявол» (1929), а «белые штаны» возникнут в «Золотом теленке» как индикатор безоблачной жизни за границей, о которой мечтает Остап: «...и Риоде-Жанейро, волшебный город в глубине бухты, где живут добрые мулаты и *подавляющее большинство граждан ходит в белых штанах*» [Там же, с. 231].

Оба романа Ильфа и Петрова строятся вокруг двух путешествий Бендера и его компаньонов по Союзу. Показательно, что в ходе странствий герои дилогии оказываются в тех местах, которые посещали и авторы. В 1925 г. Ильф по заданию «Гудка» направляется в Среднюю Азию. Результатом его командировки стали четыре очерка, напечатанные на страницах газеты после возвращения писателя: «Азия без покрывала», «Глиняный рай», «Перегон Москва – Азия» и «Энвербасмач» (цикл «В Средней Азии»). Многие детали из этих текстов рассыпаны по страницам дилогии.

Ильфковский очерк «Глиняный рай» начинается с такого оптимистичного описания: «*Трамвая в Самарканде нет. Его заменяет доблестно отслуживший все сроки на афганской границе и только в прошлом году привезенный паровичок*» [Ильф, 2009, с. 143]. В «Двенадцати стульях» эта фраза получит комическую функцию. «Почерневший под туркестанским солнцем» и переведенный в Старгород из Самарканда заведующий Гаврилин также не видит необходимости в трамвае. Отклоняя предложение энергичного инженера Треухова о заложении трамвайного движения в их городке, Гаврилин замечает: «*А вот в Самарканде никакого трамвая не надо. Там все на ешаках ездят*» [Там же, с. 143]. «Дом с минаретами» в грандиозных мечтаниях Остапа [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 353], его запасной план «сделаться многоженцем» [Там же, т. 1, с. 58], «диковинные пассажиры <...> в белых кисейных чалмах и цветочных халатах» на Рязанском во-

кзале [Там же, с. 160] и «большая бухарская звезда, полученная за борьбу с эмиром», на рубашке одного из пассажиров литерного поезда [Там же, т. 2, с. 298] – другие отзвуки среднеазиатского цикла Ильфа в совместной диалогии.

Однако больше всего материал ильфовских очерков пригодился соавторам в процессе написания глав о Восточной магистрали, прямым путем соединяющей Сибирь и Среднюю Азию в «Золотом теленке». После того, как Бендера и Корейко снимают с литерного поезда, «советским миллионерам» приходится ехать через пустыню на верблюдах. Многие детали из ильфовских описаний Самарканда были перенесены в рассказ о «городке, не уступающем Багдаду» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 339], в который прибывают Бендер и Корейко. Развернутое описание гробницы Тамерлана из очерка «Глиняный рай» модифицируется в «Золотом теленке» в изображение «древнего кладбища», которое видят герои перед въездом в город: «На восьмой день путники подъехали к древнему кладбищу. До самого горизонта окаменевшими волнами протянулись ряды полуциркульных гробниц. <...> Древний восток лежал в своих горячих гробах» [Там же]. «Пирамидальные тополя» и «лежащие расколотыми зеркалами затопленные рисовые поля» [Ильф, 2009, с. 142, 143] из очерка Ильфа «Перегон Москва – Азия» сливаются в совместном романе в образе оазиса: «Далеко вокруг озаряли город *зеленые факелы тополей, отражавшиеся в залитых водой квадратных рисовых полях*» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 339–340]. «Ослики, несшие на себе толстых седоков в халатах и вязанки клевера» [Там же], замеченные Бендером и Корейко, также описывались в нескольких очерковых фрагментах: «Мелкими шажками бегут крохотные ослики, с невероятным терпением вынося на своей спине *многопудовых толстяков* в снежных чалмах» [Ильф, 2009, с. 142]; «Ушастый, большеглазый ослик тащит на себе полосатые переметные сумки, *гору зеленого клевера и почтенного волхва*» [Там же, с. 144]. «Нестерпимая вонь <...> от лавочек, торгующих местным, похожим на головки шрапнелей мылом» [Там же, с. 146], из описания самаркандского базара в «Глиняном раю» повторяется и в романном пейзаже: «Корейко и Бендер ехали мимо *лавочек, торгующих зеленым табаком в порошке и вонючим коническим мылом, похожим на головки шрапнелей*» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 339]. Если ильфовский цикл пестрит вычурными, экзотическими словами из восточного быта, то в среднеазиатских главах соавторы избавляются от избытка ориентального колорита. Среднеазиатские образы, используемые в «Золотом теленке», помещаются в окружении знакомых читателю подробностей: «Одиноко стояли *карагачи*, точно воспроизводящие форму гигантского глобуса на деревянной ножке» [Там же, с. 340].

Однако в главах о Восточной магистрали детали, заимствованные из ильфовских очерков, преимущественно используются для изображения «прежней» Азии – окраин безымянного городка, в который направляются Бендер и Корейко. Описывая «новый», советский Восток, авторы используют «готовое слово» из рассказа Петрова «Долина» (1929). Л. М. Яновская замечает, что этот текст был опубликован в «Чудаке» в марте 1929 г., а уже в 1930-м соавторы начали работу над главой «Багдад» второго романа [Яновская, 1969, с. 23]. К моменту написания «Долины» Петров не посещал Средней Азии, но уже побывал на Кавказе. В петровском рассказе писатель Полуотбойринов вместе с «кротким» Колей едут в долину, «полную винограда и горных ручьев», чтобы пожить «три денька в собственное удовольствие» [Петров, 2009, с. 122]. Путешественники разочаровываются

в «маленькой республике», где вместо «диких удовольствий» расцветают советские, прогрессивные идеалы. Такое же разочарование ждет и Остапа, вновь прибывшего в безмятный среднеазиатский «городок», чтобы развлечься. Как и герои Петрова, «советские миллионеры» вместо предвкушаемых наслаждений с восточным антуражем вынуждены отправиться на экскурсию по городу, обновленному советской властью. «Худенький человечек в сапогах и в огромной кепке» из петровского рассказа везет прибывшего в город писателя и его спутника смотреть строительство, новую общественную столовую, тропический университет, а на вечер в его программе запланирован «концерт организовавшейся позавчера филармонии в новом театре» [Петров, 2009, с. 124]. Заведующий музеем, «юноша в ковровой бухарской тюбетейке на бритой голове» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 324], приглашает героев дилогии на фабрику-кухню обедать, а затем знакомит миллионеров с основными достопримечательностями: «– Проспект имени Социализма! – сказал он, с удовольствием втягивая в себя алебастровую пыль. – Ах! Какой чудный воздух! *Что здесь будет через год! Асфальт! Автобус! Институт по ирригации! Тропический институт!*»; «*На прошлой неделе у нас открылась городская филармония. Большой симфонический квартет имени Бебеля и Паганини. Едем сейчас же. Как это я упустил из виду!*» [Там же, с. 342, 344]. Ильф и Петров утрируют энтузиазм экскурсовода в совместном романе. «Человечек в кепке» неторопливо показывает героям «Долины» «большую голую площадь, на середине которой торчал, окруженный деревянными перильцами, нелепый камень»: «А здесь будет памятник. Кому памятник – еще не решено. Но будет» [Петров, 2009, с. 125]. В «Золотом теленке» юноша, «подымаясь от расправленного его восторга на цыпочки», подводит миллионеров к «Колонне марксизма» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 344].

И в романе, и в рассказе Петрова герои пытаются разузнать у своего сопровождающего о других «достопримечательностях». Примечательно, что заимствования совпадают и стилистически. У Петрова читаем: «– *Скажите*, – спросил Полуотбояринов, рассеянно *поглядывая по сторонам*, – *а... как у вас насчет кабачков?.. Знаете, таких, в местном стиле... С музыкой...*» [Петров, 2009, с. 125]. «Рассеянное поглядывание по сторонам» Полуотбояринова в тексте дилогии заменяется нахальным подмигиванием Остапа: «– *Скажите*, вы хорошо знаете город? – спросил Остап, *мигнув Александру Ивановичу*. <...> – *А как у вас с такими... с кабачками в азиатском роде, знаете, с тимпанами и флейтами?* – нетерпеливо спросил великий комбинатор» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 342]. Второй вопрос, интересовавший всех путешественников, в совместном романе также подан более развязно. Полуотбояринов трусливо намекает «человечку в кепке»: «А... скажите, может быть, среди студенческой молодежи, того... какие-нибудь неувязки? Есенинщина? <...> Ну, такие, понимаете, семейные... Так сказать, половые» [Ильф, 2009, с. 126]. Корейко же без стеснения спрашивает заведующего музеем: «А как кривая проституции?» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 342]. Наигранные реакции разочарованных героев на ответы своего экскурсовода строятся по одной схеме: «– *Что вы говорите!* – с отчаянием воскликнул Полуотбояринов»; «– *В корне?* – тупо переспросил Полуотбояринов» [Петров, 2009, с. 125, 126]; «– *Придушили?* – ахнул Корейко»; «– *Ай, что делается!* – сказал Остап с фальшивым смехом» [Ильф, Петров, 1961, т. 2, с. 343, 344].

В начале июня 1927 г. по заданию «Гудка» Ильф и Петров отправились в совместное путешествие по Крыму и Кавказу, а уже по возвращении в Москву Валентин Катаев подарил молодым журналистам сюжет их первого романа. Часть действия «Двенадцати стульев» отводится для погони «концессионеров» за сокровищем в тех же местах, которые летом посетили соавторы. Показательно, что Остап и Ипполит Матвеевич также преследуют театр «Колумб» летом 1927 г.: сюжетный план первого романа синхронизируется с биографическим. Во время создания «крымских» и, в особенности, «кавказских» глав писатели часто обращались не только к «путевым заметкам» из записной книжки Ильфа, но и к материалу, вошедшему в два рассказа Петрова – «Несантиментальное путешествие» и «Коричневый город». Отметим, что эти тексты были опубликованы только в 1928 г.: первый из них – в сборнике «Невероятно, но...», а второй – в журнале «30 дней» (№ 12, под названием «Граждане туристы»). Однако, на мой взгляд, эти рассказы могли быть написаны Петровым ранее, после возвращения из летней поездки 1927 г. вне совместной работы над «Двенадцатью стульями».

Путешествие рассказчика из «Несантиментального путешествия» практически совпадает с маршрутом «концессионеров». Многие детали, описывающие остановки героя Петрова, созвучны фрагментам из «Двенадцати стульев». Добравшись до Пятигорска в дачных вагонах, герои обоих текстов замечают на вокзале множество людей в белых штанах: «Вокруг – море белых штанов и коричневых рук» [Петров, 1928, с. 38] – «Белые штаны самого разнообразного свойства мелькали по игрушечному перрону: штаны из рогожки, чертовой кожи, коломянки, парусины и нежной фланели» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 333]. Вслед за рассказчиком Петрова Остап и Ипполит Матвеевич садятся в трамвай до «Цветника», где тоже платят гривенник за вход. И в петровском рассказе, и в «Двенадцати стульях» иронично указывается, что, несмотря на название, в парке цветов было очень мало, но зато играла музыка. Если в «Несантиментальном путешествии» в «раковине» «дюжина музыкантов в традиционных белых штанах исполняла вальс турецкой войны» [Петров, 1928, с. 39], то в дилогии комизм этого описания усилен: «В белой раковине симфонический оркестр исполнял “Пляску комаров”» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 333]. Рассказчик Петрова перед входом в «Цветник» спрашивает, за что здесь берут гривенник. В «Двенадцати стульях» уже у Остапа делегация милиционеров «деликатно» интересуется, «с какой целью взимаются пятаки» за посещение Провала. Сама идея Бендера о сборе гривенников за вход в Провал (единственное место, «куда пятигорцы пускают туристов без денег» [Там же, с. 338]) является обратным отражением другого фрагмента петровского текста. В «Несантиментальном путешествии» рассказчик-турист не может поверить, что в галерее имени Лермонтова «не берут гривенника»: «– Неужели двадцать? – ужаснулся я. – Ничего не берут. Действительно. Не взяли» [Петров, 1928, с. 40].

Рассказчик «Несантиментального путешествия» добирается из Владикавказа до Тифлиса на автомобиле (как и герой петровского «Коричневого города»), а стойким «концессионером» удается пройти этот путь пешком. На Крестовом перевале героя Петрова и его компаньонов «беспощадно клюют орлы», далее в Пасанауре путешественники пробуют «шашлык из молодецкого карачаевского барашка», а приехав в Тифлис, слышат крики, зазывающие туристов в «Ориент», «самый лучший отель в мире» [Там же, с. 47]. Комическая составляющая этих эпизодов была усилена во время работы над совместным романом: на Крестовом

перевале отца Федора также «ужусил» орел; в Пасанауре голодные Остап и Ипполит Матвеевич наблюдают, как Персидский лакомится шашлыком, зато в Тифлисе (после пожертвований перепуганного Кислярского) путешественникам удается пожить в «большом мавританском номере гостиницы “Ориант”» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 336], в рукописи носившей название «Ориент» [Ильф, Петров, 2000, с. 429].

Герой «Несантиментального путешествия», видя в Дарьяльском ущелье замок царицы Тамары, шутит, что «покойная царица отличалась большими строительными способностями»: «Если бы наши жилстройкооперативы последовали бы примеру энергичной царицы, жилкризиса не было бы и в помине...» [Петров, 1928, с. 46–47]. В «Двенадцати стульях» «жилплощадь» рядом с замком царицы получает отец Федор, забравшийся на «совершенно отвесную скалу»: «Царица прилетела к нему из своего замка и кокетливо сказала: – Соседями будем» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 358]. Перед встречей с Востриковым Бендер и Воробьянинов замечают надписи на скалах Дарьяльского ущелья, которые фигурировали и в рассказе Петрова. Повествователь «Несантиментального путешествия» упоминает сразу несколько надписей («Коля Петунин, 1909 год», «Маруся Глухонемых 1892 г.», «Верочка и Мика, 1914 год»; «царствию же их не будет конца»), при этом его монолог звучит более патетично: «Какие смелые люди! Любимцы славы! Привет тебе, Коля Петунин! Привет и вам, Верочка и Мика! Наверное, у вас уже большие дети!..» [Петров, 1928, с. 47]. В романе появляется только одна подпись: «Коля и Мика, июль 1914 г.». Восторгаясь «великими людьми», Остап также решает войти в их число: «У меня, кстати, и мел есть! Ей-богу, полезу сейчас и напишу: “Киса и Ося здесь были”» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 355].

Займствования из этой группы были использованы Ильфом и Петровым для повторного воспроизведения своих прежних впечатлений. Приведенные мною примеры показывают, как художественное пространство «Двенадцати стульев» и «Золотого тельца» накладывается на реальные географические объекты, уже описанные соавторами в их отдельных текстах.

Займствования сюжетных поворотов и образов персонажей

До начала совместной работы над диалогией Ильф и Петров были писателями малой формы. Авторы часто экспериментировали с разными прозаическими жанрами, по необходимости отдавая предпочтение сатирическим фельетонам и юмористическим рассказам. Идея совместного романа, предполагающая конструирование большого нарратива, требовала от Ильфа и Петрова нового подхода к написанию текста. Для рассказа о погоне за сокровищем мадам Петуховой была выбрана модель авантюрного романа, которая с неизбежностью вобрала в себя прежние литературные опыты соавторов как писателей-фельетонистов. Подобно тому, как Гоголь время от времени останавливал тройку Чичикова, чтобы показать читателю имена и их хозяев, Ильф и Петров заполняют паузы во время гонки «концессионеров» за бриллиантами «фельетонными» микросюжетами, высмеивающими «мелкие пороки» советских обывателей. Фабулярные займствования из прежних текстов писателей вместе с другими второстепенными сюжетными линиями нанизывались на идейно-композиционный стержень авантюрного романа – располагались вокруг маршрута главных героев. Сюжет, послуживший основой

того или иного рассказа Ильфа или Петрова, в «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке» компактно умещался в один эпизод.

В частности, знаменитый образ автора «Гаврилиады» и его хождений по разным редакциям также связан с заимствованным фельетонным материалом. Фигура молодого поэта, пишущего однотипные стихи, возникает в ранней прозе Ильфа. В рассказе «Иверские мальчики» (1923) появляется юный поэт в котелке, который пишет «презабавные» стихи и ходит с ними по редакциям московских газет: «Все его стихи (он плодовит и пишет каждый день)» подражают четырехстопному хорею А. А. Фета «Я пришел к тебе с приветом / Рассказать, что солнце встало...» [Ильф, 2009, с. 91]. Если в ильфовском рассказе приводятся лишь строки Фета, то для совместного романа писатели создают серию шаблонных двустиший, вышедших из-под пера поэта-халтурщика. Ильф описывает своего персонажа весьма добродушно: мальчик читает свои стихи «всем желающим его слушать», а взамен «просит разрешение напечатать их на машинке» [Там же]. Характеристики Ляписа-Грубецкого из «Двенадцати стульев» звучат куда язвительнее. Это не удивительно – за свои «молодецкие четырехстопные ямбы» Ляпис требует от редакторов гонораров.

Поэт, обивающий пороги редакций, чтобы продать свои стихи любыми способами, показан и в фельетоне Петрова «Всеобъемлющий зайчик» (1927), по образцу которого построена глава из «Двенадцати стульев» «Автор “Гаврилиады”»⁸. И в романе, и в фельетоне литератор-халтурщик навещает ряд редакций, чтобы опубликовать свои стихи в разных журналах. Муза поэта из «Всеобъемлющего зайчика» оказывается «особенно благосклонной», когда герой понимает, что «за детские стихи, кажется, неплохо платят» [Петров, 2009, с. 77]. Никифор Ляпис, «очень молодой человек с бараньей прической и нескромным взглядом», также хорошо ориентируется на литературном рынке. В самом начале главы читателю сообщается: «В Доме народов он был своим человеком и знал кратчайшие пути к оазисам, где брызжут светлые ключи гонорара под широколиственной сенью ведомственных журналов» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 271]. Впрочем, герой Петрова, в отличие от Ляписа, отличается большей хитростью и удачливостью. Петровский поэт ограничивается написанием двух строк детских стихов, которые, на его взгляд, «должны быть краткими и выразительными»: «Ходит зайчик по лесу / К Северному полюсу...» [Петров, 2009, с. 77]. Эти стихи без всяких изменений попадают на страницы разных журналов и приносят заработок поэту, которому удается убедить редакторов считать с одних и тех же строк разные смыслы. Никифор Ляпис, напротив, усиленно пишет огромные поэмы о «многоликом Гавриле», но его литературные труды не приносят ожидаемого заработка. Некоторые редакции, которые посещает герой «Всеобъемлющего зайчика», переносятся со авторами и в описание Дома народов. Оба поэта предлагают свои стихи для охотничьего журнала. Герой Петрова тщательно и вдохновенно объясняет редактору «Неудержимого охотника» свой замысел: «Картина! Живопись! Полотно!.. <...> Охотник в болотных сапогах, сжимая в руках ружье и ломая сучья, пробирается к снежной поляне. Снег. Синь. Тишина... В это время на поляне появляется зайчик...» [Там же, с. 78]. Этот зверь возникает и в «Молитве браконьера» Никифора Ляписа: «Гаврила ждал в засаде зайца, // Гаврила зайца подстрелил...» [Ильф,

⁸ Первым на заимствование образа указал А. З. Вулис [1960, с. 107].

Петров, 1961, т. 1, с. 272]. Однако упоминание о зайце не помогает поэту продать свои стихи: сезон охоты на зайцев еще не открылся. С помощью образа сжимающего ружье охотника в болотных сапогах из «Всеобъемлющего зайчика» Ильф и Петров будут обыгрывать общеизвестное представление о Тургеневе как писателе-охотнике. И в интерьере редакции «Герасим и Муму» появится выразительная деталь: «На стене висел сильно увеличенный портрет Тургенева, в пенсне, болотных сапогах и с двустволкой наперевес» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 272]. Кроме того, из всех названий редакций, упомянутых в фельетоне, только одно заимствуется Ильфом и Петровым для дилогии: лишь «простаки из толстого журнала “Лес, как он есть”» покупают небольшую поэму Ляписа «На опушке» [Там же, с. 273].

Самым существенным изменением, произошедшим с фельетонным героем, становится то, что в мире дилогии его творчество обречено на неудачу. В финале «Всеобъемлющего зайчика» поэт пьет шампанское «за здоровье детей» – хождение по издательствам приносит ему гонорар и «заслуженный отдых» [Петров, 2009, с. 79]. Но в совместном романе на свое несчастье Ляпис сталкивается «с работягой Персицким», который приводит с собой десяток сотрудников «Станка» и пытается заставить Никифора задуматься о своем жалком занятии: «Скажите по совести. Ляпус, почему вы пишете о том, чего вы в жизни не видели и о чем не имеете ни малейшего представления?» [Ильф, Петров, 1961, т. 1, с. 275]; «Почему вы халтурите, вместо того чтобы учиться? Ответьте!» [Там же, с. 276]. В «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке» высвечивается множество недостатков, присущих советской действительности. Однако оптимистический пафос романов заключается в том, что ни халтурщику Ляпису-Трубецкому, ни хитроумному «великому комбинатору» не удастся нечестным путем разбогатеть в условиях советского общества.

Заимствованные из прежних вещей сюжетные повороты и образы персонажей значительно трансформировались соавторами перед включением в совместный роман. Прежде всего Ильф и Петров отбирали для дилогии фельетонные фабулы, где высмеивались различные злободневные явления. Сатирический компонент сюжетов, вышедших из-под пера одного писателя, использовался в дилогии для утверждения советских ценностей, но его композиционно-стилистическая составляющая чаще отбрасывалась в пользу нового приема. Формируя иную романную форму, соавторы наполняют ее содержанием из прежних произведений.

* * *

В заключение попробую сформулировать четкий и опирающийся на анализ материала ответ на вопрос, заданный в начале этой статьи: каков был вклад Ильи Ильфа и Евгения Петрова в совместное творчество Ильи Ильфа и Евгения Петрова?

Во время создания «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка» соавторы часто обращались к «готовому» слову, уже сформулированному в написанных каждым из них по отдельности рассказах и фельетонах. Предметные образы чаще всего брались из прозы Ильфа, впечатления от поездок по Союзу в основном переносились в дилогию из произведений Петрова, а повторное воспроизведение словесных оборотов, языковых жестов и комических выражений было в равной степени

характерно для каждого из писателей, что согласуется с их общей установкой на смеховую функцию слова.

В некоторых случаях соавторы намеренно перерабатывали старый материал: Ильф и Петров позволяли сюжетам, персонажам и воспоминаниям из своей прозы получить повторное воплощение на страницах общей дилогии. Образы из отдельных текстов писателей также могли попасть в дилогию не случайно, оказавшись среди выписок, которые подготавливали соавторы перед написанием каждой главы. Однако большая часть словесных заимствований, безусловно, попадала в «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» непреднамеренно, без специальной рефлексии. Запомнившиеся предметные образы и каламбурные выражения заново воспроизводились писателями без прямого обращения к текстам отдельных рассказов и фельетонов. Примечательно, что в предложенной мною классификации обнаруживается и «обратная» переработка общего романного материала для отдельных текстов соавторов, что в большей степени характерно для прозы Петрова. Логично предположить: если писатель вновь обращался к образам и комическим выражениям, уже использованным в совместных романах, то этим фрагментам можно приписать авторство этого писателя.

Чем больше был масштаб заимствования из ранней прозы, тем сильнее соавторы модифицировали его перед включением в дилогию. Значительная переакцентировка происходила и в фабулярных элементах, и в перечнях дескриптивных деталей, перенесенных в романы из среднеазиатских очерков Ильфа и кавказских рассказов Петрова. Часто соавторы варьировали прежний материал для утверждения более четкой авторской позиции, которая не всегда прослеживалась в их отдельных текстах. На основе многих примеров было показано, как на страницах дилогии заострялся прежний словесный материал писателей. Чаще всего Ильф и Петров существенно перерабатывали фрагменты из ранних вещей, чтобы увеличить комический эффект и избавиться от клишированных выражений через их переосмысление в новом контексте. Без значительных изменений в романы обычно вставлялись словесные обороты, в которых комическая функция изначально отвечала новым, более высоким требованиям писателей.

В ходе работы над общей рукописью и Ильф, и Петров предлагали множество деталей, шуток и сюжетных ситуаций. Строгий отбор материала, один из самых главных принципов их содружества, обуславливал жесткую корректировку заимствований из отдельных произведений каждого писателя. Петров в своих воспоминаниях назовет литературное сорабничество с Ильфом «изнурительной», «плодотворной» борьбой: «Мы отдавали друг другу весь свой жизненный опыт, свой литературный вкус, весь запас мыслей и наблюдений. Но отдавали с борьбой. В этой борьбе жизненный опыт подвергался сомнению. Литературный вкус иногда осмеивался, мысли признавались глупыми, а наблюдения поверхностными. <...> За письменным столом мы забывали о жалости» [Ильф, Петров, 1961, т. 5, с. 505]. Согласно воспоминаниям Петрова, их ссоры с Ильфом происходили «очень редко, и то по причинам чисто литературным – из-за какого-нибудь оборота речи или эпитета» [Там же, с. 502]. Однако в мемуарах Ардова литературная борьба писателей, обладающих «неограниченным правом вето» на идеи соавтора, показана иначе: «Часто такие разногласия вызывали яростные ссоры и крики (особенно со стороны пылкого Евгения Петровича), но зато уж то, что было написано, получалось словно литая деталь металлического узора – до такой степени

все было отделано и закончено» [Сборник воспоминаний..., 1963, с. 193]. Столь цельная конструкция диалогии, написанной двумя людьми, указывает на жесткий подход к просеиванию текстового материала: художественные привычки и стилистические предпочтения соавторов, выработанные во время работы каждого из них в московской прессе, в процессе совместного написания романов непрерывно сталкивались друг с другом, сражаясь за утверждение каждого слова, каждой шутки.

Предложенная классификация демонстрирует, что вклад Ильфа и Петрова в общий текст был равнозначен – на протяжении всей литературной борьбы обе стороны без устали отстаивали свои художественные замыслы. Гармоничное литературное слияние двух соавторов в тексте общих романов стало возможным лишь при парадоксальном соединении соработничества и неустанного соперничества двух авторских интенций. Романная форма, выбранная как каркас повествования о «великом комбинаторе», в равной степени вобрала в себя прежние литературные опыты каждого из писателей.

Список литературы

- Ардов В. Этюды к портретам. М.: Сов. писатель, 1983. 360 с.
- Вулис А. И. Ильф и Е. Петров: очерк творчества. М.: ГИХЛ, 1960. 376 с.
- Галанов Б. Илья Ильф и Евгений Петров. Жизнь. Творчество. М.: Сов. писатель, 1961. 310 с.
- Ильф И. Записные книжки 1925–1937. Полное издание художественных записей / Сост. и коммент. А. И. Ильф. М.: Текст, 2008. 394 с.
- Ильф И. Дом с кренделями: Избранное / Сост., предисл. А. И. Ильф. М.: Текст, 2009. 504 с.
- Ильф И., Петров Е. Собр. соч.: В 5 т. М.: ГИХЛ, 1961.
- Ильф И., Петров Е. Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска. М.: Книжная палата, 1989. 494 с.
- Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев: Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. М.: Вагриус, 2000. 461 с.
- Петров Е. День борьбы с мухами: Избранное / Сост. И. Е. Катаева, А. И. Ильф; предисл. Б. М. Сарнова. М.: Текст, 2009. 377 с.
- Петров Е. Невероятно, но... М.: Гудок, 1928. 48 с.
- Петров Е. Шевели ногами. М.: Огонек, 1930. 59 с.
- Сборник воспоминаний об Илье Ильфе и Евгении Петрове. М.: Сов. писатель, 1963. 366 с.
- Смехач. 1927. № 42.
- Чудак. 1929. № 20.
- Чудаков А. П. Слово – вещь – мир: от Пушкина до Толстого. Очерки поэтики русских классиков. М.: Современный писатель, 1992. 317 с.
- Шор В. Братья Гонкуры и их «Дневник» // Гонкур Э. и Ж. де. Дневник. Записки о литературной жизни: В 2 т. М.: Худож. лит., 1964. Т. 1. С. 3–32.
- Щеглов Ю. К. Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Спутник читателя: В 2 т. Wien, 1991.
- Яновская Л. М. Почему вы пишете смешно? Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе. М.: Наука, 1969. 215 с.

References

- Ardov V. Etyudy k portretam [Etudes to portraits]. Moscow, Sovetskiy pisatel', 1983, 360 p. (in Russ.)
- Chudak [Oddball], 1929, no. 20. (in Russ.)
- Chudakov A. P. Slovo – veshch' – mir: ot Pushkina do Tolstogo. Ocherki poetiki russkikh klassikov [The Word – the thing – the world: from Pushkin to Tolstoy. Essays on the poetics of Russian classics]. Moscow, Sovremennyy pisatel', 1992, 317 p. (in Russ.)
- Galanov B. Il'ya Ilf i Evgeniy Petrov: Zhizn'. Tvorchestvo [Iliya Ilf and Evgeniy Petrov: life and work]. Moscow, Sovetskiy pisatel', 1961, 310 p. (in Russ.)
- Ilf I. Zapisnye knizhki 1925–1937. Polnoe izdanie khudozhestvennykh zapisey [Notebooks 1925–1937. Full edition of artistic notes]. Comp. by A. I. Ilf. Moscow, Text, 2008, 394 p. (in Russ.)
- Ilf I. Dom s krendelyami [House with pretzels]. Selected works. Int. and comp. by A. I. Ilf. Moscow, Text, 2009, 504 p. (in Russ.)
- Ilf I., Petrov E. Dvenadtsat' stul'ev: Pervyy polnyy variant romana s kommentariyami M. Odesskogo i D. Feldmana [Twelve chairs: The first full version of the novel with comments by M. Odessky and D. Feldman]. Moscow, Vagrius Publ., 2000, 461 p. (in Russ.)
- Ilf I., Petrov E. Sobranie sochineniy [Collected Works]. In 5 vols. Moscow, GIKhL, 1961. (in Russ.)
- Ilf I., Petrov E. Neobyknovennye istorii iz zhizni goroda Kolokolamska [Extraordinary stories from the life of the city of Kolokamsk]. Moscow, Knizhnaya palata, 1989, 494 p. (in Russ.)
- Petrov E. Den' bor'by s mukhami [Day of fly-fighting]. Selected works. Comp. by I. E. Kataeva, A. I. Ilf; int. B. M. Sarnova. Moscow, Text, 2009, 377 p. (in Russ.)
- Petrov E. Neveroyatno, no... [Unbelievable, but...]. Moscow, Gudok, 1928, 48 p. (in Russ.)
- Petrov E. Sheveli nogami [Shake a leg]. Moscow, Ogonek, 1930, 59 p. (in Russ.)
- Shcheglov Yu. K. Romany I. Ilfa i E. Petrova. Sputnik chitatelya [Novels by I. Ilf and E. Petrov. Reader's companion]. In 2 vols. Vienna, 1991. (in Russ.)
- Shor V. Brat'ya Gonkury i ikh "Dnevnik" [The Goncourt brothers and their "Diary"]. In: Goncourt E. and J. de. Dnevnik. Zapiski o literaturnoy zhizni [Diary. Notes on literary life]. In 2 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1964, vol. 1, p. 3–32. (in Russ.)
- Smekhach [Giggler], 1927, no. 42. (in Russ.)
- Sbornik vospominaniy ob Ilie Ilfe i Evgenii Petrove [Collection of memories about Iliya Ilf and Evgeniy Petrov]. Moscow, Sovetskiy pisatel', 1963, 366 p. (in Russ.)
- Vulis A. I. Ilf i E. Petrov: ocherk tvorchestva [I. Ilf and E. Petrov: the essay of work]. Moscow, GIKhL, 1960, 376 p. (in Russ.)
- Yanovskaya L. M. Pochemu vy pishite smeshno? Ob I. Ilfe i E. Petrove, ikh zhizni i ikh yumore [Why do you write comically? About I. Ilf and E. Petrov, their life and their humor]. Moscow, Nauka, 1969, 215 p. (in Russ.)

Тарасова Е. С. Илья Ильф и Евгений Петров как соавторы романов

Сведения об авторе

Тарасова Екатерина Сергеевна – филолог, студентка Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)
tarasovaaa.ekaterina@gmail.com
ORCID 0000-0003-4793-4487

Information about the Author

Ekaterina S. Tarasova – philologist, student at National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation)
tarasovaaa.ekaterina@gmail.com
ORCID 0000-0003-4793-4487

Русский Китай в последнем романе Д. А. Пригова

Е. В. Капинос

*Институт филологии СО РАН
Новосибирск, Россия*

Аннотация

В статье речь идет о последнем романе Д. А. Пригова «Катя китайская» (издан в 2007 г.), основанном на воспоминаниях жены писателя, харбинки Н. Г. Буровой, родившейся и выросшей в русском Китае и покинувшей его в 1950-е гг. Главная задача статьи состоит в том, чтобы показать, какие стилистические приемы, сюжеты, мотивы, подтексты позволяют воссоздать атмосферу русского Китая и обобщенный образ Востока. Повествование синтезирует воспоминания харбинцев и узнаваемые сюжеты творчества Д. А. Пригова (такие, к примеру, как фантастический бестиарий). В подтексте романа обнаруживаются следующие произведения: фельетон И. Ильфа и Е. Петрова «Идейный Никудькин», прототипом которого стал путешествовавший в 1918–1920-х гг. с лекциями по Сибири и Дальнему Востоку «футурист жизни» В. Гольцшмидт, роман В. Набокова «Дар» с азиатским путешествием отца (сюжет об отце в «Даре» повлиял на сюжет об отце девочки в «Кате китайской»), «китайские» рассказы Х. Л. Борхеса «Сад расходящихся тропок» и «Аналитический язык Джона Уилкинса» и др. Особую роль в повествовании Пригова играют автобиографический отрывок о ташкентском художнике А. Н. Волкове и вставная новелла о «Монастыре Разлетающихся Кошек», намеренно не точно стилизованная Приговым под китайскую легенду. Многие мотивы и подтексты романа проходят сквозь призму сознания ребенка («девочки», главной героини романа), что придает образу русского Востока, наряду с документальными, фантастические черты.

Ключевые слова

Д. А. Пригов, роман «Катя китайская», русский Харбин, мемуаристика, автобиографический роман, художественные биографии харбинцев, «футурист жизни» В. Р. Гольцшмидт, фельетон «Идейный Никудькин» И. Ильфа и Е. Петрова, «Дар» В. Набокова, «Сад расходящихся тропок» Х. Л. Борхеса, художник А. Н. Волков

Благодарности

Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 19-18-00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера». Сердечно благодарю В. Е. Банаева, А. А. Волкова, С. А. Комиссарова, И. Е. Лоцилова, М. Книжника, М. П. Абашеву, Э. И. Худошину, Э. Ф. Шафранскую за консультации и подсказки.

Для цитирования

Капинос Е. В. Русский Китай в последнем романе Д. А. Пригова // Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1. С. 146–165. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-146-165

The Russian China in the Last D. A. Prigov's Novel

E. V. Kapinos

*Institute of Philology SB RAS
Novosibirsk, Russian Federation*

Abstract

The article relates to the last novel by D. A. Prigov "Katya the Chinese" (published in 2007), based on the memories of the writer's wife, N. G. Burova from Harbin, who was born and grew up in the Russian China and left it in 1950s. The main task of the article is to show what stylistic techniques, plots, motives, subtexts allow to recreate the atmosphere of the Russian China and the generalized image of the East.

The narration synthesizes the memories of the people of Harbin and recognizable storylines of D. A. Prigov's work (such, for example, as a fantastic bestiary). In the subtext of the novel the following works are found: feuilleton by I. Ilf and E. Petrov "Nikudykin the Committed", prototyped by the "futurist of life" V. Goltssmidt, who traveled in 1918–1920s with lectures on Siberia and the Far East, V. Nabokov's novel "The Gift" with his father's Asian journey (the plot about his father in "The Gift" influenced the plot about the girl's father in "Katya the Chinese"), the "Chinese" stories by J. L. Borges "The Garden of Forking Paths" and "The Analytical language of John Wilkins", etc.

In Prigov's narrative, a particular role is played by an autobiographical excerpt about the Tashkent artist A. N. Volkov and an insertion novel about the "Monastery of Flying Cats", intentionally inaccurately stylized by Prigov as a Chinese legend.

Many motifs and subtexts of the novel pass through the prism of the child's consciousness (the "girl's", who is the main character of the novel), which gives the image of the Russian East, along with documentary, fantastic features.

Keywords

D.A. Prigov, "Katya the Chinese" novel, Russian Harbin, memoirs, autobiographical novel, art biographies of Harbin, "futurist of life" V. R. Goltssmidt, feuilleton "Nikudykin the Committed" by I. Ilf and E. Petrov, "The Gift" by V. Nabokov, "The Garden of Forking Paths" by J. L. Borges, artist A. N. Volkov

Acknowledgments

The work was done with the support of the Russian Science Foundation grant No. 19-18-00127 "Siberia and the Far East of the first half of XX century as a space for literary transfer".

Special warm thanks for consultations and hints to V. E. Banaev, A. A. Volkov, S. A. Komissarov, I. E. Loshchilov, M. Knizhnika, M. P. Abasheva, E. I. Khudoshina, E. F. Shafranskaya.

For citation

Kapinos E. V. The Russian China in the Last D. A. Prigov's Novel. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 146–165. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-146-165

На протяжении уже нескольких десятилетий творчество Д. А. Пригова обсуждается очень активно, но о последнем его романе «Катя китайская» написано немного. Впервые он был издан посмертно, в 2007 г., но при жизни автор успел рассказать, что пишет текст, «основанный на опыте жены»: «биографию девочки из эмигрантской семьи, полурусской-полуангличанки, выросшей в Китае»; «это ее

воспоминания, и параллельно им – ее возвращение в послесталинскую Россию, куда она едет на поезде» [Решетников, 2005].

Жанр «Кати китайской» – полумемуарный, роман представляет собой воспоминания, записанные вторым лицом, притом что в самом тексте это лицо является первым (и называется «я»), а героиня представлена несобственно-прямой речью – как в русском классическом романе: всеведущий автор передает тончайшие оттенки впечатлений, мыслей и эмоций своей героини. В то же время это роман лирический, поскольку у автора есть еще одна «ипостась»: он и рассказчик, и герой своего романа. Пересказывая в третьем лице жизнь героини, он ей не только сопереживает, но и комментирует рассказанное, вспоминая параллельные, в том или ином смысле, эпизоды из своей жизни. Таким образом, в романе есть два лирических лица: переживающее и сопереживающее. И, в сущности, два автора.

Роман озаглавлен «Катя китайская», но героиня названа так лишь в заглавии, а в самом тексте она всегда именуется «девочкой», иногда с оговорками, если речь идет об уже взрослой героине («девочка (опять оговариваюсь, что к тому времени она, конечно же, была уже далеко не девочка)...» [Пригов, 2013б, с. 712]¹). Но Катей зовут и других героинь: ее ташкентскую тетку, сестру отца, а также, как потом выясняется, бабушку (которую она никогда не видела). Читателю непонятно, зачем эти персонажи носят одно и то же имя, но если он вспомнит, как часто трогательный образ «девочки» появляется в поэзии Пригова (начиная с ранних стихов: «Девочка идет смеясь / Крови в ней всего три литра»), то он увидит в «Кате» еще одно воплощение его любимого образа (назовем его «вечной женственностью»), изображенного в романе на фоне глобальных катастроф XX в. Об одном из них – Кате китайской – написан этот роман, а само имя ведет читателя через весь двадцатый век: сначала с Запада, из Петербурга, на Восток, потом с Востока на Запад – из Тяньцзиня в Ташкент, Москву, Англию, Америку².

Китайская биография Кати связана с судьбой и образом отца девочки, история которого характерна для «русских китайцев», героев множества харбинских мемуаров и харбинских романов: юный кадет-петербуржец подхвачен волной гражданской войны, несущей его на восток вместе с армией Колчака. Отставший от рассеивающейся по Сибири Белой армии кадет, отчаявшийся и обессиливший в блужданиях по монгольской пустыне, оказывается где-то около Урги, где он обречен умереть, когда его, полумертвого, находит и спасает британский концессионер, чьим компаньоном (а потом и зятем) он становится.

Таким, почти сказочным, эпизодом, начинается китайский сюжет отца девочки, а завершается он новым изгнанием: когда «все иностранное, западное, капиталистическое и колонизаторское потянулось вон из Китая» (с. 706), бывший кадет вместе с женой-англичанкой, матерью девочки, едет в Англию, а дочь «возвращается», хотя и ненадолго, на свою вторую, можно сказать, историческую родину,

¹ Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

² Повторяющееся женское имя – это мотив романа «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса: в Макондо во всех поколениях женщины семьи Буэндиа носят имя Урсула или Ремедиос, а сюжет романа закольцован во времени. Латиноамериканский интертекстуальный срез оригинально дополняет китайскую тему у Пригова. К латиноамериканским претекстам «Кати китайской» мы вернемся, когда будем делать обзор литературных источников текста.

где успеваешь и выйти замуж за некоего «небритого художника», и расстаться с ним.

В этом художнике читатель легко узнает русского мужа Надежды Буровой, т. е. того самого художника и поэта и автора того самого романа, который он сейчас читает:

Да, я, кажется, забыл упомянуть, что в Москве девочка успела выйти замуж. Ненадолго.

Вскоро, оставив мужа, она, как поминалось, уехала в Англию. Изредка перезванивалась с ним, оповещая об успехах увезенного без всяких проблем и претензий с мужниной стороны сына <...>

Пересекались они за все время разлуки только единожды в том же самом Амстердаме, куда он с невнятной группой новейших авангардных художников прибыл на такое же невнятное мероприятие. Но успех всему русскому, преодолевшему в себе советское, тогда был обеспечен по всему миру (с. 713).

Русский муж героини, едва мелькнув в качестве персонажа, исчезает навсегда. Но в романе остается нарисованный несколькими штрихами его (и одновременно авто-) портрет:

Я знал его в Москве. Неряшливо одетый, небритый, с вечной сигаретой во рту. Эмоционально сухой, он производил на окружающих впечатление человека нечувствительного и даже грубоватого. Так оно и было. Но мыслил он точно, хотя и узко (с. 713).

Зато романное «я» автора сопровождает девочку повсюду. Важнейший конструктивный и лирический мотив в романе – воображаемое посещение автором мест, связанных с жизнью героини, при этом постепенно обнаруживается, что автору не только в воображении, но и реально удалось увидеть их все, будь то Китай, Ташкент, Лондон или Нью-Йорк, и даже повстречать людей, которые составляли когда-то или могли составлять ее окружение:

Мне... довелось побывать в оставленном городе ее детства. Несколько часов езды от Пекина в переполненном поезде, забитом невзрачно одетыми смуглыми жителями пригородов и удаленных деревень, – и я на улицах Тяньцзиня <...> Бродил по обычным бескачественным улицам большого современного города, стараясь отыскать старые кварталы. Однажды мне показалось, что я таки набрел на зону прежних европейских поселений (с. 632).

Я бывал в Честере, месте поселения ее родителей по возвращении в Англию. Понятно дело, не застал уже их в живых. Бродил по древней крепостной стене, меланхолически заглядывал в церкви, отрешенно разглядывал новейшие туристические магазинчики. Смесь серокаменной древности с пестрой современностью была мила, но утомительна (с. 710).

На следующий день я уехал в Лондон.

Навестил там небольшую улочку Эбби Роуд, знаменитую тем, что четверка лихих Битлз была зафиксирована здесь фотографом во время пересечения гуськом этой самой Эбби Роуд по пешеходной зебре <...>

А до того улочка была известна разве что своей территориальной близостью к немалой лондонской ландшафтной знаменитости – Риджен Парк, куда девочка <...> ходила гулять по воскресным дням... (с. 711–712).

Нечто подобное же русско-советского оттенка приключилось и со мной во время моего первого посещения Нью-Йорка. Кстати, поселился я в районе Трайбека,

тогда еще не вошедшего в моду и бывшего достаточно дешевым и обшарпанным. Именно где-то здесь, в соседстве со знаменитым и шумным Чайна Таун, незадолго до меня недолго обитала и девочка (с. 714).

Посещение героями, каждым по отдельности, одних и тех же мест³ формирует у читателя сюжетную инерцию ожидания их встречи, тем более что Пригов читателям сообщил, хотя и не в романе, что текст написан по воспоминаниям его жены (в первой редакции даже имелся подзаголовок, затем снятый: «Чужое повествование»⁴). Но встречи так и не происходит, автор остается автором, героиня – героиней, их плоскости не пересекаются, ее образ тем самым получает сугубо литературный статус, и от этого повествование только выигрывает: всезнающий автор романа имеет право на самые сокровенные тайны ее «девичьей» души.

Одна из таких тайн – замороженность смертью⁵, образом другого мира, в который она ведет, и ключ этой тайны – Китай. Родина девочки – героини романа – Тяньцзинь, один из городов «русского Китая»: в начале XX в. в нем располагалось несколько иностранных концессий, и туда после революции хлынула, как и в Харбин, восточная волна русской эмиграции. Но описание этого конкретного города не документально, для мемуарного жанра явно не годится; его приметы красочны и ориентальны, но с точки зрения географии неопределенны, полуфантастичны и сказочны: это приметы *восточного города* вообще, как он рисуется воображению европейца, но в то же время собравшего вместе черты реальных Харбина, Тяньцзиня, северного Китая, а заодно и Ташкента, где после отъезда из Китая оказывается девочка. Это город воображения и мечты и героини, и автора романа. Но важно еще одно: в воспоминаниях девочки встает образ мира, каким его видит ребенок, родившийся и выросший в Китае и неосознанно впитавший в себя национальную картину мира, которой учат ее и разговоры с няней-китайкой, и слуги в доме, и праздничные шествия, и толпы на улицах, и природа, и быт.

На протяжении всего романного повествования девочка едет в поезде, движение – сквозной образ в романе. Но его неизменно сопровождает, и это важнейшая особенность текста, тема смерти: остановки, провала в глубину, невозврата, невозможности. Девочка одновременно и едет в поезде, и падает в бездну, и ее падение растянуто на весь ее путь до Ташкента. В ее сознании всплывают образы смерти, много раз нависавшей над ней: то она едва не попала в пасть акулы, то ее

³ Классический пример такого рода «преследования» автором героя описывается Набоковым в комментарии к первой главе «Онегина», к фрагменту посещения театра героем и автором: “Onegin has made off for the theater but does not fly fast enough; his fellow hero Pushkin, outstrips him, and has been at the theater for three stanzas (XVIII, XIX, XX) when Onegin arrives there (XXI). The Pursuit Theme, with its alternate phases of overtaking and lagging behind, will last till XXXVI” [Pushkin, 1963, p. 78]. Ю. Н. Чумаков называет взаимосвязь автора и Онегина «обращенностью друг к другу», «взаимопроникновением», «взаимозаменяемостью», подчеркивая при этом разномасштабность их пространств (см.: [Чумаков, 2008]).

⁴ Этот подзаголовок отмечен у И. В. Кукулина [2010, с. 601] и у М. Н. Хабибуллиной [2013, с. 254], видящей в заголовке и подзаголовке романа парадокс, сочетающий «чужое», «персонажное», «непонятное», как «китайская грамота», и далекое, со «своим», авторским, близким и понятным.

⁵ В качестве ключевой эта тема описывается у И. В. Кукулина [2010, с. 602].

атакует змея, то она тонет, и всякий раз ее кто-то спасает, – таким же чудом, как когда-то в монгольской пустыне ее отец был спасен ее дедом. Подобно отцу, она успевает почувствовать присутствие смерти, но не как ужас, а как замороженность красотой мира, открывающейся в такие мгновения. Ее отец, лежа «в полдневный жар» в монгольской пустыне, видел пустыню и смерть глазами своего любимого поэта, Лермонтова, его дочь переживает – неосознанно, конечно, и тем ярче и органичнее – свое падение в воду, тоже в лермонтовском духе, как реализацию балладного мира морских и русалочьих его стихов:

Что удивляло ее в свое время, так это, как гигантские рыбыны могут слышать тонкий звон колокольчиков сквозь зеленую глухую толщу воды. Сейчас она понимала.

Она обнаружила сверху над собой, поверх натянутой и все отражающей водной пленки, в мире других мерностей и преломлений, на покачивающемся и поскрипывающем деревянном мостке некую суету и беспокойство. Беспокойство и тягучую длительность одновременно.

Оно понятно. Родители и прочий люд спешили к месту ее падения (с. 620).

Вода и земля полны тайн, разгадку которых знают некоторые взрослые:

Она легко всплеснула рукой, и вслед посыпались бледные зеленоватые крупинки. Капельки. Мать стремительно провела рукой прямо по поверхности воды, и та вся запылала бледным зеленоватым светом. Девочка вспомнила рассказы няньки, что души утопленников, поднимаясь из глубины, прозрачными призраками прилипают к неосторожным купальщикам, усыпляя их, окутывая мороком и безволием, утаскивают за собой на глубину. Девочка почувствовала, как ноги медленно уходят в расступающийся донный песок (с. 638).

А после землетрясения, которое девочка не успела пережить как что-то ужасное, скорее как удивительное и волшебное, та же нянька ей объясняет:

...рассердился великий подземный Ен Ло. Ему не нравятся людские поступки, нарушающие древние, установленные законы и договоренности. Надо было сходить в храм с дарами и сжечь немало бумажных денег, чтобы умилостивить его. На следующий день она так и сделала (с. 635).

Отсюда же, из китайского искусства и фольклора, бестиарий романа, где кого только нет: не менее сотни животных, птиц, рыб, насекомых, просто монстров и монстров фантастических, призраков со звериными чертами, львов и драконов. Здесь есть ослик, купленный у китайского торговца фруктами и подаренный девочке в день рождения, и «свирепые чудища с мордами яростных оскалившихся львов», каких она видит на русской иконе (с. 652), и фигуры китайской уличной процессии: львы и драконы, а вместе с ними – «белоснежный кудрявый агнец», язык которого клещами тащат два волосатых демона, и мыши («ло сио») в шкафу большого колониального тяньцзинского дома, и страшные крысы в китайских крестьянских амбарах, и карпы в прудах императорских дворцов, и разноцветные разномастные рыбы в ручьях, реках и морях: электрические скаты, черные угри, акулы, устрашающая и зачаровывающая манга, мелкий светящийся планктон, лазурные лобстеры, голубые крабы, ядовитые змеи с капюшонами и маленькие серые и полосатые горные китайские змейки, а заодно и воздушные змеи, водные драконы, огненные небесные драконы, и маленькие дракончики, вышитые на шелке мамино халата, и курительная трубка отца в виде обезьянки с мундшту-

ком-хвостом, и сказочные китайские мартышки – поедатели душ, и верблюды, и полосатые грызуны, похожие на крошечных кабанчиков, и огромный белый кролик, которым представляется девочке корабль, плывущий по южному морю, и волки, и крокодилы, и ящерицы, и «царство собак», и многочисленные кошки, в том числе фантастические, и жаворонки, воробьи, цыплята, утята, петухи, золотые осы, муравьи, черви, жуки, тараканы, бабочки, стрекозы, мухи и вши, и живой чайный «китайский» гриб, а также множество других, тех, что украшают шествия во время китайских календарных праздников. А заодно и оборотни – люди, телесно обезображенные и лишённые человеческого сознания после изощренных восточных пыток. И сама девочка, мечтающая о метемпсихозе – переселении своей души в тело гигантского морского ската.

Весь этот мир, которому само разнообразие придает ориентальный характер, кажется энциклопедией китайской природы, быта и фольклора. Впрочем, это традиционный способ придания тексту восточного колорита, а здесь важнее всего то, что реальное перемешано с фантастикой, так что детскому сознанию их не различить ни во время уличных шествий, когда головы драконов с горящими настоящим огнем глазами то припадают к земле, то вздымаются в небо, ни во время купания в светящейся от планктона воде, или когда она сама подкидывает вишневые бомбы под ноги прохожих или слушает длинные баллады брадобреев о встречах людей со сказочными чудовищами. Вся эта «экзотика» знакома каждому харбинцу, но именно потому, что ребенку, переживающему этот мир, он видится абсолютно реальным, читателю, не имеющему представления о Китае, он кажется фантазией.

Кроме самого бестиария, в романе есть вставные эпизоды, стилизованные под древние китайские легенды, они-то как раз и демонстрируют истинно фантастический бестиарий. В один из весенних дней родители берут девочку с собой в горы, на пикник, но в ее воображении они идут в горы, чтобы увидеть старинный «Монастырь Разлетающихся Кошек». Нужно сразу отметить, что рассказ об этом монастыре и его истории не претендует на подлинность древней китайской легенды; это лишь примерная и даже слегка пародийная (к чему нам еще предстоит вернуться) стилизация. Вот начало пересказа легенды:

Первая Кошка пришла (никто не знал откуда) в незапамятные времена, когда на всей полупустынной территории не поделенного еще Китая не было никаких отчетливых богов и зафиксированных религий <...>

Основала свою уединенную обитель в удаленных горах, позже преобразовавшуюся в монастырь, правда, нисколько не пытаясь распространить влияние на бедное и медленно накапливающееся, поначалу весьма даже немногочисленное население тогдашней страны и не вступая в борьбу с постепенно прибывающими и нарастающими в их количестве и силе новыми богами и божествами. Зачем?

Год за годом монастырь наполнялся ее потомством – строгими удлинёнными молчаливыми каменными кошками, облепившими весь фасад и внутренние стены обители, образующими старинный глубокий горельефный узор внешнего и внутреннего пространства. На солнце он рисовал вспышки света на выпуклых местах и глубокие темные провалы в заглубленных. Во внутреннем же пространстве монастыря все было исполнено смутными перебежаниями неяркой светотени с отдельными, неожиданно ярко очерченными, проступающими выразительными деталями лиц и тел.

Только раз в году по ранней весне, когда остро пахнет отцветающей вишней и немногие еще струйки разогревающегося воздуха, колеблясь, скользят в промежутке между его же холодными столбами, кошки разлетались в разные концы света. Оттого и название – Монастырь Разлетающихся Кошек (с. 740).

Китайский колорит вроде бы налицо, но следует сказать о том, что кошки – совсем не типичный и даже редчайший образ в китайской литературе. Тот, кто знаком с этой темой, вспомнит разве что храмовых королевских кошек Сиам, тайскую ตำราแมว «Тамра мэу» («Книга стихов о кошках»). Впрочем, и в Китае, в XIX в., при династии Цин, Хуан Ханем была создана книга «Маоюань» (猫苑; «Сад кошек») – первое опубликованное китайское произведение, посвященное исключительно кошкам. Книга составлена как энциклопедия, где, помимо разделов о разновидностях кошек, собраны классические изречения, притчи и легенды о них, и главной ее ценностью являются выдержки из не дошедшего до нас древнего трактата «Сянмаоцзин» (相猫经) – «Канон о кошках», детально рассказывающего, какие бывают кошки по виду и характеру и как найти среди них лучший экземпляр.

Вряд ли Пригов был подробно знаком с этой книгой, никогда не переводившейся на русский язык, но, вероятно, слышал о ней, и ее заглавие – «Сад кошек» – могло подсказать ему «кошачью» вариацию борхесовской темы «расходящихся тропок», отсюда и легкая пародийность его рассказа.

Кошки Пригова нарисованы как некое подобие лисиц-кицунэ – оборотней, в женском облике прельщающих мужчин, а затем лишаящих их сознания, памяти, уводящих из человеческого мира в мир животных, оборотней и духов. Монастырь, посвященный лисицам-ботхисаттвам инари, действительно существует в Японии, а в романе Пригова о лисицах тоже рассказано:

Рыжеватые, лоснящиеся, роскошно обернутые в свои южнопушистые соблазнительно поблескивающие шкурки, оборотни-лисы подходили к шатким дверям низеньких жилищ и под видом беззащитных старушек или бедных невинных потерявшихся девушек со скромным видом стучали в колотушку. Как только дверь приоткрывалась (а кто не отворит?), они мгновенно, лишь коснувшись встречавшего их, чиркнув по нему своей лоснящейся шкуркой и вызвав неяркое промелькивание искорок статического электричества, проскальзывали внутрь и бросались к колыбелькам посапывающих во сне младенцев. Остановить или же поймать их не было никакой человеческой возможности <...>

Обнаружив в доме одиноких состоятельных мужчин, прижимались к ним горячими гладкими соблазнительными телами и замирали в минутном обольстительном экстазе. Зачастую проделывали это и с женатыми <...> Только легкая улыбка в сторону – и жертва унесена в неведомые дали накинутым на него цветным вздрагивающим мороком <...>

Вот и бродили по всей стране тысячами никому неведомые, даже самим себе, странные полубеспамятные, правда, невредные и неприкаянные существа (с. 664–665).

И вот – история кошек:

Кошки разлетались, объявляясь практически всюду, в самых удаленных уголках страны.

Обретая мягкость и обольстительную округлость живых форм, кошки приземлялись на чуть загнутые кверху очертания скатов крыш богатых жилищ и плоские

покрытия обиталищ бедных горожан и крестьян. Спрыгивали вниз и уверенной по-качивающейся походкой входили соблазнительницами в дома невинных подданных великого императора. Соперниками, вернее, соперницами, в том им могли служить разве что лисы-оборотни. Но кошки объявлялись только раз в году, и оттого энергия их оболыщения была непомерно сильнее.

Никто не мог противостоять коварным визитерам. Но что же все-таки там происходило? Какие все это имело последствия? Никто толком объяснить не мог. Все тут же вылетало из памяти (с. 741).

Описание Монастыря Разлетающихся Кошек – словесное шинуазри, не связанное с сюжетом героев, самостоятельная поэтическая миниатюра на китайскую тему, продолжающая и пародирующая традиции литературных бестиариев. Но в названии монастыря и в его легенде можно уловить лирический мотив рассеяния, преобразования, исчезновения, который может быть отнесен к любой истории взросления и к памяти, возвращающей человеку фрагменты его прошлого, преображая, дорисовывая, но все больше отдаляя их от первоначального переживания, и к судьбе восточной русской эмиграции, сначала оставившей Россию, потом русский Харбин и Тяньцзинь и рассеявшейся по всему миру.

* * *

Теперь обратимся к литературным истокам этого романа.

Критики сразу отметили, что этот, возможно, незаконченный роман очевидно напоминает «Детство Люверс» Б. Пастернака, а его героиня – Женю Люверс: ее образ рисуется вроде бы со стороны, в третьем лице, между тем внутренний мир изображается изнутри собственного «я» героини – это «я» созерцателя, внимательного к живописным подробностям бытия⁶. Как и повесть Пастернака, роман Пригова, художника и поэта, культуроцентричен и насыщен реминисценциями из области литературы и живописи⁷. Роман включает в себя интереснейшие эпизоды из истории художественной жизни Ташкента и Москвы середины XX в., в которых Пригов описывает живопись новых художников, сквозь которую, как это и должно быть, «проступают» полотна старых мастеров.

Показать наиболее важные подтексты «Кати китайской», включая те, какие содержат в себе даже расплывчатые экфрасисы, – основная задача этой статьи. Начнем с подтекстов литературных.

Следует упомянуть, что харбинские мемуары – популярный жанр русской литературы конца прошлого века, им отдали дань и участники «Чураевки», самого заметного поэтического объединения русского Китая второй половины 1920-х – 1930-х гг., и харбинцы младшего поколения, те, кому пришлось покинуть Китай, как и Н. Буровой, в 1950-е гг. Но Пригов писал не мемуары, а роман, меру доку-

⁶ Подробно тема сходства «Кати китайской» с «Детством Люверс» Пастернака рассмотрена в работе И. В. Кукулина [2010, с. 602–604]. Исследователь пишет, в частности: «...перед нами – роман воспитания, но особый: центральное место в нем занимает “овладение поэтическими деталями, уловками и обманками”. Борис Пастернак в “Детстве Люверс” впервые в русской литературе использовал психику остро чувствующей интеллектуальной девочки как своего рода “микроскоп” для анализа каждодневной “мелкой моторики” души человека независимо от пола» [Там же, с. 602].

⁷ Об экфрасисе в «Детстве Люверс» см.: [Абрамова, 2017].

ментальности которого читатель должен определить самостоятельно, к чему автор его непрерывно подталкивает игрой с определенностью и неопределенностью, точностью и расплывчатостью романских подтекстов.

Кроме повести Пастернака, в качестве претекста «Кати Китайской» называли «Другие берега» В. Набокова – образцовую для эмигрантской литературы мемуарную книгу, включающую воспоминания о детстве в России. Думается, что набоковское влияние не ограничивается «Другими берегами»: текст Пригова построен с оглядкой на роман «Дар» и связанную с ним русскую традицию эмигрантского автобиографического романа с открыто выступающим на его страницах образом автора, который является еще и героем своего произведения.

Смерть, исчезновение, утрата прежней, дореволюционной культуры и родины в романе Пригова связаны с судьбой и образом отца девочки, едва не сгинувшего в азиатской пустыне (в набоковском «Даре» невозвращение отца из путешествия по Азии тоже совпадает по времени с революцией). В «Даре» сын создает в своем воображении и в так и не написанной биографии отца все новые и новые варианты его жизни и смерти. Он видит сцены и картины его путешествия, его стать, осанку, манеру поведения, обаяние этого образа такого же рода, как обаяние стихов Пушкина. «С голосом Пушкина сливался голос отца» [Набоков, 1990, с. 126]. У Пригова судьба отца тоже оказывается овеяна ритмами и образами стихов любимого поэта. Но это не Пушкин, а Лермонтов:

Одно время отцу почему-то представлялось, что именно он является автором мучительных строк: «Тучки небесные, вечные странники». Обнаружив истинное авторство, он был не то чтобы обижен или оскорблен, но неприятно поражен. Даже то, что они приписывались неизмеримо им обожаемому Лермонтову, нисколько не сгладило неприятности открытия <...>

Мне сказывали, что подобное происходило со многими молодыми людьми той небезызвестной поры. Магия какая-то, видимо, в сих бесхитростных, но завораживающих строчках – улетание, убегание, оставление единственной и столь любимой отчизны! Пропадание в безвестность в неведомых дальних краях. Тучки небесные, вечные странники!.. И одиночество, пустота, тишина! Почти могила (с. 624).

Постепенно рассеивались все спутники. Или просто не было сил и внимания их различать. Во всяком случае мальчику казалось, что он давно уже бредет в полнейшем одиночестве. <...>

Еды не было, воды тоже <...>

Однажды, когда ночью посреди пустынного и полностью просматриваемого пространства он забылся то ли сном, то ли простым беспамьятством, остатным краешком сознания, вернее, недремавшего осознания, он почувствовал, что к нему придвинулось Нечто. <...>

А может, ему просто снилось, бредилось <...>

Все вокруг было черное-черное <...>

И снова открылось огромное, неопределенное по глубине и высоте, нависшее небо с бесчисленным количеством застывших на нем немигающих звезд (с. 679–680).

Рассказ о происшествии в монгольской степи аранжирован скрытым подтекстом-контаминацией с хрестоматийными стихотворениями любимого поэта: «Тучки...», «Выхожу один я на дорогу», «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»). О лирическом напряжении этой сцены говорит стихотворение самого Пригова:

В полдневный зной в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я,
Я! Я! Я! Не он! Я лежал – Пригов
Дмитрий
Александрович!
[Пригов, 2013а, с. 56]

Преморбидное состояние, запечатленное в лермонтовском «Сне», становится ключевым мотивом романа, соотносящимся с образом не только отца, но и самой героини. Как бы унаследовав от отца некое знание, она испытывает неодолимую тягу к смертельной опасности, черной пропасти, к погружениям в глубину и снам о смерти, которые она видит опять-таки под аккомпанемент стихов Лермонтова:

Как-то среди такой же тишины и темноты девочка внезапно поняла, что жизнь преходяща. Что все умрут. И она тоже <...>
Девочка замерла в темноте своей комнаты.
Она спала.
Ей снилась памятная сосна на диком дальнем севере. Девочка засовывает руку глубоко по самое плечо в пористый сыроватый снег, пытаясь достать до ее корней, но не может (с. 627–628).

Лермонтовым и смертью девочка оказывается кровно связанной и с родиной отца, и с его языком и культурой, и в то же время Лермонтов – это тема автора, именно Лермонтова М. Ямпольский называет «центральной фигурой приговского художественного проекта» [Ямпольский, 2016, с. 162]. По мнению Ямпольского, «лермонтовское» понимается Приговым как почти концептуальное коллажирование, как гипертрофированная эмотивность, которая одновременно и снимает стилевую индивидуальность, и, напротив, обостряет ее⁸. Объединяя отца, девочку, автора романа, «лермонтизация» в «Кате китайской» придает тексту лирическую ноту и еще раз напоминает о том, что за текстом романа скрыто два «я»: вспоминающая свое прошлое девочка и транслирующий ее воспоминания автор.

Описание петербургской юности отца, как кажется, опирается не на воспоминания харбинцев, а на узнаваемые литературные источники. В одном из фрагментов девочка вспоминает обительницу тяньцзинского дома отца, «большую старуху»:

Да, еще достаточно долго проживала у них одна старая русская дама <...>
На низеньком неимоверно разросшемся во все стороны туловище крепилась крохотная, сморщенная головка, украшенная пучком хитро сплетенных на макушке уже немногих и тощих волос. Головка, правда, была достаточно симпатичная, дававшая основание предполагать и вовсе черты трогательной милости и даже обольстительности в молодые годы ее обладательницы. Да так оно, по рассказам, и было. <...>

В узких эмигрантских кругах дама была знаменита тем, что в старые добрые времена держала в Петербурге известный литературный салон, посещаемый всевозможными немалыми тогда знаменитостями и властителями дум дореволюционной столицы. Рискнем предположить, что там бывали Блок и Белый, и Соловьев, и Иванов, Розанов и Флоренский. Мистики разных направлений и пристрастий. Впрочем, нас там не бывало. Вполне возможно, она придерживалась совсем иных литературных пристрастий и социальных воззрений. Тогда ее могли навещать

⁸ См. об этом: [Ямпольский, 2016, с. 157–184].

Горький, Разумник, писатели-деревенщики, как нынче принято именовать писателей подобной ориентации. Ходоки в народ, радетели за народное освобождение. Или вовсе даже террористы и инсургенты, будущие властители огромных российских пространств. Хотя они – вряд ли. <...>

Репутация у нее в эмигрантских кругах была сомнительная. Да теперь, под старость, ее это и не волновало. Она даже мало что припоминала из своих славных петербургских времен. А говорили, что с трупой самых радикальных авангардных художников дама сама отметилась в прежней столице Российской империи весьма экстравагантной акцией. Вместе с шестью или семью из них она проехала по городу голой в трамвае. Да, абсолютно нагишом. Что-то неслыханное! Впрочем, кажется, это случилось уже после революции, в первые годы советской власти и полнейшей неразберихи (с. 683–684).

Этот эпатажный эпизод из петербургского прошлого воспроизводит сюжет фельетона И. Ильфа и Е. Петрова «Идейный Никудыкин» (1924), герой которого решает: «К черту стыд, который мешает нам установить истинное равенство полов», и отправляется нагишом гулять по улице и кататься на трамвае, откуда его выбрасывают за безбилетность:

Очувшившись на мостовой, Никудыкин потер ушибленное колено и поплелся на Театральную площадь.

«Теперь нужно сделать большую демонстрацию, – подумал он.– Стану посредине площади и скажу речь. Или лучше остановлю прохожего и скажу ему: прохожий, вы должны оголиться» [Ильф, Петров, 1961, с. 271].

И. Ильф и Е. Петров имели в виду участников футуристического течения «Долой стыд», устраивавших в начале 1920-х гг. и в столицах, и на периферии «акции бесстыдства». Одним из зачинателей этого движения и возможным прототипом Никудыкина был «футурист жизни» В. Гольцшмидт, чьи выступления с лекциями о «духовном освобождении и величии человека» проходили по всей России, включая Сибирь, Владивосток (в турне по Сибири и Дальнему Востоку Гольцшмидт отправился в 1919 г.), «футурист жизни» добрался даже до Харбина; сведения об этом собраны в исследовании Е. О. Кирилловой:

Наибольший резонанс в Томске получила устроенная Гольцшмидтом и Н. М. Гушиным «Лекция поэзо-вечер <...>

Проповедовали развязные «одинокие юноши» уничтожение рабства мещанской условной морали, сковывающей свободу чувства любви, и полный свободный его расцвет; проповедовали простоту «изгибности» любви животных, предлагали учредить кооперативные дома воспитания детей, т. к. семейная жизнь сковывает любовь и др. в том же роде.

Из дальнейших странствований «футуриста жизни» в 1919 году сохранились сведения о его лекции в Харбине (27 и 29 апреля) в помещении клуба Общества ремесленников. Как сообщала местная газета «Новости жизни» программа лекций оставалась та же: «1-ая лекция. Солнечные радости тела – долой рабство и хамство самого себя – стихи и песни футуристов. 2-ая лекция. Рабство мещанской любви – Что такое футуризм – Вл. Гольцшмидт будет отвечать на все мировые вопросы [Кириллова, 2011, с. 280–281].

Так и не осуществив свой замысел эмигрировать в Америку, Гольцшмидт остался в России и, бедствуя, умер в Ташкенте в 1956 г. К его биографии приговоский образ «старой дамы» имеет непосредственное отношение: она явно принад-

лежала к кругу столичных футуристов и «породнила» девочку (а заодно и автора) с их «семьей». Романский фрагмент о «большой старухе» объединяет фельетон о футуристических шалостях с классическими мотивами русской лирики: увядшей красоты (состарившиеся красавицы былых времен), заблудившегося трамвая, пути в никуда.

В советское время фельетон И. Ильфа и Е. Петрова «Идейный Никудыкин» не печатался в популярных изданиях, но был включен в 5-й том наиболее полного издания их произведений (1961), очевидно, известный Пригову.

Биография самого автора собирается тоже весьма любопытно. Один из самых ярких эпизодов текста связан с кругом ташкентских живописцев, студенческих друзей автора. К тому же кругу принадлежала и тетка девочки, ташкентская художница (Катя!), в доме которой поселилась приехавшая из Китая племянница. Но и в Ташкенте, как и во всех других местах, автор и героиня живут мимо друг друга.

Тетя Катя была постарше отца девочки. Обучившись и отучившись в знаменитой Петербургской Академии художеств, как и многие ее соученики, попав под неодолимое влияние рокового Врубеля, она уехала в Ташкент к отцу искать таинственного и экзотического. И, надо сказать, нашла.

С подобными же или схожими целями и намерениями сюда переместились многие представители дореволюционной столичной интеллигенции. Ну потом уже без всякой экзотики, вернее с экзотикой, но совсем иного рода и свойства – жесткой и непредсказуемой – сюда переместилось еще немалое количество русских людей <...> потом, понятно, военная эвакуация <...>

Ясно, что многих девочка не имела уже шанса встретить. Даже не ведала об их существовании. А были среди них люди удивительные. Преудивительнейшие. К примеру, муж еще одной сестры, младшей из обширнейшего отцовского семейства, – соученик тети Кати по академии. Яркий и необузданный, переехав в Азию, невысокий, плотный, в неизменном берете, чуть сдвинутым на левый висок, с мольбертом он исходил пешком все местные досягаемые пределы... Со временем он стал прямо-таки легендой и классиком узбекского и шире – всего среднеазиатского изобразительного искусства. Некоторые произведения его оказались даже в западных современных музеях. Каким образом – и сам не ведал.

Он писал мощными пылающими красками сюжеты полумистической местной жизни, переплетенной с полукоммунистическим энтузиазмом уже 20–30-х годов. Его именем было названо знаменитое ташкентское художественное училище. Естественно, потом все переименовали фамилиями других, более благоприятных для советской власти людей, кстати, его же учеников. Самого художника повыгоняли со всевозможных мест, постов и союзов, куда с таким энтузиазмом в предыдущие годы избирали. Он заперся дома. Закутанный в какие-то немислимые пестрые одеяла и накидки, грузный, неподвижный и величественный, напоминающий некую глыбу, он сидел в кресле, месяцами не вставая, и писал, писал, писал.

<...>

Его картины обрели мрачность и сосредоточенность позднего Рембрандта, правда, с не присущими последнему неожиданными вспышками то густо-синего, то пурпурно-красного и винно-бордового. Восток все-таки! Но не суть дела. Себя же он воспринимал как инкарнацию великого голландца. Возможно, так оно и было.

Я застал художника уже в последние годы. Навещая его сыновей, моих московских соучеников, я ненадолго поселился в их небольшом домике прямо в центре

Ташкента на Пушкинской улице в соседстве со знаменитой консерваторией» (с. 715–716).

Знаюки ташкентской истории и культуры, в частности М. Книжник и Э. Ф. Шафранская, однозначно опознают в приговском «портрете узбекского Рембрандта» известнейшего среднеазиатского художника, «мастера гранатовой чайханы» А. Н. Волкова, с сыновьями которого был дружен Д. А. Пригов. В мемуарной книге Михаила Книжника есть отрывок об А. Н. Волкове, где описывается, как вытесненный из официозного советского искусства на периферию художник преподавал рисунок в ташкентском Дворце пионеров и приводил на занятия к детям своих друзей, например вот этого:

Рассказывает мой друг, замечательный художник Вениамин Клецель:
– Мы учились у Волкова во Дворце пионеров... К Волкову приехал Эйзенштейн, они дружили. Из Алма-Аты приехал, снимал там «Ивана Грозного». И Александр Николаевич привез его к нам. Мы приготовились, работы наши выставили. Эйзенштейн и сам художник был хороший.
Он посмотрел, отметил мою работу:
– Кто делал этого льва? – спрашивает. Похвалил, руку пожал⁹.

Как свидетельствует сын А. Н. Волкова, А. А. Волков, его друг и однокурсник по Строгановскому училищу, будущий поэт-концептуалист Д. А. Пригов, действительно, во времена студенческой молодости гостил в ташкентском доме их отца, служившем одновременно художнику и мастерской. Живя у Волковых, Пригов наверняка наблюдал, как творил великий художник, мог разглядывать создававшиеся в это время картины. И хоть в романе нет явного экфрасиса, т. е. прямого описания картин А. Н. Волкова, но какие-то сюжеты, очевидно связанные с его биографией и творчеством, проступают. Пригов передает таинственную атмосферу ташкентского дома-мастерской и сада, где ему виделись «чудища», будто бы перекочевавшие из китайского bestiaria девочки:

Изредка из-за дувала показывалось странное лицо, очищенное почти до желтоватой черепной кости. Притом несуществующими практически губами оно умудрялось корчить гримасы, обнажая длинные, редкие желтоватые клыки. Из рта вываливалось что-то толстое и синеватое. Я вздрагивал и оглядывался на братьев. Они, увлеченные своим стряпаньем, отмахивались от попадавшего в глаза едкого густого дыма, ничего не замечали. А, может, и замечали. Но привыкшие к местным странностям и проявлениям всего неординарного, не подавали ни малейшего признака беспокойства. Черт исчезал (с. 716).

Литературные и живописные образы связывают героев, переходя от отца к дочери, от девочки к автору, что напрягает связи между героями, оживляет пространство романа, придает ему одновременно черты имперсональности и персональности¹⁰. Ташкентский сад Волкова будто бы заполнен художественными

⁹ См.: *Книжник М.* Записная книга. Том третий. С. 145. URL: <https://mytashkent.uz/wp-content/uploads/2017/09/МК-Записная-книга-Fin-PDF.pdf/>.

¹⁰ В «Кате китайской», как и в других романах, множество образов, которые кочуют у Пригова из текста в текст. Так, автора, девочку и художника невидимыми, скрытыми за текстом романа нитями, связывает ослик – неизменный атрибут восточного, в том числе и Библейского, антуража. Как уже упоминалось, ослика, купленного у китайца, дарят девочке, что слегка ассоциируется с одной из известных картин А. Н. Волкова, называющейся

грезами, то ли воплощающимися, то ли ждущими своего воплощения. Очень схож с приговским портретом А. Н. Волков в воспоминаниях О. Пославской:

На всю жизнь запомнился облик Волкова <...>: среднего роста, крепкий, с выпуклой грудью и широкими плечами, мускулистыми руками и ногами, с маленькими кистями и ступнями. На оливковом лице – удлинённые темно-карие глаза, тонкий нос, узкие губы. Общий тип лица необычный – не русский, не монголоидный, не семитический. В связи с этим хочется сказать несколько слов о родословной художника. Его отец, военный врач, участвовал в так называемой «туркестанской кампании». После взятия одного из селений солдаты нашли маленькую девочку, которая не знала своих родителей. Не знали их и в селении. Девочка была смуглой брюнеткой, с большими черными глазами. Молодой военный врач взял ее на воспитание, а когда ей исполнилось лет шестнадцать, женился на ней. Никто не знал, какой она национальности. Предполагали, что цыганка <...>.

Мы всегда смеялись, что страсть А. Н. Волкова к причудливой одежде – от матери-цыганки. А одевался он всю жизнь, как средневековый художник: берет, черный плащ, короткие штанишки, длинные чулки-трико. Во время войны, когда с трико было туго, он носил спортивные лыжные брюки. На руке у Волкова был браслет, сделанный из ишачьей подковы. Появление на улице человека в таком одеянии всегда вызывало повышенное внимание, что ничуть не смущало художника.

Александр Николаевич был замечательным рассказчиком. <...> Это было настоящее устное творчество. Мы, дети, особенно любили «страшные» истории. Хорошо помню, как Александр Николаевич рассказывал их ночью в Бричмулле <...> Однажды пришел Волков, и когда мы, шестеро детей, улеглись на своем топчане, он подсел к нам и стал рассказывать леденящие душу истории. Закончил... Мы притихли, переживая услышанное. Вдруг Александр Николаевич, указывая куда-то в глубь сада, взволнованно зашептал: «Что это там?! Смотрите! Кто-то крадется!» Мы сжались в кучу, пища от страха. Он тут же стал нас успокаивать¹¹.

Портрет А. Н. Волкова написан в духе старых мастеров, стилизован «под Рембрандта», и это очень важно: слегка пародийная «нота» классики добавляет оттенок недостижимости прошлому, которое, тем не менее, запечатлено в тексте в непосредственной близости, доступности, родственности, и фигура старого ташкентского художника приобретает в романе значение «отцовской».

* * *

Множество энциклопедических сведений об азиатской флоре и фауне содержится и в «Даре», причем они гораздо точнее, чем у Пригова, научная точность в описании тех или иных видов животных, растений опирается у Набокова на несколько конкретных источников (этнографических описаний типа «Описания пу-

ся «Старик и мальчик с ослом...», в то же время мальчик с ослом – сюжет стихотворения Д. А. Пригова «Мальчик говорит ослу...», и, наконец, в этот же ряд встраивается еще одна картина: оборот одного из шмуцтитолов сборника «Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов» украшает архивная фотография 1952 г., на которой сам писатель едет верхом на осле, снимок сделан под Ферганой во время путешествия с А. А. Волковым [Неканонический классик..., 2010, с. 672].

¹¹ См.: *Пославская О.* Мой Ташкент. Двадцатые годы. Часть третья. URL: <https://my-tashkent.uz/2013/11/02/ol-ga-poslavskaya-moj-tashkent-dvadsaty-e-gody-chast-tret-ya/>.

тешества в Западный Китай» Г. Е. Грум-Гржимайло, энтомологических и ботанических классификаций)¹². У Набокова нет откровенных «чудищ» и тератов, как у Пригова. Но убедительность научного перечня оказывается удобным предлогом для вымысла и мистификаций, которые в замаскированном под энтомологию или ботанику виде оформляют азиатские описания. Комментируя «Дар», А. Долинин обращает внимание на вымышленные названия «редчайшего вида бабочек» «огрheus Godunov», контаминирующей фамилию героя «Годунов» с темой лиры и Орфея [Долинин, 2019, с. 183], на упоминаемый у Набокова особый вид «китайского ревеня», тоже несуществующий, а фантазийно объединяющий обычный ремень с грибом-паразитом Tchöng tsaö, который используется в Китае в качестве лекарственного растения [Там же] и пр.

Насыщенность перечней флоры и фауны у Пригова не меньшая, нежели у Набокова, но фантазии меньше маскируются под правдоподобие. В результате описания производят разный эффект: у Набокова нереальное затеряно среди реального и кажется правдоподобным, у Пригова сама реальность рядом с вымышленными монстрами кажется монструозной.

Как уже отмечено, главный источник вставного описания Монастыря Разлетающихся Кошек подсказывается названием монастыря, по своей грамматической модели оно повторяет заглавие одного из самых известных рассказов Борхеса (так, как оно звучит в русском переводе) – «Сад расходящихся тропок». Рассказ повествует о загадочном тексте китайского мудреца Цюй Пэна. Кажущийся «бес-связным», роман Цюй Пэна, как догадались через много лет после смерти автора, имел свою логику: в нем отменялось слово «время», а одно и то же событие могло развиваться в разных направлениях, а «сад» зашифровывал метафору текста с разветвляющимся потенциально сюжетом:

Стоит герою любого романа очутиться перед несколькими возможностями, как он выбирает одну из них, отмечая остальные; в неразрешимом романе Цюй Пэна он выбирает все разом. Тем самым он творит различные будущие времена, которые в свою очередь множатся и ветвятся. Отсюда и противоречия в романе [Борхес, 1994, с. 327].

Аналогичный принцип, как мы показали выше, характерен и для Пригова, в отношении которого исследователи иногда даже применяют метафору борхесовского заглавия¹³, столь же часто «Книгу вымышленных существ» Борхеса сравнивают с коллекцией монстров¹⁴ и литературным бестиарием Пригова. Из рассказов Борхеса упомянем еще «Аналитический язык Джона Уилкинса», где приведена классификация животных якобы из китайской энциклопедии «Небесная империя благодетельных знаний».

Насколько сильным было влияние, оказанное Борхесом на поколение 1940-х гг. и на концептуалистов в частности, можно судить по мистификации В. Лапенкова «Аркадий Бартов глазами Хорхе Борхеса», подписанной псевдонимом В. Лапенкова – В. Константиади и опубликованной в журнале «Родник» в 1988 г. Пародийно подражая стилистике Борхеса и прибегая к посредничеству некоего «профес-

¹² См. об этом: [Долинин, 2019, с. 154–215].

¹³ См., например: [Гуреев, 2018, с. 129].

¹⁴ Один из томов 5-томного собрания сочинений Д. А. Пригова, выпущенный издательством «НЛО», так и озаглавлен – «Монстры» [Пригов, 2017].

сора Морриса Фридберга» («рецензента» якобы готовящейся к изданию книги Борхеса «Подобия»), Лапенков-Константиади делает «обзор» несуществующего эссе Борхеса о ленинградском концептуалисте:

Борхес сравнивает Бартова с писателями Джоном Бартом и Дональдом Бартелмом, а также с французским министром 20-х и 30-х годов, членом Академии «бессмертных», Луи Барту и не находит у них с ленинградцем ничего общего (даже в фамилии; Борхес знает или догадывается, что «Бартов» – литературный псевдоним) <...>

Борхес обращается только к двум известным ему (неизвестно откуда!) произведениям Бартова, это – «Взаимоотношения» и «В гостях у советской литературы». Борхес не ставит отметок. По словам рецензента, отношения Борхеса к упоминаемым им советским авторам приходится вычитывать между строк.

Борхес, как кажется Фридбергу, в целом иронически относится к т. н. концептуальной школе [Константиади, 1988, с. 72].

«Монастырь Разлетающихся Кошек» – пародия на Борхеса в том же духе, что и мистификация отзыва Борхеса о концептуалисте Бартове. Элегическая тема сада ветшающего монастыря, иллюзия восточных подтекстов пародийно совмещаются с «кошками», которые даже не нагружены столь сильными символическими смыслами в китайской культуре, как, например, тигры, лисы, драконы. Как и вставной фрагмент с изображенным в нем «Монастырем Разлетающихся Кошек», весь роман Пригова можно считать пародийной стилизацией в китайском духе.

* * *

Несмотря на то что роман Пригова довольно компактный, он переполнен множеством детальных описаний, насыщен плотным подтекстом, охватывает вековую историю России. Мы пытались углубиться только в отдельные аспекты поэтики «Кати китайской», в частности в то, как разворачивается у Пригова редкая для русской литературы китайская тема. И пришли к выводу, что на писателя-концептуалиста повлиял классический эмигрантский автобиографический роман, в особенности «Дар» Набокова с его азиатской линией и фигурой отца-путешественника. Именно «отцовская» линия связывает между собой разные пласты русской истории и разные литературные традиции.

Что же касается «китайского» колорита, то он – в экзотическом бестиарии романа, в многочисленных мотивах китайского фольклора, в тонких, иногда слегка пародийных стилизациях, таких, как рассказ про «Монастырь Разлетающихся Кошек». Но главное в том, как изображено сознание ребенка, бессознательно впитавшего в себя чужое, «китайское» представление о мире, полным мистических загадок и отгадок, примет и символов, которые так своеобразно реализовывались в жизни девочки, чтобы потом придать ее воспоминаниям неповторимый вид.

Список литературы

Абрамова К. В. «Экфрастический след» в повести Б. Пастернака «Детство Люверс» // Вестник Костром. гос. ун-та. 2017. Т. 23, № 4. С. 132–136.

- Борхес Х. Л. Сад расходящихся тропок // Борхес Х. Л. Собр. соч.: В 3 т. М.: Полярис, 1994. Т. 1. С. 320–329.
- Гуреев М. Пригов. Пространство для эха. М.: Эксмо, 2018. 146 с.
- Долинин А. А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М.: Новое издательство, 2019. 618 с.
- Ильф И., Петров Е. Идеальный Никудыкин // Ильф И., Петров Е. Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1961. Т. 5. С. 269–271.
- Книжник М. Записная книга. Том третий. URL: <https://mytashkent.uz/wp-content/uploads/2017/09/МК-Записная-книга-Fin-PDF.pdf>
- Кириллова Е. О. Дальневосточная гавань русского футуризма. Книга первая. Модернистские течения в литературе Дальнего Востока России 1917–1922 гг. (поэтические имена, идейно-художественные искания). Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2011. 636 с.
- Константиади В. Аркадий Бартов глазами Хорхе Борхеса // Родник. 1988. № 12. С. 72–73.
- Кукулин И. В. Явление русского модерна современному литератору: четыре романа Д. А. Пригова // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов. М.: НЛО, 2010. С. 566–611.
- Пославская О. Мой Ташкент. Двадцатые годы. Часть третья. URL: <https://mytashkent.uz/2013/11/02/ol-ga-poslavskaya-moj-tashkent-dvadtsaty-e-gody-chast-tret-ya/>.
- Набоков В. В. Дар // Набоков В. В. Избранное. М.: Радуга, 1990. С. 35–377.
- Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов. М.: НЛО, 2010. 786 с.
- Пригов Д. А. Долина Дагестана // Пригов Д. А. Собр. соч.: В 5 т. М.: НЛО, 2013а. [Том:] Монады. С. 56.
- Пригов Д. А. Катя китайская // Пригов Д. А. Собр. соч.: В 5 т. М.: НЛО, 2013б. [Том:] Монады. С. 601–766.
- Пригов Д. А. Монстры // Пригов Д. А. Собр. соч.: В 5 т. М.: НЛО, 2017. [Том:] Монстры. 992 с.
- Решетников К. «Я живу в еще не существующем времени» (интервью Д. А. Пригова) // Газета GZT.RU. 2005. 2 нояб. URL: <http://azbuka.gif.ru/critics/ishsho/>.
- Хабибуллина М. Н. Репрезентация «культурного инога» в романе Д. А. Пригова «Катя китайская» // Политическая лингвистика. 2013. № 4 (46). С. 251–254.
- Чумаков Ю. Н. «День Онегина» и «День Автора» // Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М.: Языки славянских культур, 2008. С. 97–105.
- Ямпольский М. Пригов: очерки художественного номинализма. М.: НЛО, 2016. 296 с.
- Pushkin A. Eugene Onegin. A Novel in Verse / Translated by Vladimir Nabokov. New York, 1963. Vol. 2: Commentary and Index. 547 p.

References

- Abramova K. V. “Ekfrasticheskiy sled” v povesti B. Pasternaka “Detstvo Lyuvers” [“The Ecphrastic trace” in the story of B. Pasternak “The Childhood of Lovers”]. In: *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Kostroma State University], 2017, vol. 23, no. 4, p. 132–136. (in Russ.)

Borges H. L. Sad raskhodyashchikhsya tropok [The Garden of Forking Paths]. In: Borges H. L. *Sobr. soch.* [Collected Works]. In 3 vols. Moscow, Polyaris, 1994, vol. 1, p. 320–329. (in Russ.)

Chumakov Yu. N. “Den’ Onegina” i “Den’ Avtora” [“The Day of Onegin” and “The Day of the Author”]. In: Chumakov Yu. N. *Pushkin. Tyutchev: Opyt immanentnykh rassmotreniy* [Pushkin. Tyutchev: Experience of immanent considerations]. Moscow, Languages of Slavic Cultures, 2008, p. 97–105. (in Russ.)

Dolinin A. A. *Kommentariy k romanu Vladimira Nabokova “Dar”* [Commentary on the novel “The Gift” by Vladimir Nabokov]. Moscow, Novoe izdatel’stvo, 2019, 618 p. (in Russ.)

Gureev M. *Prigov. Prostranstvo dlya ekha* [Prigov. The echo space]. Moscow, Eksmo, 2018, 146 p. (in Russ.)

Ilf I., Petrov E. *Ideyny Nikudykin* [Ideyny Nikudykin] In: Ilf I., Petrov E. *Sobr. soch.* [Collected Works]. In 5 vols. Moscow, State Publishing House “Khudozhestvennaya Literatura”, 1961, vol. 5, p. 269–271. (in Russ.)

Khabibullina M. N. *Reprezentatsiya “kul’turnogo inogo” v romane D. A. Prigova “Katya kitayskaya”* [Representation of the “cultural other” in the novel by D. A. Prigov “Chinese Katya”]. *Politicheskaya lingvistika* [Political Linguistics], 2013, no. 4 (46), p. 251–254. (in Russ.)

Kirilova E. O. *Dal’nevostochnaya gavan’ russkogo futurizma, Kniga pervaya. Modernistskie techeniya v literature Dal’nego Vostoka Rossii 1917–1922 gg. (poeticheskie imena, ideyno-khudozhestvennyye iskaniiya)* [Far Eastern Harbor of Russian Futurism, Book One. Modernist trends in the literature of the Russian Far East 1917–1922 (poetic names, ideological and artistic searches)]. Vladivostok, Far Eastern Uni. Press, 2011, 636 p. (in Russ.)

Knizhnik M. *Zapisnaya kniga. Tom tretiy* [Notebook. Volume three]. URL: <https://mytashkent.uz/wp-content/uploads/2017/09/MK-Zapisnaya-kniga-Fin-PDF.pdf> (in Russ.)

Konstaniadi V. *Arkadiy Bartov glazami Khorkhe Borkhesa* [Arkady Bartov through the eyes of Jorge Borges]. *Rodnik*, 1988, no. 12, p. 72–73. (in Russ.)

Kukulin I. V. *Yavlenie russkogo moderna sovremennomu literatoru: chetyre romana D. A. Prigova* [The Phenomenon of Russian Art Nouveau to the Modern Writer: Four Novels by D. A. Prigov]. In: *Nekanonicheskiy klassik: Dmitriy Aleksandrovich Prigov* [Non-canonical Classic: Dmitry Alexandrovich Prigov]. Moscow, New Literary Review, 2010, p. 566–611. (in Russ.)

Nabokov V. V. *Dar* [The Gift]. In: Nabokov V. V. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Raduga, 1990, p. 35–377. (in Russ.)

Nekanonicheskiy klassik: Dmitriy Aleksandrovich Prigov [Non-canonical Classic: Dmitry Alexandrovich Prigov]. Moscow, New Literary Review, 2010, 786 p. (in Russ.)

Poslavskaya O. *Moy Tashkent. Dvadsatye gody. Chast’ tret’ya.* [My Tashkent. Twenties. Part three]. URL: <https://mytashkent.uz/2013/11/02/ol-ga-poslavskaya-moj-tashkent-dvadsaty-e-gody-chast-tret-ya/>. (in Russ.)

Prigov D. A. *Dolina Dagestana* [Valley of Dagestan]. In: Prigov D. A. *Sobr. soch.* [Collected Works]. In 5 vols. Moscow, New Literary Review, 2013, [vol.] Monads, p. 56. (in Russ.)

Prigov D. A. *Katya kitayskaya* [Katya Chinese]. In: Prigov D. A. *Sobr. soch.* [Collected Works]. In 5 vols. Moscow, New Literary Review, 2013, [vol.] Monads, p. 601–766. (in Russ.)

Капинос Е. В. Русский Китай в последнем романе Д. А. Пригова

Prigov D. A. Monstry. In: Prigov D. A. *Sobr. soch.* [Collected Works]. In 5 vols. Moscow, *New Literary Review*, 2017, [vol.] *Monsters*, 992 p. (in Russ.)

Pushkin A. *Eugene Onegin. A Novel in Verse.* Translated by Vladimir Nabokov. New York, 1963, vol. 2: *Commentary and Index*, 547 p.

Reshetnikov K. “Ya zhivu v eshche ne sushchestvuyushchem vremeni” (interv’yu D. A. Prigova) [“I live in a time that does not yet exist” (interview with D. A. Prigov)]. *Gazeta GZT.RU*, November 2, 2005. URL: <http://azbuka.gif.ru/critics/ishsho/>. (in Russ.)

Yampolsky M. Prigov: *ocherki khudozhestvennogo nominalizma* [Prigov: *Essays on Artistic Nominalism*]. Moscow, *New Literary Review*, 2016, 296 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Капинос Елена Владимировна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт филологии СО РАН (Новосибирск, Россия)
dzerv@mail.ru

Information about the Author

Elena V. Kapinos – Doctor of Philology, Leading Researcher, Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation)
dzerv@mail.ru

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

Сюжет в системе культурных универсалий: Бунин, Восток и Запад русской эмиграции

УДК 821.161.1.09”20”
DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-166-175

Сон в прозе Гайто Газданова как анарративная стратегия

Е. Е. Иванов

*Иркутский государственный университет
Иркутск, Россия*

Аннотация

Подрывающие очевидность событий анарративные элементы описываются как система противопоставления вечности (яви) и сновидности текущей реальности. Проводится разграничение понятий «довоплощение» и «перерождение». Анализ анарративности в метаповествовании позволяет разделить мир становления нарратора и метафизический мир автора-творца.

