

SLAVICA REVALENSIA

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

И. З. Белобровцева (Таллинн)

Н. А. Богомолов (Москва)

Майкл Вахтель (Принстон)

С. И. Гиндин (Москва)

А. А. Гиппиус (Москва)

Петер Гржибек (Грац)

Димитр Кенанов (Велико-Тырново)

И. П. Кюльмоя (Тарту)

Г. А. Левинтон (С.-Петербург)

М. Ю. Лотман (Таллинн / Тарту)

Н. Г. Охотин (С.-Петербург)

Е. А. Погосян (Эдмонтон)

Ф. Б. Поляков (Вена)

Эндрю Рейнольдс (Мэдисон)

Е. Н. Ремчукова (Москва)

Т. В. Скулачева (Москва)

Л. С. Флейшман (Стэнфорд)

Т. В. Цивьян (Москва)

Таллиннский университет

SLAVICA REVALENSIA IV

Издательство Таллиннского университета
Таллинн 2017



PERIODICA Universitatis Tallinnensis

Slavica Revalensia. Vol. IV

Редактор: Григорий Утгоф

Корректоры: Дарья Дорвинг, Антон Кюналь

Оформление и верстка: Сирье Ратсо

В оформлении обложки использован фрагмент лубка
«Мыши kota поGREбают» (XVIII в.)

Авторское право: Авторы статей, 2017

Авторское право: Издательство Таллиннского университета, 2017

ISSN 2346-5824 (print)

ISSN 2504-7531 (online)

TLÜ Kirjastus

Narva mnt 25

10120 Tallinn

www.tlupress.ee

Отпечатано в типографии Grano

СОДЕРЖАНИЕ

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

I

Е. В. Кардаш (С.-Петербург). «Амур с опрокинутым факелом»: Заметки о повести Пушкина «Гробовщик» 9

С. Н. Доценко (Таллин). Образ Петра I в повести А. Ремизова «Крестовые сестры» 40

А. Г. Мец (С.-Петербург). «Сергей Иваныч»: Об одном «герое» мандельштамовского «Шума времени» 68

А. И. Гришин (С.-Петербург). Судьба «Черного человека»: Между красными и белыми (К истории раннего киносюжета Андрея Платонова) 75

А. А. Данилевский (Таллин). «Музей» С. М. Даниэля: Текст и структура аудитории 88

II

Д. Д. Николаев (Москва). Поэтика комического и контекст (Рассказ А. Т. Аверченко «Праведник») 113

Е. А. Яблоков (Москва). «Она будет мне отдаваться, а я терпеть этого не могу» («Дьяволиада» М. А. Булгакова как либертинажный текст) 147

А. И. Федута (Минск). Две версии одного события (Исторический комментарий к анекдоту С. Д. Довлатова) 175

КРИТИКА

Дарья Дорвинг (Таллин). Дон-Кихоты «Снежной революции». Рец. на кн: «“Мы не немцы!”: Антропология протеста в России 2011–2012 годов»	181
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

БИБЛИОГРАФИЯ

Кафедра русской литературы Таллинского педагогического университета: Материалы к библиографии (1998–2000)	191
Abstracts.....	199
Kokkuvõtted	203
Авторы этого выпуска.....	206
Авторам будущих выпусков.....	209

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

I

«АМУР С ОПРОКИНУТЫМ ФАКЕЛОМ»: ЗАМЕТКИ О ПОВЕСТИ ПУШКИНА «ГРОБОВЩИК»

Е. В. Кардаш
(С.-Петербург)

Настоящая статья посвящена одному из образов «Гробовщика» – фигуре «Амура с опрокинутым факелом», украшающей вывеску над воротами нового дома Адриана Прохорова. Эта деталь неизменно привлекает внимание исследователей, поскольку служит точкой пересечения и взаимодействия нескольких смысловых и культурных планов. Во-первых, перед нами своеобразная эмблематическая конструкция, объединяющая два типа информации – визуальный и словесный. Правда, по сравнению с традиционной эмблемой, пушкинский образ имеет свою специфику: для него актуальны отношения не картины и сопровождающей ее надписи, а визуального образа и его описания, или интерпретации. Во-вторых, вывеска, бытовая деталь, воплощенная в художественном произведении, объединяет литературный и эмпирический уровни реальности. И, наконец, украшающая лавку гробовщика классическая аллегория – свидетельство взаимодействия автора с поэтическим языком эпохи, в котором античные образы выступали в функции системных, анонимных и общепонятных семантических единиц.

Существенно, что функцию своеобразного медиатора вывеска выполняет и в других литературных и околотекстовых текстах пушкинского времени. Затейливая надпись или необычное изображение над дверью магазина могут скрывать за прагматическим назначением тайный смысл, готовый открыться взгляду любопытного и внимательного наблюдателя. Вывеска здесь выступает сюжетным аналогом рукописи, случайно обнаруженной в выброшенной морем шкатулке, в ящике гостиничного бюро или

в лавке торговца, среди листов оберточной бумаги¹. К примеру, опубликованный в «Северной пчеле» анекдот, содержащий последний из упомянутых мотивов – рассказ о находке рукописи Александра Поупа, в которую торговка заворачивала масло – соседствует с аналогичным сообщением, в котором место рукописи занимает вывеска:

Один табачник в Риме купил за несколько пистолей картину, которую повесил над дверьми своей лавки вместо вывески; из-под пыли и грязи один только корабль виден был на картине. Знатоки тотчас узнали сокровище и купили картину за несколько червонцев. Это лучшее произведение Караваджа, изображающее *рыбную ловлю*. Картина сия почиталась погибшею в пожаре (Северная пчела. 1825. № 81; раздел: «Смесь»).

Вывеска способна также стать ключом к разгадке человеческой судьбы. Так, в повести О. М. Сомова «Вывеска: Рассказ путешественника» (1828) «замысловатые» изображение и надпись над дверьми цирюльни, привлекающие внимание рассказчика, предстают эмблематической репрезентацией жизни героя, его «бед и нынешнего благосостояния» (Сомов 1984: 112, 131).

В обоих случаях вывеска служит точкой пересечения, столкновения и слияния культуры и быта, символа и вещи, очевидности и загадки. Интригу сюжета каждый раз составляет способность наблюдателя – автора, рассказчика, персонажа (а вместе с ними – и читателя) – проникнуть в тайну вещи, распознать ее подлинное предназначение, смысл и ценность, невнятные невеждам и нелюбопытным. Возможно, и пушкинский сюжет предлагает «просвещенному читателю» подобную головоломку.

¹ Эти примеры приведены в предисловии к роману «Монастырь» (“The Monastery”, 1820) Вальтером Скоттом, иронизировавшим по поводу образа «найденной рукописи», превратившегося к тому времени в клише (Скотт 1829: 57–58; о распространенности мотива в европейской и американской литературе конца XVIII – первой трети XIX вв. см., например: Алексеев 1960: 75–76; Николюкин 1968: 300–301; Пушкин использовал этот мотив в предисловии «От издателя» к повестям Белкина и в «Истории села Горюхина» – см.: Пушкин 1940: 61, Пушкин 1948а: 134).

Окончательное решение ее, впрочем, не входит в задачи данной статьи. Целью исследования служит не ответ, а прежде всего сам вопрос – то есть, возможные принципы конструирования загадки. Речь, таким образом, пойдет о разнообразии культурных и литературных контекстов, с которыми связан избранный для анализа элемент сюжета.

1. «Готовое слово»: визуальное vs. литературное

«Просвещенный читатель» пушкинской эпохи, вероятно, без труда узнавал и идентифицировал изображение на вывеске Адриана Прохорова. Фигура крылатого мальчика или юноши с опрокинутым факелом – это аллегорическое изображение смерти, воспринятое классицизмом от античности и хорошо известное в Европе и в России конца XVIII – начала XIX вв., благодаря эстетическому трактату Готхольда Эфраима Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» („Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie“, 1766) и его статье «Как древние изображали смерть» („Wie die Alten den Tod gebildet“, 1769). Это устойчивый элемент культурной традиции, ее «готовое слово», органично вписанное в погребальный контекст. В конце XVIII – начале XIX в. образ широко использовался в оформлении надгробных памятников – например, в работах И. П. Мартоса, В. И. Демут-Малиновского, М. И. Козловского (см.: Нетунахина 1978: Ил. 61, 67, 97, 124, 127). Гипотетически он мог украшать и вывеску похоронного бюро (см.: Петрунина 1987: 88; Давыдов 1997: 44). Непосредственных доказательств этому на сегодняшний день не находится: русская живописная вывеска долгое время не рассматривалась как предмет «вечного хранения», и существующие собрания включают в себя преимущественно артефакты конца XIX – начале XX в., причем не московские, а петербургские (см.: Островский 1979: 241). Поэтому приходится рассчитывать лишь на «косвенные улики». Одну из них составляет «прямая зависимость» ряда сохранившихся вывесок XVIII – начала XIX в. «от станковой живописи классицизма с ее широким использованием аллегорий и символов» (Островский