Ключевые слова

сюжетное действие, автор, нарратор, анарративное, иное

Для цитирования

Иванов Е. Е. Сон в прозе Гайто Газданова как анарративная стратегия // Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1. С. 166–175. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-166-175

Dream in Prose by Gaito Gazdanov as an Anarrative Strategy

E. E. Ivanov

*Irkutsk State University
Irkutsk, Russian Federation*

Abstract

The article discusses sleep as an anarrative author's strategy. The special role of this motif in the writer's metaromantic cycle is indicated by its presence in strong positions of the text ("Evening at Claire's", "The Ghost of Alexander Wolf", "Awakening") and the generalization of the theme of sleep in works with stories about the Civil War and post-war emigration ("The Prisoner", "Return of the Buddha"). Anarrative elements that undermine the evidence of events are described as a system of opposing the current state of affairs of eternity. In this connection, in the first novel by G. Gazdanov, an incomplete "love triangle" is analyzed – the absence of Claire's husband as a motivated witness to the reliability of the narrative, "errors" in the sequence of events, as well as a number of strange, mysterious words and expressions. Anarrativity allows us to separate the world of becoming a narrator and the metaphysical world of the author-creator. As a result of the structural-typological analysis, a distinction is made between the concepts of "pre-incarnation" and "rebirth" in the writer's thesaurus.

© Е. Е. Иванов, 2020

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

The first forms a narrative model of “catching” in the world of illusions, and it is connected with the outlook of the heroes who have lost their native soil and are trying to overcome dependence on external circumstances. Second, “rebirth” refers to the “outside” position of the author-creator, which is attributed to the penetration of anarrative elements in novels with traces of experience of participation in war. In later texts, anarrativity flows into narration, and the author’s voice does not create dissonance in the discourse of G. Gazdanov’s dominant themes: “contemplation”, “randomness of the nonrandom”, the neighborhood of “life” and “death”, each of which intersects with the idea of a dream existence. Being a universal, sleep (a state akin to hypnosis) turns out to be the ultimate form of contingency, a fatal trap of the loss of selfhood, on the one hand, on the other, as a dream, it can be a mode of creative transformation of the world. As an alternative to this opposition, there is a mode of existence beyond the extremes of the thoughtless (mainly, these are the images of officers in “Evening at Claire’s” and “The Prisoner”) or intellectually exalted (narrators in post-war novels) ways of life, demonstrated in the active manifestation of altruism and compassion of the “average Frenchman” Pierre (“Awakening”).

Keywords

plot action, author, narrator, anarrative, other

For citation

Ivanov E. E. Dream in Prose by Gaito Gazdanov as an Anarrative Strategy. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 166–175. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-166-175

Онейротопика задана в сильной позиции концовки «Вечера у Клэр» как метароманная установка¹ на ирреалистическое сочетание «небожественной» [Газданов, 2009, т. 1, с. 148]² действительности и «иноного», неземного, вневременного. Авторская интенция к созданию идеала – «иноного образа» (т. 1, с. 146) Клэр, контактированного с иным образом площади Согласия (т. 1, с. 160), – канализирует посттравматический опыт войны и выглядит как аннигиляция «ужасов истории». Вымороченный дискурс насилия предстает «кошмаром разума», который трансформируется из идеи «убийства по праву» Раскольникова в идею «защиты жизни» Александра Вольфа³ и принимает масштаб «эпидемии сна» в «Пленнике», которая парафразирует сон «вечного студента», героя Ф. Достоевского, об эпидемии

¹ В «Вечере у Клэр» несколько кругов сна (грезы, наваждение, фантазм, состояние измененного сознания), определяет которые способность героя к созданию воображаемых миров. Ирреально-сновидному отводится ведущая роль в «Возвращении Будды», нуминозный фантом побеждает в «Пленнике», а в «Призраке Александра Вольфа» «сонная муть» (т. 3, с. 6) побеждает безмянного нарратора в его неприкаянном блуждании в хронотопе войны и эмиграции. Безмянному нарратору, возможно, снится кошмар, как он совершает убийство незнакомца, легитимизированное военной обстановкой, которое впоследствии предстает не просто нелепостью, но и «крайней формой трансгрессии» [Иванов, 2020, с. 315]. Метафора сна определяет гуманистическое содержание романа «Пробуждение».

² Далее произведения Г. Газданова цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в круглых скобках.

³ Интертекстуальным отголоском романа «Преступление и наказание» Ф. Достоевского можно считать слово «наказание» в экспозиции «Призрака Александра Вольфа», намекающее на «вседозволенность», легитимность «убийства» в условиях войны: «Никакое наказание мне никогда не угрожало, так как это случилось в очень исключительных обстоятельствах» (т. 3, с. 5).

«трихин», порабащающих сознание эгоистическими мыслями. В отличие от персонажей Ф. Достоевского и И. Бунина [Юрьева, 2018], автобиографический герой Г. Газданова Соседов видит себя «каким-то русским иностранцем» (т. 1, с. 135), а в «Пленнике» антропософская устремленность автора отчетливо принимает планетарную мерность в виде неожиданного вопроса, направленного к читателю из неизвестного: «это в ночной темноте тихо вздрагивает и колеблется огромная тяжесть вращающейся земли?» (т. 1, с. 699).

Целью исследования ставилось выделить точку зрения автора-творца, выявить приемы, подрывающие нарратив, и определить роль анарративных формантов в ракурсе сновидности. Методологической опорой для интерпретации авторской позиции стала концепция М. Бахтина, отраженная в его статье «К философии поступка». Бахтин выносит Я автора за грань «эстетического бытия» как «созерцаемой прошлой жизни других людей... себя я не найду в ней, но лишь своего двойника-самозванца, я могу лишь играть в нём роль, т. е. облекать в плоть-маску другого-умершего» [1995, с. 32]. Повествуемый мир прозы Г. Газданова дан в ракурсе «образа автора» – представителя «незамеченного поколения». Газдановский повествователь – креатура загадочного мира, проецирующая созерцательную оптику «сверхавтора» [Тюпа, 2020, с. 26], преодолевшего страх смерти⁴. Интенция автора придает «сверхсюжету жизни под знаком смерти» [Проскурина, 2018, с. 116] «огонь душевный» [Достоевский, 1996, с. 14].

Вертикальная вневременность автора обнаруживается темпоральным несовпадением времени и вечности в кругозоре главного героя. Запаздывания героя в «Вечере у Клэр», унаследованные им от отца, который «всегда и всюду опаздывал» (т. 1, с. 53), противника суеты и спешки, хладнокровного в экстремальных ситуациях, принимают форму оцепенения в кризисных положениях жизни, некоего «зависания» над выбором. Мотив уберережения от ошибочного движения как присутствие высшей силы возникает с первых воспоминаний героя. Случай, когда Николай чуть не выпал из окна предстает «агиографическим⁵ субстратом» [Лурье, 2009, с. 57] чудесного спасения, как первое свидетельство провиденциальной направленности героя по жизненному пути и указание на его избранность. В отличие от отца-жизнелюбца, боявшегося смерти, Соседов ощущает свою жизнь как миссию и метафизический проект, смысл которой он стремится разгадать или, лучше сказать, вспомнить.

Уже в первом предложении романа намечается сбой субъективного и объективного времени во внешней жизни я-рассказчика, вызванный медитативностью, погруженностью в себя, которую он предпочитает скрывать, а «неизменные опаздывания к последнему поезду метрополитена» (т. 1, с. 39) никто не видит. На та-

⁴ «Моя внутренняя жизнь начинала существовать вопреки непосредственным событиям» (т. 1, с. 53).

⁵ В «Вечере у Клэр» кроме упоминания св. Антония, основателя христианского монашества, есть анарративно большая по размеру прямая цитата из «Жития протопопа Аввакума, им самим написанного». «Божиею волею, на полке порох пыхнул, а пищаль не стреляла» (т. 1, с. 109), – зачитывает учитель Соседова отрывок о божественном вмешательстве. Этот эпизод вместе с мотивом «руки» (у Аввакума – поврежденной бессильным укусом «начальника», а в «Пленнике» – удар чудесной культёй) трансформировался в «Пленнике» в кульминацию действия, где «офицер», нарушая контракт, безрезультатно в упор расстреливает «пленного».

ком уровне ретардация вписывается в «стандартную модель» нарратива, обогащая его. Но выпадения героя из поля действия в такие моменты, как несделанный шаг в объятия Клэр и зеркальный этому безвозвратный шаг от матери на войну и в эмиграцию, свидетельствуют о молчаливом вторжении автора в повествование на правах вершителя судьбы героя. Оцепенение героя в «жидком зеркале позднего воображенья» (т. 1, с. 46) подобно символическому оцепенению Онегина в финале романа в стихах А. Пушкина, и, пожалуй, если обращаться архетипическому истоку, впервые застыл Нарцисс, цветок смерти и символ самосозерцания. Познание себя лишило продолжение жизни смысла. Отражения образа автора в модусе автобиографического героя в лиминальных ситуациях приобретают форму молниеносного удара, вспышки сигнализирующего о затекстовой параллельной реальности. А сами моменты таких немотивированных в наррации лакун маркируют зазор между экзистансом автора и функционалом героя, делают героя не просто призраком, появившимся из сновидения, а авторским визави, медиатором между фикциональным и эмпирическим.

Анарративность у Газданова возникает в результате отграничения наррации о бессмысленном тотальном насилии от авторского мира, сопряженного с культурой. «Роль играет и одновременно дискредитируется самоотчуждением» [Плеханова, 2015, с. 146]. Газдановский актер, как и его «закадровый» создатель, наделенные обостренной эмпатией, теряя себя (т. 1, с. 46) для жестокой реальности, становятся демиургами в «высшей реальности» вечных ценностей. При этом автор, не совпадая с нарратором, просвечивает в нем, являя героя как призрачную голограмму. В саморефлексии газдановских героев часто встречается оксюморонная коннотация «слепого видения», намекающая на *другое*, всевидящее око автора метароманного мира.

Привычка Николая к созданию трансперсональных миров («я создавал искусственные положения всех людей, участвовавших в моей жизни, и заставлял их делать то, что хотел, и эта постоянная забава моей фантазии постепенно входила в привычку» (т. 1, с. 51)) в «Науке любви» Д. Бейнса описывается в главе «Онейрический призрак. Сон наяву или полусон»: «Подобный процесс фантазирования о самом себе формирует “идеальное существо” – некую смесь из множества моделей личностей»⁶. Онейрический призрак как нарратор из «Вечера у Клэр» переходит в «сон наяву или полусон» постсмертного существования «Возвращения Будды» и в забвение после борьбы со сном «Призрака Александра Вольфа», в котором лабиринты зеркальных отражений архитектоники не дают однозначной картины убийства и последующего сюжетного действия. «Самосознание не участвует в той жизни, которую сознает, отстранено от нее, и поэтому страх перед другим самосознающим “я” оказывается как бы страхом перед движущимся мертвецом. Призрак похож на рефлексивную личность, а рефлексия заставляет предполагать призрачность и в живом» [Фрумкин, 2003, с. 179].

Репрезентация сна у Г. Газданова редуцируется до представления о нем как контингентном существовании, включающем в себя и бодрствование в тривиальном понимании. Гипнотическая иллюзорность реальности оборачивается «коллективным безумием», чреватым безвозвратной потерей себя и превращением

⁶ Бейнс Д. Наука любви. 2000. 288 с. URL: https://vdkuznetsov.wordpress.com/2016/04/18/онейрический_призрак/ (дата обращения 08.07.2020).

в призраке после акта убийства-самоубийства. Сон выступает и как обозначение всей жизни человека, и как полная утрата души в совершении убийства. Нарраторы-призраки в метаповествовании писателя, транслируя «слепое знание к неверному постижению чудесного» (т. 1, с. 80), томительно предчувствуют иную жизнь. Сквозь симультанность здешнего мира просачивается мир истинностных значений. Образ автора позиционируется как незримый хранитель из мира иного, сопряженного с культурой – вечностью в ее идеальных образцах: «Читая Дон-Кихота, я представлял себе всё, что с ним происходило» (т. 1, с. 51).

Нарративно-анарративная структура действия изоморфна системе координат время/вечность, предложенной нами в статье о художественном времени у Г. Газданова [Ivanov, 2018]. «Невидимая вертикаль, лежащая под поверхностью»⁷ текста, по выражению В. Нёта, является источником анарративных проявлений в горизонтально внешнем течении действия. Вставки странного, алогичного, абсурдного («из ряда вон») в нарратацию подвергают наличное сомнению и указывают на преходящесть и конечность видимого, а также его иллюзорность. Например, такие словосочетания с трудно идентифицируемым смыслом, как «в неверном свете слепого знания» (т. 1, с. 79), поддаются «разгерметизации» в свете концепции Н. Арутюновой: «Создается подчиненный особой логике мир души. Предложения, которые в их прямом смысле были бы квалифицированы как аналитически ложные (т. е. ложные в силу противоречивости значений входящих в них слов), применительно к жизни души не только истинны, но и точны» [1999, с. 397]. Вне рациональности целые пассажи, как, например, в «Призраке Александр Вольфа» («Он полагал <...>, что смерть и счастье суть понятия одного и того же порядка, так как и то, и другое заключает в себе идею неподвижности» (т. 3, с. 106)) или в «Вечере у Клэр» («память... покрывала мои воспоминания прозрачной, стеклянной паутиной и уничтожала их чудесную неподвижность» (т. 1, с. 48)). Если в первой фразе квазилогика оформляется хотя бы связкой «так как», то последнее суждение полностью нереферентное. Оба высказывания объединяются концептом «неподвижность», который сообщает «идею» о нетемпорально континуальной вечности, прошивающую событийно временное течение жизни. В ряду со «счастьем» и «воспоминанием» «смерть» является сферой истинностного измерения, перпендикулярного ложности видимого мира. Общепринятые представления здесь переворачиваются, поскольку значение считается не с поверхности. Иначе говоря, в слове «воспоминание» на первый взгляд присутствует предикативность, а в слове «память» нет, и выражение кажется семантически несогласованным: «память» – «покрывала», «воспоминания» – «неподвижность».

Газдановский герой существует в призрачном мире после братоубийственной войны и вне искомого витального пространства родины, будто реализовался сон Раскольникова на каторге. Его движение к «довоплощению» сквозь смерть – «перерождение» мира убийств и бездомности обусловлено окружающим хаосом и профетической связью с высшей инстанцией инобытия, внепространственно-вневременной и «неподвижной» как сакральный ориентир. Призракоподобные герои Газданова – динамичные аватары автора, как протеистического источника нарративного процесса. Взаимодействие авторской матрицы с фикциональным

⁷ Винфрид Нёт. Текст как пространство. URL: <https://pandia.ru/text/78/463/89823.php>

миром сюжетного действия сопряжено с эманациями иной природы. Эти миры конгруэнтны, но мир автора иерархически выше, тоньше и полнее. В результате его избыточности и продуцируются анарративные элементы. «В целом создание лексики и грамматики чувств есть результат великого усилия человека познать самого себя» [Арутюнова, 1999, с. 399]. В контексте всего повествования «память» фундирует «глубочайший душевный обморок» (т. 1, с. 52), «безмолвный грохот величайшего потрясения в моей жизни» (т. 1, с. 100), «душевную болезнь» в русле теории А. Ухтомского «о доминанте» [2002], где память, как воронка, постоянно возвращает к психологической травме, т. е. память против воли человека не дает ему развиваться, превращает в автомата. Негативно активная память подталкивает человека к трагическим «ошибкам», призрачности как утрате души. А «неподвижность» у Г. Газданова – «смерть» как «вечность» и культура, континуально вертикальный способ самосознания личности, противоположный механической суете в образах «деловитых старух», которые «обгоняли меня, перебирая слабыми ногами» (т. 1, с. 39), или горничной Клэр с ее «манией передвижения, или просто малозаметным, но несомненным ослаблением умственных способностей, связанным с наступающей старостью» (т. 1, с. 40). «Воспоминания» в отличие от «памяти» пульсируют в одном режиме с культурой («почитанием света»). Имагинативность сознания разрушает относительность представлений бренного и неприглядного мира, а высший градус творческой интенции ведет к «счастью», гармонии, порядку.

Анарративные элементы появляются неожиданно в самых разных стратах повествования. Иное измерение бытия актуализируется с помощью вставок грамматического настоящего времени в тотальное прошедшее в экзистенциально значимых моментах в «Вечере у Клэр» – смерть отца Соседова и путь в эмиграцию (последние слова романа). «Разрушением типовых нарративных структур» [Гюпа, 2017] выглядит любовный треугольник с отсутствующим мужем Клэр⁸. К анарративному вмешательству в линейность истории относятся фактуальные несоответствия в последовательности «потока сознания». Соседов рассказывает о своих детских экзальтациях: «оказывался попеременно то кадетом, то школьником, то солдатом – и только им» (т. 1, с. 53), но ему еще только предстоят в жизни эти социальные роли. В финале романа он сообщает: «Много позже мне пришлось слышать музыку этих островов» (т. 1, с. 59) («Борнео и Суматры»), хотя ни герой, ни сам автор никогда не бывали в Азии.

Самообладание рассказчиков в экстремальных условиях напоминает умиротворенность сновидца. «Остранение реальности через магический кристалл онейротопы позволяет увидеть трагическое превращение действительности в иллюзию» [Иванов, 2020, с. 316]. Газдановский актер-визионер, наделенный обостренной эмпатией, теряя себя (т. 1, с. 46) для жестокой реальности, становится автором в «высшей реальности» вечных ценностей. Сон у Г. Газданова релятивизируется до полярных смыслов: гибельная ловушка гипнотического автоматического существования и горизонт культуры как креативный мир грез. Криптосемантика этого понятия выявляется в контексте художественной философии автора. Сон демон-

⁸ Еще в «Евгении Онегине», с которым «Вечер у Клэр» связан эпиграфом из «Письма Татьяны», любовный треугольник оказывается ложным как жанровый канон любовной истории с поединком, так как Онегин не просто равнодушен, а ироничен к Ольге.

стрирует принцип дополнительности в изображении насилия и культуры как переходящую видимость реальности и невыразимое иное, доступное через сопереживание и альтруизм или «реализм в высшем смысле».

Определение «роман – это движение чувств» из «Эвелины и ее друзей» (т. 4, с. 335) является основой анализа анарративной функциональности *Prozess des Schreibens* (*Writing Emotions*) – «написания эмоций». Следуя за И. Яндль, мы рассматриваем своеобразие стиля Г. Газданова в контексте «эмоционального поворота» новейшего времени. В концепции И. Яндль творческий опыт Г. Газданова выступает отражением глубинных подсознательных процессов, активированных в непосредственном жизненном опыте, и обнаруживаются они в мотивном слое произведения как движение к «довоплощению». Анарративное у Г. Газданова проявляется «в индексных симптоматических признаках, возникающих в результате описанных ситуаций (из значимых единиц или мотивов), и может быть выведено косвенно из их отношения к общему тексту. Этот нелингвистический уровень обостряет взгляд на подсознательно выраженную информацию, которая играет центральную роль в контексте эмоционального подавления, травмирования или неинстинктивного поведения, приобретенного в результате социализации» [Jandl, 2019, S. 18]. Объективная реальность – источник художественного нарратива в высказываниях газдановских повествователей не становится «ментальным событием», ибо оставляет героя «равнодушным ко многому, что меня непосредственно касалось» (т. 1, с. 125). Автор противопоставляет не внешние переменные (война и мир, родина и эмиграция), а кажимое и сокрытое в рамках нарративной игры. Поэтому мотив борьбы со сном как опасностью погибнуть в «Призраке Александра Вольфа» и «Пленнике», т. е. актуализация семантики «смертный сон», безвозвратной потери самости не исключает сон как «смерть есть вечная жизнь» в романтически интеллектуальных идеализациях первых романов писателя (например, «сон о Клэр»), и возможное здесь и сейчас интуитивное «пробуждение» «среднего француза» Пьера также вписывается в эту универсальную категорию.

Анарративные элементы занимают в повествовании неакцентуированное положение. Они подобны рассеянным огонькам эмигрантских кораблей в панораме ночного моря в последней картине «Вечера у Клэр». Но их присутствие не позволяет тьме стать кромешной, эсхатологичной, монолитным каркасом безысходности. Телеологию газдановских героев характеризует интенция к довоплощению. В народной культуре недоношенных детей ритуально доводили до кондиции в русской печи – это называлось «перепеканием». У Г. Газданова «печалью»-перепеканием⁹ исцеляется болезнь любви в «Вечере у Клэр». Через подтекстуальное противопоставление двойничества буддийским «золотым рыбкам» (символу гармонии) из рассказа Александра Вольфа смягчается виктимологическая коллизия в «Призраке Александра Вольфа». В последних произведениях писателя

⁹ «Печаль», появившаяся после близости с Клэр, также анарративна. Она транслирует эзотерическое представление о пленении телом души, вследствие которого тварный мир неизбежно дисгармоничен. Анарративность состоит в том, что в тексте нет объяснения «смерти любви». Герой, воссоединенный с возлюбленной и любящий ее, по «закону жанра» должен быть счастлив, а не печален. Иное довоплощенное существование находится в мире, просветленном духовным зрением. Этот мир пребывает в одном дискретном пространстве с обычным несовершенным миром, но не сливается с ним.

универсалия сна из анарративной индексации авторского голоса перерождается в дискурсивную плоскость, где зазор между компетенцией автора и «полифонией» голосов персонажей не столь очевиден. Так, в «Эвелине и ее друзьях» к определению нирваны одного из героев мог бы присоединиться и автор-творец: «...не похоже на погружение в небытие. У тебя в этом состоянии остается самая ценная, по-моему, возможность, которая дана человеку, – созерцание. Ты видишь жизнь, которая проходит перед тобой, но не принимаешь в ней участия. Перед тобой начинается беззвучное движение, за которым ты следишь и смысл которого тебе становится яснее и понятнее, чем когда бы то ни было» (т. 4, с. 43). А альтруизм «Пробуждения» – уже почти монолог авторского Я о смысле жизни. Сон как стратегия автора уточняет метароманную модель становления, традиционно ассоциируемую с Г. Газдановым. Метаповествование стремится не к «довоплощению» (это прерогатива его героев), а к «перерождению» как состоянию самадхи – достижению просветления и высшей мудрости, которые начинают позиционироваться уже в первых текстах писателя в виде анарративных включений.

Используя сон как анарративную стратегию, Г. Газданов изображает фатальную заданность жизненного пути. Жизнь как сон в онтологии Г. Газданова субституирует контингентное существование человека в череде «ошибок». За этой «фикцией», лишенной «смысла» (т. 1, с. 122), скрывается «иное», свободное от насилия и эгоизма, вечный мир творчества – работа души над созданием «иных образов».

Список литературы

- Арутюнова Н.* Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999. 896 с.
- Бахтин М.* Человек в мире слова. М.: Изд-во Рос. открытого ун-та, 1995. 140 с.
- Бейнс Д.* Наука любви. 2000. 288 с. URL: https://vdkuznetsov.wordpress.com/2016/04/18/онейрический_призрак/ (дата обращения 08.07.2020).
- Иванов Е.* Метамотив насильственной смерти в прозе Гайто Газданова // Вестник Удмурт. ун-та. Серия: История и филология. 2020. Т. 30, № 2. С. 311–319.
- Лурье В.* Введение в критическую агиографию. СПб.: Аxioma, 2009. 238 с.
- Нёт В.* Текст как пространство. URL: <https://pandia.ru/text/78/463/89823.php> (дата обращения 08.07.2020).
- Плеханова И.* Литературный герой как «прототип» личности писателя: условия «узнавания» и художественные следствия идентификации // Вестник Том. гос. ун-та. Филология. 2015. № 1. С. 139–158.
- Руднев В.* Механизмы жизни. Белград: Филологический факультет, 2018. С. 48–50.
- Тюна В.* Автор и нарратор в истории русской литературы // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 22–39.
- Тюна В.* Кризис идентичности как нарратологическая проблема // Narratorium. 2017. № 1 (10). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637243> (дата обращения 28.01.2020).
- Проскурина Е.* Тезаурус смерти в прозе Г. Газданова // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск: Гео, 2018. Вып. 4, ч. 2: Мортальные сюжеты и мотивы в русской литературе XX в. (авторские тезаурусы). С. 114–150.

Ухтомский А. Доминанта. Статьи разных лет. 1887–1939. СПб.: Питер, 2002. 448 с.

Фрумкин К. Позиция наблюдателя: отстраненное созерцание и его культурные функции. Киев: Ника-Центр, 2003. 224 с.

Юрьева О. Отражение этнотипологии Ф. М. Достоевского в творчестве И. А. Бунина // Вестник Бурят. гос. ун-та. 2018. № 2-1. С. 17–27.

Ivanov E. Public Lectures on the Novel of G. Gazdanov “An Evening with Claire” // 18th PC SF Professional Culture of the Specialist of the Future. 2018. DOI 10.15405/epsbs.2018.12.02.191

Jandl I. Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov: Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov: Sinne und Emotionen als motivische und strukturelle Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild. Berlin [etc.], Peter Lang GmbH, 2019, 566 S.

Список источников

Газданов Г. Собр. соч.: В 5 т. М., 2009.

Достоевский Ф. Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1996. Т. 15.

References

Arutyunova N. Yazyk i mir cheloveka. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury, 1999, 896 p. (in Russ.)

Baines J. Nauka lyubvi. 2000. 288 p. (in Russ.) URL: <https://vdkuznetsov.wordpress.com/2016/04/18/oneyricheskiy prizrak/> (accessed 08.07.2020).

Bakhtin M. Chelovek v mire slova. Moscow, ROU Press, 1995, 140 p. (in Russ.)

Frumkin K. Pozitsiya nablyudatelya: otstranennoe sozertsanie i ego kul'turnye funktsii. Kiev, Nika-Tsentr Publ., 2003, 224 p. (in Russ.)

Ivanov E. Metamotiv nasil'stvennoy smerti v proze Gayto Gazdanova. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya: Istoriya i filologiya*, 2020, vol. 30, no. 2, p. 311–319. (in Russ.)

Ivanov E. Public Lectures on the Novel of G. Gazdanov “An Evening with Claire”. In: 18th PC SF Professional Culture of the Specialist of the Future. 2018. DOI 10.15405/epsbs.2018.12.02.191

Jandl I. Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov: Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov: Sinne und Emotionen als motivische und strukturelle Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild. Berlin [etc.], Peter Lang GmbH, 2019, 566 S.

Lurie V. Vvedenie v kriticheskuyu agiografiyu. St. Petersburg, Axioma Publ., 2009, 238 p. (in Russ.)

Nöth W. Tekst kak prostranstvo. (in Russ.) URL: <https://pandia.ru/text/78/463/89823.php> (accessed 08.07.2020).

Plekhanova I. Literaturnyy geroy kak “prototip” lichnosti pisatelya: usloviya “uznavaniya” i khudozhestvennye sledstviya identifikatsii. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2015, no. 1, p. 139–158. (in Russ.)

Proskurina E. Tezaurus smerti v proze G. Gazdanova. In: Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoy literatury. Novosibirsk, Geo Publ., 2018, iss. 4, pt. 2, p. 114–150. (in Russ.)

Иванов Е. Е. Сон в прозе Гайто Газданова как анарративная стратегия

Rudnev V. *Mekhanizmy zhizni*. Belgrad, Filologicheskiy fakul'tet Publ., 2018, p. 48–50. (in Russ.)

Тура В. Автор и narrator в истории русской литературы. *Critique and Semiotics*, 2020, no. 1, p. 22–39. (in Russ.)

Тура В. Кризис идентичности как нарратологическая проблема. *Narratorium*, 2017, no. 1 (10). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637243> (accessed 28.01.2020). (in Russ.)

Ukhtomskiy A. *Dominanta. Stat'i raznykh let. 1887–1939*. St. Petersburg, Piter Publ., 2002, 448 p. (in Russ.)

Yurieva O. Otrazhenie etnotipologii F. M. Dostoevskogo v tvorchestve I. A. Bunina. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no. 2-1, p. 17–27. (in Russ.)

List of Sources

Gazdanov G. *Sobr. soch.* In 5 vols. Moscow, 2009. (in Russ.)

Dostoevsky F. *Sobr. soch.* In 15 vols. Leningrad, Nauka, 1996, vol. 15. (in Russ.)

Сведения об авторе

Иванов Евгений Евгеньевич – аспирант кафедры филологии и методики, отделение гуманитарно-эстетического образования Иркутского государственного университета (Иркутск, Россия)

ayaom@list.ru

Information about the Author

Evgeny E. Ivanov – Graduate Student, Department of Philology and Methodology, Department of Humanities and Aesthetic Education, Irkutsk State University (Irkutsk, Russian Federation)

ayaom@list.ru

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

УДК 821.161.09
DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-176-190

Лирика Бунина: эволюция отношений между объективным и субъективным

О. Н. Владимиров

*Новокузнецкий филиал-институт Кемеровского государственного университета
Новокузнецк, Россия*

Аннотация

Рассматриваются взаимоотношения объективного и субъективного в лирике Бунина. Они выразились в логике смены поэтических жанров: пейзажного стихотворения, сонета, баллады и «просто стихотворения». Стремление преодолеть дистанцию между литературой и жизнью заметно и в несобранном цикле стихов, развивающих мотивы окна и книги: «Ночь и день», «Келья», «Донник», «Вечер», «Ночь» (1952) и др. Утверждение в антиэнтропийной сущности творчества в поздней бунинской лирике не отменяет сомнения и разочарования в его возможностях. К проблеме соотношения правды жизни и условности искусства писатель обращается в рассказе «Книга», с теми же общими местами лирического сюжета, что и в «Вечере». Здесь для разрешения обострившихся противоречий в отношении к творчеству ставятся задачи содержательного и формального плана. В стремлении «очнуться от книжного наваждения» поэт добивается сближения слова и реальности в лирике на уровне содержания. Стиховая же форма, неизбежно связанная с литературой, сопротивляется этому сближению.

Ключевые слова

Бунин, лирика, объективное и субъективное, условность, лирический сюжет, лирический цикл

Для цитирования

Владимиров О. Н. Лирика Бунина: эволюция отношений между объективным и субъективным // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 176–190. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-176-190

Bunin's Lyrics: The Evolution of the Relationship between Objective and Subjective

O. N. Vladimirov

*Novokusnetsk Branch Institute of Kemerovo State University
Novokusnetsk, Russian Federation*

Abstract

The article deals with the cross-cutting plot of Bunin's lyrics – about the harmonization of objective and subjective, reality and words. From an accurate “topographical survey” of the area

© О. Н. Владимиров, 2020

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

in early poems, the poet made a way to endow nature with the deepest possible subjective content within the framework of his poetics. As the lyrical subject deepens into the life of nature, the landscape is complicated by reflection. The growing hero is also aware of the mutual alienation of nature and man. The poet comes to the idea of the need to overcome convention. This struggle with the word was expressed in the logic of changing the leading poetic genres: landscape poems (symbol), sonnets, ballads, and just poems. The desire to overcome the distance between the word and reality is also noticeable in the unassembled cycle of poems that develop the motives of the window and the book: "Night and day" ("Ночь и день"), "Cell" ("Келья"), "Melilot" ("Донник"), "Run, run sheets of the open book..." ("Бегут, бегут листы раскрытой книги..."), "Evening" ("Вечер"), "Night" ("Ночь") (1952), etc. A special place in this series is occupied by the sonnet "Evening". In this sonnet, though temporarily, the objectivism of perception and the conventionality of art are brought into balance, and an agreement is reached between the world and the self.

In later lyrics, the poet's attitude to creativity is twofold: the statement in its entropic essence does not cancel out the lack of understanding of its meaning, and then – doubts and disappointments in its possibilities. To the problem of correlation of truth of life and the conventions of art writer turns in a story "Book" ("Книга") with the same common places of the lyrical plot as in "Evening". Here, in order to resolve the sharpened contradictions in relation to creativity, the tasks of both the content ("to speak about what is truly yours and the only present") and the formal plan ("requiring the most legitimate expression") are set. In an effort to overcome the distance between literature and life, to "wake up from the bookish obsession", the poet seeks to bring words and reality closer together in the lyrics at the level of content. The verse form, which is inevitably associated with literature, resists this convergence.

Keywords

Bunin, lyrics, conventions, objective and subjective, lyric plot, lyric cycle

For citation

Vladimirov O. N. Bunin's Lyrics: The Evolution of the Relationship between Objective and Subjective. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 176–190. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-176-190

Первые стихотворения Бунина обращают на себя внимание либо безличностью, либо косвенным проявлением лирического «я» (в редких местоименных формах «мой», «мне» и т. д.). «Самодостаточность» бунинского поэтического пейзажа, его безотносительность к лирическому «я», которое мало себя обнаруживает, объяснимы авторской установкой на точное соответствие слова предмету, заданной первыми же поэтическими опытами и оставшейся в силе на протяжении всего бунинского творчества. Этот принцип является едва ли не единственным критерием художественности для Бунина.

О. В. Сливацкая, называя Бунина «субъективнейшим поэтом объективного мира», подчеркивает: «Онтологически первичным для Бунина был не человек и не отдельные предметы, его окружающие, а мир во всей своей целостности. Вся совокупность художественных средств ведет к созданию интегрального образа мира, законы которого управляют и частной человеческой судьбой. Так Бунин нарушил антропологическую модель повествования» [1994, с. 80]. Нарушение «антропологической модели повествования» особенно заметно в ранней лирике писателя. Эту имманентную особенность своего творческого метода поэт осознаёт к началу 1900-х гг.

Принцип точного соответствия слова предмету, установка на «прямое свидетельство» абсолютизируют наблюдательность писателя, сводя к минимуму воз-

возможность отвлечения от реальности и проявления рефлексии. В отношениях между лирическим субъектом и объектом у раннего Бунина нет посредника, эти отношения прямые, непосредственные; объект диктует условия субъекту, который, в свою очередь, не допускает произвола в отношении к реалии: автор должен изображать ее такой, какой увидел, иначе, по мысли Бунина, писатели, знающие «свою собственную слабую изобразительность... стараются отделаться “мудростью”» [Бунин, 1967, т. 9, с. 450]¹.

Принцип тождества предмета и слова у Бунина равно значим как в прозе, так и в поэзии, не укладывающихся поэтому в традиционную родовую типологию. Его наследие в родовом отношении моноцентрично: он лирик по преимуществу, что осознавалось самим писателем и неоднократно им подчеркивалось. Лирический тип постижения действительности прежде всего проявляется в монологичности авторской позиции, но «царство субъективности» (В. Г. Белинский) Бунина не является классическим: «овнешнение» лирического переживания – особенно в ранней поэзии – создает иллюзию самоцельности пейзажной лирики.

Предельное понижение уровня субъективности («Месяц задумчивый, полночь глубокая...», 1886; «На пруде», 1887; «В темнеющих полях, как в безграничном море...», 1887 и др.) грозило разрушением природе лирического.

Лирическое «я» в пейзажной лирике Бунина – органическая часть наблюдаемой и воссоздаваемой им природы; подчеркиваемое им одиночество способствует глубокому и проникновенному диалогу с ней:

Седое небо надо мной
И лес раскрытый, обнаженный.
Внизу, вдоль просеки лесной,
Чернеет грязь в листве лимонной,
Вверху идет холодный шум,
Внизу молчанье увяданья...
Вся молодость моя – скитанья
Да радость одиноких дум!
(«Седое небо надо мной...», 1889)
(т. 1, с. 68–69)

В целом ранние пейзажные стихотворения отмечены резким смещением лирического начала в пользу эпического. В оппозиции «объект – субъект» приоритет отдан первому; бунинский герой либо никак себя не обнаруживает («Серп луны под тучкой длинной...», 1887; «Затишье», 1887; «Октябрьский рассвет», 1887 и другие «безлюдные» пейзажи), либо, уравниваемый в правах с описываемыми реалиями, выполняет функцию стаффажа («Бледнеет ночь... Туманов пелена...», 1888; «Не видно птиц. Покорно чохнет...», 1889; «В степи», 1889 и др.). В плане соответствия форме лирического высказывания он может быть обозначен как автор-повествователь и собственно автор (в терминологии Б. О. Кормана) или вне-субъектные формы выражения авторского сознания (С. Н. Бройтман).

О том, что изображение природы не является для поэта самоцелью, что его пейзаж преломлен через субъективное восприятие, свидетельствует такая деталь бунинских описаний, как окно. Герой иногда «проговаривается», что восприни-

¹ Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в круглых скобках с указанием тома и страниц.

мает природу, не только пребывая в ней, но и через окно – впервые в стихотворении «Бледнеет ночь... Туманов пелена...» (1888) (т. 1, с. 61–62). Окно как медиативное пространство объединяет у раннего Бунина не «замкнутый мир комнаты с разомкнутым миром внешним» [Руднев, 1999, с. 242], как это обычно бывает, а наоборот, внешнюю распаханность суживает к интерьерной ограниченности, т. е. окно оказывается связующим звеном между самодостаточным миром природы и рефлексующим сознанием, между миром и «я».

Вместе с тем окно ограничивает бесконечное расширение пространства, неиссякаемый приток зрительных впечатлений. Если «в описании запахов, звуков и осязаемых качеств» словесность Бунина сжимается «до классической скупости и точности», то «в зрительных восприятиях» достигает «величайшей и даже чрезмерной щедрости» [Ильин, 1991, с. 55]. Окно при этом служит изобразительной плоскостью, которая преодолевает материю трехмерного пространства, воспринимаемую в первую очередь глазом. Окно движущегося днем поезда и тем более плывущего ночью корабля, как и путешествие в целом, «фиксирует» окружающий мир избирательнее («В поезде», «В окошко из темной каюты...»).

Окно у Бунина не только рубеж – сначала едва намеченный – между природой и человеком, не позволяющий ему окончательно «раствориться» в окружающем мире. Эта граница становится все более явной и чаще появляется в бунинской лирике по мере того, как у взрослеющего поэта знание и понимание природы подкрепляется чужим пониманием природы (никитинским, тютчевским, фетовским и др.).

Не случайно тогда рядом с окном появляется книга – впервые в стихотворении «Ночь и день» (1901), написанном одновременно с программными «На высоте, на снеговой вершине...» и «Еще и холоден и сыр...». Как и в последнем, в «Ночи и дне» заметны следы чтения Тютчева (о Тютчеве напоминают название, определяемая им композиция – два четверостишия, отношение человека к тайне мироздания), а также Гёте², Баратынского, Фета. Заключительные строки этого стихотворения стали поэтическим заветом Бунина самому себе. Стремление постичь природу ограничивалось славословием красоте и радости жизни. Этим объяснима перестановка акцентов в заглавии сравнительно с тютчевским «День и ночь». (Ср. также со стихотворением «Мистику», где *темному бреду, бездне, мгле*, ночному *страху* ребенка противопостоят *лазурь и свет* (т. 1, с. 223.) Поэтому рефлексия у него – в подтексте, а если и получает подобный прямой выход на страницы лирики, то неуверенно и не сразу, как не сразу Бунин приведет в равновесие объективизм, непосредственность восприятия и трудно поддающийся ему анализ внутренней жизни, изображение и выражение; примером подобного равновесия может служить будущий сонет «Вечер».

Если «Ночь и день» – парафраз стихотворения Тютчева, снимающий остроту тютчевской проблематики в противостоянии человека и природы, то «Вечер»

² Ср. заключительные стихи *Старую книгу оставь на столе до заката. / Птицы о радости вечного бога поют!* с мефистофельским советом студенту: *Теория, мой друг, суха, / Но зеленеет жизни древо* (пер. Б. Пастернака) [Гёте, 1976, с. 72]. Имя и строки Гёте фигурируют в бунинских статьях «Недостатки современной поэзии» (1888) и «Е. А. Баратынский» (1900) и в эпитафии к «Крымским сонетам» Мицкевича, три из которых Бунин перевел в том же 1901 г.

(здесь тоже окно и книга) по-бунински пластично, глубоко и убедительно передает психологизм лирического «я». Это можно сказать и о таких стихотворениях, как «Под вечер», «Келья», «Донник», «Последний шмель». «Донник» предвещает «Вечер» не только этим временем дня, но и лирическим «я», «подоконником», «книгами». В последнем же его стихе, как и в сонетном ключе будущего «Вечера», зафиксирован «миг» счастья – достигнутой гармонии между лирическим «я» и миром:

...И все же
Мне этот донник золотой
На миг всего, всего дороже!
(<1903–1906>
(т. 1, с. 245)

Этапным от «Дня и ночи» к «Вечеру» является и 15-стишие «Бегут, бегут листы раскрытой книги...» (1905). С «Вечером» это стихотворение сближают, кроме окна и книги, небо, «опустевшее» от «тучи дождевой» и от «сияющего облака», «гул молотьбы» (значит, и время года), голоса и движения птиц (ср.: ...Гул молотьбы слышней идет из риги... – Гул молотилки слышен на гумне...; ...Кричит петух; в крапиву за наседкой / Спешит десяток желтеньких цыплят... – Пискнула и села / На подоконник птичка). Здесь о размышлениях «помещика», оторвавшегося от «раскрытой книги», прямо не сказано, но в начале и в конце стихотворения заметно стремление повествователя гармонизировать отношения между природой и читающим героем, между его внутренним миром и прозой жизни:

Бегут, бегут листы раскрытой книги
Бегут, струятся к небу тополя
<...>
И тени штор узорной легкой сеткой
По конскому лечебнику пестрят.
(т. 1, с. 212)

У окна появляется новая функция: проходящий через него свет (солнечный или лунный) раздвигает, усложняет пространство помещения (кабинета, залы) или его части, соответствующее углублению внутреннего мира героя. (Ср.: *День распогодился с закатом. / Сквозь стекла в старый кабинет / Льет солнце золотистый свет; / Широким палевым квадратом / Окно рисует на стене, / А в нем бессильно, как во сне, / Скользит трепещущим узором / Тень от березы над забором... / Как грустно на закате мне!* – «Келья» (<1903–1905>) (т. 1, с. 227); см. также «Сумерки», «Мистику», «Терем» и др.). Показательна и смена формы высказывания: от безличного и нелокализованного наблюдателя («Бегут, бегут листы раскрытой книги...») – к сидящему у открытого окна перед книгами лирическому «я» («Донник», «Вечер»). Повторение в этих стихотворениях одних и тех же образов свидетельствует о поиске поэтом такого их сочетания, которое с наибольшей точностью и глубиной выразило бы состояние внутреннего равновесия от достигаемой с миром гармонии.

Так бытовые зарисовки перерастают в программный сонет «Вечер». В нем находит свое наиболее емкое выражение антиномичность поэтического мира художника – и не только в силу жанровой, но и родовой специфики сонета: в сонет-

ном замке «Вечера» максимально полно выражается «состояние лирической концентрации» (Т. Г. Сильман) бунинского героя. Здесь же поэт достигает западно-восточного синтеза, специфика которого обусловлена, с одной стороны, осознанием лирическим «я» своей причастности к природе, ощущением общности всего живого, больше присущим восточному миропониманию, а с другой – необходимостью считаться с законами сонета как логизированного изобретения западного ума. В то же время искомое равновесие между миром и «я» достигнуто именно здесь, об этом здесь же и сказано: *Я вижу, слышу, счастлив. Всё во мне*. Иными словами, в этом стихотворении, пусть временно, но разрешена сквозная у Бунина проблема соотношения правды жизни и условности искусства (в стихах подчеркнута литературной, условной формы – сонете «Вечер» – значимо присутствие «книг»).

Позже к этой проблеме писатель обращается в рассказе «Книга» (1924), с теми же общими местами лирического сюжета: оставленной («отброшенной») книгой, гумном, садом, пением птицы (иволги), «облаками и тучками», «изменениями» в природе, размышлениями о счастье, со знакомой интонацией:

И вот я <...> очнулся от книжного наваждения, отбросил книгу в солому и с удивлением и радостью, какими-то новыми глазами смотрю кругом, остро вижу, слышу, обоняю <...> (т. 5, с. 179).

В ранней лирике о скрытой от читателя рефлексии бунинского героя косвенно напоминают не только окно (балкон, оконное стекло), но и сад (впервые – в «Затишьи»), аллеи (впервые – в «Какая теплая и темная заря!»), усадьба, зала, позже – кабинет, указывающие на его дворянское происхождение и соответствующее образование. Поэтому природа – хотя и главный, но не единственный источник вдохновения. При всей самостоятельности пейзаж Бунина причастен к опыту таких поэтов, как Пушкин, Фет, Тютчев, Никитин, Майков, Полонский и др.

Но, помогая постигать природу, книга в то же время мешала это делать непосредственно, являясь барьером между реальностью и словом, ее фиксирующим. Соотношение правды жизни и условности искусства пока не стало для Бунина проблемой, требующей своего разрешения.

Я читал, жил чужими выдумками, а поле, усадьба, мужики, лошади, мухи, шмели, птицы, облака – все жило своей собственной, настоящей жизнью (т. 5, с. 179) –

так обозначена эта проблема в поздней «Книге».

Если в зрелой лирике Бунин пытается ее разрешить, освоив одну из самых «литературных» стихотворных форм – сонет, а в позднем творчестве отказывается и от условности стихосложения, всё реже обращаясь к писанию стихов, то в пейзажной лирике первого периода творчества эта проблема лишь обозначена. Она прорывается, в частности, в ученическом стихотворении «...Зачем и о чем говорить?» (1890). Оно не характерно для начинающего Бунина не только незрелостью и несамостоятельностью интерпретации темы «невыразимого», но и неорганичностью для него как «прежде всего мастера внешнего зрения». Закон стиля Бунина, выявленный И. А. Ильиным, таков: «Чем психологичнее тема, тем рефлексивнее стиль; чем рефлексивнее акт, тем меньше в стиле непосредственности, поэтичности, музыкальности, изящества» [1991, с. 57].

Об этой особенности своего стиля по сути и пишет Бунин-лирик в стихотворении «...Зачем и о чем говорить?», признавая несостоятельность слов в старании героя «раскрыть» *Всю душу, с любовью, с мечтами, / Все сердце...* (т. 1, с. 74). Тем самым поэт утверждает в значении внешнего опыта для своего творчества. Более того, внешний опыт, общение с природой становится целительной силой для разуверившегося в мире лирического «я»:

От праздности и лжи, от суетных забав
Я одинок бежал в поля мои родные,
<...>
И пью лесных ветров живительную влагу...
О, возврати, мой край, мне молодость мою,
И юных блеск очей, и юную отвагу!
(«Подражание Пушкину», 1890)
(т. 1, с. 75–76)

Отныне природа осознается как неиссякаемый источник, из которого бунинский герой черпает силы и вдохновение.

Это новая ступень сознания лирического «я». Природа по-прежнему стремится к самостоятельности, но теперь лирическое «я» обретает дополнительное право уйти от себя к природе, ибо в словах – *Значенья не сыщете <...> / Значение их позабыто!* (т. 1, с. 74), а поля и дубравы спасают *от праздности и лжи, от суетных забав...* (т. 1, с. 75).

По мере углубления в жизнь природы пейзаж как таковой, самодостаточный, всё заметнее пронизывается токами человеческих переживаний, осложняется рефлексией. Взрослеющий бунинский герой, изначально приобщенный к природе, осознаёт и взаимное отчуждение ее и человека. Поэт приходит к мысли о необходимости преодоления ложности, условности слова, книжного знания. К началу 1900-х гг. Бунин создает свой поэтический словарь, соответствующий кругу устойчивых мотивов. Поэт исподволь идет к преодолению слова, не боясь самоповторений, отказываясь от словесной изощренности. В рамках формируемой поэтики сонета художник ищет приемлемый баланс между максимально точным воспроизведением мира и своим, субъективным к нему отношением.

В прозе эта борьба со словом приведет к лирическому фрагменту с его максимальным «освобождением» от «литературы». В стихах же на пути к «просто стихотворению» 1916–1952 гг. Бунину предстоит пройти через последовательное освоение сонета и баллады.

Эти жанры явились у поэта пространством постоянного противоборства между реальностью и искусством, миром и книгой.

Значение сонета в своем творчестве и его поэтические достоинства отметил сам художник. На вопрос интервьюера: думал ли писатель о пьесе для театра, – тот ответил:

Часто мне хотелось написать что-нибудь для сцены. Влекла меня и самая форма. Ведь в драме, в ее стремительном, сильном, сжатом диалоге так многое можно сказать в немногих словах. Тут приходится как бы концентрировать мысль, сжимать ее в точные формы. А это ведь так увлекательно. Вот и сонет поэтому излюбленная моя форма. А как хорошо было бы написать трагедию <...> Тут такой простор для широчайших обобщений, тут так много влекущего. Ведь тут можно дать

картину мощных страстей; люди, история, философия, религия – всё может быть взято в такой яркой форме» [Литературное наследство, 1973, с. 374–375].

О сонете здесь сказано вскользь, в связи с желанием создать драматическое произведение и высокой оценкой драмы как рода. Пьесы и трагедии Бунин не написал, это желание реализовалось в переводах из Д. Г. Байрона и Г. Лонгфелло, в диалогичных ролевой лирике и балладах 1910-х гг. и в «частом», «излюбленном» писателем сонете³. Поэтому всё сказанное поэтом в этом интервью о драме можно смело отнести к его сонету.

Дав общую оценку сонету, Бунин не конкретизировал ее. Эстетические возможности этого жанра были востребованы им в соответствии со своей поэтикой, с логикой творческой эволюции. «В <...> стремительном, сильном, сжатом диалоге так многое можно сказать в немногих словах» – «сказалось» это «многое» в сонетном синтаксисе, системе повторов, афористическом замке или кажущемся его отсутствии. «Концентрировать мысль» означает сфокусировать в отдельных сонетах едва ли не все, а в целом в сонетах – все доминирующие мотивы лирики 1900-х гг. (полдня, ночи, пути, сна, прапамяти, следа и др.). «Простор для широчайших обобщений» – это разнообразие тем и сюжетов и их подчинение главным проблемам творчества Бунина, это субъектная многомерность многих бунинских сонетов и достигнутый в ряде сонетов западно-восточный синтез, осознанное чувство всеединства, в том числе и общности человеческих душ.

Дважды упомянув в этом интервью о неприемлемости для себя театральной условности («Я вижу и замечаю всякую фальшь, всякую неестественность, всю эту театральную условность, которая часто коробит меня»; «Только вот одно отстаивает: условности сцены, с которыми надо постоянно считаться...») [Литературное наследство, 1973, с. 374, 375], Бунин косвенно признается в своем двойственном отношении к сонету.

Как всякая другая форма, сонет сковывает перо художника, искусственно вычлняет фрагмент жизни как часть бесконечного и неисчерпаемого целого; сонет в этом отношении не хуже и не лучше любой другой формы.

Об ограниченности слова в выражении невыразимого поэт пишет не раз: *...преlestь этих чистых красок / Словами выразить нет сил...* (т. 1, с. 230); *...Омыла плиты влага дождевая, / И мох покрыл ненужные слова* («Растет, растет могильная трава...», 1906) (т. 1, с. 266); *Поэзия темна, в словах невыразима...* («В горах», 1916) (т. 1, с. 401) и т. д. Об осознаваемой поэтом условности сонета говорит и то, что этот жанр для него был актуален в 1900-е гг., позже (цитируемое интервью было дано в 1912 г.) к сонету он обращается нечасто.

Но, с другой стороны, поэт принимает протеизм сонета, живой диалог его структуры с бытием, диалектику содержания, воплощенную в лаконичной форме; синтез, снимающий противоречивость тезиса и антитезиса; синтез и сонетный замок с их функцией обобщения, подведения черты, принцип экономии выражения и другие сонетные черты. Косвенным подтверждением приятия сонета является следующее рассуждение в «Водах многих»:

³ О театральности в творчестве Бунина см.: [Сваровская, 1996; Штерн, 1997, с. 66–67].

В море, в пустыне, непрестанно чуя над собою высшие Силы и Власти и всю ту строгую иерархию, которая царит в мире, особенно ощущаешь, какое высокое чувство заключается в подчинении... (т. 5, с. 331–332).

Чтобы разрешить это противоречие, Бунин преодолевает подчеркнутую «литературность» сонета, его ориентацию на предшествующую версификационную культуру и сонетные традиции. Сначала поэт отказывается от подзаголовков «сонет» и не обыгрывает это слово в тексте, как в ранних сонетах «На высоте, на снеговой вершине...» и «Эпитафия» («Я девушкой, невестой умерла»). Далее он раскрепощает форму сонета прозаизацией (переносами, предложениями разной длины, разговорными интонациями и т. д.), многочисленными повторами не только значимых слов (для анафоры это допускалось), но и целых словосочетаний, почти каждый раз новой схемой рифмовки, сравнительно частым использованием малоупотребительной в России английской формы сонета (14 из 46, если не считать сонетом стихи «Петух на церковном кресте») и т. д. Вехами в сонетистике Бунина явились подчеркнуто условное стихотворение «На высоте, на снеговой вершине...»; стихи «Собака», «Вечер», «Солнечные часы», «Ритм», «В горах» и др. – образцы жанра в бунинской версии; близкая к балладной поэтике «Рыбачка»; внешне не соответствующая сонетным правилам «Могила в скале»; последнее обращение к этой жанрово-строфической форме в «Петухе на церковном кресте». Акцент делается на пластичности и естественности в передаче наблюдений и переживаний, что позволяет не заметить сонетной формы. Сонет в творчестве Бунина, как это было в истории поэзии не раз, демонстрирует свою мнимую условность.

В 1910-е гг. явственно обозначился поворот от прежнего центростремительного движения к сонету как к структуре, наиболее органично воплощавшей антиномичное мировосприятие Бунина, – к центробежному: истина оказывалась сложнее любого человеческого выражения (даже в такой совершенной поэтической форме, как сонет). Поэтому сонет, его форма, как и другие литературные «условности», всё менее удовлетворял зрелого поэта.

В балладах и близких к ним стихотворениях 1910-х гг. воплотились эсхатологические и провиденциальные настроения писателя. Пониманию сущности трагических противоречий действительности, выявлению ее скрытых планов способствовала сложная субъектная организация бунинской баллады. Повышенная событийность баллады, острота ее фабулы отражали тенденцию к эпизации бунинского творчества, усиление эпического в этом жанре отвечало наметившемуся сокращению стихов в пользу прозы.

Образ человека и истории в балладах возник на скрещении различных стилевых тенденций – конкретно-реалистических, романтических, условно-фантастических, в окружении символов, на фольклорном, мифологическом, «восточном» материале («Святогор», «Святогор и Илья», «Мушкет», «Князь Всеслав», «Отрава», «Малайская песня», «В орде» и др.).

Баллада наследует сонетный лаконизм. Противоречие тезиса и антитезиса переходит в балладный конфликт героя и обстоятельств, характеров и идеологий. Сонетный драматизм перерастает согласно законам жанра в балладную трагедийность. Герои баллад неизбежно подчиняются неподвластной им иррациональной тайной силе, пребывают в альтернативных состояниях; предрешена как их участь, так и судьбы страны и мира. Мифологические, агиографические, фольклорные

сюжеты баллад проецируются автором на современность в стремлении понять и прогнозировать судьбы страны. В уста Матфея Прозорливого, искушаемого дьяволом, вложены мысли Бунина о миссии поэта («прозорливца», «пророка»), в роковые дни долженствующего нести тяжкое бремя истины:

И тьма и хлад в моей пещере...
Одежды ветхи... Сплю в гробу...
О боже! Дай опору вере!
И укрепи мя на борьбу!
(т. 1, с. 389)

Метафорами поэтического «божьего дара», путеводного в «крикливой и ничтожной» базарной толпе, и верности данному свыше предназначению являются перстень, кадилница, холодная и чистая вода, «бесценный алмаз» в стихотворениях «Перстень», «Кадильница», «Поэту». Обобщает размышления художника о смысле и значении поэтического творчества «Слово» (1915). Эти стихи с утверждением *...Лишь слову жизнь дана: / Из древней тьмы, на мировом погосте / Звучат лишь Письмена* (т. 1, с. 369) свидетельствуют об осознании поэтом важнейшей функции словесности – преодолеть присущую ей условность, «придать словам <...> бытийную полновесность», «по ту сторону условности обрести безусловность» [Эпштейн, 1987, с. 253]. К пониманию этого парадоксального свойства литературы Бунин пришел во многом благодаря освоению баллады с ее высокой степенью условности. С осмысления специфики словесного образа и художественного вымысла начинается «Книга»:

Полжизни прожил в каком-то несуществующем мире, среди людей, никогда не бывших, выдуманных, волнуясь их судьбами, их радостями и печальми, как своими собственными <...> И как теперь разобраться среди действительных и вымышленных спутников моего земного существования? (т. 5, с. 179).

Позднее творчество Бунина выдержано под знаком усиленных размышлений о тайне и смысле жизни, о путях противостояния смерти, забвению. С одной стороны, поэт еще больше утверждает в мысли о том, что *лишь слову жизнь дана*, об этом – стихотворения «Луна», «Где ты, угасшее светило?», «Этой краткой жизни вечным измененьем...». С другой стороны, «я» признается, что ему не понятен его *жребий творца, / Лишенного гармонии небесной* («Памяти друга», 1916) (т. 1, с. 425): *<...> Зачем ищу ничтожных слов, – не знаю* (т. 1, с. 425); *И разве я пойму, / Зачем я должен радость этой муки, / Вот этот небосклон, и этот звон, / И темный смысл, которым полон он, / Вместить в созвучия и звуки?* («Щеглы, их звон, стеклянный, неживой...») (т. 1, с. 449). Непонимание смысла творчества позже перерастает в разочарование в возможностях слова: *Познал я, как ничтожно и не ново / Пустое человеческое слово <...>* («В полночный час я встану и взгляну...», 1922) (т. 8, с. 14).

Напряженные размышления о смысле, необходимости и судьбе творчества сильнее, чем в его стихах, отражаются в прозе писателя («Неизвестный друг», «Святитель», «Надписи», «Ночь», «Воды многие»). Программа выхода из круга этих противоречий намечается в рассказе «Книга»:

А зачем выдумывать? Зачем героини и герои? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? Вечная боязнь показаться недостаточно книжным, недостаточно похжим на тех, что прославлены! И вечная мука – вечно молчать, не говорить о том,

что есть истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове! (т. 5, с. 180).

Здесь после отказа от условности искусства дается установка на выполнение задач и содержательного («говорить о том; что есть истинно твое и единственно настоящее»), и формального плана («требующее наиболее законно выражения»). Эти требования – максимальное ослабление условности искусства, предельное раскрепощение художественной формы, приближение литературы к жизни – распространились и на прозу, и на стихи. Жанром, наиболее полно «освобождающим» бунинское слово, является «фрагмент» («осколок», «отрывок», «миниатюра»), трудно поддающийся жанровому определению.

Проза дает больше возможностей в преодолении «книжности», литературности. Условность же стиховой формы даже в самых упрощенных стихах остается непреодоленной. Художник, в первую очередь осознающий себя поэтом, не может отказаться от стихов. Те из них, которые включались в собрания сочинений, видимо, соответствовали авторским представлениям о допустимых вольностях в стихосложении.

Примерами того, как внешне «облегчается» бунинская поэзия, могут служить стихотворения «Порыжели холмы. Зноем выжжены...», «Петух на церковном кресте», «Встреча», «незаконченные стихи и наброски» (см. об этих произведениях: [Владимиров, 2016, с. 171–174]).

Стилистическая и ритмическая простота поздних бунинских стихов не исключает их субъектной сложности и смысловой емкости. Кроме названных, интересно в этом отношении стихотворение «“Опять холодные седые небеса <...>”» – достаточно редкий в русской лирике случай стихов поэта о своих стихах, здесь же цитируемых. В этих произведениях соотношение теперешнего сознания героя с прежней его позицией стирает границу между художественной условностью и реальностью, между «я»-поэтом и лирическим «я», как и границу между художественным и реальным временем. Стихотворение Бунина является вариантом этой формы высказывания: к своим стихам обращается не поэт вместе со своим «я», а только лирическое «я», и только художественной реальности в этом случае принадлежат его строки

Опять холодные седые небеса,
Пустынные поля, набитые дороги.
На рыжие ковры похожие леса,
И тройка у крыльца, и слуги на пороге...
(т. 8, с. 22)

Но можно предположить, что это четверостишие – подлинные строки Бунина из неизвестной читателю рукописи (*старой наивной тетради*), учитывая их сходство с опубликованными стихами начинающего поэта. (Ср.: *Пустыня, грусть в степных просторах. / Синюют тучи. Скоро снег. / Леса на дальних косогорах / Как желто-красный лисий мех* (т. 1, с. 65); *Седое небо надо мной / И лес раскрытый, обнаженный* (т. 1, с. 68); *И вот опять уж по зарям / В выси, пустынной и привольной...* (т. 8, с. 112). Здесь приводятся начальные строки стихотворений.)

В стремлении преодолеть дистанцию между словом и реальностью, «очнуться от книжного наваждения» Бунин в заключительный период своего творчества пишет о том, «что есть в жизни и во мне самом и о чем никогда не пишут как сле-

дует в книгах». Это «необыкновенно простое и в то же время необыкновенно сложное <...> глубокое, чудесное, невыразимое» (т. 5, с. 179), отразившееся как в стихах, так и в прозе, – ощущение своей конечности и бесконечности. Этому подчинены главные бунинские темы: любовь, память, смерть.

Мысль поэта определенно склоняется к предначертанности своего экзистенциального одиночества и невозможности понять смысл сущего. В одном из последних стихотворений – «Ночь» (1952) – лирическое «я» абсолютизирует трагичность бытия, бессилие человека перед лицом неумолимой судьбы, отсюда – горный, но без отрешенности взгляд на пройденное и выстраданное:

Ледяная ночь, мистраль
(Он еще не стих).
Вижу в окна блеск и даль
Гор, холмов нагих.
Золотой недвижимый свет
До постели лег.
Никого в подлунной нет,
Только я да Бог.
Знает только Он мою
Мертвую печаль,
Ту, что я от всех таю...
Холод, блеск, мистраль.
(т. 8, с. 25)

Осознание замкнутости Богом данного человеку «круга земного» подчеркнута не только кольцевой композицией, упоминанием постели, «мертвой печали», характеристикой «золотого света» как «недвижного» (ср. с прежде движущимся лунным светом: *...Золотая текла по волнам полоса... или Низка луна, ярка волна, / По гребням позлащенная*), но и самим обращением к образу Бога, как и в стихотворении полувековой давности «Ночь и день». Апелляция к высшему и единственному авторитету снимает прежнее сопоставление ночного, книжного, и утреннего, вызванного природными изменениями, представления о Боге: *...Вечен лишь бог. Он в ночной неземной тишине <...> Птицы о радости вечного бога поют!* («Ночь и день») (т. 1, с. 140).

«Ночь» завершает условный цикл стихотворений – и сквозной сюжет всей бунинской лирики – о гармонизации объективного и субъективного, реальности и слова. Как отмечено выше, общими местами в этих произведениях являются окно и книга (или намекающие на нее «кабинет», или, как здесь, библейские реминисценции), заоконный пейзаж и интерьер, усложненный солнечным или лунным светом и соответствующий переживаниям героя. Стихи *Вижу в окна блеск и даль / Гор, холмов нагих. / Золотой недвижимый свет / До постели лег* напоминают такие, например, строки: *В холодный зал, луною освещенный, / Ребенком я вошел. / Тенями рам старинных испещренный, / Блестел воцеленный пол* («Мистикку», <1905>) (т. 1, с. 223), *С неба смотрит лунный лик – / И у ног на половику / Клетки белые ложатся* («Терем», <1903–1906>) (т. 1, с. 246). Равновесие разомкнутого и замкнутого пространств (о каждом – две строки, если не считать первую и заключительную) передает ощущение и единства видимого мира, и единства героя с ним. Сбалансированный хронотоп этих стихов напоминает о начале «Видения мурзы» Державина с теми же переходами от внешнего пространства

к внутреннему и снова к внешнему в «Дне и ночи» Тютчева, где обозначенному в заглавии суточному времени соответствует каждое из двух четверостиший.

«Мистраль» в первой и последней строках стихотворения отсылает к ветру Екклесиаста, возвращающегося на круги свои (Еккл. 1: 6). Неслучайность этого сравнения подтверждается соответствием «Ночи» другим местам этой книги: стихи о невыразимом (сквозная у Бунина тема) – *Знает только он мою / Мертвую печаль, / Ту, что я от всех таю...* – напоминают, с одной стороны, о том, что «<...> не может человек пересказать всего» (Еккл. 1: 8), а с другой – об известной сентенции «<...> во многой мудрости много печали» (Еккл. 1: 18). (Ср.: «Все мимолетно – и скорби, и радость, и песни...» («Ночь и день») – «Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует, – все суета!» – рефрен в Книге Екклесиаста. Цитаты из Екклесиаста важны для размышлений лирического «я» в эссе «Ночь». Ср. также со строками стихотворения «Познал я, как ничтожно и не ново...», также отсылающими к Екклесиасту.)

Ряд деталей «Ночи» заставляет вспомнить и слова Арсеньева о «жалобах Фауста, обращающего к луне за готическим окном свой предсмертный, во всем разочарованный взор...» (т. 6, с. 117). (Ср.: *О месяц, ты меня привык / Встречать среди бумаг и книг / В ночных моих трудах, без сна / В углу у этого окна. / О, если б тут твой бледный лик / В последний миг меня настиг...* (пер. Б. Пастернака) [Гёте, 1976, с. 22].)

В качестве комментария к этим стихам можно привести слова писателя о Л. Н. Толстом:

Кроме одного того, «чем люди живы», все оказалось «не то» и «не так», и настало одиночество, которого не бывает ни под землей, ни на дне морском, говоря его собственными страшными словами <...> От всех чувств и от всех мечтаний осталось теперь, на исходе жизни, одно: «Помоги, Отец! <...> Всю ночь не спал. Сердце болит, не переставая. Молился, чтобы Он избавил меня от этой жизни... Отец, покори, изгони, уничтожь поганую плоть. Помоги, Отец!» (т. 9, с. 163).

Но, в отличие от Толстого, у Бунина – «в его последний год» – нет подобного предания анафеме собственной плоти и собственных «чувств и мечтаний»: в сдержанности лирического «я» уловим привкус горечи ухода от неизреченной красоты мира («<...> не насытится око зрением, не наполнится ухо слушанием» (Еккл. 1: 8)).

В поздней бунинской лирике усиливаются противоречия в отношении к творчеству. Утверждение в антиэнтропийной его сущности не отменяет сомнения и разочарования в его возможностях. В этот период поэт пишет стихотворения с установкой отказаться от всякого рода условностей, говорить о том, что «истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!». Отсюда и стертость границ между стихами и прозой, как и в первый период творчества, и подчеркнутая исповедальность, в отличие от ранней «безличностной» поэзии. В стихах, как и в прозе, Бунину важно было воспроизвести незавершенность, бесконечность жизни. Слово и реальность в лирике этого периода сближаются на уровне содержания. Стиховая же форма, неизбежно связанная с литературой, вызывающая те или иные культурные ассоциации, сопротивляется этому сближению. Поэтому ее условность даже в самых стилистически и ритмически упрощенных стихах остается непреодоленной.

Список литературы

- Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. / Под общ. ред. А. С. Мясникова [и др.]. М.: Худож. лит., 1965. Т. 1: Стихотворения 1886–1917; 1966. Т. 5: Повести и рассказы 1917–1930; Т. 6: Жизнь Арсеньева; 1967. Т. 8: Стихотворения 1918–1953. Переводы; Т. 9: Освобождение Толстого. О Чехове. Избранные биографические материалы, воспоминания, статьи.
- Владимиров О. Н. Противоречия в отношении к творчеству в поздней лирике И. А. Бунина // Вестник Кемеров. гос. ун-та. 2016. № 1 (65). С. 171–174.
- Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. / Пер. с нем. Б. Пастернака; под общ. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта; коммент. А. Аникста. М.: Худож. лит., 1976. Т. 2: Фауст. Трагедия.
- Ильин И. А. О Тьме и Просветлении. Книга художественной критики. Бунин. Ремизов. Шмелёв. М.: Скифы, 1991.
- Литературное наследство. М.: Наука, 1973. Т. 84: Иван Бунин, кн. 1.
- Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999.
- Сваровская А. С. Театр и театральность в прозе И. А. Бунина // Проблемы литературных жанров / Под ред. Ф. З. Кануновой и др. Томск: Изд-во ТГУ, 1996. С. 4–6.
- Сливицкая О. В. О природе бунинской «внешней изобразительности» // Русская литература. 1994. № 1. С. 72–80.
- Штерн М. С. В поисках утраченной гармонии (проза И. А. Бунина 1930–1940-х гг.): Монография. Омск: Изд-во ОмГПУ, 1997.
- Эпштейн М. Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 252–257.

References

- Bunin I. A. Sobr. soch. [Collected works]. In 9 vols. Ed. by A. S. Myasnikov [et al.]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965, vol. 1: Stikhotvoreniya 1886–1917 [Poems 1886–1917]; 1966, vol. 5: Povesti i rasskazy 1917–1930 [Stories 1917–1930]; vol. 6: Zhizn' Arsenieva [The Life of Arseniev]; 1967, vol. 8: Stikhotvoreniya 1918–1953. Perevody [Poems 1918–1953. Translations]; vol. 9: Osvobozhdenie Tolstogo. O Chekhove. Izbrannye biograficheskie materialy, vospominaniya, stat'i [Liberation of Tolstoy. About Chekhov. Selected biographical materials, memoirs, articles]. (in Russ.)
- Epshteyn M. N. Obraz khudozhestvennyy [Artistic image]. In: Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar' [Literary Encyclopedic Dictionary]. Eds. V. M. Kozhevnikov, P. A. Nikolaev. Moscow, Soviet encyclopedia Publ., 1987, p. 252–257. (in Russ.)
- Goethe J. W. Sobr. soch. [Collected works]: In 10 vols. Trans. from German by B. Pasternak. Eds. A. Anikst, N. Vilmont. Comment. by A. Anikst. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1976, vol. 2: Faust. Tragediya. (in Russ.)
- Ilin I. A. O T'me i Prosvetlenii. Kniga khudozhestvennoy kritiki. Bunin. Remizov. Shmelev [About Darkness and Enlightenment. Book of art criticism. Bunin. Remizov. Shmelev]. Moscow, Skify Publ., 1991. (in Russ.)
- Literaturnoe nasledstvo [Literary heritage]. Moscow, Nauka, 1973, vol. 84: Ivan Bunin, pt. 1. (in Russ.)

Rudnev V. Slovar' kul'tury XX veka [Dictionary of 20th century culture]. Moscow, Agraf Publ., 1999. (in Russ.)

Shtern M. S. V poiskakh utrachennoy garmonii (proza I. A. Bunina 1930–1940-kh gg.) [In Search of Lost Harmony (prose by I. A. Bunin 1930–1940s)]. Monograph. Omsk, Omsk State Pedagogical Uni. Press, 1997. (in Russ.)

Slivitskaya O. V. O prirode buninskoy “vneshney izobrazitel'nosti” [On the nature of Bunin's “external depiction”]. *Russkaya literatura* [Russian Literature], 1994, no. 1, p. 72–80. (in Russ.)

Svarovskaya A. S. Teatr i teatral'nost' v proze I. A. Bunina [Theater and theatricality in the stories of I. A. Bunin]. In: Kanunova F. Z. et al. (eds.) Problemy literaturnykh zhanrov [Problems of literary genres]. Tomsk, Tomsk Uni. Press, 1996, p. 4–6. (in Russ.)

Vladimirov O. N. Protivorechiya v otnoshenii k tvorchestvu v pozdney lirike I. A. Bunina [Contradictions in attitudes towards creativity in the late lyrics of I. A. Bunin]. *Herald of Kemerovo University*, 2016, no. 1 (65), p. 171–174. (in Russ.)

Сведения об авторе

Владимиров Олег Николаевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Новокузнецкого филиала-института Кемеровского государственного университета (Новокузнецк, Россия)

vladi-oleg@yandex.ru

Information about the Author

Oleg N. Vladimirov – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of the Russian language and literature of the Novokusnetsk Branch Institute of Kemerovo State University (Novokuznetsk, Russian Federation)

vladi-oleg@yandex.ru

УДК 821.161.1
DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-191-206

Стихотворение И. Бунина «Айя-София»: архитектурный «космизм» в структуре лирического сюжета

А. А. Чевтаев

*Российский государственный гидрометеорологический университет
Санкт-Петербург, Россия*

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению поэтики стихотворения И. А. Бунина «Айя-София» (1906) в аспекте сюжетной репрезентации художественной онтологии.

Онтологическим основанием поэзии и прозы И. Бунина является космическое мироощущение, обуславливающее специфику построения его художественного универсума. Формирование идеологии «космизма» в бунинском творчестве происходит в начале XX столетия, когда поэт интенсивно осваивает опыт иных религий и культур. В его «восточной» лирике 1903–1907 гг. утверждается переживание бытия как космического всеединства миропорядка. При этом Восток предстает единым смысловым пространством, ценностно уравнивающим различные религиозные и историко-культурные формации.

Стихотворение «Айя-София» входит в корпус «восточных» стихов поэта и раскрывает творческое восприятие И. Буниным константинопольского собора Святой Софии (мечети). Структурно-семиотический анализ данного поэтического текста показывает, что в его сюжетостроении эксплицируется логика бунинского «схватывания» бытийной сущности храмового пространства. Рецепция лирическим субъектом Айя-Софии устремлена к осмыслению не столько исламской религиозной и культурной идентичности, сколько полноты жизни, свидетельствующей о себе в сакральном пространстве храма. Вечность космоса, проступающего в архитектурном локусе, мыслится аксиологической вершиной в самоопределении на оси «человек – универсум». Развертывание сюжетной структуры текста, репрезентирующее посредством оппозиций «вечер – утро», «мрак – свет», «речь – молчание», «человек – голубь» события устремления к преображению бытия, утверждает представление об онтологическом всеединстве витальных проявлений миропорядка.

Делается вывод, что в стихотворении И. Бунина «Айя-София» архитектурный мир храма воплощает идеологему «космизма» как конвергенцию антропологического и природного начал, вскрывая один из аспектов движения бунинской поэтики к концепции «единой души вселенной».

Ключевые слова

И. Бунин, архитектурное пространство, лирическое сюжетостроение, космос, нарратив, поэтика «космизма», событийность, храм, художественная онтология

Для цитирования

Чевтаев А. А. Стихотворение И. Бунина «Айя-София»: архитектурный «космизм» в структуре лирического сюжета // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 191–206. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-191-206

© А. А. Чевтаев, 2020

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

The Poem “Hagia Sophia” by I. Bunin: Architectural “Cosmism” in the Structure of Lyrical Plot

A. A. Chevtaev

*Russian State Hydrometeorological University
St. Petersburg, Russian Federation*

Abstract

The article is devoted to the poetics of the poem “Hagia Sophia” (1906) by I. A. Bunin in the aspect of the plot representation of artistic ontology.

The ontological basis of I. Bunin’s poetry and prose is the cosmic worldview, which determines the specifics of the construction of his artistic universe. The formation of the ideology of “cosmism” in Bunin’s work occurs at the beginning of the 20th century, when the poet intensively learns the experience of other religions and cultures. The feeling of being as a cosmic unity of the world order is affirmed in his “oriental” lyrics of 1903–1907. At the same time, the East appears as a unified semantic space that equalizes various religious and historical and cultural formations in terms of values.

The poem “Hagia Sophia” is included in the corpus of “oriental” poems by the poet and reveals his creative perception of the Constantinople Cathedral of Hagia Sophia (mosque). Structural-semiotic analysis of this poetic text shows that its plot construction explicates the logic of Bunin’s “grasping” of the being essence of the temple space. In the process of unfolding the lyrical plot of the poem, the contemplated process of the “evening” Muslim worship, the “morning” solar pacification of the temple and the “dove” appeal to the life forces of the universe are combined in an integral system of the world order. The convergence of these vital manifestations of the universe in the space of the temple becomes the central event in the plot structure of the text, which explicates the lyric subject’s awareness of the cosmic unity of the created world. The reception of the lyrical subject of Hagia Sophia is aimed at understanding not so much the Islamic religious and cultural identity as the fullness of life that testifies to itself in the sacred space of the temple. The eternity of the cosmos, which appears in the architectural locus, is thought of as an axiological peak in self-determination on the axis “man – universe”. The unfolding of the text’s plot structure, which represents through the oppositions “evening – morning”, “darkness – light”, “speech – silence”, “man – dove” the events of striving for the transformation of being, confirms the idea of the ontological unity of the vital manifestations of the world order.

It is concluded that in the poem “Hagia Sophia” by I. Bunin the architectural world of the temple embodies the ideology of “cosmism” as a convergence of anthropological and natural principles, revealing one of the aspects of the movement of Bunin’s poetics to the concept of “unified soul of the universe”.

Keywords

I. Bunin, architectural space, lyrical structure of plot, cosmos, narrative, poetics of “cosmism”, eventfulness, temple, artistic ontology

For citation

Chevtaev A. A. The Poem “Hagia Sophia” by I. Bunin: Architectural “Cosmism” in the Structure of Lyrical Plot. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 191–206. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-191-206

Попытка найти и осмыслить «надмирное» начало, абсолютное основание природного и человеческого существования, придающее всеобъемлющий онтологический смысл всем тварным феноменам мироздания, является ключевой интенцией творческого сознания И. А. Бунина. Стремление обнаружить бытийную первооснову всего сущего и увидеть ее проявления в различных частных (природно-эмпирических, интимно-любковых, социокультурных, исторических, религиозных) ситуациях земного миропорядка образует тот идеологический фундамент, который объединяет в единый смысловой универсум бунинские стихи и прозу. Именно постулирование «космической» всеохватности витальных принципов бытия определяет уникальность конструируемой в творчестве И. Бунина художественной реальности.

Выделяя «космизм» в качестве сущности мировоззренческих и эстетических представлений писателя, О. В. Сливичкая указывает, что «космос у Бунина онтологически первичен по отношению к человеку» [2004, с. 55]. Это обуславливает амбивалентность бунинской антропологии: в его творческой системе одновременно «человек безмерно мал, потому что ему противопоставлена огромность космоса, человек безмерно велик, потому что огромность космоса входит в него» [Там же, с. 55]. Ощущение космической полноты миропорядка в творчестве писателя многомерно и разветвленно реализуется в различных тематических, мотивных и сюжетных аспектах художественного мира. При этом многообразие бытийных актуализаций человека и природы, безусловно обладающих своей эмпирической исключительностью («здесь и сейчас»), в прозе и поэзии И. Бунина мыслится вариативным воплощением универсального принципа отношений между человеческим (микрокосмом) и вселенским (макрокосмом) измерениями единого бытия.

Поэтика «космизма» в той или иной степени характеризует бунинские произведения на всех этапах творческого развития писателя, постепенно наращивая смысловой потенциал, оформляясь в целостный художественный универсум и детализируя индивидуально-авторский миф о человеке и его месте в мироздании. Однако думается, что концептуальный поворот к идеологии космического всеединства в творчестве И. Бунина происходит в 1900-е гг. и первоначально осуществляется не столько в его прозе, сколько в поэзии. Бунинскую лирику этого времени следует признать своеобразной творческой лабораторией по освоению космического мировидения и утверждению конвергенции различных аспектов существования.

Путешествия по Европе и по Востоку, предпринимаемые И. Буниным в самом начале XX в., продуцируют в его художественном сознании интенсивную рефлексию над опытом мировых культур, следствием которой в дальнейшем станет тотальное принятие различных (нередко трудно согласуемых между собой) религиозно-мифологических принципов и моделей витального самоопределения мира. Такой рефлексивной сосредоточенностью над онтологической практикой «чужого» отмечено прежде всего поэтическое творчество И. Бунина. Как указывает Дж. В. Коннолли, развитие бунинской лирики 1900-х гг. идет «по трем основным направлениям»: 1) усиления «интереса к религиозным обрядам народов Востока»; 2) осознания «разрушений, наносимых временем»; 3) поиск возможностей «духовного преодоления человеком разрушительной силы времени» [2001, с. 554]. Приобщение к ранее неведомому и таинственному миру восточных верований

и культур оказывается одним из ключевых факторов становления концепции единства человека и природы в их причастности космической целостности миропорядка.

Принципиально важным является то, что «при всей разнице религий, исторических и географических составляющих, Восток был воспринят Буниным как единое культурно-метафизическое пространство со множеством центров» [Двинятина, 2015, с. 215]. В его лирике аксиологически уравниваются и подвергаются интенсивной рефлексии шумерская и ассирийская мифология, религиозные представления Древнего Египта и Древней Греции, зороастризм, иудаизм, христианство, ислам, так как «в каждой из священных книг, в каждом из священных прошлом Бунина» стремится обнаружить «путь к универсальной праоснове человека и человечества» [Там же, с. 216]. Поэтому в «ориентальной» поэтике бунинских стихотворений равновесно репрезентируются мифологические и религиозные представления различных исторических и культурных формаций: и античные культы, и зороастрийская вера, и иудейская религия, и восточное измерение раннего христианства, и исламское миропонимание оказываются принципиально значимыми в едином поэтическом универсуме И. Бунина.

Конечно, идеологическая и эстетическая специфика «восточной» лирики поэта сегодня характеризуются высокой степенью изученности. В целом ряде научных исследований выявляются базовые принципы творческой работы И. Бунина с «ориентальными» темами и мотивами [Двинятина, 2015, с. 207–219; Коннолли, 2001; Ковалева, 2017]. При этом повышенным исследовательским вниманием отмечена бунинская рецепция ислама в его религиозных, культурных и исторических проекциях [Дорохина, 2008; Карими Риabi, 2018; Саяпова, Каримириabi, 2015]. Это объясняется отчетливой актуализацией в «ориентальной» парадигме стихотворений И. Бунина реалий мусульманского Востока, свидетельствующей, во-первых, о глубоком интересе поэта к исламу¹, а во-вторых, о его желании уяснить онтологические основания исламской религии как пути к мировому всеединству.

«Живое» постижение И. Буниным ислама относится к апрелю 1903 г., когда поэт впервые посетил Константинополь. Этот первичный опыт знакомства с мусульманской верой и культурой получает художественное осмысление в целом ряде стихотворений 1903–1906 гг., таких как, например, «Ковсерь» (1903), «Тэмджид» (1905), «Тайна» (1905), «Черный камень Каабы» (1905), «Гробница Сафии» (1905), «Айя-София» (1906), «К востоку» (1906), «Зеленый стяг» (1906), «Зейнаб» (1906), «Белые крылья» (1906), «Птица» (1906), «Магомет в изгнании» (1906). При этом важно, что приобщение поэта к культурной практике Востока порождает один из магистральных векторов его творческого мировидения: соединение и ценностное взаимодействие «западного» и «восточного» культурно-цивилизационных принципов как основы человеческого самоопределения в земном бытии [Двинятина, 2015, с. 95–96]. Конвергенция Запада и Востока в бунинском сознании становится одним из первых значительных шагов поэта по направлению к концептуальному утверждению космического единства человека и мира в свете

¹ По свидетельству В. Н. Муромцевой-Буниной, узнавание И. Буниным восточной культуры привело к тому, что «Ислам вошел глубоко в его душу» [Муромцева-Бунина, 1989, с. 222].

религиозного переживания и проживания бытия. Здесь особое значение приобретает вопрос о том, является ли обращение И. Бунина к восточной (и в частности исламской) тематике и аксиологии поэтической экзотикой? Думается, что ответ здесь должен быть одновременно и утвердительным, и отрицательным: да – потому что мир Востока очевидно нов и необычен для бунинского художественного мирозерцания; нет – так как поэт стремится раскрывающийся перед ним разными гранями восточный миропорядок «собрать» в универсальное целое, соотнести с бытийным опытом человечества как такового и интегрировать в единую, общую для всех культурных и социальных формаций модель отношений между человеком и космосом.

В этом отношении особый интерес представляет стихотворение И. Бунина «Айя-София», написанное в 1903–1906 гг., входящее в корпус «восточной» лирики и демонстрирующее опыт поэтического восприятия одного из шедевров мировой религиозной архитектуры – собора Святой Софии в Константинополе. Данный стихотворный текст эксплицирует ценностно-смысловую логику бунинского «схватывания» онтологической сущности храмового пространства и свидетельствует о рецепции поэтом смыслового назначения веры как акта приобщения к мировому всеединству.

Хотя бунинская «Айя-София» и не является «хрестоматийным» произведением поэта, все же уже становилась объектом литературоведческого внимания. Можно выделить два вектора восприятия данного текста. Во-первых, «Айя-София» рассматривается в сопоставлении с одноименным произведением русской поэзии начала XX в. – стихотворением О. Э. Мандельштама, написанном в 1912 г. При этом подчеркивается разность восприятия поэтами собора Святой Софии: в бунинском тексте акцентирована его природная «самодостаточность», а в мандельштамовском – антропологическая созидательность [Багно, 1986, с. 164–165; Самахер, 2017]. Во-вторых, данное стихотворение осмысливается в качестве характерного примера бунинской поэтики отношений на оси «человек – храм», в соответствии с которой Айя-София утверждает «гармоничное соединение храма и мира»². Однако при всей важности и продуктивности предлагаемых прочтений этого текста в них не затрагиваются вопросы сюжетостроения и онтологии бунинского «космизма», которые, на наш взгляд, являются первостепенными для понимания рецепции И. Буниным интегрального значения византийского храмового шедевра в религиозном контексте исламского Востока.

В предлагаемой статье мы обращаемся к рассмотрению поэтики бунинского стихотворения «Айя-София» в аспекте построения его лирического сюжета как воплощению космического миропонимания. Архитектурное пространство, получая сюжетное развертывание в текстовой структуре, здесь явно развернуто к идеологии «космизма» в его религиозном и природно-эмпирическом проявлении.

Как свидетельствует заглавие данного текста, в центре лирической рефлексии в нем находится собор Святой Софии в Константинополе. Построенный в VI столетии, при правлении императора Юстиниана, как главное храмовое пространство христианского мира и в эпоху Византийской империи символизировавший не-

² См.: Ермакова Е. Е. Ступень храма в поэзии И. А. Бунина // Топос. Сетевой литературно-философский журнал. URL: <https://www.topos.ru/article/933> (дата обращения 06.08.2020).

зыблемость православной веры, храм после завоевания Византии Османской империей в 1453 г. был превращен в мечеть и получил именование Айя-София, в результате чего в его стенах христианское богослужение сменилось исламским. Соответственно, история собора Святой Софии, с одной стороны, воплощает собой сложность взаимоотношений христианского и мусульманского миров, а с другой – предстает архитектурной реализацией культурного синтеза различных религиозных систем.

Конечно, данный «шлейф» историко-культурных смыслов значим для бунинской рецепции константинопольской архитектурной святости, однако прежде всего она привлекает поэта именно как пространство мусульманской веры. Так как при первом соприкосновении с Константинополем «Византия мало тронула <...> Бунина, он не почувствовал ее» [Муромцева-Бунина, 1989, с. 222], то и в восприятии собора на первый план выходит его укорененность в исламский религиозный и культурный миропорядок³. Отметим, что в путевом очерке «Тень птиц» (1907), синтезирующем бунинские впечатления от первого посещения Константинополя в 1903 г. и от путешествия по Ближнему Востоку вместе с женой В. Н. Муромцевой-Буниной в 1907 г., предлагается прозаическое изображение Айя-Софии, в котором акцентируется именно турецко-исламское бытие храма. И. Бунин здесь отмечает:

Не знаю путешественника, не укорившего турок за то, что они оголили храм, лишили его изваяний, картин, мозаик. Но турецкая простота, нагота Софии возвращает меня к началу Ислама, рожденного в пустыни. И с первобытной простотой, босыми ногами входят сюда молящиеся, – входят когда кому вздумается, ибо всегда и для всех открыты двери мечети. С древней доверчивостью, с поднятым к небу лицом и с поднятыми открытыми ладонями обращают они свои мольбы к Богу в этом светоносном и тихом храме [Бунин, 1987, т. 3, с. 512]⁴.

В приведенном фрагменте принципиальное значение приобретает идеологема «первобытной простоты». Думается, что именно исламское «освобождение» храмового пространства от его христианской религиозно-эстетической насыщенности для И. Бунина оказывается индексом сопряжения антропологического и природного начал в перспективе духовного всеединства. Этот вектор осмысления османской Айя-Софии обнаруживается и в сюжетостроении рассматриваемого стихотворения.

Прежде всего укажем, что сюжетное развертывание лирического высказывания в бунинской «Айя-Софии», структурно состоящей из четырех катренов, характеризуется явным смещением к нарративному полюсу построения текста. При этом оно не утрачивает своей лирической природы, балансируя на границе между

³ Примечательно, что в стихотворении «Стамбул» (1905) столица Византии и Османской империи воспринимается как мертвое пространство, поглощенное действием исторического времени, причем время «стирает» сущностные «следы» именно православного мира (ср.: «И прах веков упал на прах святынь, / На славный город, ныне полудикий, / И вой собак звучит тоской пустынь / Под византийской ветхой базиликой. // И пуст Сераль, и смолк его фонтан, / И высохли столетние деревья... / Стамбул, Стамбул! Последний мертвый стан / Последнего великого кочевья!» [Бунин, 1987, т. 1, с. 153]).

⁴ Далее ссылки на это издание приводятся в круглых скобках с указанием тома и страниц.

ментальным освоением микрокосмоса макрокосма и повествовательной протяженностью изображаемого событийного ряда. Лирический сюжет в его «чистом» виде, как показано Ю. Н. Чумаковым, являет собой «лирический мир, который воспринимается весь сразу и целиком, и именно поэтому он внерационален, вне-нарративен, и его нельзя рассказать» [2010, с. 56]. В свою очередь, В. И. Тюпа констатирует, что в лирическом тексте «дистанция между референтной и коммуникативной сторонами высказывания» является «не пространственно-временной (не нарративной), но архитектурной», т. е. реализуется как «дистанция между внутренним и внешним аспектами бытия» [2013, с. 116]. Эти параметры лирического сюжетостроения, полностью согласуясь с родовой природой лирики, в сюжетике бунинского стихотворения одновременно и утверждают, раскрывая динамику субъектного сознания, и нарушаются в силу тяготения к хронотопической (фабульной) организации текстовой структуры. Формируется своеобразный лирический нарратив, никоим образом не переводимый в эпическую область текстостроения, а, напротив, свидетельствующий именно о пространственно-временном освоении субъектным микрокосмосом внешнего мира и его смыслов. Нам представляется, что нарративность бунинской «Айя-Софии» в полной мере согласуется с предложенным В. Я. Малкиной пониманием лирического сюжета как «системы событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данной с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии» [2010, с. 13]. Отметим, что «событийная ситуативность» в лирической сюжетной структуре у И. Бунина предстает необходимым компонентом утверждения онтологии «космизма» как ценности, осваиваемой лирическим субъектом.

Итак, в 1-й строфе стихотворения репрезентируется ситуация вечернего (магриб) или ночного (иша) намаза (мусульманской молитвы) в пространстве Айя-Софии, которая в силу изображения исламского богослужения здесь предстает в ипостаси мечети:

Светильники горели, непонятный
Звучал язык, – великий шейх читал
Святой Коран, – и купол необъятный
В угрюмом мраке пропадал.
(т. 1, с. 187)

Как видно, суточные координаты совершаемого религиозного ритуала оказываются размытыми (остается не проясненным временной (вечерний или ночной) характер намаза), что свидетельствует о значимости не собственного религиозного акта, а его пространственно-аксиологического восприятия лирическим субъектом: семантическим приоритетом обладает именно темное время суток, маркированное знаками «светильники» и «мрак». При этом важно, что «свет» носит точечный характер, т. е. ограниченный реальными возможностями «светильников», а «тьма» предстает безграничной в силу архитектурного масштаба храма («купол необъятный»). В этой инициальной точке сюжетостроения субъект, занимая позицию недиегетического (исключающего свое «я» из хронотопической данности изображаемого мира) нарратора, локализует в храмовом пространстве носителя религиозного Слова. «Великий шейх», читающий «Святой Коран», в качестве лирического персонажа предстает антропологическим средоточием знания божественных постулатов миропорядка.

Однако здесь очевидны и знаки «внезапного» присутствия лирического субъекта. Во-первых, «непонятный язык» маркирует инокультурную сущность богослужения с позиции имплицитного повествующего «я», незнакомого с языковой стороной ислама. Повествователь предстает здесь принципиально сторонним наблюдателем религиозного действия в сакральном пространстве спрессованной историко-культурной действительности. Во-вторых, «необъятность купола», исчезающего «во мраке», дается именно с субъектной «точки зрения», с которой религиозное (т. е. онтологически прозрачное) пространство мира оказывается таинственным и «темным» (скрытым в масштабах храмового локуса). Здесь намечается движение к космической всеохватности бытия: оно определяется архитектурным устройством Аия-Софии и сопрягается с его материальными масштабами. «Купол необъятный», в «угрюмый мрак» которого упирается субъектный «взгляд», становится храмовой проекцией неведомой (сверх)реальности. При этом значимым индексом ценностного восприятия храма является эпитет «угрюмый»: «мрак» (= космос) в таинственной неясности своих смыслов стирает витальное многообразие бытия и кажется суровой перспективой существования.