1979: 242, 248; см. также: Островский 1974: 109–110)². Вывеска пушкинского гробокопателя соответствует этой тенденции, которая, кстати, не утрачивает актуальности и в начале XX в. Так, в перечне курьезных вывесок, замеченных и описанных в период с 1909 по 1915 г. Е. П. Ивановым, имеется торговый знак похоронной конторы:

На верху вывески изображен херувим, летящий с зажженным факелом. Летит он над гробом. Внизу надпись: «Гробовых дел мастер. Архипов» (Иванов 1989: 173).

К сожалению, трудно сказать, что именно позабавило здесь наблюдателя: живописный сюжет (возможно, показавшийся ему претенциозным), зажженный факел «херувима» (в одной из интерпретаций – атрибут свадебной, а не похоронной символики)³ или сам образ гения со светильником, к тому времени утративший популярность в мемориальной скульптуре, плохо опознаваемый, а потому представляющийся неуместным. Кроме того, это, конечно, слишком позднее свидетельство. И вместе с тем, оно также позволяет говорить о принципиальной возможности присутствия классической аллегии на вывеске гробовщика.

Версию о том, что интересующий нас образ апеллирует к повседневной реальности, частично подтверждает и сохранившийся автограф повести. Как известно, образ «Амура с опрокинутым факелом» появляется лишь в печатной редакции произведения: первоначально на вывеске Адриана Прохорова был изображен «красивый гробец» (Пушкин 1940: 625). Это распространенная

² М. И. Пыляев сообщал, что на вывесках «в старину <...> виднелись и аллегорические картины, многосложные рисунки из арабесков, цветов и разных атрибутов, сообразно с характером лавки или мастерства» (Пыляев 2001: 239). На французском материале вопрос о тесном взаимодействии коммерческой уличной живописи с академическими практиками подробно рассмотрен в статье Ричарда Ригли (Wrigley 1998: 43–67), посвященной истории парижских вывесок XVIII – первой трети XIX в.

³ Еще одна курьезная вывеска гробовщика, о которой сообщает автор, демонстрирует именно оксюморонное сочетание кладбищенского и эротического мотивов: «Бюро похоронных и свадебных процессий. Ядрейкин средний» (Иванов 1989: 174). Впрочем, в эмблематическом лексиконе зажженный факел мог также символизировать вечную жизнь души за гробом, что вполне соответствует похоронному контексту.

бытовая деталь: в XVII – XIX в. и европейские, и русские ремесленники часто избирали в качестве торговых знаков именно предметы производства или продажи (см.: Larwood, Camden 1867: 371; Neal 1947: 8, 25, 18, 174–175; Павлова 2004: 223, 225–226, 232)⁴. О причинах пушкинской правки можно лишь догадываться. Не исключено, например, что первоначально замена была вызвана необходимостью элементарной стилистической коррекции, желанием избежать повтора на коротком отрезке текста одного и того же слова «гроб» (см. последний вариант автографа: «...изображающая красивый гробец с подписью: здесь продаются гроба...» – Пушкин 1940: 625). Снабдить Прохорова другим товаром было невозможно, но можно было подарить ему другой торговый знак – пусть и не столь распространенный, но вполне узнаваемый.

Все эти рассуждения, однако, релевантны в том случае, если читать образ на вывеске гробовщика как живописное изображение – то есть, как визуальный феномен. Литературный текст, однако, предлагает читателю не картину, а ее словесное описание, в котором скорбный факельщик именуется «Амуром». Согласно одной из устоявшихся в пушкиноведении версий, подобный способ описания сообщает классической аллегории подчеркнуто абсурдную оксюморонную коннотацию, созданную гротескным соединением взаимоисключающих образов: Амур – бог (и символ) любви, и опрокинутый факел – эмблема смерти. О распространенности этой трактовки свидетельствуют примечания, сопровождающие популярные издания пушкинских повестей⁵; она находит отражение и в

⁴ Показательным свидетельством здесь служат записки графа Ф. В. Ростопчина, который на посту военного губернатора Москвы «снижал благоволение старых сплетниц и ханжей, приказав убрать гробы, служившие вывесками магазинам, их поставлявшим» (Ростопчин 1889: 656). Упомянутая традиция сохранялась в России на протяжении XIX – начала XX в. – см., например: Башуцкий [1841] 1986. 74–75; Бахтияров 1895: 77; Добужинский 1982: 124–125.

⁵ Так, в примечаниях к «Гробовщику» в издании 1935 г. в серии «Библиотека начинающего читателя» значится: «Амур – бог (или божок) любви, по верованиям древних римлян; его изображали обыкновенно в виде крылатого мальчика. Изображение Амура (бога любви) на вывеске у гробовщика подчеркивает нелепость этой вывески. Амур изображен с опрокинутым факелом – это должно обозначать смерть» (Пушкин

серьезных исследованиях (см., например: Bethea, Davydov 1981: 16; Шмид 2013: 249–250). О степени ее справедливости, однако, можно судить, лишь присмотревшись внимательнее к словоупотреблению, отличавшему в пушкинское время описания скорбного факельщика.

Относительно «нейтральным» его наименованием служило слово «гений». Именно так, например, описана аллегория смерти в «Ручной книге древней классической словесности...» И. И. Эшенбурга (со ссылкой на рассуждения Лессинга):

Художники часто изображали *Сон* с пламенником, обращенным вниз и потухающим. Таким точно образом представляли и *Танатос*, или *Смерть*, которую часто поставляли на могилах, насупротив брата ее *Сна* и изображали тихим Гением, а не так, как новейшие, в виде остова (Эшенбург 1817: 96; отмечено: Фридендер 1957: 154–156).

Н. М. Карамзин в «Письмах русского путешественника» и в романе «Рыцарь нашего времени» в соответствующем контексте упоминает о потушившем свой факел «гении жизни» (Карамзин 1984: 163, 590)⁶.

Имя бога любви в той же функции кажется, на первый взгляд, не очень уместным, поскольку оно создает путаницу, сообщая

1935: 47). В сокращенном виде («Амур – бог любви у древних римлян. Опрокинутый факел в руке Амура – символ смерти») эта трактовка повторяется в изданиях: Пушкин 1946: 136; Пушкин 1949b: 492), а также в популярных изданиях белкинского цикла с примечаниями А. Л. Слонимского («Амур – бог любви, изображавшийся в виде мальчика; опрокинутый факел обозначает смерть» – Пушкин 1955: 181; Пушкин 1966: 92; Пушкин 1977a: 113; Пушкин 1977b: 106); в примечаниях к изданиям из серии «Школьная библиотека для нерусских школ» Амур даже снабжен луком и стрелами – атрибутом, как правило, отсутствовавшим у скорбного факельщика на выполненных в античном стиле гробницах и мемориалах XVIII – XIX вв. (Пушкин 1969: 92; Пушкин 1974: 92).

⁶ В связи с «Гробовщиком» отмечено: Виноградов 1941: 602; Петрунина 1987: 88. Функции «гения жизни» разъясняются, например, в диалоге Платона «Федон»: «Когда человек умрет, его гений, который достался ему на долю еще при жизни, уведит умершего в особое место, где все, пройдя суд, должны собраться, чтобы отправиться в Аид...» (Платон 1993: 69, 433; примеч. А. А. Тахо-Годи). Трактовка описываемой античной аллегории как образа гения-хранителя упоминается в трактате Лессинга «Как древние изображали смерть», где она подвергается критике как неточная (см.: Lessing 1825: 93–94).