Во 2-й строфе происходит ускорение сюжетного развертывания текста и усиливается нарративный характер репрезентации вечерней молитвы мусульман в локусе Аия-Софии:

Кривую саблю вскинув над толпою,
Шейх поднял лик, закрыл глаза – и страх
Царил в толпе, и мертвою, слепою
Она лежала на коврах...
(т. 1, с. 187)

«Великий шейх», являясь центральным персонажем, совершает сакральные действия, которые с «точки зрения» лирического субъекта (инокультурного наблюдателя) обладают религиозно-мистическим смыслом. При этом жест персонажа («кривую саблю вскинув»), с одной стороны, символичен, так как уподобляется «полумесяцу, что освещал путь пророка Мухаммеда в Медину» [Самакер, 2017, с. 67], а с другой – эмпиричен, так как воплощает собой перспективу «ятаганной» кары отступнику или нарушителю исламской гармонии. Кроме того, «сабля» «великого шейха» имплицитно обозначает «вскинутый» над собором Святой Софии золотой «полумесяц», тем самым устанавливая смысловые связи между человеческим (турками-мусульманами) и архитектурным измерениями мира, обращенными к Аллаху. В свою очередь, телесные движения «шейха» как носителя сокровенных знаний оказываются маркерами пути к божественной сущности: «поднятый лик» и «закрытые глаза» предстают знаками экстатического постижения религиозной веры, вне которой невозможно подлинное бытие. Отметим, что и «лик», и «глаза» индексируют «тайну», с «точки зрения» верующих постигаемую посредством молитвенной сосредоточенности и праведной жизни.

Однако в событии религиозного экстаза лирический субъект-нарратор отмечает и позицию «толпы», объята «страхом» и молитвенно распростертой в нижних («на коврах») пространственных пределах храма. Первостепенное значение приобретает вербальная маркировка молящихся: эпитеты «мертвая» и «слепая» относительно исламской «толпы» обозначают экстатическое приобщение верующих к миру смерти и незнание ими божественной сути универсума в координатах «здешней», земной жизни. Укажем, что осмысление намаза как сакрального акта

отношений мусульманина и мироздания в целом свойственно поэтической рефлексии И. Бунина. Так, в стихотворении «Тонет солнце, рдяным углем тонет...» (1905) изображение намаза, данное от лица верующих мусульман («пастухов пустыни»), также атрибутировано чувством страха и ощущением божественного величия: «Мы проводим солнце, обувь скинем / И свершим под звездным, темным, синим / Милосердным небом свой намаз. // <...> И склонив колени, мы закроем / Очи в сладком страхе, и омоем / Лица холодеющим песком, // И возвысим голос, и с мольбою / В прахе разольемся пред тобою, / Как волна на берегу морском» (т. 1, с. 154).

Очевидно, что «страх» изображаемых в лирике И. Бунина мусульман – это страх перед необъятной вселенной. Только актом веры они могут приблизиться к познанию бытия Бога как абсолютного центра космоса, соединяющего антропологическое и природное начала. Поэтому молитвенная поза верующих («она [толпа] лежала на коврах...») мыслится лирическим субъектом одновременно и событийным свершением храмового намаза, и «энigmatическим» знаком другой реальности, в которой соединяется время земной жизни и вечность тварного универсума. Граница между этими аспектами миропорядка обозначена многооточием – пунктуационным сигналом тайны. Бунинской стихотворной поэтике 1900-х – 1910-х гг. свойственна «энigmatичность», в основе которой находятся «мерцание смысла, неуловимость, раздвоенность» [Двинятина, 2015, с. 200] репрезентируемой ситуации и/или ее контекста. В этом отношении изображаемый в «Айя-Софии» намаз предстает событием приобщения человечества (верующих в Аллаха турок-мусульман) к подлинной тайне бытия. Однако это событие богослужебного ритуала не отвечает субъектным устремлениям к внерелигиозному постижению онтологической сущности мира. В художественной аксиологии И. Бунина акцентируется высокий ценностно-смысловой статус религии, однако для поэта религиозное миропонимание значимо не само по себе, а как путь к подлинной конвергенции земного и небесного, человеческого и природного, индивидуального и всеобщего. Поэтому конфессиональные особенности и постулаты веры в различных религиозных системах уравниваются в перспективе целостного космоса.

Это движение субъектного сознания от исламского постижения Бога к универсальному откровению о миропорядке обретает сюжетное развертывание в структуре текста: изображение вечернего богослужения, как видно, отчетливо нарративно (оно поддается пересказу, и в нем четко высвечиваются событийные узлы: чтение Корана, жесты «великого шейха», молитвенная сосредоточенность верующих). Однако далее в репрезентации Айя-Софии происходит семантическая перекодировка, в результате которой лирический субъект выходит к пониманию подлинной сакральности константинопольского храма и онтологического смысла его архитектурного существования.

Третья строфа стихотворения отмечена резкой трансформацией сюжетного развития, и осмысление храмового пространства переводится в иной ценностный регистр. Религиозный ритуал, совершаемый человеком («великим шейхом» и «мертвой, слепой толпой») в «темном» локусе вечерней мечети, скрывающем глубинную сущность мироздания, сменяется картиной действия витальных сил бытия в утренних координатах земной жизни:

А утром храм был светел. Все молчало
В смиренной и священной тишине,
И солнце ярко купол озаряло
В непостижимой вышине.
(т. 1, с. 187)

«Вечерне-ночное» измерение Айя-Софии, сопряженное с антропологическим усилием гармонизировать мир молитвенным обращением к Богу, уступает место умиротворенному состоянию храма в его «внечеловеческой» сущности. «Утренняя» актуализация собора маркирована знаком «свет», эксплицированным во многих «восточных» стихотворениях И. Бунина [Саяпова, Каримириаби, 2015] и определяющим в них смысловые отношения на бытийных осях «человек – Бог» и «человек – вселенная». «Вечерний» «мрак», скрывающий от верующих тайну мира и требующий религиозной сосредоточенности в плане ее постижения, здесь оборачивается «утренним» «светом», т. е. возможностью снятия покрыва с первооснов бытия. «Освещенность» Айя-Софии обусловлена ее разомкнутостью в природный универсум: не молитвенная речь («непонятный язык» читаемого Корана), а «тишина» как знак интеграции собора в безграничное космическое пространство определяет причастность изображаемого архитектурного творения к божественной сущности мира. При этом «утреннее» «молчание» храма не противопоставляется религиозности «вечернего» ритуала, а углубляет ее, переводит из экстенсивной области человеческой молитвы в интенсивную сферу переживания откровения о Боге самим макрокосмом. Эпитеты «смиренная» и «священная», характеризующие «тишину», актуализируют религиозный характер «утреннего» состояния Айя-Софии (храм остается именно храмом), но здесь уже сам миропорядок утверждает сакральную незыблемость божественной гармонии бытия.

В поэтике И. Бунина антиномичность универсума «имеет своей основой космическое мироощущение», и поэтому в его художественном мире «нет <...> иерархически неравноценных явлений» [Сливицкая, 2004, с. 60]. Соответственно, акцентированные в структуре стихотворения оппозиции «вечер – утро», «мрак – свет», «речь – молчание» призваны не заострить онтологическое противоречие между человеческим и природным движением к целостности миропорядка, а, наоборот, вскрыть их равновесие в перспективе космической гармонии всего сущего. И человек, совершающий молитву Богу, и природа, свидетельствующая о его величии, аксиологически уравниваются в своей причастности к тайнам мира.

В этом отношении важно, что в архитектурном локусе эксплицируется «солнце», которое, с одной стороны, является природным источником жизни, а с другой – в исламской традиции предстает «всевидящим, всезнающим Глазом Аллаха», а также «сердцем Вселенной и знаком Бога на Небесах и Земле» [Купер, 1995, с. 313]. Причастность «утренней» Айя-Софии к солярному измерению бытия⁵ для лирического субъекта оказывается знаком соединения религии и природы. В структуре лирического сюжета здесь вновь эксплицируется «купол» как архитектурный параметр устремленности храмового пространства к небесным

⁵ В очерке «Тень птицы» И. Бунин также акцентирует знак «солнце» как фактор сакрализации архитектурного пространства Айя-Софии: «Шестьдесят окон пробили купол, и никогда мне не забыть радостного солнечного света, который столпами озаряет из этой опрокинутой чаши всю середину храма!» (т. 3, с. 511).

пределам мира. Если в начале стихотворения «купол» сопряжен с сокрытием тайн мироздания и его «необъятность» символизирует безграничность «темного» космоса, то здесь, озаренный солнечным светом, он раскрывает абсолютность космоса «светлого», пространственная глубина которого требует духовного прозрения и принятия жизни в ее целостном единстве. «Непостижимая высота» «купола» Айя-Софии одновременно свидетельствует и о ничтожности природных феноменов бытия перед лицом вселенной, и об их величии в силу онтологической причастности к единству универсума.

Именно одухотворение природного мира в пространстве храма утверждается в 4-й, финальной, строфе стихотворения. Субъектная «точка зрения» здесь фокусируется на витальном движении природы в религиозном локусе мечети:

И голуби в нем, рея, ворковали,
И с вышины, из каждого окна,
Простор небес и воздух сладко звали
К тебе, Любовь, к тебе, Весна!
(т. 1, с. 187)

Верхние пределы архитектурного «космоса» оказываются средоточием природной жизни, представленной в ее «орнитологической» ипостаси. «Голуби» как характерные обитатели константинопольского храма⁶ оказываются способными постигать «непостижимую высоту» его «купола» и тем самым демонстрируют иную, нечеловеческую форму бытия в универсуме, для которой доступны пространственные высоты Айя-Софии. Как известно, «голубь» является универсальным «птичьим» символом, актуализированным в большинстве мировых культур. В семантический спектр данного знака входят такие значения, как «дух жизни, душа, переход от одного состояния к другому, дух света, непорочность <...>, невинность, нежность и покой» [Купер, 1995, с. 58]. Для И. Бунина прежде всего важна посредническая функция «голубя», соединяющего земное (телесно-природное) и небесное (духовно-божественное) измерения универсума⁷. Думается, что вряд ли экспликация этих птиц в пространстве Айя-Софии связана с указанием «лирическому герою на жизненную перспективу, понятную в свете близкой И. Бунину христианской традиции» [Самахер, 2017, с. 67]. Конечно, «голубиная» символика обладает особым статусом именно в христианстве, однако в рассмат-

⁶ Отметим, что в творческом сознании И. Бунина «голуби» являются постоянным атрибутом пространства Айя-Софии (ср.: «И светлая, безмятежная тишина, чуждая всему миру, царит кругом, тишина, нарушаемая только плеском и свистом голубиных крыльев в куполе <...> Первобытны эти милые голуби, их известковый помет, падающий с высоты на цинковки» («Тень птицы») (т. 3, с. 511); «В святой Софии голуби летали, / Гнусил мулла. Эректеон был нем. / И боги гомерических поэм / В пустых музеях стлы и скучали» («Люцифер», 1908) (т. 1, с. 233)).

⁷ Так, в бунинском стихотворении «Голуби» (1903), изображающем мир родной (русской) природы, данная птица, представленная в ипостаси турмана – голубя, который способен кувыряться в полете, также мыслится проводником в земную реальность реальности небесной (ср.: «С гумна стрелою мчится белый турман / И снежным комом падает к балкону, / За ним другой – и оба долго, долго / Пьют из лазурной лужи, поднимая / Свои головки кроткие... Замрешь, / Боясь их потревожить, весь охвачен / Какой-то робкой радостью, и мнится, / Что пьют они не дождевую воду, / А чистую небесную лазурь» (т. 1, с. 136)).

риваемом стихотворении православно-византийская сущность собора абсолютно нивелирована⁸, и поэтому семантика «голубей» здесь связана не с религиозной аксиологией, а с субъектным переживанием архитектурного «космизма», вбирающего в себя и молитвенный акт верующего человека, и естественно-природное движение «птицы».

Очевидно, что «голуби» в изображаемом мире Айя-Софии, представая «утренней» заменой «вечернему» молящемуся человечеству, получают статус своеобразного лирического персонажа, помещенного в центр субъектной рефлексии. Действие птиц в пространстве храма («рея, ворковали», «Простор небес и воздух сладко звали») можно понять как своеобразный ритуал, устанавливающий характер их отношения с универсумом. Но, в отличие от строгой упорядоченности человеческого богослужения, «голубиный» «обряд» принципиально стихийен и всецело определяется природным чувством жизни как таковой. При этом именно «голуби» соединяют два пространства – храма и небес, так как им доступны архитектурные пределы купола и его окон.

Оконные проемы в купольной «вышине» Айя-Софии обозначают возможность проникновения «большого» космоса (природы) в космос «малый» (храм). Укажем, что в поэтике И. Бунина сакральный характер храмового локуса связывается прежде всего с проступанием в нем природного мира. Так, в стихотворении «Мистику» (1905) именно недоступность соприкосновения с «чистым» небом профанирует пространство древнего храма (ср.: «Теперь давно мистического храма / Мне жалок темный бред: / Когда идешь над бездной – надо прямо / Смотреть в лазурь и свет» (т. 1, с. 160)). В стихотворении «Храм Солнца» (1907), напротив, сакрализация храмового локуса определяется его обращенностью к миру во всей его безграничности и полноте (ср.: «Под ним стоянка первого Номада. / И пусть она забвенна и пуста: / Бессмертным солнцем светит колоннада. // В блаженный мир ведут ее врата» (т. 1, с. 208)).

«Птичьё» призывание природного мира («простора небес и воздуха») в храмовое пространство Айя-Софии, пуантируя сюжетное развертывание текста, эксплицирует смысловое решение созерцаемого субъектом архитектурного пространства. Здесь максимально ослабевает нарративность высказывания и на первый план выходит лирическая сосредоточенность на проживании единства мироздания. Как констатируют исследователи, «динамика лирического состояния не имеет ничего общего с развитием: одни смыслы не превращаются в качественно другие, напротив, в рамках лирического текста длится игра смысловых “взаимопрорастаний” и взаимоизменений», и поэтому в лирическом сюжете, «вечно меняясь, бессмертная душа остается неизменной» [Капинос, Куликова, 2006, с. 288]. Соответственно, лирический субъект в рассматриваемом стихотворении разворачивает свою рефлексивную направленность не отрицания изначально репрезентированного событийного ряда (мусульманского богослужения), а восхождения к онтологическому

⁸ Более того, представляется, что в бунинской «Айя-Софии» полностью снимается религиозно-конфессиональная и историко-культурная оппозиция «христианство – ислам». Рефлексивное постижение храма здесь определяется, с одной стороны, реальным фактом созерцания поэтом именно исламской ипостаси собора, а с другой – помещением его в контекст отношений человека и природы, в котором различия между верующими разных конфессий утрачивают релевантность.

синтезу религиозной антропологии и извечной природы. Нарративный характер сюжетостроения в двух первых строфах призван подчеркнуть то космическое мироощущение, которое определяет субъектную «точку зрения» в двух финальных строфах, и утвердить подлинную событийность созерцания константинопольского храма.

«Любовь» и «Весна» как адресаты лирического субъекта в финальной строке стихотворения («К тебе, Любовь, к тебе, Весна!») символизируют вечную неизменность витальных принципов существования мира, действующих и в архитектурном, сотворенном человеком, и в естественно-природном космосе. По мысли В. Е. Багно, рассматриваемое бунинское стихотворение «задумано как апофеоз гениальному творению рук человеческих, в высшем своем проявлении способному сливаться с Природой, несмотря на то, что человек пытается придать ему совсем иной смысл» [1986, с. 164]. Конечно, идеологема конвергенции человека и природы в пространстве храма здесь выдвинута на первый план. Однако представляется гораздо более важным то, что в «Айя-Софии» совершается предельная интеграция религиозно-антропологического и естественно-стихийного аспектов существования.

Итак, можно констатировать, что в сюжетном развертывании бунинского стихотворения и созерцаемый процесс «вечернего» богослужения, и «утреннее» солнечное умиротворение храма, и «голубиное» воззвание к жизненным силам вселенной, и сознание самого лирического субъекта, наблюдающего эти действия и состояния⁹, онтологически соединяются в целостной системе миропорядка. Схождение всех этих витальных проявлений универсума в утверждаемой вечности «Любви» и «Весны» становится, если использовать терминологию М. М. Бахтина, «единым и единственным событием бытия» [Бахтин, 2003, с. 190], в котором концентрируется сущность бунинского лирического мира. Такое событие синтеза различных аспектов существования закрепляет за архитектурным пространством храма подлинно сакральный статус, определяемый не только и не столько религиозным действием, сколько проступанием космического всеединства тварного мира. Для И. Бунина Айя-София ценна прежде всего способностью концентрировать в своей пространственной упорядоченности витальность мироздания как такового. Храм является Храмом потому, что в нем оказывается возможным соприкосновение с необъятным и непостижимым космосом, и архитектурный «космизм» константинопольской мечети, с «точки зрения» лирического субъекта, открывает перед человеком незыблемость «живой жизни» всего сущего.

Таким образом, «восточное» стихотворение И. Бунина «Айя-София» устремлено к осмыслению не исламской религиозной и культурной идентичности, а полноты и неизбежности жизни, которая свидетельствует о себе в сакральном

⁹ «Нераздельность и неслиянность» внутреннего и внешнего аспектов существования, постулирование которых является ключевой характеристикой художественного мира в поэзии начала XX в. [Бройтман, 1997, с. 211–215], со всей очевидностью проявляется и в бунинской поэтике. В структуре «Айя-Софии» внеположность позиции лирического субъекта относительно эксплицируемого пространства храма указывает на их «неслиянность», однако смысловая концептуализация храмового локуса, совершаемая именно субъектным сознанием, свидетельствует о его «внеаходимом» присутствии в моделируемом локусе, «нераздельности» «я» и мироздания.

пространстве храма. Именно вечность космоса, проступающего в архитектурном локусе Айя-Софии, мыслится здесь аксиологической вершиной в субъектном самоопределении на оси «человек – универсум». Развертывание сюжетной структуры данного лирического текста, репрезентирующее посредством оппозиций «вечер – утро», «мрак – свет», «речь – молчание», «человек – голубь» события ценностно-смыслового устремления к преображению бытия, утверждает представление об онтологическом всеединстве витальных проявлений миропорядка. Архитектурный мир храма предстает воплощением идеологемы «космизма» как конвергенции антропологического и природного начал, вскрывая один из аспектов движения бунинской поэтики к концепции «единой души вселенной».

Список литературы

- Багно В. Е.* Зарубежная архитектура в русской поэзии конца XIX – начала XX века // Русская литература и зарубежное искусство. Л.: Наука, 1986. С. 156–188.
- Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Языки славянской культуры, 2003. Т. 1. С. 69–263.
- Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М.: РГГУ, 1997. 307 с.
- Бунин И. А.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 1: Стихотворения 1888–1952. 687 с.; Т. 3: Повести и рассказы 1907–1914. 671 с.
- Двинятина Т. М.* Поэзия И. А. Бунина: Эволюция. Поэтика. Текстология: Дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2015. 441 с.
- Дорохина В. Г.* Темы, мотивы, образы и сюжеты Корана в лирике И. А. Бунина // Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та. 2008. № 2 (26). С. 164–167.
- Ермакова Е. Е.* Ступень храма в поэзии И. А. Бунина // Топос. Сетевой литературно-философский журнал. URL: <https://www.topos.ru/article/933> (дата обращения 06.08.2020).
- Капинос Е. В., Куликова Е. Ю.* Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. Новосибирск, 2006. 336 с.
- Карими Риabi Э.* Образ пророка Мухаммада в поэзии И. А. Бунина // Гуманитарно-педагогические исследования. 2018. Т. 2, № 3. С. 59–66.
- Ковалева Т. Н.* Мир Востока в лирике И. А. Бунина 1900–1910-х годов // Изв. Дагестан. гос. пед. ун-та. Общественные и гуманитарные науки. 2017. Т. 11, № 1. С. 72–76.
- Коннолли Дж. В.* Иван Бунин и Восток: поэтическая встреча // И. А. Бунин: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. С. 552–561.
- Купер Дж.* Энциклопедия символов. М.: Золотой век, 1995. 398 с.
- Малкина В. Я.* К проблеме определения лирического сюжета // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». 2010. № 2 (45). С. 11–14.
- Муромцева-Бунина В. Н.* Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М.: Сов. писатель, 1989. 512 с.
- Самахер Х. Д.* «Айя-София» И. Бунина и О. Мандельштама // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Серия: Филология. Журналистика. 2017. № 4. С. 66–68.
- Саяпова А. М., Каримириabi Э.* Стихия огня / света в восточной лирике И. Бунина // Филология и культура. 2015. № 1 (39). С. 230–237.

Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни...»: Мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004. 270 с.

Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.

Чумаков Ю. Н. В сторону лирического сюжета. М.: Языки славянской культуры, 2010. 88 с.

References

Bagno V. E. Zarubezhnaya arkhitektura v russkoy poezii kontsa XIX – nachala XX veka [Foreign architecture in Russian poetry of the late 19th – early 20th century]. In: Russkaya literatura i zarubezhnoe iskusstvo [Russian literature and foreign art]. Lenin-grad, Nauka, 1986, p. 156–188. (in Russ.)

Bakhtin M. M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Author and hero in aesthetic activity]. In: Bakhtin M. M. Sobranie sochineniy [Collected works]. In 7 vols. Moscow, Languages of Slavic Cultures Publ., 2003, vol. 1, p. 69–263. (in Russ.)

Brojtman S. N. Russkaya lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoy poetiki. Sub"ektno-obraznaya struktura [Russian lyrics of the 19th – early 20th century in the light of historical poetics. Subject-image structure]. Moscow, RSHU Publ., 1997, 307 p. (in Russ.)

Bunin I. A. Sobranie sochineniy [Collected works]. In 6 vols. Moscow, Fiction Literature Publ., 1987, vol. 1: Poems 1888–1952, 687 p.; vol. 3: Stories and stories 1907–1914]. 671 p. (in Russ.)

Chumakov Yu. N. V storonu liricheskogo syuzheta [In the direction of the lyrical plot]. Moscow, Languages of Slavic Cultures Publ., 2010, 88 p. (in Russ.)

Cooper J. Entsiklopediya simvolov [Encyclopedia of symbols]. Moscow, Golden Age Publ., 1995, 398 p. (in Russ.)

Dorokhina V. G. Temy, motivy, obrazy i syuzhety Korana v lirike I. A. Bunina [Themes, motifs, images and plots of the Koran in The lyrics by I. A. Bunin]. *Proceedings of Volgograd State Pedagogical University*, 2008, no. 2 (26), p. 164–167. (in Russ.)

Dvinyatina T. M. Poeziya I. A. Bunina: Evolyutsiya. Poetika. Tekstologiya [Poetry by I. A. Bunin: Evolution. Poetics. Textology]. Doc. of Art Diss. St. Petersburg, 2015, 441 p. (in Russ.)

Ermakova E. E. Stupen' khrama v poezii I. A. Bunina [Step of the temple in the poetry by I. A. Bunin]. *Topos. Online Literary and Philosophical Magazine*. (in Russ.) URL: <https://www.topos.ru/article/933> (accessed 06.08.2020).

Kapinos E. V., Kulikova E. Yu. Liricheskie syuzhety v stikhakh i proze XX veka [Lyrical plots in verse and prose of the 20th century]. Novosibirsk, Institute of Philology of the Siberian branch of the Russian Academy of Sciences, 2006, 336 p. (in Russ.)

Karimi Riabi A. Obraz proroka Mukhammada v poezii I. A. Bunina [The image of the prophet Muhammad in the poetry by I. A. Bunin]. *Humanitarian and Pedagogical Research*, 2018, vol. 2, no. 3, p. 59–66. (in Russ.)

Konnolli J. V. Ivan Bunin i Vostok: poeticheskaya vstrecha [Ivan Bunin and the East: a poetic meeting]. In: Averin B. V. (ed.) I. A. Bunin: pro et contra [I. A. Bunin: pro et contra]. St. Petersburg, RCHI Publ., 2001, p. 552–561. (in Russ.)

Kovaleva T. N. Mir Vostoka v lirike I. A. Bunina 1900–1910-kh godov [The world of the East in I. A. Bunin's lyrics of the 1900s–1910s]. *Proceedings of Dagestan State*

Pedagogical University. Social and Human Sciences, 2017, vol. 11, no. 1, p. 72–76. (in Russ.)

Malkina V. Ya. K probleme opredeleniya liricheskogo syuzheta [On the problem of determining the lyrical plot]. *Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series "Philological Sciences. Literature and Folklore studies"*, 2010, no. 2 (45), p. 11–14. (in Russ.)

Muromtseva-Bunina V. N. Zhizn' Bunina. Besedy s pamyat'yu [Bunin's Life. Conversations with memory]. Moscow, Soviet writer Publ., 1989, 512 p. (in Russ.)

Samakher Kh. D. "Ayya-Sofiya" I. Bunina i O. Mandel'shtama ["Hagia Sophia" by I. Bunin and O. Mandelstam]. *Bulletin of the Voronezh State University. Series: Philology. Journalism*, 2017, no. 4, p. 66–68. (in Russ.)

Sayapova A. M., Karimiriabi A. Stikhiya ognya / sveta v vostochnoy lirike I. Bunina [The element of fire / light in the Eastern lyrics of I. Bunin]. *Philology and Culture*, 2017, no. 1 (39), p. 230–237. (in Russ.)

Slivitskaya O. V. "Povyshennoe chuvstvo zhizni...": Mir Ivana Bunina ["Increased sense of life...": The World of Ivan Bunin]. Moscow, Russian State Uni. for the Humanities Publ., 2004, 270 p. (in Russ.)

Tyupa V. I. Diskurs / Zhanr [Discourse / genre]. Moscow, Intrada Publ., 2013, 211 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Чевтаев Аркадий Александрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы, Российский государственный гидрометеорологический университет (Санкт-Петербург, Россия)

achevtaev@yandex.ru
ResearcherID X-6660-2019
ORCID 0000-0002-6844-8560

Information about the Author

Arkadiy A. Chevtaev – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of Department of Russian Language and Literature, Russian State Hydrometeorological University (St. Petersburg, Russian Federation)

achevtaev@yandex.ru
ResearcherID X-6660-2019
ORCID 0000-0002-6844-8560

Франция и французы в «Окаянных днях» И. А. Бунина

Д. Д. Николаев

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
Москва, Россия*

Аннотация

В «Окаянных днях» И. А. Бунина одной из концептуальных основ становится сопряжение России и Франции, выступающее в качестве лейтмотива в первой по времени публикации «одесской» части «Окаянных дней». Ее газетная редакция печаталась в 1925 г. на страницах парижской газеты «Возрождение», и текст Бунина был обращен не только к русской, но и к зарубежной аудитории, в первую очередь французской. Эдиционные обстоятельства первой публикации нужно учитывать при объяснении значимости «французских» мотивов, но воспринимающаяся как художественно-публицистическая логика 1925 г. вытекает из конкретных обстоятельств и связанных с ними авторских переживаний 1919 г.

«Французы» появляются в первом же фрагменте «Окаянных дней», опубликованном в первом номере «Возрождения» 3 июня 1925 г. В газетной редакции поворотным моментом становится решение французов оставить Одессу. Бунин не обвиняет Францию напрямую в том, что она бросила город и его жителей, но постоянно возвращается затем к теме связанных с французами несбывшихся надежд. Символом этих надежд и их крушения становится французский миноносец.

В первом фрагменте «Окаянных дней» фиксируются и две другие связывающие Россию и Францию линии. Это современные политические события и события исторические. Бунин постоянно напоминает французам об исторической ответственности за то, что они сперва совершили, а затем и канонизировали свою «великую» революцию, тем самым подавая пример революции русской. Одним из смысловых центров «Окаянных дней» в «Возрождении» становится фрагмент о Сен-Жюсте, в котором Бунин обращается к книге Ленотра «*Vielles maisons, vieux papiers*». Ссылки на книгу Ленотра нужны в «Возрождении» для того, чтобы негативная оценка французской революции не воспринималась как взгляд русского «со стороны».

Существенные изменения, внесенные в текст «Окаянных дней» при подготовке книжной редакции, касаются и «французских» мотивов. Значимость их снижается и за счет сокращений, и из-за восстановления естественной хронологической структуры, в которой уход французов из Одессы перестает быть отправной точкой «Окаянных дней», начинающихся теперь в Москве 1 января 1918 г.

Ключевые слова

Бунин, «Окаянные дни», Гражданская война, «Возрождение» (1925), дневник, публицистика, Россия и Франция, русская революция, Французская революция, Ленотр, Одесса, поэтика, текстология

Для цитирования

Николаев Д. Д. Франция и французы в «Окаянных днях» И. А. Бунина // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 207–222. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-207-222

France and the French in “Okayannye dni” by I. A. Bunin

D. D. Nikolaev

*A. M. Gorky Institute of World Literature RAS
Moscow, Russian Federation*

Abstract

One of the main motives in “Odessa” part of I. A. Bunin’s “Okayannye dni” is connected with France. For the first time “Okayannye dni” was published in 1925 on the pages of Paris émigré newspaper “Vozrozhdenie”, and Bunin’s text was addressed not only to Russian, but also to foreign audience, primarily French. The editorial circumstances of the first publication should be taken into account when explaining the significance of the “French” motives, but journalistic logic of 1925 follows the specific circumstances of life in Odessa and related author’s experience of 1919.

“The French” appear in the first fragment of the “Okayannye dni”, published in the first issue of “Renaissance” on June 3, 1925. In the newspaper publication the starting point is the decision of the French troops to leave Odessa. Bunin does not directly accuse France of abandoning the city and its inhabitants, but then constantly returns to the motive of unfulfilled hopes associated with the French. The French navy destroyer becomes a symbol of the hopes and their collapse.

Two other lines connecting Russia and France are also pointed in the first fragment of the “Okayannye dni”. Bunin writes about modern political events and about French history. Bunin constantly reminds the French of their historical responsibility for committing and canonizing their “great” revolution, thus setting an example of the Russian revolution. Among the semantic centers of the “Okayannye dni” in the newspaper publication are fragments about the leaders of the French revolution, in which Bunin refers to the book “Vielles maisons, vieux papiers” by G. Lenotre. References to Lenotr’s book help to avoid a negative assessment of the French revolution as a view of the Russian “from the outside”.

Significant changes in the text of the “Okayannye dni” in the book edition in Berlin in 1935 also relate to French motives. Their significance is reduced both by removing fragments and by the restoration of the natural chronological structure, in which the “Okayannye dni” now begin in Moscow on January 1, 1918, not by departure of the French troops from Odessa in 1919.

Keywords

Bunin, “Okayannye dni”, Russian Civil war, “Vozrozhdenie” (1925), diary, journalism, Russia and France, Russian revolution, The French revolution, Lenotre, Odessa, poetics, textology

For citation

Nikolaev D. D. France and the French in “Okayannye dni” by I. A. Bunin. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 207–222. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-207-222

В «Окаянных днях» И. А. Бунина (напрямую или во включенных в записи цитатах) упоминаются Германия, Италия, Венгрия, Дания, греки, румыны, австрийцы, финны, поляки, англичане, Европа как целое, но одной из концептуальных основ текста становится сопряжение России и Франции, выступающее в качестве лейтмотива в «одесской» части «Окаянных дней».

В художественной и публицистической логике построения «Окаянных дней» – в первую очередь газетной редакции – французы и Франция играют важнейшую роль. Разумеется, на первом плане в «Окаянных днях» у Бунина стоит Россия, но автор не дает читателям забывать и о Франции – стране, в которой в 1925 г. впервые печатается текст.

Публикация «Окаянных дней» в парижской газете «Возрождение» была адресована не только русской аудитории, но и французской. И если первой не следовало объяснять, что такое русская революция (к 1925 г. мнение о ней уже сформировалось, и переубеждать ее сторонников или ее противников не требовалось), то вторая по-прежнему, с точки зрения и Бунина, и редакции «Возрождения», нуждалась в разъяснениях. Бунинский текст помогал французам понять, почему не надо поддерживать большевиков и чем плоха русская революция. Стремился Бунин напомнить французам и о том, что они должны нести часть ответственности за происходящее в России – как союзники, бросившие русских в тяжелую минуту, и как «учителя», совершившие в XVIII в. революцию и подавшие пример большевикам.

«Одесская» часть «Окаянных дней» публиковалась в «Возрождении» в июне – декабре 1925 г. как самостоятельное, законченное произведение. На это в авторском постскриптуме, завершавшем публикацию заключительного фрагмента, указывал и сам Бунин: «Тут обрываются мои одесские заметки. Листки, следующие за этими, я так хорошо закопал в одном месте в землю, что перед бегством из Одессы в конце января 1920 года, не мог найти их» (Возрождение, 1925, 12 декабря, № 193, с. 2). Тем более не предполагалось читателями наличие предшествующей части дневников, просто потому что тогда публикацию в газете целесообразно было начинать с нее, хотя хронологическая логика, естественно, не равнозначна логике художественной и логике публицистической.

Установка на «завершенность», целостность текста определяла его сюжетно-композиционное и образное построение, связанное с актуальной для времени публикации художественно-публицистической задачей. Бунин и редакция «Возрождения» не просто предлагали читателям вернуться в 1919 г.: они рассматривали текст с точки зрения 1925 г. [Николаев, 2019].

Актуальность «Окаянных дней» в 1925 г. вовсе не исключает возможности дневниковой «подлинности» текста. Художественные и публицистические элементы не просто естественны, а неизбежны в дневнике, который ведет великий русский писатель в дни, когда решаются его судьба, судьбы его народа и его страны. Собственно, ради фиксации личных художественных и публицистических переживаний и заводит писатель дневник, сознательно или подсознательно предполагая использовать затем записи в своем творчестве и оформляя поэтому их и стилистически, и концептуально. А определенная степень адаптации текста практически неизбежна при авторской подготовке к публикации не предназначавшегося изначально для печати дневника. Подобная подготовка включает, как правило, элементы самоцензуры (к примеру, исключение упоминаний имен и фа-

милий некоторых лиц), «расшифровку» и стилистическую правку записей, а также их отбор: из дневников исключается малозначимое для широкой аудитории. Автор, естественно, соотносит дневниковые записи с текущим моментом, с читательскими интересами периода публикации, и часто расставляет в ходе подготовки в тексте определенные акценты. Это не значит, что изначальный дневниковый текст переписывается: достаточно бывает сокращений или композиционных приемов.

Структурно «Окаянные дни» складываются из трех типов записей: непосредственных впечатлений от жизни в Одессе «под большевиками», авторских переживаний и размышлений, связанных с включенными в текст «цитатами» из газет и книг, а также воспоминаний о предшествующих событиях, получающих актуальную для 1919 г. интерпретацию. Упоминание Франции (французов) есть в каждом из выделенных типов, причем роль и место данных упоминаний обусловлены реалиями описываемого времени, связаны с конкретными фактами, и не могут однозначно расцениваться как искусственно привнесенные позже.

«Французы» появляются в первом же фрагменте «Окаянных дней», опубликованном в первом номере «Возрождения» 3 июня 1925 г., более того – в первой же записи, датированной 12 апреля и рассказывающей о событиях 21 марта 1919 г.:

«Кто говорит?» – «Катаев. Спешу сообщить невероятную новость: французы уходят». – «Как, что такое, когда?» – «Сию минуту». – «Вы с ума сошли?» – «Клянусь вам, что нет. Паническое бегство!».

В десятом томе собрания сочинений, вышедшем в берлинском издательстве «Петрополис» в 1935 г., «Окаянные дни» начинались записью, сделанной в Москве 1 января 1918 г. и сразу отсылающей к событиям предшествующего, 1917 г.:

Кончился этот проклятый год. Но что дальше? Может, нечто еще более ужасное. Даже наверное так [Бунин, 1935, с. 35].

Таким образом, все, происходящее в дальнейшем, в том числе и одесские события 1919 г., сразу связывалось с революцией: она заявлялась в качестве отправной точки, в качестве начала «окаянных дней».

В первой записи «Одесского дневника» Бунин использует тот же прием, сразу напоминая о прошлом, но возвращается автор не к 1917 г., а всего на три недели назад – к тому *последнему* моменту, когда и он, и Одесса еще не находились во власти большевиков. В газетной редакции «окаянные дни» начинались для автора и для читателей не с революции, не с отъезда из Петрограда или из Москвы. Поворотным моментом являлось решение французов оставить Одессу:

– Выскочил из дому, поймал извозчика и глазам своим не верю: бегут нагруженные ослы, французские и греческие солдаты в походном снаряжении, скачут одноколки, нагруженные всяким воинским имуществом... (Возрождение, 1925, 3 июня, № 1, с. 2)

Французы бросают русских на произвол судьбы, оставляют город большевикам и уходят – именно это становится рубежом для Бунина, отсюда ведется отсчет «окаянных дней» в «Возрождении», где текст начинается (после указания первой даты) с фразы: «Уже почти три недели со дня нашей гибели». В книжной редакции фраза эта сохраняется [Бунин, 1935, с. 75], но ей, как и всему «одес-

скому дневнику» предшествуют двадцать страниц «московского дневника» 1918 г., который в газете печатался позже, в 1927 г.

Бунин не обвиняет Францию напрямую в том, что она бросила город и его жителей, но он постоянно напоминает в дневнике о связанных с французами несбывшихся надеждах на спасение. Уход французов в марте 1919 г. оценивается не рационально, с точки зрения военной и политической логики, а эмоционально – как «бегство» союзников, отдающих Одессу в руки большевиков. Причем Бунин показывает, что это не только его восприятие происшедшего:

Встретили Л. И. Гальберштата. И этот «перекрасился». Он, вчерашний ярый белогвардеец, плакавший (буквально) при бегстве французов, уже пристроился при газете «Голос Красноармейца» (запись от 16 апреля // Возрождение, 1925, 4 июня, № 2, с. 2).

Французы противопоставляются в «Окаянных днях» немцам, на которых когда-то тоже возлагали надежду на спасение от большевизма. В записи от 22 апреля автор вспоминает о конце марта 1917 г.:

Большой, толстый, князь кричит, театрально сжимая свои маленькие кулачки:
– Помните, господа: прусский сапог безжалостно газдавит нежные гостки гусской свободы! Все на защиту ея!

Устами князя говорили тогда сотни тысяч уст. Нечего сказать, нашли от кого защищать «русскую свободу»! От тех самых пруссаков, которые целые десятилетия лелеяли мечту о ней, – изучая ради нее русских, как Брем изучал животных, – и которые увидели, наконец, свою мечту осуществленной!

А что было зимой 18 года? Те же сотни тысяч возложили все свои упования на спасение (уже на спасение этой самой русской свободы) опять-таки на немцев! Вся Москва бредила их приходом (Возрождение, 1925, 11 июня, № 9, с. 2).

Отметим, что в книжном издании Бунин существенно изменит данный фрагмент, скорректировав характеристику немцев. Последнее делается им при подготовке собрания сочинений в ряде произведений, что объясняется местом его издания (Берлин). Но в «Окаянных днях» авторские исправления не просто смягчают оценки немцев, как происходит в иных случаях, но и снимают суть противопоставления немцев и французов как двух сил, на которые русские возлагали надежды на спасение. В собрании сочинений Бунин существенно сокращает вторую часть фрагмента, и карикатурное изображение князя Трубецкого, который в книге называется по фамилии, фактически заслоняет доминировавший прежде мотив – немцы могли стать лишь мнимыми спасителями, поскольку на самом деле стремились уничтожить Россию:

Устами князя говорили тогда сотни тысяч уст. Нечего сказать, нашли для кого защищать «русскую свободу»!

Зимой 18 года те же сотни тысяч возложили все свои упования на спасение (только уже не русской свободы) именно через немцев. Вся Москва бредила их приходом [Бунин, 1935, с. 102].

В отличие от немцев – «мнимых спасителей», французы, с точки зрения автора «Окаянных дней», не просто могли, а должны были выступить в роли спасителей истинных.

Бунин вспоминает, как встречали в Одессе французов в декабре 1918 г.:

Очень милые стишки по моему адресу в «Южном Рабочем» (меньшевистская газета, издававшаяся до прихода большевиков):

Испуган ты и с похвалой сумбурной

Согнулся вдруг холопски пред варягом...

Это по поводу моих стихов, напечатанных в «Одесском Листке» в декабре прошлого года, в день высадки в Одессе французов. Какими националистами, патриотами становятся эти интернационалисты (хотя бы и второго интернационала), когда это им надобно (Возрождение, 1925, 19 сентября, № 109, с. 2).

Неожиданное появление в записи от 24 мая цитаты из стихотворения, опубликованного в газете «Южный Рабочий» 17 (30) декабря 1918 г. (см. подробнее: [Бакунцев, 2014]) и, на первый взгляд, никак не связанной с текущими событиями, объясняется желанием напомнить о приходе французов. Обратим внимание на то, что в 1919 г. Бунин пишет именно о французах, а не о «союзниках», и на то, что в самом стихотворении «22 декабря 1918 г.» французы не упоминаются.

Французы выступают спасителями не только в недавнем прошлом автора дневника. Он, как и другие жители Одессы, не теряет надежды, что они станут спасителями и в ближайшем будущем. Образ стоящего на рейде французского миноносца становится в «Окаянных днях» одним из ключевых. Этот корабль, имеющий возможность спасти людей, но отстраненно «взирающий» на зверства, погромы, убийства, является одновременно и символом надежд, и символом их крушения для Бунина и для всех русских:

Все в городе голову сломали, стараясь понять поведение французов, и все бегают на бульвар смотреть на французский миноносец, сереющий вдали на совершенно пустом море (Возрождение, 1925, 11 июня, № 9, с. 2).

Невозможность принять действия большевиков и невозможность понять поведение французов – это две ключевые «невозможности», определяющие суть одесских «окаянных дней».

Для Бунина, как и для редакции «Возрождения» в 1925 г., неприемлемо противопоставление февральской революции и октябрьской революции как хорошей и плохой. Он неоднократно выступает в «Окаянных днях» против революции вообще и не забывает, что о той самой «русской свободе» (в кавычках), восторжествовавшей весной 1917 г., мечтали не только пруссаки: свержение самодержавия с готовностью приветствовали и во Франции.

Вспоминая о весне 1917 г., Бунин упоминает об одном французе, но человек этот в силу своей должности выступает как полномочный представитель страны. Поддержка революционных настроений в 1917 г. – вот еще один упрек, который Россия «устаи Бунина» может адресовать Франции. Упрек этот не высказывается в дневнике напрямую, однако он фиксируется на образном уровне в рассказе о банкете в честь Финляндии после открытия финской художественной выставки в начале апреля 1917 г. и о том «гомерическом безобразии, в которое вылился банкет».

В записи «Ночь на 24 апреля», опубликованной в «Возрождении» 8 июля 1925 г., Бунин вспоминает, что на банкете собрался «весь цвет русской интеллигенции, то есть знаменитые художники, артисты, писатели, журналисты, общественные деятели, новые министры», «но надо всеми возобладал – Маяковский». Среди гостей выделяется «и один высокий иностранный представитель, именно посол Франции», который так же, как и остальные, вынужден спасовать перед Маяковским:

Но Маяковский заорал пуще прежнего. И министр, сделав еще одну и столь же бесплодную попытку, развел руками и сел. Но только что он сел, как встал французский посол. Очевидно, он был вполне уверен, что уж перед ним-то русский хулиган не может не ступешаться. Не тут-то было! Маяковский мгновенно заглушил его еще более зычным ревом. Но мало того; к безмерному изумлению посла, вдруг пришла в дикое и бессмысленное неистовство и вся зала: зараженные Маяковским, все ни с того, ни с сего заорали и себе, стали бить сапогами в пол, кулаками по столу, стали хохотать, выть, визжать, хрюкать и – тушить электричество (Возрождение, 1925, 8 июля, № 36, с. 2).

Капитуляция посла Франции перед «русским хулиганом» воспринимается как предвестие капитуляции Франции перед большевиками. Рассказ о банкете играет важную роль во внутренней логике «одесского дневника». Напоминая о том, что уход французов из Одессы в 1919 г. является закономерным следствием их предательского поведения в 1917 г., Бунин показывает, что естественным отношением к ним должно быть не «очарование» декабря 1918 г., а имеющее более глубокие корни «разочарование». Именно поэтому не вызывает удивления то, что в записи от 26 апреля надежды на освобождение возлагаются не на французов, а на немцев:

– Правда, что немцы входят в Одессу? Весь народ говорит, будто всю Одессу окружили. Они сами завели большевиков, теперь им приказали их уничтожить и за это на 15 лет отдают им нас. Вот бы хорошо!

Что такое? Вероятно, дикий вздор, но все-таки взволновался до дрожи и холода рук. Едва свернул папироску (Возрождение, 1925, 31 июля, № 59, с. 2).

В газете произошедшая перемена (от французов – к немцам) подчеркивается за счет сочетания в рамках одной публикации записи от 26 апреля с записью от 2 мая:

Убит Моисей Гутман, биндюжник, прошлой осенью перевозивший нас с дачи, очень милый человек.

—
Был возле Думы. Очень холодно, серо, пустое море, мертвый порт, далеко на рейде французский миноносец, очень маленький на вид, какой-то жалкий в своем одиночестве и в силу своей нелепости – черт знает, зачем они шатаются сюда, чего выжидают, что затевают? Возле пушки кучка народа, одни возмущались «днем мирного восстания», другие горячо, нагло поучали и распекали их.

Шел и думал, вернее, чувствовал: если бы теперь и удалось вырваться куда-нибудь, в Италию, например, во Францию, везде было бы противно, – опротивел человек после того, как жизнь заставила так остро почувствовать, так остро и внимательно разглядеть его, – его душу, его мерзкое тело. Что наши прежние глаза, – как мало они видели, даже мои! (Возрождение, 1925, 31 июля, № 59, с. 3).

Бунин в «Окаянных днях» четко фиксирует изменение настроений – и своего, и Одессы в целом, – и это, несомненно, подтверждает подлинную дневниковую основу текста. Динамика особенно ярко проявляется в нюансах – в частности, в отношении к французам. Как мы видим, в 1918 г. в роли спасителей «сотни тысяч» видели немцев, в конце 1918 г. на помощь пришли французы, в апреле 1919 г. надежды опять возлагаются на немцев, но в итоге все помыслы вновь обращены к французам. «Обновленная» надежда на французов впервые звучит

в записи от 29 мая, в связи с приближающимся заключением Версальского мирного договора:

Встретил Луи Ивановича: «Завтра в 12 истекает срок ультиматума. Одесса будет взята французами». Глупо, но шел домой, как пьяный (Возрождение, 1925, 19 сентября, № 109, с. 2).

В записи от 13 июня фиксируется реакция на известие о заключении мира. Франция Буниным прямо не называется, но мольбы о помощи обращены в первую очередь к ней:

Да, мир подписан. И не может, чтобы не подумали теперь о России. Вот уж истинно: «Ратуйте, хто в Бога вируе!» Неистовым криком о помощи полны десятки миллионов русских душ. Ужели не вмешаются в эти наши «внутренние дела», не ворвутся наконец в соседний дом, где бешеная горилла уже буквально захлебывается кровью? Если нет, будь проклят день и час рождения нашего <...> (Возрождение, 1925, 5 декабря, № 186, с. 3).

В книжной редакции фрагмент этот изменен:

Да, мир подписан. Ужели и теперь не подумают о России? Вот уж истинно: «Ратуйте, хто в Бога вируе!» Неистовым криком о помощи полны десятки миллионов русских душ. Ужели не вмешаются в эти наши «внутренние дела», не ворвутся наконец в наш несчастный дом, где бешеная горилла уже буквально захлебывается кровью? [Бунин, 1935, с. 201].

Бунин убирает категоричность высказывания, заменяя «невозможность» («И не может, чтобы не подумали теперь о России») на возможность («Ужели и теперь не подумают о России?»). Эпитет «несчастный» вместо определения «соседний» также подчеркивает призрачность надежд. Убирается и призываемое автором проклятие, которое должно было осуществиться, поскольку никто так и не вмешался в российские «внутренние дела».

То, что происходит в 1919 г. за границей, волнует автора лишь постольку, поскольку это связано с Россией. Текущие события в Париже упоминаются в «Окаянных днях» лишь дважды, причем в первый раз это также происходит в первом фрагменте: «А в редакции телеграмма: “Министерство Клемансо пало, в Париже баррикады, революция...”». Затем в записи от 23 апреля в четвертом номере «Возрождения» Бунин приводит цитаты из советских газет, касающиеся Франции: «в Париже баррикады, старый палач Клемансо в панике», болгарский коммунист Касанов «объявил войну Франции» (1925, 6 июня, с. 2). Отметим, что в книжной редакции писатель счел нужным подчеркнуть, что речь идет о цитате, добавив слова: «так буквально и сказано!» [Бунин, 1935, с. 107].

В первом же фрагменте фиксируется и третья, связывающая в «Окаянных днях» Россию и Францию, линия. Это события исторические. Бунин пишет о том времени, когда Париж являлся революционной столицей Европы. В «одесском дневнике» писатель постоянно обращается к русской истории, но он категорически не согласен с теми, кто настаивает на «предрасположенности» России к революции, возлагая вину либо на русский народ, либо на «угнетателей»-помещиков. Вновь не обвиняя Францию прямо, он в то же время постоянно напоминает французам об исторической ответственности за то, что они сперва совершили, а затем

и канонизировали свою «великую» революцию, тем самым подавая пример революции русской.

Связь революции русской с революцией французской утверждается через «лозунг» в абзаце, где одновременно разрушение России связывается с попыткой ее преобразования на европейский лад:

Впрочем, почта русская кончилась уже давно, еще летом 17 года: с тех самых пор, как у нас впервые, на европейский лад, появился «министр почт и телеграфов». Тогда же появился впервые и «министр труда» – и тогда же вся Россия бросила и работать. Да, и сатана Каиновой злобы, кровожадности и самого дикого самоуправления дохнул на Россию именно в те дни, когда были провозглашены братство, равенство и свобода. Тогда сразу наступило какое-то иступление, острое умопомешательство (Возрождение, 1925, 3 июня, № 1, с. 2).

Переход от современности к параллелям между русской революцией и революцией французской происходит не только логически, но и эмоционально – и эмоциональная связь России и Франции затем является в «Окаянных днях» определяющей, хотя она, естественно, постоянно получает и рациональное объяснение.

Бунин пишет о схожести революций, но от мотива схожести практически сразу переходит к мотиву подражательности, утверждая, что русские революционеры «яростно копируют» своих французских предшественников:

Как они одинаковы, все эти революции! Вот, например, во время «великой» французской революции: историки говорят, что сразу же была создана целая бездна новых административных учреждений, хлынул целый потоп декретов, циркуляров, число комиссаров, – непременно почему-то комиссаров, – и вообще всяческих властей стало несметно, комитеты, союзы, партии росли, как грибы, и все «пожирали друг друга», образовался совсем новый, особый язык, «сплошь состоящий из высокопарнейших восклицаний вперемешку с самой площадной бранью по адресу *грязных остатков издыхающей тирании...*» Вспоминая, перечитывая все это, просто теряешься от изумления: да что же это значит, что наша (тоже «великая») так яростно копирует, с такой алчностью инсценирует буквально на каждом шагу французскую! Все, вероятно, потому прежде всего, что одна из самых отличительных черт революций – бешеная жажда игры, лицедейства, масок, позы, подмостков, балагана со всем его криком и гамом. В человеке просыпается обезьяна... (Возрождение, 1925, 3 июня, № 1, с. 2)

Исправляя этот фрагмент для книжного издания, Бунин внес в него ряд существенных изменений. Он убрал, во-первых, определение «великой», а во-вторых, столь важные при публикации в парижской газете слова о том, что «наша (тоже «великая»)» так яростно копирует, с такой алчностью инсценирует буквально на каждом шагу французскую!». Заключительный фрагмент (после слов «издыхающей тирании...») в собрании сочинений выглядит так: «Все это повторяется потому прежде всего, что одна из самых отличительных черт революций – бешеная жажда игры, лицедейства, позы, балагана. В человеке просыпается обезьяна». Таким образом, в книжной редакции большевики уже не предстают как ученики, подражающие учителям-французам: и те, и другие теперь проявляют заложенное в человеке обезьяннее начало – оно не появляется, а просыпается.

Есть в этой части и еще одно существенное изменение. Бунин убирает упоминание историков – слова «историки говорят» и «вспоминая, перечитывая все это»,

связывающие приведенные в кавычках характеристики с источниками. Между тем в газетной редакции эта связь была очень важна: указание на нее в первом же фрагменте логически приводило затем и автора, и читателей к исследованиям французского историка Ж. Ленотра.

В творчестве Бунина можно выделить своеобразный «ленотровский» цикл, складывающийся как из отдельных очерков, так и из фрагментов других публикаций, в частности «Окаянных дней», где Бунин (в газетной редакции) ссылается на книгу Ленотра трижды – во фрагментах, опубликованных в «Возрождении» 12 августа (№ 71, с. 2–3), 29 августа (№ 88, с. 2–3) и 14 ноября (№ 165, с. 2–3). В хронологии 1919 г. – это записи, датированные «Ночь на 6 мая», «11 мая» и «9 июня».

Тема «Бунин и Ленотр» требует рассмотрения в специальной статье, здесь же мы коснемся лишь некоторых ее аспектов: обращение к книге Ленотра «*Vielles maisons, vieux papiers*» интересует нас с точки зрения тех оценок, которые даются французской революции и Франции в общем контексте одесской части «Окаянных дней». Обратим внимание, что, рассказывая о французской революции, Бунин характеризует и революцию, и французов – как монтаньярский триумвират, так и народ в целом.

Фрагмент о Сен-Жюсте, опубликованный 12 августа 1925 г. и датированный ночью на 6 мая, становится одним из смысловых центров «Окаянных дней» в «Возрождении». В самом его начале Бунин дает оценку и Ленотру, и французской революции, причем оценки эти диаметрально противоположны:

Читаю Ленотра («*Vielles maisons, vieux papiers*»). Замечательный историк, замечательный писатель, человек, всю жизнь отдавший изучению французской революции, из которой сто лет творили столь вредоносную легенду, и освещающий ее совершенно новым светом, человек, которому при жизни нужно поставить памятник, а кто его знал и знает в России? А ведь подобные книги даже правительство должно было издавать и распространять в сотнях тысяч экземпляров (Возрождение, 1925, 12 августа, № 71, с. 2).

Примечательно, что здесь с Россией связывается не только французская революция, но и книги Ленотра. На самом деле Бунин несколько грешит против истины: некоторые труды Ленотра были хорошо известны в России. В конце XIX в. о его новых книгах регулярно сообщал читателям «Исторический Вестник». Очерки Ленотра печатались в периодических изданиях самых разных направлений – от «Жизни и Социализма» до «Нового Слова». В 1895 г. в Москве вышла книга Ленотра «Революционный Париж» в переводе Н. Ломакина, а в 1913 г. в серии «Историческая библиотека» издательство «Сфинкс» выпустило очерки «Париж в дни революции», переведенные Н. А. Тэффи и ее сестрой Е. А. Лохвицкой.

Впрочем, далеко не все в России оценивали Ленотра одобрительно. Критическое отношение французского историка к революции близко Бунину, но оно вызвало раздражение у тех, кто придерживался противоположных взглядов. Скажем, журнал «Русская Мысль» в 1893 г., когда он еще находился в руках В. М. Лаврова, в рецензии на книгу Ленотра «*La Guillotine pendant la Révolution, par Lenotre*» (Paris, 1893) с негодованием отмечал «общий тон, крайне враждебный революции и философии XVIII в.», и выражал надежду, что вскоре «книги вроде Ленотра предадутся заслуженному забвению, так как единственный их *raison d'être* – до-

кументальность – устранится тогда хорошим критическим изданием всех сколько-нибудь интересных документов, касающихся того времени» (Книга 11, ноябрь, с. 526, 527).

И все же высокие оценки книги Ленотра, которыми открывается и завершается запись, не должны отвлекать читателей от главного – характеристики деятелей французской революции и даваемой через эти характеристики оценки самой революции. Ленотр важен прежде всего потому, что его книгу можно использовать для подкрепления правоты собственных суждений. Это не просто впечатления от прочтения книги, хотя дневниковые рассуждения структурно и подаются таким образом. В газетной редакции Бунин начинает с того, что приводит название книги Ленотра – «*Vielles maisons, vieux papiers*», но если бы он намеревался писать о сочинении Ленотра, то, вероятно, следовал бы в записи, как и в чтении, авторской логике, сохранял принятую в книге последовательность. Но для изложения выбирается очерк о Сен-Жюсте («*Saint-Just a Blégancourt*») который помещен в книге Ленотра предпоследним, четырнадцатым из пятнадцати, вошедших в «первую серию» [Lenotre, 1904].

В 1919 г. определенную роль могло сыграть то, что Бунин, вероятно, знакомился с книгой Ленотра по переводам А. А. Кипена, но главным является все же другое. Очерки, с которых начиналась книга, – о Камилле Демулен, о мадемуазель Робеспьер – не позволяли проиллюстрировать главную идею дневниковой записи, в которой образ «великого друга человечества, одного из величайших революционеров мира» трансформируется в «самодержавно правившего Францией и заливавшего ее кровью вместе с этой безногой ехидной Кутоном и кретином Робеспьером».

Опираясь на очерк Ленотра, Бунин показывает, что в характере Сен-Жюста не было ничего «великого», а вся его революционность сводилась к моральной разнужданности и желанию любой ценой занять положение в обществе:

Теперь, говорит Ленотр, с достоверностью установлено, что в отрочестве Леонард-Флорелль Сен-Жюст (рано лишившийся крутого отца и ни в грош не ставивший мать) был просто на просто буйным уличным мальчишкой со многими пренеприятными задатками. <...>

Он, этот будущий «друг народа», даже съездил в Париж с специальной целью «приобрести себе хорошие манеры», а возвратясь, хвастал, что в Париже ему обеспечено место в королевской гвардии. Он рассказывал, что в Суассоне ему «нет отбоя от великосветских дамочек», стал внедрять среди своей родной «деревенщины» охоту «к вольным и нежным забавам» и так преуспел в этом, что вскоре в Блэранкуре поднялся целый хор жалоб отцов и мужей прекрасного пола (Возрождение, 1925, 12 августа, № 71, с. 2).

Бунин близко к тексту пересказывает отдельные фрагменты очерка Ленотра: о том, как будущий «друг человечества» обесчестил дочь королевского нотариуса и обокрал собственную мать, так что у читателя не остается сомнений в абсолютной безнравственности человека, входившего в монтаньярский триумвират.

Описывая дальнейшую судьбу Сен-Жюста, Бунин использует модель «из грязи в князи». Для характеристики его жизни перед революцией используются формула «впал в ничтожество», рефреном повторяющаяся у Н. А. Тэффи в пародийной «Всеобщей истории, обработанной “Сатириконом”»:

Выйдя к концу марта 1787 года на свободу, Сен-Жюст, «уязвленный и полный ненависти», впал в ничтожество: поступил писцом к суассонскому прокурору. Будущее его было весьма темно. Но тут, на его великое и неожиданное счастье, подспела великая благодетельница очень многих ничтожеств, а также и тех, кого судебная медицина называет людьми «преступной и беспокойной воли»: революция (Возрождение, 1925, 12 августа, № 71, с. 2).

Обратим внимание на то, что в самом очерке Ленотра нет слов «революционер», «революционный». Лишь один раз он упоминает о «контрреволюционерах» [Lenotre, 1904, p. 333], и однажды использует слово «революция», приводя слова маркизы де Креки: «Trois femmes qui crient, disait la vieille marquise de Créquy, font plus de bruit que cent mille hommes qui se taisent. Voilà le secret de bien des révolutions» [Ibid., p. 332] («Три женщины, которые кричат, говорила старая маркиза де Креки, шумят больше, чем сто тысяч мужчин, которые молчат. Вот секрет многих революций» (Возрождение, 1925, 12 августа, № 71, с. 2)).

В «Окаянных днях» же разоблачение одного из вождей революции смыкается с разоблачением самой революции, которая определяется не через заявленные великие цели «свободы, равенства, братства», а через подлинные, с точки зрения Бунина, движущие ее силы: преступную волю стремящихся к личному преуспеянию ничтожеств. Бунин сплетает свои оценки революции и ее вождей с прямыми (в кавычках) или косвенными цитатами из Ленотра, так они выглядят как одно целое. К примеру, Ленотр начинает свой рассказ о племяннице Сен-Жюста так: «Dans la maison qu'habine aujourd'hui, honorét et aimée de tous, la petite niece du conventionnel, j'ai vécu quelques heures précieuses» [Lenotre, 1904, p. 338]. А в «Окаянных днях» на первый план в изложении этого фрагмента выходит бунинская характеристика Сен-Жюста:

А в доме, где живет теперь племянница этого великого злодея и скверного актера <...> (Возрождение, 1925, 12 августа, № 71, с. 3).

Бунин резко отрицательно оценивает не только революцию и Сен-Жюста, но и его «простодушных соотечественников», допустивших ничтожество к власти. Фактически она называет Францию и Европу дурами:

Госпожа Сен-Жюст, однако, была взбешена на этот раз по-настоящему. Кроме того, она оказалась все-таки не такой уж душой, как предполагал ее сынок, – во всяком случае не такой, как Франция да и вся Европа, которую удалось ему так блестяще одурачить впоследствии (Возрождение, 1925, 12 августа, № 71, с. 2).

Фрагмент, опубликованный 12 августа, был посвящен Ленотру целиком – французский историк упоминался и в первом («Читаю Ленотра («Vielles maisons, vieux papiers»)), и в последнем предложении, где «герои» французской революции прямо связывались с «героями» революции русской:

Да, да, разукрасит – на время, конечно, – история и наших кровавых прохвостов. Уж на что хорош Луначарский (на Капри, над гробиком своего ребенка, читал «Литургию Красоты» Бальмонта). Но и Луначарского разукрасит.

«Еще не настало время для объективной оценки русской революции». Да пропади вы пропадом со своей будущей объективностью! Нет, мы должны всеми силами стараться лишить вас этого удовольствия своей живой субъективностью. А то поди дожидайся в могиле своего Ленотра! (Возрождение, 1925, 12 августа, № 71, с. 3)

В следующем фрагменте, напечатанном в «Возрождении» 15 августа, Бунин не касается Ленотра: размышления и рассуждения автора в этой части основываются на цитатах из русских историков и писателей. Но затем, 29 августа, он вновь возвращается к книге французского историка, прямо сравнивая вождей двух революций:

Как раз читаю Ленотра. Сен-Жюст, Робеспьер, Кутон... Ленин, Троцкий Дзержинский... Кто подлее, кровожаднее, гаже? Конечно, все-таки московские. Но и парижские были не плохи (Возрождение, 1925, 29 августа, № 88, с. 2).

Для иллюстрации на этот раз берется очерк Ленотра о Кутоне:

Кутон, говорит Ленотр, Кутон диктатор, ближайший сподвижник Робеспьера, лионский Атилла, законодатель и садист, палач, отправлявший на эшафот тысячи ни в чем невинных душ, «страстный друг Народа и Добродетели», Кутон, как известно, был калека, колченогий. Но как, при каких обстоятельствах потерял он ноги? Оказывается, очень просто и постыдно. Теперь открылось с полной достоверностью, что дело было так: Кутон проводил ночь у своей любовницы, муж которой отсутствовал. Все шло прекрасно, как вдруг – стук, шаги возвращающегося мужа. Кутон вскочил с постели и прыгнул в окно во двор – и угодил как раз в выгребную яму. Просидев там до рассвета, он навсегда лишился ног, – они у него отнялись на всю жизнь (Возрождение, 1925, 29 августа, № 88, с. 2).

К рассказу о Кутоне Бунин возвращается 14 ноября – в первом из «заключительных» четырех фрагментов, которые печатались уже с подзаголовком «Из одесских заметок 1919 г.» Эта запись датирована 9 июня. В «Возрождении» предшествующий фрагмент печатался 19 сентября, так что новая публикация воспринимается большинством уже вне прямой связи с предыдущей записью от 7 июня, которая, вероятно, по авторскому замыслу изначально должна была стать завершающей. Во всяком случае на это указывают и ее графическое оформление (два последних предложения следуют после обозначенной чертой отбивки), и содержание заключительного абзаца: «Сумасшедшее слухи о Деникине, об его успехах. Решается судьба России».

Начало записи от 9 июня (№ 109, с. 3) прямо корреспондируется с предшествующей («В газетах все то же – “Деникин хочет взять в свои лапы очаг” – и все та же страшная тревога за немцев за то, что им придется подписать “позорный” мир»), и в книжной редакции эта связь, естественно, является определяющей. Но в газетном контексте «французские» мотивы записи воспринимаются не менее значимо. Здесь Бунин начинает свое рассуждение с «французов» и, прежде чем перейти к Ленотру, упоминает Шиллера, Андре Шенье и Наполеона:

«Попытка французов восстановить священные права людей и завоевать свободу обнаружила полное человеческое бессилие... Что мы увидели? Грубые анархические инстинкты, которые, освобождаясь, ломают все социальные связи и с непреодолимой яростью стремятся к животному самоудовлетворению... Но явится какой-нибудь могучий человек, который укротит анархию и твердо зажмет в своем кулаке бразды правления!»

Удивительней всего то, что эти слова, столь дивно оправдавшиеся на Наполеоне, – принадлежат человеку, бывшему до французской революции страстным революционером, певцом «Колокола», Шиллеру.

А Шенье? Перед эшафотом он воскликнул:

– Как! Умереть, не плюнувши в лицо революционному террору?

А Наполеон?

– Что сделало революцию? Честолюбие. Что положило ей конец? Тоже честолюбие. И каким прекрасным предлогом дурачить толпу была для нас всех свобода! (Возрождение, 1925, 14 ноября, № 165, с. 2)

Обращаясь затем к очерку Ленотра о коляске Кутона («La brouette de Couchon»), Бунин не просто излагает его содержание. Он создает художественный образ «одного из триумвиров, ближайшего друга и сподвижника Робеспьера», который предстает перед читателями как «лионский Атилла», «свирепая гадина»:

Должно быть, жуткое это было зрелище, вид этого человеческого обломка, который несся среди толпы на своей машине-трещотке, наклонив вперед туловище с завернутыми в одеяло мертвыми ногами, обливаясь потом и все время крича: «сторонись!» – а толпа шарахалась в разные стороны в страхе и изумлении от противоположности между жалким видом этого калеки и тем ужасом, который вызывало одно имя его! (Возрождение, 1925, 14 ноября, № 165, с. 2–3).

На самом деле и Сен-Жюста, и Кутона мы видим в «Окаянных днях» не глазами Ленотра, а глазами Бунина. Это взгляд на историю французской революции сквозь призму человека, оказавшегося захваченным современной русской революцией. Но регулярные ссылки на книгу Ленотра нужны в «Возрождении» для того, чтобы негативная оценка французской революции не воспринималась как взгляд русского «со стороны».

В собрании сочинений уже нет столь акцентированных ссылок на французского историка. Характеристика Ленотра и его книги отсутствует в книжной редакции, как и вся запись «Ночь на 6 мая». В собрании сочинений за «5 мая» сразу следует 8 мая. Опущена и первая часть записи, датированной «6 мая», причем вместе с датировкой, так что вторая часть записи, в газетной редакции датированной 6 мая, сливается с записью от 5 мая. Благодаря такому пропуску отчасти меняется и логика повествования. В книге от цитат из статьи Подвойского в киевских «Известиях», выступления Раковского, речи Горького на съезде Третьего Интернационала «День великой лжи» и не раз использованной Буниным публикации из горьковской газеты «Новая Жизнь» от 6 февраля 1918 г., в которой большевики называются «компанией авантюристов», Бунин практически сразу переходит к цитатам из Аксакова, Ключевского, Достоевского, Герцена, Соловьева, Костомарова, и революция таким образом напрямую связывается с русской историей. В газетной редакции между ними стоит Ленотр. Начало записи от 6 мая в собрании сочинений перепутано при наборе: оно стоит после записи от 8 мая (начинается в книге, как и в газете, рассказом «Иоанн, тамбовский мужик Иван, затворник и святой») – и в таком виде по-прежнему воспроизводится при переизданиях [Бунин, 1990, с. 134–135].

Устойчивая надежда на вмешательство со стороны как на единственную реальную возможность спасения России от большевиков является одним из лейтмотивов в «Окаянных днях». При этом характеристики французов и немцев строятся Буниным по-разному.

Когда речь идет о немцах, Бунин дает им «собственную» характеристику (которую он потом, как уже было показано, уберет из книжной редакции). Создавая образы французов и Франции, он предпочитает «скрываться за источником», использовать очерки Ленотра, газетные заметки, сторонние слова и эмоции, стара-

ется отказываться от их непосредственного изображения (исключением является посол Франции в России).

В исторической плоскости французы предстают как грешники, они несут ответственность за революцию не только перед своей страной, но и перед остальным миром. В современности динамика образа народа «пришли – ушли – стоят – придут» сочетается со статичной интерпретацией его как спасителя. Собственно, в плоскости 1919 г. спасение России от большевизма предлагается им как своего рода искупление вины. Но в 1925 г. уже известно, что французы не стали приносить эту жертву. В контексте первой публикации в «Возрождении» это уже трактуется как двойная ответственность, требующая от Франции осознания и искупления.

«Окаянные дни» в какой-то степени убеждают если не французов, то русских эмигрантов в том, что беженцы ничем не обязаны приютившей их Франции, напротив, Франция обязана искупить вину перед Россией и русскими. В то же время Бунин не обвиняет Францию и французов, он, скорее, взывает к их совести...

Параллели между двумя революциями должны были помочь французской аудитории понять происходящее в России, но понимание не настраивает аудиторию против русской революции, как хотелось бы Бунину, а, напротив, примиряет с ней, оправдывает ее. Для большинства французов их революция – действительно великая, а День взятия Бастилии является самым знаменательным национальным праздником. Называя Францию и Европу «дурами», Кутона «безногой ехидной», а Робеспьера «кретином», Бунин в 1925 г. скорее отталкивает французов от русских эмигрантов, чем вызывает к ним сочувствие.

Список литературы

Бакунцев А. В. И. А. Бунин на страницах одесской печати в годы Гражданской войны // Вестник Моск. ун-та. Серия 10. Журналистика. 2014. № 5. С. 55–71.

Бунин И. А. Собр. соч. Берлин: Петрополис, 1935. Т. 10: Окаянные дни. 255 с.

Бунин И. А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М.: Сов. писатель, 1990. 416 с.

Николаев Д. Д. Дневник как публицистика: Окаянные дни Ивана Бунина в парижской газете «Возрождение» 1925 г. // Avtobiografiya. 2019. № 8. Р. 117–148.

Lenotre G. Paris révolutionnaire. Vieilles maisons, vieux papiers. Première serie. Deuxième édition. Paris: Librairie Académique Didier Perrin et C, Libraires-Éditeurs, 1904. 366 p.

References

Bakuntsev A. V. I. A. Bunin na stranitsakh odesskoy pechati v gody Grazhdanskoy voynu. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika*, 2014, no. 5, p. 55–71. (in Russ.)

Bunin I. A. *Sobranie sochineniy*. Berlin, Petropolis, 1935, vol. 10: *Okayannye dni*, 255 p. (in Russ.)

Bunin I. A. *Okayannye dni*. *Vospominaniya. Stat'i*. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1990, 416 p. (in Russ.)

Сюжет в системе культурных универсалий

Lenotre G. Paris révolutionnaire. Vieilles maisons, vieux papiers. Première serie. Deuxième édition. Paris, Librairie Académique Didier Perrin et C, Libraires-Éditeurs, 1904, 366 p.

Nikolaev D. D. Dnevnik kak publitsistika: Okayannye dni Ivana Bunina v parizhskoy gazete "Vozrozhdenie" 1925 g. *Avtobiografiya*, 2019, no. 8, p. 117–148. (in Russ.)

Сведения об авторе

Николаев Дмитрий Дмитриевич – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Москва, Россия)

ddnikolaev@mail.ru

ORCID 0000-0001-8449-4682

Information about the Author

Dmitry D. Nikolaev – Doctor of Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation)

ddnikolaev@mail.ru

ORCID 0000-0001-8449-4682

УДК 81'373 + 81'42
DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-223-238

**Россия большевистская как «мир смерти»
(на материале книги И. А. Бунина «Окаянные дни»)**

Т. Г. Путилина

*Новосибирский приборостроительный завод
Новосибирск, Россия*

*Новосибирский государственный педагогический университет
Новосибирск, Россия*

Аннотация

Рассматривается семантика смерти как ключевой компонент образа России 1920-х гг., конструируемый в тексте книги И. А. Бунина «Окаянные дни». Описываются языковые приемы, с помощью которых автор изображает страну при новом режиме и людей, симпатизирующих новой власти. Доказывается, что *жизнь / смерть* является текстообразующей оппозицией. Делается вывод о том, что образ новой России как «мир смерти» противопоставляется образу старой Руси, «миру жизни», с помощью антонимичных понятий *животное / человек, богохульники / верующие, больные / здоровые, искусственное / настоящее*. Данные пары лексем связаны с оппозицией *жизнь / смерть* общими семами, актуализирующимися в произведении, что позволяет описать авторскую языковую картину мира.

Ключевые слова

жанр воспоминаний, бинарные оппозиции, *жизнь / смерть*, авторская языковая картина мира, метафора, семантика

Для цитирования

Путилина Т. Г. Россия большевистская как «мир смерти» (на материале книги И. А. Бунина «Окаянные дни») // Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1. С. 223–238. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-223-238

**Bolshevik Russia as a “World of Death”
(Based on the Book by I. A. Bunin “Damned Days”)**

T. G. Putilina

*Novosibirsk Instrument-Making Plant
Novosibirsk, Russian Federation*

*Novosibirsk State Pedagogical University
Novosibirsk, Russian Federation*

Abstract

Life / death contrasting is fundamental to the reconstruction of national paintings of the world. In each culture, the experiences associated with opposition life / death are expressed in specific traditions and rites and, accordingly, are enshrined in the language in a certain way.

© Т. Г. Путилина, 2020

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

The author's language picture of the world is based on the common language picture of the world, which is formed as a result of the generalization of knowledge received by native speakers. In literary works, it is often the opposition to life / death that contains semantic features that reflect the author's linguistic picture of the world.

Of particular interest to the study are the memories of famous writers, in which they present their impressions of iconic historical events and creative personalities. It is in such texts that the author's features of the language are clearly manifested, characteristic language means for expressing a certain attitude towards people and their position in the current situation.

The material of our study is the collection "Damned Days" by writer Ivan Bunin. The scientific novelty of the work is that the work of I. Bunin is considered in a new aspect, from the point of view of analyzing the meanings of words and expressions used in the text to contrast two worlds, the world of old Russia and the world of Bolshevik Russia, and the language means used by the writer.

The work concludes that I. Bunin uses techniques to negatively characterize people, with the help of which the semantics of characters from the "world of death" are actualized. By using zoomorphisms, describing a person with the inclusion of inanimate objects, listing diseases, comparing with the corpse and words with a negative connotative color, the author shows that the described characters do not belong to real living people. Thus, the author verbally "displaces" people hated by him from the world of the living and paints a special, inverted "anti-world" – "world of the dead." This world is also defined by the author of the work as "horror," "terrible" with the use of corresponding lexes. In the author's picture of the world, Bolshevik Russia is a "dead" world, opposed to the "living" world of old Russia. The author uses language tools such as metaphors, comparisons, occasionalisms. Vocabulary has a negative connotation, sometimes bright to such an extent that it is invective. The world of old Russia is opposed to this world. Its representatives are called the opposite in meaning: these are beautiful, healthy, believing people.

Keywords

genre of memories, binary oppositions, life / death, author's language picture of the world, metaphor, semantics

For citation

Putilina T. G. Bolshevik Russia as a "World of Death" (Based on the Book by I. A. Bunin "Damned Days"). *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 223–238. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-223-238

Противопоставление *жизнь / смерть* имеет фундаментальное значение для реконструкции национальных картин мира. Как отмечают исследователи, «в отечественной науке проблемой мировидения занимались первоначально в границах задачи реконструкции структуры архаического коллективного сознания на материале мифа и фольклора» [Серебренников и др., 1988, с. 14]. Например, важное место в картине мира славян в древнем периоде занимают базовые семантические оппозиции: «белый – черный, бессмертие – смерть, близкий – далекий, вареный – сырой, вертикальный – горизонтальный, верх – низ, весна (лето) – зима, видимый – невидимый, восток – запад, главный – неглавный, день – ночь, доля – недоля, дом – лес, жизнь – смерть, земля – вода, красный (пурпуровый) – черный, мужской – женский, небо – земля» [Там же, с. 15]. Как видим, исследователи считают, что оппозиция *жизнь / смерть* является важнейшей смысловой составляющей славянской культуры, соотносящейся с другими бинарными оппозициями.

В каждой культуре переживания, связанные с оппозицией *жизнь / смерть*, получают выражение в специфических традициях и обрядах и, соответственно, закрепляются в языке определенным образом. Это констатирует С. Рязанцев в труде «Танатология», посвященном отношению к смерти в современном обществе: «...людям всегда было свойственно избегать разговоров о смерти, и даже само слово “умереть” в повседневной речи старались заменять какими-либо другими, более смягченными выражениями: “отправиться в лучший мир”, “приказать долго жить”, “протянуть ноги”» [Рязанцев, 1994, с. 2]. Следовательно, культурные традиции выражения чувств и мыслей в разных ситуациях связаны с формами языкового воплощения исследуемой оппозиции. Связь оппозиции *жизнь / смерть* с растительными образами была отмечена В. Ф. Югай при анализе фольклора, а именно причитаний, записанных в Вологодской области: «Распространен образ леса как преграды между мирами живых и мертвых. При этом фитонимы в причитаниях можно разделить на мертвые (дерево как материал) и живые (лес, которым зарастает тропинка; “цветики”, “травинки”» [Югай, 2009, с. 17]. Наличие образов мертвого и живого дерева привело автора к интересному наблюдению о слове «покойник»: «...в слове “покойник” утрачивается значение “человек”, – это совершенно разные персонажи народного творчества» [Там же, с. 21]. Данное замечание принципиально важно для нашего исследования, так как утрата в структуре значения слова *покойник* семы «человек» делает возможным по отношению к персонажам, причисляемым автором к семантической области смерти, такое языковое поведение, которое не приемлемо по отношению к человеку.

Авторская языковая картина мира базируется на общезыковой картине мира, которая формируется в результате обобщения получаемых носителями языка знаний. В литературных произведениях часто именно оппозиция *жизнь / смерть* содержит семантические особенности, отражающие авторскую языковую картину мира. Пока человечество не нашло научно обоснованного ответа на вопрос о том, что происходит после смерти с мыслящим существом, раздумья о жизни и смерти занимают центральное место в литературном творчестве. Об этом пишет А. А. Галицкая: «В мировой поэтической традиции базовой антитезой, определяющей характер взаимоотношений человека и мира, является антитеза жизни и смерти, осмысляемая каждым художником в рамках собственного видения мира» [2010, с. 159]. Особый интерес для исследования представляют воспоминания известных писателей, в которых они излагают свои впечатления о знаковых исторических событиях и творческих личностях. Именно в таких текстах ярко проявляются авторские особенности языка, характерные языковые средства для выражения определенного отношения к людям и своей позиции в сложившейся ситуации.

Материалом нашего исследования является сборник «Окаянные дни»¹ Ивана Бунина. Творчество И. А. Бунина часто становилось объектом внимания филоло-

¹ «Окаянные дни» – это художественное и философско-публицистическое произведение, которое отражает эпоху революции и последовавшей за ней Гражданской войны. Произведение Бунина соединяет в себе как черты документальных жанров, так и ярко выраженное художественное начало. Книга содержит дневниковые записи, которые писатель вел в Москве и Одессе с 1918 по 1920 г. Фрагменты впервые опубликованы в Париже в русской эмигрантской газете «Возрождение» в 1925–1927 гг. В полном виде текст был

гов. Одной из актуальных тем является вопрос взаимоотношений И. Бунина с писателями-символистами. Например, К. В. Анисимов и Е. В. Капинос пишут об интересе И. Бунина к символизму: «На исходе 20-х и в 30-е годы, как и Ходасевич, Бунин видит и оценивает русский символизм в ретроспекции и интересуется им не только как высокой поэтической культурой, но и как (если прибегать к современным терминам) “субкультурой”, соединяющей высокое и низкое, прославленное и безвестное, глобальный ход истории и частную биографию» [2010, с. 98]. Другими словами, при всем неодобрении И. Бунин не мог игнорировать символизм как культурный феномен. Исследователи отмечают даже сходство стиля некоторых произведений И. Бунина с символистами: «Действительно, И. Бунин в значительной мере реформировал традиционную повествовательную структуру и начал работать в манере, напоминающей манеру прозаиков-символистов. Возможно, сам И. Бунин не осознавал их влияние» [Галай, 2017, с. 42]. Многочисленные негативные характеристики символистов, данные И. Буниным и часто связанные с их симпатиями к новой власти, также широко известны: «...на отношение И. Бунина к художникам очень часто влияло то, какими человеческими качествами обладал этот художник и как он вел себя в тяжёлые для России революционные годы. После революции 1917 года в дневниках “Окаянные дни” И. Бунин отзывается резко негативно о своих собратьях по перу. И. Бунин не протестовал “предательства” – переход к большевикам» [Галай, 2014, с. 66]. Следовательно, неприятие новой власти И. Бунин проецирует на сотрудничавших с ней людей и их творчество. Через их описание И. Бунин создает образ большевистской России как «мира смерти».

Научная новизна работы заключается в том, что творчество И. Бунина рассматривается в новом аспекте, с точки зрения анализа значений слов и выражений, используемых в тексте для противопоставления двух миров, мира старой Руси и мира большевистской России, и языковых средств, применяемых писателем. Результаты данного исследования могут быть использованы для характеристики И. Бунина как языковой личности. Цель работы – изучить семантику оппозиции *жизнь / смерть* в книге И. Бунина «Окаянные дни», охарактеризовать языковые средства, наиболее активно используемые И. Буниным, с помощью которых автор изображает мир и людей большевистской России как «мертвый мир» и противопоставляет ему мир старой Руси, «живой», но уходящий в прошлое.

И. Бунин повествует о революционном времени и упоминает многих известных поэтов-символистов. Для отнесения государства и людей, которым он не симпатизировал, к семантической области смерти И. Бунин использует ряд языковых приемов.

1. Оппозиция *жизнь / смерть*, выраженная через противопоставление *человек – животное*.

Как мы писали выше, оппозиция *жизнь / смерть* тесно связана с другими базовыми бинарными оппозициями. В. Я. Пропп отмечает, что изначально смерть имела зооморфный облик: «животный облик смерти древнее костяного или скелетного» [2000, с. 53]. Также животное, по Проппу, – древнейший гроб и древ-

опубликован берлинским издательством «Petropolis» в составе собрания сочинений в 1936 г. В СССР книга была запрещена и не публиковалась вплоть до Перестройки.

нейшее представление о форме загробной жизни: «Шурц, например, сообщает о домах с деревянными изображениями акул, внутри которых хранились трупы вождей. Это – древнейшая форма гроба. Такая форма, в свою очередь, отражает более ранние представления о превращении человека при смерти в животное или о съедении его животным» [Там же, с. 104]. Другие исследователи также отмечают семантическую связь слова *зверь* со смертью и гибелью: «...поскольку жизнь и смерть – это одно начало, единый источник, дающее жизнь дает и смерть, новую жизнь, разница только между тем, в каком это мире. Сюда же и пагубный, смертоносный, гибельный, поскольку идее зверя это отнюдь не чуждо, и, даже напротив, предполагается им» [Надель-Червинская, Червинский, 2013, с. 388]. Таким образом, *животное* является первичным образом мертвого человека или того места, куда он попадает, т. е. оппозиция *жизнь / смерть* непосредственно соотносится с оппозицией *человек / животное*. В связи с таким выводом зооморфизмы с негативной коннотативной оценкой – способ метафорического выражения семантики смерти в произведении. Например, семантика «недочеловека», передается через образ *обезьяны*, что иллюстрируют следующие фрагменты:

Про **обезьяньи** неистовства Белого и говорить нечего... (Автобиографические заметки, с. 242);

Небольшой лоб, низко заросший волосами, закинутыми назад и довольно длинными, был морщинист, **как у обезьяны**...² (Горький, с. 270);

Все комнаты всего города измеряют, **проклятые обезьяны, остервенело** катающие чурбан!³ (Окаянные дни. Одесса. 1919 г. 25 апреля, с. 78).

И. А. Бунин использует прилагательное, образованное от названия животного, сравнение, а в последнем примере даже метафорически называет человека животным. По данным ССРЛЯ, у слова *обезьяна* есть два переносных значения, применимых к человеку: «*Перен.* О том, кто рабски, слепо подражает другим или передразнивает других. // *Перен. Разг.* О человеке с некрасивой внешностью». Прилагательное же *обезьяний* имеет значение «Такой, как у обезьяны; свойственный обезьяне» [ССРЛЯ, 1959, т. 8, с. 88–89]. По нашему мнению, эти значения актуализируются в приведенных нами контекстах, однако есть и иной семантический потенциал у слова *обезьяна*, особенно явно реализующийся в последнем примере, и это значение «недочеловек, тот, кто не может считаться человеком в полном смысле».

Для создания образа животного автор употребляет метафору, в которой человеческая речь названа звуками, издаваемыми животным. Например, таково описание чтения стихов Брюсовым:

Вскоре после нашего знакомства Брюсов читал мне, **лая в нос**, ужасную чепуху <...> **Лаял** и другое, нечто уже совершенно удивительное (Автобиографические заметки, с. 229).

К. В. Анисимов и Е. В. Капинос также отмечали частое использование слова «лай» И. Буниным при описании Брюсова: «Сам Брюсов подан в очевидной сатанистической перспективе. Например, его голос уподоблен собачьему лаю [Ани-

² О Горьком.

³ О людях, пришедших измерять его комнату.

симова, Капинос, 2010, с. 102]. Однако, кроме значения *лая* в образе Брюсова как сатанистической черты, мы хотели бы отметить семантику данной метафоры как признака незначительности, ложных претензий. В доказательство этому приведем цитату, в которой Бунин описывает родовой дом Брюсова:

Дом этот был настоящий **уездный, третьей гильдии купеческий**, с воротами, всегда запертыми на замок, с **собакою на цепи** во дворе (Автобиографические заметки, с. 238).

Данное описание предваряет последующие упоминания о «лае» Брюсова, которые по семантике («Лай – отрывистые звуки, издаваемые собакой» [ССРЛЯ, 1958, т. 6, с. 36]) ассоциируются с цепной собакой в третьей гильдии (самого низкого ранга) купеческом доме.

Поэтические способности В. Маяковского охарактеризованы при помощи животной, предметной и растительной метафор:

...с его поэтичностью **ломовой лошади** и **заборной** бездарностью даже в тех **дубовых** виршах, которые он выдавал за какой-то новый род якобы стиха... (Маяковский, с. 279).

Эти определения объединяет смысловой оттенок – что-то грубое, тяжеловесное, далекое от необходимой для поэта интеллигентности и утонченности.

Не вызывающие симпатий у автора люди в произведении метафорически называются не только животными, но и растениями:

Надо еще доказывать, что нельзя <...> просвещать насчет «последних достижений в инструментовке стиха» какую-нибудь **хряпу с мокрыми от пота руками!** Да **порази ее проказа до семьдесят седьмого колена**, если она даже и **«антирисуется»** стихами! (Окаянные дни. Одесса. 1919 г. 24 апреля, с. 75).

В толковых словарях слово *хряпа* не имеет переносного значения «простолюдин», но И. А. Бунин использует его именно как уничижительное. Значение данного слова следующее: «Хряпа. *Простореч.* Верхние листья в кочане капусты, не идущие в пищу» [ССРЛЯ, 1965, т. 17, с. 501]. «Мокрые от пота руки», видимо, ассоциируются у автора с верхними капустными листьями. Семантика непригодности (не идущие в пищу) тоже актуализируется, обозначая неспособность людей из простонародья к сочинению стихов. Нарочито неправильное слово *«антирисуется»* подчеркивает пренебрежение автора к этим людям. Автор желает *хряпе* болезни (*порази ее проказа*), что усиливает семантику смерти.

И. А. Бунин позиционирует себя как человека верующего. Однако отношение, высказываемое к людям в тексте, совсем не соответствует христианской любви. Писатель считает, что к нему самому, в отличие от простых людей, проявляют внимание даже небесные силы:

По приказу **самого Архангела Михаила** никогда не приму большевистского правописания (Окаянные дни. Одесса. 1919 г. 24 апреля, с. 75).

Автор отстаивает старый мир с его христианством, но пишет о неспособности простых людей проникнуться христианскими идеалами, также используя для названия людей зооморфизмы:

Полевицкая опять о том, чтобы я написал мистерию, где бы ей была «роль» Богоматери «или вообще святой, что-нибудь вообще зовущее к христианству». Спра-

шиваю: «Зовущее кого? Этих **зверей?**» – «Да, а что же? Вот недавно сидит матрос в первом ряду, пудов двенадцать – и плачет...» **И крокодилы**, говорю, плачут... (Окаянные дни. Одесса. 1919 г. 2 июня, с. 110).

Этот фрагмент, хоть и не содержит фразеологизма, тем не менее тесно с ним связан. По данным Большого фразеологического словаря, значение его: «Крокодиловы слезы. Неискреннее, лживое сожаление; лицемерное сочувствие, сострадание» [БФСРЯ, 2006]⁴.

Автор поясняет: «Имеется в виду, что лицо, группа лиц (X), реже – социальная организация, какое-л. государство (L) притворно демонстрирует жалость к кому-л., скорбь по поводу чего-л., действуя при этом зачастую жестоко и безжалостно. Говорится с неодобрением. реч. стандарт. ♦ X <L> льёт крокодиловы слезы» [Там же]. В толковании фразеологизма есть упоминание о компоненте искусственности, притворства, а также о жестокости. Интересен также культурологический комментарий этого фразеологизма: «Выражение возникло из древнего (но не соответствующего реальности) поверья о том, что крокодил, прежде чем окончательно проглотить свою жертву, плачет» [Мелерович, Мокиенко, 2001, с. 659]. Во фразеологическом словаре отмечается связь образа крокодила с представлением о преисподней: «В древнейших представлениях, характерных для различных религий и мифологических систем, **крокодил** уподобляется хтоническим (рожденным землей, связанным с преисподней) существам, напр., дракону, библейскому Левиафану. В современном восприятии **крокодил** связан со стереотипным представлением о хищности, прожорливости, кровожадности и беспощадности» [БФСРЯ, 2006]. В связи с этим замечанием становится понятным выбор слова для названия простых людей, подчеркивающего уверенность автора в том, что этих персонажей бесполезно звать к христианству.

Тема христианской веры является в произведении отдельным основанием для актуализации оппозиции *жизнь / смерть*.

2. Оппозиция *жизнь / смерть*, выраженная через противопоставление *богохульники / верующие*.

Автор упоминает о склонности писателей богохульничать. И. Бунин клеймит поэтов – «богохульников»:

Приступы кощунства, богохульства были у Блока тоже **болезненны** (Автобиографические заметки, с. 243).

В этом контексте тема богохульства переплетается с другой центральной семантикой – болезнью. В следующем фрагменте речь идет о высказывании И. Бабеля по отношению к статуе Богородицы:

Среди наиболее **мерзких богохульников** был ещё Бабель. <...> Я, со своей стороны, вспоминал тогда ещё один рассказ Бабеля, с **юмором** говорилось, между прочим, о статуе Богородицы **в каком-то католическом костеле**, но тотчас старался не думать о нём: тут **гнузность**, с которой было сказано о грудях её, **заслуживала уже плахи**... (Автобиографические заметки, с. 245–246).

Хотя речь в данном примере идет о католическом, а не о православном храме, недостаточно почтительные строки о статуе Богородицы автор готов карать отсе-

⁴ См.: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/phraseological-dictionary/articles/89/krokodilovy-slezy.htm>

чением головы (жестокой древней казнью). Отметим также словоформу «с юмором». Этот юмор, по И. Бунину, явно неуместен. Символисты называли революцию «праздником смерти», делая акцент на слове *праздник*: «Даже революция с таких позиций первоначально представляла (в духе Брюсова и Бальмонта) как веселый праздник разрушения и смерти» [Минц, 1980, с. 126]. Но для И. Бунина главным в этом сочетании было слово *смерть*, т. е. проявления неуместного веселья также являются в языковой картине мира И. Бунина признаком *смерти*. Сам же он не смущается, например, использованием слова «черт»:

Лучше **черти**, чем Ленин (Окаянные дни. Москва. 1918 г. 5 марта, с. 40);

... я позволил себе некоторую «свободу слова», **послав к черту** газету «Социал-Демократ»... (Окаянные дни. Одесса. 1919 г. 12 апреля (старого стиля), с. 47).

Употребление слова *черт* христианские священники считают недопустимым. Но в системе смыслов И. Бунина даже *черт*, хотя он и антагонист светлых сил, но все-таки как часть христианского bestiaria более приемлем, чем вождь и идеолог нового, чуждого И. Бунину порядка.

3. Оппозиция *жизнь / смерть* выражена через противопоставление *настоящее / искусственное*.

Бунин сравнивает внешность людей с частями предметов, неодушевленных вещей:

Говорил этот гостиннодворец, однако, очень изысканно, высокопарно, с отрывистой и гнусавой четкостью, точно **лаял в свой дудкообразный нос** <...> (о Брюсове. – Т. II.) (Автобиографические заметки, с. 238–239);

Я сидел за ужином с Горьким и финским художником Галленом. И начал Маяковский с того, что вдруг подошёл к нам, вдвинул стул между нами и **стал есть с наших тарелок и пить из наших бокалов**; Галлен глядел на него во всё глаза – так, как глядел бы он, вероятно, на **лошадь**, если бы её, например, ввели в эту банкетную залу. **Горький хохотал**. Я отодвинулся.

– Вы меня очень ненавидите? – **весело** спросил меня Маяковский.

Я ответил, что нет: «Слишком много чести было бы вам!» Он раскрыл свой **кормообразный рот**, чтобы сказать что-то ещё <...> (Автобиографические заметки, с. 250).

Включение в описание внешности человека неодушевленных предметов наводит на ассоциацию с образом голема. Согласно Мифологическому словарю, «голем (евр.) – “комок” – могучее человекоподобное мифическое существо, слепленное из глины. Послушен и глуп, выполняет простые домашние работы, но может выйти из повиновения (обычно от неправильного обращения) и тогда становится опасным» [МС, 2006, с. 95]. В этом довольно кратком описании уже фиксируется неестественное происхождение голема, его глупость и угроза людям от него.