изображению специфическое и вполне определенное значение, мало соответствующее антуражу похоронной конторы: опрокинутый факел Амура, как известно, символизирует не угасшую жизнь, а угасшую любовь. Правда, и этот образ иногда может наделяться мрачными коннотациями. В поэме «Лекарство от любви» (*Remed. Amor.* 20–40, 50–54) Овидий сетует на бога любви, доводящего своих почитателей до гибели, и призывает его к милосердию; чтобы сохранить жизнь, человеку следует погасить пламя, вынудить Купидона уронить светильник. Ассоциативная связь пылающей или угасшей страсти, с одной стороны, и смерти, с другой, может проявляться и отчетливее. Известным примером служит принадлежащая Дж. П. Беллори (*Bellori*, 1613–1696) трактовка элемента барельефа на античном саркофаге – изображения крылатого юноши, опустившего потухший факел на грудь мертвеца (этот образ впоследствии появится на фронтисписе первого издания статьи Э. Г. Лессинга «Как древние изображали смерть»). Согласно описанию Беллори, упомянутая фигура воплощает собой любовь, гасящую чувство в груди умершего человека (“*Amor facem et affectus in pectore de mortui hominis extinguit*”) (*Bartoli* 1693. Fol. 67). Потенциальные смертельные коннотации образа иллюстрирует и устоявшаяся к XVI – XVII в. традиция эмблематических толкований, в связи с пушкинским «Гробовщиком» подробно рассмотренная Л. И. Сазоновой. Как отмечает исследовательница, перевернутый факел Купидона здесь символизирует именно угасшую любовь, однако может связываться и с представлением о страсти как причине гибели: «в одном из сборников немецкая версия подписи к этой эмблеме гласит “Любовь приносит жизнь и смерть” („*Liebe bringt Leben und Tod*“»)» (Сазонова 2012: 156–159). Сходная трактовка обнаруживается в примечаниях к гравюрам, опубликованным в 3-м томе «Древностей Геркуланума». Два живописных сюжета здесь посвящены истории Нарцисса: герой любит свое отражение в воде, рядом крылатый юноша переворачивает факел. В прилагающихся пояснениях изложена канва известного мифа. В первом жест Купидона лишь сопровождает трагические события:

Déjà Cupidon désolé renverse son flambeau; le fils de Céphise va bientôt tomber desséché; une fleur funeste prendra sa place et son nom [Уже опечаленный Купидон переворачивает факел. Сын Кефисса скоро падет бесчувственным; скорбный цветок займет его место и назовется его именем] (Antiquités d'Herculanum 1805: Planche XLVI).

Во втором, однако, он определяет судьбу юного красавца, рассердившего бога любви и тем самым навлекшего на себя гибель:

Irrité, l'Amour renversa son flambeau, la vie du malheureux Narcisse s'éteignit avec la flamme de l'amour, et une lugubre fleur consacra la mémoire de sa triste aventure [В раздражении Амур перевернул факел, жизнь несчастного Нарцисса угасла вместе с пламенем любви, и скорбный цветок увековечил это печальное событие] (Ibid: Planche XLVII).

Перечисленные интерпретации имеют общий сюжетно-семантический знаменатель: это описание взаимоотношений между плотью и духом, или, иначе, физическим и эмоциональным планами человеческого существования. Результат взаимодействия может быть разным: в «Лекарстве от любви» гибель чувства выступает условием спасения от физической гибели; в истории Нарцисса холодность, напротив, приводит героя к трагическому финалу. К той же области значений относится и упомянутая Л. И. Сазоновой подпись под эмблемой: любовное влечение одушевляет и наполняет существование смыслом («приносит жизнь»), неспособность справиться с несчастной страстью истощает душевные и физические силы или подталкивает к гибели («приносит смерть»)⁷.

⁷ Список примеров, иллюстрирующих разнообразные варианты интерпретации образа, поддается расширению. Например, можно вспомнить о распространенной в эпоху Возрождения платонической трактовке Эроса как силы, ослабляющей или разрывающей связь тела и души и, тем самым, дарующей последней возможность воссоединиться с божественным миром. В рамках этой интерпретации Эрос и Танатос сливались в парадоксальном образе «горько-сладкой» страсти. Предполагалось, что любовь являет свою подлинную сущность только в смерти, а смерть в облики любви не страшна (подробнее об этом см.: Wind 1967: 157–160).

Принципиальная неоднозначность образа противоречила методологическим установкам Лессинга. В статье «Как древние изображали смерть» он подчеркивал недопустимость двусмысленного толкования классической аллегии. Полемизируя с предложенной Беллори трактовкой изображения крылатого юноши, опустившего потухший факел на грудь мертвеца, Лессинг писал:

...Nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling notwendig ein Amor sein muß... Denn keine allegorische Figur muß mit sich selbst im Widerspruche stehen. In diesem aber würde ein Amor stehen, dessen Werk es wäre, die Affekten in der Brust des Menschen zu verlöschen. Ein solcher Amor, ist eben darum kein Amor [...Не каждый крылатый мальчик или юноша обязательно должен быть Амуром. <...> Никакая аллегория не должна противоречить сама себе. Дело этого Амура – гасить страсти в человеческой груди. Уже по одной этой причине подобный Амур – не Амур] (Lessing 1825: 89–90).