В книге «Мифы народов мира» о големе говорится так: «ГОЛЕМ (евр. golem, “комок”, “неготовое”, “неоформленное”), в еврейских фольклорных преданиях, связанных с влиянием каббалы, оживляемый магическими средствами глиняный великан. Представление о Г. имеет предпосылки, специфические для мифологии иудаизма. <...> Эти предпосылки накладываются на общечеловеческую мечту о “роботах” – живых и послушных вещах» [Токарев, 1991, т. 1, с. 351]. В этом источнике указано на магический способ появления голема, на его вещную сущность (послушная вещь) и его опасность. Примечательно, что изначально голем

был сотворен для защиты еврейского народа. Однако голем взбесился и, обладая нечеловеческой силой, начал разрушать дома. Отмечается даже его связь с революционной стихией. Но писатели придавали этому образу разные смыслы: «“Голем” Мейринка – по существу, социальная сатира на мессианизм. Он – символ массовой души, охватываемой в каждом поколении какой-то «психической эпидемией», – болезненно страстной и смутной жадой освобождения. «Г.» возбуждает народную массу своим трагическим появлением: она периодически устремляется к неясной непостижимой цели, но, как и «Голем», становится «глиняным чурбаном», жертвой своих порывов» [ЛЭ, 1929, т. 2]⁵. Этот вариант смыслового наполнения образа голема, используемого по отношению к поэтам, видимо, близок И. Бунину.

В случае с В. Маяковским семантика мертвого передается также с помощью описания «прожорливости». Такое свойство мертвеца отмечали исследователи фольклора: «Подобно живым людям, беспокойные мертвецы видят, слышат, говорят и нуждаются в пище, отличаясь особой прожорливостью» [Васильев, 2009, с. 75]. Во фрагменте упоминается странное, беспричинное веселье, семантическую принадлежность которого к «мертвому» миру мы обосновали выше, а также сопоставление с животным. Следовательно, в данном контексте соединены несколько признаков мертвого, как и в следующем фрагменте, где человек сравнивается с птицей и с предметом погребального культа:

Он оброс густой и круглой красно-коричневой бородой. Круглые прозрачно-коричневые глаза стоят, как у филина. Стриженная голова имеет форму гроба⁶
(Под Серпом и Молотом. Из записей неизвестного. 1930 г., с. 157).

В приведенном фрагменте на принадлежность описываемого человека к «миру смерти» указывают такие признаки, как стоячие глаза (остановившийся взгляд мертвого), сравнение с *филином* и, как завершение образа, голова в виде предмета, являющегося атрибутом смерти.

Образы людей создаются не только с помощью зооморфизмов, но и с помощью семантики карнавальных масок. Связь образа голема, маскарада и смерти как безвозвратного и безнадежного исчезновения из мира подчеркнута в следующем фрагменте. Создается впечатление спектакля, искусственного действия вместо жизни:

И в этой «Собаке» уже сидело немало и будущих «большевиков»: Алексей Толстой, тогда ещё молодой, крупный, мордастый, являлся туда **важным барин**ом, помещиком, в енотовой шубе, в бобровой шапке или в цилиндре, стриженный **a la мужик**; Блок приходил с каменным, непроницаемым лицом красавца и поэта; Маяковский в **желтой кофте с глазами сплошь тёмными, нагло и мрачно вызывающими, со сжатыми, извилистыми, жабыми губами...** (Автобиографические заметки, с. 244–245).

И. Бунин использует две конструкции – *являлся кем / приходил с чем*. С помощью данных конструкций показано, что каждый человек как будто «надевал» некий образ, а не был собой. В этом примере повторяются в завуалированной форме

⁵ См.: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/>.

⁶ О земляке, бывшем красноармейце.

темы животного (*в енотовой шубе, в бобровой шапке, жабыи губы*); семантика голема – в «окаменении» лица Блока).

В следующем фрагменте текста И. Бунина изображение реальных людей карикатурными образами носит ярмарочный, балаганный характер:

И все наряжены: Маяковский носит женскую жёлтую кофту, Андреев и Шаляпин – **поддевки, русские рубахи навыпуск, сапоги с лаковыми голенищами**, Блок **бархатную блузу и кудри**... **Все мошенничают**, дорогой мой! (Третий Толстой, с. 290).

Писатель добивается этого употреблением слова «наряжены». Второе значение слова «наряжаться» – «В маскараде и т. п. – одеваться в подражание кому-либо. Нарядиться, нарядиться кем-либо (в кого-либо)» [ССРЛЯ, 1958, т. 7, с. 473]. Полный охват людей достигается повтором слова «все» в начале и в конце, впечатление рыночного балагана усиливается словом «мошенничают».

4. Оппозиция *жизнь / смерть*, выраженная через противопоставление *здоровье / болезнь*.

Можно отметить в произведении частое упоминание о болезнях – как душевных, так и физических. Это было бы странным, если не принимать во внимание концепцию автора. По общепринятым нормам указывать на болезни человека и на физические недостатки – не этично, грубо и некультурно. Однако И. Бунин охотно перечисляет недуги недругов и политических деятелей:

...у самого Блока была с молодости **жестокая цинга**, жалобами на которую полны его дневники, так же как и на **страдания** от вина и женщин, затем **«тяжелая психостения**, а незадолго до смерти **помрачение рассудка и воспаление сердечных клапанов**... (Автобиографические заметки, с. 242–243);

Но вот наконец воцаряется **косоглазый, картавый, лысый сифилитик** Ленин, начинается та эпоха, о которой Горький, незадолго до своей **насильственной смерти** брякнул: «Мы в стране, освещённой гением Владимира Ильича Ленина, в стране, где неумоимо и чудодейственно работает железная воля Иосифа Сталина!» (Маяковский, с. 277–278).

При характеристике А. Блока И. Бунин перечисляет болезни, в случае же В. И. Ленина – еще и всевозможные недостатки. В семантике каждого из этих слов есть отрицательно-уничужительный коннотативный компонент. Болезни эти, как и характер смерти Горького, не доказанные факты. Упоминания о смерти также немаловажная смысловая составляющая произведения. Подчеркивая болезни людей, И. Бунин отдаляет этих людей от «мира жизни», сигнализирует об их близости к «миру мертвых». Здесь можно обратиться к замечанию В. Ф. Югай о том, что покойник и человек в фольклоре – это разные персонажи. Этим можно объяснить то, что Бунин не считает нарушением этической нормы упоминания о болезнях и физических недостатках тех, кого он не воспринимает как людей.

Наблюдается высокая частотность употребления слов с негативной коннотативной оценкой, наслоение негативных характеристик. Употребляются лексемы *страшный, ужасный, позор* (и их дериваты):

Вообще, теперь самое **страшное**, самое **ужасное** и **позорное** даже не сами **ужасы** и **позоры**, а то, что надо разьяснять их, спорить о том, хороши они или дурны. Это ли не **крайний ужас**... (Окаянные дни. Одесса. 1919 г. 24 апреля, с. 75);

И какой ужас берет, как подумаешь, сколько теперь народу ходит в одежде, содранной с убитых, с трупов! (Окаянные дни. Одесса. 1919 г. 25 апреля, с. 81);

Грабеж идет страшный (Окаянные дни. Одесса. 1919 г. 10 июня, с. 118).

Как мы полагаем, употребление выделенных нами слов связано с тем, что И. Бунин, не страдая скудостью словарного запаса, намеренно повторяет слова, которые, по его мнению, наилучшим образом характеризуют состояние страны и то, что в ней происходит. Отметим окказионализмы *ужасы* и *позоры*. Автор образует множественное число от лексем, подчеркивая большое количество таких событий. По данным РАС⁷, слова *страх* (18) и *ужас* (12) – довольно частотные реакции на слово *смерть*. Употребление этих слов вызвано желанием усилить эффект их и без того негативной семантики как магическим заклинанием, повторяющимся много раз.

И. Бунин находит много выразительных средств, перечисляя болезни и недостатки поэтов и писателей, например:

Силы (да и литературные способности) <...> у тщедушного, дохлого от болезни Арцыбашева или у педераста Кузьмина с его полуголым черепом и гробовым лицом, раскрашенным как труп проститутки, – были и впрямь велики, но таковы, какими обладают истерики, юроды, помешанные: ибо кто же из них мог назваться здоровым в обычном смысле этого слова? (Автобиографические заметки, с. 241);

Чахоточная и совсем недаром писавшая от мужского имени Гиппиус, одержимый манией величия Брюсов, автор «Тихих мальчиков», потом «Мелкого беса», иначе говоря, патологического Передонова, певец смерти и «отца» своего дьявола, каменно неподвижный и молчаливый Сологуб, – «кирпич в сюртуке», по определению Розанова, буйный мистический анархист Чулков, иступленный Волынский, малорослый и страшный своей огромной головой и стоячими чёрными глазами Минский; у Горького была болезненная страсть к изломанному языку... (Автобиографические заметки, с. 241).

В этих фрагментах соединяются различные смысловые акценты, характерные для бунинского стиля описания символистских деятелей: болезненность, недостатки внешности, странности, патологии, восхваление дьявола и, как кульминация этого списка, семантика смерти опосредованно (*каменно неподвижный*; «кирпич в сюртуке») и напрямую (*с... гробовым лицом, как труп, певец смерти*).

Негативные характеристики людей и событий преобладают в произведении. Но данный факт не является авторской чертой, он характерен для всей языковой ситуации в плане эмоционально-оценочного дискурса. Как отмечает Т. А. Трипольская, «для эмоционально-оценочного дискурса характерны полярность и категоричность эмотивно-оценочного содержания, а также преобладание негативных фрагментов эмоционально-оценочного дискурса (так же, как и преобладание отрицательных оценочных единиц в лексической системе языка, отмечаемое всеми исследователями), которое отражает специфику менталитета говорящего социума: стремление к идеалу реализуется через неприятие и отрицание негативных сторон действительности» [1999, с. 7].

⁷ Русский ассоциативный словарь: В 2 т. М.: Астрель; АСТ, 2002. 794 с.

Изображение положительных персонажей представляет собой уходящий в прошлое остаток «мира жизни», противоположный миру большевистской России.

Иван Бунин связывает положительные образы людей с церковью, например описывает служителей культа:

В соборах **всё как было** чуть не тысячу лет тому назад – незапамятная и **нерушимая Русь**: чёрные, средневековые лики икон, чёрная олифа... Но **монахов в монастыре** осталось всего несколько **человек**. **Живут** тем, что возят по приволжским городам (на пароме) древний чудотворный образ. Я, когда плыл к монастырю, как раз встретил этот паром. Он шёл ещё **медленнее** нашей лодки, в **глубоком молчании**. Золотые хоругви, белый престол с образом, белые балахоны возцов и чёрные рясы сопровождающих образ. **Все фигуры** – и белые и чёрные – сажень ростом, **великаны**... (Под Серпом и Молотом. Из записей неизвестного, 1930 г., с. 167–168).

В этом фрагменте монахи, исходя из смысла контекста, являются воплощением той страны, которой должна быть Россия. Они названы *людьми*, хотя слово «человек» здесь можно было бы опустить. Они большие ростом, что ассоциируется с большой страной. Их величественное движение наводит на мысль о погребении старой России.

Во дворе собора по-прежнему **нищие калеки, недужные, «пораженные язвами и червям воскипением...»** Лежат, сидят, переползают... <...> **Бодро и деловито** прошли среди этой орды два **рослых** монаха: один **здоровый** мужик в гимнастерке и грубых сапогах, в чёрной шляпе, другой в рясе – круглоликий **красавец Алёша Попович с шелковистой каштановой бородкой, с тёмно-синими, как бы налитыми маслом женскими глазами** (Под Серпом и Молотом. Из записей неизвестного, 1930 г., с. 170).

Здесь подчеркивается противопоставление больных людей монахам, в описании которых актуализируется не только семантика здоровья, но и прямая номинация по сходству внешности с былинным богатырем.

Простым людям противопоставляются не только российские монахи и монахини. Например, рассмотрим фрагмент:

На остановке в Сэн-Рафаэле по вагону прошли с опущенными глазами **две монахини** <...> Как ровен и чист был прекрасный **цвет их молодых, нежных лиц**, оттенённых черными капюшонами, как **смиренны и девственны склонённые ресницы, как целомудренны** прямо, **аттически** падающие линии черных ряс, подпоясанных длинно-висящим жгутом! Их встретили и проводили **уханьем, визгом и мяуканьем** (Под Серпом и Молотом. Notre-Dame de la Garde, 1925 г., с. 196).

Здесь семантика жизни выражена развернутым описанием цветущей молодости монахинь. Отметим, что автор использует слово *аттически* – устаревшее со значением «изысканно, утонченно», что говорит о приверженности автора к старому времени. Противоположность монахинь – простые рабочие из вагона – издают звуки, подобные звукам животных. Таким образом, описание людей с элементами зооморфизма также имеет место в этом примере.

Образ старой женщины использует автор в рассказе «Русь». Подчеркивается ее здоровье, вера в Бога и ненависть к большевикам:

Лицо крупное, желтоглазое, в космах толстых седых волос, – лицо **восемнадцатого века**. <...>

- А вы, дай Бог не сглазить, ещё **совсем хоть куда**.
 - А что ж мне? Это года не велики. Наш родитель до ста лет дожил.
 - <...> Про большевиков говорит очень строго:
 - Не смеют они **так про Бога** говорить. Бог наш, а не их. **Сжечь** бы их всех!
- (Под Серпом и Молотом. Русь, 1930 г., с. 204–205).

Описывая Кропоткина, Бунин подчеркивает его аристократизм, княжеский род, употребляет лексемы с семантикой *живого*, сравнивает с ребенком:

Кропоткин принадлежал к **знатной русской аристократии**, в молодости был одним из наиболее **приближенных к императору Александру Второму** <...> **Живые, ясные глаза**, добрый, доверчивый взгляд, быстрая и мягкая **великосветская речь** – и это трогательное **младенчество**... (Автобиографические заметки, с. 254).

Как видно из наших фрагментов, в языковой картине мира И. Бунина аристократизм и ненависть к большевикам являются признаками принадлежности персонажа к смысловому полю «жизни».

Итак, после проведенного анализа можно сделать следующие выводы. И. Бунин для негативной характеристики людей использует приемы, с помощью которых актуализируется семантика персонажей из «мира смерти». Путем употребления зооморфизмов, описания человека с включением неодушевленных предметов, перечисления болезней, сравнения с трупом и слов с негативной коннотативной окраской автор показывает, что описываемые персонажи не относятся к настоящим живым людям. Таким образом, автор словесно «вытесняет» ненавистных ему людей из мира живых и рисует особый, перевернутый «антимир» – «мир мертвых». Этот мир также определяется автором произведения как «ужас», «страшный» с употреблением соответствующих лексем. В авторской картине мира большевистская Россия является «мертвым» миром, противопоставленным «живому» миру старой Руси. Автор использует такие языковые средства, как метафоры, сравнения, окказионализмы. Лексика имеет негативную коннотацию, иногда яркую до такой степени, что является инвективной. Этому миру противопоставлен мир старой Руси. Его представители названы противоположными по значению словами: это красивые, здоровые, верующие люди.

Список литературы

- Анисимов К. В., Катинос Е. В. «Речной трактир»: еще раз на тему «Бунин и символисты» // Сибирский филологический журнал. 2010. № 1. С. 93–107.
- БФСРЯ – Большой фразеологический словарь русского языка / Отв. ред. В. Н. Телия. М.: АСП-ПРЕСС КНИГА, 2006.
- Васильев Ю. Ю. Проблема лиминальности фольклорных персонажей в контексте бинарной оппозиции «живое / мертвое» // Вопросы культурологии. 2009. № 2. С. 75–80.
- Галай К. Н. И. А. Бунин и писатели-модернисты // Итоги и перспективы научных исследований. Краснодар: НИЦ «Априори», 2014. С. 59–68.
- Галай К. Н. И. Бунин и модернизм: притяжение – отталкивание // Вестник университета Дмитрия Пожарского. 2017. № 4 (8). С. 41–45.
- ЛЭ – Литературная энциклопедия: В 11 т. М.: Изд-во Ком. Акад., 1929. Т. 2. 768 с.

Мелерович А. М., Мокиенко В. М. Фразеологизмы в русской речи. М.: Астрель, 2001. 855 с.

Миц З. Г. Блок и русский символизм // Александр Блок: Новые материалы и исследования / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1980. Кн. 1. С. 98–172. (Литературное наследство. Т. 92)

МС – Мифологический словарь / Сост. Г. Щеглов, В. Арчер. М.: Астрель, Транзиткнига, АСТ, 2006. 368 с.

Надель-Червинская М., Червинский П. Энциклопедический мир Владимира Даля. Книга вторая: Дикie звери. Тернополь: Крок, 2013. Т. 1. 396 с.

Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.

Рязанцев С. Танатология (учение о смерти). СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. 384 с.

Серебрянников Б. А., Кубрякова Е. С., Постовалова В. И., Телия В. Н., Уфимцева А. А. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М.: Наука, 1988. 216 с.

ССРЛЯ – Словарь современного русского литературного языка М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 6, 7; 1959. Т. 8; 1965. Т. 17.

Талицкая А. А. Языковая репрезентация концепта «смерть» в произведениях Н. Заболоцкого 1929–1937 гг. // Ярославский педагогический вестник. 2010. № 3. С. 158–161.

Токарев С. А. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1991.

Трипольская Т. А. Эмотивно-оценочный дискурс: определение, признаки, пути исследования: Монография. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 1999. 89 с.

Югай В. Ф. Растительные образы в вологодских причитаниях: живое и мертвое // Традиционная культура. 2009. № 3. С. 17–26.

Список источников

Бунин И. А. Окаянные дни. М.: Молодая гвардия, 1991. 335 с.

References

Anisimov K. V., Kapinos E. V. “Rechnoy traktir”: eshche raz na temu “Bunin i simbolisty” [“River Tavern”: once again on the topic of Bunin and the Symbolists]. *Siberian Journal of Philology*, 2010, no. 1, p. 93–107. (in Russ.)

Galay K. N. I. Bunin i modernizm: prityazhenie – ottalkivanie [Bunin and modernism: attraction – repulsion]. *Vestnik universiteta Dmitriya Pozharskogo*, 2017, no. 4 (8), p. 41–45. (in Russ.)

Galay K. N. I. A. Bunin i pisateli-modernisty [I. A. Bunin and modernist writers]. In: *Itogi i perspektivy nauchnykh issledovaniy* [Results and perspectives of scientific research]. Krasnodar, Apriori Publ., 2014, p. 59–68. (in Russ.)

Literaturnaya entsiklopediya [Literary Encyclopedia]. In 11 vols. Moscow, Kom. Akad. Publ., 1929, 768 p. (in Russ.)

MeleroVich A. M, Mokienko V. M. Frazеologizmy v russkoy rechi [Phraseologisms in Russian speech]. Moscow, Astrel’ Publ., 2001, 855 p. (in Russ.)

Mifologicheskiy slovar’ [Mythological Dictionary]. Comp. by G. Shcheglov, V. Archer. Moscow, Astrel’, Tranzitkniga, AST Publ., 2006, 368 p. (in Russ.)

Mints Z. G. Blok i russkiy simbolizm [Block and Russian symbolism]. In: Aleksandr Blok: Novye materialy i issledovaniya [Alexander Blok: New materials and research]. Moscow, Nauka, 1980, book 1, p. 98–172. (Series: Literary Inheritance. Vol. 92) (in Russ.)

Nadel-Chervinskaya M., Chervinskiy P. Entsiklopedicheskiy mir Vladimira Dalya. Kniga vtoraya: Dikie zveri [The encyclopedic world of Vladimir Dahl. Book Two: Wild Animals]. Ternopol, Krok Publ., 2013, vol. 1, 396 p. (in Russ.)

Propp V. Ya. Istoricheskie korni volshebnoy skazki [The Historical Roots of a Fairy Tale]. Moscow, Labirint, 2000, 336 p. (in Russ.)

Ryazantsev S. Tanatologiya (uchenie o smerti) [Tanatology (doctrine of death)]. St. Petersburg, Vostochno-Evropeyskiy institut psikhoanaliza Publ., 1994, 384 p. (in Russ.)

Serebrennikov B. A., Kubryakova E. S., Postovalova V. I., Teliya V. N., Ufimtseva A. A. Rol' chelovecheskogo faktora v yazyke. Yazyk i kartina mira [The role of the human factor in language. Language and picture of the world]. Moscow, Nauka, 1988, 216 p. (in Russ.)

Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo yazyka [Dictionary of modern Russian literary language]. Moscow, Leningrad, AS USSR Publ., 1958, vol. 6, 7; 1959, vol. 8; 1965, vol. 17. (in Russ.)

Talitskaya A. A. Yazykovaya reprezentatsiya kontsepta “smert” v proizvedeniyakh N. Zabolotskogo 1929–1937 gg. [Linguistic representation of the concept of “death” in the works of N. Zabolotsky]. *Yaroslavskiy Pedagogicheskiy Vestnik*, 2010, no. 3, p. 158–161. (in Russ.)

Teliya V. N. (ed.). Bol'shoy frazeologicheskiy slovar' russkogo yazyka [Large phraseological dictionary of the Russian language]. Moscow, ASP-PRESS KNIGA Publ., 2006. (in Russ.)

Tokarev S. A. Mify narodov mira [Myths of the Peoples of the World]. Encyclopaedia. In 2 vols. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1991. (in Russ.)

Tripolskaya T. A. Emotivno-otsenochnyy diskurs: opredelenie, priznaki, puti issledovaniya [Emotive evaluation discourse: definition, features, research paths]. Monograph. Novosibirsk, NSPU Publ., 1999, 89 p. (in Russ.)

Vasiliev Yu. Yu. Problema liminal'nosti fol'klornykh personazhey v kontekste binarnoy oppozitsii “zhivoe / mertvoe” [The problem of the liminality of folklore characters in the context of binary opposition “living / dead”]. *Issues of Cultural Studies*, 2009, no. 2, p. 75–80. (in Russ.)

Yugay V. F. Rastitel'nye obrazy v vologodskikh prichitaniyakh: zhivoe i mertvoe [Plant images in Vologda accounts: alive and dead]. *Traditsionnaya kul'tura*, 2009, no. 3, p. 17–26. (in Russ.)

List of Sources

Bunin I. A. Okayannye dni [Damned days]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1991, 335 p. (in Russ.)

Сюжет в системе культурных универсалий

Сведения об авторе

Путилина Татьяна Геннадьевна – специалист-редактор Акционерного общества «Новосибирский приборостроительный завод» (Новосибирск, Россия); аспирант Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия)

push.lock2012@gmail.com

SPIN 2770-5540

ORCID 0000-0002-3474-5161

Information about the Author

Tatyana G. Putilina – specialist editor, Joint-Stock Company Novosibirsk Instrument-Making Plant (Novosibirsk, Russian Federation); Graduate Student, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation)

push.lock2012@gmail.com

SPIN 2770-5540

ORCID 0000-0002-3474-5161

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

Сюжет пространства и сюжет книги

УДК 81

DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-239-259

Университетская «мифология» и микротопонимика интерьерного пространства (на примере филологического факультета СПбГУ)

А. В. Бояркина¹, Т. С. Симян²

¹ Санкт-Петербургский государственный университет
Санкт-Петербург, Россия

² Ереванский государственный университет
Ереван, Республика Армения

Аннотация

Анализируются локальные мифологизированные микротопонимы интерьера филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ), а также университетская интерьерная мифология на уровне микротопонимов, репрезентирующих культурно-исторический пласт. Основной тезис статьи – анализ микротопонимов филологического факультета в диахронии становится «зеркалом», отображающим исторические и коннотативные переходы в сознании разных поколений, с помощью которого реконструируется культурная и социальная память. Методологической предпосылкой исследования послужил семиотический метаязык, позволивший взглянуть на микротопонимы комплексно, как на одно целое, в четырех измерениях: семантическом, синтагматическом, прагматическом и парадигматическом. Конечно, при семантическом анализе микротопонимов, наряду с инструментами *означающее / означающее* был проведен «атомарный» анализ, т. е. на уровне сем и семем. Иными словами, был использован метаязык структурной семантики, а также теория пресуппозиций. При анализе означаемых микротопонимов был включен и функциональный анализ микротопонимов не только в диахронии, но и в синхронии. Благодаря типологическому подходу все топонимы реконструируются в четырех кластерах, выявляются их аксиологические составляющие. Кроме лингвистических, семиотических и культурологических методов и подходов, был использован также метод социологического опроса. Для сбора новых микротопонимов университетского пространства был применен названный метод, фокус-группой которого стали студенты филологического факультета второго, третьего и четвертого курсов, «овладевшие» в течение учебы на факультете новыми названиями микротопонимов. Исследование университетской интерьерной мифологии на уровне микротопонимов и культурных пластов филологического факультета СПбГУ показал, что интерьерное пространство университета является важным компонентом активного проявления культурного и исторического тезауруса, проявляющегося через культурную память университетского профессорско-преподавательского состава и студентов. Мультиплицируемые микротопонимы становятся важными не только маркерами для реконструкции культурной и социальной памяти

© А. В. Бояркина, Т. С. Симян, 2020

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

Сюжет пространства и сюжет книги

университетского пространства, но и «компасом» интерьерного пространства для социализирующегося поколения студентов.

Ключевые слова

история и мифология университета, семиотика пространства, интерьерная мифология, прагматика топонимов, социальная память

Для цитирования

Бояркина А. В., Симян Т. С. Университетская «мифология» и микропонимика интерьерного пространства (на примере филологического факультета СПбГУ) // Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1. С. 239–259. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-239-259

**University “Mythology” and the Microtoponymy
of the Interior Space (On the Example of the Philological Faculty
of St. Petersburg State University)**

A. V. Boyarkina¹, T. S. Simyan²

¹ *St. Petersburg State University
St. Petersburg, Russian Federation*

² *Yerevan State University
Yerevan, Armenia*

Abstract

The article analyzes the local mythologized microtoponyms of the interior of the philological faculty of St. Petersburg State University (SPbSU), as well as university interior mythology at the level of microtoponyms representing the cultural and historical layer. The main thesis of the article - the analysis of microtoponyms of the philological faculty in diachronic point of view becomes a *mirror* of the display of historical and connotative transitions in the minds of different generations, with the help of which cultural and social memory is reconstructed. The semiotic metalanguage, which made it possible to look at microtoponyms comprehensively, as a whole, in four dimensions: semantic, syntagmatic, pragmatic and paradigmatic, served as the methodological prerequisite for the study. Obligations to the typological approach, all toponyms are reconstructed in four clusters and their axiological components are revealed. In addition to linguistic, semiotic and methods and approaches like cultural studies was also used the method of sociological survey. A study of university interior mythology at the level of microtoponyms and cultural strata of the philological faculty of St. Petersburg State University showed that the interior of the University is an important component of the active manifestation of the cultural and historical thesaurus. Multiplicity of microtoponyms become important markers not only for the reconstruction of the cultural and social memory of the university space, but also a *compass* of the interior space for the socializing generation of students.

Keywords

history and mythology of the University, semiotics of space, interior mythology, pragmatics of toponyms, social memory

For citation

Boyarkina A. V., Simyan T. S. University “Mythology” and the Microtoponymy of the Interior Space (On the Example of the Philological Faculty of St. Petersburg State University). *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 239–259. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-239-259

Введение

Исследование университетской интерьерной мифологии на уровне микропонимов и культурных пластов экстерьерного пространства филологического факультета СПбГУ позволяет высказать предположение, что интерьерно-экстерьерное пространство университета является важным компонентом в выявлении «университетского сленга» на уровне микропонимов (или микроурбанизмов¹) активного культурного пласта, проявляющегося через культурную «цензуру» университетского истеблишмента, что, в свою очередь, становится важным маркером для реконструкции культурной и социальной памяти университетского пространства.

В русскоязычном научном дискурсе встречается достаточно много работ по коннотативной микропонимике, микропонимике городского пространства и российских городов [Попов, 2013; 2019; Картавенко, 2019; Гасанова, 2018; Попова, 2016], анализу их функции в художественной литературе [Правдикова, 2007]. Непосредственно петербургским топонимам и микропонимам посвящены работы А. А. Соколовой [2017], М. Терминасовой², Э. Л. Файбусовича [2003], Лурье³, а филологическому факультету – классические труды Ю. А. Ендольцева [Ендольцев, 2001; 2003; Филфак в воспоминаниях, 2003], С. И. Богданова, И. С. Лутовиновой [Богданов, Лутовинова, 2002; Факультет филологии..., 2010]. Некоторые топонимы филологического факультета СПбГУ упоминаются в словаре Н. А. Синдаловского [2002, с. 85, 129; 2014, с. 115, 128, 153, 195, 199, 289, 309].

Однако комплексный анализ микропонимов университетского пространства, который в случае филологического факультета СПбГУ является ярким примером лингвокреативности разных поколений преподавателей и студентов, с учетом новых данных о факультетских микропонимах не проводился.

Методологической предпосылкой исследования послужил семиотический метаязык, позволивший взглянуть на микропонимы комплексно, как на одно целое, в четырех измерениях: семантическом, синтагматическом, прагматическом и парадигматическом. Конечно, при семантическом анализе микропонимов, наряду с инструментами *означаемое / означающее* был проведен «атомарный» анализ, т. е. на уровне сем и семем. Иными словами, был использован метаязык структурной семантики, а также теория пресуппозиций. При анализе означаемых микропонимов был использован и функциональный анализ означаемых микропонимов не только в диахронии, но и в синхронии. Благодаря типологическому подходу все топонимы реконструируются в четырех кластерах, выявляются их аксиологические составляющие. Кроме лингвистических, семиотических и культурологических методов и подходов, был использован также метод социологического опроса. Для сбора новых микропонимов университетского пространства

¹ Микроурбанизмы отличаются от микропонимов тем, что в основном не зафиксированы в официальных документах, функционируют в узких социокультурных кругах.

² См.: Терминасова М. Из петербургского словаря: Америка. URL: <http://www.kvartira78.ru/blog/peterburgskiy-slovar-america/>.

³ См.: Лурье В. Ф. Микропонимика Ленинграда – Питера. URL: http://www.ruthenia.ru/folktee/CYBERSTOL/I_AM/microtop.html/.

был применен названный метод, фокус-группой которого стали студенты филологического факультета (второго, третьего и четвертого курсов).

Главный тезис статьи – анализ микротопонимов филологического факультета в диахронии становится «зеркалом» исторических и коннотативных переходов в сознании разных поколений.

К истории становления пространства филологического факультета

Факультет исторических и словесных наук Санкт-Петербургского университета был создан в 1819 г. Через сто лет, с 1919 г., историко-филологический факультет был включен в факультет общественных наук (наряду со всеми гуманитарными факультетами) и до 1930 г. пережил еще несколько переименований – факультет языкознания и материальной культуры, историко-лингвистический факультет. В 1930 г. гуманитарные науки университета были объединены в отдельный Ленинградский институт лингвистики и истории, однако уже в 1937 г. на его базе был создан филологический факультет ЛГУ. Еще одно переименование факультет пережил в 2007 г. – именно в это время к филологическому факультету были присоединены кафедры, связанные с искусством, и факультет стал называться «Факультет филологии и искусств». Однако уже в 2010 г. филологический факультет вернул себе прежнее название, которое сохраняется до сих пор.

Здание, в котором располагается филологический факультет, находится на Университетской набережной (рис. 1) – одной из самых презентабельных набережных Санкт-Петербурга.

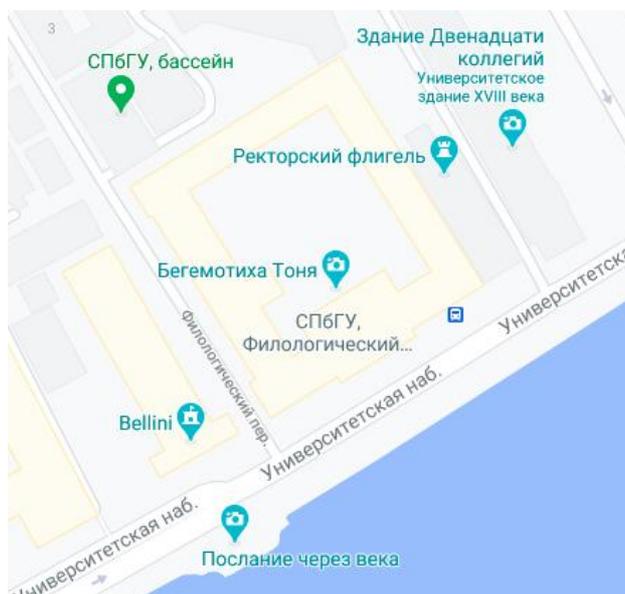


Рис. 1. Филологический факультет на карте города
Fig. 1. Faculty of Philology on the city map



Рис. 2. Университетская набережная, XIX век
Литография О. Мюллера по рисунку И. И. Шарлеманя
Fig. 2. University embankment, XIX century
Lithograph by O. Müller after figure by I. I. Charlemagne

На этой набережной Васильевского острова со стороны Большой Невы в разное время были построены Южный пакгауз Биржи (Университетская набережная, дом 1), Кунсткамера (дом 3), Главное здание Академии наук (дом 5) и комплекс зданий, принадлежащих теперь университету – Здание Двенадцати коллегий (дом 7), Ректорский флигель (дом 9) и Дворец Петра II (дом 11), в котором, собственно, и располагается филологический факультет. Далее по набережной находятся знаменитые Дворец А. Д. Меншикова, Академия художеств и Дом Доменико Трезини. Визуализацию данного городского сегмента можно увидеть на литографии О. Мюллера по рисунку И. И. Шарлеманя (рис. 2).

Фундамент здания по адресу Университетская набережная, дом 11 был заложен в 1727 г. на участке, принадлежавшем А. Д. Меншикову. С 1714 г. здесь стоял дом дворецкого князя, Федора Соловьева. Но впоследствии этот дом стал частью нового дворца, строительством которого руководил Доменико Трезини. По его замыслу, дворец имел форму квадрата с внутренним двором, парадный вход и въезд предполагались со стороны Невы. Однако по политическим причинам строительство дворца вскоре было приостановлено, а в отстроенных помещениях с конца 1720-х гг. располагался Сенат. После смерти Петра II Анна Иоановна распорядилась учредить среднее военное учебное заведение для дворянских детей – Шляхетский кадетский корпус, которому в 1732 г. был отдан бывший дворец

Меншикова, а в 1759 г. – и недостроенный дворец Петра II. Строительными работами руководил архитектор И. Г. Борхард, который взял за основу проект Д. Трезини, объединив, таким образом, черты петровского и елизаветинского барокко (рис. 3).



Рис. 3. Здание восточного и филологического факультетов СПбГУ

Fig. 3. The building of the oriental and philological faculties of St. Petersburg State University

Здание бывшего дворца Петра II еще несколько раз перестраивалось, а с 1867 г. в нем располагался Императорский Историко-Филологический институт. Комнаты, в которых проживали студенты, находились в левой части дома, со стороны Невы и Глухого (теперь Филологического) переулка. В 1870 г. при институте была открыта гимназия, которая располагалась в правой части дома. В 1918 г. институт стал называться Педагогическим, при этом школу для студенческой практики сохранили. В 1937 г. институт закрыли, а здание передали Государственному университету⁴.

Интерьер филфака СПбГУ: микротопонимика

Необходимо отметить, что на студенческом сленге все кафедры филологического факультета, занимающиеся изучением литератур и языков стран Западной Европы, раньше назывались **Западнями** [Синдаловский, 2003, с. 77], т. е. мотиватором означавшего было «вражеское» отношение к кафедрам, заставляющим

⁴ Подробном о истории факультета и социальной памяти см. [Факультет филологии..., 2010, с. 7–11; Богданов, Лутовинова, 2002; Филфак в воспоминаниях, 2003; Ендольцев, 2001; 2003].

выжимать все природное, биологическое, первозданное из природы студента. Научную «продукцию» представителей разных кафедр-«западной» можно купить в **Книжном салоне**. Интерьерное пространство здания начинается справа книгами, а слева – гардеробной, т. е. **Вешалками** (рис. 4).

Поднимаясь по лестнице на второй этаж, попадаем на **Филодром** (ироническое название, устаревшее), он же **Капитанский мостик**, **Сундуки**, он же **Балкон** [Факультет филологии..., 2010, с. 33]. По сути, микропонимы сегментируют пространство коридора. На «Филодроме» раньше курили, встречались, чтобы поговорить, познакомиться, завести роман [Там же]. Но после того, как запретили курить во всем здании, «Филодром» стал аудиторией и данное название исчезло. Микропоним «Сундуки» тоже напоминает о тех временах пространства диалога и флирта, когда на «больших креслах-диванах темного дерева», т. е. на креслах-сундуках сидели и общались. Сундуки перекочевали на кафедру истории русской литературы. Авторы-составители «Нестандартного путеводителя» по поводу кресел-сундуков отмечают: «Сколько судеб соединилось!» [Там же], а интересно узнать, сколько разъединилось!? Иными словами, сундуки становятся «говорящими» вещами, рассказывающими о былых временах. По всей видимости, название «Капитанский мостик», как и «Балкон», было обозначено на основе точки зрения снизу, так как с первого этажа – «палубы» – второй этаж воспринимается как «Капитанский мостик», осмысленное метаязыком моряка или кораблестроения, а рядом балкон-западня – кафедра зарубежной литературы.

«Филфак» в плане имеет квадрат. Исторически на первом этаже располагались квартиры профессоров и директора Педагогического института, на верхних этажах – аудитории. В восточном флигеле размещалась мужская гимназия («Школа»), в западном – небольшие комнаты-«камеры» для проживания студентов. После значительных перестроек и ремонта, очертания предшествующей внутренней планировки сохранились, аудитории стали получать неофициальные наименования («Школа», «Катакомбы», «Седьмое небо» и т. д.), которые со временем стали закрепляться за определенными группами помещений и приобретать статус официальных. Попытаемся описать в исторической перспективе становление наименований аудиторий, корпусов (уровень означаемых), что, в свою очередь, дает основу для реконструкции в диахронии интеллектуально-креативного мышления преподавательского персонала и студентов.

Многие наименования групп аудиторий филологического факультета хранят шлейф исторических событий и часто связаны с факультетской мифологией, при этом если некоторые группы аудиторий имеют явно неслучайные, этимологически очевидные наименования (например, **Олимп** – 16 аудиторий под самой крышей в левом крыле здания, где учили древние языки [Факультет филологии..., 2010, с. 37], с прямым намеком на античный мир), то названия других аудиторий требуют расшифровки.

Так, в правом крыле здания у самого входа располагается большая аудитория, похожая на зрительный зал в кинотеатре, которая так и называется **Кинозал**. Этимологически прозрачные названия и у аудиторий, расположенных дальше на первом этаже – **Старый лингафон**. Раньше здесь располагались лингафонные кабинеты, которые были перенесены в другую часть здания, теперь в этих аудиториях размещена администрация, и занятия со студентами почти не проводятся.

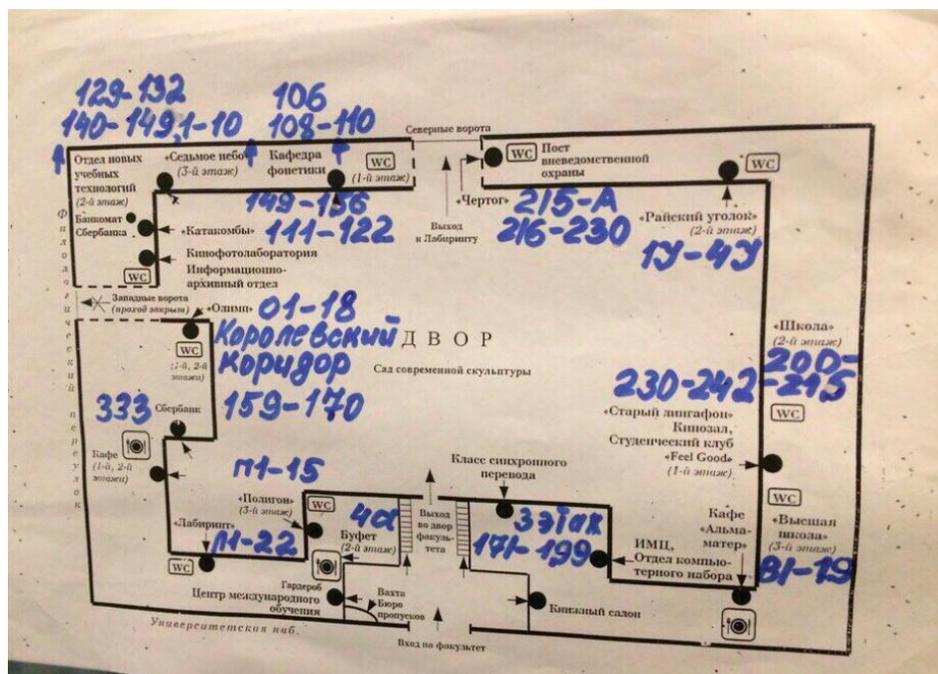


Рис. 4. Памятка для студентов с названиями аудиторий
 Fig. 4. Handout for students with classroom names

Название сохранилось в памяти только старшего поколения. На втором этаже правого крыла здания, над «Старым лингафоном», находится **Школа** – просторные аудитории с высокими потолками и красивым коридором, из окон которого открывается вид на здание Двенадцати коллегий («парадное» здание университета). Свое название «Школа» сохранила с дореволюционных времен. Именно здесь находился мужской лицей, в котором студенты проходили практику. Логично предположить, что над «Школой» в отремонтированных чердачных помещениях впоследствии будут располагаться аудитории, объединенные названием **Высшая школа**. В этом названии явно прослеживается игра слов: с одной стороны, прямое значение данного наименования содержит указание на объединенное название высших или последиplomных учебных заведений, к чему 19 аудиторий в чердачном помещении имеют опосредованное отношение, с другой стороны, в данном названии имеется указание на расположение аудиторий (над школой, наверху).

Если двигаться по периметру здания дальше и последовательно анализировать названия групп аудиторий, то можно выявить некоторую закономерность: в основе механизма номинации лежат особенности расположения или внешние характеристики помещений. Так, в конце коридора «Школы» в угловом помещении находится аудитория 215а. Она располагается на стыке филологического факультета и восточного факультета, который представлен здесь аудиториями **Султанского коридора** (получившего свое название благодаря стилизованному декору –

имитации витражей на стеклянных окнах и светильников в восточном стиле (рис. 5). Место перехода одного факультета в другой, условно Европы (европейские языки) в Азию (восточные языки), неофициально названо **Евразией**.

На первом этаже под «Евразией» размещаются два класса **Райского уголка**. Эти большие светлые аудитории, в которых теперь располагаются компьютерные классы, получили такое название сразу после ремонта и, вероятно, действительно напоминали безмятежное убежище. А теперь из-за возможности выхода в глобальную паутину, иными словами, выхода в рай – Интернет, окончательно оправдывают свое название. Чуть дальше по коридору на третьем этаже встречаются аудитории также с метафорическим названием **Чертог**. Этот устаревший поэтизм, который означает и красивое помещение, и дворец, и внутреннюю часть здания, и даже выступающую часть дома, балкон, отражает важное свойство данных аудиторий – они располагаются на верхнем этаже под крышей [Факультет филологии..., 2010, с. 45].



Рис. 5. Султанский коридор

Fig. 5. Sultan corridor

В левой части здания встречаются менее поэтические названия аудиторий, за исключением метафорического **Седьмого неба** (помещений над аудиториями кафедры фонетики). И здесь в названии используется тот же принцип игры слов – прямое значение отсылает нас к определенному культурному пласту, категории рая, обозначению самых чистых небес рая, а по Данте – обители богословов и монахов, с другой стороны, имеются в виду особенности расположения аудиторий (наверху, чердачные помещения).

Недалеко от аудиторий кафедры фонетики на первом этаже располагаются так называемые **Катакомбы**, вход в которые под низкими сводами подвалов, действительно, выглядят сумрачно, особенно в осенне-зимний период⁵. В названии сначала прочитывается отсылка к историко-культурному пласту, связанному с раннехристианскими традициями; но, согласно мифологии факультета, считается, что мотиватором названия микропонима стала не только схожесть пространства с римскими подземельями, но и стихотворение В. Я. Брюсова: «Унесем зажженные светы // В катакомбы, в пустыни, в пещеры» [Факультет филологии..., 2010, с. 47].

Над «Катакомбами», в помещениях бывшей библиотеки постепенно начали оборудоваться новые аудитории, которые получили название **Новый Свет**, что отсылает к общему названию части света, включающей Северную и Южную Америку. В данном случае при наименовании важно было подчеркнуть элемент новизны – новые аудитории, новый свет⁶.

А на третьем этаже, чуть ближе к фасадной части здания располагается так называемый **Королевский коридор** – согласно факультетской мифологии, это коридор, некогда роскошно отремонтированный к приезду короля Норвегии Харальда V, которого планировали встретить на кафедре скандинавской филологии. Ремонт ветхого коридора в считанные дни завершили, но в последний момент высокого гостя было решено встречать в парадных залах основного здания СПбГУ, а именно в Петровском зале Двенадцати коллегий. Короля на факультете никто не видел, но название за коридором закрепилось.

Следует упомянуть также и об **Уголке Дурова**, речь идет о кафедре классической филологии. Это название закрепилось за аудиторией, когда заведующим кафедрой стал В. С. Дуров. При обозначении микропонима сыграли два ситуативных фактора: расположение кафедры и фамилия ученого.

В подвальных помещениях фасадной части слева располагается **Лабиринт**, аудитории которого были включены в общий аудиторный фонд в конце 1990-х гг., где располагались Курсы иностранных языков СПбГУ. Причудливые изгибы коридоров и неожиданное расположение аудиторий объясняют мотивацию наименования этого места. А вот у группы аудиторий в чердачных помещениях фасадной части здания **Полигон** этимология наименования, на первый взгляд, непрозрачная – на филологическом факультете и вдруг военная терминология? Однако именно в этих помещениях раньше располагались военная кафедра и тир. Теперь военную кафедру упразднили, но общее название аудиторий сохранилось.

⁵ Об истории «Катакомб» см. подробнее: [Факультет филологии..., 2010, с. 45–47].

⁶ Об американских (микро)топонимах см.: Тер-Минасова М. Из петербургского словаря: Америка. URL: <http://www.kvartira78.ru/blog/peterburgskiy-slovar-america/>.

Процесс наименования микропонимических объектов на филологическом факультете не завершен – новые аудитории получают новые или забытые старые названия. Так, группа аудиторий в «Султанском коридоре» из-за стеклянных перегородок и дверей получила название **Аквариум**, по той же причине подобное название имеют помещения на четвертом этаже административного здания. Студенческая столовая, которая теперь располагается в подвальном помещении в левой части здания, получила название **Яма**. Хотя наименование действительно характеризуется признаком местоположения столовой (где-то внизу, как в яме), мотивация наименования исторически была другой. Раньше на втором этаже в левом крыле располагался буфет (теперь это кафедра финно-угорской филологии), на стене которого висел плакат с изображением Фудзиямы. Фрагмент плаката отклеился, и осталась только часть названия «яма». Согласно факультетской мифологии, именно так это название закрепилось за студенческой столовой [Факультет филологии..., 2010, с. 41].

Буфет, располагающийся в фасадной части здания на втором этаже, имел неофициальное название **Стойло**, так как в небольшом углу мест для расположения столиков со стульями не было, и кофе с выпечкой можно было поесть исключительно за высокими столами. Теперь этот буфет отремонтирован и переоборудован, прежнее название за ним не сохранилось. Следует отметить, что данные микропонимы буфетов имели явный ироничный оттенок, в отличие от функционирующих сейчас «Профессорского буфета» и кафе «Альма-матер».

Таким образом, названия микропонимов можно распределить по группам (табл. 1). Практически все названия аудиторий факультета являются апеллятивами, имеют «потухшую образность» (метафоры по сходству структуры качества, например, «Седьмое небо», «Высшая школа»), производное значение – в основе номинации признаки, характеризующие внешний облик («Райский уголок», «Лабиринт»), особенности расположения («Олимп», «Чертог»). Многие названия имеют информативно-прагматическое значение, часто с явной положительной оценкой («Королевский коридор», «Новый Свет»), по характеру лексической валентности встречаются названия как со свободным значением («Школа»), так и с синтаксически обусловленным («Школа» vs «Высшая школа»). Как правило, рассматриваемые названия многозначны, некоторые имеют ограничения частоты употребления (устаревшая лексика), наблюдается общая тенденция к завышению стиля – использование книжной лексики, поэтизмов (например, «Чертог», «Райский уголок»).

В целом важно отметить, что аудитории получили названия не по свободным мотивациям, а в связи с определенными обстоятельствами и событиями. Многие наименования отражают сложную историю объекта и практически все метафоричны. С точки зрения структуры встречаются как простые, так и сложные наименования, сложные имеют двухкомпонентный состав, номинативная модель – прилагательное + существительное («Султанский коридор», «Старый лингафон»), существительное + существительное («Уголок Дурова», «Перевал Лутовиновой»).

По тематике данные микропонимы не объединяются в группы, но можно выделить: наименование объектов на территории факультета (с согласованным определением и без – «Книжный салон», «Профессорский буфет», «Балкон»),

Группы микротопонимов

Microtoponyms groups

Таблица 1

Table 1

Отдельные объекты и аудитории	Группы аудиторий	Коридоры	Столовые, буфеты, кафе
<ul style="list-style-type: none">• Балкон• Евразия• Капитанский мостик• Кинозал• Книжный салон• Перевал Лутовиновой• Сундуки• Уголок Дурова• Филодром	<ul style="list-style-type: none">• Аквариум• Высшая школа• Катакомбы• Лабиринт• Новый Свет• Олимп• Полигон• Райский уголок• Седьмое небо• Старый лингафон• Чертог• Школа	<ul style="list-style-type: none">• Королевский коридор• Султанский коридор	<ul style="list-style-type: none">• Альма-матер• Профессорский буфет• Стойло• Яма

псевдогеографические наименования («Евразия», «Новый Свет»), иронические наименования («Стойло», «Яма», «Сундуки»), метафорические наименования с завышением стиля («Альма-матер», «Райский уголок»). Основные способы наименований микропонимов – метафорический перенос («Седьмое небо»), метонимический перенос («Катакомбы») и лексикализация («Высшая школа»). Ключевыми компонентом наименования микропонимов является его соотношение с местоположением в пространстве («верх», «низ») и его качественными признаками. Факультетские микропонимы рассчитаны на подготовленного реципиента, так как требуют определенных фоновых знаний для дешифровки всех значений наименования («Седьмое небо», «Олимп»). Некоторые названия предполагают свободу интерпретаций («Райский уголок») и указывают на явные интертекстуальные («Альма-матер», «Капитанский мостик») и интердискурсивные («Полигон», «Аквариум») связи.

Современные микропонимы

Наименования некоторых отдельных объектов и групп аудиторий со временем приобрели официальный статус и теперь отражаются в расписании (первое, с чем сталкиваются студенты в начале учебного года): каждая аудитория помимо номера получает сокращенное название (аббревиатуру), например, О-5 («Олимп», аудитория 5), ВШ-7 («Высшая школа», аудитория 7). Иначе говоря, с функциональной точки зрения контрастные микропонимы, основанные на ассоциациях, вполне аргументированы и помогают ориентироваться в интерьерном пространстве филфака СПбГУ (прагматический аспект) – студентам первого курса выдают карту-памятку и проводят ежегодный квест по интерьерам факультета. Неофициальные названия постепенно теряют свою узнаваемость и не воспринимаются новыми поколениями студентов, которые порождают свои.

Так, например, из всех названий места встречи у кафедры истории зарубежных литератур (на втором этаже) сохранилось только одно название «Капитанский мостик» (устарели варианты «Сундуки», «Балкон», «Филодром»). Новые интерпретации имеющихся официальных и неофициальных названий (дополнительные или параллельные) приобрели следующие объекты: **Детский сад** (аудитории «Старого лингафона») – в продолжение ассоциативного ряда «Высшая школа» (3 этаж), под ней «Школа» (2 этаж), под ней «Детский сад» (1 этаж); **Дыра дырой**, или **Подвал**, – аудитории «Катакомб»; **Тюрьма без окон**, или **Ж*па**, – аудитории «Полигона» (неудобные, узкие и темные чердачные помещения); **Место для любовников** – неофициальное название аудиторий «Райского уголка»; **Чердачная**, или **Чердак**, – аудитории «Олимпа», эти же аудитории студенты называют **Квартирами** (где, по словам студентов, можно «поесть, сделать домашние задания и даже поспать»), аудитории с телевизорами – **VIP-квартиры**; **Чердак**, **Вышка** – аудитории «Высшей школы» (узкие чердачные помещения); **Закрывающаяся аудитория**, или **Куда мы никогда не попадаем**, **Место встречи китайцев**, – ауд. 215а, неофициальное название «Евразия» полностью утрачено.

Новые названия аудиторий, не имеющих прежде специальных названий: **Хижина** – ауд. 108; **Хроники Нарнии** – ауд. 1, на Перевале Лутовиновой; **Бункер** – ауд. 133а, имеющая большой амбарный замок (таких аудиторий несколько); **Самолет Внуково** – Ульяновск, **Борт самолета**, **Самолетные столики** – актовый

зал, ауд. 198, название появилось по аналогии с салоном самолета и откидными столиками перед каждым местом; **Падик** (сокращение от «подъезд») – рядом с ауд. 198, ассоциация с парадной (подъездом) из-за темно-зеленого цвета стен. Новая аудитория для синхронного перевода (КСП – кабинет синхронного перевода, на входе к которому слева располагается скульптура бегемотика) довольно быстро получила несколько ироничных названий: **Клуб самодеятельной песни** (расшифровка аббревиатуры КСП), **У Бегемотика**, **Там, где Бегемотиха**.

У нового поколения студентов названия получают не только группы аудиторий или отдельные аудитории, но и другие объекты интерьерного пространства факультета. Так, «Профессорский буфет» имеет несколько параллельных названий: **Райский сад**, **Оранж** (по названию оператора питания); студенческая столовая, которая практически утратила свое предыдущее название «Яма», теперь именуется **Подвал**, **Оранж**. Объектами для названий стали и туалеты. Встречаются неофициальные названия, например, **Ферзамmlung** (от нем. *Versammlung* – собрание), комфортабельный туалет в «Лабиринте» – **Царский туалет**, туалет в «Райском уголке», где занимаются в основном группы восточников, имеет официальное название **Пруд для полоскания кистей**, о чем гласит табличка на двери. Два турникета при входе на факультет получили название **Между Сциллой и Харибдой**, темная лестница к ауд. 1000 – **Портал в иные миры**, место встречи на втором этаже, рядом с буфетом теперь называется **У автоматов** (автоматы с напитками и сладким). В студенческой среде наблюдается тенденция называть аудитории кабинетами, весь филфак – **Богоугодным заведением** или **Петровскими конюшнями** (с намеком на давно осуществленный ремонт) и верить в **Дух Щербы**, который наполняет воздух на факультете, охраняет «Филфак» и помогает сдать экзамены, если перед экзаменом студент потрогает во двореке памятник Л. В. Щербы. К факультетской интерьерной мифологии можно отнести портреты выдающихся ученых, преподавателей факультета, которые расположены на втором этаже в коридорах «Школы» и в аудиториях, – студенты верят, что ученые с портретов наблюдают за ними и могут давать им советы. Это же касается скульптур выдающихся лингвистов (например, в вестибюле факультета у лестницы встречают всех студентов бюсты И. А. Бодуэна де Куртенэ и А. К. Казембека скульптора Г. П. Постникова, деканов филологического и восточного факультетов). Некоторые скульптурные композиции с явной иронией вдохновляют студентов на учебу (например, небольшой воробышек установлен на выходе с лестницы к аудиториям «Школы» (скульптор И. Асиновский) с надписью: «Слово не поймашь – вылетишь, как воробей»).

Изменения в наименованиях микропонимов коснулись практически всех имеющихся групп объектов (табл. 2). Таблица наглядно демонстрирует выход из употребления практически всех «старых» неофициальных названий, сохранение закрепленных в расписании официальных названий, хотя у новых поколений студентов эти названия получают параллельные наименования. Новые неофициальные названия отдельных объектов интерьера факультета, групп аудиторий и отдельных аудиторий являются апелляциями, имеют производное значение – в основе номинации признаки, характеризующие внешний облик («Бункер», «Хижина») и особенности расположения («Чердачная», «Подвал») (табл. 3).

Изменения в наименованиях микротопонимов

Таблица 2

Changes in the names of toponyms

Table 2

Отдельные объекты	Сохранили название	Приобрели новое	Группы аудиторий	Сохранили название	Приобрели новое	Столовые, буфеты, кафе	Сохранили название	Приобрели новое
Книжный салон	+		Олимп	+	+	Яма	-	+
Филодром	-		Старый лингафон	-	+	Стойло	-	+
Капитанский мостик	+		Школа	+		Профессорский буфет	+	+
Сундуки	-		Высшая школа	+		Альма-матер	+	
Балкон	-		Райский уголок	+				
Кинозал	+	+	Седьмое небо	+				
Евразия	-		Катакомбы	+	+			
Уголок Дурова	-		Новый Свет	+				
Перевал Лутовиновой	-		Лабиринт	+				
			Полигон	+	+			
			Аквариум	-				

Новые неофициальные названия

Таблица 3

New unofficial names

Table 3

Отдельные объекты	Группы аудиторий	Новые аудитории	Столовые, буфеты, кафе
<ul style="list-style-type: none">• Место встречи китайцев, Куда мы никогда не попадаем – ауд. 215а (Евразия)[*]• Ферзаммлунг – туалет• Пруд для полоскания кистей – туалет	<ul style="list-style-type: none">• Чердачная, Чердак, Квартиры, VIP-квартиры (Олимп)• Чердак, Вышка (Высшая школа)• Детский сад (Старый лингафон)• Дыра дырой, Подвал (Катакомбы)• Место для любовников (Райский уголок)• Тюрьма без окон, Ж*па (Полигон)	<ul style="list-style-type: none">• Хижина, Каморка• Хроники Нарнии• Бункер• Самолет, Борт самолета, Самолетные столики• Клуб самодеятельной песни (КСП)	<ul style="list-style-type: none">• Подвал, Оранж (Яма)• Райский сад, Оранж (Профессорский буфет)

^{*} В скобках указано прежнее название.

Многие названия имеют информативно-прагматическое значение, но теперь с явной отрицательной оценкой («Тюрьма без окон», «Дыра дырой»), в редких случаях – с положительной («Райский сад», «Пруд для полоскания кистей»). Рассматриваемые названия многозначны, некоторые ограничены по частоте употребления (просторечие, стилистически сниженная лексика). Наблюдается общая тенденция к занижению стиля – использование разговорной лексики, например «Каморка», «Дыра дырой». Мотивацией для переименования уже имеющихся официальных и новых неофициальных названий выступает в большинстве случаев внешний вид объекта и его расположение: удобное vs неудобное. С точки зрения структуры встречаются как простые, так и сложные наименования, сложные имеют двухкомпонентный состав, номинативная модель – прилагательное + существительное («Детский сад», «Райский сад»), существительное + существительное («Хроники Нарнии»).

По тематике данные микропонимы не объединяются в группы, но можно выделить наименования объектов с иронической коннотацией и с явно сниженной оценкой («Дыра дырой», «Тюрьма без окон»), метафорические наименования с завышением стиля практически не встречаются («Пруд для полоскания кистей», «Райский сад»). Основные способы наименований микропонимов сохраняются: метафорический перенос («Хроники Нарнии»), метонимический перенос («Каморка») и лексикализация («Детский сад»). Ключевым компонентом новых наименований является не его соотнесенность с местоположением в пространстве, а качественные признаки, причем акцент падает на негативные свойства объекта. Факультетские микропонимы нового поколения рассчитаны на неподготовленного реципиента, так как не требуют фоновых знаний для дешифровки значений и опираются в своей основе на просторечия и сниженную лексику. Возникающие образы практически не имеют многозначных ассоциаций и вполне укладываются в одновекторную интерпретацию («Чердачная», «Бункер», «Самолет»). Новые наименования факультетских объектов утрачивают традиционные для факультетской микропонимики сложные интертекстуальные и интердискурсивные связи, и, таким образом, многоуровневый интеллектуальный потенциал *академического университетского дискурса*, представленного в микропонимике факультетских объектов прошлого, постепенно сменяется *неофициальным студенческим дискурсом*, для языка которого характерна явная образная упрощенность и обеднение языковых средств.

Выводы

Наименования топонимов явно транслируют, что знание культурного пласта как античного («Олимп»), раннехристианского («Катакомбы»), так и ренессансного («Седьмое небо») играло важную роль при обозначении интерьерного пространства филологического факультета. Ключевое значение имело также расположение аудиторий по физическим координатам «верх», «низ» («Олимп», «Высшая школа», «Новый Свет»). Схожесть пространства породила метафорические названия («Кинотеатр», «Катакомбы», «Лабиринт»). В игровом модусе названы топонимы «Олимп», «Новый свет» (при противопоставлении с «Катакомбами»), «Райский уголок», «Чертог», «Яма».

Среди топонимов есть ситуативно-контекстные названия, как «Султанский коридор» из-за светильников и витражей, «Старый лингафон» как маркер для старшего поколения с индикацией на лингафонные кабинеты, оставшиеся в прошлом, а «Полигон» – с расположением военной кафедры. Много названий, связанных с историческим прошлым: «Школа» указывает на исторический пласт дореволюционного времени; «Королевский коридор» – с норвежским королем Харальдом V. Есть среди микропонимов и псевдогеографические: «Евразия» обозначает переход от факультета европейских языков к факультету восточных, а «Новый Свет» становится географическим термином-симулякром, не связанным с географическим тезаурусом.

Если рассмотреть новые микропонимы на коннотативном уровне, то можно заметить, что смена микропонима «Евразия» (название аудитории 215а) на «Закрытая аудитория», «Куда мы никогда не попадаем» или «Место встречи китайцев» является продолжением диалога, ответом молодого поколения – они никогда не попадут в «Евразию». Как нам кажется, первые два названия ситуативные, а последнее указывает на взгляд «извне» с противопоставлением «мы» (русские) vs «они» (китайцы). Многие названия микропонимов ассоциативные, связанные со структурой и цветом аудиторий, как «Подвал» / «Дыра дырой», «Тюрьма без окон», или «Ж*па», «Хижина» / «Каморка», «Бункер», «Самолет Внуково – Ульяновск», «Борт самолета», «Самолетные столики», «Падик». В ряду гастрономических микропонимов тоже многое поменялось. Они названы по разным параметрам: по расположению («Подвал»), иронично («Райский сад»), по всей видимости, с аллюзией на триптих И. Босха «Сад земных наслаждений» (1490–1500) и картину Яна Брейгеля Старшего «Райский сад с грехопадением» (1613). Некоторые микропонимы функционируют с любовным кодом («Райских уголков» vs «Место для любовников»), туалеты как эвфемизмы («Ферзаммунг», «Пруд для полоскания кистей»), а некоторые стали функционировать в тернарной оппозиции по вертикали: «Детский сад» – «Школа» – «Высшая школа». Но в целом следует заметить, что новые микропонимы факультетского интерьера потеряли свой интеллектуально-культурный пласт – то, что отличало неофициальные микропонимы предыдущих поколений преподавателей и студентов: «Катакомбы» переименованы в «Подвал» и «Дыру дырой», «Полигон» – в «Тюрьму без окон», «Олимп» – в «Чердак» и «Квартиры»⁷.

Список литературы

Богданов С. И., Лутовинова И. С. Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета: материалы к истории факультета / 3-е изд. СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2002. 567 с.

⁷ Благодарим студентов немецких и английских групп второго, третьего и четвертого курсов филологического факультета СПбГУ за деятельное участие в подготовке эмпирического материала данной статьи. В опросе о микропонимах филологического факультета участвовали 45 респондентов (студенты и преподаватели). Ответы студентов разных групп и возрастов имели некоторые различия, но в основном совпадали. В среде респондентов старшего поколения продолжают функционировать «исторические» микропонимы.

Бояркина А. В., Симян Т. С. Университетская «мифология» и микропонимика

Гасанова М. А. Лингвистический ландшафт современной Махачкалы // Вестник Дагестан. ун-та. Серия 2: Гуманитарные науки. 2018. Т. 33, № 2. С. 57–62.

Ендольцев Ю. А. Дворец Петра II (Университетская набережная 11): события и люди. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. 65 с.

Ендольцев Ю. А. Санкт-Петербургский государственный университет: Нестандартный путеводитель. СПб: Бельведер, 2003. 220 с.

Картавенко В. С. Семантическая мотивированность микропонимов // Поливановские чтения. Смоленск, 2019. Вып. 13. С. 92–98.

Попов Р. В. Микропонимы в словаре городской лексики // Вестник Курган. пед. ун-та. 2019. № 1 (52). С. 100–103.

Попов Р. В. Коннотативная микропонимия русских городов: к проблеме генезиса и лексического значения // Человек и язык в коммуникативном пространстве. 2013. Т. 4, № 4. С. 68–73.

Попова Т. В. От Свердловска до Ёбурга: неофициальные ойконимы Екатеринбурга // Научное наследие Б. Н. Головина в свете актуальных проблем современного языкознания (К 100-летию со дня рождения Б. Н. Головина): Сб. ст. по материалам Международной конференции. Екатеринбург, 2016. С. 359–364.

Правдикова А. В. Роль микропонимов в репрезентации индивидуально-авторской картины мира (на материале произведений Г. К. Честертон) // Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та. 2007. № 2 (20). С. 74–78.

Синдаловский Н. А. Словарь петербуржца. СПб.: Норинт, 2003. 320 с.

Синдаловский Н. А. Словарь петербуржца. СПб.: Центрполиграф, 2014. 635 с.

Соколова А. А. Геопространство Ленинграда – Санкт-Петербурга в микропонимии и разговорной речи горожан (1970–1990 гг.) // Природное и культурное наследие: междисциплинарные исследования, сохранение и развитие: Коллективная монография по материалам VI Междунар. науч.-практ. конф. / Отв. ред. В. П. Соломин, Н. О. Верещагина, А. Н. Паранина. СПб.: Изд-во РГПУ, 2017. С. 536–544.

Факультет филологии и искусств и Восточный факультет СПбГУ: занимательный путеводитель / Сост. С. И. Богданов и др. СПб.: Фак. филол. и иск. СПбГУ, 2010. 211 с.

Филфак в воспоминаниях: [О филфаке СПбГУ] / Введ., сост. Ю. А. Ендольцев. СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2003. 84 с.

Список источников

Тер-Минасова М. Из петербургского словаря: Америка. URL: <http://www.kvartira78.ru/blog/peterburgskiy-slovar-america/>.

Лурье В. Ф. Микропонимика Ленинграда – Питера. URL: http://www.ruthenia.ru/folktee/CYBERSTOL/L_AM/microtop.html

Файбусович Э. Л. Тебе спую задушевную песню свою // География. 2003. № 20. URL: <https://geo.1sept.ru/article.php?ID=200302003>

References

Bogdanov S. I., Lutovinova I. S. Filologicheskii fakul'tet Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta [Philological Faculty of St. Petersburg State University].

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

Materials on the Faculty's History. 3rd ed. St. Petersburg, St. Petersburg State Uni. Publ., 2002, 567 p. (in Russ.)

Endoltsev Yu. A. Dvorets Petra II (Universitetskaya naberezhnaya 11): sobytiya i lyudi [Peter I Palace (11 Universitetskaya Embankment): events and people]. St. Petersburg, St. Petersburg State Uni. Publ., 2001, 65 p. (in Russ.)

Endoltsev Yu. A. Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi universitet: Nestandartnyi putevoditel' [Saint Petersburg State University: A Non-Standard Guide]. St. Petersburg, Bel'veder Publ., 2003, 220 p. (in Russ.)

Fakul'tet filologii i iskusstv i Vostochnyi fakul'tet SPbGU: zanimatel'nyi putevoditel' [Faculty of Philology and Arts and Faculty of Oriental Studies of St. Petersburg State University: an entertaining guide]. Comp. by S. I. Bogdanov et al. St. Petersburg, St. Petersburg State Uni. Publ., 2010, 211 p. (in Russ.)

Filfak v vospominaniyakh: (O filfak SPbGU) [Memories of the Philological Faculty]. Intr. and comp. by Yu. A. Endoltsev. St. Petersburg, St. Petersburg State Uni. Publ., 2003, 84 p. (in Russ.)

Gasanova M. A. Lingvisticheskii landshaft sovremennoi Makhachkaly [The linguistic landscape of modern Makhachkala]. *Vestnik Dagestanskogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*, 2018, vol. 33, no. 2, p. 57–62. (in Russ.)

Kartavenko V. S. Semanticheskaya motivirovannost' mikrotoponimov [Semantical motivation of microtoponyms]. In: Polivanovskie chteniya. Smolensk, 2019, iss. 13, p. 92–98. (in Russ.)

Popov R. V. Konnotativnaya mikrotoponimiya russkikh gorodov: k probleme genezisa i leksicheskogo znachenii [Connotative microtoponymy of Russian cities: the problem of genesis and lexical meaning]. *Chelovek i iazyk v kommunikativnom prostanstve*, 2013, vol. 4, no. 4, p. 68–73. (in Russ.)

Popov R. V. Mikrotoponimy v slovare gorodskoi leksiki [Microtoponyms in the urban vocabulary dictionary]. *Vestnik Kurganskogo pedagogicheskogo universiteta*, 2019, no. 1 (52), p. 100–103. (in Russ.)

Popova T. V. Ot Sverdlovsk do Eburga: neofitsial'nye oikonimy Ekaterinburga [From Sverdlovsk to Eburg: unofficial oikonyms of Ekaterinburg]. In: Nauchnoe nasledie B. N. Golovina v svete aktual'nykh problem sovremennoogo iazykoznaniiya (K 100-letiyu so dnya rozhdeniya B. N. Golovina). Sbornik statei po materialam Mezhdunarodnoi konferentsii. Ekaterinburg, 2016, p. 359–364. (in Russ.)

Pravdikova A. V. Rol' mikrotoponimov v reprezentatsii individual'no-avtorskoi kartiny mira (na materiale proizvedenii G. K. Chestertona) [The role of microtoponyms in the representation of the individual author's picture of the world (based on the works of G. K. Chesterton)]. *Izvestiia Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2007, no. 2 (20), p. 74–78. (in Russ.)

Sindalovskiy N. A. Slovar' peterburzhtsa [A Petersburg dictionary]. St. Petersburg, Norint, 2003, 320p. (in Russ.)

Sindalovskiy N. A. Slovar' peterburzhtsa [A Petersburg dictionary]. St. Petersburg, Tsentrpoligraf, 2014, 635 p. (in Russ.)

Sokolova A. A. Geoprostranstvo Leningrada – Sankt-Peterburga v mikrotoponimii i razgovornoj rechi gorozhan (1970–1990 gg.) [Geospace of Leningrad – St. Petersburg in microtoponymy and the colloquial speech of townspeople (1970–1990)]. In: Prirodnoe i kul'turnoe nasledie: mezhdistsiplinarnye issledovaniia, sokhraneniye i raz-

Бояркина А. В., Симян Т. С. Университетская «мифология» и микропонимика

vitie. Eds. V. P. Solomin, N. O. Vereshchagina, A. N. Paranina. St. Petersburg, RSPU Publ., 2017, p. 536–544. (in Russ.)

List of Sources

Ter-Mnasova M. From the Petersburg dictionary: America. URL: <http://www.kvartira78.ru/blog/peterburgskiy-slovar-america/>.

Lurie V. F. Microtoponymy of Leningrad – Peter. URL: http://www.ruthenia.ru/folktee/CYBERSTOL/L_AM/microtop.html

Faibusovich E. L. I will sing my soulful song for you. *Geography*, 2003, no. 20. URL: <https://geo.1sept.ru/article.php?ID=200302003>

Сведения об авторах

Бояркина Альбина Витальевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкой филологии, филологический факультет, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург, Россия)

a.boyarkina@spbu.ru

SPIN 2378-9873

AuthorID 61245

ResearcherID C-6413-2016

ORCID 0000-0003-3619-5885

Симян Тигран Сергеевич – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы, Ереванский государственный университет, факультет европейских языков и коммуникации (Ереван, Республика Армения)

tsimyan@ysu.am

Information about the Authors

Albina V. Boyarkina – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of German Philology Department, St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation)

a.boyarkina@spbu.ru

SPIN 2378-9873

AuthorID 61245

ResearcherID C-6413-2016

ORCID 0000-0003-3619-5885

Tigran S. Simyan – Doctor of Philology, Professor of the Department of Foreign Literature, Yerevan State University, Faculty of European Languages and Communication (Yerevan, Armenia)

tsimyan@ysu.am

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

Художники Заболоцкого

А. Б. Устинов¹, И. Е. Лошилов^{2,3}

¹ Книгоиздательство «Аквилон»
Сан-Франциско, США

² Институт филологии СО РАН
Новосибирск, Россия

³ Новосибирский государственный педагогический университет
Новосибирск, Россия

Аннотация

Настоящая работа посвящена истории творческих и биографических связей Николая Заболоцкого с художниками начиная с его дебютной книги стихотворений «Столбцы», вышедшей в свет в феврале 1929 г.

Заболоцкий может считаться художником как в широком (художник как творец), так и в конкретно-профессиональном смысле: еще до «Столбцов» он посещал мастерскую Павла Филонова, рисовал и даже оформлял самодельные рукописные книги, придерживаясь техники «аналитического искусства». Сохранилось несколько каллиграфически переписанных им стихотворений, в том числе включенных в его рукописный сборник «Арарат» (1928). Композиционным центром нарисованной самим Заболоцким обложки к сборнику выступает изображение распластанной шкурки, встречающееся на страницах оформленной Верой Ермолаевой (1893–1937) детской книжки «Хорошие сапоги» (1928).

Когда в том же 1928 г. был поднят вопрос о подготовке поэтической книги для «Издательства писателей в Ленинграде», Заболоцкий обратился с просьбой о ее оформлении к художнику Льву Юдину (1903–1941), сотрудничавшему с Казимиром Малевичем в Гинхуке. Однако издательство предпочло выпустить «Столбцы» в типовой обложке. Юдин работал также над оформлением несостоявшегося издания книги Заболоцкого «Цирк» и над иллюстрациями к его невышедшему рассказу об индейцах, частично напечатанными в журнале «Ёж».

Сохранился эскиз обложки «Столбцов» работы Ермолаевой, которая вместе с Юдиным исполнила афишу знаменитого вечера обэриутов «Три левых часа», состоявшегося 24 января 1928 г. в ленинградском Доме печати. Замечательная обложка Ермолаевой рассматривается здесь в контексте основных мотивов стихотворений Заболоцкого, включенных им в его первую книгу.

Творческий союз поэта и близких ему художников реализовался в их работе на поприще детской литературы, в первую очередь в знаменитых журналах для детей «Ёж» и «Чиж», издававшихся под редакцией Самуила Маршака. Особый интерес представляет публикация «Сказки о кривом человечке» (1933), оформленная Павлом Кондратьевым (1902–1985), который, как и Заболоцкий, посещал мастерскую Филонова. На одной из иллюстраций художник изобразил поэта вместе с его сыном Никитой.

Ключевые слова

журналы «Ёж» и «Чиж», Николай Заболоцкий, искусство книги, иллюстрация, детская литература 1920-х годов, Лев Юдин, Вера Ермолаева, Павел Кондратьев

© А. Б. Устинов, И. Е. Лошилов, 2020

Для цитирования

Устинов А. Б., Лоцилов И. Е. Художники Заболоцкого // Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1. С. 260–290. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-260-290

Nikolai Zabolotsky and His Artists

A. B. Ustinov¹, I. E. Loshchilov^{2,3}

¹ “Aquilon” Books & Publishing
San Francisco, USA

² Institute of Philology SB RAS
Novosibirsk, Russian Federation

³ Novosibirsk State Pedagogical University
Novosibirsk, Russian Federation

Abstract

The essay reconstructs the history of Nikolai Zabolotsky’s relations with artists, starting with his debut book of poems “The Pillars,” published in February 1929 and throughout the 1930s. Zabolotsky can be considered an artist both in a broad (an artist as a creator) and in a professional sense: before “The Pillars,” he attended Pavel Filonov’s workshop, created some drawings, and designed his handwritten books using the technique of Filonov’s “analytical art.” He included some of these calligraphic manuscripts in his collection “Ararat” (1928). He also painted the cover putting in the center of the composition an image of a spread skin, borrowed from Vera Ermolaeva’s illustrations for his children’s book “Good Boots” (1928).

The same year Zabolotsky was asked to prepare a collection of his poems for the “Publishing House of Writers in Leningrad.” He asked another artist Lev Yudin (1903–1941), who collaborated with Kazimir Malevich in Ginkhuk, to make a cover for “The Pillars.” However, the publishing house went with a different design, and Yudin’s cover was lost. He also worked on the design of Zabolotsky’s book “The Circus,” which he envisioned as a *livre d’artiste*, as well as on illustrations for a never published story “The Indians” (1929).

Vera Ermolaeva (1893–1937) made her own cover for “The Pillars” a study of which is preserved in the Russian Museum. She also collaborated with Yudin on drawing a poster for the famous OBERIU performance “Three Left Hours,” held on January 24, 1928, at the Leningrad Press House. Her remarkable cover for “The Pillars” is discussed here in connection with the poems, selected by Zabolotsky for his first book.

His creative collaboration with the artists found its realization in the field of children’s literature, primarily in the famous magazines “Hedgehog” and “Siskin,” published under the editorial supervision of Samuil Marshak. The publication of Zabolotsky’s “The Tale of the Crooked Man” (1933) in “Siskin” magazine is of particular interest. The poem was illuminated by Pavel Kondratiev (1902–1985), who also attended Filonov’s workshop, and depicted the poet together with his son Nikita in one of his illustrations.

Keywords

magazines “Iozh” and “Chizh”, Nikolai Zabolotsky, “Stolbtsy”, OBERIU, illustration, children’s literature of the 1920s and the 1930s, Lev Yudin, Vera Ermolaeva, Pavel Kondratiev, Samuil Marshak

For citation

Ustinov A. B., Loshchilov I. E. Nikolai Zabolotsky and His Artists. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 260–290. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-260-290

Вы смотрите у меня:
Юдин, Эндер, Ермолаева
Грызите подрамники вежливо,
от первого до 318-ого.
Они вас незатейливых
всему научат.

Игорь Бахтерев

Вот что нарисуем мы на наших картинах.
Тот, кто увидит их раз – не забудет до гроба.

Николай Заболоцкий

Книга стихотворений Николая Заболоцкого «Столбцы» вышла в свет в феврале 1929 г. Об издании сборника было объявлено 20 января: «Ленинградское издательство писателей на днях выпускает из печати: <...> Н. Заболоцкий, стихи “Столбцы”» [Без подписи, 1929а, с. 29], а уже месяц спустя Заболоцкий надписывал первые экземпляры филологу Борису Эйхенбауму, переводчику Давиду Выгодскому¹ и художнику Константину Рождественскому². Неделю спустя Заболоцкий надписал «Столбцы» Игорю Бахтереву, своему соратнику по Объединению Реального Искусства: «Игорю – Николай. 28/II–1929 г.»³.

Это был уникальный и мало с чем сравнимый литературный дебют. Начинающий поэт и журналист Исаак Синельников (1905–1986) через сорок с лишним лет вспоминал разговор с Заболоцким накануне выхода книги в свет:

Николай Алексеевич затопил печку. Мы сидели с ним на корточках и смотрели на огонь. Я сказал:

– Ну вот, через несколько дней выйдет ваша книга. Может быть, как Байрон, вы однажды проснетесь знаменитым.

Он улыбнулся и сказал, что сейчас другие времена и все обстоит значительно сложнее, чем при Байроне.

Но я напроорочил: он действительно проснулся знаменитым [Воспоминания..., 1984, с. 119].

«Столбцы» представляли поэта, печатные выступления которого до выхода книги были эпизодическими [Заболоцкий, 1928а, с. 4; 1928б, с. 6; 1928в, с. 8; 1928г, с. 3; 1928д, с. 3], но и их Заболоцкий оставил в основном «за кадром», включив в сборник только «Красную Баварию» и «Футбол» [Заболоцкий, 1927а;

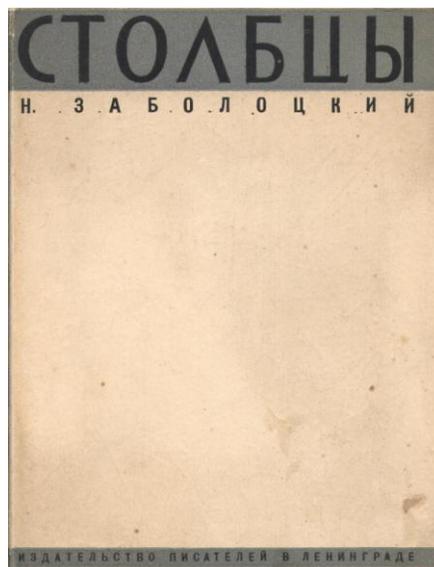
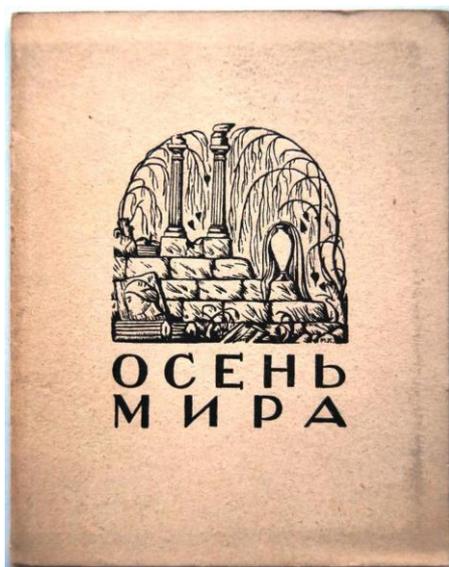
¹ «Борису Михайловичу Эйхенбауму – Н. Заболоцкий. 19.II.1929»; «Д. И. Выгодскому Н. Заболоцкий. 19.II.1929» [Книги и рукописи..., 1989, с. 98].

² «Константину Ивановичу Рождественскому – в знак единения искусств! Ваш Н. Заболоцкий 19.II.1929». В дневнике адресата этот дар был отмечен в записи 20 февраля: «Получил от Заболоцкого книгу. Рад» [Константин Рождественский..., 2006, с. 304]. Подаренный Рождественскому экземпляр «Столбцов» хранится у наследников художника.

³ Нынешнее местонахождение этого экземпляра «Столбцов» неизвестно. Другие найденные инскрипты: «Лидии Константиновне Степановой / целует ручки / Н. Заболоцкий / 20.II.29» (Библиотека РГАЛИ); «П. Н. Лукницкому Н. Заболоцкий. 24/X–1929 г.» [Двинятина, 2006, с. 579]. Известно также о надписи на сборнике отцу, Алексею Агафоновичу Заболотскому: «Дорогому папе – благодарный сын. / Н. Заболоцкий. / 12 авг. 1929 г.» [Заболоцкий, 2018, с. 134].

19276]. Именно они, тем не менее, определили поэтическую динамику его «Столбцов». Вряд ли какая-либо другая первая книга позволяла создать представление о поэте, его литературной силе и художественной изысканности. С появлением «Столбцов» Заболоцкий немедленно занял ведущее положение в литературной культуре своей эпохи, что признал, например, Юрий Тынянов, написавший ему свою книгу «Архаисты и новаторы», также вышедшую в 1929 г.: «Первому поэту наших дней» [Заболоцкий, 2018, с. 97]⁴.

Единственным слабым местом «Столбцов» оказалось навязанное издательством оформление сборника. Как вспоминал И. Синельников, «Николай Алексеевич был огорчен тем, что издательство утвердило бесцветную и трафаретную обложку книги работы художника Кирнарского, тогда как художник Юдин сделал яркую, красочную обложку, вполне отвечающую духу книги» [Воспоминания..., 1984, с. 119]. У Марка Кирнарского (1893–1941) прежде случались оформительские удачи – как, например, барочная обложка для сборника стихотворений Николая Бернера «Осень мира» (Киев, 1922), но к 1929 г. он стал штатным художником «Издательства писателей в Ленинграде» и сделал «Столбцы» «под кальку» с макета поэмы Вольфа Эрлиха «Софья Перовская» (Л., 1929).



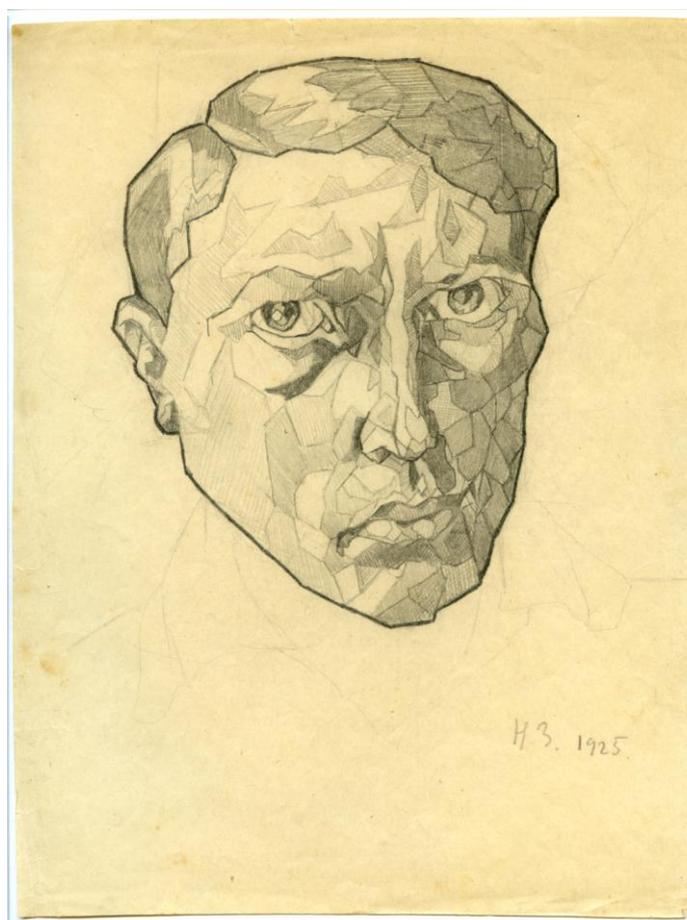
Марк Кирнарский. Обложки к книгам Николая Бернера «Осень мира» (1922) и Николая Заболоцкого «Столбцы» (1929)

Mark Kirnarsky. Covers for Nikolai Berner's "Autumn of the World" (1922) and Nikolai Zabolotsky's "The Pillars" (1929)

⁴ Поэт Виктор Кривулин вспоминал, как «...в <19>60-м году за рубль, то есть за 10 пореформенных копеек, купил "Столбцы" Заболоцкого с автографом Тынянову», но книга у него не сохранилась [Кулаков, 1999, с. 362].

Сюжет пространства и сюжет книги

Заболоцкий же представлял себе совсем иную обложку, поэтому еще до сдачи рукописи в издательство обратился к художнику Льву Юдину (1903–1941), ученику Казимира Малевича, с предложением выполнить оформление «Столбцов» в стилистике, близкой к плакату знаменитого вечера «Три левых часа», который состоялся 24 января 1928 г. в ленинградском Доме печати. Подготовка книги велась как раз в период утверждения ОБЭРИУ, одним из направлений деятельности которого было определено активное сотрудничество с художниками. «В 1926–1927 гг. группа стремится к расширению, – отмечал Вл. Эрль: – в это время рассматриваются кандидатуры будущих членов группы, <...> ведутся, в частности, переговоры о слиянии с Уновисом К. С. Малевича, – при этом даётся обещание дать 20 человек “III разряда” (Д. Хармс, зап. кн. № 8)» [Вокруг Хармса, 1984, с. <100–101>].



Николай Заболоцкий. Автопортрет, 1925
Nikolai Zabolotsky. Self-Portrait (1925)

ISSN 2410-7883

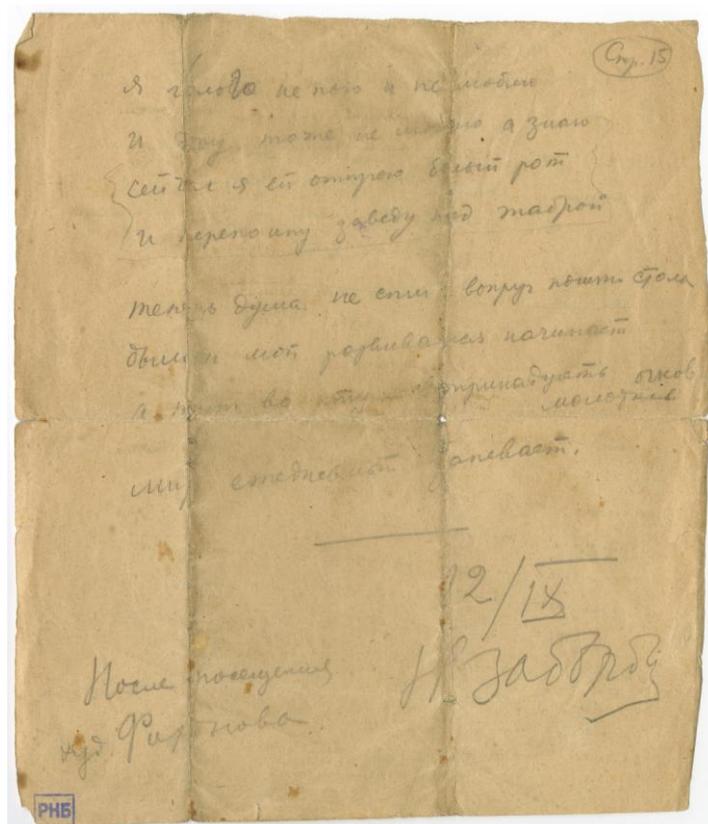
Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

Более того, в I сборнике «Радикс», проект которого составлялся весной 1927 г., Заболоцкий в том числе предполагал выступить и как художник наравне с Павлом Филоновым, у которого брал уроки рисунка. Его стихотворение 1926 г., написанное в стилистике «левого искусства» помечено «после посещения худ<ожника> Филонова»:

я голого не пью и не люблю
и эту тоже не люблю а знаю
сейчас я ей открою белый рот
и перепонку заведу над жаброй

теперь душа не спи пошто вокруг стола
дымок мой развиваться начинает
а тут во рту в тринадцать молоточков
мир ежедневный запевае⁵.



Николай Заболоцкий. Автограф стихотворения
«я голого не пью и не люблю...»

Nikolai Zabolotsky. An autograph of his 1926 poem

⁵ Впервые опубликовано [Вокруг Хармса, 1984, с. <102>].

Фонтанка, 21. **ВО ВТОРНИК**
24
 янвАря 1928 г.

ДОМ ПЕЧАТИ В порядке показа новейших течений искусства

ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЙ ВЕЧЕР ОБЭРИУТОВ
ТРИ ЛЕВЫХ ЧАСОВ

ОБЭРИУ—Объединение Реального Искусства.
 Литература—ИЗО—КИНО—ТЕАТР.

Первый час. Вступление. Декларация Обэриу. Декларация Литературной Секции.
 Читает К. К. Вагинов Н. Удоленя
 Стихи: Н. Заболоцкий Игорь Бахтерев
 Даниил Хармс А. Введенский

Второй час. Будет показано театральное представление
«ЕЛИЗАВЕТА БАМ» Текст—Д. И. Хармса
 Декорации и костюмы—И. Бахтерева.
 Композиция спектакля—И. Бахтерева, Бор. Левина, Д. Хармса. Музыкальное оформление—П. Вульфюис.
 Актеры: Бабаева, Варшавский, Вигилинский, Грин, Маневич.
 Инженер сцены—П. Котельников. Ведет спектакль—В. И. н.

по ходу действия **«СРАЖЕНИЕ ДВУХ БОГАТЫРЕЙ»**
 Текст—Иммануила Крассдайтейри. Музыка Веллопага, нидерландского пастуха. Начало объявит колокол.
 Движение неизвестного путешественника.

Третий час. Вечернее размышление о путях кино—Александр Разумовский.
ФИЛЬМ № 1-мяСОРУБКА
 Работы Александра Разумовского и Клементия Минц. Диалог иллюстрация—М. Курбанова.
 В промежутках играет под управлением Классические танцы—Вожатый вечера
 неГриГинский Джаз Михаила Курбанова. Милица Попова. Юрий Гольц.
 Театрализация вечера—Б. Левин. Художественное оформление—И. Бахтерев.

ДИСПУТ ведет Обэриут Сергей Цимбал, который будет выражаться общедоступно, но в то же время тонко и художественно.
 Начало в 7½ час. веч. Готовится к постановке
 Цены местам от 40 коп. до 2 руб. **АНОНУ** ЖОРДАНО БРУНО. **ЗОЛОТЫЕ РОССЫШИ.**
 Членам Д. П. скидка 50%. Постановка Бор. Левина. Постановка Серг. Цимбала.

Афиша для вечера ОБЭРИУ «Три левых часа». Январь 1928 г.
 Poster for the OBERIU performance “Three Left Hours” (1928)

28 июня 1928 г. Заболоцкий писал Юдину:

Дорогой Лев Александрович,
наступило время написать Вам деловое письмо, содержание которого Вы, вероятно, знаете со слов Стерлигова. Дело в том, что К<нигоиздательст>во писателей берет в печать мою книгу стихов, которую предполагает выпустить осенью в сентябре-октябре этого года. Я уже давно хотел обратиться к Вам с просьбой сделать для этой книжки обложку. <...>

В этом деле нельзя рассчитывать на материальное вознаграждение, т. к. К<нигоиздательст>во существует тоже в кредит и, напр<имер>, я за книгу ничего не получаю. Если Вы и не отказались бы сделать эту работу, то лишь как дружескую услугу для меня лично. Мне кажется, что Ваш шрифт, использованный для большого плаката к «3 обэриутским часам» очень идет к книге. Обложка очень простая, шрифтовая. <...>

Слово «Столбцы» должно быть сделано Вашим шрифтом, оно доминирует. Шрифт своеобразный, но строгий и законченный. В нем – вся соль. С виду будто бы ничего особенного, а приглядишься – и открывается совершенно новое дело. Два цвета: белый и черный. Размер точно пока сказать не могу. Вероятно 13,5 × 20,5 сант<иметров>. Вроде последней книги Пастернака ⁶ [Заболоцкий, 1984, с. 306–307].

Получив положительный ответ, Заболоцкий повторно писал художнику 9 августа: «Книга должна выйти в свет – в *сентябре-октябре*, т. е. в конце августа она пойдет в набор. К этому времени надо готовить обложку. <...> Дело “на мази”; нужно, чтобы книга вышла к началу сезона. Это очень важно. <...> Обложку – построже, но с изюминкой – сами знаете» [Там же, с. 308]. Под «изюминкой» подразумевался тот самый плакат, над которым Юдин работал вместе с коллегой по Гинхуку Верой Ермолаевой (1893–1937).

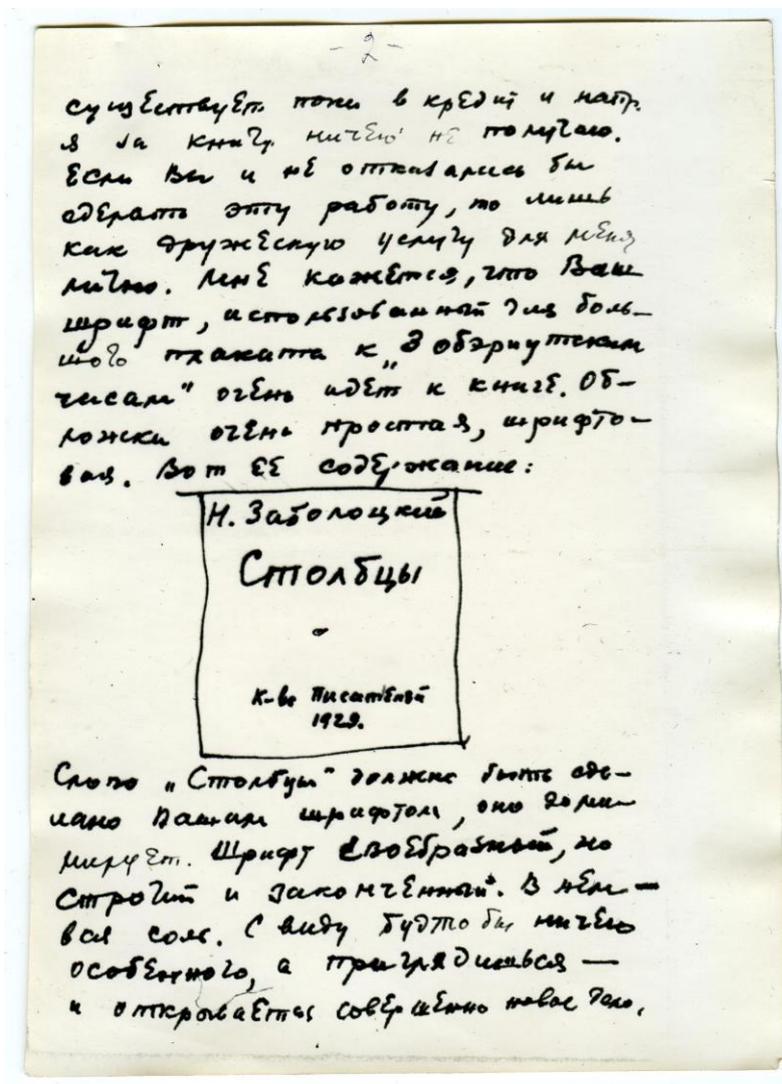
Их сотрудничество не было случайным: оба художника вышли из школы Казимира Малевича, который считал их своими преданными последователями. Восстанавливая после перерыва эпистолярное общение с Лазарем Лисицким, Малевич в письме 17 июня 1924 г. назвал Ермолаеву и Юдина «самыми главными борцами» в сражениях за учреждение Гинхука:

Года полтора жизни в Ленинграде <прошли> при весьма сильной оппозиции против Нового Искусства и голодовке <...>.

Но, несмотря на все поставленные авангарды реакционеров, захвативших Академию и Штиглица и Музей Худ<ожественной> Культуры, я все же повел атаки против их позиций по примеру Витебска; надо сказать, что со мной приехали и Юдин, и В<ера> М<ихайловна>. Это самые главные борцы, которые великолепно повели работу снизу, я же сверху; в результате получилось разгром гоп-компании, засевшей в Муз<ее> Худ<ожественной> Культуры во главе с идиотом Татлиным, который, будучи зав. Изо <заведующим> Отделом изобразительных искусств. – А. У., И. Л.>, сдал все позиции правым <...>. Сейчас же при сильнейшей реакции, развивающейся у нас против Нов<ого> Искус<ства>, всё же удалось овладеть последней позицией Нов<ого> Ис<кусства> – это Муз<ей> Худ<ожественной> Кул<ьтуры> – которую держали претенденты на Новое. В настоящее время Муз<еем> Худ<ожественной> Кул<ьтуры> овладели и удалось построить исследо-

⁶ Издательский размер «Столбцов» (18 × 13,3 см) оказался меньше, чем у сборника «Две книги. Стихи» (М.; Л., 1927) Бориса Пастернака (20 × 13,5 см).

вательский Институт, которого нет во всем мире; долго ли придется жить, неизвестно [Малевич, 2003, с. 296–297]⁷.



Автограф письма Н. Заболоцкого к Л. Юдину от 28 июня 1928 г.

Nikolai Zabolotsky's letter to Lev Yudin (June 28, 1928)

⁷ В ответном письме 1 июля 1924 г. Лисицкий поздравлял Малевича с обретением Гинхука: «Я рад за Вас, что Вы теперь имеете в своих руках Институт. <...> Желая Вам от всей души, чтоб учреждение Ваше (а на свете такого нет) было бы живым заводом, а не превратилось бы в застывшее Мандаринство. Очень большая и благодарная работа перед Вами» [Малевич, 2003, с. 300].

Впрочем, к зиме 1928 г. оба художника уже отошли от ригорической методики Малевича. 4 марта Ермолаева писала своему другу и confidentу Борису Эндеру: «Мое положение чрезвычайно трудное, так как в отношении работы я отошла от группы М<алеви>ча – они выставляют осенью – и пока работаю только с Юдиным без какой-либо поддержки откуда бы то ни было, с общим отрицанием» [Ермолаева, 1999, с. 175].

В дневнике Юдин описывал все стадии подготовки афиши, которая увлекла его так, что он даже отказался от лыжной прогулки с сестрой в Сосновке:

В это воскресенье <т. е. 22 января 1928 г. – А. У., И. Л.> не поехал из-за плаката Обэриу.

Вот это событие! Впервые моя форма, моя собственная форма, которая была дана не по обязанности, а с любовью – вошла в жизнь и оказалась на высоте.

Очень приятно.

Приятно то, что сделали вещь просто, без мук и выдумывания. Опустили руку в карман, вытащили монетку и заплатили.

Белый снег [Юдин, 2017, с. 184].

«Белый снег» – название *livre d'artiste* Юдина, которая погибла во время блокады. Его близкий друг Константин Рождественский обратил внимание в письме к М. Гороховой 9 августа 1962 г., что одна из страниц «Белого снега» стала фоном для обэриутской афиши: «У него есть книжка – называется, кажется, “Белый снег”. Она не издана. Это станковая книжка. Это серия гуашей размером книж<ным>. Там есть листы “Белый снег” или ритм букв на черном фоне – белые буквы даны, кажется, наклонно. Лев увеличил эту страницу до метров 4 и на фоне наклеил афишу – о спектакле, кажется, Терентьева» [Там же, с. 798–799]⁸.

Далее Юдин раскрывал подробности, как «просто и радостно» вместе с Ермолаевой они готовили «плакат Обэриу»:

Вчера показывал Бахтереву.

Ах, шпана маленькая... <...>

Приятно работать с В<ерой>М<ихайловной> (это по поводу плаката). Она отличный работник. Быстро, спокойно, без шума и драм. Полная противоположность мне.

Мы с ней хорошо сработались и понимаем друг друга с полуслова. Она часто бывает скромна и тактична. <...>

Завтра вечер Обэриу.

Жду с нетерпением – пойду с удовольствием – уйду?..

В Заболоцкого я влюбляюсь. Приятный малый. Он надежнее всех их. <...>

Р. С. Сегодня специально по морозу и ветру бегал смотреть, как выглядит наш плакат.

Оказывается, эти черти <т. е. обэриуты. – А. У., И. Л.> еще не выспались его поставить.

Отзыв Терентьева:

– «Культурно и нагло.

То, что надо».

⁸ За давностью лет Рождественский перепутал вечер «Три левых часа» с одной из постановок Игоря Терентьева на той же сцене ленинградского Дома печати.

В точку.

Но это со стороны зрителя. А делалось так же просто и радостно, как и всё [Юдин, 2017, с. 184–186].

Участник и один из организаторов вечера «Три левых часа» Игорь Бахтерев рассказывал, как происходила уличная инсталляция «сделанного по просьбе Заболоцкого» плаката к вечеру «Три левых часа»:

Информационный журнал Дома печати с нашими статьями день в день появлялся в продаже, афиши расклеены, и впечатляющий плакат, сделанный по просьбе Заболоцкого художниками Гинхука Ермолаевой и Юдиным, уже установлен на Аничкином мосту и постоянно собирает любопытных.

<...> Вместе с типографщиками мы, к их удивлению, выбирали вышедшие из употребления, однако красивые шрифты, вместе размещали текст, даже вмещивались в дела расклейщиков: по предложению Николая <Заболоцкого> помещали по две афиши рядом – одна как полагается, другая – перевернутая.

– Чтобы прохожие внимание обращали и задерживались, – объяснил он, – и не ошибся.

Теперь несколько слов про плакат, стоявший, как вы уже знаете, на углу Невского и набережной Фонтанки. Причина всеобщего внимания к нему объяснялась не изыском шрифта, а блестящей композиционной находкой. Плакат выглядел небольшой вырезкой из огромного, вернее сказать, исполинского плаката. Естественно, что на такую «вырезку» могли попасть только отдельные буквы-великаны, только отрывки многометровых слов. Они-то и служили фоном для наших печатных афиш, казавшихся крохотными листочками [Воспоминания..., 1984, с. 93].

Отвечая на просьбу Заболоцкого об обложке для «Столбцов», Юдин позаимствовал в качестве основного шрифта те самые «отдельные буквы-великаны» из плаката к «3 обэриутским часам»⁹, как об этом вспоминал Рождественский:

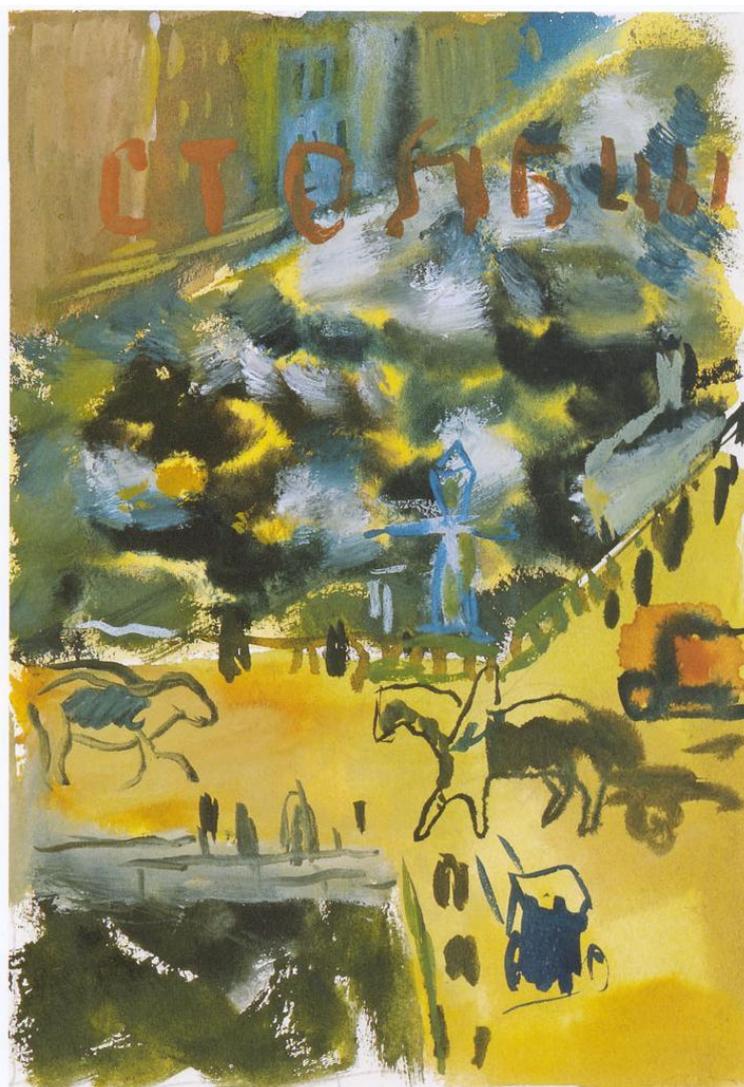
Обложка для сборника «Столбцы» была сделана Юдиным. Издательству она не понравилась и не прошла. Заболоцкий не случайно попросил именно Юдина сделать обложку. Перед тем, на Аничковом мосту, рядом с конями Клодта стоял большой, сделанный Юдиным в «кубистических» традициях плакат. Обложка Юдина была сделана в том же принципе: на белом поле стояло короткое, плотное, как бы из камня, монолитное слово «Столбцы». Заболоцкий подарил Юдину книгу с надписью: «Да здравствуют Столбцы № 1!» [Константин Рождественский..., 2006, с. 124]¹⁰.

По словам Е. В. Заболоцкой, в макете Юдина «...на обложке сверху черным по белому фону было написано *СТОЛБЦЫ*. Сочные буквы разного размера стояли плотно и воспринимались как единое целое» [Заболоцкий, 1984, с. 386].

⁹ Ср. замечание И. Н. Карасик: «Подобный прием “невмещающихся слов” использован в шрифтовом листе Юдина, хранящемся в ГТГ (РС-5764)» [Юдин, 2017, с. 428].

¹⁰ Как нам любезно сообщил И. И. Галеев, экземпляр «Столбцов» с дарственной надписью Заболоцкого Юдину был утрачен.

Эти свидетельства противоречат рассказу Синельникова. Запомнившаяся ему обложка «Столбцов» – «яркая, красочная», которая немедленно приковывала взгляд, была исполнена Верой Ермолаевой¹¹.



Вера Ермолаева. Эскиз обложки «Столбцов», 1928
Vera Ermolaeva. A draft of “The Pillars” cover (1928)

¹¹ Эскиз обложки (бумага, гуашь. 21,4 × 14,5 см) был передан Т. Б. Казанской в 1969 г. в Русский музей (инв. номер: РС-12356); воспроизведен в каталоге [Вера Михайловна Ермолаева..., 2008, илл. 117].

Сюжет пространства и сюжет книги

В центре ее экспозиции панорама ленинградской набережной, выдержанная в гамме цветов от бледно-голубого до темно-коричневого. Эскиз выполнен гуашью, которая придала всем оттенкам – от «синеватого серебра» воды в канале до нависающих над ней шоколадных «плоских домов» и «лиловых домиков» – особенную глубину. Поэтому ярко-желтый цвет отражений, проглядывающих «сквозь окна в каменной рубахе» огней, контрастирует с песчаным цветом набережной и еле обозначенными черными штрихами перилами моста – то ли через Обводный канал, то ли через Фонтанку, а может быть, и через Невку.

Само название «Столбцы» едва угадывается, зато образы из стихотворений вынесены на обложку прямоком со страниц книги. Здесь есть и «пароходик с музыкой томной по бортам» из «Белой ночи» (или же «праздничный баркас» из «Черкешенки»); «и волны на его дорожке, как бы серебряные ложки» из «Моря»; и «чиновные деревья» из «Ивановых»; и «людские тела», налившиеся, «как груши», из «Лета»; и «фонарь бескровный, как глиста» из «Народного дома»; и «часовой» из одноименного стихотворения, который «стоит, как кукла» на мосту «в шинели конусообразной».

Главные же фигуры обложки – это «вытянутый, как налим», скачущий конь из «Движения»:

А бедный конь руками машет,
то вытянется, как налим,
то снова восемь ног сверкают
в его блестящем животе
[Заболоцкий, 2016, с. 21], –

его противоположность – неспешный битюг из «Обводного канала»:

и в окна конских морд толпа
глядит, мотаясь у столба,
и в окна конских морд собор
глядит, поставленный в упор
[Там же, с. 37], –

ожившая «телега жизни» из «Пира»: «Она летит – моя телега, / гремя квадратами колес...» [Там же, с. 25], – и незаконченный художницей силуэт, похожий на трамвай, который «шатаясь, чуть идет», – но пусть и неспешно, как ладья Харона, везет своих пассажиров туда, «где можно так любить и грустить»:

И по трамваям рай качается –
тут каждый мальчик улыбается,
а девочка наоборот –
закрыв глаза, открыла рот
и ручку выбросила теплую
на приподнявшийся живот
[Там же, с. 48].

Именно эта обложка, как запомнил Синельников, «вполне отвечала духу книги». В работе Ермолаевой прочитывались «Столбцы» и угадывался их автор, который, если воспользоваться словами Юрия Тынянова, сказанными по другому поводу, своими стихотворениями «не разрушил канонов», а «просто их осмыслил», сделал «домашними все каноны литературы и жизни», «и они оказались не канонами» [Тынянов, 1925, с. 13].

Вот почему «дух книги» Заболоцкого оказался «веселым и легким» и отразился в дарственной надписи его другу-сопернику Николаю Олейникову:

Стишочки Ваши прочитавши,
я обрадовался как.
Целу ночку был не спавши –
сию книжечку писал.
Между прочим получивши
ее в подарок от меня,
себе на грудку положите,
сказавши: как люблю тебя.

Сочинил в минуту вдохновения Н. Заболоцкий.

P. S. Равному гению земли
[Заболоцкий, 2018, с. 134].

Конгениальная «Столбцам» обложка Ермолаевой, тем не менее, осталась единственной ее работой в интерпретации стихотворений «взрослого» Заболоцкого. В дальнейшем их сотрудничество по причине нарастающего идеологического давления на печать продолжалось исключительно в русле детской литературы. В конце 1920-х гг. это направление книжной деятельности превратилось в одну из прерогатив советского издательского процесса¹². Детское книгоиздательство в Ленинграде находилось под непосредственным присмотром З. Лилиной, жены Г. Зиновьева и сестры заведующего Госиздатом И. Ионова.

Ермолаева выступила как иллюстратор детских изданий уже в 1928 г. По замечанию ее биографа А. Н. Заинчковской, «группа петроградских писателей и графиков, объединившаяся вокруг журнала “Воробей”, стала ядром будущего Детгиза, идейным вдохновителем и руководителем которого являлся С. Маршак» [Вера Ермолаева..., 2009, с. 55]. Иллюстратор Василий Власов рассказывал, как создавалось художественное крыло детского сектора Госиздата, особенно тепло вспоминая участие Ермолаевой:

Туда шли все, в ком было живое чувство живого искусства. От Малевича пришла В. М. Ермолаева. За ней <...> Рождественский, Лёва Юдин, Стерлигов. Пришли Якобсон, <...> Зенькович, Певзнер, Тамби. <...> Курдов, Чарушин, Васнецов были аристократами. <...> Другая группа была более разношерстная, объединялась вокруг В. М. Ермолаевой. Тут были и Рождественский с Юдиным, и Зенькович с Великановой, и Кондратьев, и Стерлигов, и даже Юрий Петров. Вера Михайловна любила молодежь, была снисходительной и просто очень доброй [Там же, с. 246].

Литературную часть редакции Маршака составили Натан Венгров, Евгений Шварц, Борис Житков и Николай Олейников. Вслед за ними в редакции появились обэриуты. Даниил Хармс отметил в записной книжке осенью 1927 г.: «Олейников и Житков организовали ассоциацию “Писатели детской литературы”. Мы (Введенский, Заболоцкий и я) приглашаемся» [Дневниковые записи..., 1991, с. 446]. Как вспоминал сын Заболоцкого, это предложение «заинтересовало» его отца, хотя «вначале для детей он писал не стихи, а небольшие прозаические рас-

¹² См. об этом до сих пор актуальную, а в те времена чудом вышедшую книгу: [Путилова, 1982].

сказы» [Заболоцкий, 2018, с. 110]. Уже ко времени выхода «Столбцов» в его арсенале были рассказ и очерк для детского чтения [Заболоцкий, 1928e; Н. 3., 1928].

Маршак вспоминал, что привлечение обэриутов к работе в Детгизе стало одним из решающих условий его редакционного успеха:

В свое время я привлек эту группу поэтов <...>. Самое большое, чего я мог ждать от них вначале, – это участие в создании тех перевертышей, скороговорок, припевок, которые так нужны в детской поэзии. Но все они оказались способными на гораздо большее, <...> все они оказались при деле, работали в журнале <«Еж». – А. У., И. Л.>, а Заболоцкий даже взял на себя такие большие и трудные задачи, как вольный перевод «Тиля Уленшпигеля» и «Гаргантюа и Пантагрюэля» (цит. по: [Македонов, 1987, с. 164])¹³.

В письме к Б. Эндеру 12 ноября 1927 г. Ермолаева рассказывала о работе обэриутов в маршаконской редакции:

Я в институте бываю мало и занята совсем другим – делаю сказки и пишу живопись. Сейчас провела вторую книжку с небывалым в моей жизни успехом. Текст написал Введенский, довольно смешной. Эти мальчики теперь работают в Госиздате и увлекаются самой затеей сделать для детей занятно. Хуже всего дела обстоят с Лепорской, Рождественским и Юдиным. Они впутались в октябрьские диаграммы и, потратив невероятно много сил, ничего не заработали. Жалко их ужасно, главное – потеря времени. <...>

За этот год я много работаю, и наконец у меня явилось сознание – не шутите – я художник. Не шуточное звание [Ермолаева, 1999, с. 173–174].

Обе книжки, которые Ермолаева иллюстрировала и, как она писала Эндеру, «провела» в Детгизе, были «обэриутскими». «Хорошие сапоги» Заболоцкого и «Много зверей» Введенского вышли в первой половине 1928 г. и сформировали общее направление работы редакции Маршака в поэзии для детей. «Вышло совсем неплохо», – ретроспективно замечал сын Заболоцкого [Заболоцкий, 2018, с. 110], подражая оценочным оговоркам Хармса¹⁴.

Заболоцкий сочинял свою детскую книжку во время работы над «Столбцами». Неслучайно поэтому почти идентичные строки «Карлуша по улице хмуро идет» и «Карлуша по улице гордо идет» из «Хороших сапог» перекликаются с началом строфы, открывающей центральную часть столбца «Офорт»:

Покойник по улицам гордо идет,
его постояльцы ведут под уздцы;
он голосом трубным молитву поет
и руки ломает наверх
[Заболоцкий, 2016, с. 14].

¹³ О дальнейшей судьбе редакции Маршака см. не утратившую значения, даже за давностью лет, работу: [Устинов, 1990].

¹⁴ См., например, его записи за июль 1933 г. [Дневниковые записи..., 1991, с. 477], а также замечание Я. Друскина: «Под некоторыми стихотворениями или рассказами Хармса его рукой написано: “хорошо”, “плохо”, “очень плохо”, “отвратительно”. Если автора находит свой рассказ не только “очень плохим”, но даже “отвратительным”, он уничтожает его. Даниил Иванович сохраняет» [Там же, с. 418].

Кроме того, из «Хороших сапог» он позаимствовал ермолаевский рисунок распластанной шкурки для обложки сборника «Арагат» (1928), рукописного предшественника типографских «Столбцов»¹⁵.

На этом этапе своей литературной биографии Заболоцкий рассматривал детские произведения как еще одну творческую составляющую. Его отношение совпадает с позицией других обэриутов, в первую очередь Хармса, который со свойственной ему последовательностью превратил работу для детской аудитории в одну из вариаций своей творческой деятельности и даже пытался как-то разрабатывать ее жанры, предлагая, например, классификацию в заметке «Веселые, интересные и грустные»:

Веселые годящиеся для всех возрастов. Лишенные почти всякого смысла. Болтливые, с ясной схемой или с обрубленным концом. Получается такой звук, похожий на пузырь из слюней, который выдувает маленький мальчик. Выдул да не до конца, как мыльный. Вернее по схеме вещь получилась почти законченной, но нет конца, потому что нет середины.

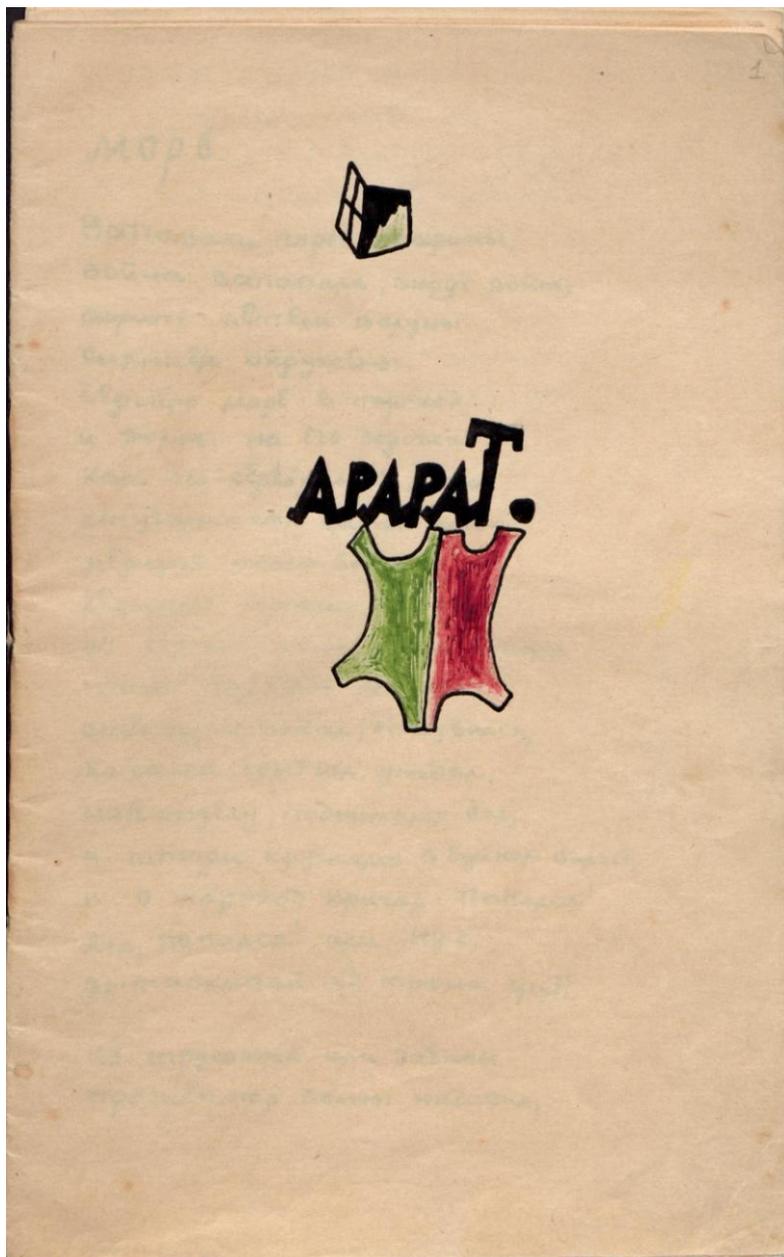
Сюжет такой вещи должен отличаться отсутствием [именно] тех сцеплений, которые делают сюжет сюжетом [Дневниковые записи..., 1991, с. 420].



Евгения Эвенбах. Обложка «производственной книжки»
М. Ильина (И. Маршака) «Кожка»

Evgeniia Evenbakh. A cover for Ilya Marshak's book "Leather" (1926)

¹⁵ РО ИРЛИ (Пушкинский дом). Р. I. Оп. 10. № 144. Л. 1–21. Из «Арагата» в «Столбцы» не вошло только стихотворение «Баллада Жуковского». Ср. замечание, что оформление Ермолаевой «отсылает к обложке детской «производственной» книжки М. Ильина «Кожка», выполненной Е. Эвенбах [Россомахин, 2103, с. 25]. Репродукцию этой обложки см.: [Матафонов, 1988, с. 65].



Николай Заболоцкий. Обложка рукописного сборника стихотворений «Арарат»
Nikolai Zabolotsky. A cover for his manuscript collection "Ararat" (1928)



Вера Ермолаева. Первая и последняя страницы книжки Н. Заболоцкого «Хорошие сапоги»
Vera Ermolaeva. From Nikolai Zabolotsky's children's book "Good Boots" (1928)

Сходного баланса – между серьезной живописной работой и оформлением детских изданий – придерживалась и Ермолаева. Будучи практически на равных ангажирована в Гинхуке и редакции Маршака, она писала Эндеру 11 марта 1928 г. одновременно и о планах выставки в институте, и о выпускаемых Детгизом книжках:

Эта зима кончается, теперь ясно, что она вся прошла в одном – найти пути в собственной живописной работе. Я работала очень много, все углы моей комнаты набиты труппами живописными, гуашными и карандашными. Очень решительно настаиваю на том, чтобы связать себя сроком выступления на выставке. Если все эти труппы не дадут еще через год хорошего ростка, то и делать нечего в искусстве. Эти ростки и тут, и там видны, но собрать сильно<e> одно ощущение мне за зиму не удалось. Посмотрим, что будет летом. Юдин работал над многими, очень еще слабыми ощущениями, но теперь вернулся к своим женщинам и прорабатывает их заново на новом материале. <...>

Помните, что Вам уже готова комната на выставке, что на Ваш лес я рассчитываю, что все мы мысленно прикидываем свой вид между другими холстами, размеры, количество и прочее.

С группой Малевича мы вместе не выставляем, так как они отмежёвываются на супрематизме и не хотят ослаблять остроту и чистоту выступления. <...>

Мои успехи только в детской книжке. Если проведу сейчас четыре книжки, то будет и костюм Катюна, и шляпа с Моховой, и поеду по Волге. Рассказ<ыв>ать можно еще бесконечно, хоть и тихо идет жизнь и бедно, но внутри всё кипит и полно. <...>

Книжки Вам свои пришло, они имеют успех, а отпечатаны отвратительно [Ермолаева, 1999, с. 175–177].

Позднее Ермолаева проиллюстрировала журнальные публикации стихотворений Заболоцкого [Миллер, 1930; 1931]. Тогда же оформлением его детских рассказов стал заниматься и Юдин, который присоединился к маршаковской редакции. В самом конце 1928 – начале 1929 г. он работает над несохранившейся книгой Заболоцкого «Индейцы»¹⁶ и, как и в случае с афишей для вечера «Три левых часа», фиксирует весь процесс работы в дневнике.

«Делаю вторую сказку “Индейцы”, – записывал он 18 декабря 1928 г. – Поиск цвета. Спектр и отношение к нему» [Юдин, 2017, с. 209], – возможно, решив выполнить эти иллюстрации, в отличие от обложки «Столбцов», в цвете. 22–23 декабря Юдин отвлекается на «стихийное веселье у В. М. <Ермолаевой.> Маски шум смех. Кипенье жизни, молодости!!», радуется «1-ой внутригрупповой выставке» и жалуется: «“Индейцы” делаются пока очень туго. Пожалуй, сяду с ними. Тогда плохо. Работа пока стоит» [Там же, с. 210]. Однако 14 января 1929 г. отмечает свой триумф: «Сегодня сдал “Индейцев”. Блестящая победа (в самом факте сдачи больше, чем в вещи). Если пройдут – будет здорово» [Там же, с. 211].

Вопреки его надеждам, книга в свет не вышла, но летом 1929 г. в журнале «Ёж» появился «Пропавший рассказ», который был проиллюстрирован Юдиным [Без подписи, 1929б, с. 20–24]¹⁷. Несомненно, этот большой игровой рассказ име-

¹⁶ См. репродукцию: [Кузнецова, 1970, с. 117].

¹⁷ На оборотной стороне обложки, закрывающей предшествующий, шестой выпуск журнала, в качестве анонса были воспроизведены другие юдинские «рисунки к рассказу,

ет отношение к «Индейцам» и, хотя в журнале он не подписан, с большой вероятностью автором его был Заболоцкий.

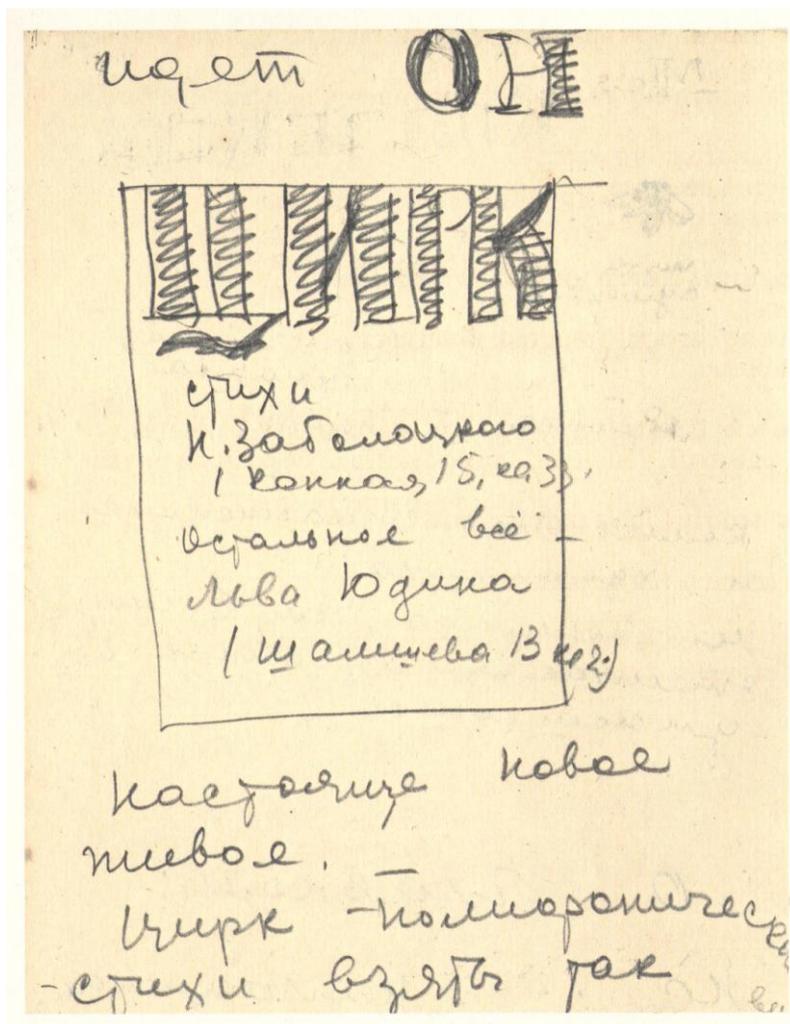


Лев Юдин. Иллюстрация к рассказу Николая Заболоцкого «Индейцы», 1929
Lev Yudin. An illustration for Nikolai Zabolotsky's short story "The Indians" (1929)

который будет помещен в седьмом номере «Ежа». Силуэты, стилистически связанные с иллюстрациями к «Индейцам», печатались в «Еже» либо без подписей (1928: № 11, с. 22, 29; № 12, с. 37; 1929: № 1, с. 37; № 5, с. 30), либо с различными пояснениями: «Что за звери?» (1928, № 9, с. 35), «Ответ на вопрос “Куда убежали звери?”» (1928, № 10, с. 33–34; силуэты использовались в этом выпуске для декоративного оформления страниц, исключая с. 5, 9–10, 12–13, 24, 26–27 и 32); «Что везут эти звери?» (1928, № 11, оборот второй обложки); «Кого допрашивал Макар Свирепый?» (1929, № 3, с. 10); «Таинственные следы» (1929, № 4, с. 27; с сопровождающей подписью: «Наш художник не рисует, а вырезает зверей из черной бумаги. Он это делает очень быстро – раз-раз ножницами – и готово. Быстрее фотоаппарата»); «Здесь нарисована кошка и ее родственники» (1929, № 8, с. 10). В № 8 (на обороте второй обложки) юдинские звери, пальмы, индейцы и вигвамы появились в последний раз – с использованием цвета и элементов техники коллажа. В композиционном центре были вклеены фотография лошади и лицо «всадника» Николая Олейникова. «Это последний рисунок Макара Свирепого, – гласила подпись. – Называется он “Я в пути”. Зверей и деревья Макар рисовал по памяти, а себя и лошадь в зеркало».

Сюжет пространства и сюжет книги

Закончив оформление этой сказки, Юдин принялся за оформление книги «Цирк», названной так по одноименному стихотворению, которое было напечатано в феврале 1929 г. в журнале «Звезда» и включалось в позднейшие редакции «Столбцов». Неизвестно, какие именно стихи вошли в эту книгу, но можно предположить, что, полагаясь на свой предыдущий опыт с «Белым снегом», художник задумал исполнить «Цирк», как *livre d'artiste*. Поэтому в проекте обложки Заболоцкий указан только как автор стихов, а «остальное всё – Льва Юдина».



Лев Юдин. Фрагмент страницы дневника с записями от 21 января 1929 г.
Lev Yudin. An page from his diary (1929)

Экспозиции книги «Цирк» посвящены записи последней декады января:

О ГЛАВНОМ:

НА... неэмоциональную, холодную живопись. Зреет новый подлинный период.
<...>

Ц И Р К

стихи

Н. Заболоцкого

(Конная, 15, кв. 33)

Остальное всё –

Льва Юдина

(Шамшева 13 кв. 2)

Цирк – полифоническая вещь – стихи взяты так же точно, как в джаз-банде тема. Целый мир вариаций.

Новые взаимоотношения поэта и художника.

Шум, хрип, визг, веселье, перебои, антракты. Накурено, душно, высоко летит шарманка

визжит поэзия

от восторга

идет настоящее искусство.

Я – арлекин. Я рыжий у ковра, я передразниваю всех, я должен включить в себя весь цирк.

Мимходом шлепнул силача по крутому плечу, подставил кому-то ножку, сам упал.

Эх, Вагинов много понимает: –

У нас есть девочки веселые

Они танцуют чарльстон...

<...>

Последняя страница <<Цирка>> цитата из Вагинова.

<...>

В «Цирке» должно быть мастерство! И легкость!

Истинно цирковые.

Полифония всюю! Разные сорта бумаги, материалы, размеры, ощущения, один, единый, точеный, шлифованный безумный ритм!

Быть бы мне композитором или поэтом!

Или танцором...

Но можно это сделать и в нашем искусстве.

А в живописи... У-у-хх! Попробовать рвануть по-нашему, по-Шамшевски (Петрушка хвастлив... и скромн).

Дашь эмоцию!

Хуже нет равнодушной живописи.

<<Цирк>> – альбомного формата.

У нас есть девочки хорошие<>

Они танцуют чарльстон.

Неужели я не сделаю.

Петрушка легкомыслен и непостоянен.

Сюжет пространства и сюжет книги

В то же время глубок серьезен верен себе.

Кручёных навязал искусству свою фамилию.

Надо навязать искусству Шамшеву улицу. <...>

Нет джаз-банда – будет шарманка [Юдин, 2017, с. 212–215].

Юдин намеревался сделать такие иллюстрации для «Цирка», в которых он мог бы интерпретировать образы «Столбцов» подобно тому, как это удалось Ермолаевой. В другом месте дневника он записал по поводу программного стихотворения сборника Заболоцкого: «“Белая ночь” – замечательная вещь. Передана действительность до физической навязчивости» [Там же, с. 243]. В «Цирке» она должна была передаваться под звуки джаз-банда и чарльстона¹⁸. Такую «физическую навязчивость» он трактовал как одно из проявлений «реального искусства» в обэриутской поэзии и стремился передать ее в своих иллюстрациях. «Зачем ездить в Париж, – записывал он в другом месте, – искусство здесь, под боком». Если же каких-то образов не доставало, их можно было с легкостью подменить: «Нет джаз-банда – будет шарманка» [Там же, с. 215].

С таким подходом связано и настойчивое использование Юдиным конкретных деталей – своего и Заболоцкого точных адресов и многократно «Шамшевой улицы». Как полагает И. Н. Карасик, «Юдин не случайно делает адреса значимыми элементами обложки. Шамшева для него не просто место жительства, но некий символ веры» [Там же, с. 435]. Для обэриутов это – также характерный литературный прием. Своему стихотворению «Землю, говорят, изобрели конюхи» (1925) Хармс предпослал посвящение «Тем, кто живет на Конюшенной» – т. е. своей музе Эстер Русаковой [Jaccard, Ustinov, 1991, S. 190–193]. А у Заболоцкого было стихотворение «Конная улица», которое не сохранилось, но упоминается в его переписке с редакцией журнала «Чудак»¹⁹.

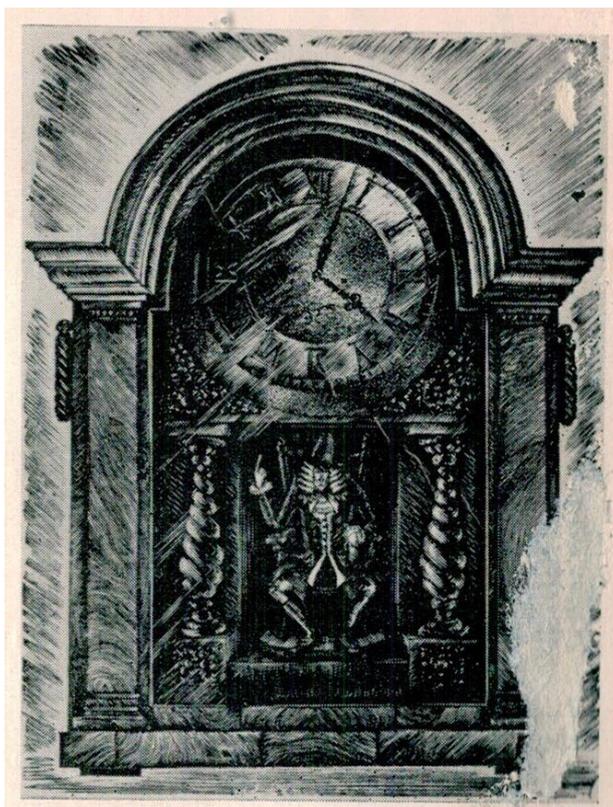
Юдин работает над «Цирком» на протяжении всей весны 1929 г. и ведет записи в дневнике: «Сделаны кое-какие заметки к “Цирку”. Ничего пока не разобрать» (4 февраля); «Сделаны эскизы к “Цирку”. Много обещают» (8 марта); «Цирк. Цирк. Цирк. Маленькие вещи, такие заражающие и живые!..» (11 марта) [Юдин, 2017, с. 221, 222, 225]. Однако итог оказывается неутешительным: «Так и не вышел “Цирк” Заболоцкого», – записывает он в конце июля 1929 г., потерпев второе после «Индейцев» фиаско с их совместным проектом.

В первой половине 1930-х гг. у поэта складывается сотрудничество с художником Павлом Кондратьевым (1902–1985), вышедшим из коллектива «Мастера Аналитического Искусства», где он работал под руководством П. Филонова, и дружившим с Хармсом [Дневниковые записи..., 1991, с. 554–555]. Последний наделил его фамилией нескольких своих персонажей, например, басни «Однажды господин Кондратьев / попал в американский шкаф для платьев» (1933) [Хармс, 1980, с. 50]. Кондратьев тогда же оформил два стихотворения Заболоцкого в жур-

¹⁸ Приводимые Юдиным строки «У нас есть девочки веселые / Они танцуют чарльстон...», которые он собирался поместить на обложку, среди дошедших до нас сочинений К. Вагинова не встречаются.

¹⁹ РГАЛИ. Ф. 1433. Оп. 2. Ед. хр. 51.

нале «Чиж» [Н. З., 1933; Заболоцкий, 1933а]²⁰. Иллюстрируя «Сказку о кривом человечке», он изобразил самого поэта как рассказчика, а его сына как маленького слушателя²¹. Под своим именем Никита Заболоцкий появляется не только в детских стихах отца («Что такое а ля брасс?», «Как мыши с котом воевали»), но и во «взрослом» стихотворении «Утренняя песня» (1933)²², которое читается как посвящение Заболоцкого всем своим художникам.



Наталья Фандерфлит. Неизданная иллюстрация
к «Сказке о кривом человечке» Николая Заболоцкого, 1933 <?>
Natalia Fanderflit. An illustration for Nikolai Zabolotskii's poem (1933)

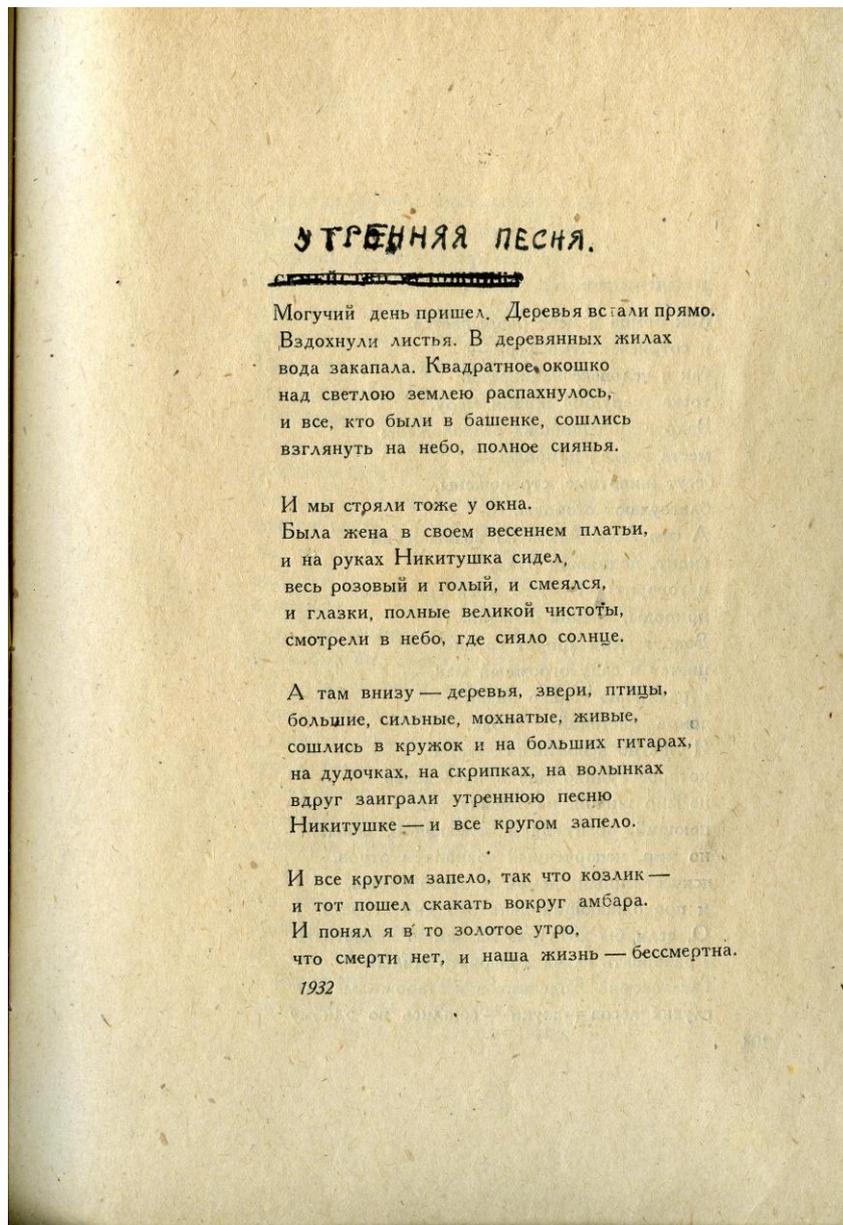
²⁰ Еще один вариант иллюстраций к «Сказке о кривом человечке» выполнила Наталья Фандерфлит (1901–1996); см.: [Павел Александрович Шиллинговский..., 1981, с. 71]. Стихотворение Заболоцкого ошибочно названо здесь «сказкой “Часы”». На соседней странице упоминается иллюстрация художницы к стихотворению Заболоцкого «Картонный город», которое было напечатано с рисунком без подписи художника [Заболоцкий, 1933б, с. 1].

²¹ См. об этом: [Павел Михайлович Кондратьев..., 2014, с. 49–50].

²² Первоначально это стихотворение было названо «Семейство художника». Несмотря на проставленную под ним дату «1932 год», Е. В. Заболоцкая считала, что оно было закончено только в 1933-м [Заболоцкий, 2018, с. 158].



Павел Кондратьев. Иллюстрация
к «Сказке о кривом человечке» Николая Заболоцкого (Чиж. 1933. № 8. С. 10)
Pavel Konstratiev. An illustration from children's magazine "Siskin" (1933)



Из корректуры неизданной книги: *Заболоцкий Н.* Стихотворения 1926–1932 / Вступ. ст. И. Виноградова [Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1933]. С. 103
Nikolai Zabolotsky. A page from the proofs of his unpublished book “Poems 1926–1932”

Список литературы

- [Без подписи] Литературная хроника // Жизнь искусства. 1929а. № 4 (1234). С. 22.
- [Без подписи] Пропавший рассказ: Редакционное сообщение / Рис. Л. Юдина // Еж. 1929б. № 7. С. 20–24.
- Вера Михайловна Ермолаева. 1893–1937 / Авт.-сост. Л. Вострецова, Т. Горячева, А. Заинчковская. СПб.: Palace Editions-Graficart, 2008. 143 с.
- Вера Ермолаева. 1893–1937 / Текст и коммент. А. Заинчковской; вступ. ст. И. Галеева. М.: Скорпион; Галеев Галерея, 2009. 287 с.
- Вокруг Хармса / Публ., предисл. и примеч. Вл. Эрля // Транспонанс. 1984. № 21. С. <99–129>.
- Воспоминания о Заболоцком / Сост. Е. Заболоцкая, А. Македонов, Н. Заболоцкий. 2-е изд., доп. М.: Сов. писатель, 1984. 462 с.
- Движатица Т. М. Книги в Коллекции П. Н. Лукницкого // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 2002 г. / Отв. ред. Т. Царькова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 573–586.
- Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А. Устинова, А. Кобринского. <Вступ. ст. и коммент. А. Устинова> // Минувшее. Исторический альманах. 11. Paris, 1991. С. 417–583.
- Ермолаева В. Шесть писем к Б. В. Эндеру (1927–29) / Публ. З. Масетти-Эндер // Experiment / Эксперимент. 1999. Vol. 5. P. 173–179.
- Заболоцкий Н. Красная Бавария // Костер. Л.: Ленингр. Союз поэтов, 1927а. С. 27–30.
- Заболоцкий Н. Футбол // Звезда. 1927б. № 12. С. 100–101.
- Заболоцкий Н. Игра в снежки // Ленинградская правда. 1928а. № 127 (3933), 2 июня. Литературное приложение. № 11. С. 4.
- Заболоцкий Н. Обед // Ленинградская правда. 1928б. № 93 (3899), 21 апр. Литературное приложение. № 8. С. 6.
- Заболоцкий Н. Поприщин // Ленинградская правда. 1928в. № 24 (3840), 28 янв. Литературное приложение. 1928. № 2. С. 8.
- Заболоцкий Н. Поход // Ленинградская правда. 1928г. № 259 (3776), 13 нояб. С. 3.
- Заболоцкий Н. Руки // Ленинградская правда. 1928д. № 60 (3870), 10 марта. Литературное приложение. № 5. С. 3.
- Заболоцкий Н. Сережка колбасник / Рис. П. Староносова // Дружные ребята. 1928е. № 6. С. 4–10.
- Заболоцкий Н. Сказка о кривом человечке / Рис. П. Кондратьева // Чиж. 1933а. № 8. С. 10–13.
- Заболоцкий Н. Картонный город // Чиж. 1933б. № 11. С. 1.
- Заболоцкий Н. Собр. соч.: В 3 т. / Сост. Е. Заболоцкая, Н. Заболоцкий. М.: Худож. лит., 1984. Т. 3: Переводы. Из грузинской классической поэзии. Из поэзии Советской Грузии; Письма. 1921–1958. 416 с.
- Заболоцкий Н. Столбцы / Изд. подг. Н. Заболоцкий, И. Лоцилов. М.: Наука, 2016. 531 с. (Сер. «Литературные памятники»)
- Заболоцкий Н. Николай Заболоцкий: История жизни / Под ред. И. Лоцилова. СПб.: Вита Нова, 2018. 512 с.

- Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана: Аннотированный каталог. Публикации / Сост. М. Лесман. М.: Книга, 1989. 462 с.
- Константин Рождественский. К 100-летию со дня рождения / Авт.-сост. И. Ваккар, Т. Михиенко. М.: ГТГ, 2006. 576 с.
- Кузнецова Э. Искусство силуэта. Л.: Художник РСФСР, 1970. 131 с.
- Кулаков В. Поэзия как факт: Статьи о стихах. М.: НЛО, 1999. 400 с.
- Македонов А. Николай Заболоцкий: Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л.: Сов. писатель, 1987. 365 с.
- Малевич К. С. Собр. соч.: В 5 т. / Под ред. А. Шатских. М.: Гилея, 2003. Т. 4: Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов, с приложением переписки К. С. Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925). 358 с.
- Матафонов В. Евгения Константиновна Эвенбах. Л.: Художник РСФСР, 1988. 181 с.
- Миллер Я. <Заболоцкий Н.> На реке / Рис. В. Ермолаевой // Чиж. 1930. № 6. С. 4–5.
- Миллер Я. <Заболоцкий Н.> Первый сбор / Рис. В. Ермолаевой // Маленькие ударники. Н. Новгород: ОГИЗ, 1931. Вып. 1. С. 5–6.
- Н. З. <Заболоцкий Н.> Пионеры шведские и пионеры советские / Рис. В. Гринберга // Еж. 1928. № 8. С. 22–23.
- Н. З. <Заболоцкий Н.> Песня туриста / Рис. П. Кондратьева // Еж. 1933. № 6. С. 1–2.
- Павел Александрович Шиллинговский и его ученики: Каталог выставки / Сост. Е. Гришина, Д. Сафаралиева. Л.: Искусство, 1981. 72 с.
- Павел Михайлович Кондратьев. Живопись, книжная и станковая графика / Авт.-сост. И. Галеев. М.: Галеев Галерея, 2014. 288 с.
- Путилова Е. Очерки по истории критики советской детской литературы, 1917–1941. М.: Дет. лит., 1982. 175 с.
- Россомахин А. «С виду будто бы ничего особенного, а приглядишься...»: Потерянный ключ к книге Заболоцкого // «Вечно светит лишь сердце поэта...» / Сост. Т. Игошева, И. Лоцилов. М.: Азбуковник, 2013. С. 19–34.
- Тынянов Ю. Льву Лунцу. Письмо-некролог // Ленинград. 1925. 20 июня. № 22 (61). С. 13.
- Устинов А. Дело детского сектора Госиздата 1932 г. (Предварительная справка) // Михаил Кузмин и русская культура XX века / Сост. и ред. Г. Морева. Л.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 1990. С. 125–136.
- Хармс Д. Собрание произведений / Под ред. М. Мейлаха, Вл. Эрля. Bremen: K-Presse Verlag, 1980. Кн. 3: Стихотворения 1931–1933. 238 с.
- Юдин Л. «Сказать – свое...»: Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников / Под ред. И. Карасик. М.: РА, 2017. 903 с.
- Jaccard J.-Ph., Ustinov A. Заумник Даниил Хармс: Начало пути // Wiener Slawistischer Almanach (München). 1991. Bd. 27. S. 159–228.

Архивы

Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН (РО ИРЛИ РАН, СПб.).

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ, М.).

References

- [Anonymous] Literaturnaya khronika. *Zhizn' Iskusstva [Life of Art]*, 1929, no. 4 (1234), p. 22. (in Russ.)
- [Anonymous] Propavshiy rasskaz: Redaktsionnoe soobshchenie, ris. L. Yudina. *Ezh [Hedgehog]*, 1929, no. 7, p. 20–24. (in Russ.)
- Dnevnikovye zapisi Daniila Kharmsa. Publ. by A. Ustinov, A. Kobrinsky. <Intr. and comment. by A. Ustinov>. In: Minuvshee. Istoricheskiy al'manakh [Past], vol. 11. Paris, 1991, p. 417–583. (in Russ.)
- Dvinyatina T. Knigi v Kollektzii P. N. Luknitskogo. In: *Ezhegodnik Rukopisnogo Otdela Pushkinskogo Doma na 2002 g. [Pushkinsky Dom. Dept. of Manuscripts. Yearly for 2002]*. Ed. by T. Tsarkova. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2006, p. 573–586. (in Russ.)
- Ermolaeva V. Shest' pisem k B. V. Enderu (1927–29). Publ. by Z. Masetti-Ender. *Experiment / Eksperiment (A Journal of Russian Culture)*, 1999, vol. 5, p. 173–179. (in Russ.)
- Kharms D. Collected Works. Ed. by M. Meylakh, Vl. Erl. Bremen, K-Press Verlag, 1980, book 3: *Stikhotvoreniya 1931–1933*, 238 p. (in Russ.)
- Jaccard J.-Ph., Ustinov A. Zaumnik Daniil Kharms: Nachalo puti. *Wiener Slawistischer Almanach (München)*, 1991, Bd. 27, S. 159–228. (in Russ.)
- Knigi i rukopisi v sobranii M. S. Lesmana: Annotirovanny katalog. Publikatsii [Books and Manuscripts in Moisei Lesman's Collection]. Comp. by M. Lesman. Moscow, Kniga Publ., 1989, 462 p. (in Russ.)
- Konstantin Rozhdestvensky. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya [Konstantin Rozhdestvensky. A Centenary]. Comp. by I. Vakar, T. Mikhienko. Moscow, GTG Publ., 2006, 576 p. (in Russ.)
- Kulakov V. Poeziya kak fakt: Stat'i o stikhakh [Poetry as a Fact]. Moscow, NLO Publ., 1999, 400 p. (in Russ.)
- Kuznetsova E. Iskusstvo silueta [Art of the Silhouette]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1970, 131 p. (in Russ.)
- Makedonov A. Nikolai Zabolotsky: Zhizn'. Tvorchestvo. Metamorfozy [<Nikolai Zabolotsky: Life. Art. Metamorphoses>]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1987, 365 p. (in Russ.)
- Malevich K. S. Collected Works. In 5 vols. Ed. by A. Schatskikh. Moscow, Gileya, 2003, vol. 4: *Traktaty i lektzii pervoy poloviny 1920-kh godov, s prilozheniem perepiski K. S. Malevicha i El Lisickogo (1922–1925)*, 358 p. (in Russ.)
- Matafonov V. Evgeniya Konstantinovna Evenbakh. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1988, 181 p. (in Russ.)
- Miller Ya. <Zabolotsky N.> Na reke, ris. V. Ermolaevoy. *Chizh [Siskin]*, 1930, no. 6, p. 4–5. (in Russ.)
- Miller Ya. <Zabolotsky N.> Pervy sbor, ris. V. Ermolaevoy. In: *Malen'kie udarniki [Little Achievers]*. Nizhny Novgorod, Ogiz Publ., 1931, iss. 1, p. 5–6. (in Russ.)
- N. Z. <Zabolotsky N.> Pesnya turista, ris. P. Kondratieva. *Ezh [Hedgehog]*, 1933, no. 6, p. 1–2. (in Russ.)
- N. Z. <Zabolotsky N.> Pionery shvedskie i pionery sovetskie, ris. V. Grinberga. *Ezh [Hedgehog]*, 1928, no. 8, p. 22–23. (in Russ.)

- Pavel Aleksandrovich Schillingovsky i ego ucheniki. Katalog vystavki [Pavel Shillingovsky and his Students]. Comp. by E. Grishina, D. Safaraliev; intr. by E. V. Grishina. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981, 72 p. (in Russ.)
- Pavel Mikhailovich Kondratiev. Comp. by I. Galeev. Moscow, Galeev Galereya, 2014, 288 p. (in Russ.)
- Putilova E. Ocherki po istorii kritiki sovetskoy detskoy literatury, 1917–1941 [Essays on the History of the Criticism of Soviet Children’s Literature]. Moscow, Detskaya literatura Publ., 1982, 175 p. (in Russ.)
- Rossomahin A. “S vidu budto by nichego osobennogo, a priglyadish’sya...”: Poteryanny klyuch k knige Zabolotskogo. In: “Vechno svetit lish’ serdtse poeta...” [“Only Poet’s Heart Shines Forever”]. Comp. by T. Igosheva, I. Loshchilov. Moscow, Azbukovnik, 2013, p. 19–34. (in Russ.)
- Tynyanov Yu. L’vu Luntsu. Pis’mo-nekrolog [To Lev Lunts. An Obituary Letter]. *Leningrad*, 1925, 20 June, no. 22 (61), p. 13. (in Russ.)
- Ustinov A. Delo detskogo sektora Gosizdata 1932 g. (Predvaritel’naya spravka). In: Mikhail Kuzmin i russkaya kul’tura XX veka [Mikhail Kuzmin and Russian Culture of the 20th Century]. Comp. and ed. by G. Moreva. Leningrad, Muzei Anny Akhmatovoy v Fontannom dome, 1990, p. 125–136. (in Russ.)
- Vera Ermolaeva. 1893–1937. Comment. by A. Zainchkovskaya; intr. by I. Galeev. Moscow, Skorpion; Galeev Galereya, 2009, 287 p. (in Russ.)
- Vera Mikhaylovna Ermolaeva. 1893–1937. Comp. by L. Vostretsova, T. Goryacheva, A. Zainchkovskaya. St. Petersburg, Palace Editions-Graficart, 2008, 143 p. (in Russ.)
- Vokrug Kharmsa. Publ., intr. and comment. by V. Erl. *Transponans*, 1984, no. 21, p. <99–129>. (in Russ.)
- Vospominaniya o Zabolotskom [Memories of Zabolotsky]. Comp. by E. Zabolotskaya, A. Makedonov, N. Zabolotsky. 2nd ed. Moscow, Sovetsky pisatel’ Publ., 1984, 462 p. (in Russ.)
- Yudin L. “Skazat’ – svoe...”: Dnevnik. Dokumenty. Pis’ma. Svidetel’sтва sovremennikov [“To Say Your own...” Diaries. Documents. Letters. Memoirs]. Ed. by I. Karasik. Moscow, RA, 2017, 903 p. (in Russ.)
- Zabolotsky N. Krasnaya Bavariya. In: Koster [Bonfire]. Leningrad, Leningradsky Soyuz poetov, 1927, p. 27–30. (in Russ.)
- Zabolotsky N. Futbol. *Zvezda [Star]*, 1927, no. 12, p. 100–101. (in Russ.)
- Zabolotsky N. Igra v snezhki. *Leningradskaya pravda [Leningrad Truth]*, 1928, no. 127 (3933), 2 June, Literaturnoe prilozhenie, no. 11, p. 4. (in Russ.)
- Zabolotsky N. Obed. *Leningradskaya pravda [Leningrad Truth]*, 1928, no. 93 (3899), 21 Apr., Literaturnoe prilozhenie, no. 8, p. 6. (in Russ.)
- Zabolotsky N. Pokhod. *Leningradskaya pravda [Leningrad Truth]*, 1928, no. 259 (3776), 13Nov., p. 3. (in Russ.)
- Zabolotsky N. Poprishchin. *Leningradskaya pravda [Leningrad Truth]*, 1928, no. 24 (3840), 28 Jan., Literaturnoe prilozhenie, 1928, no. 2, p. 8. (in Russ.)
- Zabolotsky N. Ruki. *Leningradskaya pravda [Leningrad Truth]*, 1928, no. 60 (3870), 10 March, Literaturnoe prilozhenie, no. 5, p. 3. (in Russ.)
- Zabolotsky N. Serezhka kolbasnik, ris. P. Staronosova. *Druzhnye rebyata [Friends]*, 1928, no. 6, p. 4–10. (in Russ.)
- Zabolotsky N. Kartonny gorod. *Chizh [Siskin]*, 1933, no. 11, p. 1. (in Russ.)

Сюжет пространства и сюжет книги

Zabolotsky N. Nikolai Zabolotsky: Istoriya zhizni [Nikolai Zabolotsky: A Life]. Ed. by I. Loshchilov. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2018, 512 p. (in Russ.)

Zabolotsky N. Skazka o krivom chelovechke, ris. P. Kondratieva. *Chizh [Siskin]* (Leningrad), 1933, no. 8, p. 10–13. (in Russ.)

Zabolotsky N. Collected Works. In 3 vols. Comp. by E. Zabolotskaya, N. Zabolotsky. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1984, vol. 3: Perevody. Iz gruzinskoj klassicheskoj poezii. Iz poezii Sovetskoy Gruzii; Pis'ma. 1921–1958, 416 p. (in Russ.)

Zabolotsky N. Stolbtsy [Pillars]. Prep. by N. Zabolotsky, I. Loshchilov. Moscow, Nauka, 2016. 531 p. (Literaturnye pamyatniki) (in Russ.)

Archives

Rukopisny otdel Instituta russkoj literatury (Pushkinskogo Doma) RAN (RO IRLI RAN, SPb.) [Pushkinskii Dom. Department of Manuscripts].

Rossiysky gosudarstvennyj arkhiv literatury i iskusstva (RGALI, M.) [Russian State Archives of Art and Literature].

Сведения об авторах

Устинов Андрей Борисович – доктор филологических наук, директор книгоиздательства «Аквилон» (Сан-Франциско, США)

abooks@gmail.com

ORCID 0000-0002-8468-4854

Лощилов Игорь Евгеньевич – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (Новосибирск, Россия), доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия)

loshch@yandex.ru

ORCID 0000-0003-3642-2590

Information about the Authors

Andrei B. Ustinov – PhD, Dr. Hab.; philologist; Director of the “Aquilon” Books & Publishing (San Francisco, USA)

abooks@gmail.com

ORCID 0000-0002-8468-4854

Igor E. Loshchilov – Candidate of Philology, PhD, researcher of Literary Studies Section of the Institute of Philology of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation); Associate Professor of the Department of Russian Literature and Literary Theory of Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation)

loshch@yandex.ru

ORCID 0000-0003-3642-2590

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

Литературный быт: сюжеты и судьбы

УДК 82-1

DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-291-372

Из литературного быта 1920-х годов: круг журнала «Гермес»

А. Б. Устинов

*Книгоиздательство «Аквилон»
Сан-Франциско, США*

Аннотация

Настоящая работа посвящена кругу авторов, издававших машинописный журнал «Гермес» и входивших в другие московские литературные объединения первой половины 1920-х гг. Содружество выпустило три полноценных номера журнала в количестве 12 копий каждый. Четвертый номер сохранился в виде макета в единственном экземпляре и считался самими участниками «не вышедшим в свет». Впоследствии этот же круг авторов осуществил выпуск машинописных альманахов «Мнемозина» и «Гиперборей». Первая часть статьи восстанавливает историю подготовки четвертого и последнего номера «Гермеса», сопровождавшуюся драматическими событиями, которые были вызваны как внешними, так и внутренними причинами – в первую очередь, смертью одного из создателей журнала, Максима Кенигсберга (1900–1924). Возглавившая из-за сложившихся обстоятельств редакционную коллегию Нина Волькенау (1901–1973?) была вынуждена принять решение о завершении издания «Гермеса». Во второй части работы речь идет о составе авторов № 4, в особенности о пришедших из сообщества поклонников Иннокентия Анненского «Кифара» и литературного кружка «Зеленая лампа», которые дебютировали в этом «невышедшем» выпуске журнала. Здесь же приводится указатель его содержания. В приложении представлены стихотворения участников «Гермеса», напрямую связанные с журналом или посвященные другим «гермесовцам». Третья часть работы дополняет предшествующие научные публикации, касающиеся взаимоотношений редакции журнала с Михаилом Кузминым, материалами «неизданного» выпуска «Гермеса». Оттуда извлечены посвященная книге «Новый Гуль» (Ленинград, 1924) рецензия Н. Волькенау, а также отзыв М. Кенигсберга на сборник рассказов Павла Муратова «Морали» (Берлин, 1923), где много говорится о новеллистике Кузмина. Другая публикация – рецензия Льва Горнунга на посмертное издание сборника Николая Гумилёва «К Синей Звезде» (Берлин, 1923), вариант которой был напечатан в типографском «альманахе поэзии и критики» того же круга авторов, получившем название «Чет и нечет» (Москва, 1925). В приложении приводятся другие отзывы на эту книгу гумилевских посвящений, стихи из которой становились «любовным кодом» для молодых русских читателей 1920-х гг.

Ключевые слова

литературный быт, литературные кружки и объединения, история самиздата, неофициальная культура, М. М. Кенигсберг, Н. В. Волькенау, Л. В. Горнунг, Б. В. Горнунг, М. А. Кузмин, Н. С. Гумилёв

Для цитирования

Устинов А. Б. Из литературного быта 1920-х годов: круг журнала «Гермес» // Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1. С. 291–372. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-291-372

© А. Б. Устинов, 2020

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

On Literary Environment of the 1920s: The Circle of *Hermes*

A. B. Ustinov

“Aquilon” Books & Publishing
San Francisco, USA

Abstract

The essay reconstructs history of a literary circle of authors united under the auspices of *Hermes*, a typewritten magazine edited in Moscow in the first half of the 1920s. These “poets-philologists” published three full issues of the magazine, 12 copies each. The fourth issue was prepared in just one copy and the authors considered it “unpublished.” Later they edited two typewritten almanacs: *Mnemosyne* and *Hyperborean*. The first part of the essay describes how the fourth and last issue of *Hermes* was collected and edited. Its preparation was accompanied by dramatic encumbrances caused by both external and internal circumstances, the most tragic of which was the death of Maksim Kenigsberg (1900–1924) one of the founders of the *Hermes* circle. Nina Wolkenau (1901–1973?), who took his place as a chief editor was forced to cease the publication. The second part of the essay discusses the composition of authors represented in the fourth issue of *Hermes*, in particular those who joined the magazine from other Moscow literary associations, like *Kifara* and *Green Lamp*. Further, the table of contents of that “unpublished” issue is presented here with necessary commentary. A separate supplement is dedicated to a collection of poems by the authors of *Hermes*, either dedicated to members of this association, or directly related to the magazine itself. The third part of the essay, *Ad-denda ad volumen*, complements previous scholarly incursions regarding the circle of *Hermes* with the unpublished materials from the final issue of the magazine. These are Nina Wolkenau’s review of Mikhail Kuzmin’s book *Novyi Gul’* (Leningrad, 1924), and Maksim Kenigsberg’s discussion of Pavel Muratov’s collection of novellas *Moral’i* (Berlin, 1923), where he also wrote about Kuzmin’s art of prose. Another publication is Lev Gornung’s review of the posthumous collection of Nikolai Gumiliov’s poems *K Sinei Zvezde* (Berlin, 1923) Gornung published another version of that review in a printed “almanac of poetry and criticism” *Even and Odd* (Moscow, 1925) edited by the same circle of authors, as *Hermes*. The final supplement includes two other reviews of the Gumiliov’s collection. The émigré publication of *K Sinei Zvezde* was a significant event in the Soviet underground culture. The poems included in this book became a “lovers’ code” for young Russian readers of the 1920s.

Keywords

literary environment, literary unions and associations, history of Samizdat, underground culture, Maksim Kenigsberg, Nina Wolkenau, Lev Gornung, Boris Gornung, Mikhail Kuzmin, Nikolai Gumiliov

For citation

Ustinov A. B. On Literary Environment of the 1920s: The Circle of *Hermes*. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 291–372. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-291-372

И. Четвертый и последний

А мы – мы в хворостинных шалашах,
Прислушиваясь к клокотанью лавы,
Стихи слагаем в тайне – для потомков.
Александр Ромм

четвертый – на бумаге неграфленой
уже не почерк был, а ровный шрифт,
отстуканный на пишущей машинке
Семен Кирсанов

В московском сообществе поэтов-филологов¹, объединенных выпуском машинописного журнала «Гермес»², номер считался «изданным», если был исполнен в соответствии с исходным замыслом и «сброшюрован»³. В отличие от трех готовых и законченных выпусков этого «НЭП'овского антиквариата», по слову Осипа Мандельштама [207], «издание» четвертого номера «Гермеса» осуществив не удалось⁴. Авторы журнала считали его «не вышедшим в свет» [171]⁵ и дипломатично именовали подготовленные материалы «№ 4а» [186]⁶.

Я благодарен Татьяне Нешумовой и Владимиру Нехотину за щедрость и доброе отношение. Отдельная признательность Игорю Лоцилову и Игорю Пильщикovu за научные консультации.

¹ См.: [Богомолов, 1988, с. 177].

² См.: Московская литературная и филологическая жизнь 1920-х годов: машинописный журнал «Гермес» / Подгот. М. Чудаковой, Г. Левинтона, А. Устинова // Пятые Тыняновские чтения: Тез. докл. и материалы для обсуждения / Под ред. Е. Тоддеса. Рига: Зинатне, 1990. С. 167–210 (I. Мемуарные заметки Б. В. Горнунга: Б. Горнунг. Из воспоминаний о Мих. Ал. Кузmine. О журнале «Гермес» / Публ. М. Чудаковой и А. Устинова. Вступ. ст. М. Чудаковой; примеч. А. Устинова. С. 167–189; II. Указатель содержания журнала «Гермес» / Сост. Г. Левинтон, А. Устинов. С. 189–197; III. К истории машинописных изданий 1920-х годов / Публ. Г. Левинтона, А. Устинова. С. 197–210). При последующих ссылках на эту работу номера страниц указываются везде в квадратных скобках, без отсылки к публикации.

³ Ср. в воспоминаниях Б. Горнунга о Михаиле Кузmine: «В первый раз беседа была недолгой, он был один, и я оставил ему два вышедших и один подготовленный, но еще не сброшюванный номера нашего московского машинописного (выходившего в 12-ти экземплярах) журнала “Гермес”» [174]. См. в записке Л. Горнунга к В. Нейштадту 16 февраля 1928 г.: «Дорогой Владимир Ильич. Передай, пожалуйста, Юрке № 4 “Гермеса” (несброшюванный). Просит посмотреть <Дмитрий> Недович, там его переводы Гёте» [Горнунг, 2019, с. 242]. В № 4 «Гермеса» в переводе Недовича были напечатаны стихотворения Гёте «Зулейха и Хатем» и «Снова вместе» (с. 134–135). В рецензии на «Тяжелую лиру» Владислава Ходасевича Л. Горнунг заострял внимание на качестве книжного переплета: «“Музыка” во многом уступает стихам, написанным пятистопным ямбом и белым стихом и которые мы читали в прежних книгах Ходасевича, напр<имер> “Обезьяна” и “2-е Ноября” (“Путем зерна”). Издана книга и главное сброшюрована плохо» [Гермес, 1923, № 3, с. 381].

⁴ Л. Горнунг считал изданными только три выпуска: «Позже, после трех номеров “Гермеса”, был еще журнал под названием “Гиперборей”, которого вышел только один номер. Я был секретарем обоих журналов» [Горнунг, 1992, с. 175]. Ср.: [Левинтон, 2004, с. 316].

⁵ См. замечание М. И. Шапира: «При подготовке номеров 1-го (июль 1922) и 2-го (декабрь 1922) функции главного редактора исполнял Б. Горнунг, при подготовке номеров

«Гермес»... увы, Гермеса выйдет, кажется, лишь № 4а, т. е. тот, в котором помещена лишь очередная художественная часть: Ваши аспекты трактуются как «материал по истории театра», – вздыхал поэт и переводчик Дмитрий Усов, разясняя в письме 21 августа 1924 г. к Евгению Архиппову, почему его не удалось протащить в журнал [Усов, 2011, т. 2, с. 245]. «Журнала “Гермес” вышло три законченных номера, – вспоминал Лев Горнунг, – каждый в <двенадцати> экземплярах на правах рукописи. Четвертый, кажется, не был закончен и остался в архиве моего брата Бориса» [Горнунг, 1992, с. 175].

Редакционная коллегия «Гермеса» в составе Максима Кенигсберга (председатель), Алексея Буслаева, Нины Волькенау, Бориса Горнунга, Льва Горнунга и Виктора Мозалевского принялась за подготовку нового номера сразу же после завершения № 3⁷, планируя его выход в феврале 1924 г. «Полученное мною от Вас стихотворение помещено в № 4, первая часть которого будет, наверное, выпущена из печати (конечно, тем же кустарным способом) в конце февраля, писал Б. Горнунг 4 января 1924 г. Михаилу Кузмину относительно публикации его стихотворения “Турин”. – Если ознакомление с журналом не оставило у Вас скверного впечатления, решаюсь обратиться к Вам с настойчивой просьбой дать нам что-нибудь еще. Мне лично больше всего хотелось бы напечатать в “Hermes’e” отрывок из Виргилия или “Римских чудес”. <...> А может быть, у Вас есть еще заметки вроде “Чешуи в неводе” они тоже были бы нам очень интересны» [Горнунг, 2001, с. 381].

3-го (сентябрь 1923) <январь 1924.– А. У.> и 4-го (не вышел) – Кенигсберг, после смерти которого его дело некоторое время продолжала вдова, Н. В. Волькенау» [Шапир, 1994, с. 77].

⁶ Тем не менее, Л. Горнунг исполнил типовую обложку для № 4, правда, в единственном экземпляре (см.: [Самиздат века, 1997, с. <174>, илл. 25]).

⁷ Дата выхода № 3 «Сентябрь 1923» [194] была проставлена условно. Как показывает дневник Л. Горнунга, работа над ним продолжалась вплоть до начала 1924 г.; см. его записи 25 и 29 ноября, 18, 22, 24 декабря, 7 и 8 января 1924 г. [Горнунг, 2019, с. 53–54, 56–57, 65, 66, 72]. К 11 января 1924 г. № 3 был переплетен и сброшюрован, и Горнунг тогда же записал: «Сегодня вечером мы устроили юбилейное заседание “Гермеса” по поводу выхода в свет уже трех номеров. Купили кое-какой выпивки и пригласили сотрудников. Сначала Борис <Горнунг> и Максим <Кенигсберг> сделали соответствующие доклады, затем <Виктор> Мозалевский читал пьесу» [Там же, с. 73]. Впрочем, «именные» экземпляры № 3 Л. Горнунг закончил только к 20-м числам января. «Горопился кончить № 3-й, экземпляр Шпета», – записал он 20 января, и на следующий день: «В Академии был сегодня второй доклад Жирмунского из его книги о романтических поэмах. Я принес ему № 3 “Гермеса”» [Там же, с. 75]. Этот номер был надписан издателями журнала:

Глубокоуважаемому
Виктору Максимовичу
Жирмунскому
от редакционной коллегии Hermes’a
20 января 1924 года
Москва

Надпись сделана рукой Б. Горнунга, и его подпись идет первой. За ней следуют подписи: А. Буслаев, Виктор Мозалевский, <М.> Кенигсберг, Н. Волькенау, Л. Горнунг, – т. е. всех членов редколлегии (Частное собрание).

Еще раньше участники редколлегии высказали свои издательские намерения в коллективном письме 29 декабря 1923 г. к Густаву Шпету⁸, в надежде получить от него для № 4 «чего-нибудь о Тютчеве»⁹:

Многоуважаемый Густав Густавович!

Редакция «Гермеса» обращается к Вам с очень большой просьбой, или, точнее, с возобновлением большой просьбы, – дать нам для IV номера нашего *небольшую*, и в каком Вам угодно плане и связи, заметку о Тютчеве. Позволяем себе напомнить Вам, что Вам представлялось возможным написать нечто о «Молчи, скрывайся и таи». Конечно, во всем, что касается темы и размеров, Вам предоставляется полнейшая свобода, но нам хочется почти настаивать на получении чего-нибудь о Тютчеве от Вас. Эта заметка для нас очень близкая и очень важная, и взоры наши естественно обращаются к Вам, ободренные Вашим одобрительным к нам отношением. Заметка эта нужна нам к 15 февраля, т. е. через целых полтора месяца. Конечно, мы с большой радостью примем статью Вашу на любую близкую нам тему, но указанная выше была бы нам сейчас чрезвычайно нужна. Будьте любезны сообщить Ваш ответ (надеюсь, что положительный), по возможности немедленно. За ответной запиской к Вам зайдет кто-нибудь из нас не позже среды-четверга, 3-го января 1924 г., так как к следующему заседанию редакции, 4 января нам было бы желательно выяснить этот вопрос¹⁰.

Надеясь на Ваш положительный ответ, остаемся,
Искренно преданные Вам

<М.> Кенигсберг
Бор. Горнунг
Л. Горнунг
Н. Кенигсберг <Волькенау>
А. Буслаев¹¹.

14 января 1924 г. состоялось первое заседание, посвященное «IV номеру» журнала, с участием Б. Горнунга, Кенигсберга и Волькенау. «Сегодня купил бумаги для “Гермеса”, – отметил в дневнике Л. Горнунг. – У нас собрались Максим

⁸ См. запись Л. Горнунга в дневнике ночью после этого трудного дня: «Вечером у Макса <Кенигсберга> устроили президиум “Гермеса”. <...> Возвращался очень поздно» [Горнунг, 2019, с. 68].

⁹ 29 февраля 1924 г. Кенигсберг выступал в ГАХН в прениях по докладам Г. Чулкова «Тютчев и Аксаков (по неизданным материалам)» и Н. Гудзия «Тютчев и немецкий романтизм» и «в частности, сказал: “‘Silentium’ Тютчева мало толковать как символическое и в этом смысле высоко реалистическое стихотворение (следуя в этом понимании Г. Г. Шпету). Говоря об этом стихотворении, надо искать у Тютчева путей *преодоления иронии*»» [Горнунг, 2019, с. 88].

¹⁰ Ответ от Шпета к этой дате получен не был. 4 января 1924 г. Л. Горнунг записал в дневнике: «Заходил к Винокуру за фотографиями для Камерного театра – и по дороге купил “Tristia” <О. Мандельштама. – А. У.>. На Тихвинской вечером на заседании “Гермеса” Мозалевский читал 2 рассказа» [Горнунг, 2019, с. 70].

¹¹ Письмо опубликовано К. М. Поливановым в приложении к публикации: [Горнунг, 1992, с. 183–184]. Об отношениях Г. Шпета с кругом «Гермеса» см.: [Левинтон, 2010, с. 467–485].



Редакционное ядро «Гермеса»:
Борис Горнунг, Нина Волькенау, Максим Кенигсберг (1923 или 1924 г.)
Editorial core of the *Hermes*:
Boris Gornung, Nina Wolkenau, Maksim Kenigsberg. 1923 or 1924

и Нина для обсуждения передовицы, я купил им печенья и ушел» [Горнунг, 2019, с. 73]. Через три дня он сделал исповедальную запись о последствиях своего ухода:

Занес Нине Волькенау на службу бумагу для «Гермеса». Потом проводил ее в Ушаковский переулок. По дороге я спросил, почему она третьего дня рассердилась. Она ответила, что если меня не было тогда дома, то я должен был оставить записку, какую бумагу ей взять. Я оправдывался, что Борис <Горнунг> знал отлично какую, и мог объяснить, что это просто придирка.

Тогда она многое наговорила о том, что мною «Гермес» вообще недоволен, что я задерживаю печатанье, делая что-нибудь другое (тут упоминалась «Кифара», дела Арсения <Альвинга> и то, чему я обязан только Борису, его, к сожалению, любви к сплетням) и что им иногда неприятно даже принимать от меня то небольшое, что я делаю.

Что мог сейчас, я ей ответил. Расстались мирно [Горнунг, 2019, с. 74]¹².

23 января редакцию «Гермеса» посетил приехавший в Москву Виктор Жирмунский. Л. Горнунг сделал подробную запись об этом визите:

...я сажусь на № 11 и еду домой. Приходится торопиться домой, сегодня у нас Жирмунский. В трамвае меня окликает Макс <Кенигсберг>, едущий ко мне.

¹² Отношение Л. Горнунга к «Кифаре», несмотря на роль секретаря, оставалось довольно прохладным. «Утром папа говорил, что по вчерашнему вечеру ему кажется, что собрания и работа в «Кифаре» не дают чего-либо положительного и отнимают, главное, много времени, – записал он 27 марта 1924 г. – Я не протестовал, так как сам смотрю на «Кифару» как на частное, какое-то семейное общение, главным образом, с близкими знакомыми» [Горнунг, 2019, с. 100].

Первое заседание научно-художественного совета прошло в обсуждении № 4-го, его передовицы и прочего. Максим вначале сделал сообщение об истории развития «Гермеса».

Когда некоторые разошлись, Жирмунский в нашей тесной компании много рассказывал о Петербурге, о его научной жизни и деятельности. Здесь участвовал главным образом Максим. Затем я спросил кое-что о Гумилеве. Потом перешли на стихи Мандельштама. Какие стихи в «Tristia» совершенно понятны и эстетически, и логически, а какие – нет. По отношению к «Соломинке», которой не понимают ни Борис <Горнунг>, ни <Алексей> Буслаев и понимает Макс, Жирмунский сообщил, что в петербургских литературных кругах была некая Саломея Николаевна Андреева <Андроникова-Гальперн. – А. У.>. Моё замечание, что в строке «но раньше всех умрет тот, у кого тревожно-красный рот и на глаза спадающая челка» говорится о Георгии Иванове – он подтвердил [Там же, с. 77]¹³.

Как пояснял Б. Горнунг в написанной для М. О. Чудаковой справке «О журнале “Гермес”», в начале января 1924 г. «был образован Научно-художественный совет под председательством проф. Г. Г. Шпета в составе всех членов редколлегии, а также А. Г. Габричевского, Б. В. Шапошникова, Д. С. Усова (секретарь), М. А. Петровского и А. Г. Челпанова» [188]. В январском письме к Михаилу Кузмину он рассказывал, что должно было войти в четвертый номер журнала¹⁴, предупредив о своей готовности отозваться на его книгу «Условности. Статьи об искусстве» (Пг., 1923):

Наш отзыв об Абраксах (написанный М. М. Кенигсбергом) не совсем благоприятный по отношению к общей позиции сборников¹⁵. Упреки приблизительно те же, что делал я Вам лично летом: обвинение в примате поэтики над поэзией, наряду с которым – «эмоционализм»¹⁶. Кроме того, защищается от Вашего нелестного отзыва Георгий Иванов («Письмо в Пекин»). Ваше же отношение к Хлебникову

¹³ О предложенном С. Парнок прототипе из строк О. Мандельштама «Но я боюсь, что раньше всех умрет / Тот, у кого тревожно-красный рот / И на глаза спадающая челка» см. запись Л. Горнунга 5 января 1924 г. [Горнунг, 2019, с. 71].

¹⁴ Это то самое письмо, которое не дошло до М. Кузмина. «Приехавший недавно из Петербурга Б. П. Денике передал мне, – пи сал ему 30 марта 1924 г. Б. Горнунг, – что Вы передавали мне привет и спрашивали о тех Ваших стихах, которые Вы дали мне для Hermes’a. Из этого я решаюсь сделать два вывода: 1) что Вы меня не забыли, 2) что Вы наверно не получили моего письма (от 4 января этого года), в котором я писал Вам о том, что Ваши стихи напечатаны в четвертом номере нашего журнала, выход которого пока задерживается по некоторым техническим причинам. В том письме я послал Вам одно свое стихотворение, которое мне почему-то очень захотелось посвятить Вам; если Вы действительно того письма не получили, и если Вас оно интересует, я его опять пошлю» [206]. Ср. дневниковую запись Л. Горнунга 22 февраля 1924 г.: «Был у Нины Волькенау на службе <...>. Взял у нее 5 червонцев купить кое-что для “Гермеса” и для предстоящего заседания научно-художественного совета» [Горнунг, 2019, с. 85]. Заседание совета «Гермеса» состоялось 24 февраля [Там же, с. 86].

¹⁵ Отзыв на все три сборника был напечатан в № 3 за подписью *Шнюспельпольд* [196]. Публикация этого письма прояснила, что автором обеих рецензий – на «Абраксах» и на «Лесок» Кузмина в № 1 «Гермеса» – был Кенигсберг, а не Б. Горнунг, как ранее предполагалось (см.: [203]; [Кузмин, 1990, с. 545; Морев, 1997, с. 359; Литературная жизнь..., 2005, с. 530]). Ср.: [Усов, 2011, с. 241, примеч. 9].

¹⁶ См. дневниковую запись Кузмина 13 августа 1923 г. о визите Б. Горнунга: «Пришел Москвич. Не одобряют нового моего курса. Абраксах считают опытами. Поэтикой, а не поэзией. М<ожет> б<ыть> это симптоматично. Гумилевская закваска очевидно живет даже в Москве и довольно крепко» [203].

(в том же «Письме в Пекин») затронуто в другой статье Кенигсберга, предлагаемой к печати в № 4. Об «Условностях» собираюсь написать я.

В четвертый номер (в первую его часть) мы приняли полный перевод «*Carmina Priarea*» с вступительной статьей и комментариями. Перевод сделан петербургским классиком Д. Н. Дементьевым при участии московского филолога <Б. В.> Парского. Переводится «Фаустина» Гофмана и уже напечатан в № 3 гофмановский отрывок, продолжающий Абрагама Тонеля¹⁷. Я собираюсь пропагандировать поздних французских романтиков, главным образом Нодье и Бореля. Несколько вещей Нодье переводится сейчас под моей редакцией, часть попадет в «Hermes», а может быть, сумеем издать (по-настоящему уже) и сборник романтических новелл – из немцев войдут в него почти наверно Тик, «Гайматохара» и сказки Брентано¹⁸ (или Арним)¹⁹. <...>

У брата <Льва Горнунга. – А. У.> последнее время есть кое-что, как мне кажется, интересное. О его пути после «Валгалы» Вы сможете судить, когда увидите № 4 «Hermes'a» [Горнунг, 2001, с. 382]²⁰.

В следующем письме к Кузмину 30 марта 1924 г. Б. Горнунг дополнил изложенные сведениями о переводе Сергея Шервинского и пояснил тему передовой статьи: «В четвертый номер мы приняли полный перевод *Carmina Priarea* (пер. <Б. В.> Парского под редакцией) и с комментариями Д. Н. Дементьева – учени-

¹⁷ Имеется в виду продолжение напечатанной в № 3 «Гермеса» новеллы Э. Т. А. Гофмана «Новейшие судьбы одного любителя приключений» в переводе Кенигсберга [195]. Пояснение Б. Горнунга отражает западные увлечения авторов журнала. Позже он написал об этом в «Записках о поколении 20-х годов»: «Все бредили Гофманом <...>. Мы с В. Я. <Виленкиной> ходили слушать лекции в “Lo Studio Italiano” по Венеции XVIII века. Образовался понемногу канон общих литературных вкусов» [Горнунг, 2001, с. 347–348]. И далее непосредственно о «Гермесе»: «В противоположность “западническому” направлению “Гермеса” (в особенности) и “Гиперборья” (в несколько меньшей степени), журнал А. А. Реформатского, А. В. Чичерина, Н. М. Гайденкова и др.<угих> “Дружина” имел ярко выраженный русофильский характер (с культом Есенина, Клюева, стихов Блока о России и... Ключевского). Мы в шутку называли эту “Дружину” “Лаптем”, но считали и его журналом *нашего* поколения» [Там же, с. 379].

¹⁸ Ср. в рецензии Кенигсберга на статью В. Жирмунского «Поэзия Александра Блока» из сборника «Об А. Блоке» (Пг., 1921): «Отдельно стоит замечанье об особой близости Блока из романтиков к Брентано. Было бы особенно интересно поставить вопрос о влиянии. Это был бы первый случай появления Брентано в русской литературе. Этот вопрос, конечно, в силах поставить и разрешить в первую очередь сам автор рецензируемой статьи <В. Жирмунский>, как едва ли не лучший нам знаток Клеменса Брентано» [Гермес, 1922, № 1, с. 145].

¹⁹ Новелла Э. Т. А. Гофмана «Гайматохара» была напечатана в переводе Кенигсберга в № 1 «Гермеса» [190], отмеченном в рецензии в журнале «Корабль» [199–200]. Л. Горнунг вспоминал о круге «Гермеса»: «Увлекались наукой, литературой, музыкой. И особенно немецким романтиком Э. Т. А. Гофманом. Это были первые годы жизни новой эпохи, которая представлялась каким-то светлым и свободным будущим. <...> В это же время из-за нехватки новых изданий, в которых была потребность, в узком кругу этой молодежи появились мечты о своем научном журнале, в котором можно было бы печататься. Так зародился студенческий рукописный <sic> журнал “Гермес”» [Горнунг, 1992, с. 174].

²⁰ В последней фразе речь идет о машинописном сборнике Л. Горнунга «Валгала (Стихи 1921–1922 гг.)», выпущенном под маркой «Гермеса», как и сам журнал, в 12 экземплярах; см.: [Русские поэты XX века, 2007, с. 145]. Его следующая «отдельная книжка» стихотворений получила название «Земля» [Горнунг, 2019, с. 92].

ка Зелинского)²¹, затем “Peruigilium Veneris” в переводе Шервинского (Кстати: дошли ли до Петербурга его “Стихи об Италии” – хорошо бы, если <бы> нам написал [бы] на них рецензию кто-нибудь из обитателей Ленинграда), много переводов Гёте²², переводы орфических гимнов и др. Передовая статья (моя) – “Проблемы эстетики и художественной культуры в последние годы русской жизни”²³. Я стараюсь пропагандировать поздних французских романтиков, главн<ым> образом Нодье и Бореля» [206–207]²⁴. Видимо, статья так и не была закончена, или же вызвала «несогласие» редакции «Гермеса», как это случилось с другой статьей Б. Горнунга в альманахе «Чет и нечет» (М., 1925)²⁵. Какой бы ни была причина, оглавление № 4 завершилось заявлением «От редакции»: «По независимым от редакции обстоятельствам передовая статья не могла быть напечатана в настоящем номере» [271].