С этой точки зрения, пушкинское словоупотребление действительно предстает маркером парадокса, абсурда или иронии автора, намеренно превратившего гения смерти в бога любви. Следует учитывать, однако, что работа Лессинга, несмотря на ее полемический накал, остроумие и значительное влияние на европейскую и русскую культуру конца XVIII – начала XIX в., не положила конец традиции, складывавшейся на протяжении долгого времени. Будучи воспринята и усвоена, новая концепция оказалась органично встроена в ряд уже имевшихся интерпретаций античного образа. Категорично противопоставленные Лессингом трактовки благополучно уживались в текстах других авторов даже в тех случаях, когда те явно воспроизводили его идеи. Так, в опубликованной в журнале «Благонамеренный» переводной статье «О древних надгробных памятниках» объясняется: «Амур, обративший свой пламенник вниз, означает символ сна и вместе смерти» (О памятниках 1819: 185; отмечено: Рак 2011: 351). Далее автор уточняет: «Если обращенный вниз пламенник дает мысль о смерти, то в то же время Амур изображает начало жизни» (Ibid.).

Ничто не указывает, правда, что намеченное в данном случае сопряжение категорий жизни и смерти предполагает наличие у первого элемента оппозиции эротических коннотаций. Скорее можно предположить, что здесь, как и у Карамзина, речь идет об интерпретации печального факельщика как «гения жизни» – хранителя, сопровождающего и направляющего человека с момента его рождения. То есть, вполне вероятно, что наименования «гений» и «Амур» тяготеют в данном случае к синонимии. Сходная ситуация обнаруживается в «Описаниях античных медальонов» («Description de médailles antiques grecques et romaines....», 1806–1838) Теодора-Эдма Мионне. В пятом томе приложений под № 1465 значится «Cupidon, ou plutôt le Génie de la mort, appuyé sur un flambeau renversé» («Купидон или, скорее, гений смерти, опирающийся на перевернутый факел») (Mionnet 1830: 250). Если в этом случае выбор адекватного определения еще вызывает сомнения, то в другой дефиниции мирно уживаются друг с другом и фактически отождествляются: в третьем томе под № 114 описан «Cupidon debout, appuyé sur un flambeau renversé sur un autel» («Купидон, стоящий с перевернутым факелом, опущенным на жертвенник»); далее в скобках следует пояснение: «Emblème de la mort» («Эмблема смерти») (Mionnet 1808: 323). Существенно, что именно это пояснение обнажает семантическую составляющую образа, тогда как фраза «Купидон, стоящий с перевернутым факелом» скорее выполняет назывательную функцию – то есть, употребляется не в собственном, а в нарицательном смысле, функционируя как отсылка к визуальному образу. «Амур» или «Купидон» в подобных случаях – не имя бога любви, а принятое обозначение распространенной эмблематической фигуры, способной воспринимать самые разнообразные значения и функции. Традицию подобного словоупотребления иллюстрирует, например, описание оформления будущей книги, сделанное М. В. Ломоносовым: «Купидины: иной смотрит в микроскоп, иной с циркулем и цифирною доскою, иной на голову из трубы смотрит, иной в иготь принимает падающие из рога вещи и текущее из сосцов ее молоко. Все обще сносят на одну таблицу и пишут ее» (Ломоносов

1952: 494)⁸. Очевидно, что упомянутые персонажи не имеют отношения к любовным авантюрам. Они – всего лишь репрезентации контекстуально присвоенных им функций⁹. Не исключено, что, описывая вывеску Адриана Прохорова, Пушкин использовал слово «Амур» сходным образом. Амур здесь – не бог любви, а «божественное существо в образе миловидного мальчика с крыльями за спиной» (Словарь языка Пушкина 2000: 21)¹⁰. С этой точки зрения, чреватая двусмысленностью «словесная» составляющая в пушкинском описании остается не акцентирована; его доминантой оказывается составляющая визуальная.