Неготовность статейного блока стала дополнительным доводом для оправдания решения редколлегии о разделении четвертого выпуска «Гермеса» на две части. В истории журнала такой издательский подход практиковался и прежде: подготовленный в декабре 1922 г. № 2 имел соответствующий подзаголовок «первый выпуск второго номера» [192]. Именно оттуда была позаимствована редакционная врезка, которой открывалась «первая часть № 4»:

Не желая задерживать выход [второго] четвертого номера «Гермеса», но не имея возможности из-за технических затруднений напечатать его своевременно целиком, редакция выпускает пока лишь первую часть его, содержащую отделы ори-

²¹ См. запись Л. Горнунга 21 декабря 1923 г. о заседании «Кифары», московского объединения имени Иннокентия Анненского: «Сегодня в кружке Дементьев читал перевод “Carmina Priapea”. Ни Усова, ни Челпанова не было» [Горнунг, 2019, с. 66]; о кружке «Кифара» см.: [Там же, с. 35]. Этот предназначавшийся для первого раздела № 4 «Гермеса» машинописный блок сохранился в собрании Л. Горнунга вместе с переводами С. Шервинского, Б. Ярхо и др. (РГАЛИ. Ф. 2813. Оп. 1. Ед. хр. 53).

²² См. в воспоминаниях Б. Горнунга о Кузmine: «...некоторые свои старые стихи он нам в эту ночь читал, “как чужие”, а “кляризм” и “дендизм” защищал тоже не потому, что они и сейчас ему близки, а только для того, чтобы отмежеваться от “пастернаков” и “маяковских”. Нельзя, однако, не отметить (и я ему это тогда сказал), что стихотворение “Гёте” в “Нездешних вечерах” носит явные следы влияния Маяковского. Кузмин ответил, что это “из озорства”» [180].

²³ См. сохранившиеся наброски Б. Горнунга, которые, видимо, легли в основу более пространной незаконченной статьи: [Горнунг, 2001, с. 231–250, 266–269].

²⁴ В отличие от Петрюса Бореля (1809–1859), Шарль Нодье (1780–1844) выст упил в ранний период французского романтизма, поэтому Б. Горнунг не упоминает его в пассаже о «поздних романтиках» в «Около Маллармэ», единственной статье, появившейся в этом выпуске: «Французскому символизму можно искать и находить много корней, источников и предтеч. <...> [Н]о приходится говорить с большой осторожностью даже и о французских романтиках, как предшественниках символизма. Едва ли имеют большое значение в качестве таких Шатобриан, Ламартин, Виньи и Гюго. <...> Несомненная роль остается только за Жераром де Нерваль <sic!> и Петрюсом Борелем, а затем конечно за Бодлером, Вилье де Лиль Аданом и Барбе д’Оревильи» [Гермес, 1924, № 4, с. 7].

²⁵ Прозвучавшая в его статье «О современной французской лирике» реплика: «Кто знает, что принесет русской лирике, в которой тоже сходятся на одном пути Ахматова и Есенин, Мандельштам и Лившиц, Ходасевич и Мариенгоф, ознакомление с этим бьющим живую жизнь поэтическим слоем?» – вызвала и едовольное примечание: «Редакция совершенно несогласна с этой оценкой современного положения русской поэзии» [Чет и нечет, 1925, с. 39].

гинальной и переводной поэзии, оригинальной и переводной художественной прозы [и статей]. Отделы статей, библиографии, рецензий, *variá* и хроники составят содержание второго выпуска [второго] четвертого номера.

[Декабрь 1922.] Июль 1924.

РЕДАКЦИЯ.

Если «первый выпуск второго номера» содержал только «художественный раздел» и раздел «Статьи» [192–193], то, перепечатывая это пояснение со спешной правкой в «№ 4а», редакция проявила ненамеренную скромность: помимо «отдела оригинальной и переводной поэзии, оригинальной и переводной художественной прозы» последний выпуск журнала включал также раздел рецензий²⁶. Составляя роспись содержания «Гермеса», Б. Горнунг ошибся в своих подсчетах, указав для № 4 «19 рецензий» [197]. Это число было впоследствии скорректировано его сыном, который заметил, что «в действительности их 9»²⁷. Он посчитал необходимым «восполнить пробел в информации о “Гермесе” и привести полный перечень рецензий, опубликованных в его последнем номере» [Волькенау, 2000, с. 165–166]²⁸.

Как вспоминал Б. Горнунг, весной 1924 г. был создан «план второй (статейной) части номера 4-го – неосуществленный, хотя все статьи были написаны. Статья Г. Г. Шпета о В. Гумбольдте разрослась в целую книгу (“Внутренняя форма слова”), которая была выпущена Государственной академией художественных наук (ГАХН) в 1927 г. Четыре другие статьи (Н. И. Жинкина, М. А. Петровского, И. Н. Волкова и А. А. Губера) составили сборник “Художественная форма” (М., ГАХН, 1927). Другие написанные статьи не были опубликованы...» [188]. В их состав входила также статья Николая Бернера «Памяти Гумилева», написанная к трехлетней годовщине «Черного августа» 1921 г.²⁹

Несмотря на издательский план и активную подготовку материалов, работа над номером была прервана смертью Кенигсберга на заседании редколлегии «Гермеса», созванном в том числе для обсуждения заявления Б. Горнунга и выходе из ее состава³⁰. Л. Горнунг 30 июня записал в дневнике: «Торопился на Пресню на заседание редколлегии. Макс пришел в 8 ч <асов вечера>. Бориса, конечно, не было. Нина чистила клубнику. Он был весел, играл с котенком. В 10 ½ катастрофа. Протоколы, судебный доктор, Елена Григорьевна <мать Кенигсберга. – А. У.>, Шпет, нянька» [Горнунг, 2019, с. 131–132].

²⁶ Кроме того, в номере предполагались иллюстрации; ср. запись Л. Горнунга 17 февраля 1924 г.: «Сегодня много рисовал для “Гермеса”» [Горнунг, 2019, с. 84].

²⁷ См. предисловие М. Горнунга к публикации [Волькенау, 2000, с. 164].

²⁸ Далее были перепечатаны две «гермесовские» работы Волькенау: статья «Классицизм» из № 3 и рецензия на «Вторую книгу» О. Мандельштама из № 4.

²⁹ См.: [Устинов, 2002, с. 26]. Ср. запись Л. Горнунга в дневнике 25 ноября 1923 г.: «Заехал часа в 3 к Софье Яковлевне <Парнок– А. У.>. <...> После нее я заехал к Максиму <Кенигсбергу>. Он лежит в постели с больной ногой. Читал ему стихи из “Розы Пиерии” <sic!>, затем, чтобы познакомить с этой книгой и заставить написать рецензию для “Гермеса”. Вечером печатал Бернерову статью в “Гермесе”» [Горнунг, 2019, с. 54].

³⁰ Ср. дневниковую запись Л. Горнунга 25 июня: «Вечером за Борисом зашел Максим, был устроен президиум редакции “Гермеса” из него (председатель), меня (секретарь) и Бориса. По поводу заявления, поданного Борисом 17/VI об уходе из “Гермеса”, так как сам он на ближайшем заседании совета присутствовать отказался» [Горнунг, 2019, с. 131].

В тот же вечер он попытался описать подробно это «событие», которое «потрепало всё <его> сознание своей нелепой и ужасной неожиданностью»:

Еще в четверг мы назначили на сегодня заседание редакции. Нина Волькенау пришла со службы часов в шесть с клубникой, а Максим тоже вскоре около восьми. Я читал «Ковш» <Филиппа> Вермеля, взятый у Ромма для рецензии в «Гермес» <...>. Максим в это время читал и смеялся <...> в ожидании Буслаева и Мозалевского, на чем особенно настаивал Максим и немного я, – мы увлеклись котенком, который на кровати горбился верблюдом, плевался и шипел <...>.

Так прошло время до 9 часов, когда мы решили, что ждать уже больше нечего, и пошли в каминную начать заседание. Максим и тут продолжал шутить и набивал наперстком трубку, и Нина взяла с собой клубнику и чистила ее к чаю.

Ничтожный случай отвлек наше внимание. Максим достал из пепельницы смятый кусок бумаги и стал разворачивать его, но Нина вырвала и рассердилась на его привычку читать чужие записки. Макс огрызнулся, что с ее характером трудно ему ужиться и, вероятно, придется с легкой руки Бориса уйти из «Гермеса» и ему. – «Не говори глупостей, – сказала Нина, – лучше уйду я, от этого ничего не изменится», – на том и покончили, и неприятное впечатление быстро развеялось.

Составив окончательное постановление по поводу борисовского заявления, мы приступили к редакционной заметке отдела, посвященного Маллармэ, которую написал целиком Максим, а мы с Ниной присоединились. Затем ему же было поручено писание редакционной статьи к отделу Тютчева и был оставлен открытым вопрос о вакантном месте в редакции. После этого я достал из редакционной папки новеллы Печковского, и Максим начал их читать <...>, мы решили зачитать еще и «Трилистник», перед которым сделали небольшой перерыв, так как Нина вышла куда-то по делу. В это время Макс взял у меня из рук протокол и написал сбоку: «Левон, Левон, оставь свои затеи», – строчку, которую он всегда любил повторять при мне, как бы дразня и иногда прибавляя: «Субстанций нет, прогнал их Гегель в шею, но и без них мы славно проживем» (В. Соловьев), строчку, которую он прежде только произносил, а тут вдруг решил закрепить ее на бумаге, как бы на память, как бы автограф [Горнунг, 2019, с. 133–134].

Запись Л. Горнунга осталась незаконченной. Впоследствии он описал случившееся в воспоминаниях, спокойных и взвешенных, избавленных от дневниковой сумбуражности:

Однажды, <30> июня 1924 года, когда летом многие участники журнала уехали из Москвы, у нас в комнате для разбора рукописей, поступивших в последний номер «Гермеса», собрались я, Нина Волькенау и позже пришел Максим Кенигсберг. Он в это летнее утро чувствовал себя хорошо, хотя у него было очень больное сердце. Утром он совершил прогулку по Москве.

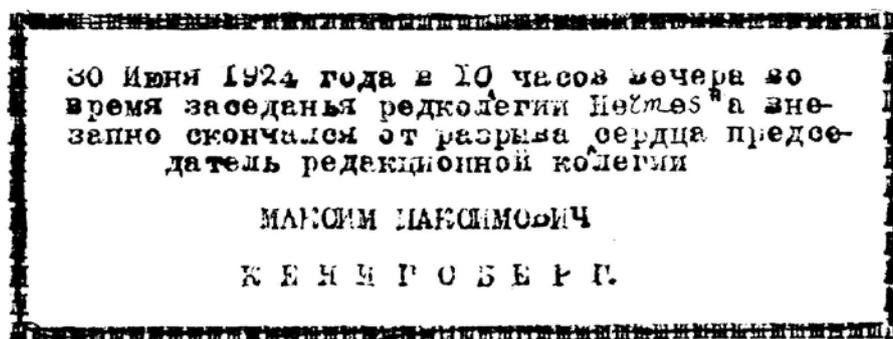
Придя к нам часов в пять, он принял участие в нашей работе. Вдруг вскрикнув и побледнев, как полотно, откинулся на спинку кресла. Я растерялся и не знал что делать, хотел броситься за стаканом воды, но было уже поздно. Он умер скоропостижно от разрыва сердца.

Я позвонил по телефону об этом несчастье Шпету, он оказался дома и приехал очень скоро. Приехал мой брат Борис и кто-то еще из «гермесовцев». Вызвали районного судебного врача, он как-то не сразу решился написать справку, но Шпет резко и твердо сказал ему: «Тут всё ясно, можете ни в чем не сомневаться. Это мой ученик, а я его профессор». Это подействовало на врача, и справка была получена.

Поблизости от нас, на Пресне, была фотография, и фотограф снял Максима в гробу. Максим был единственным сыном у своей матери, отца не было. Кто-то из-

вестил его мать Елену Григорьевну. Она быстро приехала, и это была очень тяжелая сцена. Похоронили его на Миусском кладбище [Горнунг, 1992, с. 176]³¹.

Для авторов, объединенных «Гермесом», смерть Кенигсберга стала поворотным событием. Книга Густава Шпета «Внутренняя форма слова: этюды и вариации на тему Гумбольдта», как и монография Григория Винокура «Биография и культура» (М., 1927), выпущенная в смежной серии ГАХНа³², были посвящены «Памяти Максима Максимовича Кенигсберга»³³. Четвертому выпуску журнала это событие придало кольцевую композицию. Теперь он открывался забранным в квадрат траурной рамки обращением к читателям.



Траурная страница № 4 «Гермеса» (1924 г.)
A page from No. 4 of the *Hermes* commemorating Maksim Kenigsberg. 1924

Следом шла мемориальная «редакционная заметка отдела, посвященного Маллармэ», напечатанная по «шпетовской орфографии»³⁴:

³¹ Этот рассказ ни в чем не противоречит дневниковым записям 1924 г., поэтому выпад в сторону Л. Горнунга, предпринятый его племянником касательно «(местами довольно путаных) воспоминаний о Г. Г. Шпете, которые с комментариями К. М. Поливанова помещены в том виде, в котором они записаны с голоса ослепшего давно старика» [Волькенау, 2000, с. 166], совершенно не оправдан.

³² Книга Винокура вышла вторым выпуском в серии «Труды Государственной академии художественных наук. Философское отделение». Ей предшествовал как раз сборник «Художественная форма», в который вошли статьи «Проблема эстетических форм» Н. Жинкина, «Выражение и изображение в поэзии» М. Петровского, «Что такое метафора» И. Волкова и «Структура поэтического символа» А. Губера.

³³ См. также «посвящение Кенигсбергу в гранках неопубликованной статьи Винокура «Биография как научная проблема»» [Шапир, 1994, с. 82].

³⁴ Как вспоминал А. Чичерин, авторитет «Г. Г. Шпета для участников «Гермеса» распространялся даже на орфографию: они тоже писали и печатали в ряде случаев без удвоения согласных – маса, класы, граматика» [Чичерин, 1985, с. 247]. По замечанию М. И. Шапира, двойные согласные упрощались «в словах иноязычного происхождения, в том числе в именах собственных» [Кенигсберг, 1994, с. 174] – как в «Маллармэ». Здесь также сохра-

СТЭФАН МАЛАРМЭ.

9-го Сентября 1923 года исполнилось двадцать пять лет со дня смерти Стэфана Малармэ. Редакция *Hermes*'а хотела откликнуться на этот юбилей, учитывая совершенно своеобразную роль, выпавшую на долю этого парнасца, которому суждено было возглавить собою особое течение в ряду французской поэзии эпохи символизма, восставшей против окостенелой мертвенности парнасцев. Не разделяя восторгов по адресу конкретных достижений Стэфана Малармэ, редакция *Hermes*'а не может не почувствовать близким себе этот одинокий и причудливый ум, пытли-во анализовавший явления искусства, проникнутый самыми положительными стремлениями к возрожденью своего родного слова, закрепощенного парнасской кодификацией и втоптываемого в грязь начинающим подымать голову натурализмом. Совмещение в одной культурной личности филолога и поэта, мыслителя-реформатора искусства, уже само по себе не может не быть привлекательным для нас. Учитывая все эти соображенья с одной стороны, а с другой, малое знакомство у нас с поэзией и ученьем Маллармэ, мы решили посвятить юбилюру особый отдел, в котором читатели найдут ориентирующие заметки об источниках и историческом контексте поэзии Малармэ, написанные Б. В. Горнунгом, ряд прозаических и стихотворных переводов, исполненных Б. В. Горнунгом и Д. С. Усовым, и наконец попытку воссоздания на русском языке аграмматических опытов Ст. Малармэ, принадлежащую Б. В. Шапошникову³⁵.

РЕДАКЦИЯ.

ПРИМЕЧАНИЕ: Заметка была составлена М. М. Кенигсбергом 30 июня 1924 года приблизительно за час до смерти³⁶.

нены «йотированные» суффиксы, принятые в орфографии «Гермеса» (ср.: [Левинтон, Устинов, 2001, с. 323]).

³⁵ Вот это упражнение Бориса Шапошникова (1890–1956) в «аграмматизме»:

Hommage à St. Mallarmé.

Стянулась белая преграда
Сквозившая густой раскос
Обрамленный каймой полос
Атласные края разлада

Где задыхаясь складкам рада
Слезящих липким лен волос
В расщепе влажный абрикос
Стекает данью им награда.

Тесня и заключая плод
Обникла вялостью развод
Ног нагота тепло вбирая

Касаньем тела как недуг
Губами глаз устав блуждая
Листает бёдер трепет дуг.

Стихотворение сопровождалось редакционным примечанием: «Настоящий сонет является опытом осуществленья в русском языке и стихе тех синтаксических принципов, которые лежат в основе лирического творчества Стефана Малармэ последнего периода. (Ср., например: “Quelle soie aux baumes de temps”, “M’introduire dans ton histoire” или “À la nue accablante tu”)» [*Гермес*, 1924, № 4, с. 26].

³⁶ [*Гермес*, 1924, № 4, с. 3–4]; ср. публ.: [Горнунг, 2019, с. 134].

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

Самым последним материалом в журнале было дано еще одно обращение «От редакции»: «В заседании от 18 Августа с. г. редакционная коллегия “Hermes” а, избрав после смерти М. М. Кенигсберга временным председателем редколлегии Н. В. Волькенау, постановила: 1) окончив подготовку и выпустив из печати № 4-ый, прекратить дальнейшее издание журнала “Hermes”, основателем и главным руководителем которого был покойный М. М. Кенигсберг; 2) издать к 30 Июня 1925 года специальный сборник статей и воспоминаний о покойном»³⁷. Можно предположить, что некоторые из ненапечатанных в «Гермесе» статей должны были войти в этот сборник, который так и не был издан.

Под руководством Нины Волькенау³⁸, «была закончена первая часть № 4 (но не была пущена в широкое обращение), а затем журнал прекратился», – заметил Б. Горнунг [188]. «Воля вдовы Кенигсберга – чтобы “Гермес” остался его делом и не продолжался, – переживал Д. Усов. – В высшей степени странная воля, чтобы не сказать больше...» [Усов, 2011, т. 2, с. 245]. Однако именно Волькенау, против своей воли возглавившая «Гермес», значительным волевым усилием довела «рукописи, поступившие в последний номер», до типографского станка, т. е. до пишущей машинки ЮСТ – едва ли не единственного ценного достояния редакции журнала³⁹.

Так, Александр Ромм, поэт-филолог круга «Гермеса», жаловался на отсутствие в его распоряжении пишущей машинки, отправляя 12 декабря 1922 г. ученым «Женевской школы» фрагмент своего перевода «Курса общей лингвистики» Фердинанда де Соссюра: «Как бы то ни было, я надеюсь, господа, что этого отрывка будет достаточно, чтобы дать вам представление о моем переводе. Простите мне, господа, мою рукопись. У меня нет *type-writer* (не знаю, как это называется по-французски). В Москве очень трудно получить такого рода обслуживание» [Годес, Чудакова, 1981, с. 233]⁴⁰.

³⁷ [Гермес, 1924, № 4, с. 271]; ср. публ.: [Усов, 2011, т. 2, с. 248].

³⁸ Ее биография представлена в публикации: [Морев, 1997, с. 354–356]. См. также *Curriculum vitae* Волькенау, составленный ей 4 декабря 1925 г. и сопровождавший рекомендацию для Литературной Секции ГАХН, подписанную Н. Гудзием, Б. Ярхо и М. Петровским: [Левинтон, Устинов, 2001, с. 333–334]. См. дополнения о ее литературной деятельности в комментариях Т. Ф. Нешумовой: «...в архиве издательства “Художественная литература” среди “Аннотаций и рецензий” на книги зарубежных писателей (РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Д. 4466. Л. 8489 и 90–93) хранятся две внутренние рецензии Волькенау на книги Эрика Линклэтора “Магнус Мерримэн” <...> и Дэва Марлоу “Иду, сэр” <...>, датированные 5 января 1938 г. и 18 апреля 1938 г. Значит, до этого времени Волькенау, по видимому, не была арестована, как многие из ее бывших коллег и соратников, не вполне отошла от литературы и, хотя второй раз вышла замуж за врача В. А. Милицина, литературные работы выполняла под своей девичьей фамилией» [Усов, 2011, т. 2, с. 212].

³⁹ О значении пишущей машинки в литературной культуре 1920-х гг. см. прекрасную статью: [Соболев, 2012].

⁴⁰ Ср.: «Книга де Соссюра, – уверял Кенигсберг, – заслуживает самых горячих приветствий, как исходящий из рядов самого языкознания голос, требующий отчета о предмете, принципах и методах своей науки» [Шапир, 1994, с. 78–79].

ПИШУЩІЯ МАШИНЫ
„ЮСТЪ“ и „МЭРРИТТЪ“
(The „Jost“ and „Merritt“ Typewriter).

Единственный представитель для Россіи

С.-Петербургъ,
Фонланки, 52.

К. ШИЦЪ,

Москва,
Мясницкая, д. Ге.

ИНЖЕНЕРЪ.

Складъ машинъ и всевозможныхъ техническихъ принадлежностей.

(Фирма основана въ 1870 г.)

Пишущая машина Юста представляетъ последнее слово въ ряду усовершенствованной, къ которымъ принадлежатъ, построенныя изобрѣтателемъ, машины «Ремингтонъ» и «Каллиграфъ»; она и превосходитъ поэтому всѣхъ своихъ предшественницъ, какъ механическимъ совершенствомъ и выполнениемъ, такъ и практической цѣнностью.

Машина ЮСТА никогда не можетъ дать неправильныхъ строчекъ.

МАШИНА ЮСТА

пишетъ самымъ четкимъ шрифтомъ на всѣхъ пишущихъ машинъ.

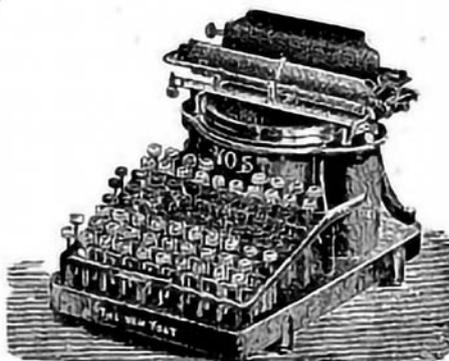
допускаетъ наибольшую быстроту письма.

имѣетъ самое пріятное туше.

обладаетъ самой значительной точностью.

Машина ЮСТА работаетъ безъ дѣнтя съ краской и допускаетъ самое лучшее и обильное умноженіе оттисковъ.

Цѣна машины
«ЮСТЪ»
съ русскимъ
шрифтомъ
250 р.



Цѣна машины
«ЮСТЪ»
съ латинскимъ
шрифтомъ
235 р.

Реклама пишущей машинки ЮСТ (1920-е гг.)

Advertisement for the IOST typewriter. 1920s

«Типографский станок» «Гермеса» даже заслужил специального упоминания в отзыве близкого сообществу критика Сергея Гадзяцкого⁴¹: «С июля 1922 г.

⁴¹ Б. Горнунг вспоминал, что познакомился с ним в Главном военно-инженерном училище, куда он поступил на службу в 1920 г.: «В ГВИУ я с начала сентября сошелся со своим ближайшим начальником С. С. Гадзяцким, местным инженером (из Николаевского училища), когда-то (до 1915 года) <бывшего> студентом-юристом Петербургского университета и теперь решившим снова поступить в университет, уже на историческое отделение. Стоя в очереди в служебной столовой, мы затевали с ним бесконечные разговоры на поли-

кружком московских филологов издается – на правах рукописи – журнал “Гермес”, печатаемый в количестве 12-ти экземпляров на машине Иост»⁴². Главным «наборщиком» выступал Лев Горнунг, который рассказывал, что его участие «заключалось в сборе материалов, в переписке на машинке всех номеров журнала и в оформлении их графически. Я напечатал там цикл стихотворений, посвященных памяти Гумилева, и был переплетчиком всех номеров» [Горнунг, 1992, с. 175].

Главная заслуга Волькенау заключалась как раз в том, что после неожиданной смерти Кенигсберга она сумела удержать редакцию «Гермеса» и убедить всех участников, включая и покинувшего ее «из-за разногласий по некоторым вопросам» [188] Б. Горнунга, довести номер до печати⁴³. Не раскрывая истинных при-

тические, философские и литературные темы» [Горнунг, 2001, с. 346]. Гадзяцкому посвящено его стихотворение «Новогодний симпозион»:

Наполним чаши золотом Фалерна!
Музыка грянь! Читай стихи, поэт!
Мы из дворца окраинным тавернам
Свой новогодний шлем привет.

Двуликий бог пришел сегодня к власти,
Нам колесо Фортуна повернет,
И отразит напевы темной страсти
Наш утомленный хоровод.

Проснулась розоперстая Аврора.
Друзья, забудем козни Эвменид!
Сомкнись, катена! В переливах хора
Петроний цепь разъединит

[Мнемозина, 1924, с. 12].

⁴² [Г<адзяцкий>, 1923, с. 45] (указана нам М. Г. Ратгаузом). В этом выпуске журнала были напечатаны материалы «гермесовцев»: М. Кенигсберга – статья «Об искусстве новеллы <sic!> (Заметки)» (с. 28–30) и его же рецензия на новое издание повести Николая Лескова «Заячий ремиз» (с. 46–47; ср.: [Шапир, 1994, с. 99]); Б. Горнунга – рецензия на № 1 журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасном» (с. 44–45) и его же обзор «В Московском Камерном Театре» (с. 52); а также рецензия А. Ромма на книгу Бориса Пастернака «Сестра моя жизнь» (с. 45–46), которая оказалась приурочена к возвращению Пастернака из Берлина в Москву, о чем сообщалось в хронике «Среди писателей» (с. 48).

⁴³ Тем не менее, Б. Горнунг принял участие в «акции» редакционной коллегии в феврале 1924 г., когда «комплект № 1–3 был продан нами на очередном (специально пушкинском) аукционе “Общества друзей русской книги” в ГАХН некоему Гольдбергу (или Гольдману – нэпману, высланному позже в Нарымский край)» [187]. Ср. запись Л. Горнунга 1 февраля 1924 г.: «Был в Академии <ГАХН> на пушкинском аукционе. Я подготовил для него 3-й номер “Гермеса”. Был там такой Гольдер, который купил большую часть книг. “Гермес” он довел до 39-ти рублей, но Борис <Горнунг> дал 40 и на этом остался. Но Гольдер предложил купить все три номера, на днях снесем» [Горнунг, 2019, с. 79]. 22 февраля он записал: «Был у Нины Волькенау на службе на предмет узнавания – продала ли она номера “Гермеса” Гольдеру. Оказалось, что – да» [Там же, с. 85]. По предположению Т. Ф. Нешумовой, речь может идти об историке Фрэнке Гольдере (Frank Alfred Golder, 1877–1929), создавшем библиотечную и архивную коллекции Гуверовского института

чин своего ухода из редколлегии, но сообщая о своем возвращении к работе над журналом «в неофициальном порядке», он подробно изложил свою позицию в письме к Кузмину 3/5 сентября 1924 г.:

Вскоре после Вашего отъезда из Москвы этою весною мои давно-подготавливавшиеся разногласия с «Гермесом» привели меня к выходу из его состава. В дружеской беседе Г. Г. Шпет также находил необходимым, чтобы я – не разделяющий их позицию, непримиримо-принципиальную и нетерпимую по отношению к многим художественным явлениям, для меня очень значимым, образовал иную группу. <...> Так родилась «Мнемозина». Я думал, что наши отношения с «Гермесом», который, как мне казалось, должен был попрежнему существовать и без меня, будут носить характер дружески-полюемический. Но 30 июня скоропостижно скончался председатель редакции «Гермеса» М. М. Кенигсберг. Издание «Гермеса» без него и без меня стало невозможным. Оно заканчивает свое существование, собираясь после 4-го номера выпустить только сборник статей памяти М. М. Сейчас мне в неофициальном порядке приходится принимать снова самое близкое участие в их редакционной и ликвидационной работе. Это положение, вызванное печальным обстоятельством смерти Максима Максимовича, позволило примкнуть к «Мнемозине» и части гермесовцев; так близкими нашими сотрудниками становятся Н. В. Волькену, которую Вы наверно помните, и даже мой брат, начинающий отходить от своего исключительного пизетета к покойному Н. С. Гумилеву [209]⁴⁴.

В нашей первоначальной публикации мы предположили, что основным поводом для выхода Б. Горнунга из редколлегии был его «антифутуризм», даже более строгий, чем «последовательный “антифутуризм” журнала, распространявшийся нередко и на Пастернака» [204]⁴⁵. В № 4 «Гермеса» он не сменил и не ослабил своей позиции, направив «антифутуристический» пафос на поэта Бориса Лапина и на его принадлежность к объединению «Московский Парнас», пусть и не футуристическому, но вызвавшему у Горнунга претензии уже одним своим названием: «Так как группа, громко именующая себя “Московским Парнасом” (что это, как не наглость, если вспомнить обычное, освященное Пушкиным, словоупотребление, да еще, пожалуй, начинание Леконта де Лиля), – взывал он в рецензии на “1922-ю книгу стихов” (М., 1923) Лапина, – особенного внимания заслуживать не может, то покончить с нею счеты удобнее всего, остановившись на Б. Лапине, за которым после всего трудно отрицать некоторую природную талантливость, известный лирический размах, растрачиваемый, как часто у нас теперь бывает, на бесполезные дебоши».

Разумеется, сочетание определений «лирический размах» и «бесполезный дебош» выступало необходимой предпосылкой для уничтожения футуризма, в особенности его продолжателей, выступивших по мнению «гермесовцев» в новом «лефовском» обрамлении:

войны, революции и мира в Пало Альто (штат Калифорния). Однако полный комплект «Гермеса» в эти коллекции никогда не поступал и в них не числится.

⁴⁴ Поздние воспоминания Б. Горнунга о Кенигсберге, включенные им в «Записки о поколении 20-х годов», доведены до 1922 г., но заканчиваются как раз накануне создания «Гермеса». См.: [Горнунг, 2001, с. 356–367].

⁴⁵ Позиция его брата была, напротив, совершенно сбалансированной. «Замечательно, что сегодня надо заимствовать кое-что и у футуристов», – отметил 7 апреля 1924 г. Л. Горнунг о совете М. Волошина, подправив это в позднейшей записи: «Сказал, что в наше время надо больше заимствовать у современных левых поэтов, у футуристов» [Горнунг, 2019, с. 110].

Но те литературные факты прошлого десятилетия, которые связаны с направлением «футуризм» <...>, теперь даже самые горячие сторонники признания исторической важности этих фактов склонны смотреть <на них> как <на> предварительные опыты <...>. На страницах «Гермеса» незачем еще раз повторять доказательства несостоятельности всего направления. Допустим даже на время, что какой-то технической ценностью футуризм, «Центрифуга» и т. д. обладают. Смущающие многих, не таких уж малых, эксперименты Лапина претендуют на качество собственно поэтической разработки своих лабораторных методов. С этим-то и нужно покончить, дабы и впредь, как в Центрифугах, так и в разного рода Парнасах безграмотные юноши не эпатировали окончательно запутанного читателя и начинающего (м. б. серьезно) поэта шарлатанскими кунштюками. В свое время мы были свидетелями, как претворял лирический талант Асеева досужие абстрактные измышления Хлебникова в собственно поэтические факты, создавая новую вспышку романтического канона. <...>

Как поступает Лапин? Желая щегольнуть перед Лефом образованностью и понимая всё-таки, что единственной опорой для этого направленья могут явиться великие романтики прошлого, он апеллирует к гейдельбергскому романтизму, к лирической силе романтической баллады, будучи, очевидно, знаком с одним только немецким и подражательным русским (Жуковский) ее осуществленьем в поэзии прошлого века. <...>

И вот, вслед за «рыцарями романтизма» Лапин вливает новую жизнь, «завещанную Отцами Мира через Жуковского и Новалиса», в одряхлевшую и засушенную русскую поэзию. Его предтечей в этом великом деле является «великий (Sic!) Сергей Бобров» – «великая оплёванная фигура» по выраженью одного из наших крупных поэтов (тоже Sic!). Им с Бобровым мерещится ореол зачинателей новой поэтической культуры, ореол Кантемира. Ему же, Лапину, суждено еще больше:

Такой ночи (как он, Лапин) не знали
Ни Бобров, ни Кантемир.

Чуть позже Б. Горнунг высказал резкое неприятие экспериментального стихотворчества в программной статье, написанной для альманаха «Мнемозина», чем вызвал недовольство Бенедикта Лившица, который встал на защиту «поэзии наших дней» в письме к автору 20 сентября 1924 г.:

Мне очень неприятно, что среди материала, присланного при Вашем втором письме, есть статья «Пир во время чумы», с некоторыми утверждениями которой я никак не могу согласиться. Обстановка и время, к сожалению, не позволяют мне ни попытаться разубедить Вас во взглядах, которые я считаю ошибочными, ни с должной обстоятельностью изложить свои собственные – и, в частности, свое отношение к поэзии наших дней. Скажу лишь, что если не в самой точке пересечения литературных координат, о которой я мельком упомянул в предыдущем письме ⁴⁶, то в сфере ее окружения лежит и поэзия В. Иванова, и изумительное творчество Пастернака, и целый ряд прекрасных вещей Маллармэ, которому – кстати сказать – целым этапом своего развития обязан пишущий эти строки ⁴⁷.

⁴⁶ «Позицию, занятую Вашей группой, – писал Лившиц 19 августа, – считаю для данного момента идеологически-безупречной и объективно-необходимой. Желая Вашему поэтическому содружеству всяческого успеха и прошу Вас держать меня в курсе Ваших дальнейших выступлений» [Горнунг, 2001, с. 385].

⁴⁷ Ср. в напечатанной в «Мнемозине» версии статьи Б. Горнунга: «Высокое искусство не терпит избалованности и разврата. Оно найдет себе новый кастальский ключ, чтобы смыть александрийские румяна, откопанные слепым кротом Маллармэ» [Мнемозина, 1924,

Надеюсь, Вы поймете, что при столь разном подходе нашем к этим поэтам я не только не могу отнестись более или менее сочувственно к Вашей статье, но, учитывая ее декларативно-программный характер, не могу и согласиться на появление моих стихов в альманахе, где эта статья будет напечатана. Мне очень жаль, что вопрос о моем участии в «Мнемозине» приходится ставить ребром, но иного выхода из положения я не вижу, тем более, что на посылку Вам своих стихов я смотрел не как на случайное сотрудничество, а как на принятие на себя в известной мере литературной ответственности за наше общее выступление [Горнунг, 2001, с. 385–386].

Потребовалось вмешательство А. Ромма, чтобы гарантировать публикацию Лившица, который согласился, как он заверил в письме 31 октября, «участвовать в «Мнемозине» при условии, если из статьи “Пир во время чумы” будут выпущены места, которые <...> носят характер необоснованных выпадов против В. Иванова, Пастернака и Асеева» [Там же, с. 390]. Возможно, Б. Горнунг сбавил полемический накал своего манифеста, тем более что в поздних мемуарных заметках он, напротив, рассказывал о своих «футуристических симпатиях»⁴⁸, поэтому стихотворения Лившица всё-таки появились в альманахе⁴⁹.

В свою очередь, Л. Горнунг считал, что столь категоричный шаг его брата был вызван «конфликтом Б. В. Горнунга с Д. С. Усовым, участвовавшим в “Гермесе” с 3-го номера» [Поливанов, 1993, с. 46]. Можно предположить, что он был отчасти спровоцирован резким неприятием последним Г. Шпета, последователем которого считал себя Б. Горнунг. Кроме того, Усов был недоволен прохладным отношением «гермесовцев» к наследию боготворимого им Иннокентия Анненского – на осень 1923 г. пришлось их сближение с «Кифарой», московским кружком поклонников поэта⁵⁰.

«Скажу решительно: мне “Кифара” не нравится, – откровенничал Усов в письме к Е. Архиппову 2 октября. – <...> Непременно пойду, когда Аля Ч<елпанов> будет давать филологическую оценку Его <т. е. Анненского. – А. У.> переводов. Но посещать регулярно – не интересно. <...> Гнусно, что Анненский в собраниях “Кифары” как-то разбавлен... Шпетом, к<оторы>й у “кифаристов” в большом почете» [Усов, 2011, т. 2, с. 195–196]⁵¹. Временным альянсом «Гермеса» с «Кифа-

с. 69-70]. Ему особенно претил «аграмматизм» как стилистическая особенность поэзии Маллармэ. Именно «аграмматические конструкции, не нуждающиеся в комментариях (“и любовь сердца полн”, “открывает мор новаций крикнуть бурь Кориолан” и т. д.), идущие, по-видимому через К. Большакова от самого Маллармэ», Б. Горнунг отметил среди значительных недостатков книги Б. Лапина.

⁴⁸ «Из современной русской литературы на первом плане стоял Михаил Кузмин. Мои и Ромма футуристические симпатии не были каким-либо диссонансом, так как не выдвигались нами особенно вперед (Пастернака же очень любил и М. М. <Кенигсберг>) и не мешали нам обоим увлекаться Гофманом или Кузминым...» [Горнунг, 2001, с. 348].

⁴⁹ Эти стихотворения вошли в сборник Лившица «Патмос» (М., 1926). Сохранился экземпляр с его инскриптом: «Поэту Борису Горнунгу память встречи в Москве. Бенедикт Лившиц. 13. V. 1927» [Горнунг, 2001, с. 200]. См. *Приложение I*. Вероятно, «примирительным жестом» можно считать и разрезавшую поэтический блок Лившица в «Мнемозине» публикацию стихотворения Филиппа Вермеля «Я мечтаний детских не нарушу...», получившего заглавие «Футуристы» при перепечатке в альманахе «Чет и нечет» (см. *Приложение II*).

⁵⁰ См. записи Л. Горнунга ноября-декабря 1923 г. [Горнунг, 2019, с. 55, 57-58, 63 et passim].

⁵¹ См. замечание биографа Усова: «Он был не вполне своим среди “гермесовцев”, с которыми сошелся, приехав в Москву. <...> Б. Горнунг, более других склонный к конструи-

рой» объясняется появление среди участников четвертого выпуска журнала «радикального аннениста» С. Иренева⁵², с которым у Б. Горнунга также вспыхнул конфликт из-за «недостаточно почтительного» отношения к Анненскому.

«Была “Кифара” <...>, – записал Л. Горнунг 21 февраля 1924 г. – После заседания Бориса отозвал Сергей <Подушкин>, и они сзади рояля беседовали, по-видимому, мирно. Но, как оказалось, Сергей предлагал Борису уйти в самом миролюбивом тоне, так как он нашел оброненную Борисом записку кому-то, что он, по мнению Сергея, отнесся недостаточно почтительно к имени Анненского, найдя неудачной только что прочитанную статью его. Сергей обещал в противном случае огласить эту записку» [Горнунг, 2019, с. 85]. В это столкновение вынужден был вмешаться председатель «Кифары» поэт Арсений Альвинг (Смирнов). «Сегодня Арс был у Сергея Иренева и убедил, кажется, оставить его намеренье исключить Бориса, считая эту перлюстрацию неофициальных записок – шпионством», – записал Л. Горнунг на следующий день [Горнунг, 2019, с. 86].

Усов рассказывал о развитии взаимоотношений «Кифары» и «Гермеса» в письме к Архиппову 12 февраля 1924 г.:

У нас – совсем неладно. Начинается какой-то болезненный процесс в отношениях между «Кифарой» и «Гермесом». В «Кифаре» наметились два течения: одно – это радикальный, я бы сказал, «анненизм», почти фанатичный. Представители его: прежде всего и во-первых – С. С. Иренев, даже более, чем сам Арсений <Альвинг> <...>. На другой стороне стоят все гермесовцы: <Б.> Горнунг, Кенигсберг, Волькеннау, Челпанов и я. Это – течение академическое и «акмеистическое». Оно требует более серьезного отношения к делу, ослабления импрессионистического элемента в критике и оставления за лирикою ее истинного места, отнюдь не внося ее в обсуждение докладов и статей. Ни Иренев, ни Арсений этим требованиям нимало не удовлетворяют [Усов, 2011, т. 2, с. 207–208]⁵³.

рванию группы единомышленников, <...> в письме к Шпету 1925 г. включил Усова в число лиц (наряду с Г. О. Винокуром, М. А. Петровским, Р. О. Шор), от которых, по его мнению, необходимо отмежеваться: «Они не желают вмешиваться в сегодняшний день». Этот аргумент, кажется, был важнее <...> обвинения в «непонимании самой сущности искусства, отношению к нему прежде всего как к объекту изучения» [Усов, 2011, т. 1, с. 37–38].

⁵² «...специфический интерес представляет фигура С. Иренева, возглавлявшего в “Кифаре” крыло, по словам Д. С. Усова, “радикального анненизма”, “почти фанатичного”. С. Иренев (т. е. “Сиренев” – по одному из любимых цветов Анненского) – псевдоним Сергея Сергеевича Подушкина (1899–1937)» [Тименчик, 2017, с. 151; см. также: с. 249]. См. замечание Л. Горнунга: «После <Николая> Бернера прочла несколько стихотворений <Наталья> Перелешина. Стихи очень хорошие. Мне они как-то ближе, чем другим. Всё-таки это не чета <...> Сергеевому обсасыванию Анненского <...>. А Перелешина ближе к Гумилеву. Если будет у нас <в “Гермесе”> членом, то я буду не одиночкой. А Сергей Иренев сказал, что ее стихи – чорт знает что, пустое место. Какой дурак!» [Горнунг, 2019, с. 90–91]. Стихотворение Перелешинной «Веселый бог учил меня плясать...» появилось в «Мнемозине» (с. 32; перепечатано: [Там же, с. 713]). Ср. также его ремарку 10 апреля 1924 г.: «Сергей <Подушкин> беснуется в “Кифаре”» [Там же, с. 111].

⁵³ См., тем не менее, в письме Усова к Архиппову 14 апреля 1924 г. о стихотворении Б. Горнунга «Я позабыл, увы, Зюлейка или Гюльнар / Очаровательный давала мне урок...» (март 1924): «Посылаю <...> стихотворение Л. Горнунга, посв<ященное> мне, и посвященное мне же стих<отворен>ие одного стихотворца, хорошего гостя в лирике, печатающегося в “Гермесе” и приславшего 1 стихотворение в “Кифару”; он скрывается под литерами Б. Ф.

Постепенно накаленные отношения Б. Горнунга с этим объединением фанатичных энтузиастов, оказавшим неоправданно весомое влияние на редакционную политику «Гермеса», неизбежно перекинулись и на его положение в редколлегии. 26 июня 1924 г. он демонстративно не явился на заседание «научно-художественного совета» журнала, скорее всего по той причине, что там должен был присутствовать Усов:

Заседание совета «Гермеса» мы устроили на Пресне, но так как электричество временно там погасло, мы зажгли канделябры со свечами, только что не салными, так что получилось замечательно уютно и по-старинному. Максим <Кенигсберг> пришел раньше всех <...>.

Заседание прошло обычным порядком, собрались все, при запоздании одного только Усова (он вошел со словами «лучше поздно, чем никогда»). Не было только Бориса <Горнунга> – в первый раз. Максим огласил большую часть материала, подходящего относительно юбилейных отделов номера, прочел переводы <Бориса> Ярхо из каролингских поэтов. Новеллы <Александра> Печковского поручено выбрать редколлегии на заседании в понедельник 30/VI, а сегодня прочли только «Короля-жонглера» и отвергли.

Все разошлись, но Буслаев остался ночевать, так как у него дома рано запирают ворота [Горнунг, 2019, с. 131].

Кроме того, существенную роль в расхождении Б. Горнунга с редколлегией журнала могла сыграть заинтересованность «гермесовцев» в продолжении отношений с «Кифарой», неожиданным подтверждением которой стала пространная рецензия на «Посмертные стихи Иннокентия Анненского» (Пб., 1923), подготовленная Кенигсбергом для нового номера. До тех пор имя поэта фактически не фигурировало на страницах журнала. Даже в программной статье «Hermes» Б. Горнунг избегает писать что-либо существенное об Анненском, хотя он и упоминается мимоходом в теоретических построениях, видимо, чтобы не числить М. Кузмина единственным «предшественником» того «классицизма», который исповедовал «Гермес»⁵⁴.

«Сегодня Борис подал Максиму в Академии <ГАХН> заявление об уходе из «Гермеса», – констатировал 12 июня 1924 г. этот жест его брат [Горнунг, 2019, с. 124]⁵⁵. «Презрение к “дилетантизму” заставляло нас строго блюсти “чистоту”

В соответствии с этим называю его и я» [Усов, 2011, т. 2, с. 232]. «Б. Ф.» – от псевдонима «Борис Февраль», которым пользовался Б. Горнунг. Его стихотворение предполагалось включить в альманах «Кифары», который был предложен издательству «Земля и фабрика» под условным заглавием «Сирень на камне», но, видимо, не был собран и не вышел в свет [Там же, с. 208, 212–213].

⁵⁴ См.: [200]. Ср. в статье «Hermes»: «С каждым из последних лет всё заметнее становится, как русская литература, прежде всего лирика, выходит на путь истинного классицизма. Начав пробиваться еще в лирике “Кипарисового ларца”, классицизм получает, как своего пионера, такого блестящего мастера, как Кузмин, мелькает в стихах Ахматовой и, наконец, дает уже целую чисто классическую школу – акмеизм» [Горнунг, 2001, с. 205].

⁵⁵ На следующий день умерла мать Горнунгов. «Сегодня около половины первого скончалась мама, – записал Л. Горнунг. – Я готовился немного к этому несчастью из несчастий, к смерти самого близкого, какой только может быть, человека, и всё-таки не ожидал. Господи, за что, за что, за что... <...> Борис опоздал, она уже остыла, когда он приехал. Он посмотрел и, стиснув губы, чтобы не расплакаться, вышел со мною в другую комнату. <...> Я ему дал валерьянки, удостоверение в смерти от пришедшего врача и сказал, что надо делать» [Горнунг, 2019, с. 125–126].

науки, – комментировал сам Б. Горнунг в «Записках о поколении 20-х годов». – “Наукообразие” допускалось только *как форма изложения*, но лишь при условии полного владения автором предметом науки. Такое “наукообразие” при данном условии мы даже любили – оно давало простор для парадоксальности и даже озорства. <...> Но, повторяю, наукообразный дилетантизм мы презирали – и, поскольку он процветал в упомянутом кружке “Кифара” (А. А. Альвинг и др.), те немногие из нас, кто вначале вошел в него, скоро его бросили» [Горнунг, 2001, с. 375–376].

Наконец, роль в его решении об уходе из редакции «Гермеса» сыграл бытовой фактор – весной 1924 г. Б. Горнунг потерял работу. «Господи, что делать, что делать! – записал Л. Горнунг 24 мая. – <...> И теперь то же, и как я могу вылезти из этой ямы, в которую свалил нас отец в 1917 году, окончательно оставив без материальной помощи в 1919 г. А откуда ждать помощи, неужели всё еще от Бога? Трудно чему-либо верить сейчас. Борис тоже без службы, тоже без денег, но ему легче. Он всё-таки эти 3 года был на одном месте, как-то обеспечен, а в 1923 году и обедал каждый день, и всегда были деньги на папиросы и пр.» [Горнунг, 2019, с. 115].

Несмотря на воссоединение редколлегии «Гермеса», издание № 4 «Гермеса» завершить не удалось. Четвертый выпуск журнала так и остался «не вышедшим в свет». Помимо внутренних причин свою роль сыграли внешние обстоятельства: последний номер готовился в ситуации кризиса, вызванного собственно условиями «периода “промежутка” (Тынянов), когда распадались одни кружки и тут же образовывались другие, чтобы вскоре распасться в свою очередь» [169]. Как справедливо комментировала сложившуюся к середине 1920-х гг. культурную ситуацию М. О. Чудакова, «литературные кружки быстро привлекали внимание ГПУ и чахли еще и под давлением этого обстоятельства; московская литературная среда, едва собравшись после рассеяния 1918–1920 гг., вновь рассыпалась» [169].

Стихотворения Бенедикта Лившица представлены здесь в том виде, в каком они были напечатаны в альманахе «Мнемозина» (с. 17, 18, 20). «Уважаемый Борис Владимирович, – писал он Горнунгу 19 августа 1924 г., – с удовольствием откликаясь на Ваше предложение, посылаю Вам три стихотворения из моей последней (готовой к печати) книги “Επιφάνεια”» [Горнунг, 2001, с. 385].

Впоследствии поэт изменил название своего поэтического сборника на «Патмос», и стихотворения шли там в немного измененном порядке, но одно за другим [Лившиц, 1989, с. 85–87]. «Лившиц не сразу нашел заглавие для своей четвертой книги, – поясняли комментаторы его собрания сочинений. – <...> На обложке <“Из топи благодати”>, а также в журн<але> “Россия” (1923, № 7, с. 31) была анонсирована книга стихов Лившица 1919–1923 гг. “Эпифания”. То же название (по-гречески) приведено в ранних редакциях “Автобиографии”...» [Там же, с. 572].

В «Мнемозине» стихотворения появились с пунктуационными вариациями, но без принципиальных различий.

1.

Есть в пробужденье вечная обида:
Оно изгнание, а не исход
Из сновидения, где Атлантида
Вне времени явилась нам из вод.

Насельники исчезнувшего берега
И с явным берегом явно не в ладу,
Зачем должны мы, идя внутрь ковчега,
Менять сердцебиенье на ходу.

И петь, и петь. Иль, в самом деле, снова
Поющей плотью станет этот крик –
И выплывет из океана слова
Метафоры ожившей материк.

2.

Ни у Гомера, ни у Гесиода
Я не горю на медленном огне
И, лжесвидетельствуя обо мне,
Фракийствует фракийская природа.

Во всей вселенной истина одна,
И на земле ее раскрыли музы,
Чтоб на тебя орфические узы
Я возложил еще во время сна.

До первых звуков утреннего хора,
Пока ты не очнулась во плоти,
О милая, я должен был уйти
Из твоего земного кругозора.

Но я с тобой, невидимый тебе,
Моя Эллада, дочь моя родная, –
Когда, меня с трудом припоминая,
Ты рвешься вверх в дорическом столбе!

3.

Когда на мураве, с собою рядом
Ты музу задремавшую найдешь,
Ни словом, ни нетерпеливым взглядом
Ее видений сонных не тревожь.

Не прерывай божественной дремоты:
Застыло солнце и родник не бьет.
И только мерно заполняет соты
Благоуханный и прозрачный мед.

О, никаких не должно соответствий
Тебе искать в созвучиях – пока:
Всё за тебя и во-время, как в детстве,
Заботливая сделает рука!

Недолго ждать: незримые зефиры
Еще резвятся с музой в полусне,
Но золотое средоточье лиры
Уже обозначается вполне –

Там, высоко, в сужающемся круге,
Где бытие твое заключено,
И под рукой очнувшейся подруги
Сейчас прольется лирное вино.

Стихотворение Филиппа Вермеля (1899–1938) «Я мечтаний детских не нарушу...» уже цитировалось в научной литературе, начиная со статьи Н. А. Богомолова [1988, с. 177]. Оно приводится здесь целиком в том виде, как было напечатано в «Мнемозине» (с. 19). При публикации этого стихотворения в альманахе «Чет и нечет», одним из составителей которого выступил Вермель, ему было дано заглавие «Футуристы» [Чет и нечет, 1925, с. 11] (в другом издании – «Футуристам» [Вермель, 1997, с. 35–36]).

Второе стихотворение было написано им по поводу выхода этого альманаха в свет и обращено к соредктору Григорию Винокуру [Вермель, 1997, с. 61; 2000, с. 83].

1.

Я мечтаний детских не нарушу,
Им ли я могу быть враг,
Если юноше бубнил мне в душу
Дикий и упрямый Пастернак.

Если, перелистывая книги,
Меж обрывков и небрежных строк,
Слышу тихий
Хлебниковский шепоток.

Странные бессмысленные звуки,
Странный и блаженный вид,
Положивши на колени руки,
Он стихи невнятно говорит.

Председателя земного шара
Заглушенные слова,
Звуки, числа, запах папирос...
Недаром
У меня тогда кружилась голова.

Темное тяжелое наследство,
Разве не вобрала кровь моя.
О, мое мучительное детство,
Вырвусь ли, преодолею ль я...

2.

Чет и нечет

Г. Винокуру

Каждый в час свой кости мечет,
И для нас пришла пора,
Мы играем в чет и нечет,
Будет счастлива игра.

Мы увидим – легкий чет,
С высоты упав, как речет,
Ядовитый темный нечет
Прямо насмерть заклюет.

Прозвучит костяшек звук
Звуком ясным, чистым, четным,
И тогда наш выигрыш, друг,
Будет выигрышем почетным.

1925

II. Указатель содержания «неизданного» выпуска журнала «Гермес»

Содержание № 4 «Гермеса» приводится в формате, использованном в указателе содержания № 1–3 журнала, расписанных по экземпляру, принадлежавшему В. М. Жирмунскому [189–197].



Типовая обложка «Гермеса» работы Льва Горнунга (1923–1924 гг.)

Cover of the *Hermes* by Lev Gornung. 1923–1924

В номере присутствует расставленная карандашом пагинация, однако она представляется неверной. В предыдущих № 1–3 «Гермеса», законченных и переплетенных, все материалы, открывающие новый раздел начинаются с нечетной страницы. В № 4 этот порядок нарушен, видимо, по той причине, что выпуск сохранился только в виде отдельных листов. Поэтому здесь номера страниц указываются в соответствии с печатными условностями «Гермеса»: к цифрам, указанным в оглавлении номера, должна быть прибавлена единица, а начиная с раздела I – тройка, поскольку разделительные листы включались в пагинацию в прежних выпусках журнала. Ср., например, № 3, в котором редакционный раздел заканчивается на с. 64, а первый раздел начинается стихотворением Арсения Альвинга «Новогодний чорт» на с. 67. Получается, что стихотворения Николая Бернера начинаются на с. 29 а не (26), как проставлено в содержании № 4.

Как уже было отмечено, от выпуска к выпуску «расширяется авторский круг» журнала: если «авторы № 1 за вычетом многочисленных псевдонимов совпадают с составом редколлегии» [198], то к № 3 среди участников «Гермеса» появляются привлеченные, скорее всего, Альвингом участники литературных сборников московского издательства «Жатва», редактором и вдохновителем которого он был

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

вплоть до 1917 г. В третьем выпуске журнала со стихами выступили тот же Бернер¹ и Наталия Соколова, писавшая под псевдонимом «Тэа Эс»², а также Дмитрий Усов со статьей «“Vita Nuova” в полном русском переводе»³. Его участие в журнале становится еще более ощутимым в № 4, где он появляется в двух первых разделах как переводчик Маллармэ, Гёте и Рильке и как автор «Венка сонетов».

Будучи активным участником объединения «Кифара», Усов мог повлиять на исключение из авторов № 4 Соколовой, также посещавшей это сообщество⁴, поскольку был невысокого мнения о ее творчестве. «Прошлый раз, например, – рассказывал он о заседании кружка в письме к Евгению Архиппову 2 октября 1923 г., – читалась статья “Что такое поэзия?” и после этого была “круговая чаша”, т. е. каждый читал несколько своих стихотворений (среди авторов была “Тэа Эс” <sic!>)! Ну, что это такое?..» [Усов, 2011, т. 2, с. 196–196].

Одновременно он мог порекомендовать редколлегии «Гермеса» еще одного участника «Кифары» Александра Венедиктова, который, в свою очередь, привлек к журналу литературный контингент «белого» Омска – поэта Николая Шестакова⁵ и, невероятным образом, прозаика Сергея Ауслендера, бывшего пресс-секретаря адмирала Колчака⁶. С тех пор, как он вернулся в Москву, Ауслендер прилагал все возможные усилия, чтобы затенить свое прошлое, и попытался укрыться в детской и юношеской литературе, сочиняя нелепые книжки для подросткового возраста.

Все трое были также знакомы с «гермесовцами» Борисом Горнунгом и Виктором Мозалевским по интимному кружку «Зеленая лампа»⁷. «В кружок входил

¹ О его сотрудничестве с издательством «Жатва» см.: [Устинов, 2002, с. 13–22]. В 1919 г. Бернер напечатал стихотворение «В осени заолодевших дымов...» в другом «Гермесе», изданном в Киеве поэтом и философом Владимиром Маккавейским с подзаголовком «Ежегодник искусства и гуманитарного знания» (с. X). Этот выпуск остался первым и единственным из-за смерти Маккавейского в 1920 г. под Ростовом [Там же, с. 23–24].

² См. работу В. В. Нехотина в настоящем издании. Соколова также приняла участие в готовившемся «Жатвой» «последнем сборнике, не вышедшем в свет в 1917 г.» [Горнунг, 2019, с. 587], вместе с графиней Ниной Подгоричани, которая печаталась там под псевдонимом «Георгий Эрард» (см.: [Подгоричани, 2015, с. 327–329, 336, 338–339, 343]).

³ О его участии в сборниках «Жатвы» см.: [Усов, 2011, т. 1, с. 18–20]. Публикацию статьи Усова или, по его словам, «разбора перевода “Vita Nuova” <М.> Ливеровской (к 600-летию со дня смерти Данте)» [Усов, 2011, т. 2, с. 46] см.: [Степанова, Левинтон, 1998; 2001].

⁴ См. список участников «Кифары» («московских» и «иногородних») в письме Усова к Архиппову 12 февраля 1924 г. [Усов, 2011, т. 2, с. 210–211].

⁵ См. о нем: [Шестаков, 2019].

⁶ См. в воспоминаниях Б. Горнунга о Михаиле Кузmine: «Я пришел к нему с рекомендательными письмами от А. А. Альвинга (издателя альманахов “Жатва”) и его племянника С. А. Ауслендера, которых хорошо знал еще раньше. <...> Около 20 мая 1924 года М. А. Кузмин приехал в Москву и жил у С. А. Ауслендера не меньше двух недель» [174, 179].

⁷ См.: [Чудакова, 1988, с. 171–172]. Горнунг вспоминал вечер Кузмина в «Зеленой лампе» весной 1924 г.: «В первую же субботу пребывания М. А. Кузмина в Москве (кажется, 24 мая) кружок “Зеленая лампа” устроил “банкет-чествование” в квартире С. А. Ауслендера <...>. Присутствовали все тогдашние члены кружка, кроме М. А. Булгакова и Ю. Н. Потехина (причины их отсутствия не помню). <...> Точно помню, что присутство-

также (вернее, посещал его) языковед Б. В. Горнунг, – писала М. О. Чудакова, – рассказывавший нам в 1975 г., что само название – “Зеленая лампа” – идет от кружка, образованного в Царском Селе поэтом Г<еоргием> Масловым в предреволюционные годы и возрожденного им в первые годы революции в Омске⁸. “Приехали из Омска – Лидия Васильевна Кирьякова (душа салона), С. Ауслендер,

вали (кроме самого М. А. и Ауслендера и его сестры) Юр. Слезкин, Викт. Мозалевский, Н. Я. Шестаков, А. И. Венедиктов, Б. П. Денике, Е. И. Шамурин, Е. А. Галати, М. А. Косвен, Е. и Л. Кирьяковы, Н. В. Волькенау и я. <...> Читались (Н. Я. Шестаковым, А. И. Венедиктовым, Е. А. Галати и мною) стихи, посвященные М. А. Кузмину. Сидели до 5 час. утра» [179–180, 185]. Стихотворение Горнунга с посвящением Кузмину сохранилось:

М. А. Кузмину

Колдовской мороз разукрасил окна,
Вьюга на дворе всё сильнее злится,
И приюта нет от ее безумий
Птицам усталым.

Но не стану ждать я другой погоды
И пойду один по сугробам снежным
За пургой искать неоткрытый остров
В белой пустыне.

Потерял давно я волшебный камень,
Светлый сердолик, мне судьбою данный,
Мне темно в пути даже ясным утром
Лета благого.

Но ни компаса ведь, ни мудрой карты
Карфаген не знал, и руководился
Древний мореход путеводным знаком
Септентриона.

Орхидеи тлен и дурман левкоев
Закалили дух, с ведовством знаком я,
Яд не страшен мне, и могу отведать
Капель анчарных.

И среди снегов, в голубом сияньи,
Где, как мира ось, луч звезды Полярной,
Я найду опять свой желанный Брокен,
Стонущий в пляске.

Декабрь 1923 – январь 1924

[Горнунг, 2001, с. 63]. О связанности «Гермеса» с «Зеленой лампой» см.: [Соболев, 2019, с. 111–114].

⁸ Ни петроградский «Кружок поэтов», ни омский «Литературно-художественный кружок» специальных названий не имели, но Б. Горнунгу были одновременно важны генеалогия московских литературных сообществ 1920-х гг. и имя Георгия Маслова, рукописи которого, сохраненные Венедиктовым, перепечатывал его брат. См. дневниковую запись Л. Горнунга 9 февраля 1924 г. [Горнунг, 2019, с. 82], а также его стихотворение «Гнездится ловкость у ночных мышей...» с эпиграфом «Нас Боратынский вел к молчанью / И Тютчев говорил: “Тай”» из стихотворения Маслова «Не нам весеннее безумье...» [Восемьдесят восемь..., 1917, с. 6]. В собрании Л. Горнунга также сохранился список «Из юношеских стихов Г. Маслова» (ОР ГЛМ. Ф. 397. Оп. 2. Ед. хр. 435).

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

Венедиктов, Шамурин, Асеев, Третьяков... в Москве – на Малой Дмитровке, на квартире Кирьяковой... Туда входили Мозалевский, Е. Галати, Булгаков. Помню, что в конце 1922 г. – м<ожет> б<ыть>, в ноябре – собирались несколько раз”» [Чудакова, 1988, с. 171].⁹

Скрытый смысл существования «Зеленой лампы» угадывался на примере биографий трех новых авторов «Гермеса».

Большинство литераторов, входивших в кружок, сблизало общее желание – забыть свое недавнее прошлое или, вернее сказать, желание, чтоб о нем не вспомнили другие. Двое из них попали в Омск в феврале 1919 г. – при Колчаке: Сергей Ауслендер (1886–1943 <1937>) приехал туда из Москвы <...>, а Н. Я. Шестаков (1890 <1894> – 1974) – из Симбирска (он был уроженцем этого города). В 1927 г. сибирский писатель В. Заzubрин писал в своем очерке «Сибирская литература 1917–1926 гг.»: «В колчаковщину в Омске появилась группа поэтов “с направлением”. Группа воспевала белое движение. Во главе ее стояли поэты: Ю. Сопов, Г. Маслов, <Н.> Шестаков и др.» <...>.

Близкая судьба была, видимо, и у А. И. Венедиктова (1896–1970) – он был в Иркутске¹⁰, участвовал там в литературном кружке, известном под названием «Барка поэтов», но, видимо, побывал и на Дальнем Востоке: поэма «Мэри из Владивостока» (с эпиграфом из Г. Маслова, отступавшего с белой армией из Омска и погибшего в Красноярске от тифа в марте 1920 г.) имеет даты: «Владивосток. Осень 1918 г. Иркутск. Весна 1921 г.». Эту поэму Венедиктов напечатал в 1923 г. в альманахе «Литературная мысль» (№ 2) и ее же, по-видимому, читал до этого в «Зеленой лампе». Когда он попал в Москву, один из сотоварищей по кружку упоминал его в 1922 г. в стихах:

В Москве, наверно, Венедиктов
Помощником секретаря
Запутался среди эдиктов,
Изданных волей Октября.

Профессор Ю. Г. Оксман вспоминал в одном из своих писем (2 июня 1963 года), что в июле 1921 года – совсем незадолго до гибели – «Гумилев принял у себя в Доме искусств поэта А. И. Венедиктова, бывшего колчаковского офицера, перед тем освобожденного из тюрьмы, активного участника литературной жизни Омска 1919 г. А. И. Венедиктов передал Гумилеву как редактору отдела “Поэзия” альманаха “Литературная Мысль” свою поэму “Мэри из Владивостока”. (В начале 20-х годов мы все ее очень ценили!) Поэма очень понравилась Гумилеву, и он рекомендовал ее для печати. Рукопись поэмы, с рекомендательной отметкой Гумилева, была взята у Гумилева при аресте и вместе со всеми другими возвращена родным после его расстрела». <...>

⁹ Здесь и далее параллельно приводятся воспоминания о «Зеленой лампе» В. Мозалевского, ныне целиком опубликованные А. Л. Соболевым [Мозалевский, 2019].

¹⁰ А. Венедиктов был на Дальнем Востоке по правительственным делам, служил в Омске офицером для особых поручений (секретарем «в погонах») колчаковского премьера П. Вологодского, был эвакуирован в Иркутск вместе со всем аппаратом правительства, которое распалось в январе 1920 г. (после чего был арестован новой властью, проведя несколько месяцев в тюрьме), и только летом следующего года перебрался из Иркутска в Москву (указано В. В. Нехотиным).

Словом, каждому из собравшихся под «Зеленой лампой» было что скрывать в своей биографии недавних лет [Чудакова, 1988, с. 174–175]¹¹.

В «Гермес» Ауслендер отдал куртуазный рассказ «Морозное утро», который, как сообщил В. В. Нехотин, за пять лет до этого был опубликован в рождественском номере колчаковской газеты «Сибирская речь» [Ауслендер, 1919] рядом со стихотворением Георгия Маслова «Декабрист» («Помнишь, Лена, первый вальс на бале?...»), позже включенном им в поэтический цикл «Изгнание».

Венедиктов напечатал в № 4 три стихотворения, а Шестаков – диптих «Симбирские звери», с которым он выступил в «Зеленой лампе». «Помню наши аплодисменты Н. Я. Шестакову, – вспоминал В. Мозалевский, – прочитавшему свои стихи о Симбирске (Ульяновске), о Карамзине, о летящих над городом “симбирских гусях”...» [Чудакова, 1988, с. 173]. Другие его стихотворения, возможно, также отосланные редколлегии «Гермеса», были любезно предоставлены В. В. Нехотиным и публикуются здесь в *Приложении I*.

В *Приложении II* подобраны стихотворения авторов «Гермеса», непосредственно связанные с журналом или обращенные к другим «гермесовцам».

Используемая в именах или названиях «шпетовская орфография»¹², отмеченная неупотреблением двойных согласных в иностранных словах («Малармэ» вместо «Маллармэ») и редукцией «йотированных» суффиксов («примечанье» вместо «примечание»), приведена к сегодняшней норме.

¹¹ Прочитанное письмо Юлиана Оксмана было адресовано Глебу Струве. См. продолжение этого фрагмента: «Эту рукопись сам А. И. Венедиктов видел в редакции “Литературной Мысли”, когда пришел прочесть корректуру своей поэмы (рассказ А. И. Венедиктова, человека очень точного в своих рассказах и свидетельствах о прошлом). А. И. Венедиктов – член омского кружка Г. В. Маслова, его ученик и друг. <...> Как свидетельствует А. И. Венедиктов, учениками Маслова в Омске были два гимназиста – будущий известный поэт Леонид Мартынов и будущий композитор, директор Московской консерватории, Виссарион Яковлевич Шебалин» (см.: [Флейшман, 1987, р. 64–65]).

¹² См. в открытке Усова к Архиппову осени 1925 г.: «Я отказался от удвоений <согласн>ых – да, это Апол<л>оновская <традиц>ия, по-моему – просто внесение фонетического принцип<а>. Потом так писали в “Герме<се>”, а теперь Шпет вводит это по в<сей> Академии <ГАХН. – А. У.>. Это, мне кажется, <при>дает приятно необычный вид <пись>му. <...> Академия пока что – в Моск<ве>. Дела снова много» [Усов, 2011, т. 2, с. 345].

№ 4. Лето 1924

Стефан Маллармэ. Редакционная заметка (3); *Борис Горнунг*. «Около Маллармэ». Статья (5); *Переводы из Маллармэ*: 1) *Дм. Усов*. Окна (22); 2) *Бор. Горнунг*. Гробница Эдгара По (23); 3) *Дм. Усов*. Зимняя дрожь (24)¹³; *Бор. Шапошников*. Hommage à St. Mallarmé (26).

I (27).

Николай Бернер. 3 Стихотворения <<Содружествуя вечеру камен...>; Венеция («Закат меницейской судьбы вспоминать не забуду...»); Современность («Не в первый раз в беседах длинных...») (29); *Вячеслав Иванов*. Стихотворение <Ию («Луной над Океаном...») (31); *Александр Венедиктов*. 3 стихотворения <Гурзуф («Смотреть, как тихо выплывет феллога...»); «Она придет ко мне и скажет...»); Москвичу («Если здесь быть не можешь смелым...») (33); *Нина Волькенау*. 6 стихотворений <<Как тяжкий, черный хмель, я пью твой голос, Муза...»); «Молчи! Когда стихи устали...»); «Нет, никогда в бреде любовной муки...»); «У Пана юного зеленые глаза...»); «Как благоден душе покинутой покой...»); *À mon ami* («Притворщица. Зачем тебе нужны...») (36); *Борис Горнунг*. 4 стихотворения <<Ты снова веришь, что еще вернется...»); «Меня давно уж мчит к неведомой заставе...»); Властители («Стихии две над бытием царят...»); Плеяде («В оцепенении петербургской ночи...») (42); *Лев Горнунг*. 6 стихотворений <Колокольня («Безумных слов разнужданный табун...»); Высокое косноязычье; «Пойдемте в парк, погуляем, поболтаем» (Осеннее рондо); Грации («Они идут – пути необычайны...»); Наследие («Мы пасынки Европы с давних пор...»); «Не тебе ли плел я венки душистый...») (46); *Сергей Иренев*. 2 стихотворения <<К предсказанным, верным расплатам...»); «Не так уж несомно толсты...») (52); *Михаил Кузмин*. Стихотворение <<Зеркальным золотом вращаясь...») (54); *Дмитрий Усов*. <Любимые поэты.> Венки сонетов (56)¹⁴; *Николай Шестаков*. 2 стихотворения <Из цикла «Симбирские звери»: Гуси («Веселый звон застольного стекла...»); На Лисиной улице («Петлистые следы сплетают лисы...») (71); *Гимны Орфиков*. Гимн Мойрам. Перевод <од> *Дм. Недовича* (73); *Приапovy стихотворения*. Перевод <од> *Дмитрия Дементьева* и *Бориса Парского* с предисловием и примечаниями *Дм. Дементьева* (75); *Бдение в честь Венеры*. (*Peruigilium Veneris*). Перевод <од> *Сергея Шервинского* (109); *Поэзия первого возрождения*. Перевод и вступительная статья *Б. И. Ярхо* (111); *Переводы из Гёте*: 1) *Дм. Усов*. Блаженное томление (133); *Дм. Недович*. Зулейка и Хатем (134); *Дм. Недович*. Снова вместе (135); *Ник. Романовский*. Эпиграмма /Венеция 1790/ (137); *Сергей Ауслендер*. Морозный поцелуй. Рассказ

¹³ «Посылаю свой перевод “Окон” Маллармэ, – писал Усов в конце апреля 1924 г. Архиппову, – он будет напечатан в очередном № “Гермеса” по поводу исполнившегося в 1923 г. 25-летия со дня † Маллармэ. <...> Еще перевел из Маллармэ отрывок исторической прозы “Зимняя дрожь”; очень его люблю» [Усов, 2011, т. 2, с. 236–237].

¹⁴ См. описание Архиппова: «Отдельные сонеты посвящены: Андерсену – Мёрике – Эдгару По – <Э. Т. А.> Гофману – Данте – Рильке – Стерну – <А. де> Ренье – Жамму – Вл. Соловьеву – Инн. Анненскому – Раблэ – Черубине де Габриак – Шекспиру. <...> Магистрал: “Кто первый отрока пленил из вас? / Кто юноше давал часы услады?...” – помещен 15-м» [Усов, 2011, т. 1, с. 555]. Усов передавал ему мнение М. Кузмина: «Я еще забыл добавить, что он очень одобрил (и я рад этому) мой “Венок сонетов”, который ему показали в “Гермесе”. Особенно ему понравился Стерн и Ренье. Это, конечно, так и должно быть» [Усов, 2011, т. 2, с. 239–240].

(143); *Виктор Мозалевский*. Происшествие. Московская сказка (159); *Райнер Мария Рильке*. Обыденная Жизнь. Драма. Перевод и послесловие *Дм. Усова* (171).

<Раздел «II. СТАТЬИ» отсутствует>

III. РЕЦЕНЗИИ (229).

Максим Кенигсберг. Иннокентий Анненский. Посмертные стихи. Издательство «Картонный Домик». П. 1923 <168 с.; с портретом и двумя факсимиле> (231)¹⁵; *Лев Горнунг*. Н. Гумилев К синей звезде. Неизданные стихи 1918 года. Книгоиздательство «Петрополис». Берлин 1923 <74 с. + 4 нумерованные> (236); *Нина Волькенау*. М. Кузмин. Новый Гуль. Изд. Academia. Лнгр. 1924 <32 с.> (239)¹⁶; *Борис Горнунг*. Б. Лапин. 1922 книга. Московский Парнас. 1923 <56 с.> (241)¹⁷; *Нина Волькенау*. О. Мандельштам. Вторая книга. «Круг». М–П 1923 <94 с.> (247); *Нина Волькенау*. Б. Пастернак. Темы и вариации. Книгоиздательство Геликон. Берлин. 1923 <126 с.> (250); *Максим Кенигсберг*. <Павел> Муратов. Морали. Рассказы. «Геликон». Берлин 1923 стр. 86 (253)¹⁸; *Дмитрий Дементьев*. «Тит Петроний Арбитр. Матрона из Эфеса». Перевод, послесловие и примечания Г. И. Гидони. Предисловие Н. С. Гумилева. Пгр. 1923 (261);¹⁹ *Александр Челпанов*. Аристофан. «Всадники». Перевод, вступительная статья и примечания Адриана Пиотровского; / Аристофан. «Лисистрата». Перевод, вступительная статья и примечания Адриана Пиотровского. Пгр. 1923 (265)²⁰.

¹⁵ 4 апреля 1924 г. Кенигсберг прочитал доклад «Составные рифмы в лирике Иннокентия Анненского» на «заседании подсекции теоретической поэтики Литературной секции РАХН» [Шапир, 1994, с. 80]. Ср.: «По воспоминаниям Н. В. Реформатской, в 1923 г. Кенигсберг прочел в МЛК <...> доклад “О составной рифме у Иннокентия Анненского” [если верить мемуаристке, при этом присутствовали С. М. Бонди, О. М. Брик, А. А. Буславев, Б. В. Горнунг, В. В. Маяковский, В. И. Нейштадт, А. И. Ромм и др.; председательствовал Г. О. Винокур <...>]. Никаких следов этого события в бумагах МЛК обнаружить не удалось» [Там же, с. 99].

¹⁶ Здесь и далее количество страниц в поэтических сборниках указывается по библиографии Л. М. Турчинского [Русские поэты XX века, 2007].

¹⁷ Рецензия не подписана, автор указан в содержании номера.

¹⁸ Рецензия Кенигсберга в содержании номера пропущена.

¹⁹ В № 3 «Гермеса» Дмитрий Дементьев выступил со статьей «Последнее слово о Демосфене. (По поводу книги С. А. Жебелева “Демосфен”» (с. 329–338). См. также дневниковую запись Л. Горнунга 3 октября 1924 г., уже после завершения «Гермеса»: «Сегодня Борис <Горнунг> вечером читал в Академии доклад о футуризме. В прениях участвовали Винокур, Нейштадт, Ромм <...>. Выходя, столкнулись одновременно с Перелешинной (она шла с вечера Белого) и с неким Черняком, с которым познакомилась и пошли блуждать по направлению к кофейне Филиппова. Там от нас исчезли Гадзяцкий и Дементьев самым подлым образом» [Горнунг, 2019, с. 136].

²⁰ См. оговорку о А. Челпанове в письме Усова к Архиппову 5–6 января 1924 г.: «Он... сейчас не могу говорить о нем по существу. <...> Свой медлительный и благородный филологический ум, свой безупречно академический стиль и прежде всего: 6–8 часов своего дорогого времени – принужден посвящать канцелярии. На досуге ходит в Румянцевскую и Университетскую Библиотеки, пишет филигранное исследование “об Амфирае и Трофонии” на оборотах ведомостных листов казенного образца. Вполне покорился всему,

Стихотворения Николая Шестакова (1894–1974) публикуются по автографу из хранящейся в семейном архиве записной книжки Надежды Глен-Шестаковой (1896–1981).

Симбирские звери

1.

Гуси

Веселый звон застольного стекла,
Любовный бред и сказку древней Рўси
Носили некогда в своих крылах
Симбирские откормленные гуси.

Весенним вечером, в глухом пруду,
В Языкове иль в водах Старой Майны
Они клевали желтую звезду
И слушали и постигали тайны.

Чтобы потом беззлобно и легко
Нечесаная птичница Лукерья
Повыдергала сморщенной рукой
Гусиные бестрепетные перья.

Теперь мороз. На липах седина.
А в комнате, при теплом полумраке
Скрипит перо в руке Карамзина,
Вычерчивая вычурные знаки.

Сей легкий скрип с полночи поднял Русь,
И вновь от сна воспрянул Капитолий.
Хвала тебе, симбирский жирный гусь,
Рожденный и зарезанный в неволе.

2.

На Лисиной улице

Пеглистые следы сплетают лисы.
На Лисиной – дремучие леса,
Где сосны, северные кипарисы,
Вершинами уходят в небеса.

Совиный вой и ветра звон протяжный
Ощерясь передразнивает волк.
И возле – дом в колоннах двухэтажный,
Горелый пень и телеграфный столб.

не вспоминает прошлого и не заглядывает в будущее. Стойкий стоик» [Усов, 2011, т. 2, с. 203].

Из тростника взлетают с треском утки.
В малиннике малиновка поет.
По вечерам к водопроводной будке
На водопой собирается зверье.

Медвежий след, что человечесья лапа.
В конурке дворник, что в норе барсук.
А камфоры и нафталина запах
Один и тот же дома и в лесу.

В печи дрова я поджигаю спичкой
И ночи жду, когда в лесу глухом
Ты обернешься рыжею лисичкой
И прибежишь ко мне за петухом.

Гнилой силок не годен для развязки.
Лишь – глазомер и верная рука.
Чадит очаг. Сторают искры в пляске.
И пара глаз – два желтых уголька.

28 октября 1923 г.

Любовь и ветер на студеном море.
Глубоких звезд любимые глаза.
Мы день и ночь то молимся, то спорим,
А синие валы бегут назад.

Как ветер северный, любовь крепчает,
Рвет паруса на утренней заре.
Холодных рук и белокрылых чаек
Дыханием горячим не согреть.

Душа любимой – солнце на востоке –
Бросает в небо алую стрелу.
Пылает кровь, и розовеют щеки
И губы жжет морозный поцелуй.

Наш парусник, что птица в белой пене,
Нырять и выпрыгивает вновь...
На берегу – лисицы и тюлени,
В студеном море – ветер и любовь.

Тяжела медвежья доха –
Мое ночное жильё.
Я сложил четыре стиха,
Пока надевал ее.

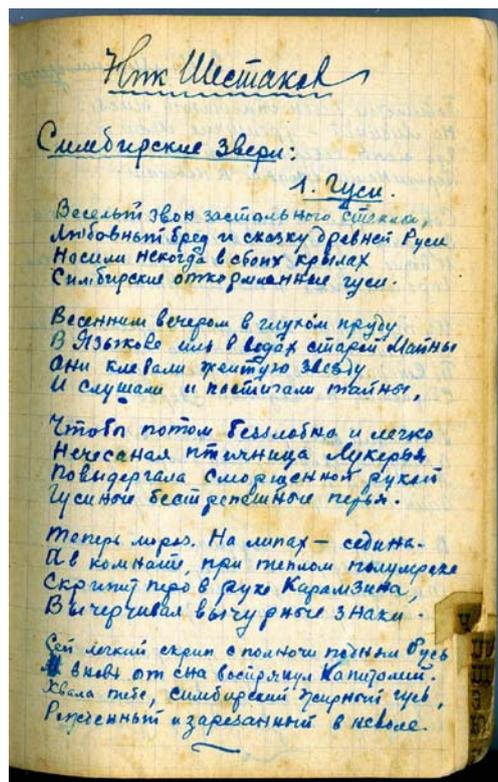
И пропало кафе «Палас»
И недопит стакан вина.
Подмороженный желтый глаз
Приоткрыла во мгле луна.

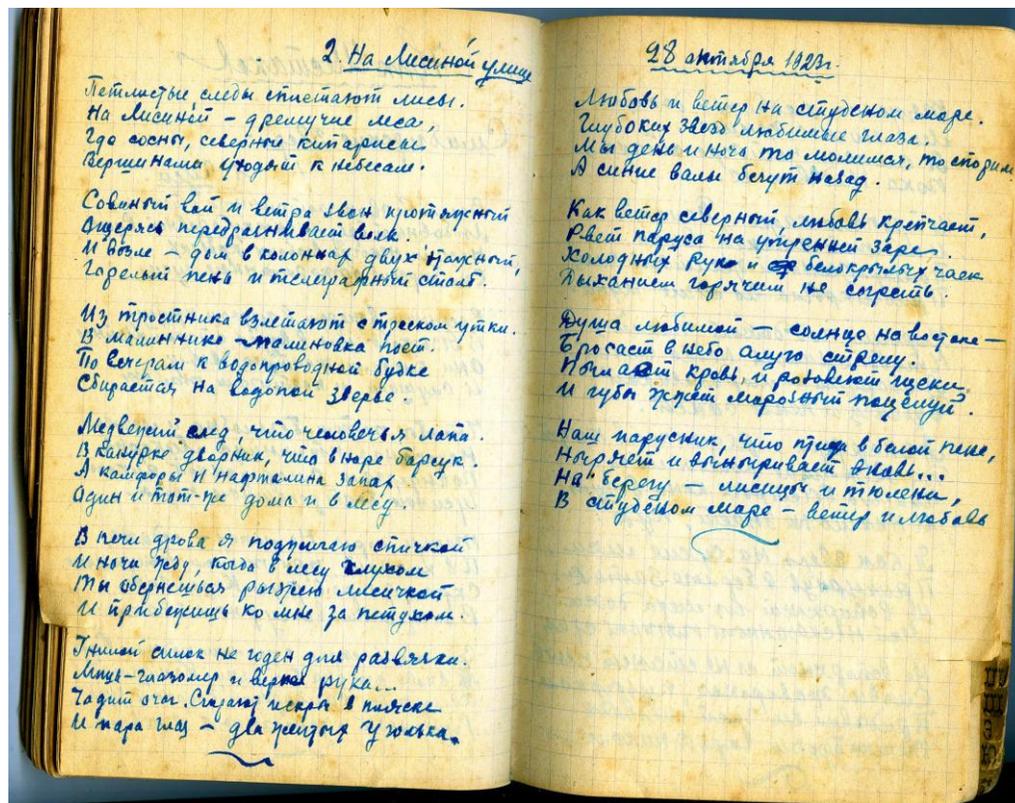
Хорошо под дохой такой,
Чтобы снилось небо синей.
А снаружи – мороз лихой,
Бубенец и пенье саней.

А снаружи – ременный кнут.
Да звенящие комья льда.
Чьи-то быстрые кони бегут
И никто не знает, куда.

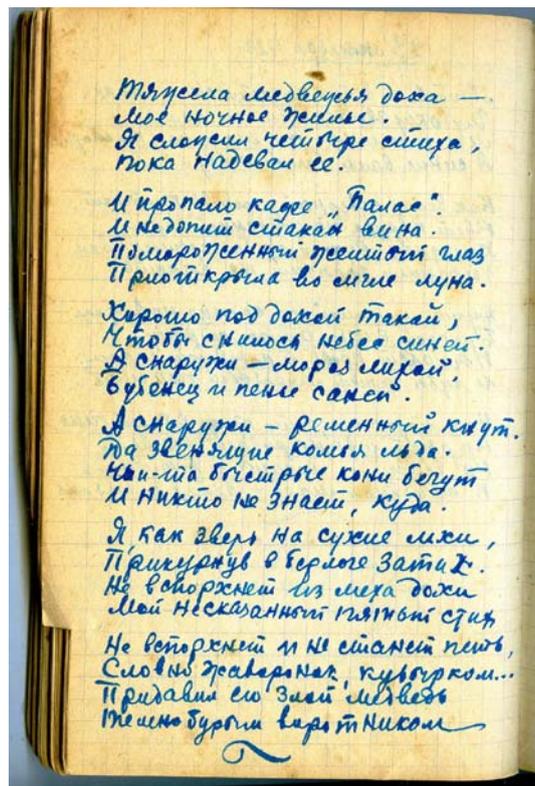
Я, как зверь на сухие мхи,
Прик<о>рнув, в берлоге затих.
Не вспорхнет из меха дохи
Мой несказанный пятый стих.

Не вспорхнет и не станет петь,
Словно жаворонок, кувырком...
Придавил его злой медведь
Темно-бурым воротником.





Автографы стихотворений Николая Шестакова (начало 1920-х гг.)
Nikolai Shestakov's poems. Early 1920s



Мягкая медведь дога —
Мое ночное чтение.
Я слышу чей-то стук,
Пока надеваю ее.

И пропало кафе "Панас"
И недопий стакан вина.
Подмаренничий треск в мазе
Примой кровля во мгли луна.

Хорошо под дакой такай,
Ктобы снылось небо синей.
А снаружи — мороз мидай,
Бубенец и пеня самен.

А снаружи — решенной кнут.
На звенящие камни мзда.
Кни-ийа вгешроче кони белут
И никто не знает, куда.

Я как зверь на сухие мжи,
Прикурнув в берлоге Затиш.
Но восторженей из меха дожи
Мой нескладанный пятый стук.

Но восторженей и не слышней пеня,
Словно правая рука, курьорком...
Придавши ей Звезд медведь
Тешено бургом Варят Ником



Николай Шестаков с Надеждой Глен-Шестаковой
Nikolai Shestakov with Nadezhda Glen-Shestakova

Венок «Гермесу»

Нина Волькенау

1 ²¹.

Максу

Устало всё на свете, как и я.
Тоскливо-серы, облака повисли.
И невских вод тяжелая струя
Свой лед влачит, как о немиле мысли.

И даже золотого корабля
В изнеможении поникли крылья.
Чахоточный и злой больной, земля
Неизлечима уж в своем бессильи.

Приди ко мне, склонись ко мне на грудь.
Мы нежностью пьянем, как эфиром.
Луна усталая свершает путь
Над опустелым, утомленным миром.

16 апреля 1923.

2 ²².

К.-Г.

У Пана юного зеленые глаза
От сока забродившего мутнеют.
В них прячется малютка-стрекоза,
Смеется, и крылами голубеет.

Цвет дымных туч, разорванных, крылатых,
Сливает с ними синяя гроза,
И отражает золото заката
У Пана древнего прозрачные глаза.

Июнь 1923 г.

²¹ [Гермес, 1923, № 3, с. 79].

²² [Гермес, 1924, № 4, с. 39].

3²³.

**Друзьям
(11 янв. 1924)**

Здесь не ласкал кифару Аполлон,
Кастальская струя не протекала,
К лесным ручьям, скрывая нежный стон,
В любви к Нарциссу нимфа не сбегала.

Волна морей, жилище nereид,
Из синих недр богиню не рождала;
В разливы человеческих обид
Нектара капли Геба не роняла.

Нет! Не нектар! Мы стон метелей пьем,
Уже неисчислимые столетья;
Мы ночь земли тревожно познаем,
Подавлены ее великолепьем.

Снега, снега... Смелей, друзья, смелей!
В ночной глуши хмельней и слаще лозы,
На белом саване цветут алей
Бессмертные аттические розы.

Метель шумит, и старые встают
Из ней борцы, всё ту же мысль лелея,
Что тростники и в вьюге запоют,
И светлый бог слетит к гипербореям.

Николай Бернер

4²⁴.

Содружествуя вечеру камен,
Остановись, бунтующее время,
Забот и мысли растворилось бремя
И нам союз, как никогда блажен.

Медлительно охватывает сон
Нечаянное новоселье наше, —
Прелестный друг, вино вскипает в чаше.
Задремывает лист. Камин зажжен.

<1923.>

²³ [Мнемозина, 1924, с. 13].

²⁴ [Гермес, 1924, № 4, с. 29].

Лев Горнунг

5²⁵.

Ли́ра Пушкíна

Николаю Бернеру

Не верится: его меж нами нет.
*Н. Б.*²⁶

Блажен поверивший, что Пушкин здесь меж нами,
Кому он слышится, как недалекий, свой
И слов, всегда живых, немое волшебство
Кому в ночи идет вслед за немymi снами.

Не связано ль оно с прошедшими годами,
Виденье прошлых лет, былого торжество,
И может, тот Парни, что увлекал его,
И нас заморозит блестящими стихами.

Где он? Поклонник муз, служитель вечный Феба,
Когда б опять его мы увидеть могли б,
Там, где Петрополь нас зовет в сады Эреба
Столетним сумраком от царскосельских лип
И Лиры огненной пылающий изгиб
Блестит созвездием на черном фоне неба.

1923²⁷.

6²⁸.

Колоко́льня

Н. В. Волькенау

Медный колокол на башне...
Н. Гумилев

Безумных слов разнузданный табун
Он укротил рукою своевольной
И всё собрал – безжалостно, как гунн, –
На привязи, под старой колокольной.

²⁵ [Гермес, 1923, № 3, с. 70].

²⁶ Заключительная строка сонета Н. Бернера «О Пушкине» [Гермес, 1923, № 3, с. 69].

²⁷ Сохранился экземпляр поэтической книги Н. Бернера «Осень мира» (Киев, 1922) с дарственной надписью: «Без трафарета обычного посвящения с искренне-дружеским чувством дарю “себя” в этой книге Льву Владимировичу Горнунгу. Автор 24/5 1923 г. Н. Бернер» [Аукционный..., 2016, с. 64 (Лот № 165)].

²⁸ [Гермес, 1924, № 4, с. 46]. Ср. публ.: [Усов, 2011, т. 2, с. 229–230].

С тех пор слова его – колокола –
Поют зарей над заходящим миром,
Когда встает густеющая мгла,
Да запад опьяняется эфиром.

Но никого в года великих смут
Не миновало мщенье гильотины, –
Пусть гении для смертного умрут,
Чем смертные в своих подвалах сгинут.

И он ушел, пленительный звонарь,
Как ветер севера, холодный и безбольный,
И только звезды да луны фонарь
Плывут в ночи и бредят колокольной.

1923.

7²⁹.

Арсению Альвингу

Угрюмый Пан! В венке зеленом
Я заключил пьянящий хмель.
Меж пальцев флейта – с легким стоном
Бежит стремительная трель.

И вьется в ней, не умолкая,
Не обрываясь, не спеша,
Моя упрямая и злая
И сумасшедшая душа.

1924.

Арсений Альвинг

8³⁰.

От разрыва сердца...

Памяти М. М. Кенигсберга

Как: чтоб вот этот сгусток крови ало-черной –
Такой ничтожный, скользкий, маленький комок,
Какому-то, извне, велению покорный,
Остановить во мне биенье жизни мог?..

²⁹ [Чет и нечет, 1925, с. 18] (без посвящения); ср. публ.: [Горнунг, 2019, с. 686–687]. «Видел сегодня отпечатанный экземпляр “Чета и нечета”²⁹; записал Л. Горнунг 17 марта 1925 г. – Страшно видеть свои стихи напечатанными» [Там же, с. 141]. Эту подборку он назвал в позднем инскрипте на экземпляре альманаха «мое первое выступление в печати» [Аукционный..., 2016, с. 79 (Лот № 210)].

³⁰ [Горнунг, 2019, с. 698–699].

Оледенить и кровь и буйное движенье
И сразу погасить в моем сознании мир?..
Да нет же – это ложь! Да это – наважденье!..
Нежней, разымчивей звучите, струны лир!
Мы позабудем всё: и черное похмелье,
И эту дрожь руки, и синеву у глаз,
И ядовитое, спасительное зелье,
Отодвигающее темный смертный час –
Мы будем просто жить... О, вот она, отрада:
Как воздух нежный сладостен и синь...
.....
О, нет! Я не готов для страшного парада!
Уйди, безногая! Уйди! Еще не надо!..
Уйди, проклятая! Уйди скорее!.. Сгинь!!!...

1/VII <1924>.

Борис Горнунг

9³¹.

Н. В. Кенигсберг

И во всём безнадёжность желанья:
«Только б жить, дольше жить, вечно жить»...
И. Анненский

Искра падучей звезды,
Иней деревьев пушистых,
Меркнувший свет аметистов
Всё мне казалось – тянущийся струйкою дым
К высям загадочным.

Выси же были светлы;
Ярким сиянием летнего утра
Нежным, но блещущим светом зари на восходе
Вниз проливались они. И приходит
Каждый раз снова время отплыть
К дальней манящей полоске.

Линии чертятся ясно,
И даль сократилась,
Форум шумящего Рима перед глазами мелькнул,
Дрожью откликнулся в теле знакомый откуда-то гул,
И кажется снова напрасным
Желанье, чтоб жизнь, не спеша,
Ба серую дымку скатилась,

³¹ [Горнунг, 2001, с. 39].

И в дни, когда пламя светильника,
Светящего в сад сквозь окно,
Меркнет пред яркой игрою лучей
На мощёных больших, площадях,
И запах забылся подвала могильного, —
Не верю я в то, что быть может давно
За злою оградой тополь зачах.

Февраль 1923.

10³².

Плеяде

Алексею Буслаеву.

В оцепененьи петербургской ночи
Упрямый Гнедин медленно низал
Тяжёлый бисер — и слепые очи
В рассветной мгле России указал.

И нэктаром напоённая стая
В надзвёздный край взметнулась без цепей,
Могучим клёктом в небе заглушая
Низинный скрип кибиточных степей.