Культура первой трети XIX в., однако, предоставляет в распоряжение «просвещенного читателя» и другой контекст для прочтения изображения на вывеске Адриана Прохорова. Органично сочетаясь и с классической аллегорией, и с кладбищенскими реалиями, он предполагает актуализацию уже не визуального, но именно «словесного» плана пушкинского образа. Символом смерти становится здесь фигура скорбящего бога любви, призванная воплощать собой чувство, не исчезающее с физической смертью объекта привязанности. Этот образ вполне подходит для кладбищенского мемориала и органично вписывается в антураж похоронной конторы. Природа его литературна: перед нами аллегорическая репрезентация элегической скорби – так, как ее описывает, например, А. Ф. Мерзляков:

Страстная, нежная или приятная элегия является иногда с власами растерзанными, с видом бледным, с очами слезящими, когда

⁸ Подробнее о купидонах в русской эмблематике и декоративном искусстве XVIII в. см.: Морозов 1970.

⁹ Подобной функцией наделялось изображение путто в эмблематической традиции – ср., напр., замечание Е. Г. Григорьевой по этому поводу: «Фигурка путто в силу своей обширной валентности может восприниматься вообще как понятие “действителя” – актанта» (Григорьева 2005: 33).

¹⁰ Примечательно в этом отношении отсутствие свидетельств, демонстрирующих, что современники Пушкина воспринимали фигуру на вывеске Адриана Прохорова как нечто парадоксальное или неуместное – при том, что были вполне чувствительны к имеющимся в тексте оксюморонным сближениям и каламбурам (см.: Пушкин в критике 2003: 132, 134; Сазонова 2012: 106).

предшествует ей Амур с потухшим пламенником, когда колена ее подгибаются от утомления и страдания...» (Мерзляков 1820: 71).

На то, что Амур в этом пассаже – именно бог любви, указывает источник образа: Мерзляков явно ориентируется на 9-ю элегию 3-ей книги «Любовных элегий» Овидия, где Купидон скорбит над телом мертвого поэта:

...flebilis indignos, Elegia, solve capillos!
 a, nimis ex vero nunc tibi nomen erit! –
 ille tui vates operis, tua fama, Tibullus
 ardet in extracto, corpus inane, rogo.
 ecce, puer Veneris fert eversamque pharetram
 et fractos arcus et sine luce facem...

(Amores III, 9: 3–8)

[Волосы ты распусти, Элегия скорбная, ныне:
 Ныне по праву, увы, носишь ты имя свое.
 Призванный к песням тобой Тибулл, твоя гордость и слава, –
 Ныне бесчувственный прах на запылавшем костре.
 Видишь, Венеры дитя колчан опрокинутым держит;
 Сломан и лук у него, факел сиявший погас...]

(Овидий 1973: 70–71)].

В русской поэзии пушкинского времени примерами использования подобного образа служат стихотворения К. Н. Батюшкова «<На смерть И. П. Пнина>» (1805), где скорбящая любовь носит имя Амура:

Когда в последний раз его мы обнимали,
 Казалось, с нами мир грустил,
 И сам Амур в печали
 Светильник погасил...

(Батюшков 1964: 74)

– и «На смерть супруги Ф. Ф. Кокошкина» (1811), с описанием надгробия, которое изображает тоскующих вместе гения смерти и Гименея с опущенным факелом:

Всё вокруг уныло! Чуть зефир весенний
Памятник лобзает;
Здесь, в жилище плача, тихий смерти гений
Розу обрывает.
Здесь Гимен, прикован, бледный и безгласный,
Вечною тоскою,
Гасит у гробницы свой светильник ясный
Трепетной рукою!

(Батюшков 1964: 130)

Итак, классическая аллегория, изображенная на вывеске Адриана Прохорова, предположительно содержит в себе, как минимум, два «готовых слова», актуальных для культуры пушкинского времени. Во-первых, это визуальный образ, хорошо узнаваемый и плотно встроенный в повседневную реальность; во-вторых, это относительно устойчивый поэтический мотив, «готовое слово» элегии и, как следует из пассажа А. Ф. Мерзлякова, ее символическая репрезентация. Оба они органично вписаны в мортальный контекст и в кладбищенский антураж. Оба, без сомнения, потенциально обладают оксюморонными коннотациями, истоком которых служит очерченная выше традиция истолкования и описания классического образа, а также его отношения со смежными культурными феноменами. Упомянутые коннотации, однако, в обоих случаях не составляют семантической доминанты: чтобы актуализировать их, превратить «Амура с опрокинутым факелом» в парадокс или абсурд, требуется отдельное деконструирующее усилие, специальный риторический или сюжетный инструментарий. Функции последнего, как предполагается, выполняет определение «дородный», которым снабжает Амура Пушкин. Иронически травестируя «высокий» образ, оно неизбежно сообщает ему сюжетную и семантическую динамику (см., например: Шмид 2013: 250; Сазонова 2012: 160).