Мы позабудем пёструю прикрасу —
Мазурку, шпоры, пунш и зеркала,
В шуточных протоколах Арзамаса
Услышим звон надзвездного стекла

И вспомним, что за вольность и дуэли
Рок посылал Кавказ и Кишинёв,
Чтоб волосы Тамары шелестели
И цвел букет Бахчисарайских снов.

Но срок прошёл, туман с болот поднялся,
Был вновь прикован русский Прометей,
И древний склеп никем не охранялся,
И выл шакал над горами костей.
Поднимет ли опять встревоженное время
России брошенной потерянное бремя?

Декабрь 1923 г.

³² [Гермес, 1924, № 4, с. 45]. Ср.: [Горнунг, 2001, с. 62].

11³³.

Вагнер

М. Кенигсбергу

Из мусикийских оргий в Слово
Нашедший солнечный просвет,
Твой тиранический ответ,
Разреживает мглу былого.

Светильники и алтари,
И голос Элевсина вещей,
Наяды, люди, птицы, вещи –
Весь мир сошелся до зари.

Внимают Бальдеру гобои,
И Тор следит полёт фанфар,
Но неожиданный удар
Предназначается обоим.

Покинув облачный Олимп,
Всеочистительное пламя,
Плывя над Валгаллой, кругами
Очерчивает светлый нимб.

2 мая 1924.

12³⁴.

Памяти М. К.

Довлеют юности высокие стремленья
Как влага страсть кипит и рвется к искупленью

По склону катится за годом новый год
Но холод с запада нам ураган несет

Темнеют небеса губя дары Эрота
Уже вращается в них колесо расчета

Моления вознося жидителям – богам
Порывам конченным мы строим новый храм

³³ [Горнунг, 2001, с. 69–70].

³⁴ [Горнунг, 2001, с. 96]. Стихотворение должно было появиться в невышедшем выпуске «Гиперборей», охарактеризованного его редакторами как «издание не периодическое, но все-таки повременное» [Гиперборей, 1926, с. 5]. О не доведенном до завершения втором альманахе, где должны были появиться стихи тех же авторов, что и в первом (ср.: [Поливанов, 1993, с. 49]) – Б. Горнунга, В. Нейштадта, А. Ромма и Н. Бернера (под псевдонимом «Ф. Николаев») – см.: [Воробьева, 2000, с. 181–182].

И отвращая взор от пустоты пространства
Растет у нас в сердцах тупое постоянство

Ничто не умерло и только то мертво
Что на глубоком дне не знало никого

И вот маячит нам отторгнувшим блаженство
Бесформенный хаос как призрак совершенства

Июнь 1925.

**Фотографии авторов журнала «Гермес»
Portraits of the *Hermes*' authors**



Арсений Альвинг (Смирнов)
Arsenii Alving (Smirnov)



Сергей Ауслендер
Sergei Auslender



Николай Бернер
Nikolai Berner



Александр Венедиктов
Aleksandr Venediktov



Лев Горнунг
Lev Gornung



Виктор Мозалевский
Viktor Mozalevskii



Дмитрий Усов
Dmitrii Usov



Сергей Шервинский
Sergei Shervinskii

III. Addenda ad volumen

Можно себе представить, как был поражен Гфм, когда, взглянув по своему обыкновению на подпись, увидел имя Шнюспельпольда.

Эрнст-Теодор-Амадей Гофман

Не отраженье жизни, но вторая
Жизнь восстаёт из устной скорлупы.

Томас Венцлова

1. Кузмин в журнале «Гермес»: дополнения к публикациям

Памяти Лоры Степановой

i. О стихотворении «Турин»

В своих воспоминаниях о встречах и общении с Михаилом Кузминым Борис Горнунг привел в том числе два стихотворения поэта – «Зеркальным золотом вращаясь...» и «Эфесские строки». Второе сопровождалось примечанием: «Стихотворение (возможно, никогда не опубликованное), присланное М. А. Кузминым для альманаха “Мнемозина”» [182]. В этом машинописном «альманахе поэзии и критики», составленном Горнунгом и Александром Роммом в 1924 г., оно напечатано на странице 16 [Поливанов, 1993, с. 48]. В 1988 г. «Эфесские строки» были опубликованы Н. А. Богомоловым [Кузмин, 1988, с. 77–78] и включены в подготовленный им для «Новой библиотеки поэта» том Кузмина. В примечаниях составитель отметил, что между версиями стихотворения, напечатанными в «Мнемозине» и в приложении к воспоминаниям Горнунга, «разночтений нет» [Кузмин, 1996, с. 786].

Иной комментарий сопровождал в этом собрании стихотворение «Зеркальным золотом вращаясь...», которое в авторском списке произведений начала 1920-х гг., как любезно сообщил нам А. Г. Тимофеев, было обозначено под заглавием «Турин» [184]. Горнунг считал, что Кузмин напечатал это стихотворение в своей поэтической книге «Параболы», выпущенной на исходе 1922 г. издательством «Retropolis» в Германии и практически недоступной в Советской России¹. Согласно его воспоминаниям, Горнунг получил рукопись «Турина» от самого поэта во время своего пребывания в Петрограде в августе 1923 г.:

Тематикой наших разговоров с М. А. Кузминым у него дома было обсуждение журнала «Гермес» и моих стихотворений, не вошедших в него, которые М. А. беспощадно разругал. Общую же платформу «Гермеса» он полностью одобрил, в частности, считая, что позиции «неоклассицизма» и «акмеизма» вполне совместимы с высокою оценкою Иенского (но не позднейшего) романтизма. <...> Он читал также свои стихи из сборника «Параболы», только что вышедшего тогда в Берлине

¹ См.: [Кузмин, 1996, с. 753–754].

(у самого М. А. был только один экземпляр). Одно стихотворение оттуда он дал в № 4 нашего «Гермеса», собственноручно переписав его (автограф хранится у меня).

Вот это необычное для Кузмина (хотя м. б. и близкое в чем-то уже «гностическим» стихам в «Нездешних вечерах») <стихотворение>. (Мы включили его в № 4 «Гермеса», хотя дух его был нам довольно чужд)... [175–176].

4 января 1924 г. Горнунг извещал Кузмина в недошедшем до адресата письме: «Полученное мною от Вас стихотворение помещено в № 4...» [Горнунг, 2001, с. 381]. Не имея возможности сверить переписанный Горнунгом текст «Турина» ни с автографом, ни с версией, представленной в четвертом «невьшедшем» выпуске «Гермеса», мы с М. О. Чудаковой решили опубликовать его в доступном на тот момент виде. Это решение нельзя было считать ошибочным, однако ошибок не избежал переписчик.

Вскоре после выхода материалов «Пярых Тыняновских чтений» стихотворение Кузмина было опубликовано Г. А. Моревым в «Литературном приложении» к парижской газете «Русская мысль» со следующим пояснением: «Автограф стихотворения сохранился в архиве Б. В. Горнунга и был передан в дар Музею Анны Ахматовой в Фонтанном Доме М. Б. Горнунгом. В настоящее время М. Б. Горнунг занимается разбором архива своего отца и, в частности, готовит к печати его воспоминания о Кузмине» [Неопубликованное..., 1990, с. II].

Последнее утверждение было явно фигурой речи, поскольку не соответствовало действительности: Б. Горнунг записал свои воспоминания в тетрадь, которую его вдова, «выполняя эту волю покойного, передала» М. О. Чудаковой. «Это была светло-зеленая школьная тетрадка московской фирмы “Восход” с “законами пионеров Советского Союза” на задней обложке. На первом листе обложки крупно, “печатными” буквами, чуть дрожащим почерком было выведено имя автора и заголовок. Тетрадь пролежала в моем архиве 13 с лишним лет» – пояснила он а в предисловии к публикации воспоминаний о Кузмине [172].

Как оказалось, напечатанная в «Литературном приложении» версия «Турина» тоже оказалась не без изъянов. «Сверка публикации с автографом показывает, что точнее сделана первая» [Кузмин, 1996, с. 786], – пояснял Н. А. Богомолов, имея в виду версию в воспоминаниях Горнунга. Его собственная публикация стихотворения в кузминском томе «Новой библиотеки поэта» была заново сделана по автографу [Там же, с. 654–655, 658]. Именно на нее следует полагаться при сравнении с тем, как выглядела самая первая печатная версия «Турина», когда это стихотворение было «набрано» Л. Горнунгом на пишущей машинке ЮСТ для четвертого «неизданного» номера «Гермеса» (с. 54–55).

Зеркальным золотом вращаясь
в пересечении лучей,
(Лицо, лицо, лицо!..)
стоит за царскими вратами
невыносимый и ничей.

В осиной талии Сиама
искривленно качнулся Крит.
(Лицо, лицо, лицо!..)
В сети сферических сияний
неугасаемо горит.

Если закрыть лицо покрывалом плотным,
прожжется <шитье> тем же ликом.
Заточить в горницу без дверей и окон,
с вращающимся потолком и черным ладаном,
в тайную и страшную молельню, –
вылезет лицо наружу плесенью,
обугленным и священным знаком.
Со дна моря подыметесь невиданной водорослью,
Из могилы прорастет анемонами,
лиловым, тайным огнем
замреет с бездонных болот.

Турин, Турин,
блаженный город,
в куске полотна
химическое богословие хранящий,
[хранящий,]
радуйся ныне и присно!

Турманом голубь: «Турин!» кричит,
поток По-река посреди кипит,
солдатская стоянка окаменела на век,
я – город и стены, жив человек!
Из ризницы тесной хитон несусь,
самого господина господом спасу!

Не потопишь,
не зароешь,
не запрешь,
не сожжешь,
не вырубешь,
не вымолишь
своего лица,
бедный царек,
как сам изрек.

В бездумные, легкие, птичьи дни, – выступало.
Когда воли смертельной загорались огни, – выступало.
Когда голы мы были, как осенние пни, – выступало.
Когда жалкая воля шептала «распни!», – выступало.

Отчалил золотой апрель
на чайных парусах чудесных, –
дух травяной, ветровый хмель,
расплавы янтарей небесных.
Ручьи рокочат веселей,
а сердце бьется и боится:
всё чище, девственной, белей
таинственная плащаница.

Открываю руки,
открываю сердце,
задерживаю дыханье,
глаза перемещаю в грудь,
желанье в голову,
способность двигаться в уши,
слух – в ноги,
пугаю небо,
жду чуда,
не дышу...
Еще, еще...

Кровь запела густо и внятно:
«Увидишь опять вещи пятна».

Апрель 1923 г.

ii. Нина Волькенау о «Новом Гуле»

В публикации «Материалы о Кузмине в журнале “Гермес”» нам уже приходилось отмечать, что при сравнении работ Нины Волькенау (1901–1973?) с другими напечатанными там теоретическими выступлениями «гермесовцев» очевидно, что, она «в некоторых своих взглядах отличается от остальных участников журнала: для нее классицизм представлен именами Мандельштама и Ахматовой, а Гумилев – главный мэтр для прочих авторов “Гермеса” – ни разу в ее статьях не назван» [Левинтон, Устинов, 2001, с. 325]. Даже в докладе «Лирика Михаила Кузмина», прочитанном ей 4 декабря 1925 г. в ГАХН², Гумилев фигурирует только как рецензент сборника «Сети»: «В “Сетях” Кузмин для современников “является рассказчиком только своей души, своеобразной, тонкой, но не сильной и слишком далеко ушедшей от тех вопросов, которые определяют творчество истинных мастеров”» (Н. Гумилев, газ. “Речь”, 1908 г., № 121 от 11 мая) [Морев, 1997, с. 366].

Если О. Мандельштам и А. Ахматова выступают достойными примерами того «классицизма», который исповедовали авторы «Гермеса», то на роль «зачинателя» классицизма *in vicem* Гумилева Волькенау выбирает как раз Кузмина. Она недвусмысленно оглашает свою позицию уже в № 1 «Гермеса», рецензируя книгу Федора Сологуба «Свирель. Русские бержереты» (Пб., 1922):

Кузмин первый возвестил наступление нового русского классицизма – и вот не престанно ширятся его завоевания, и среди молодых поэтов и среди ветеранов поэзии-благовеста, поэзии символов и несказуемости, не престанно обогащаются и разнообразятся классические школы, впитывая в себя и творчески возрождая разнообразнейшие классические *genres* минувшего, ища и создавая свои. И вот мы,

² «В настоящее время работаю над докладом “О лирике Мих. Кузмина”», – сообщила Н. Волькенау в Curriculum vitae, поданном ей в тот же день в Литературную секцию ГАХН [Левинтон, Устинов, 2001, с. 333]. К 1924 г. относится ее стихотворение «Ароматами умастила тело, / Грудь, что ты любил целовать, и плечи...», которому предпослан эпитафия из «Александрйских Песен» М. Кузмина [Мнемозина, 1924, с. 43].

с удивлением читая имя Федора Сологуба на «Свирели», маленьком *chef-d'oeuvre* словесного ремесла, многое пойдем и многому порадуемся, прочтя далее: 1921.

«Свирель» является блестящим примером той творческой стилизации, которая, проникшись вполне формой стилизуемого *genre*'а, его органическим своеобразием, умеет облечь эту форму новым живым и гибким материалом, умеет сделать живым для своего времени – бывшее живым, сыграть на рояли клавесинную пьесу, сохранить ее оригинальную прелесть [Левинтон, Устинов, 2001, с. 325] ³.

Наблюдение о том, что поэт умеет подобрать «новый живой и гибкий материал» и сделать «живой для своего времени» давно существующую «форму» ⁴, Волькенау переносит в отзыв о сборнике Кузмина «Новый Гуль», написанный буквально в течение месяца после его выхода в свет ⁵. Здесь она противопоставляет собранные в этой «маленькой книжке» произведения «темным стихам» Кузмина, которые заставили его читателей и почитателей «опасаться, что он решительно вступает на путь душного, магического мистицизма» ⁶.

Сходное противопоставление Волькенау сделала и в докладе «Лирика Михаила Кузмина», отметив, что этот сборник оказался неожиданным исключением в творческой эволюции поэта ⁷: «“Новый Гуль” – маленькая книжечка любовных стихов 1924 г. написана неожиданно в старой манере. Но следующие – рукописные – стихи (до конца 1924 года) дают основание полагать, что в дальнейшем

³ См. дневниковую запись Л. Горнунга 16 марта 1924 г.: «На Балчуг зашел Максим. Вместе читали письма, полученные от Нины из Твери, и рецензии ее» [Горнунг, 2019, с. 94].

⁴ См. наше замечание, что Волькенау включает в рецензию «инверсию традиционной литературоведческой метафоры: не материал облекается в форму, а форма в материал – явное влияние столь оспариваемых “Гермесом” формалистов» [Левинтон, Устинов, 2001, с. 325].

⁵ См. запись А. Кроленко, руководителя издательства «Academia», в дневнике 23 мая 1924 г.: «Кузмин получает пробный экземпляр своего сборника “Новый Гуль”. Митрохин – смотрит пробный экземпляр “Нового Гуля” и приходит в большое огорчение от искажения его обложки. В ней перепутана черная и красная краски, и обложка, действительно, имеет странный вид» [Кузмин, 1996, с. 765]. 5 июля М. Кузмин писал В. Руслову в Москву: «“Нов<ого> Гуля” не слал, потому что именных *печатных* экземпляров (т. е. с напечатанной фамилией владельца) еще не сделали, и сделают экземпляров пять, а экземпляры *quasi* именные с надписанной фамилией рукою издателя, или его служащего, или моею, не представляют особенного интереса. Такой я могу выслать хотя бы во вторник. Обложка испорчена, т. к. перепутали клише и черное напечатали сепией, а сепию черным, так что Гуль, вообще непохожий, получился с бакенбардами. Сам Гуль жив, здоров, из университета не вычищен и скоро отбудет в Москву. <...> От Москвы у меня остались воспоминания *plutôt* приятные. “Абракасас” запретили за литературную непонятность и крайности. Хлопочем. Наверное, зря» [Тимофеев, 1990, с. 191].

⁶ См. оговорку в воспоминаниях Б. Горнунга: «Нас (в “Гермесе”) этот поворот в поэтическом мировоззрении Кузмина очень огорчил <...>. Но наше огорчение скоро прошло, когда в последующих двух сборниках (“Новый Гуль” и “Форель разбивает лед”) мы узнали *прежнего* Кузмина (ср. рецензию Н. В. Волькенау в № 4 “Гермеса”)» [178–179].

⁷ Ср. в ее тезисах «О лирике М. Кузмина»: «“Новый Гуль”. Дальше?» [Левинтон, Устинов, 2001, с. 334].

творчество Кузмина пойдет скорее по пути несколько темного и расплывчатого эмоционализма «Парабол» [Морев, 1997, с. 369] ⁸.

В «Новом Гуле» Волькенау увидела «лучшие грани знакомого и любимого творчества», отметила «признаки подлинного для нас Кузмина» и призвала воспринимать каждое из стихотворений сборника в «его непосредственной, почти всегда целостной поэтической значимости». «При наличии таковой, – написала она в заключение, – эта прозреваемая за стихами ткань только обостряет новым, волнующим элементом эстетическое впечатление от стихов Кузмина – живое, светлое и пленительное» ⁹.

Как уже было отмечено, в трех «изданных» выпусках «Гермеса» появились только две специальные работы, посвященные поэту, – рецензии Максима Кенигсберга на книгу «Лесок» в № 1 (с. 123–125) и на три выпуска альманаха «Абракасас» в № 3 (с. 417–420), напечатанные им за подписью Шнюспельпольд, позаимствованной у Э. Т. А. Гофмана и обыгрывающей своим ритмическим рисунком фамилию автора ¹⁰. Отзыв Волькенау из четвертого «неизданного» номера встает в тот же ряд отдельных работ в «Гермесе», посвященных Кузмину ¹¹.

М. Кузмин. «Новый Гуль». Издательство «Academia». Лнгр. 1924. стр. 31.

Темные стихи в «Абракасасе» были последними, дошедшими до Москвы, стихами Кузмина, и давали повод опасаться, что он решительно вступает на путь душного, магического мистицизма, элементы которого уже очень давно встречались в его

⁸ Отвечая в прениях по докладу, Волькенау представила дополнительные соображения относительно его творческой эволюции:

По поводу замечания о недостаточной связи теоретических высказываний Кузмина с его поэтической практикой приходится сказать, что теоретические высказывания подчеркивают это единство многообразных его устремлений. Докладчицей хронологически подчеркивались и даты теоретических высказываний, и даты стихов, хотя это методологически неправильно:

1. «О прекрасной ясности» – «Сети» – «Новый Гуль»

2. «Декларация эмоционализма» – «Параболы»

Невнятность «Парабол» является доведением мистической стихии до абсурда, до своеобразно искаженных внешних средств выражения [Морев, 1997, с. 372].

⁹ [Гермес, 1924, № 4, с. 239–241]. Как следует из его письма 3/5 сентября 1924 г., Б. Горнунг вместе с ним переслал М. Кузмину «письмо и стихи Нины Владимировны Волькенау» [210].

¹⁰ См.: [Левинтон, Устинов, 2001, с. 329]. «Ириной Шнюспельпольд, отставной канцелярский заседатель из Бранденбурга» («Irenäus Schnüspelpold vormals Kanzleiassistent zu Brandenburg») – персонаж написанного Гофманом в 1821 г. квазиавтобиографического рассказа «Тайны» («Die Geheimnisse»).

¹¹ В отличие от других авторов «Гермеса», Волькенау избегала «шпетовской орфографии» (см. наше пояснение об орфографии «Гермеса»: [Левинтон, Устинов, 2001, с. 323]). Она писала «йотированные» суффиксы с «-и» вместо принятого в «Гермесе» написания с «-ь» и сохраняла двойные согласные в заимствованных словах, например, вторая «л» в слове «беллетрист» вписана в рецензии от руки. Дочь Г. Шпета Марина Шторх вспоминала: «Кстати, фамилия их тогда писалась как Шпетт. Это потом папа, который не выносил двойных согласных в русском языке, и даже те слова, которые положено было писать с двумя, писал с одним: Дикенс, Шилер, колега, вана, а когда корректоры правили, то злился и требовал устранить “замеченные опечатки” – одну букву “т” из фамилии убрал. Так он стал Шпетом» [Дочь..., 2014, с. 60]. См. также: [Левинтон, 2010, с. 467–468].

творчестве, как в эротических, так и в религиозных стихах. Маленькая книжка «Нового Гуля» разбивает эти опасения, показывая в полном блеске многие лучшие грани знакомого и любимого творчества.

Кузмин, как никто из наших современников, владеет тайной так называемой «музыкальности» стиха, не достигаемой никакой технико-умелой расстановкой гласных и согласных, и вызывающей неотразимое по своей непосредственности, почти физиологическое наслаждение. Словесно-звуковая грациозность, заостренная мастерством всегда остроумной рифмы, и ритма, и строфической изобретательностью, отчетливо и светло выражающие изящную и проникновенную нежность и своеобразную мудрость, – почти всегда любовно-окрашенную, – стройно сплетенную из пестрого опыта многих культур – все эти признаки подлинного для нас Кузмина чисто звучат в маленькой повести о любимом, похожем на кинематографического героя. Еще две характерные черты его творчества – соединение стихов в цикл, имеющий повествовательный характер, и своеобразная капризность, запутанность фабулы и деталей, напоминающая мельканье кинематографической ленты. Эта повествовательность обличает беллетриста, и именно такого, каким мы знаем Кузмина – насыщенного сюжетами, бросающего пригоршни пестрых, неоправленных блесков. Она совсем иного рода, чем то, что называют «повествовательностью» у ранней Ахматовой. У ней – не повесть, а новелла, четкая, непродолжаемая, вся данная в данном стихотворении; Кузмин же сам говорит:

«Но в легком беге повести моей
Нет стройности намека...»

Читатель может строить предположения, если он хочет – но может, забыв об этом биографическом или сфантазированном заднем фоне, воспринимать стихотворенье в его непосредственной, почти всегда целостной поэтической значимости. При наличии таковой эта прозреваемая за стихами ткань только обостряет новым, волнующим элементом эстетическое впечатление от стихов Кузмина – живое, светлое и пленительное.

Нина Волькенау.

iii. Максим Кенигсберг об «искусстве прозы и новеллы»

Помимо собственно рецензий, «посвященных специально или преимущественно М. Кузмину» [Левинтон, Устинов, 2001, с. 322], мы также привели в нашей работе подробный свод упоминаний его творчества на страницах «Гермеса». Например, фрагмент из отзыва Максима Кенигсберга в № 1 журнала на сборник рассказов Николая Гумилёва «Тень от пальмы», где имя Кузмина называется в достаточно красноречивом контексте:

За последние годы у нас постоянно можно было слышать жалобы на упадок прозы, но под этим, скорее всего, разумели падение искусства романа. Про новеллу как-то забыли. Причиной тому, быть может, было то, что после сверкающего таланта Чехова серой русской беллетристике, ставшей под его знамя, оставалось только перепевать и вульгаризировать его темы и мотивы. Рассказами были полны альманахи, сборники, толстые журналы, и этого казалось достаточно для спокойствия нашей критики. Она не привыкла серьезно смотреть на рассказ: в нем трудно было излить народную скорбь, воспеть народ-богоносец, призвать Ивана-Царевича и т.д. А между тем мервингская глубина падения была ужасающей. В этой тьме работали над обновлением отдельные звезды – самые крупные:

Кузмин, Муратов, теперь, когда собранная воедино книжечка лежит перед нами, мы можем прибавить:> Гумилев (с. 130; цит. по: [Левинтон, Устинов, 2001, с. 324])¹².

Продолжая разговор о представленной в сборнике «малой прозе» Гумилёва, Кенигсберг ссылается на известную статью Бориса Эйхенбаума «О прозе Кузмина», напечатанную в сентябре 1920 г. в петроградской газете «Жизнь Искусства»: «Новеллы <Гумилева> итальянского и средневекового стиля я считаю явно-стилизаторскими. Это опыты, как склонен считать опытами Кузмина вещи вроде Эме-Лебефа или Джона Фирфакса Б. Эйхенбаум» (с. 132)¹³. Однако в этой статье Эйхенбаум именует Кузмина «мастером стилизации»:

Проповедник «кларизма», Кузмин выступил как мастер стилизации в своих авантюрных романах: «Приключения Эме Лебефа», «Путешествие сэра Джона Фирфакса», «Подвиги великого Александра». Никакой психологии, никакого быта, никаких тенденций, никакой современности. Скользящий по жизни, быстро развертывающийся роман приключений с его традиционными мотивами – кораблекрушением, невольничеством, переодеванием и пр. <...> Русская речь, звучащая по-французски. Сюжетные схемы взяты здесь готовыми и использованы как чисто стилистическое явление. Фабула обрывается – Кузмину не важно здесь ее завершение. Он вступает в литературу как стилист и как иностранец, потому что нужно заново почувствовать русскую речь и русскую литературу [Эйхенбаум, 1987, с. 349].

Не менее интересно упоминание Кенигсбергом среди «самых крупных» прозаиков, работающих над обновлением «новеллистического искусства», Павла Муратова (1881–1950), сборнику рассказов которого «Морали» (Берлин: Геликон, 1923) он посвятил одну из своих последних рецензий. Как и включенные в № 4 журнала отзывы Льва Горнунга на посмертную книгу стихотворений Н. Гумилёва «К синей звезде» (Берлин: Петрополис, 1923) и Нины Волькенау – на сборник Пастернака «Темы и варьяции» (Берлин: Геликон, 1923), рецензия Кенигсберга была посвящена эмигрантскому изданию¹⁴. Более того, живому писателю-эми-

¹² Кенигсберг также упоминает Кузмина в своих статьях «Искусство и истина (в защиту и против реализма)» в № 2 «Гермеса» и «Заметки о рифме» в № 3 (см.: [Левинтон, Устинов, 2001, с. 326, 328]).

¹³ Кенигсберг цитировал Эйхенбаума вопреки «гермесовской» стратегии противостояния петроградскому ОПОЯЗу и вообще «формальному методу». Ср.: «В своей – весьма резкой – антиОПОЯЗовской полемике авторы “Гермеса” всегда отмечали особую позицию В. М. Жирмунского и (с меньшим основанием) Б. М. Эйхенбаума: по всей вероятности, для москвичей важны были не только теоретические позиции, но и выбор объектов анализа; ОПОЯЗ они непосредственно связывали с футуризмом, поэтому работы В. М. Жирмунского об акмеистах и Б. М. Эйхенбаума – об Ахматовой и Кузмине представлялись им отклоняющимися от основного направления формалистов» [Степанова, Левинтон, 1998, с. 515].

¹⁴ В № 3 Кенигсберг отозвался на сборник рассказов «Обман» (Берлин: Изд. Гутнова, 1923) Виктора Мозалевского (1889–1970), который пытался эмигрировать в 1921 г., но потерпел неудачу. Мозалевский входил в редколлегию № 3 «Гермеса» и опубликовал там рассказ «Милая ёлка» и две рецензии (под псевдонимом «Маврикий Фонтанов»). В № 4 «Гермеса» напечатана его «московская сказка» «Происшествие». См. дневниковые записи Л. Горнунга 4 января 1924 г.: «На Тихвинской вечером на заседании “Гермеса” Мозалевский читал 2 рассказа»; и 11 января: «Сегодня вечером мы устроили юбилейное заседание “Гермеса” по поводу выхода в свет уже трех номеров. Купили кое-какой выпивки и пригласили сотрудников. Сначала Борис <Горнунг> и Максим <Кенигсберг> сделали соответствующие доклады, затем Мозалевский читал пьесу» [Горнунг, 2019, с. 70, 73].

гранту – осенью 1922 г. Муратов отправился в командировку в Германию¹⁵, но решил не возвращаться и к концу следующего года, благодаря участию профессора Этторе Ло Гатто, обосновался в Риме¹⁶.

В портфеле «Гермеса» это был не единственный отзыв на книги Муратова: в № 1 была напечатана рецензия Семена Богдановского на его комедию «Кофейня» (с. 126–130)¹⁷, а в № 3 – рецензия Михаила Петровского на сборник «Магические рассказы» (с. 391–400). Обе книги были выпущены в 1922 г. московским книгоиздательством «Дельфин», в котором год спустя вышел сборник стихотворений «Ковш» Филиппа Вермеля, вскоре ставшего автором альманаха «Мнемозина» и составителем сборника «Чет и нечет», – двух последующих издательских антреприз круга «Гермеса».

Поскольку Кенигсберг поставил Муратова в один ряд с Кузминым, стоит напомнить, что Кузмину принадлежит отзыв на сборник Муратова «Герои и героини», вышедший в 1918 г. в том же самом книгоиздательстве «Геликон», правда, тогда еще московском. Как и потом Кенигсберг, Кузмин вспоминал в связи с Муратовым Уолтера Патера¹⁸:

¹⁵ См. сообщение в хронике библиографического журнала «Новая Русская Книга»: «Пав<ел> Павл<ович> Муратов приезжает в скором времени из Москвы в Германию» [Новая Русская Книга, 1922, с. 33]. В январе 1923 г. Муратов «читал свои произведения» в берлинском «Клубе писателей» (см.: Русская литературная и научная жизнь за рубежом [Новая Русская Книга, 1923, № 1, с. 37]), а вскоре «выехал из Берлина в Италию» (Судьба и работы русских писателей, ученых и журналистов [Новая Русская Книга, 1923, № 1, с. 46]). Этот номер журнала вышел только во второй половине марта (ср.: Дни. 1923. № 123, 25 марта, с. 14). Вернувшись в Берлин, 25 апреля он снова выступил в «Клубе писателей» с докладом «Пространство в литературе», в прениях по которому «участвовали Ю. И. Айхенвальд, Ф. А. Степун, В. Б. Шкловский и Н. А. Бердяев» [Новая Русская Книга, 1923, № 5/6, с. 43], и продолжил работу «над книгой “Живописцы Барокко”» [Там же, с. 52]. Однако надолго в Германии Муратов не задержался и переехал в Рим по приглашению и при содействии Э. Ло Гатто.

¹⁶ См.: [Ло Гатто, 1992, с. 33, 38–40].

¹⁷ Б. Горнунг вспоминал о его участии в «содружестве Camerata» и «в очень интимном семинарии М. А. Петровского по композиции новеллы»: «Работали там еще Д. Е. Михальчи и вновь появившийся на университетском горизонте товарищ мой, <А. И.> Ромма и М. М. <Кенигсберга> по 1918 году – С. Д. Богдановский. <...> Была еще другая общая работа боевого характера – семинарий П. Н. Сакулина по методологии истории литературы. Во главе с М. М. Кенигсбергом воевали мы против самого Сакулина и его приверженцев, стоявших на социологической точке зрения в изучении искусства. Так намечался кружок 10–12 лиц, создавший два с половиной месяца спустя содружество Camerata. Все бредили <Э. Т. А.> Гофманом <...>. Из современной русской литературы на первом плане стоял Михаил Кузмин. Мои и Ромма футуристические симпатии не были каким-либо диссонансом, так как не выдвигались нами особенно вперед (Пастернака же очень любил и М. М. <Кенигсберг>) и не мешали нам обоим увлекаться Гофманом или Кузминым...» [Горнунг, 2001, с. 347–348]. Подробнее о Семене Богдановском (1896–1951) см.: [Левинтон, 2008; <2009>]. В «неизданном» № 4 «Гермеса» Богдановский не печатался. См. запись Л. Горнунга 29 января 1924 г.: «Занес Нине на службу календарную доску, нарисованную мной. Смотрел у нее начало № 4. Появился Богдановский» [Горнунг, 2009, с. 78].

¹⁸ Ср. также в рецензии А. Бахраха в берлинской газете «Дни»: «Четыре рассказа, вошедшие в сборник “Морали” объединены лишь стилем своего художественного построения. Проводимая Муратовым линия для русской литературы весьма необычайна. Она род-

Необыкновенно привлекательная по внешности и по содержанию книжка производит культурное впечатление, как произведение человека с большим вкусом. Это ряд рассказов, объединенных довольно парадоксально идеею героизма. Самое это объединение и заглавие – единственная претенциозность, где вдруг почему-то не помог вкус. Все рассказы искусно построены, иногда нарочито анекдотически («Осада Левеллина», «Приключение Казановы», нерассказанное им самим»), написаны изысканно просто, имеют живописность и занятость, иногда очень острую («Мод Кемрон»). Автор нигде не впадает в дурной тон или вульгарность, но какая-то анемичность и отсутствие за простотой других свойств делают почти все рассказы бледноватыми. Впрочем, может быть, вина в этом лежит на образчике, с которого сделаны «Герои и героини», на Анри де Ренье, пленительная меланхолия которого так часто переходит в расслабление и малокровие. Ренье же неотступно вспоминается при чтении книги Муратова, равно как, просматривая «Образы Италии» того же автора, не отогнать мысли о Патере и Монье (особенно). Это приятное чтение, произведения культурного, начитанного человека, но не первые шаги, может быть и ошибочные, творчески одаренной натуры [Кузмин, 1918, с. 5]¹⁹.

Помимо рецензии Волькену на сборник «Новый Гуль», этот анализ новелл «одного из лучших наших современных прозаиков», как аттестовал его Кенигсберг, – единственный из материалов «неизданного» номера «Гермеса», где также говорится о Кузмине.

ственная пути Уолтера Патера в Англии, близка к Анри де Ренье или Марселю Швобу во Франции. Это прием тщательной и детальнейшей реконструкции... вымышленных биографий при некоем одновременном “заигрывании” с суровой музой Истории; где на фоне объективного, строго-научного исторического пейзажа, воссоздаваемого, быть-может, путем долгих библиотечных работ, начинают жить герои, являющиеся лишь измышлениями творческого таланта автора» [Бахрах, 1923, с. 13].

¹⁹ В 1926 г. парижское книгоиздательство «Возрождение» – “La Renaissance” выпустило новое издание «Героев и героинь», куда были включены все 4 рассказа из книги «Морали»: «Нищий рыцарь» (с. 5–20), «Тиранобийцы» (с. 31–44), «Морали» (с. 95–104) и «Валькирии» (с. 131–136). О близости двух сборников рассказов Муратова писал в своем отзыве А. Бахрах: «...новый небольшой сборничек “Морали”, по первому рассказу книги романтически озаглавленный именем встреченного Пушкиным в Одессе и ныне забытого “корсара в отставке”, какой-то новой заключительной чертой дополняет разносторонний облик талантливого писателя и придает законченную цельность его творческой характеристике. По существу “Морали” является лишь некоторым дополнением к старому собранию “Героев и героинь”, этому циклу необыкновенных жизнеописаний и портретов ни с кем не схожих людей» (Дни. 1923. № 190, 17 июня, с. 13). Три рассказа из сборника «Герои и героини» – «Конквистадоры», «Осада Левеллина», «Мод Кемрон» – были выпущены берлинским «Геликоном» в 1922 г. в виде отдельного издания, предшествовавшего «Морали». В развернутой рецензии на «Три рассказа» А. Ветлугин также писал о связи Муратова с Уолтером Патером: «Книги Муратова единственное явление в русской литературе последнего десятилетия. Муратову доступны те вершины эстетического восприятия культуры, на которых сгорают манерность, приподнятость, гурманство и остается редкая, трудная прекрасность. Идя вслед за Патером, Муратов в изучаемых им эпохах чувствует себя не коллекционером, не любителем бутафории и цитат (типа Мережковского), не фанатичным реконструктором, заботящимся лишь о точности воспроизведения фона; для Муратова дороже всего некая преемственность главной мысли, некая наследственность страдания, проходящие по всем эпохам христианства – от Петрония до английских миссионеров в Китае. И так как “главная мысль” – есть греза об активности и так как источник страдания есть кризис сознания (по слову Паскаля: *la maladie c'est l'état naturel d'un chrétien*), то все герои и героини Муратова даны им в разрезе противоречий борьбы за индивидуальность» [Ветлугин, 1922, с. 11–12].

<Павел> Муратов. Морали. Рассказы. «Геликон» Берлин 1923 стр. 87

История русского стиха после очистительного огня символизма вышла на открытую дорогу, и, что бы ни грозило теперь русской поэзии, искусство стиха никогда не потеряется в культурном разброде, если сумеет только сохранить завоевания последних двух десятилетий. Иное случилось с русской художественной прозой. Символизм, бывший в очень значительной мере стилизаторской школой, не сумел указать искусству прозы никаких путей, не мог дать ему тех необходимых: опор, которые были бы в состоянии поддержать странствия за созданием своего собственного стиля, вместо стилизации. В результате получилось что, когда уже кончился символизм, как течение, когда русское словесное искусство приступило к созданию индивидуальных школ и стилей вместо формальной борьбы эпохи символизма, проза осталась на распутье. Это, лучше всего, иллюстрируется положением самих символистов в отношении искусства прозы. Андрей Белый, пытавшийся в своих «Симфониях» найти новые пути прозаического творчества, не вышел в них за пределы лабораторных достижений; а в том, что составляло его подлинное «высокое» искусство, в своих романах вернулся к старому пути прозы, к Гоголю и Лескову, лишь освежив и обновив их несколько своими симфоническими достижениями. Михаил Кузмин, призывавший в своем манифесте «О прекрасной ясности» к обновлению прозы и давший недостижимые образцы стилизаторского искусства в своих авантюрных вещах, в своих романах продолжил пути Достоевского. Если сравнить с этим положением его пути, как стихотворца, разница получится убедительная. Лишь в самое последнее время проза его начинает как будто нащупывать какие то творчески совсем новые пути, но об этом говорить еще слишком рано. Всё говорит за то, что русская проза не может совершенно честно выйти за пределы ученичества и стилизаторства. Значит и не нужно, значит нужно также добросовестно искать путей, как добросовестны были пути искания стиховых совершенств. Уже в своей рецензии на рассказы Николая Гумилева я проводил сходные соображения *.

Ныне мне хотелось несколько остановиться на них и развить их в связи с творчеством одного из лучших наших современных прозаиков П. Муратова. Творчество Муратова шло совсем особым путем **, и этот особый путь безусловно отразился на характере его последней книжки рассказов, названной по имени первого рассказа «Морали», в чем, сдается нам, заложена некоторая, возможная игра на омографию и возможность смещения: «Морали» также могло бы быть заглавием этому сборнику. Характер муратовской стилизации в самом существе соответствующего акта отличается от характера стилизации, напр<имер> М. Кузмина. Муратов начал с того рода словесного искусства, которым так богата Франция и который в лице англичанина Патера нашел своего высочайшего представителя, и от этого рода он и подошел к чисто художественному творчеству. От художественной филологии Муратов перешел к филологическому искусству. Не было большой разницы для полученного комплекса, но было существенно различие соотношения внутренних форм: в одном случае центр внимания углубляется к фундамирующим логическим формам, принимая поэтические лишь как момент украшающий, в другом – логические суть лишь необходимый скрепляющий фундамент, а всё внимание неизбежно сосредоточивается на формах поэтических. То же соотношение получается и в сфере предмета изложения: в одном случае внимание направлено к постижению исто-

* См. № 1 настоящего журнала, июль 1922 года. <Примеч. автора>

** Этот особый характер творческого развития Муратова отмечен М. А. Петровским в его рецензии на «Магические рассказы» в № 3-ем настоящего журнала, сентябрь 1923 года. <Примеч. автора.>

рической действительности, воссозданной в художественных формах, под прикрытием вымысла, в другом – вымысел является непосредственным предметом постижения, а усмотрение обосновавшей его исторической подлинности появляется лишь, как наследие усмотрения филологического акта, легшего в основание акта художественного. Эти отношения могут чрезвычайно осложняться: в качестве подлинности может выступать действительность сама по себе художественная, как например Рудин в рассказе «Смерть Рудина» (сборник «Герои и героини»), но ими во всяком случае определяется характер художественной школы Муратова и направление его стилизаций. Теперь уже смешно говорить и спорить о том, художественны или не художественны рассказы Муратова: для всякого ясна их несомненная художественность, хотя к счастью для них – далеко, конечно, не для всех выразителей современных художественных «сознаний» они окажутся приемлемыми.

Вновь вышедшая книга включает в себе четыре рассказа, в которых соотношение логических и поэтических форм, действительных и фиктивных предметов опять «перемешаны в несколько иной мере и чередуются в несколько иной последовательности, чем то обычно встречается». И всё же у нашего вдохновенного переводчика Патера редко его герои не бывают «тенями» «познавших» историческое бытие «сущест», пусть этим историческим бытием было в свою очередь бытие художественное. Первый рассказ книжки «Морали» изображает того бывшего корсара, которого пришлось Пушкину повстречать в бытность свою в Одессе и о котором кратко упомянуто в «Путешествии Евгения Онегина», в двух строчках, взятых Муратовым эпиграфом. С совершенно исключительным мастерством Муратов воссоздает образ корсара, пользуясь как материалом строчками путешествия Онегина, различными, может быть, воспоминаниями о Пушкине на юге России и, наверно, любовно запечатленными Бартевым чертами жизни великого поэта. Ресторатор Отон, оперы Россини, исполнявшиеся на сцене одесского театра, казино и проч., – всё это собрано заботливо Муратовым из пушкинских строк. Ни одна мелочь из пушкинских строк, которая могла бы помочь воссоздать образ забытого и не наделенного историей бессмертием корсара не была упущена Муратовым. И не напрасно, думается, так изумительно фрагментарен стиль рассказа: не проблема сюжета и повествования водила рукою автора, а проблема реконструкции. История переходит в вымысел, воссоздание в создание: «история не даровала ему бессмертия, которым наделил его вспомнивший о нем в деревенской глуши поэт». Так начинается творчество, но истоки его лежат в действительном, и перед нами не портрет, и не вполне художественное создание, а «воображаемый портрет». Чисто новеллистическое искусство в этом рассказе также затушевано, как бывает оно часто затушевано и в других вещах Муратова. В данном случае в угоду искусству реконструкции, как в некоторых рассказах из первого сборника, а не во имя психологического портрета, или стилистического задания, как в некоторых рассказах второго сборника.

Следующий рассказ сборника «Нищий рыцарь» есть изумительное воссоздание средневековья, по мастерству не уступающее сказкам Жюль Верна. Новеллистическое искусство Муратова находится в этом рассказе на высокой степени совершенства, находясь в то же время на ступени классической гармонии с нормами логическими. Может быть, еще более совершенной по своей пуэнтировке является следующая новелла сборника, «Тиранобийцы» с обычным проникновением Муратова воссоздающая «воображаемую» действительность итальянского ренессанса. Наконец, в последнем рассказе потрясающая римская доблесть германцев в последнюю войну нашла себе художественное воплощение в образе приват-доцента филолога, увидевшего перед смертью на поле брани лик Валькирии, за которую он принял изображение ангела на стене храма. В этом моменте ложного и вместе с тем истинного отождествления и лежит изумительно искусная пуэнтировка новеллы.

По повествовательному совершенству этот сборник, быть может, даже превосходит предшествующие в смысле законченности и строгости проведения новеллистического принципа.

Что же до тех общих соображений, которые высказаны в начале этой затянувшейся заметки, то несомненно, что творчество Муратова – это школа, прекрасная строгая школа, в которой складываются пути искусства прозы и новеллы, дошедшего почти до отрицания искусства в эпоху натуралистического провала. А настоящий стиль придет потом, ибо прийти он может, как это уже подчеркивалось неоднократно, после школы. Но эта школа создается не плагиатами и фольклорными заимствованиями, а подлинным перерождением тоскующего по творчеству и не выдающего путей, не получившего наследства духа.

18-го Февраля <1924 г.>, Москва.

Максим Кенигсберг.

2. Гумилёв в журнале «Гермес»: рецензия Льва Горнунга

Памяти Жени Степанова

В работе «Из истории литературной жизни 1920-х гг.: По поводу одной рецензии» К. М. Поливанов обращал внимание, что «накануне многолетнего запрета на упоминание Николая Гумилева вне заведомо негативных контекстов, в 1925 году» в московском альманахе «Чет и нечет: Альманах поэзии и критики» появилась рецензия Льва Горнунга (1902–1993) на посмертный сборник Н. Гумилева «К Си-ней Звезде» [Поливанов, 1992, с. 133]. Далее автор пояснял, по каким причинам, кроме очевидной немногочисленности откликов на эту книгу²⁰, может заслуживать внимания отзыв начинающего тогда поэта в малоизвестном альманахе, выпущенном как «авторское издание»:

Последняя рецензия интересна не только тем, что она принадлежит автору, для которого собирание материалов о Н. Гумилеве стало делом всей жизни, но и потому, что сам сборник «Чет и нечет» представляет собой единственное типографское издание московского круга поэтов и филологов, объединявшихся вокруг машинописного журнала «Гермес», а затем вокруг машинописных же альманахов «Мнемозина» (1924) и «Гиперборей» (1926). В качестве эстетического направления этот круг ориентировался на по-своему понимаемый классицизм, который должен был, по их мнению, сменить предшествующую акмеистическую «эпоху» русской поэзии. И, как подчеркивается в работе, посвященной истории журнала «Гермес», именно Гумилев (причем поздний) участниками этого круга признавался образцово «классическим» поэтом [Там же, с. 133, 135]²¹.

²⁰ См. *Приложение*, включающее, в том числе, рецензию К. Мочульского, имевшего непосредственное отношение к изданию сборника (ср.: [Мочульский, 1999, с. 344–345]).

²¹ Автор имеет в виду следующее наблюдение: «Термин “классицизм”, действительно, является основным в формулировках литературных установок “Гермеса” <...>. “Классицизм” – в сущности будущая поэзия, по отношению к которой уже существующая поэзия акмеизма (и его предтечи – Анненский и Кузмин) представляет собою только первый по подготовительный этап. Пожалуй, полностью “классическим поэтом” большинство авторов журнала признавало только Гумилева (причем позднего)» [200]. Сам термин «класси-

Прежде чем Л. Горнунг опубликовал свою рецензию на «посмертный» сборник Гумилёва в альманахе «Чет и нечет», она была напечатана в соответствующем разделе «неизданного» № 4 «Гермеса», сразу же за отзывом Максима Кенигсберга на «Посмертные стихи» Иннокентия Анненского, повышенное внимание к которому можно объяснить наметившимся поздней осенью 1923 г. альянсом «Гермеса» с «Кифарой», московским объединением имени поэта²². «Сегодня годовщина Анненского, – записал Горнунг в дневнике 12 декабря 1923 г. – 15 лет со дня смерти. Собрались» [Горнунг, 2019, с. 63]. 21 декабря он сделал запись о заседании «Кифары», на котором читался перевод, позже напечатанный в «Гермесе»: «Сегодня в кружке Дементьев читал перевод “Carmina Priarea”» [Там же, с. 66].

26 декабря он в гостях впервые услышал о берлинском издании стихотворений Гумилёва: «У <Софы> Федорченко страшно уютно. В подвале убрано коврами, по стенам фарфор и старинные рисунки. <...> Тут впервые услышал мнение о “Синей звезде” – оказывается, <Филипп> Вермель читал ее и обещал мне достать, после моей просьбы» [Там же, с. 68]. Действительно, сборник скоро оказался у Горнунга. «Перепечатывал “К синей звезде”, – отметил он 4 февраля. – Вермель на день передал мне ее через <Александра> Ромма» [Там же, с. 80]²³.

В письме 3/5 сентября 1924 г. к Михаилу Кузмину, Б. Горнунг сделал оговорку о почтительном отношении своего брата к Гумилёву и об искреннем интересе к его творчеству:

Не случайно у меня после моего акмеизма 1921–22 годов, те невнятные стихи, которые я читал Вам прошлой осенью, и теперь после них устремления, которые привели меня к «Мнемозине», где я объединился с еще недавно далекими мне лицами. <...>

Вскоре после Вашего отъезда из Москвы этою весною мои давно подготовлявшиеся разногласия с «Гермесом» привели меня к выходу из его состава. <...> Я думал, что наши отношения с «Гермесом», который, как мне казалось, должен был попрежнему существовать и без меня, будут носить характер дружески-полеми-ческий. Но 30 июня скоропостижно скончался председатель редакции «Гермеса» М. М. Кенигсберг. Издание заканчивает свое существование, собираясь после 4-го номера выпустить только сборник статей памяти М. М. <...> Это положение, вызванное печальным обстоятельством смерти Максима Максимовича, позволило примкнуть к «Мнемозине» и части гермесовцев. Так близкими нашими сотрудниками становятся Н. В. Волькенау, которую Вы наверно помните, и даже мой брат, начинающий отходить от своего исключительного пизетта к покойному Н. С. Гумилеву [209]²⁴.

цизм» по отношению к одной из форм постсимволизма встречается и у В. Жирмунского, и у К. Мочульского.

²² О кружке «Кифара» см.: [Тименчик, 1993, с. 342–343; 2017, с. 150–152].

²³ См. также записи 9 февраля: «Сегодня печатал стихи Георгия Маслова для Венедиктова и продолжил “К синей звезде”», и 20 февраля, когда Горнунг подготовил перепечатанные копии сборника: «<Николай> Бернер, уходя, взял тоже экземпляр “К синей звезде”» [Горнунг, 2019, с. 82, 84].

²⁴ Ср. дневниковые записи Л. Горнунга 16 февраля: «Сегодня <Александр> Ромм сообщил мне, что в эту среду у <Петра> Зайцева (ни я, ни он не были там) читали новую поэму Гумилева, ненапечатанную, которую достали у издателя <Соломона> Абрамова. Меня это страшно заинтересовало, но поехать к Зайцеву сейчас же было некогда», – и два дня спустя: «...попался и Зайцев. Спросил о поэме, оказалось, “Два сна”, часть которой вошла в посмертную книгу» [Горнунг, 2019, с. 83–84].

В отличие от Нины Волькенау, которая, как уже отмечалось, придерживалась довольно нейтральной позиции по отношению к Гумилёву: «бывший и как теоретик, и как поэт главным мэтром для ядра редакции “Гермеса”» [200]²⁵, он ни разу не упомянут ни в одной из ее работ, – Горнунг сохранил «исключительный пиэтет к поэту» и после публикации своей рецензии о сборнике «К Синей Звезде», которая приводится здесь по № 4 журнала.

Н. Гумилев. «К синей звезде». Неизданные стихи 1918 г. «Петрополис». Берлин, 1923 г. стр. 74 + 4 нен<умерованных>.

То, что книга не доработана, особенно бросается в глаза при первом, беглом ее чтении, почему главную ценность она представляет для читателя, достаточно знающего творчество Гумилева на всем его протяжении. Сильно отличается она от других <его> книг своей ярко выраженной биографичностью, совершенно не свойственной в таком чистом виде предыдущим сборникам этого автора. Оттого, что десять стихотворений этого цикла в исправленной редакции были еще в 1918 году помещены в «Костре» самим автором, эта книга близка до некоторой степени своим духовным обликом именно к этому сборнику и безмерно далека от «Огненного Столпа».

Тема почти каждого стихотворенья в разбираемой книге взята исключительно интересно и оригинально, но в сыром виде. Из размеров преобладает пятистопный хорей, ставший излюбленным размером автора в последние годы его творчества. Вспомним хотя бы такие шедевры, как «Слово», «Память», «Звездный ужас» и др.

Ярким примером недоработанности служит стихотворенья, начинающиеся строфой:

Вероятно, в жизни предыдущей
Я зарезал и отца и мать,
Если в этой – Боже присносуший! –
Так позорно осужден страдать, –

конец которого совершенно испорченный, был бы несомненно исправлен автором впоследствии. Стихотворенья же «Мой альбом, где страсть сквозит без меры» с интересной темой и безжалостным сравнением своего будущего биографа с недоумевающим ослом, к сожалению, очень затянута.

Особенно интересным по своей теме является стихотворенья «В этот мой благословенный вечер», куда введены некоторые персонажи, созданные Гумилевым на своем творческом пути, как Гондла, Луи, Мик, Муза Дальних Странствий и др., под предводительством самого автора идущие вереницей к заветному окну.

Кончается оно так:

И пошли мы, пара вслед за парой,
Словно фантастический эстамп,
Через переулки и бульвары
К тупику близ улицы Декамп.

²⁵ Л. Горнунг выделял Гумилёва и в преломлении к другим поэтам, например, в дневниковой записи о чтении Б. Пастернака 12 марта 1924 г. в кружке П. Зайцева его интересует исключительно понимание Пастернаком Гумилёва: «Пастернак читал рассказ “Воздушные пути”. В перерыве, продолжая преню, не помню по какому поводу, соблаговолил упомянуть о Гумилеве, говоря, что у него “деланье осуществленья мастерства”. А так, в общем, вероятно, и знает-то его слишком мало» [Горнунг, 2019, с. 92].

Неужели мы Вам не приснились,
Милая с таким печальным ртом,
Мы, которые всю ночь толпились
Перед завешенным окном.

Особую пленительность представляют пьесы, написанные с одними женскими рифмами. Сюда относятся 22-е, 25-е и 28-е стихотворенья. Вот начало одного из них:

Так долго сердце боролось,
Слипались усталые веки,
Я думал, пропал мой голос,
Мой звонкий голос навеки.

и конец его:

Какой-то маятник злобный
Владеет нашей судьбою,
Он ходит, мечу подобный,
Меж радостью и тоскою.

Тот миг, что я песнью своею
Доволен – для Вас мученье...
Вам весело – я жалею
О дне моего рожденья.

28-е стихотворенье своим концом переключается с одним из помещенных в цикле «Капитаны» и отошедшего теперь уже в другую эпоху русской поэзии ²⁶.

Лучшими пьесами, может быть и случайно и субъективно, кажутся: «Много есть людей, что, полюбив», «Лишь черный бархат, на котором», «Так долго сердце боролось», и наконец следующее, которое мне хочется привести целиком:

Еще не раз Вы вспомните меня
И весь мой мир волнующий и странный,
Нелепый мир из песен и огня,
Но меж других единый необманный.

Он мог стать Вашим тоже, и не стал,
Его Вам было мало или много.
Должно быть плохо я стихи писал
И Вас несправедно просил у Бога.

Но каждый раз вы склónитесь без сил
И скажете “я вспоминать не смею,
Ведь мир иной меня обворожил
Простой и грубой прелестью своею”.

Здесь заключена тема всей книги – тема преданной и неудовлетворенной любви.

Стихи эти первоначально были написаны в альбом и автором не предназначались для печати. В конце книги приложены примечанья, очень важные, но не избежавшие некоторых недостатков.

Лев Горнунг.

²⁶ Стихотворение «Ты пожалела, ты простила, / И даже руку подала мне...».

Со времени публикации обоих вариантов отзыва Горнунга эта посмертно изданная книга Гумилёва вызывала необоснованные сомнения и снискала слегка пренебрежительное отношение. Достаточно привести завиральный пассаж Ирины Одоевцевой из ее мемуарной беллетристики о том, что сам поэт этих стихов не ценил:

– Я застрял в Париже надолго и так до Салоник и не добрался. В Париже я прекрасно жил, гораздо лучше, чем прежде, встречался с художниками. С Гончаровой и Ларионовым я даже подружился. <...>

Ну и, конечно, влюбился. Без влюбленности у меня ведь никогда ничего не обходится. А тут я даже сильно влюбился. И писал ей стихи. <...>

Он подробно рассказывает о своем парижском увлечении, о всех перипетиях его и для иллюстрации читает стихи из «альбома в настоящий том», посвященные «любви несчастной Гумилева, в год четвертый мировой войны».

– Да, любовь была несчастной, – говорит он смеясь. – Об увенчавшейся победой счастливой любви много стихов не напишешь.

Он читает стихотворение за стихотворением. Он уже и раньше читал мне их. <...>

Голос его звучит торжественно и гулко в морозной, солнечной, хрупкой тишине <...> и не дочитав до конца, смотрит на меня улыбаясь <...>.

Гумилев, морщась, долго разжигает папиросу, закрывая ее рукой от ветра, потом, помолчав и уже изменившимся голосом, продолжает, глядя перед собой на покрытую снегом дорожку и на двух черных ворон, похожих на два чернильных пятна на белой странице.

– Я действительно был страшно влюблен... [Одоевцева, 1988, с. 116–117.]

Чрезмерно приукрашивая этот выдуманный монолог, Одоевцева преследовала цель придать вес другим посмертным изданиям стихотворений Гумилёва, выполненным на дилетантском уровне, зато отмеченным участием ее мужа Георгия Иванова, и заодно создать флёр сомнительности вокруг сборника «К Синей Звезде».

В отличие от продукции издательства «Мысль», к которой имел отношение Иванов, «Неизданные стихи 1918 года» были выпущены другим издательством под вдумчивой редакцией филолога и литературного критика Константина Мочульского (1892–1948), знавшего и ценившего Гумилёва и к тому же давнего знакомого семьи Елены Дю-Буше [Степанов, Устинов, 2011, с. 118].

Именно он и дал такое осмысленное название этому сборнику, что, пусть и нехотя, вынуждена была признать Одоевцева для придания ореола правдивости своему вымышленному повествованию: «Гумилев любил читать свои старые стихи, и напечатанные и те, которые он считал недостойными появиться в его книгах. Все их помнил наизусть. Так он не раз читал мне стихи, опубликованные уже в Париже <Берлине! – А. У.> после его смерти под названием “К Синей Звезде”, которое им дал Мочульский» [Одоевцева, 1988, с. 268–269].

Так как этот «подлинник» с мадригалами Гумилёва не обнаружен до сих пор, остается открытым вопрос, все ли записанные в альбом стихотворения вошли в подготовленную Мочульским книгу? Еще осенью 1925 г. Анна Ахматова при посредничестве Павла Лукницкого, выполнявшего тогда обязанности ее литера-

турного секретаря, обратилась с этим вопросом к Якову Бикерману (1898–1978), берлинскому коллекционеру гумилёвских рукописей ²⁷:

Милостивый Государь!

Анна Андреевна весной этого года находилась в санатории и больна до настоящего времени.

Ваше письмо было ей передано в конце лета. Ее болезненное состояние воспрепятствовало ей ответить Вам лично и поблагодарить Вас за присланный Вами отрывок стихотворения. Анна Андреевна поручила мне (я, под ее руководством, занимаюсь биографической работой) передать Вам ее благодарность и сообщить Вам неразобранные Вами строки.

Находящийся в Вашем распоряжении отрывок – часть ненапечатанной главы, потерянной при жизни поэта, поэмы «Два Сна». 3^{ья} глава этой поэмы была напечатана во 2^м издании посмертного сборника стихотворений (Петроград. «Мысль». 1923). Полный текст другой, ненапечатанной главы имеется у меня. В него входят и сообщаемые Вами строфы, но в более поздней редакции. <...>

Анна Андреевна просит Вас не отказать в любезности сообщить ей, не известно ли Вам, кому принадлежит альбом стихотворений, изданный Petropolis'ом, под названием «К Синей Звезде», и все ли стихотворения, имеющиеся в альбоме, включены в это издание?

Анна Андреевна решает обременить Вас также просьбой, сообщить ей заглавия или 1^е строчки всех, имеющихся в папке квартирохозяина стихотворных набросков.

Не откажите также сообщить адрес З. И. Гржебина, если он неизвестен Вам.

Анна Андреевна просит Вас принять уверения в ее совершенном уважении к Вам, и почтить вниманием ее исключительный интерес к осуществляемой Вами литературной работе.

Сообщаю Вам ее адрес:

Ленинград. Ул. Халтурина д. 5 кв. 12.

Искренне уважающий Вас

П. Лукницкий.

20. X. 25. [Тименчик, 2014, р. 195] ²⁸.

Сохранился черновик письма Бикермана, в котором, отвечая на вопросы Ахматовой, он, тем не менее, воздержался от подробного перечисления рукописей Гумилева, приобретенных им у адвоката Александра Цитрона, бывшего парижского квартирохозяина поэта ²⁹:

²⁷ См. публикацию материалов из собрания Я. Бикермана: [Степанов, Устинов, 2014].

²⁸ См. здесь: «Письмо только 28 ноября 1925 г. было отослано из Ленинграда по адресу: <Германия. Берлин.> Charlottenburg Sybelstrasse, 40. Н<ерн> Jacob Bickerman» (ср.: Amherst Center for Russian Culture, Jacob J. Bickerman Collection on Nikolai Gumilev, 1917–1931. Box 1, folder 3). Как следует из дневников Л. Горнунга, «ненапечатанная глава» из поэмы «Два сна» была получена им от П. Зайцева, в свою очередь получившего ее от С. Абрамова, владельца московского издательства «Творчество». «Зашел и взял у Зайцева “Два сна”, чтобы списать, – отметил Горнунг 19 февраля 1924 г. – Оказалось, неизданный отрывок. Ведь эта поэма растеряна еще при жизни автора» [Горнунг, 2019, с. 84]. См.: «Зайцев жил в доме № 5 по Староконюшенному переулку в подвальном этаже, где у него в квартире была довольно большая комната, в которой стал собираться наш поэтический кружок, названный “Зайцевским” по имени хозяина» [Устинов, 2002, с. 32].

²⁹ См.: [Ustinov, 1993, р. 299–302].

Мил<ая Анна Андреевна>.

Премного благодарен за сведения о «Двух снах», о которых я [знать не мог] не знал, т. к. до меня дошло только первое издание вычитываемых <?> мною стихотворений. Любезно присланные по Вашему поручению варианты помогли мне разобрать находящуюся [у меня] тут рукопись. Должен я, смею я обнародовать [находящийся тут] отрывок или Вам угодно печатать всю главу целиком и самой выбрать для того место и время?

Прочие отрывки, поскольку их удалось [разобрать] прочесть, приложены на отдельном листке.

Владельцы [стихотворений] [рукописей] альбома, [напечатанных] напечатанного Petropolis'ом [в <сборнике>] сборника под [назван<ием>] заглавие<м> <«К Си-ней» Зв<езде>>, предоставили эти рукописи издательству под условием, что они останутся неназванными. Мне известно только, что они [находятся] проживают сейчас в Париже. По заверениям Я. Н. Блоха, руководителя Petropolis'a, альбом использован полностью.

Место жительства З. И. Гржебина (Grjebine): Paris XVI^e, rue Murat, 11.

Много женщин в этом мире
И мужчин ³⁰.

Это стихотворение Гумилёва «из черновой тетради», на зачине которого обрывается его письмо к Ахматовой, Бикерман опубликовал вместе с фрагментом из поэмы «Два сна» 26 августа 1926 г. к пятилетию расстрела поэта в парижской газете «Возрождение» [Два неизданных..., 1926, с. 3]. На первой полосе этого выпуска в качестве передовой статьи был дан очерк Петра Струве «Память о Н. С. Гумилеве», закреплявший отношение русской эмиграции к поэту:

Завтра день, когда от рук врагов России и ее национального призвания погиб великий патриот и большой поэт Н. С. Гумилев. Его, как «контр-революционера», расстреляли большевики. В этом событии, в боевом подвиге активного борца против большевизма и коммунизма есть нечто, духовно бодрящее и пророчески з<o>вущее. Мы не хотим и не должны лицемерить. Гумилев дорог нам и как крупное поэтическое дарование, и как человек, который в эпоху, когда столько людей погнулось и согнулось, выпрямился во весь рост и бросил вызов торжествовавшему хамскому злу.

В этом его слава, как человека русского, и наше утешение и ободрение.

В Гумилеве, как поэте, не всё устоялось и дошло до полной ясной красоты. Но в его творчестве есть большая, подчас смутная и жуткая, красота и есть та личная сила, которая так ярко сказала в его славном жизненном конце. <...>

Да будет память о честном поэте-муже Н. С. Гумилеве священным призывом и очистительным напоминанием [Струве, 1926, с. 1].

Бикерман также фигурировал в переписке Лукницкого с Л. Горнунгом. «Вслед за этой открыткой пошлю Вам заметку о Н. С. <Гумилеве> для Усова, – писал Лукницкий 8 апреля 1926 г. – Посылаю ее Вам, чтобы Вы могли снять копию для себя, и попрошу Вас передать подлинник ее по назначению. Бикерману вчерне письмо уже набросали, скоро напишем. Принялся за “Груды и дни” опять. Работы

³⁰ Amherst Center for Russian Culture, Jacob J. Bickerman Collection on Nikolai Gumilev, 1917–1931. Box 1, folder 4.

колоссально много...» [Н. С. Гумилев в переписке..., 1994, с. 538]³¹. В свою очередь, Л. Горнунг писал 2 июня 1926 г. о настоятельной необходимости обращения к берлинскому коллекционеру: «Скажите, писали ли Вы Бикерману в Париж и нет ли от него каких-нибудь новостей?» [Там же, с. 544.]

Лукницкий также оставил пометку о Бикермане в упоминавшихся «Трудах и днях» Гумилёва: «1918. <...> Уезжает из Парижа в Лондон. В Париже оставляет у квартирохозяина <А. Цитрона.– А. У.> часть своих вещей и папку бумаг. Оставляет также (у комиссара Временного правительства – Раппа (?)) – часть коллекций по искусству Востока). (А. А. Ахматова, [...] <Я. И.> Бикерман» [Лукницкий, 2010, с. 514].

Как отмечали комментаторы «Собрания сочинений» Гумилева, «у молодых русских читателей <19>20–30 гг. эти стихи пользовались несомненным успехом. Сохранились свидетельства того, что стихи КСЗ <из сборника “К Синей Звезде”. – А. У.> становились своеобразным любовным “кодом” <...> (см.: Горелик Г. Е., Френкель В. Я. Матвей Петрович Бронштейн...» [Гумилев, 1999, с. 291]³². В ка-

³¹ В публикацию включено 43 письма из сохранившихся 118-ти.

³² Имеется в виду фрагмент воспоминаний Евгении Каннегисер (Genia Peierls; 1908–1986) о Матвее Бронштейне, написанных по просьбе авторов книги весной 1984 г.:

Я познакомилась с ним ранней весной, по-моему, 1927 года. Стояли лужи, чирикали воробьи, дул теплый ветер, и я, выходя из лаборатории где-то на Васильевском острове, повернулась к маленькому ростом юноше, в больших очках, с очень темными, очень аккуратно постриженными волосами, в теплой куртке, распахнутой, так как был неожиданно очень теплый день, и сказала: «Свежим ветром снова сердце пьяно». После чего он немедленно продекламировал всё вступление к этой поэме Гумилева. Я радостно взвизнула, и мы тут же по дороге в Университет стали читать друг другу наши любимые стихи. И, к моему восхищению, Матвей Петрович прочитал мне почти всю «Синюю звезду» Гумилева, о которой я только слышала, но никогда ее не читала.

Придя в Университет, я бросилась к Димусу <Дмитрию Иваненко. – А. У.> и Джонни <Георгию Гамову, он же George Gamow. – А. У.> – в восторге, что я только что нашла такого замечательного человека. Все стихи знает и даже «Синюю звезду»!

Вот как Матвей Петрович вошел в круг Джаз-банда [Горелик, Френкель, 1990, с. 26–27].

Е. Каннегисер была автором гимна физикам-теоретикам *Джаз-банда*, написанного «по мотивам “Капитанов” Гумилева»:

Вы все, паладины Зеленого Храма,
по волнам де Бройля держащие путь,
барон Фредерикс и Георгий де Гамов,
эфирному ветру открывшие грудь,

Ландау, Иваненко, крикливые братья,
Крутков, Ка-Тэ-Эфа ленивый патрон,
и ты, предводитель рентгеновской рати,
ты, Френкель, пустивший плясать электрон,

блистательный Фок, Бурсиан, Финкельштейн
и жидкие толпы студентов-юнцов,
вас всех за собою увлек А. Эйнштейн,
освистаны вами заветы отцов.

честве другого свидетельства была приведена альтернативная концовка рецензии Л. Горнунга в ее типографской версии: «Здесь, думается нам, заключена тема всей этой книги, грустной и задумчивой, как и “Костер”, от которого разгорелось и померкло искупительное пламя “Огненного столпа”» [Чет и нечет, 1925, с. 40].

Не всех Гейзенберга пленяют наркозы,
и Борна сомнителен очень успех,
но Паули принцип, статистика Бозе
в руках, в головах и в работах у всех.

Но пусть расползлись волновые пакеты,
еще на природе густая чадра,
опять не известна теория света,
еще не открыты законы ядра.

И в Цайтшрифте ваши читая работы,
где темным становится ясный вопрос,
как сладостно думать, что яростный Боте
для ваших теорий готовит разнос.

[Горелик, Френкель, 1990, с. 27–28].

**Рецензии на книгу: Н. Гумилев. К Синей Звезде. Неизданные стихи 1918 г.
(Берлин: Петрополис, 1923. – 74 + 4 нenum. с.; 14 × 10 см.)**

1. Юрий Офросимов в берлинской газете «Руль» (1923. № 845, 9 сент. (27 авг.). С. 8–9).

«К синей звезде». Небольшой сборник посмертных стихов Гумилева; стихотворения эти были написаны Гумилевым в альбом, во время пребывания поэта в Париже в 1918 г. <и> печатаются с подлинника.

«Синяя звезда» – это

Девушка с газельими глазами
Моего любимейшего сна,

а вся книжка эта – «монография»

О любви несчастной Гумилева
В год четвертый мировой войны.

В ней все основные черты творчества Гумилева. Внешне – это мастерство формы, выдержанный холод чеканного стиха, за которым поэт очень часто хочет скрыть прорывающуюся теплоту, погоня за красотой, в ущерб красоте.

Но иные строки, новые для Гумилева, убеждают своей простотой, прорывающейся неожиданно, и дают сполна жизненный облик той, которую поэт окрестил «Синей звездой».

Неизгладимый, нет, в моей судьбе
Твой детский рот и смелый взор девический,
Вот почему, мечтая о тебе,
Я говорю и думаю ритмически...

Или:

И ты меня забудешь скоро,
И я не стану думать, вольный,
О милой девочке, с которой
Мне было нестерпимо больно...

Или, наконец –

И, таинственный твой собеседник
Вот, я душу мою отдаю
За твой маленький, смятый передник,
За разбитую куклу твою...

Но Гумилев сам делит свое существо, всё «дарованное ему богами», на «воина» и на «поэта», причем «воин» следует на первом месте недаром: как относится Гумилев-воин к Гумилеву-поэту? – По-видимому, первый преобладает и не очень

поощряет переживание второго; он старается казаться возможно «ироничнее и суше».

«Точно по сердцу ступаешь ты» – сказано очень хорошо и сильно, но «роковая любовь» Гумилева не убеждает, в особенности после душевных, сгущенных блоковских строф, которые оказали несомненное влияние на иные строфы Гумилева. Это только манера, поза, которая чаще всего находит разрешение в ироническом отношении к своему чувствованию; напр<имер>: «мой мир» – говорит поэт –

Мог стать Вашим тоже и не стал
Его Вам было мало или много –
Должно быть, плохо я стихи писал
И Вас несправедливо просил у Бога –

это очаровательно, но после этого не принимаешь всерьез, что –

даже без ответа
Я отныне обречен тебе.

Да, должно быть, и сам Гумилев не верит этому, Гумилев-воин, характеризующий себя –

Да, я знаю, я вам не пара,
Я пришел из другой страны,
И мне нравится не гитара,
А дикарский напев зурны.
Не по залам и по салонам
Темным платьям и пиджакам –
Я читаю стихи драконам,
Водопадам и облакам...
И умру я не на постели
При нотариусе и враче,
А в какой-нибудь страшной щели,
Утонувшей в густом плюще.

Ю. О.

2. *Константин Мочульский в парижском еженедельнике «Звено»* (1923. № 37, 15 окт. С. 4).

Примечание издательства: «Стихотворения настоящего сборника были написаны автором в альбом во время его пребывания в Париже в 1918 г. Часть этих стихотворений в новых вариантах была напечатана в сборнике “Костер” изд. З. И. Гржебина, Берлин 1923. Настоящий сборник печатается с подлинника, хранящегося в Париже».

Из тридцати четырех пьес, помещенных в этой книжке, восемь знакомы нам по «Костру», две – были напечатаны в «Звене».

Появление в свет двадцати четырех новых стихотворений покойного поэта огромная и неожиданная радость. Только теперь становится возможным научное изучение его творчества, исследование его поэтического развития. Эти посмерт-

ные стихи пригодятся не только для «полноты обзора»; они должны существенно повлиять на подходы к поэзии Гумилева. В них знакомый и дорогой нам голос «поэта и воина» звучит как-то по-другому: мы узнаём низкий металлический тембр его, важную неторопливость речи, – но сколько необычных, новых интонаций. Читаем строфы устойчивые, утвержденные, как памятник, нерасторжимые – аеге регениус, – и, в смущении, откладываем книгу. В этой «спокойной твердости» невыносимое напряжение, бешенное упорство! Никогда еще воля в стихах Гумилева не одерживала таких страшных побед.

Много говорилось о «меди», о «чеканке» его стихотворений. В новом сборнике расплавленная масса тонким слоем застыла на поверхности. Торжественностью ритма преодолено смятение. Воля для Гумилева – это ритм.

Цикл стихов, написанных в течение нескольких месяцев: одна тема – одна лирическая волна; пьесы связаны между собой образами и мелодией; озарены светом «спящей звезды». В огонь и звуки превращена любовь:

И умер я... и видел пламя,
Невиданное никогда,
Пред ослепленными глазами
Светилась синяя звезда.

Новый сборник ждет своего исследователя: литературная ценность «неизданных стихов» – велика. «Петрополис» издал с трогательной, почти благоговейной заботливостью эту поэму:

О любви несчастной Гумилева
В год четвертый мировой войны.

К. В.

Список литературы

- Аукционный Дом «Империя». Аукцион № 46. Автографы и первые издания Серебряного века из частного собрания И. Б. Жванецкого: Каталог. М.: ООО «Аукционный дом “Империя”», 2016. Ч. 2. 174 с.
- Ауслендер С.* Морозный поцелуй // Сибирская речь (Омск). 1919. № 5, 7 янв. С. 2–3.
- Бахрах А.* <Рец.> П. Муратов. Морали. Рассказы. Изд. «Геликон». Берлин. 1923 г. (91 стр.) // Дни (Берлин). 1923. № 190. 17 июня. С. 13.
- Богомолов Н.* К изучению поэзии второй половины 1910-х годов // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения / Отв. ред. М. Чудакова. Рига: Зинатне, 1988. С. 174–183.
- Вермель Ф.* Ковш. Лирические стихи 1917–1938 / <Сост. Д. Вермель>. М., 1997. 102 с.
- [*Вермель Ф.*] Стихи и переводы Филиппа Вермеля / Сост. С. Виленский. М.: Возвращение, 2000. 288 с.
- Ветлугин А.* <Рец.> П. Муратов. Три рассказа. Изд-во «Геликон». Берлин. 1922 // Новая Русская Книга (Берлин). 1922. № 4. С. 11–12.
- Волькенау Н.* О творчестве О. Мандельштама / Публ. М. Горнунга // Сохрани мою речь / Сост. О. Лекманов, П. Нерлер, М. Соколова, Ю. Фрейдин. М.: РГГУ, 2000. Вып. 3, ч. 2. С. 164–174.
- Воробьева М.* Неизвестный «Гиперборей» // Библиофил. М.: Либерия, 2000. С. 177–183. (Приложение к журналу «Библиотека»)
- Восемьдесят восемь современных стихотворений, избранных З. Н. Гиппиус. Пг.: Огни, 1917. 96 с.
- Г<адзяцкий> С.* <Рец.> «ГЕРМЕС». Журнал. № 1. Москва. Июль. 1922 г. // Корабль (Калуга). 1923. № 7–8 (январь). С. 45.
- Гермес. М., 1922. № 1. [Машинописный журнал].
- Гермес. М., 1923. № 3. [Машинописный журнал].
- Гермес. М., 1924. № 4. [Машинописный журнал].
- Гиперборей. Вып. первый. М., 1926. [Машинописный альманах]. 102 с.
- Горелик Г., Френкель В.* Матвей Петрович Бронштейн. 1906–1938. М.: Наука, 1990. 270 с.
- Горнунг Б.* Поход времени: В 2 кн. / Сост. М. Воробьева. М.: РГГУ, 2001. 508 с. Кн. 1: Стихи и переводы. С. 1–190; Кн. 2: Статьи и эссе. С. 193–508.
- Горнунг Л.* «Свидетель терпеливый...»: Дневники, мемуары / Сост. Т. Нешумова. М.: АСТ, 2019. 761 с.
- Горнунг Л.* Мои воспоминания о профессоре Густаве Густавовиче Шпете / Комментар. К. Поливанова // Шестые Тыняновские чтения: Тез. докл. и материалы для обсуждения / Под ред. Е. Тоддеса. Рига; Москва, 1992. С. 172–185.
- Гумилев Н.* Полн. собр. соч.: В 10 т. / Отв. ред. Ю. Зобнин. М.: Воскресенье, 1999. Т. 3: Стихотворения. Поэмы (1914–1918). 464 с.
- Два неизданных отрывка Н. С. Гумилева // Возрождение (Париж). 1926. № 450, 26 авг. С. 3.
- Дочь философа Шпета в фильме Елены Якович: Полная версия воспоминаний Марины Густавовны Шторх. М.: АСТ, 2014. 218 с.

- Кенигсберг М.* Из стихологических этюдов: 1. Анализ понятия «стих» / Публ. С. Мазура, М. Шапира // *Philologica*. 1994. Vol. 1, no. 1/2. P. 149–185.
- Кузмин М.* <Рец.> <П.> Муратов. Герои и героини. Москва. Издательство «Геликон». 1918. Обложка В. Ходасевич. 6 р. 60 к. // *Жизнь искусства* (Пг.). 1918. № 8, 6 нояб. С. 5.
- Кузмин М.* «Высоко окошко над любовью и тлением...» / Публ. Н. Богомолова // *Наше наследие* (Москва). 1988. № 4. С. 71–78.
- Кузмин М.* Избранные произведения / Под ред. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л.: Художественная литература, 1990. 573 с.
- Кузмин М.* Стихотворения / Под ред. Н. Богомолова. СПб.: Академический проект, 1996. 832 с. (Новая библиотека поэта)
- Левинтон Г.* Проза машинописного журнала «Гермес» (1922–1923) // Вторая проза: Сб. ст. / Ред. И. Белобровцева, С. Доценко, Г. Левинтон, Т. Цивьян. Таллин: TRÜ Kirjastus, 2004. С. 315–350.
- Левинтон Г.* К истории дописывания Пушкина: «Через неделю буду в Париже» (С. Д. Богдановский. Опыт окончания драматического отрывка А. Пушкина) // *Russian Literature and the West: A Tribute for David M. Bethea* / Ed. by Alexander Dolinin, Lazar Fleishman, Leonid Livak. Stanford, 2008. Part I. P. 319–335. (Stanford Slavic Studies. Vol. 35)
- Левинтон Г.* О московских букинистах 1910-х годов (очерк С. Д. Богдановского из журнала «Гермес») // Архив петербургской русистики. К 60-летию Павла Анатольевича Клубкова. <2009> URL: <http://www.ruthenia.ru/apr/textes/klubkov60/levinton.html>
- Левинтон Г.* Густав Шпет и журнал «Гермес» // Густав Шпет и его философское наследие: у истоков семиотики и структурализма. М.: РОССПЭН, 2010. С. 467–485.
- Левинтон Г., Устинов А.* Материалы о Кузмине в журнале «Гермес» // Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения академика В. М. Жирмунского / Отв. ред. Н. Казанский. СПб.: Наука, 2001. С. 322–334.
- Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания / Сост. Е. Лившиц, П. Нерлера; примеч. П. Нерлера, А. Парниса, Е. Ковтуна. Л.: Сов. писатель, 1989. 718 с.
- Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917–1920 гг.; Т. 1. Ч. 2. Москва и Петроград. 1921–1922 гг. / Отв. ред. А. Галушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2005. 704 с.
- Ло Гатто Э.* Мои встречи с Россией / Под ред. Анны Ло Гатто Мавер. М.: Кругъ, 1992. 157 с.
- Лукницкий П.* Труды и дни Н. С. Гумилева / Общ. ред. Ю. Зобнина. СПб.: Наука, 2010. 890 с.
- Мнемозина. Альманах поэзии и критики. М., 1924. 73 + IV с. [Машинописный альманах].
- Мозалевский В.* Тропинки, пути, встречи (окончание) / Подгот. текста и коммент. А. Соболева // *Литературный факт*. 2019. № 3. С. 99–104.
- Морев Г.* К истории юбилея М. А. Кузмина 1925 года // *Минувшее: Исторический альманах*. 21. СПб.: Atheneum; Феникс, 1997. С. 351–375.
- Московская литературная и филологическая жизнь 1920-х годов: машинописный журнал «Гермес» / Подгот. М. Чудаковой, Г. Левинтона, А. Устинова // Пя-

тые Тыняновские чтения: Тез. докл. и материалы для обсуждения / Под ред. Е. Тоддеса. Рига: Зинатне, 1990. С. 167–210.

Мочульский К. Кризис воображения: Статьи. Эссе. Портреты / Сост. С. Федякин. Томск: Водолей, 1999. 415 с.

Н. С. Гумилев в переписке П. Н. Лукницкого и Л. В. Горнунга / Публ. И. Кравцовой (при участии А. Терехова) // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография / Сост. М. Эльзон, Н. Грознова. СПб.: Наука, 1994. С. 491–563.

Неопубликованное стихотворение Михаила Кузмина / Публ. Г. М<орева> // Русская мысль (Париж). 1990. № 3852, 2 нояб. (Литературное приложение № 11. Посвящается Михаилу Кузмину). С. II.

Новая Русская Книга (Берлин). 1922. № 7. 50 с.

Новая Русская Книга (Берлин). 1923. № 1. 58 с.; № 5/6. 62 с.

Одоевцева И. На берегах Невы: Литературные мемуары. М.: Худож. лит., 1988. 334 с.

Подгоричани Н., Графиня. Четки из ладана. Стихи / Сост. А. Кентлера, В. Нехотина. М.: Мосты культуры, 2015. 427 с.

Поливанов К. Из истории литературной жизни 1920-х гг.: По поводу одной рецензии // Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы научной конференции 17–19 сентября 1991 г. / Сост. И. Кравцова, М. Эльзон. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1992. С. 133–136.

Поливанов К. Машинописные альманахи «Гиперборей» и «Мнемозина». Указатель содержания // de visu. 1993. № 6. С. 46–49.

Русские поэты XX века: Материалы для библиографии / Сост. Л. Турчинский. М.: Знак, 2007. 704 с. (Studia poetica)

Самиздат века / Сост. А. Стреляный, Г. Сапгир, В. Бахтин, Н. Ордынский. Москва; Минск: Полифакт-МИГ, 1997. 1052 с.

Соболев А. Пишущая машинка в русской поэзии. Заметки к теме // История литературы. Поэтика. Кино: Сб. в честь Мариэтты Омаровны Чудаковой / Ред.-сост. Е. Лямина, О. Лекманов, А. Осповат. М.: Новое издательство, 2012. С. 380–399.

Соболев А. Мемуары Виктора Мозалевского // Литературный факт. 2019. № 2 (12). С. 99–144.

Степанов Е., Устинов А. Николай Гумилев. Встречи в Париже в 1917–1918 годах (По материалам архивов Михаила Ларионова и Глеба Струве) // Наше наследие. 2011. № 100. С. 105–127.

Степанов Е., Устинов А. Николай Гумилев во Франции: Новые материалы // New Studies in Modern Russian Literature and Culture: Essays in Honor of Stanley J. Rabinowitz / Ed. by Catherine Ciepiela and Lazar Fleishman. Stanford, 2014. Part I. P. 208–244. (Stanford Slavic Studies. Vol. 45)

Степанова Л., Левинтон Г. Из истории дантоведения: статья Д. С. Усова о переводе «Новой жизни» в «Гермесе» // Тыняновский сборник. Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения / Ред. Е. Тоддес. М., 1998. Вып. 10. С. 514–547.

Степанова Л., Левинтон Г. Из истории дантоведения в России (Неизвестная статья Усова о переводе «Новой жизни») // Язык, литература, эпос: К 100-летию со дня рождения академика В. М. Жирмунского / Отв. ред. Д. Лихачев. СПб.: Наука, 2001. С. 332–363.

Струве П. Память о Н. С. Гумилеве. К пятилетию его смерти // Возрождение (Париж). 1926. № 450, 26 авг. С. 1.

Тименчик Р. Два письма Анны Ахматовой // *New Studies in Modern Russian Literature and Culture: Essays in Honor of Stanley J. Rabinowitz* / Ed. by Catherine Ciepiela and Lazar Fleishman. Stanford, 2014. Part I. P. 191–207. (Stanford Slavic Studies. Vol. 45)

Тименчик Р. Культ Иннокентия Анненского на рубеже 1920-х годов // *Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir Fedorovich Markov* / Ed. by Ronald Vroon, John E. Malmstad. М.: Наука; Вост. лит., 1993. С. 338–348.

Тименчик Р. Подземные классики: Иннокентий Анненский. Николай Гумилев / Ред. В. Нехотин. Москва; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2017. 772 с.

Тимофеев А. Прогулка без Гуля? (К истории организации авторского вечера М. А. Кузмина в мае 1924 г.) // Михаил Кузмин и русская культура XX века / Сост. и ред. Г. Морев. Л.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1990. С. 178–196.

Toddес E., Чудакова М. Первый русский перевод «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра и деятельность Московского Лингвистического Кружка (Материалы к изучению бытования научной книги в 1920-е годы) // Федоровские чтения. 1978. М.: Наука, 1981. С. 229–249.

Усов Д. «Мы сведены почти на нет...» / Под ред. Т. Нешумовой. М.: Эллис Лак, 2011. Т. 1: Стихи. Переводы. Статьи. 669 с.; Т. 2: Письма. 766 с.

Устинов А. Две жизни Николая Бернера // Лица: Биографический альманах. 9 / Ред.-сост. М. Павлова, А. Лавров. СПб.: Феникс, 2002. С. 5–64.

Флейшман Л. Из архива Гуверовского института. Письма Ю. Г. Оксмана к Г. П. Струве // *Stanford Slavic Studies. Stanford: Berkeley Slavic Specialties*, 1987. Vol. 1. P. 15–70.

Чет и нечет. Альманах поэзии и критики. М.: Авторское издание, 1925. 48 с.

Чичерин А. Сила поэтического слова. Статьи, воспоминания. М.: Сов. писатель, 1985. 319 с.

Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 492 с.

Шапир М. М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха // *Russian Linguistics*. 1994. Vol. 18, no. 1 (March). P. 73–113.

Шестаков Н. Стихи из цикла «Симбирские звери» / Публ. подгот. В. Нехотин // *Симбирскъ (Ульяновск)*. 2019. № 5–6. С. 58–60.

Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет / Сост. О. Эйхенбаум, Е. Тоддес; коммент. Е. Тоддеса, М. Чудаковой, А. Чудакова. М.: Сов. писатель, 1987. 540 с.

Ustinov A. Two Episodes from the Biography of Nikolai Gumilev // *A Sense of Place: Tsarskoe Selo and its Poets. Papers from the 1989 Dartmouth Conference Dedicated to the Centennial of Anna Akhmatova* / Ed. by Lev Loseff and Barry Scherr. Columbus, Ohio, 1993. P. 297–311.

Архивы

Отдел рукописей Государственного литературного музея (ОР ГЛМ). Ф. 397. Оп. 2. Ед. хр. 435.

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 613. Оп. 1. Д. 4466; Ф. 2813. Оп. 1. Ед. хр. 53.

Amherst Center for Russian Culture, Jacob J. Bikerman Collection on Nikolai Gumilev, 1917–1931.

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетология. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

References

- Auktsionnyy Dom “Imperiya”. Auktsion No. 46. Avtografy i pervye izdaniya Serebryanogo veka iz chastnogo sobraniya I. B. Zhvanetskogo [“Imperiia” Auction House. Auction No. 46]. Catalogue. Moscow, 2016, pt. 2, 174 p. (in Russ.)
- Auslender S. Moroznyy potseluy. *Sibirskaya rech’* [Siberian Talk], (Omsk), 1919, no. 5, 7 Jan., p. 2–3. (in Russ.)
- Bakhrakh A. <Rev.> P. Muratov. Morali. Rasskazy. Izd. “Gelikon”. Berlin. 1923 g. (91 str.). *Dni* [Days] (Berlin), 1923, no. 190, 17 June, p. 13. (in Russ.)
- Bogomolov N. K izucheniyu poezii vtoroy poloviny 1910-kh godov. In: Tynyanovskiy sbornik: Tret’i Tynyanovskie chteniya [Tynianov’s Collection. Third Tynianov’s Readings]. Ed. by M. Chudakova. Riga, Zinatne Publ., 1988, p. 174–183. (in Russ.)
- Chet i nechet. Al’manakh poezii i kritiki [Even and Odd]. Moscow, Avtorskoe izdanie, 1925, 47 p. (in Russ.)
- Chicherin A. Sila poeticheskogo slova. Stat’i, vospominaniya [Power of the Poetic Word]. Moscow, Sovetskiy pisatel’ Publ., 1985, 319 p. (in Russ.)
- Chudakova M. Zhizneopisanie Mikhaila Bulgakova [Mikhail Bulgakov, a Life]. Moscow, Kniga Publ., 1988, 492 p. (in Russ.)
- Doch’ filosaфа Shpeta v fil’me Eleny Yakovich: Polnaya versiya vospominaniy Mariny Gustavovny Shtorkh [Philosopher Shpet’s Daughter]. Moscow, AST; Corpus, 2014, 218 p. (in Russ.)
- Dva neizdannykh otryvka N. S. Gumileva. *Vozrozhdenie* [Renaissance] (Paris), 1926, no. 450, 26 Aug., p. 3. (in Russ.)
- Eihenbaum B. O literature. Raboty raznykh let [On Literature]. Comp. by O. Eihenbaum, E. Toddes; comment. by E. Toddes, M. Chudakova, A. Chudakov. Moscow, Sovetskiy pisatel’ Publ., 1987, 540 p. (in Russ.)
- Fleishman L. Iz arkhiva Guverovskogo instituta. Pis’ma Yu. G. Oksmana k G. P. Struve. In: Stanford Slavic Studies. Stanford, Berkeley Slavic Specialties, 1987, vol. 1, p. 15–70. (in Russ.)
- G<adzyatskij> S. <Rev.> “GERMES”. Zhurnal. No. 1. Moskva. Iyul’. 1922 g. *Korabl’* [Ship] (Kaluga), 1923, no. 7–8 (January), p. 45. (in Russ.)
- Germes [Hermes]. Moscow, 1922, no. 1. [Mashinopisny al’manakh]. (in Russ.)
- Germes [Hermes]. Moscow, 1923, no. 3. [Mashinopisny al’manakh]. (in Russ.)
- Germes [Hermes]. Moscow, 1924, no. 4. [Mashinopisny al’manakh]. (in Russ.)
- Giperborey [Hyperborean]. Iss. 1. Moscow, 1926, 99 p. [Mashinopisny al’manakh]. (in Russ.)
- Gorelik G., Frenkel V. Matvey Petrovich Bronshtein. 1906–1938. Moscow, Nauka, 1990, 270 p. (in Russ.)
- Gornung B. Pokhod vremeni [March of Time]. In 2 books. Comp. by M. Vorobieva. Moscow, RSHU, 2001, 508 p., book 1: Stikhi i perevody, p. 1–190; book 2: Stat’i i esse, p. 193–508. (in Russ.)
- Gornung L. Moi vospominaniya o professore Gustave Gustavoviche Shpete. Comment. by K. Polivanov. In: Shestye Tynyanovskie chteniya. Tezisy dokladov i materialy dlya obsuzhdeniya [Sixth Tynianov’s Readings]. Ed. by E. Toddes. Riga, Moscow, 1992, p. 172–185. (in Russ.)
- Gornung L. “Svidetel’ terpelivyy...”: Dnevnik, memuary [“A Patient Witness”]. Comp. by T. F. Neshumova. Moscow, AST, 2019, 761 p. (in Russ.)

- Gumilev N. Complete Works. In 10 vols. Ed. by Yu. Zobnin. Moscow, Voskresen'e Publ., 1999, vol. 3: Stikhotvoreniya. Poemy (1914–1918), 464 p. (in Russ.)
- Kenigsberg M. Iz stikhologicheskikh etyudov: 1. Analiz ponyatiya "stikh". Publ. vy S. Mazur and M. Shapir. *Philologica*, 1994, vol. 1, no. 1/2, p. 149–185. (in Russ.)
- Kuzmin M. <Rev.> <P.> Muratov. Geroi i geroini. Moskva. Izdatel'stvo "Gelikon". 1918. Oblozhka V. Khodasevich. 6 r. 60 k. *Zhizn' iskusstva [Life of Art]* (Petrograd), 1918, no. 8, 6 Nov., p. 5. (in Russ.)
- Kuzmin M. "Vysoko okoshko nad lyubov'yu i tleniem...". Publ. by N. Bogomolov. *Nashe nasledie [Our Heritage]*, 1988, no. 4, p. 71–78. (in Russ.)
- Kuzmin M. Izbrannye proizvedeniya [Selected Works]. Eds. A. Lavrov, R. Timenchik. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura, Leningradskoe otdelenie, 1990, 573 p. (in Russ.)
- Kuzmin M. Stikhotvoreniya [Poems]. Ed. by N. Bogomolov. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 1996, 832 p. (Series: Novaya biblioteka poeta) (in Russ.)
- Levinton G. Gustav Shpet i zhurnal "Germes". In: Gustav Shpet i ego filosofskoe nasledie: u istokov semiotiki i strukturalizma [Gustav Shpet and his Philosophical Heritage]. Moscow, ROSSPEN, 2010, p. 467–485. (in Russ.)
- Levinton G. K istorii dopisyvaniya Pushkina: "Cherez nedelyu budu v Parizhe" (S. D. Bogdanovskiy. Opyt okonchaniya dramaticheskogo otryvka A. Pushkina). In: Russian Literature and the West: A Tribute for David M. Bethea. Ed. by Alexander Dolinin, Lazar Fleishman, Leonid Livak. Stanford, 2008, part I, p. 319–335. (Stanford Slavic Studies. Vol. 35) (in Russ.)
- Levinton G. O moskovskikh bukinistakh 1910-kh godov (ocherk S. D. Bogdanovskogo iz zhurnala "Germes"). In: Arkhiv peterburgskoy rusistiki. K 60-letiyu Pavla Anatolievicha Klubkova [Archives of the Petersburg Russian Studies]. <2009> URL: <http://www.ruthenia.ru/apr/textes/klubkov60/levinton.html/>. (in Russ.)
- Levinton G. Proza mashinopisnogo zhurnala "Germes" (1922–1923). In: Vtoraya proza [Second Prose]. Coll. of articles. Eds. I. Belobrov'tseva, S. Dotsenko, G. Levinton, T. Tsviyanyan. Tallinn, TPÜ Kirjastus, 2004, p. 315–350. (in Russ.)
- Levinton G., Ustinov A. Materialy o Kuzmine v zhurnale "Germes". In: Materialy konferentsii, posvyashchennoy 110-letiyu so dnya rozhdeniya akademika V. M. Zhirmunskogo [V. M. Zhirmunsky's Conference Materials]. Ed. by N. Kazanskiy. St. Petersburg, Nauka, 2001, p. 322–334. (in Russ.)
- Literaturnaya zhizn' Rossii 1920-kh godov. Sobytiya. Otzyvy sovremennikov. Bibliografiya [Literary Life in the 1920s Russia]. T. 1. Ch. 1. Moskva i Petrograd. 1917–1920 gg.; T. 1. Ch. 2. Moskva i Petrograd. 1921–1922 gg. Ed. by A. Galushkin. Moscow, IMLI RAN, 2005, 704 p. (in Russ.)
- Livshits B. Polutoraglazyy strelets: Stikhotvoreniya, perevody, vospominaniya [Half-Eyed Archer]. Comp. by E. Livshits, P. Nerler; comment. by P. Nerler, A. Parnis, E. Kovtun. Leningrad, Sovetskiy pisatel', 1989, 718 p. (in Russ.)
- Lo Gatto E. Moi vstrechi s Rossiey [My Encounters with Russia]. Ed. by Anna Lo Gatto Maver. Moscow, Krug, 1992, 157 p. (in Russ.)
- Luknitskiy P. Trudy i dni N. S. Gumileva [Gumilev's Days and Labors]. Ed. by Yu. Zobnin. St. Petersburg, Nauka, 2010, 890 p. (in Russ.)
- Mnemozina. Al'manakh poezii i kritiki [Mnemosyne]. Moscow, 1924, 73 + IV p. [Mashinopisnyj al'manah]. (in Russ.)
- Mochulskiy K. Krizis voobrazheniya: Stat'i. Esse. Portrety [Crisis of Imagination]. Comp. by S. Fedyakin. Tomsk, Vodoley Publ., 1999, 415 p. (in Russ.)

Morev G. K istorii yubileya M. A. Kuzmina 1925 goda. In: *Minuvshee: Istoricheskiy al'manakh* [Past], 21. St. Petersburg, Atheneum, Feniks, 1997, p. 351–375. (in Russ.)

Moskovskaya literaturnaya i filologicheskaya zhizn' 1920-kh godov: mashinopisnyy zhurnal "Germes". Prep. by M. Chudakova, G. Levinton, A. Ustinov. In: *Pyatye Tynyanovskie chteniya. Tezisy dokladov i materialy dlya obsuzhdeniya* [Fifth Tynianov's Readings]. Ed. by E. Toddes. Riga, Zinatne Publ., 1990, p. 167–210. (in Russ.)

Mozalevskiy V. Tropinki, puti, vstrechi (okonchanie). Prep. and comment. by A. Sobolev. *Literaturnyy fakt* [Literary Fact], 2019, no. 3, p. 99–104. (in Russ.)

N. S. Gumilev v perepiske P. N. Luknitskogo i L. V. Gornunga. Publ. by I. Kravtsova (with the participation of A. Terekhov). In: *Nikolay Gumilev. Issledovaniya i materialy. Bibliografiya* [Nikolai Gumilev. Studies and Documents]. Comp. by M. Elzon, N. Groznova. St. Petersburg, Nauka, 1994, p. 491–563. (in Russ.)

Neopublikovannoe stikhotvorenie Mikhaila Kuzmina. Publ. by G. M<orev>. *Russkaya mysl'* [Russian Thought], 1990, no. 3852, 2 Nov. (Literaturnoe prilozhenie. No. 11. Posvyashchaetsya Mikhailu Kuzminu), p. II. (in Russ.)

Novaya Russkaya Kniga [New Russian Book] (Berlin), 1922, no. 7, 50 p. (in Russ.)

Novaya Russkaya Kniga [New Russian Book] (Berlin), 1923, no. 1, 58 p.; no. 5/6, 62 p. (in Russ.)

Odoevtseva I. Na beregah Nevy: Literaturnye memuary [On the Banks of the Neva]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1988, 334 p. (in Russ.)

Podgorichani N., Grafinya. Chetki iz ladana. Stikhi [Rosary Made of Olibanum]. Comp. by A. Kentler, V. Nekhotin. Moscow, Mosty kul'tury Publ., 2015, 427 p. (in Russ.)

Polivanov K. Iz istorii literaturnoy zhizni 1920-kh gg.: Po povodu odnoy retsenzii. In: *N. Gumilev i russkiy Parnas. Materialy nauchnoy konferentsii 17–19 sentyabrya 1991 g.* [Nikolai Gumiliov and the Russian Parnassus]. Comp. by I. Kravtsova, M. Elzon. St. Petersburg, Muzey Anny Akhmatovoy v Fontannom Dome, 1992, p. 133–136. (in Russ.)

Polivanov K. Mashinopisnye al'manahi "Giperborey" i "Mnemozina". Ukazatel' soderzhaniya. *de visu*, 1993, no. 6, p. 46–49. (in Russ.)

Russkie poety XX veka: Materialy dlya bibliografii [Russian Poets of the 20th Century]. Comp. by L. Turchinskiy. Moscow, Znak Publ., 2007, 704 p. (Series: *Studia poetica*) (in Russ.)

Samizdat veka [Samizdat of the Century]. Comp. by A. Strelyanyj, G. Sapgir, V. Bakhtin, N. Ordynskiy. Moscow, Minsk, Polifakt-MIG Publ., 1997, 1052 p. (in Russ.)

Shapir M. M. M. Kenigsberg i ego fenomenologiya stikha. *Russian Linguistics*, 1994, vol. 18, no. 1 (March), p. 73–113. (in Russ.)

Shestakov N. Stikhi iz tsikla "Simbirskie zveri". Prep. by V. Nekhotin. *Simbirsk* (Ulyanovsk). 2019, no. 5–6, p. 58–60. (in Russ.)

Sobolev A. Memuary Viktora Mozalevskogo. *Literaturnyy fakt* [Literary Fact], 2019, no. 2 (12), p. 99–144. (in Russ.)

Sobolev A. Pishushchaya mashinka v russkoy poezii. Zametki k teme. In: *Istoriya literatury. Poetika. Kino: Sbornik v chest' Marietty Omarovny Chudakovoy* [History of Literature. Poetics. Cinema]. Ed. and comp. by E. Lyamina, O. Lekmanov, A. Ospovat. Moscow, Novoe izdatel'stvo, 2012, p. 380–399. (in Russ.)

Stepanov E., Ustinov A. Nikolay Gumilev vo Frantsii: Novye materialy. In: *New Studies in Modern Russian Literature and Culture: Essays in Honor of Stanley J. Rabinowitz*. Eds. Catherine Ciepiela and Lazar Fleishman. Stanford, 2014, part I, p. 208–244. (Stanford Slavic Studies. Vol. 45) (in Russ.)

Stepanov E., Ustinov A. Nikolay Gumilev. Vstrechi v Parizhe v 1917–1918 goda kh (Po materialam arkhivov Mikhaila Larionova i Gleba Struve). *Nashe nasledie [Our Heritage]*, 2011, no. 100, p. 105–127. (in Russ.)

Stepanova L., Levinton G. Iz istorii dantovedeniya v Rossii (Neizvestnaya stat'ya Usova o perevode “Novoy zhizni”). In: *Yazyk, literatura, epos: K 100-letiyu so dnya rozhdeniya akademika V. M. Zhirmunskogo [Language, Literature, Epos]*. Ed. by D. Likhachev. St. Petersburg, Nauka, 2001, p. 332–363. (in Russ.)

Stepanova L., Levinton G. Iz istorii dantovedeniya: stat'ya D. S. Usova o perevode “Novoy zhizni” v “Germese”. In: *Tynyanovskiy sbornik. Shestye – Sed'mye – Vos'mye Tynyanovskie chteniya [Tynianov's Collection]*. Ed. by E. Toddes. Moscow, 1998, iss. 10, p. 514–547. (in Russ.)

Struve P. Pamyat' o N. S. Gumileve. K pyatiletiyu ego smerti. *Vozrozhdenie [Renaissance]* (Paris), 1926, no. 450, 26 Aug., p. 1. (in Russ.)

Timenchik R. D. Dva pis'ma Anny Akhmatovoyj. In: *New Studies in Modern Russian Literature and Culture: Essays in Honor of Stanley J. Rabinowitz*. Eds. Catherine Ciepiela and Lazar Fleishman. Stanford, 2014, part I, p. 191–207. (Stanford Slavic Studies. Vol. 45) (in Russ.)

Timenchik R. D. Kul't Innokentiya Annenskogo na rubezhe 1920-kh godov. In: *Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir Fedorovich Markov*. Eds. Ronald Vroon, John E. Malmstad. Moscow, Nauka, Vostochnaya literatura, 1993, p. 338–348. (in Russ.)

Timenchik R. Podzemnye klassiki: Innokentiy Annenskiy. Nikolay Gumilev [Underground Classics]. Ed. by V. Nekhotin. Moscow, Jerusalem, Mosty kul'tury, Gesharim, 2017, 772 p. (in Russ.)

Timofeev A. Progulka bez Gulya? (K istorii organizatsii avtorskogo vechera M. A. Kuzmina v mae 1924 g.). In: *Mikhail Kuzmin i russkaya kul'tura XX veka [Mikhail Kuzmin and Russian Culture of the 20th Century]*. Comp. and ed. by G. Morev. Leningrad, Muzei Anny Akhmatovoy v Fontannom Dome, 1990, p. 178–196. (in Russ.)

Toddes E., Chudakova M. Pervyy russkiy perevod “Kursa obshhey lingvistiki” F. de Sossyura i deyatel'nost' Moskovskogo Lingvisticheskogo Kruzhka (Materialy k izucheniyu bytovaniya nauchnoy knigi v 1920-e gody). In: *Fedorovskie chteniya [Fedorov's Readings]*. 1978. Moscow, Nauka, 1981, p. 229–249. (in Russ.)

Usov D. S. “My svedeny pochti na net...” [“We Are Brought to Almost Zero...”]. Ed. by T. Neshumova. Moscow, Ellis Lak, 2011, vol. 1: Stikhi. Perevody. Stat'i, 669 p.; vol. 2: Pis'ma, 766 p. (in Russ.)

Ustinov A. Dve zhizni Nikolaya Bernera. In: *Litsa: Biograficheskiy al'manakh [Faces]*, 9. Ed. and comp. by M. Pavlova and A. Lavrov. St. Petersburg, Feniks Publ., 2002, p. 5–64. (in Russ.)

Ustinov A. Two Episodes from the Biography of Nikolai Gumilev. In: *A Sense of Place: Tsarskoe Selo and its Poets. Papers from the 1989 Dartmouth Conference Dedicated to the Centennial of Anna Akhmatova*. Eds. Lev Loseff and Barry Scherr. Columbus, Ohio, 1993, p. 297–311.

Vermel F. Kovsh. *Liricheskie stikhi 1917–1938* [Dipper]. Moscow, 1997, 102 p. (in Russ.)

[Vermel F.] *Stikhi i perevody Filippa Vermelya* [Filipp Vermel's Poems and Translations]. Comp. by S. Vilenskiy. Moscow, Vozvrashchenie Publ., 2000, 288 p. (in Russ.)

Vetlugin A. <Rev.> P. Muratov. *Tri rasskaza*. Izd-vo "Gelikon". Berlin. 1922. *Novaya Russkaya Kniga* [New Russian Book] (Berlin), 1922, no. 4, p. 11–12. (in Russ.)

Volkenau N. *O tvorchestve O. Mandelshtama*. Publ. by M. Gornung. In: *Sokhrani moyu rech'* [Save my words]. Comp. by O. Lekmanov, P. Nerler, M. Sokolova, Yu. Freydin. Moscow, RSHU Publ., 2000, iss. 3, pt. 2, p. 164–174. (in Russ.)

Vorobieva M. *Neizvestny "Giperborey"*. In: *Bibliofil* [Bibliophile]. Moscow, Libereya, 2000, p. 177–183. (Prilozhenie k zhurnalu "Biblioteka") (in Russ.)

Vosem'desyat vosem' sovremennykh stikhotvoreniy, izbrannykh Z. N. Gippius [88 Contemporary Poems]. Petrograd, Ogni Publ., 1917, 96 p. (in Russ.)

Archives

State Literary Museum. Department of Manuscripts. The Fond 397. Inventory 2. Storage unit 435.

Russian State Archives of Art and Literature. The Fond 613. Inventory 1. Case 4466; The Fond 2813. Inventory 1. Storage unit 53.

Amherst Center for Russian Culture, Jacob J. Bikerman Collection on Nikolai Gumilev, 1917–1931.

Сведения об авторе

Устинов Андрей Борисович – доктор филологических наук, директор книгоиздательства «Аквилон» (Сан-Франциско, США)

abooks@gmail.com

ORCID 0000-0002-8468-4854

Information about the Author

Andrei B. Ustinov – PhD, Dr. Hab.; philologist; Director of the "Aquilon" Books & Publishing (San Francisco, USA)

abooks@gmail.com

ORCID 0000-0002-8468-4854

Тэа Эс (Н. Н. Соколова, 1888–1968) Материалы к библиографии

В. В. Нехотин

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
Москва, Россия*

Аннотация

Статья раскрывает биографию русской поэтессы и переводчицы Наталии Николаевны Соколовой, дебютировавшей под псевдонимом «Тэа Эс». Впервые на основании архивных документов приведены достоверные даты ее жизни (1888–1968). Дочь высокопоставленных педагогических функционеров, племянница крупного русского, затем британского правоведа-медиевиста сэра Пола Виноградова (1854–1925), Соколова получила профессиональное актерское образование в Москве и филологическое – в Цюрихском университете. Войдя в литературную жизнь в годы Первой мировой войны как автор стихов об Италии (написанных еще в традиционалистской манере) и переводов из Джакомо Леопарди, Соколова затем примыкает к московской литературной группе «Жатва». Однако уже анонсированные новые ее публикации не смогли тогда увидеть свет из-за бумажного и полиграфического кризиса, вызванного войной и революцией. В первые советские годы Соколова служит секретарем у режиссера Всеволода Мейерхольда. Одновременно она начинает работать и как переводчик художественной прозы, ей принадлежит первый полный русский перевод романа Уильяма Морриса «Вести ниоткуда» (1923). В начале 1924 г. Соколовой удается опубликовать несколько новых стихотворений, демонстрирующих эволюцию ее поэтики, в эфемерном машинописном журнале «Гермес» (эта подборка воспроизведена полностью). К концу 1920-х Соколова подготовила сборник из 120 своих оригинальных стихотворений (между тем сейчас их известно не более десятка), однако он не был разрешен советской цензурой и, по всей видимости, безвозвратно утрачен. К началу 1930-х Соколова полностью переключается на переводческую работу, благополучно продлившуюся еще почти четыре десятилетия. Существенные детали содержит и переписка Соколовой с поэтом и прозаиком Борисом Садовским, также приводимая в данной публикации (и включающая стихотворения самого Садовского).

Ключевые слова

Италия в русской поэзии, Джакомо Леопарди, Уильям Моррис, Иннокентий Анненский, Арсений Альвинг, Всеволод Мейерхольд, Борис Садовский, машинописный журнал «Гермес»

Для цитирования

Нехотин В. В. Тэа Эс (Н. Н. Соколова, 1888–1968). Материалы к библиографии // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1. С. 373–400. DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-373-400

Tea Es (N. N. Sokolova, 1888–1968) Materials for Biobibliography

V. V. Nekhotin

*A. M. Gorky Institute of World Literature RAS
Moscow, Russian Federation*

Abstract

This article reveals the life of biography of Russian poet and translator Natalia Nikolaevna Sokolova, who made her debut in poetry under the pseudonym “Tea Es”. The reliable dates of her life (1888–1968), based on archival documents, are revealed for the first time. The daughter of high-ranking pedagogical officials, niece of the well known Russian and then British medievalist-legalist Sir Paul Vinogradov (1854–1925), Sokolova completed higher education as an actress in Moscow and as a philologist at the University of Zurich. Having entered the literary life during the First World War as the author of poems about Italy (written in the traditionalist manner yet) and translations from Giacomo Leopardi, Sokolova then joined the Moscow literary group “Zhatva” (“The Harvest”). However, her new poems, already announced, could not be published then due to the paper and printing crisis caused by the war and revolution. In the first Soviet years Sokolova served as a secretary of famous theater director Vsevolod Meyerhold. At the same time she began working as a fiction translator, she made the first complete Russian translation of William Morris’s novel “News from Nowhere” (1923). At the beginning of 1924, Sokolova managed to publish several new poems (demonstrating the evolution of her poetics) in the ephemeral typewritten magazine “Hermes” (the complete set is reproduced here).

By the end of the 1920s Sokolova had prepared a book containing her 120 original poems (meanwhile, no more than a dozen of them are known now), but this publication was not allowed by the Soviet censorship and, highly likely, these texts were irrevocably lost. Since the early 1930s Sokolova completely switched to translation works, which successfully continued for almost four more decades. Some significant details are also contained in the correspondence between Sokolova and the poet and novelist Boris Sadovskoy, also presented in this publication (including a few poems by Sadovskoy).

Keywords

Italy in Russian poetry, Giacomo Leopardi, William Morris, Innokenty Annensky, Arseny Alving, Vsevolod Meyerhold, Boris Sadovskoy, typewritten magazine “Hermes”

For citation

Nekhotin V. V. Tea Es (N. N. Sokolova, 1888–1968). Materials for Biobibliography. *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 1, p. 373–400. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-1-373-400

Фигурирующие в литературе даты жизни Н. Н. Соколовой, дебютировавшей как поэтесса под псевдонимом «Tea / Tea Эс¹», но по стечению обстоятельств

¹ Сама она подписывалась и «Tea-Эс» [Русская мысль, 1916, № 6, с. 123], и «Тэа-Эс» [Северные записки, 1916, № 9, с. 98], и «Тэа Эс» [Русская мысль. 1918. № 1–2. С. 114], не отдавая явного предпочтения тому или иному варианту. Вероятный, однако нигде своей носительницей не раскрывавшийся источник псевдонима – драматическая поэма А. П. Воротникова (1857–1937) «Тэа» (о богине, гибнущей от земной любви), более известная в варианте, положенном на музыку В. И. Ребиковым (1866–1920) как его «Op. 34, музыкально-психологическая драма в 4 картинах на текст символической поэмы А. Воротни-

Нехотин В. В. Тэа Эс (Н. Н. Соколова, 1888–1968). Материалы к биобиблиографии

оставшейся в истории русской словесности лишь как переводчица, не отличаются точностью.



Кристиан (Эксан) Крон (Christian Cornelius Krohn, 1882–1959).
Портрет поэтессы Наталии Соколовой. 1915.
Холст, масло, 112 × 68 (Частное собрание)
Xan (Christian Cornelius) Krohn, 1882–1959
Portrait of the poetess Natalia Sokolova. 1915.
Oil on canvas, 112 × 68 (Private collection)

кова», для пения в сопровождении фортепиано. Ср. посвящение неустановленной «Тее» стихотворения Д. Л. Майзельса «Тупой пятой в асфальт вдавленный...» [Арион, 1918, с. 21]. Вторая часть псевдонима, «Эс», – всего лишь первая буква фамилии «Соколова», ср.: «56. Поэтесса С.» [Каталог..., 1916, с. 5].

Если сокрытие реального возраста было типично для ее сверстниц из того же круга, то сомнения в годе смерти² вызывались отсутствием даты в единственном доступном некрологе:

СЛОВО ПРОЩАНИЯ

Не стало Наталии Николаевны Соколовой – одного из наших старейших мастеров художественного перевода. Наталия Николаевна начала печататься еще до революции: ее стихотворение об Италии привлекло внимание Алексея Максимовича Горького, и он его опубликовал³.

Переводческий диапазон Н. Н. Соколовой был очень широк. Прекрасно владея несколькими иностранными языками, она за пятьдесят лет своей литературной деятельности познакомила русских читателей со многими произведениями мировой классики и современной литературы. Наряду с другими из-под ее пера вышли переводы и известной пьесы Бен Джонсона «Варфоломеева ярмарка», и веселых средневековых «Фарсов об адвокате Пателене», и большинства знаменитых «Озорных рассказов» Бальзака, и рассказов Мопассана из цикла «Под солнцем», и утопической книги Уильяма Морриса «Вести ниоткуда», и второго тома недавно изданного у нас впервые романа Ипполито Ньюво «Исповедь итальянца».

От нас ушел человек, проживший долгую и содержательную жизнь в искусстве [Шервинский и др., 1969, с. 24].

Между тем, уже с появлением второго, с существенными дополнениями и исправлениями, издания некрополя московского Новодевичьего кладбища проблему с годом смерти можно было считать закрытой: в ряду 27 участка 3 находится семейная могила, в которой похоронены «библиотекарь» Николай Николаевич Соколов (1885–1919)⁴, сама «Соколова Наталья Николаевна (1890–1968)», «директор женской гимназии» Елизавета Гавриловна Соколова (1856–1940) и «младенец – 6 мес.» Володя Круг⁵ [Кипнис, 1998, с. 139].

² См., например: «Соколова Наталья Николаевна (ок. 1892–?), актриса, поэтесса (псевд. Теа-Эс)» [Купченко, 2007, с. 589]; «Соколова Наталья Николаевна (псевдоним Теа Эс или Тэа Эс; 1892–1968/1969?) – актриса, переводчица и поэтесса» [Усов, 2011, т. 2, с. 198]; «Соколова Наталья Николаевна (1892 – ?) – поэтесса, переводчица» [Густав Шпет..., 2013, с. 644]; «Соколова Наталия Николаевна (1882–1960? <так>) – поэт, переводчик с древнегреческого. Выступала под псевдонимом Тэа-Эс. Печаталась в журнале “Гермес” (1921–1924). Входила в группу неоклассиков, руководимую Г. Шенгели» [Коваленко, 2014, с. 43]; сведения о годах жизни, переводах с древнегреческого и об участии в группе «Неоклассики», Шенгели не руководившейся, недостоверны, но поскольку владельцы портрета «Поэтессы С.» знали ее реальное имя, то искажения, вероятно, накапливались по принципу «испорченного телефона» уже при переходах портрета из одних рук в другие; к сожалению, сам Г. Ф. Коваленко в беседе с нами назвать источник этих сведений не смог.

³ В действительности до революции было опубликовано несколько стихотворений из цикла «Италия», и данных о причастности Горького к этим публикациям нет.

⁴ С высокой долей вероятности этот тот самый «подверженный имени И. Ф. Анненского» Н. Н. Соколов, которому летом 1915 г. А. Альвинг вручил экземпляр книги Е. Я. Архипова «Миртовый венец» [Архипов, 2015, с. 124]; не исключено, что он же – сосед Вяч. Иванова по дому № 25 по Зубовскому бульвару «Николай Николаевич Соколов, преподаватель лицея памяти Цесаревича Николая» [Соболев, 2018, с. 124].

⁵ Скорее всего, сын сестры Н. Н. Соколовой Елены Николаевны Круг-Соколовой, жены электротехника, первого декана электротехнического факультета МВТУ Карла Адольфовича Круга (1873–1952).

По московским адресным книгам без труда определяется, что «вдова тайного советника» Е. Г. Соколова была в начале XX в. многолетним директором 5-й женской гимназии (Дурной, ныне Товарищеский, пер., дом 3). Дочь организатора женского образования в Москве тайного советника Гавриила Киприановича Виноградова (1810–1885) и сестра крупного медиевиста, с 1903 г. оксфордского профессора и позднее британского рыцаря Павла Гавриловича Виноградова (Sir Paul Vinogradoff; 1854–1925), вышла замуж за воспитателя великих князей Константина Константиновича («К. Р.») и Дмитрия Константиновича, «начальника с.-петербургских и царскосельских женских гимназий» тайного советника Николая Федоровича Соколова (1831–1895). После смерти мужа в Москве (проездом из Крыма в Петербург⁶) вместе с детьми осталась жить в Москве.

Статья для второго тома биобиблиографического словаря, готовившегося в конце 1920-х гг. (но изданного с запозданием почти на семьдесят лет) содержит неприметную формулировку о рождении «в семье педагога», более позднюю, нежели официальная (и также недостоверная) дата рождения («23 авг. 1892 г.») и более раннюю, чем было в действительности, дату первого выступления в печати:

СОКОЛОВА, Наталия Николаевна, поэт и переводчица (Морриса, Леопарди и др.), род. 23 авг. 1892 г. в СПб. в семье педагога. Обучалась в Драматической студии им. В. Ф. Комиссаржевской в Москве и в Цюрихском университете (факультет иностранной литературы). Путешествовала по Италии, Англии, Франции, Швейцарии и Швеции. Живет в Москве. I-е выступление в печати – в журн. «Русская мысль» в 1914 г. (стихи под псевд. Тэа Эс). Участвовала в журн. «Северные записки», в альман. «Жатва» и др. В переводе С. на сцене студии Московского Малого театра шла пьеса Потшера «Наследство» [Писатели современной эпохи..., 1995, с. 182].

В действительности два стихотворения из цикла «Италия» («1. Certosa d'Elme над Флоренцией (“Ступени шли крутой горою...”»⁷ и «2. Мне спать не дают песни громкие моря...») появились в журнале «Русская мысль» лишь два года спустя [Русская мысль, 1916, № 6, с. 121–123], как и еще одно стихотворение из этого же цикла, «Праздник всех святых (“Бьет колокол на белой кампаниле...”» [Северные записки, 1916, № 9, с. 98]; еще через два года в одном из последних перед закрытием журнала номеров «Русской мысли» «Тэа Эс» опубликует также переложение кантоны Дж. Леопарди «All'Italia» (1819) под названием «Отрывок из “Песни к Италии” Леопарди» – не без «двойного дна» и с очевидными историческими параллелями:

...С какою радостью глядя
Вперед, не видя час последний, к цели
Вы поднимались по дороге бед,
На праздник шли, а не на смерть и кровь,
Спешили все как будто на клич пира,

⁶ Н. Ф. Соколов был похоронен в Новодевичьем монастыре (примыкающее к нему Новодевичье кладбище будет открыто только в 1904 г.), могила не сохранилась. См.: [Московский некрополь, 1908, с. 135; Языков, 2001, с. 581].

⁷ Републиковано: [Тименчик, 2016, с. 552–553, 578–579].

Но встретил вас не свет,
А мрак и ночь конца...
[Русская мысль, 1918, № 1–2, с. 114]

В статье для словаря не упомянуто об обучении еще и в Строгановском училище, в подготовительный класс Наталия Николаевна Соколова была зачислена 20 сентября 1908 г. Соответствующие документы содержат реальную дату ее рождения:

[родилась, по старому стилю] 11 Авг. 1888 года. Православ. Окончила 5 Моск Женск Гимназию. Аттестат № 2288.
Адрес: 5 Моск Женск Гимназия
Метрика и аттестат сверены и возвращены ⁸

Участие в альманахе «Жатва» лишь только намечалось: его уже начатая печатанием девятая книга не увидела свет ⁹. Примечательно, что, согласно записи Л. Горнунга от 29 декабря 1925 г. («сообщение о смерти П. Г. Виноградова, арсеневого дяди Поля» [Горнунг, 2019, с. 193]), организатор издательства «Жатва» и второй муж Нины Подгоричани Арсений Альвинг (его наст. фамилия – Смирнов, одна из самых распространенных, что крайне осложняет генеалогические разыскания) был родственником Виноградовых. Если верить позднейшим показаниям Подгоричани, то и она приходилась Альвингу то ли троюродной сестрой ¹⁰, то ли просто «очень дальней» родственницей ¹¹ – и тем самым «Жатва» отчасти была и семейно-кружковым проектом, подключение к которому «Тэа Эс» было вполне ожидаемым.

Однако подборка стихов «Тэа Эс» – уже не традиционалистских, как ее пред-революционные опыты, – увидит свет лишь в начале 1924 г. в третьем номере московского машинописного журнала «Гермес». К этому времени она успела поработать секретарем у Мейерхольда ¹² (точные даты не установлены), однако этот эпизод своей биографии по не вполне ясным причинам ¹³ не упоминала даже тогда, когда это еще было вполне безопасным, начав делиться соответствующими воспоминаниями лишь в старости. Переводчица В. Н. Маркова, отдохавшая в Переделкино в 1964 г., записала 13 июня в своем дневнике:

⁸ РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Ед. хр. 8384. Л. 1–2.

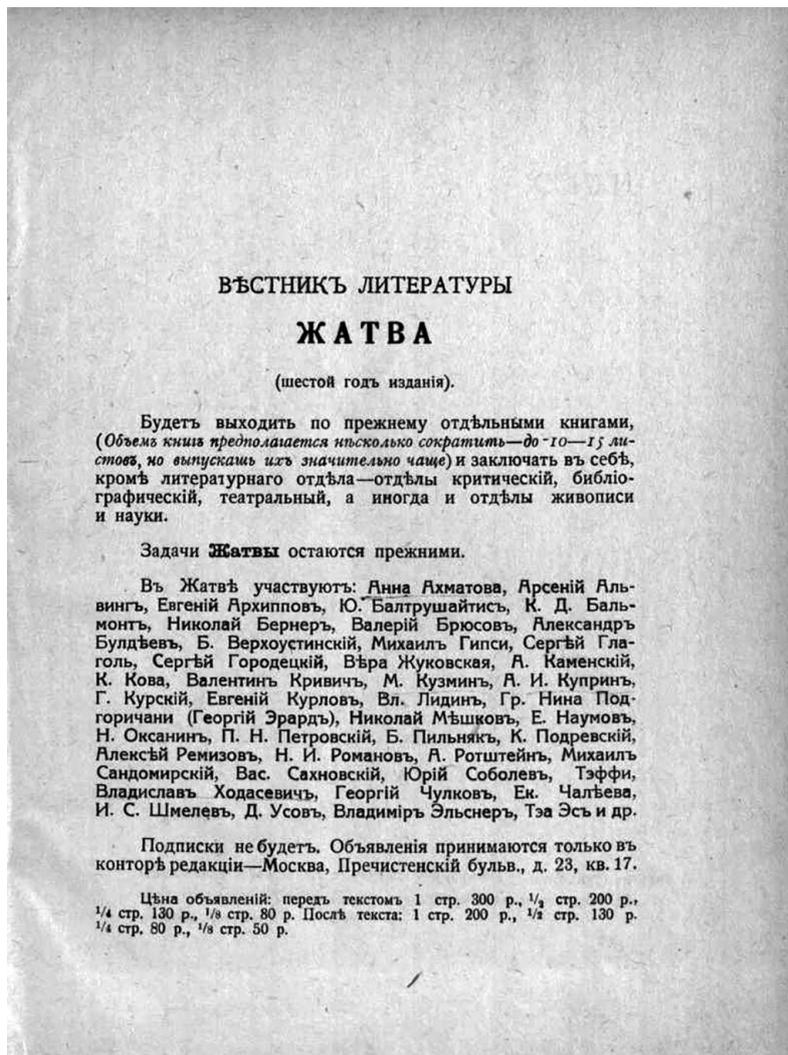
⁹ Ср.: «Альвинга очень обрадовала перспектива освободиться от семейных уз, и в 1924 году он ушел из дому, взяв с собой только томики любимых стихов в чудесных кожаных переплетах с дарственными надписями авторов, сборники “Жатвы” и даже последний сборник, не вышедший в свет в 1917 г.» [Горнунг, 2019, с. 587]; однако даже следов этого экземпляра девятой книги «Жатвы» разыскать не удастся, и судить о ее содержании сейчас можно лишь по анонсам.

¹⁰ ГАРФ. Ф. 10035. Оп. 1. Д. П-51417. Т. 1. Л. 17 об.

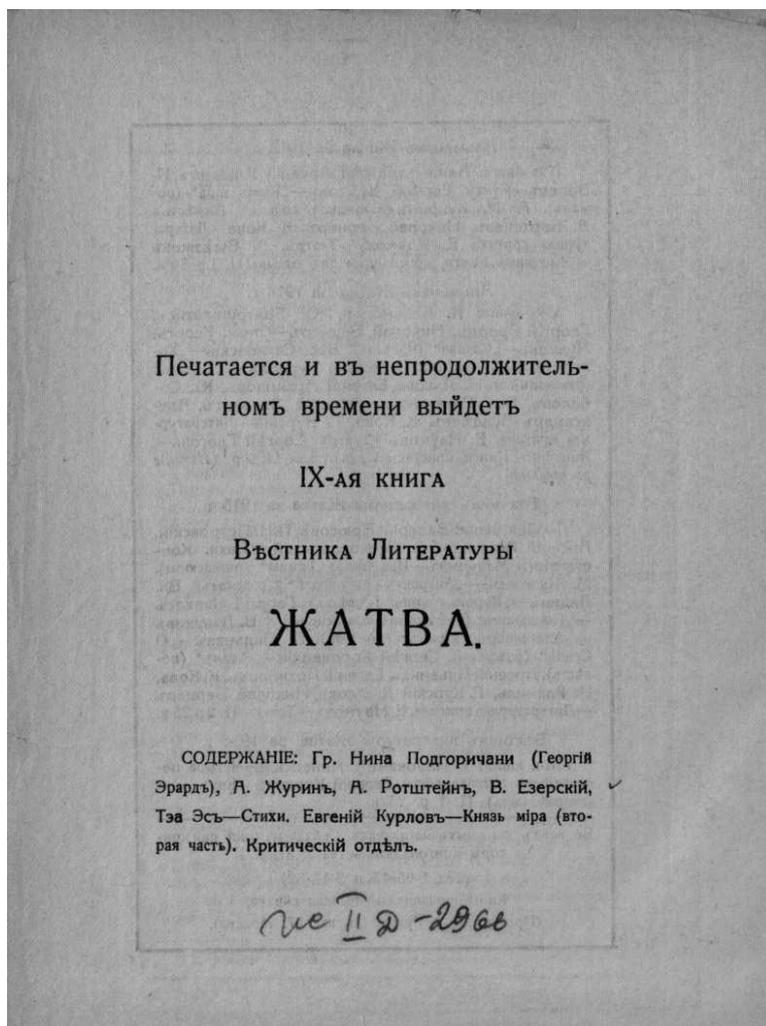
¹¹ Там же. Т. 2. Л. 15.

¹² См. о телефонограмме Ленина Мейерхольду от 27 декабря 1920 г.: «Записано в рукописном дневнике Театра РСФСР Первого (хранится у Н. Н. Соколовой). Публикуется впервые» [Мейерхольд, 1968, с. 23].

¹³ Известно лишь, что в июне 1924 г. «ее сократили на службе» [Горнунг, 2019, с. 118]. Но связано ли это увольнение с театром Мейерхольда и гипотетическим конфликтом с ним, неочевидно.



Рекламная листовка «Жатвы»
(Жатва: Вестник литературы. Книга VIII. М., 1916. Вклеена перед с. 1).
Advertising leaflet of “The Harvest”
(Harvest: Bulletin of Literature. Book VIII. M., 1916. Pasted in front of page 1)



Анонс девятой (не изданной) книги «Жатвы» (Жатва: Вестник литературы. Книга VIII. М., 1916. С. [188]). Май 1916 г. Упомянутая в анонсе вторая часть повести Е. Курлова «Князь мира» в действительности опубликована в самой кн. VIII

Announcement of the ninth (unpublished) book of “The Harvest”. The second part of E. Kurlov’s novel “Lord of This World” mentioned in the announcement was actually published in the eighth book itself

Есенин приходит к Мейерхольду, обращается к секретарше:

«Я стесняюсь к нему войти. У него там разные важные люди, а я вдруг буду звать его в кабак (“Стойло Пегаса”)! Вы уж сами как-нибудь ему скажите».

Нехотин В. В. *Тэа Эс* (Н. Н. Соколова, 1888–1968). *Материалы к биобиблиографии*

Долго сидел и ждал, приходил и на следующий день.

Пошла группа артистов театра (человек десять) во главе с Мейерхольдом. Позади шел Есенин с секретаршей.

(Рассказ секретарши, ныне поэта-переводчицы Натальи Николаевны Соколовой)¹⁴.

Появлению ее стихов в «Гермесе» сопутствовало активное участие в деятельности поэтического кружка «Кифара», руководимого все тем же Альвингом. Именно на квартире Соколовой (М. Козихинский пер., д. 4, кв. 15¹⁵) проходили многие из заседаний «Кифары»¹⁶, к осени 1923 г. сблизившейся с кругом издателей «Гермеса»¹⁷. В содержании третьего номера «Гермеса» ее участие обозначено просто как «ТЭА ЭС. Стихи», сама же подборка состоит из шести стихотворений, имеющих единую нумерацию (не исключая и переводов из Леопарди)¹⁸:

ТЭА-ЭС.

ИЗ ЦИКЛА «SKETCH-BOOK».

1. НЕГР¹⁹.

Банжо плачь, смейся, смейся.
В банжо бей, негр-Сам!
Жар веселья разлейся
По усталым сердцам.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2841. Оп. 1. Ед. хр. 65. Л. 17 – 17 об. Более ранняя (от 25 мая) запись: «С нами за столом сидит старая женщина, друг Станиславского, видимо, театралка: Наталия Николаевна Соколова. Играла с Станиславским в дурачки, неувядаемое воспоминание!» (Там же. Л. 7).

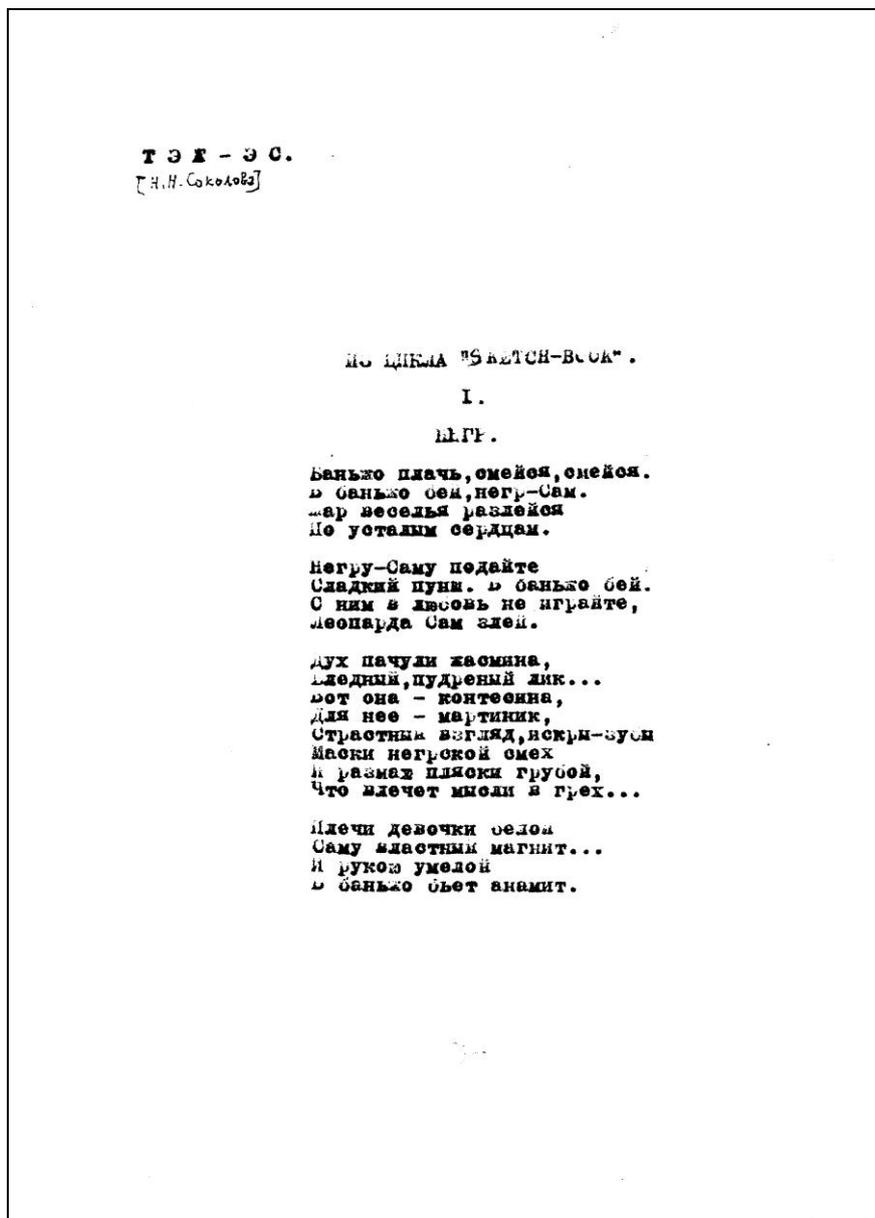
¹⁵ Ср. ошибочное «на кв. артистки Н. Н. Соколовой в Б. Козихинском пер., д. 4» [Купченко, 2007, с. 216]. По тому же адресу «Малый Козихинский 4, кв. 15», телефон «Е1-77-64» Соколова продолжала жить и в 1957 г. (РГАЛИ. Ф. 2546. Оп. 1. Ед. хр. 543. Л. 2, 5, 7).

¹⁶ В том числе 12 и 27 декабря 1923 г., 10 января, 26 марта, 9 апреля [Горнунг, 2019, с. 64, 68, 72, 79, 99, 111] и 13 декабря 1924 г. [Усов, 2011, т. 2, с. 198].

¹⁷ Детальнее см. статью А. Б. Устинова в настоящем выпуске журнала. Среди других авторов «Жатвы» в «Гермесе» публиковались Альвинг и Н. Ф. Бернер. Отметим, что выходцами из «Жатвы» были такие активные участники литературной жизни Омска 1917–1919 гг., как Н. М. Подгоричани и А. И. Булдеев, – в Москве до второй половины 1920-х не появлявшиеся, однако хорошо знакомые по белому Омску с такими авторами последнего, четвертого номера «Гермеса», как А. И. Венедиктов, Н. Я. Шестаков и С. А. Ауслендер.

¹⁸ [Гермес, 1923. № 3 (Сентябрь), с. 83–88]. Сохранены орфография и пунктуация оригинала. Самой возможностью ознакомиться с этими текстами мы обязаны Т. Ф. Нещумовой и А. Б. Устинову.

¹⁹ Републиковано: [Горнунг, 2019, с. 717]. «*Мартиник*» здесь – по-видимому, чернокожий уроженец карибского острова Martinique (а не коктейль «Dry Martini», исходно «Martinez»); «*анамит*» – едва ли выходец из Аннама, поскольку вьетнамские музыканты в 1920-х в Америке еще не работали; точно не каторжник из Французской Гвианы (действовавший там исправительный лагерь Vagne des Annamites будет открыт лишь в 1930 г.) и с малой вероятностью (хотя как переводчица Соколова вполне могла быть знакома со специальной этнографической литературой) калифорнийский индеец, в эпосе которых есть персонаж с таким именем (см.: «Anamit and rock moss» [Du Bois, Demetracopolou, 1930–1931, p. 371–372]).



Стихотворения «Тэа-Эс» в третьем номере машинописного журнала «Гермес»
(«Сентябрь 1923», фактически номер вышел в январе 1924 г., с. 83–88)

Тэа-Эс. Негр

«Tea-Es» poems in the third issue of the typewritten magazine «Hermes» («September 1923», in
fact, the issue was published in January 1924, p. 83–88)

Tea-Es. Negro

Негру-Саму подайте
Сладкий пунш. В банжо бей!
С ним в любовь не играйте,
Леопарда Сам злей!

Дух пачули, жасмина,
Бледный, пудренный лик...
Вот она – контесина,
Для нее – мартиник,
Страстный взгляд, искры-зубы
Маски негрской смех
И размах пляски грубой,
Что влечет мысли в грех...

Плечи девочки белой
Саму властный магнит...
И рукою умелой
В банжо бьет анамит.

2. АПАШ ²⁰.

Манэ его бы написал,
Как подходил он к тротуару,
Пронизан ветром и дождем
Небрежно закурив сигару.
И вспыхнувшим ее огнем
Лицо мгновенно освещалось
И наглой радостью смеялось,
Теряясь в темноте потом.
Он жизнь свою в тупик загнал:
Все ночи – карты до рассвета,
Удача – выиграл, дрался, пил,
Так каждый день – вот жизнь валета,
Вчера украл – сейчас убил...
Куда идти? В тюрьму, в цирк, в клаку?
Иль к женщине! – Дразнит собаку,
Не сняв с руки еще кастет.

3. ПАРОХОД ²¹.

Пароход, как серый нож чугунный,
Режет шолк сверкающих гребней,
Белый путь за ним ложится лунный,
Впереди все гуще мрак, темней...

И сирена голосом разлучным
Зарыдала, долго рвался стон, –
Потрясенный лязгом многозвучным
Режет воду острый нож-тритон.

²⁰ Републиковано: [Горнунг, 2019, с. 717–718].

²¹ Републиковано: [1001 поэтесса Серебряного века, 2019, с. 350].

АПАШ.

Манэ еге бы напикал,
Как подходи он к тротуару,
Пронизан ветром и дождем
Небрежно закурил сигару.
И вспыхнувшим ее огнем
Лице мгновенно освещалось
И наглой радостью смеялось,
Теряясь в темноте потом.
Он жизнь свою в тупик загнал:
Все ночи – карты до рассвета,
Удача – выиграл, драдея, нил,
Так каждый день – вот жизнь валега,
Вчера украл – сейчас убил...
Куда идти: в тюрьму, в цирк, в клоу.
Иль к женщине: – Дразнит собаку,
Не оная с руки еще кастет.

- 84 -

Тэа-Эс. Апаш
Tea-Es. Apache

Ветер мчит холодный бисер пены,
Губы горько жжот... Так далеки
Стали берега... На зов сирены
Не ответят скоро маяки.

**4.
У ПРИСТАНИ.**

Нагреты солнцем каменные глыбы,
Удар волны о них, как выстрел, сух,
Окончен долгий рейс свинцовой рыбы,
У белых скал она испустит дух.

Кричит сирены взмыленное горло,
Пудовый дым рвет чрево у котла
И дышет тяжело огненное жорло,
Где сердце угля съедено до тла.

Окончен рейс. Причалили и встали...
За мною путь тяжелый долгих бед,
Палящих полдней купола из стали
И гроз ночных ревуший черный бред.

И, как истраченный, изрубленный волнами
Лежит в жару безвольный пароход,
Так я, расставшись с радостными снами,
Причалила и жду, что час пробьет...

**5.
ИЗ ЛЕОПАРДИ**

**I.
К САМОМУ СЕБЕ ²².**

Теперь навек усни
Измученное сердце...
Затихни... Ясно мне, что верил я обману,
Уйди надежда прочь.
Истрачен пыл души – о том жалеть не стану.
Довольно трепетать.
Замри. Ничто не стоит здесь страданья
И не достойна слез твоих земля.
Любовь скучна, а без нее ничтожна
Вся жизнь – она бессмысленна и ложна.

Отныне отдохни,
Поняв в последний раз, что поколениям
Бесцельно умирать назначено судьбой.
Так презри этот свет.
Им правит на зло всем власть грубая природы
И суета сует.

²² Перевод стихотворения Дж. Леопарди «A se stesso (“Or poserai per sempre...”» (1833).

Э.

ПАРОХОД.

**Пароход, как острый нож чугуинный,
Режет молк сверкающих гребней,
Белый путь за ним ложится лунный,
Испереди все гуще мрак, темней...**

**И сирена голосом разлучным
Заридала, долго рвалася стон, -
Потрясенный дязгом многозвучным
Режет воду острый нож-тритон.**

**Ветер мчит холодный бисер пены,
Губы горько жгут... Так далеки
Стали берега... На воз сирены
Не ответит скоро мамки.**

- 85 -

Тэа-Эс. Пароход
Tea-Es. Steamboat

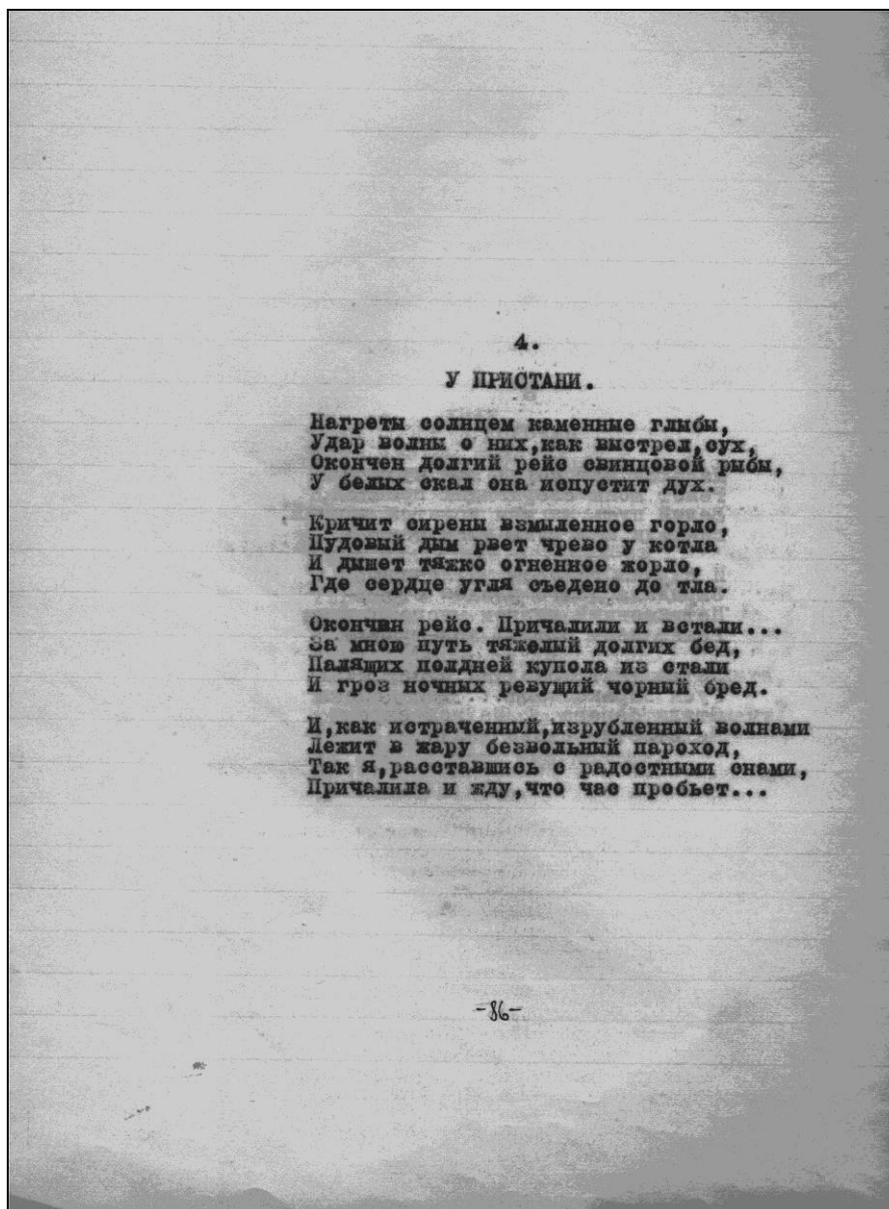
6.
ИЗ ЛЕОПАРДИ.

II.
ВЕЧЕР ПРАЗДНИЧНОГО ДНЯ ²³.

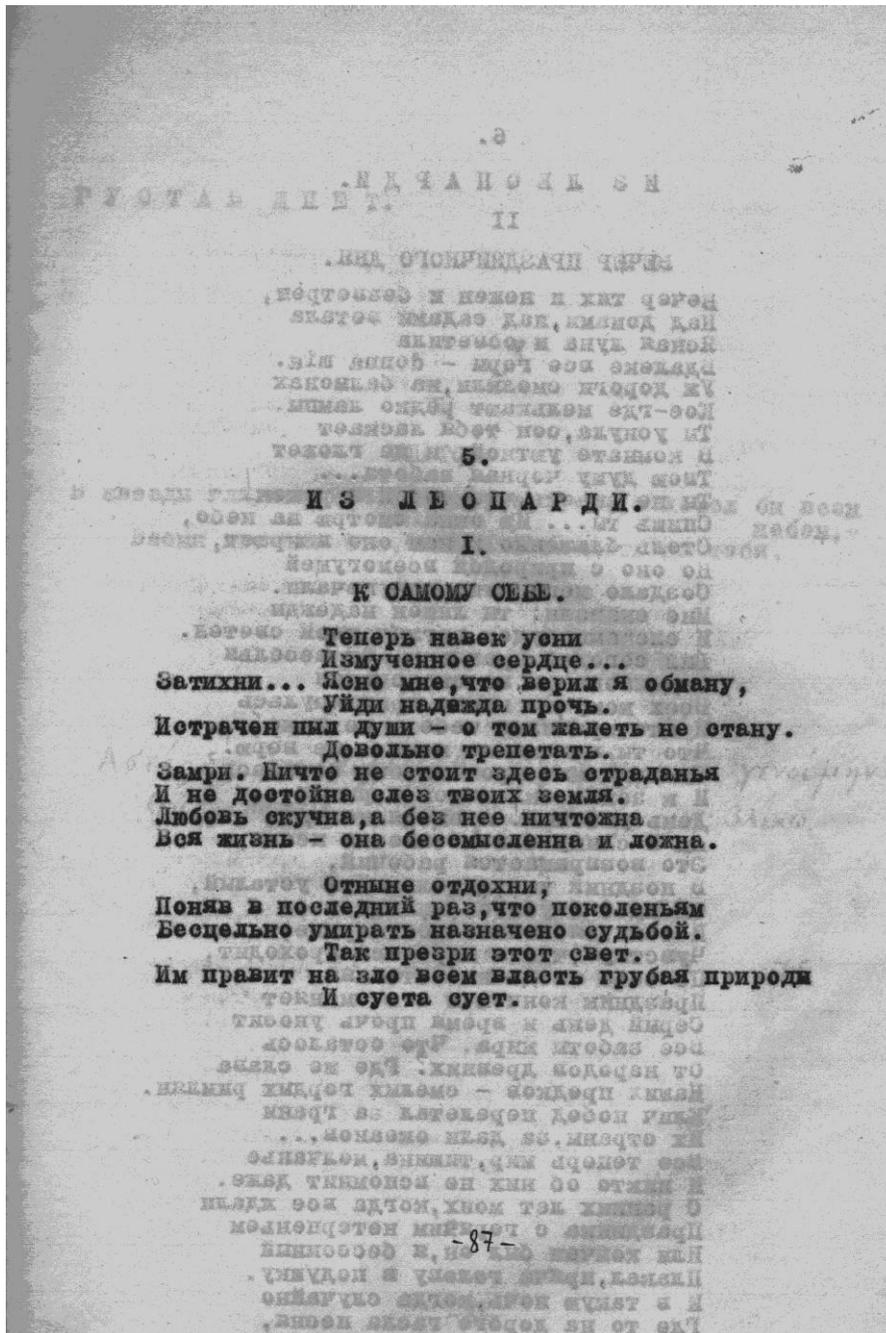
Вечер тих и нежен и безветрен,
Над домами, над садами встала
Ясная луна и осветила
Вдалеке все горы – *donna mia*.
Уж дороги смолкли, на балконах
Кое-где мелькают редко лампы,
Ты уснула, сон тебя ласкает
В комнате уютной; и не гложет
Твою душу черная забота...
Ты не знаешь, что тобой я ранен!
Спишь ты... Из окна смотрю на небо,
Столь блаженно к нам оно взирает,
Но оно с природой всемогущей
Создало меня лишь для печали.
Мне сказали: ты лишен надежды
И слезами будет взгляд твой светел.
Был сегодня праздник. От веселья
Отдыхаешь ты, во сне считая
Всех кому ты нынче приглянулась
И кто нравился тебе – не я же?
Что ты вспомнила меня – не верю!,
Сколько мне прожить еще осталось...
И к земле склоняюсь я, рыдая...
День ужасный! А еще я молод!
Ах я слышу близко льется песня,
Это возвращается рабочий,
В поздний час, довольный и усталый,
Он идет в убогое жилище.
И томится больно мое сердце,
Чувствуя, что в мире все проходит,
По себе следа не оставляя.
Праздник кончен и его сменяет
Серый день и время прочь уносит
Все заботы мира. Что осталось
От народов древних? Где же слава
Наших предков – смелых гордых римлян.
Клич побед перелетал за грани
Их страны, за дали океанов...
Все теперь мир, тишина, молчанье
И никто об них не вспомнит даже.
С ранних лет моих, когда все ждали
Праздника с горячим нетерпением
Или кончен был он, я бессонный
Плакал, пряча голову в подушку.

²³ Перевод стихотворения Леопарди «*La sera del di di festa* (“*Dolce e chiara è la notte e senza vento...*”))» (1820).

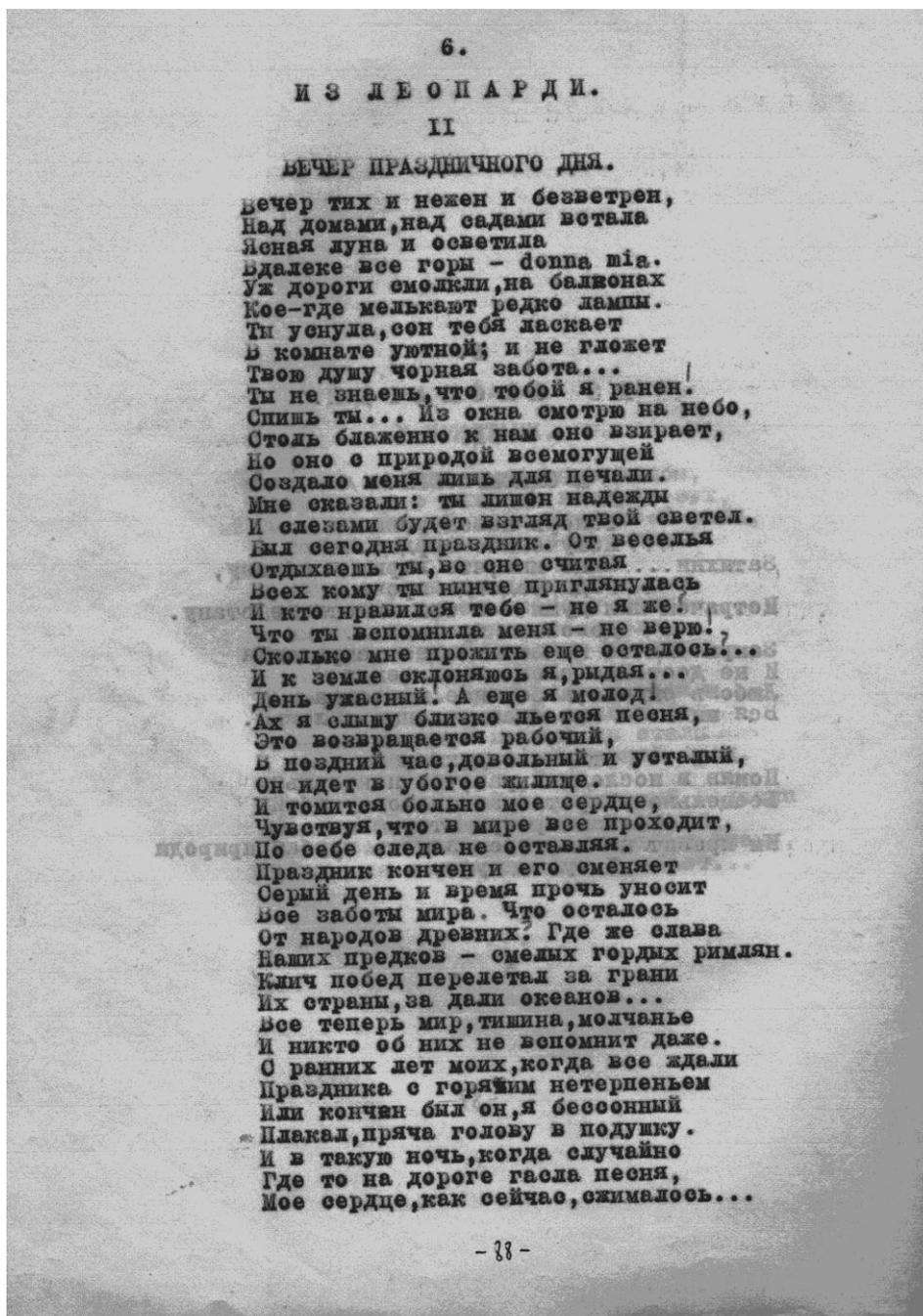
И в такую ночь, когда случайно
Где-то на дороге гасла песня,
Мое сердце, как сейчас, сжималось...



Тэа-Эс. У пристани
Tea-Es. At the Marina



Тэа-Эс. Из Леопарди. I. К самому себе
Tea-Es. From Leopardi. "A se stesso"



Тэа-Эс. Из Леопарди. II. Вечер праздничного дня
Tea-Es. From Leopardi. "La sera del di di festa"

Спустя три года после этой эфемерной публикации в «Гермесе» (и не упоминая ее) Соколова готовит для Е. Ф. Никитиной автобиблиографическую записку:

Наталья СОКОЛОВА.

Род. в 1892 г.

В июне 1916 года в журнале «Русская Мысль» появились в первый раз два моих стихотворения, подписанные ТЭА ЭС из цикла «Италия»: «Чертога Д’Эльме над Флоренцией» и «Мне спать не дают песни громкие моря». В сентябре в «Северных Записках» того же года было напечатано стихотворение «Праздник Всех Святых» из цикла «Италия». В последней книге «Русской Мысли» помещен перевод стихотворения Леопарди: «Из песни к Италии». В 1916 году в сборник «Жатва» были приняты несколько моих стихотворений. В настоящее время имею готовых к печати два сборника стихотворений.

I. (120 пьес) с эпиграфом: «И сладостно мне было жарких дум уединенное волнение» А. Пушкин.

II. (90 пьес) русские и французские стихотворения оригинальные и переводы: Верлейна, Ванлерберга, Апполинера, Леопарди, Байрона, Кидса, Браунинг <так>, Стефенс и на французский язык переводы нескольких стихотворений Иннокентия Анненского²⁴. Эпиграф этой книги

«A thing of beauty is a joy for ever» (Endymion) Keats²⁵.

Сборник миниатюр для маленького театра.

Переведены мной романы: Вильяма Морриса. «Вести ниоткуда» (Новая Москва)²⁶. Роман Гиспа и Мизор «Негритянка в купальне» (Современные проблемы)²⁷. Сборник рассказов Поля Моран «Легкомысленная Европа»²⁸. Статья: Современное значение музыки Шеневьера (Западный сборник, Новая Москва²⁹). Выдержки из лекции Гвидо Адлера «О Риенци». Отрывки из писем Шумана «о Берлиозе». На английский язык переведена брошюра Мейерхольда «Амплуа актера» издание (Гвытм³⁰).

Пьесы: «Варфоломеевская ярмарка» комедия Бен Джонсона (5 действий), «Наследство» Потшера, народная трагедия (3 действия), «Прялка Барберины» А. Мюссэ (комедия 7 картин). Отрывок из пьесы того же автора, одна картина из комедий «О чем мечтают девушки», «В тенетах» Тристана Бернара, комедия-фарс (3 действия), «Давайте играть» Т. Ашард (комедия 3 действия), «Сообщница Фронде» пьеса (4 действия), «Убийца» Э. Абул, водевиль (2 действ.), «Угар» Ш. Мере, пьеса (4 действия), «В кипящем котле» Уптон Синклер, комедия (4 действия), «Каждый по своему» Пиранделло, комедия (4 действия), «Как прежде, лучше чем прежде» комедия Л. Пиранделло (4 действия). Три последних пьесы при сотрудничестве А. Иловойской.

²⁴ В частности, переводы стихотворений «В вагоне» и «На северном берегу», читавшиеся на заседании «Кифары» в квартире Соколовой 13 декабря 1924 г. по случаю 15-летия со дня смерти Анненского [Усов, 2011, т. 2, с. 198].

²⁵ Внизу рукописная сноска «Есть вечная радость в прекрасном».

²⁶ [Моррис, 1923].

²⁷ [Гиспа, Мизор, 1926].

²⁸ По всей видимости, оставшийся неизданным перевод книги Paul Morand “L’Europe galante” (1925).

²⁹ См.: [Шеневьер, 1923]. Оригинал: [Chennevière, 1920].

³⁰ В действительности «Гвытм» – Государственные высшие режиссерские (а не театральные) мастерские, см.: [Мейерхольд и др., 1922]. Отдельных изданий английского перевода Соколовой не выявлено.

Все перечисленные мною переводческие работы занимают период с 1918–1926 г.³¹

Существенные биографические детали содержит и переписка Соколовой с Борисом Садовским. Сохранились два ее письма к Садовскому, разделенные двадцатилетним интервалом, и шесть писем Садовского к Соколовой, причем последние, как правило, не датированы, а архивная нумерация листов явно не соответствует хронологии (поэтому расположение публикуемых писем вынужденно условное):

<Н. Соколова – Б. Садовскому, январь 1908 г.>³²

18-го Января <1908>

Многоуважаемый
Борис Александрович

Я виновата перед Вами, что до сих пор не благодарила Вас за Вашу книгу, кот. доставила мне огромное удовольствие. Я хотела лично поблагодарить Вас за внимание и прелестные стишки – но мне это не удалось. Доставьте мне еще раз удовольствие, не откажите приехать к нам 22^{го} вечером. У нас будет небольшой музыкально-танцевальный костюмированный вечер. Встречайте у нас много Ваших знакомых, кот. будут очень рады Вас видеть. Будьте добры, позвоните мне по телеф. 120-5-7³³. Я всегда дома.

Всего лучшего!
Наталья Соколова

<Б. Садовской – Н. Соколовой, не ранее осени 1922 г.>³⁴

Дорогая
Наталья Николаевна

За эти долгие годы часто являлось в моей памяти Ваше милое лицо с глазами, взгляд которых нельзя забыть.

Последний раз мы виделись с Вами в О-ве Свободной Эстетики; на Вас было платье de colleté³⁵ и прическа в стиле 20-х, – и то и другое Вам очень шло. Я уехал, унося Ваш образ, и тогда же написал стихи «Акварель»³⁶. Если хотите, я Вам их пришлю вместе с моей книжкой «Морозные узоры». Дома я буду около 2 февр.; адрес мой: Нижний-Новгород, Тихоновская 27.

Ваших стихов буду ждать с нетерпением.

³¹ РГАЛИ. Ф. 341. Оп. 1. Ед. хр. 287. Л. 32–33.

³² Там же. Ф. 464. Оп. 2. Ед. хр. 207. Л. 1–2.

³³ Служебный телефон 5-й московской женской гимназии.

³⁴ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 10–11. Упомянутая в письме книга Садовского «Морозные узоры: Рассказы в стихах и прозе» (Пб.: Время, 1922) вышла из печати к осени 1922 г. Можно предположить, что письмо написано вскоре после этого.

³⁵ Платье декольте, с глубоким вырезом.

³⁶ Стихотворение Садовского «Твой взор – вечерняя истома...» из цикла «Cartes postales» (опубл. 1916), под названием «Акварель» сохранившееся также в нескольких рукописных автографах с посвящениями разным лицам и датировками от «1906» [Садовской, 2010, с. 254, 529] до «<1935?>» [Садовской, 2001, с. 158].

Нехотин В. В. *Тэа Эс (Н. Н. Соколова, 1888–1968). Материалы к биобиблиографии*

Тамара Ник.³⁷ сообщит Вам детали моего теперешнего бытия – и я надеюсь еще до отъезда получить известия от Вас.

Борис Садовской

P. S. Простите – но я всегда пишу карандашом.

<Б. Садовской – Н. Соколовой, конец 1922 – начало 1923 гг.>³⁸

Вот я и в Нижнем, дорогая Наталия Николаевна!

Прежде всего, как Ваше здоровье и скоро ли Вы поправитесь? Надеюсь, что болезнь сделает Вас более – нет, не более, а ~~еще более~~... как бы выразиться точнее... запутался... одним словом, в данный момент я себя чувствую так же приятно-смущенным, как в Об-ве Свободной эстетики лет 15 тому назад...

Но Вы меня, конечно, поймете и не рассердитесь. Ведь нет?

Посылаю Вам «Морозные узоры» и жду Вашей критики. Напишите, какая вещь Вам больше всего понравилась.

Жду с нетерпением Вашей карточки.

До свидания.

Б. С.

Нижний Новгород

Тихоновская 27

<Б. Садовской – Н. Соколовой>³⁹

Дорогая

Наталия Николаевна!

Вчера получил Вашу карточку и долго любовался античным профилем прелестного истинно-поэтического лица, которое за время нашей разлуки так похорошело и определилось. Какие благородные очертания рук и шеи! В то же время портрет дышит очарованием соблазна, проявлением⁴⁰ подлинной чувственности. Мне грустно, что я вижу только снимок, а не самый оригинал; утешаюсь мыслью, что скоро (недели через 3–4) буду опять в Москве и тогда наверное увижусь с Вами.

Очень прошу Вас прислать мне что-нибудь из Ваших стихотворений, а также критику на «Мор. узоры» и «Акварель». Еще я никак не могу расшифровать загадочную подпись на портрете справа (итальянское слово? какое?)

Объясните.

Прошу позволения поцеловать Вашу руку, особенно точеный мизинец с перстнем. Чувствую, что портрет Ваш меня вдохновляет – потянуло писать,

Тоже негуманный – стер. <так>

Как Вам кажется, должна ли любовь выражаться только нормальным способом взаимоотношений или для людей тонко и своеобразно чувствующих возможны уклонения от нормы? И есть ли фантазиям влюбленных пределы?

³⁷ Неустановленное лицо.

³⁸ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 4.

³⁹ Там же. Л. 8–9.

⁴⁰ Это слово малоразборчиво, не исключено и его прочтение как «пропорциями».

Скажите Ваше мнение, потом я скажу свое.
Мегсі за карточку.
Если хотите, пришлю Вам мою карточку

<Б. Садовской – Н. Соколовой, сентябрь 1924 г.>⁴¹

Дорогая
Наталья Николаевна!

Жду Вас и надеюсь, что мы проведем время так как подобает проводить его добрым друзьям и поэтам. Только предупредите меня открыткой о дате и часе Вашего визита. Какое вино Вы любите? Я здесь⁴² до половины сентября.

Целую Ваши классически-изящные ручки, а, если можно, то и ножки (разумеется, гораздо выше колен). Позволяете?

БС

В толпе беспечно-бестолковой
Ты, вдохновенная, давно
Цветешь фиалкой бирюзовой,
Глядящейся в речное дно.

Довольно над волною синей
Лазурный венчик наклонять –
Недаром над людской пустыней
Настроил лиру я опять.

Поверь ее призывным звонам
И вспыхнет на струнах у ней
Томительным блаженным стоном
Святая страсть минувших дней.

<Н. Соколова – Б. Садовскому, декабрь 1928 г.>⁴³

Шлю привет Вам,

дорогой Борис Александрович, и очень сожалею, что не смогу никак быть у Вас, как мне бы этого хотелось. Я серьезно заболела и три недели лежу и еще буду лежать. Какое же неприятное последствие гриппа, кот. врач называет септиссом <так> и кот. требует очень упорного лечения. От Тамары Николаевны я узнала, что Вы в Москве и т. к. мы не встречались с Вами в течение целой эпохи, то естественно, что много интересного дало бы нам возобновление нашего знакомства.

Я очень интересуюсь Вашим творчеством. Пришлите мне, если не трудно Вам и если хотите мне доставить удовольствие, что-нибудь из последних Ваших стихотворений.

Книга моих стихотворений направлена в глав. лит⁴⁴. Если ей суждено увидеть свет, то непременно пошлю ее Вам, только дайте Ваш адрес. Я ведь помню, как ми-

⁴¹ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 2–3. Стихотворение на отдельном листке. Скорее всего, письмо относится к сентябрю 1924 г. (см.: [Усов, 2011, т. 2, с. 253, 256]).

⁴² Т. е. в Москве.

⁴³ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 2. Ед. хр. 207. Л. 3 – 4 об. (датировка по карандашной приписке Садовского «Дек. 1928»).

⁴⁴ По всей видимости, этот тот же сборник из «120 пьес» с эпиграфом из Пушкина, который упомянут в записке для Е. Ф. Никитиной.

ло Вы отнесли к моим первым стихам, котор. я с волнением и страхом Вам послала на критику. Это было ох! как давно!

Когда будете в Москве другой раз, то непременно сообщите. Адрес мой: М. Козихинский пер. 4 кв. 15, тел. 57.07. Это обычный адрес. Сейчас же я по случаю болезни своей нахожусь у моей сестры, которая за мной ухаживает интенсивнейшим образом⁴⁵. И адрес следующий: Гороховская 29 кв. 1 проф. Круга. 2 57.88.

Еще раз всего лучшего.

Жму Вашу руку.

Наталья Соколова

<Б. Садовской – Н. Соколовой, 23 марта 1929 г.>⁴⁶

Нет. Я не знал, что Вы так серьезно хворали, милая Наталья Николаевна.

Я уж думал, что Вы за что-нибудь сердитесь на меня.

Портрет Ваш действительно вдохновил меня. Я написал прилагаемый сонет.

Как Вы его нашли?

По приезде в Москву надеюсь найти Вас здоровой, а раньше мая там вряд ли буду.

Я верю, что прошлое иногда возвращается и даже в гораздо более ярких красках. А вы пишете мне, когда будете чувствовать себя лучше. А теперь поправляйтесь до нашей встречи в царстве роз и соловьев.

Ваш друг

БС

10/23 марта

1929

Н⁴⁷

Узоры люстр, картины, зеркала

И томная высокая Диана.

Пролог несочиненного романа

Эрот, смеюсь, шептал нам из угла.

Расстались мы. Не знаю, чья стрела

Пчелой взвилась у девственного стана

Пред кем на миг раскрывшаяся рана

Блаженством медоносным истекла.

Где ж эпилог романа? – На портрете.

О эти волосы и плечи эти,

Точный профиль и змеиный взгляд!

В изгибах платья губы чуют снова

Томительно-душистый, душный яд

И шепчут недосказанное слово⁴⁸.

БС

⁴⁵ Е. Н. Круг-Соколова, в феврале 1928 г. присутствовавшая на докладе своей сестры «Бэн Джонсон и “Варфоломеевская ярмарка”» в ГАХН [Усов, 2011, т. 1, с. 486–487].

⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 1 – 1 об.

⁴⁷ Т. е. Нижний Новгород.

⁴⁸ На обороте листа. Опубликовано с датировкой «<1929?>» [Садовской, 2001, с. 146].

<Б. Садовской – Н. Соколовой, 1929?>⁴⁹

Дорогая
Наталья Николаевна
Рад, что угодил. Но я буду в отчаянии, если Вам не позволят еще долго вых-
одить.
Я в мае буду в Москве. Хотите ли Вы видаться со мной?
Я приеду в первую волну вдохновения⁵⁰...
Ждать остается вообще немного, время летит и заставляет сожалеть о невоз-
вратном.
Будем же не замечать его!
Пишите мне чаще. Хотелось бы получить от Вас что-нибудь обнадеживающее
и острое... Я часто Вас вижу во сне в позе Тициановской Венеры. Портрет Ваш ме-
ня очень волнует.
Ваш Б. С.

Вскоре после завершения этой переписки поэтесса⁵¹ Теа Эс навсегда исчез-
нет⁵², вытесненная еще долго и плодотворно работавшей переводчицей Н. Н. Со-
коловой.

Список литературы

- Арион: Стихи. 1. Пб.: Сиринга, 1918. 64 с.
Архиппов Е. Я. Рассыпанный стеклярус: Сочинения и письма / Под общ. ред.
Т. Ф. Нешумовой. М.: Водолей, 2015. Т. 2. 832 с.
Гермес. 1923. № 3 (Сентябрь) [Машинописный альманах].
Гиспа В., Мизор Ф. Негритянка в купальне: Роман / Пер. с фр. Н. Соколовой;
с предисл. П. С. Когана. М.: «Современные проблемы» Н. А. Столляр, 1926. 250 с.
Горнунг Л. В. «Свидетель терпеливый...»: дневники, мемуары / Подгот. текста,
предисл., коммент. Т. Ф. Нешумовой. М.: АСТ, 2019. 761, [7] с.

⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 6–7.

⁵⁰ Это слово – взамен густо зачеркнутого.

⁵¹ Видимо, одно из последних упоминаний «поэтессы» содержится в письме Ю. Д. Гит-
терман Н. Н. Минаеву от 1 июля 1928 г. с рассказом о праздновании дня рождения Пуш-
кина в Московской консерватории: «...читал Тарловский хорошее стихотворение, но я
нахожу, что его стихи какие-то сухие и в них нет теплоты. Читала Вольтман не плохое
стихотворение. Соколова или Соколовская длинная такая поэтесса похожая на лошадь.
Фейга Коган и Пеньковский, который прочел позорное стихотворение. Во время чтения зал
хохотал, конечно, не оттого, что оно было остроумно, а оттого, что оно было ужасно»
[Минаев, 2014, с. 606].

⁵² В онлайн-справочнике Ю. А. Горбунова «Писательницы России (материалы для
биобиблиографического словаря)» (<http://book.uraic.ru/elib/Authors/Gorbunov/sl-17.htm>)
Н. Н. Соколовой приписаны «Сотр. в журн. “Свободный час” (1918. № 2)» и, предположи-
тельно, «Не ее ли стихи (Соколова Н. Н.) напечатаны в сб. “Две зари. (Стихи)” М., 1927?». В
действительности стихотворение «Перед грозю (“Яркая зарница небо озарила...”))»
[Свободный час, 1918, № 2 (май), с. 2] подписано некой «Ниней Соколовой», а «Н. Соко-
лова», автор стихотворения «Тучки – белые рубашки...» [Две зари, 1927, с. 33] названа
в предисловии слушательницей Литературных курсов [Две зари, 1927, с. 3].

Нехотин В. В. Тэа Эс (Н. Н. Соколова, 1888–1968). Материалы к биобиблиографии

- Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост. Т. Г. Щедрина. М.; СПб.: Петроглиф, 2013. 760 с.
- Две зари (Стихи) / Под ред. И. А. Новикова. М.: Никитинские субботники, 1927. 43 с.
- Каталог выставки картин и скульптуры Общества художников «Бубновый валеет». [М., 1916]. 16 с.
- Кипнис С. Е.* Новодевичий мемориал. Некрополь монастыря и кладбища. 2-е изд., испр. и доп. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1998. 640 с.
- Коваленко Г. Ф.* Киевский Пер Гюнт // Кристиан Крон. Живопись [каталог выставки 15 мая – 20 июля 2014, галерея «Наши художники»]. СПб.: Петроний, 2014. 150 с.
- Купченко В. П.* Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1917–1932. СПб.: Алетейя; Симферополь: Сонет, 2007. 608 с.
- Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы / [Сост., ред. текстов и коммент. А. В. Февральского]. М.: Искусство, 1968. Ч. 2: 1917–1939. 643 с.
- Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А.* Ампула актера. М.: ГВЫРМ, 1922. 15 с.
- Минаев Н. Н.* Нежнее неба: Собрание стихотворений / Сост., послесл. и коммент. А. Л. Соболева. М.: Водолей, 2014. 848 с.
- Моррис В.* Вести ниоткуда, или Эпоха мира / Полный пер. с англ. Н. Н. Соколовой; с послесл. Д. А. Горбова. [Москва]: Новая Москва, 1923. 224 с.
- Московский некрополь. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1908. Т. 2: К–П. 486 с.
- Писатели современной эпохи: Биобиблиографический словарь. М.: Русское библиографическое общество, ЭксПринтНВ, 1995. Т. 2. 272 с.
- Русская мысль [Журнал] (Пг.). 1916–1918.
- Садовской Б.* Стихотворения, рассказы в стихах, пьесы и монологи / Сост. С. В. Шумихина. СПб.: Академический проект, 2001. 398 с.
- Садовской Б. А.* Морозные узоры: Стихотворения и письма / Сост. Т. В. Анчуговой. М.: Водолей, 2010. 568 с.
- Свободный час: Литературный журнал (М.). 1918.
- Северные записки: Литературно-политический ежемесячник (Пг.). 1916.
- Соболев А. Л.* «Зубовская пустынь»: история предпоследней московской квартиры Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: исследования и материалы / Сост. С. В. Федотова, А. Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Вып. 3. С. 308–355.
- 1001 поэтесса Серебряного века: В 3 т. / Сост. Виктора Кудрявцева. М.: Престиж Бук, 2019. Т. 2. 688 с.
- Тименчик Р. Д.* Итальянские мотивы в русской поэзии начала XX века // Тименчик Р. Д. Ангелы – люди – вещи: в ореоле стихов и друзей. М.: Мосты культуры; Гешарим, 2016. С. 515–583.
- Усов Д. С.* «Мы сведены почти на нет...» / Под ред. Т. Нешумовой. М.: Эллис Лак, 2011. Т. 1: Стихи. Переводы. Статьи. 672 с.; Т. 2: Письма. 768 с.
- Шеневьер Ж.* Современная французская музыка / Пер. Соколовой // Западные сборники: Литература-искусство. [М.:] Новая Москва, 1923. Выпуск первый. С. 252–264.
- Шервинский С., Наровчатов С., Калашиникова Е.* Слово прощания // Литературная Россия. 1969. № 2 (314), 10 янв. С. 24.

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

Языков Д. Д. Материалы для «Обзора жизни и сочинений русских писателей и писательниц». Вып. 15: Русские писатели и писательницы, умершие в 1895 году // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. М.: Студия ТРИТЭ, 2001. [Т. 11]. С. 569–596.

Chennevière G. Le Rôle social delà musique // *Mercure de France*. 1920. № 539. Т. CXLIV. 1 décembre. P. 289–307.

Du Bois C., Demetrapoulou D. Wintu Myths // *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*. 1930–1931. Vol. 28. P. 279–403.

Архивы

Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ), Москва

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), Москва

References

Arhipov E. Ya. Rassypannyj steklyarus: Sochineniya i pis'ma [Scattered bugles]. Ed. by T. F. Neshumova. Moscow, Vodoley, 2015, vol. 2, 832 p. (in Russ.)

Arion, Stikhi. 1 [Arion, poems]. Petersburg, Siringa, 1918, 64 p. (in Russ.)

Chennevière G. Le Rôle social delà musique. *Mercure de France*, 1920, no. 539, vol. CXLIV, 1 décembre, p. 289–307.

Chennevière G. Sovremennaya frantsuzskaya muzyka. Trans. by Sokolova. In: *Zapadnye sborniki: Literatura-iskusstvo* [Western Collections: Literature-Art]. [Moscow], Novaya Moskva, 1923, iss. 1, p. 252–264. (in Russ.)

Du Bois C., Demetrapoulou D. Wintu Myths. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, 1930–1931, vol. 28, p. 279–403.

Dve zari (Stikhi) [Two dawns (poems)]. Ed. by I. A. Novikov. Moscow, Nikitinskie subbotniki, 1927, 43 p. (in Russ.)

Germes [Hermes], 1923, no. 3 (Sept.) [Mashinopisnyj al'manakh]. (in Russ.)

Gaspa V., Mizor F. Negrityanka v kupal'ne [Black lady in the bath]. Roman, trans. from Fr. by N. Sokolova, with intr. by P. S. Kogan. Moscow, “Sovremennye problem” N. A. Stollyar, 1926, 250 p. (in Russ.)

Gornung L. V. “Svidetel' terpelivyj”: dnevniki, memuary [“Patient Witness...”: Diaries, Memoirs]. Prep., intr., comment. by T. F. Neshumova. Moscow, AST, 2019, 761, [7] p. (in Russ.)

Gustav Shpet i shekspirovskij krug. Pis'ma, dokumenty, perevody [Gustav Shpet and the Shakespearean Circle. Letters, documents, translations]. Ed. by T. G. Shchedrina. Moscow, St. Petersburg, Petroglif, 2013, 760 p. (in Russ.)

Katalog vystavki kartin i skul'ptury Obshchestva khudozhnikov “Bubnovyj valet” [Exhibition catalog of the “Jack of Diamonds” artistic association]. [Moscow, 1916], 16 p. (in Russ.)

Kipnis S. E. Novodevichiy memorial. Nekropol' monastyrya i kladbishcha [Novodevichy Memorial: Necropolis of the Monastery and Cemetery]. 2nd ed. Moscow, Art-Biznes-Centr, 1998, 640 p. (in Russ.)

Kovalenko G. F. Kievskiy Per Gyunt. In: Kristian Kron. Zhivopis' [Xan (Christian) Krohn. Paintings] [Katalog vystavki 15 maya – 20 iyulya 2014, galereya “Nashi khudozhniki”]. St. Petersburg, Petroniy, 2014, 150 p. (in Russ.)

- Kupchenko V. P. *Trudy i dni Maksimiliana Voloshina. Letopis' zhizni i tvorchestva. 1917–1932* [Works and days of Maksimilian Voloshin: Chronicle of life and work. 1917–1932]. St. Petersburg, Aleteya; Simferopol, Sonet, 2007, 608 p. (in Russ.)
- Meyerhold V. E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy* [Articles. Letters. Speeches. Conversations]. Comp., ed. and comment. by A. V. Fevralsky. Moscow, Iskusstvo, 1968, vol. 2: 1917–1939, 643 p. (in Russ.)
- Meyerhold V. E., Bebutov V. M., Aksenov I. A. *Amplua aktera* [The Actor's Emplou]. Moscow, GVYRM, 1922, 15 p. (in Russ.)
- Minaev N. N. *Nezhnee neba: Sobranie stikhotvorenyy* [More gentle than the sky: collected poems]. Comp., afterword and comment. by A. L. Sobolev. Moscow, Vodoley, 2014, 848 p. (in Russ.)
- Morris W. *Vesti niotkuda, ili Epokha mira* [News from Nowhere (or An Epoch of Rest)]. Trans. from Engl. by N. N. Sokolova, with afterword by D. A. Gorbov. [Moscow], Novaya Moskva, 1923, 224 p. (in Russ.)
- Moskovskiy nekropol' [Moscow Necropolis]. St. Petersburg, Tip. M. M. Stasyulevicha, 1908, vol. 2: K–P, 486 p. (in Russ.)
- Pisateli sovremennoy epokhi: Biobibliograficheskiy slovar' [Writers of the Modern Era: A Biobibliographic Dictionary], Moscow, Russkoe bibliograficheskoe obshchestvo, EksPrintNV, 1995, vol. 2, 272 p. (in Russ.)
- Russkaya mysl' [The Russian Thought] [Zhurnal] (Petrograd). 1916–1918. (in Russ.)
- Sadovskoy B. A. *Moroznye uzory: Stikhotvoreniya i pis'ma* [Frosty patterns: Poems and letters]. Comp. by T. V. Anchugova. Moscow, Vodoley, 2010, 568 p. (in Russ.)
- Sadovskoy B. *Stikhotvoreniya, rasskazy v stikhakh, p'esy i monologi* [Poems, stories in verse, plays and monologues]. Comp. by S. V. Shumihin. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 2001, 398 p. (in Russ.)
- Severnye zapiski: Literaturno-politicheskiy ezhe mesyachnik [The Northern Notes: Literary and Political Monthly] (Petrograd). 1916. (in Russ.)
- Shervinskiy S., Narovchatov S., Kalashnikova E. *Slovo proshchaniya. Literaturnaya Rossiya* [Obituary], 1969, no. 2 (314), 10 Jan., p. 24. (in Russ.)
- Sobolev A. L. “Zubovskaya pustyn'”: istoriya predposledney moskovskoy kvartiry Vyacheslava Ivanova. In: Vyacheslav Ivanov: issledovaniya i materialy [Vyacheslav Ivanov: Studies and materials]. Comp. by S. V. Fedotova, A. B. Shishkin. Moscow, IMLI RAS Publ., 2018, iss. 3, p. 308–355. (in Russ.)
- Svobodnyj chas: Literaturnyj zhurnal [The Free hour: Literary magazine]. (Moscow), 1918. (in Russ.)
- Timenchik R. D. *Ital'yanskie motivy v russkoy poezii nachala XX veka*. In: Timenchik R. D. *Angely – lyudi – veshchi: v oreole stikhov i druzey* [Angels – Persons – Objects: in a nimbus of poems and friends]. Moscow, Mosty kul'tury, Gesharim, 2016, p. 515–583. (in Russ.)
- 1001 poetessa Serebryanogo veka [1001 Poetess of the Silver Age]. In 3 vols. Comp. by Viktor Kudryavtsev. Moscow, Prestizh Buk, 2019, vol. 2, 688 p. (in Russ.)
- Usov D. S. “My svedeny pochti na net...” [“We're almost nullified...”]. Ed. by T. Neshumova. Moscow, Ellis Lak, 2011, vol. 1: Stihi. Perevody. Stat'i, 672 p.; vol. 2: Pis'ma, 768 p. (in Russ.)
- Zazykov D. D. *Materialy dlya “Obzora zhizni i sochineniy russkikh pisateley i pisatel'nits”*. Vyp. 15: (Russkie pisateli i pisatel'nicy, umershie v 1895 godu). In: Rossiyskiy Arkhiv: Istoriya Otechestva v svidetel'stvakh i dokumentakh XVIII–XX vv.

Литературный быт: сюжеты и судьбы

[Russian Archive: History of the Fatherland in the Evidences and Documents of the 18th – 20th centuries]. Moscow, Studiya TRITE, 2001, [vol. 11], p. 569–596. (in Russ.)

Archives

Gosudarstvennyj arkhiv Rossijskoj Federatsii [The State Archive of the Russian Federation] (GARF), Moscow

Rossijskij gosudarstvennyj arkhiv literatury i iskusstva [The Russian State Archive of Literature and Arts] (RGALI), Moscow

Сведения об авторе

Нехотин Владимир Владимирович – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН (Москва, Россия)

nehotin@gmail.com

Information about the Author

Vladimir V. Nekhotin – PhD (Philology), Senior Research Fellow (Literary Heritage sector), A. M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation)

nehotin@gmail.com

ISSN 2410-7883

Сюжетология и сюжетография. 2020. № 1

Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 1

Требования к оформлению статьи

Редакция принимает материалы объемом 0,5–0,7 п. л. в виде файла, набранного в редакторе Word 97-2003: шрифт Times New Roman, кегль 14, междустрочный интервал 1,5, поля со всех сторон 2 см, абзацный отступ 0,5 см.

Порядок расположения структурных элементов статьи:

- слева номер УДК;
- по центру строчными буквами (шрифт полужирный) инициалы и фамилия автора статьи;
- по центру строчными буквами – аффилиация автора, почтовый адрес (курсив);
- по центру прописными буквами (шрифт полужирный) заголовок статьи (если название занимает 2 строчки и более, то междустрочный интервал одинарный, точки в заголовке не ставятся);
- по ширине аннотация (не менее 100 слов);
- по ширине ключевые слова (6–8 слов);
- основной текст статьи;
- список литературы;
- инициалы и фамилия автора, аффилиация автора, почтовый адрес, название статьи, аннотация, ключевые слова на английском языке;
- сведения об авторе и контактная информация на русском и английском языках, ORCID и другие коды автора.

Список литературы набирается вручную в конце статьи в алфавитном порядке порядке (кегель 10). Ссылка в тексте на цитируемую работу выглядит так: [Иванов, 2017, с. 51]. Ссылки на материалы, не поддающиеся библиографическому описанию, оформляются в виде сносок внизу страницы ¹.

Образец оформления статьи:

УДК 81:39, 81'23

И. И. Иванов¹, П. П. Петров²

¹ Новосибирский государственный университет

² Институт филологии СО РАН, Новосибирск

ИССЛЕДОВАНИЕ НАИМЕНОВАНИЙ РАСТЕНИЙ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Систематизируются термины для общего наименования лексических единиц тематической группы «Названия растений и их частей». Дается краткий обзор истории изучения данной лексики и прослеживаются истоки современного этнолингвистического когнитивного подхода, а также описываются возможные перспективы ее изучения.

Ключевые слова: термин, этнолингвистика, картина мира, фитонимы.

Основной текст статьи

Список литературы

Список источников (если есть)

¹ Например: *Зыковская Н. Л.* Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов. URL: http://www.lib.csu.ru/vch/2/2000_01/008.pdf (дата обращения 19.09.2012).

I. I. Ivanov¹, P. P. Petrov²

¹ *Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russian Federation, ivanov@gmail.com*

² *Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences,
Novosibirsk, Russian Federation, petrov@ngs.ru*

**STUDIES OF PLANT-NAMES AND AN ETHNIC WORLD IMAGE:
DEFINING THE PROBLEM**

This paper proposes a brief review of the history of researches in the vocabulary of plant-names (as well as names of some parts of plants). The author lays special emphasis on the sources of the modern ethnolinguistic approach. Some prospects of the further research are outlined.

Keywords: linguistic terms, ethnolinguistics, world image, phytonyms.

References

Иванов Иван Иванович – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Новосибирского государственного университета (ул. Пирогова, 1, Новосибирск, 630090, Россия, ivanov@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Ivanov Ivan I. – Candidate of Philology, Senior Researcher of Novosibirsk State University (1 Pirogov Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, ivanov@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Петров Петр Петрович – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, petrov@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Petrov Petr P. – Candidate of Philology, Senior Researcher of Literary Studies Section of Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, petrov@mail.ru, +7 (383) 330 47 72)

Обязательная англоязычная версия списка литературы (References) размещается в статье с учетом рекомендаций: <http://www.philology.nsc.ru/journals/spj/translit.pdf>

Статья подается в электронном виде по адресу zhurnal.syuzhet@yandex.ru, файл, отправленный по e-mail, называется так: ИвановИИ_статья.doc

Контактный телефон: 8 (383) 330 47 72 (понедельник, четверг)