2. Вариации взгляда: знаток vs. профан

Определение «дородный» фиксирует внимание читателя на телесном облике объекта, парадоксально его гипертрофируя: «дородный» означает не просто «полный», но также «рослый» или «крупный» (см., например: Словарь русского языка XVIII века 1991: 221). Эти характеристики, контрастирующие с привычным образом путто, разрушают устоявшуюся модель его восприятия. Смена точки зрения действительно может явиться стимулом к переосмыслению античной эмблемы и, среди прочего, к акцентуации ее потенциальной двусмысленности, открывающей возможности для игры с мортальной и эротической семантикой. К подобному приему прибегает, например, Чарльз Диккенс в романе «Крошка Доррит» (“Little Dorrit”, 1855–1857). Главный герой, Артур Кленнэм, после долгого отсутствия возвращается в родной дом – холодный, унылый и в буквальном смысле черный: стены и потолки в нежилых комнатах покрыты сажей. Ею затянута и рамы старых зеркал, украшенные фигурками амуров:

In what had once been a drawing-room, there were a pair of meagre mirrors, with dismal processions of black figures carrying black garlands, walking round the frames; but even these were short of heads and legs, and one undertaker-like Cupid had swung round on his own axis and got upside down, and another had fallen off altogether [В зале, где когда-то принимали гостей, можно было увидеть два тусклых зеркала в рамах, по которым двигались траурные процессии черных человечков с гирляндами из черных цветов; впрочем, у многих участников этого погребального шествия не хватало голов или ног; один похожий на факельщика Купидон перевернулся и висел головой вниз, а другой и вовсе отвалился (Диккенс 1960: 396)] (Dickens 1865: 57–58).

Процитированный фрагмент демонстрирует актуализацию в бытовой детали противоположных культурных смыслов. Сообщаемая образу Купидона мрачная коннотация символически подчеркивает одну из ведущих тем романа – превращение отношений, ассоции-

рующихся с теплом и любовью, в орудие насилия над человеческой душой и жизнью¹¹. Трансформация первоначального смысла образа сопровождается здесь изменением привычной точки зрения, причем на фабульном уровне: чтобы превратить эмблему любви в символ смерти, потребовалось в буквальном смысле перевернуть ее вверх тормашками.

Фиксация на внешних атрибутах аллегорического объекта составляет также особенность наивного восприятия, не свойственного «просвещенному» наблюдателю. Это знак затемнения смысла, непонимания его. Н. Н. Петрунина полагала, что именно этот факт и делает изображение абсурдным: по ее словам, вывеска пушкинского гробовщика «механически хранит в себе античный мотив, не воспринимаемый Прохоровым, но внятный для автора и читателя повести. <...> Кочуя с вывески на вывеску, уступая то неумелой кисти, то произвольным ассоциациям живописца, гений смерти и превратился в “дородного Амура”, став, вместе с текстом адрияновой вывески, мишенью пушкинской иронии» (Петрунина 1987: 88).

Подобный «обесмысливающий» взгляд на классическую аллегорию, впрочем, характерен скорее для более поздних эпох. Постепенно выходя из моды, античная символика утрачивала связь с культурным контекстом, открывая возможности для более или менее произвольных интерпретаций. Нарочито сконструированную модель этого процесса демонстрирует, например, опубликованная в 1866 г. статья о развитии промышленного производства гробовой фурнитуры в Бирмингеме. Ее автор, иронизируя по поводу распространенной в церемониальной атрибутике «языческой» символики, сознательно отказывается от понимания раздражающих его эмблематических образов, подчеркнуто овеществляет и, тем самым, травестирует их:

Very marvellous are the designs of these adornments – these cherub-heads, bodiless but winged, though guillotined, still smiling and puffy-

11 О символике «черного дома» в произведениях Диккенса и, в частности, в романе «Крошка Доррит» см., например: Харви 2010: 166–169, 195–196.

cheeked, – this tall damsel, trumpet in hand, about to announce the crack of doom thereon, <...> – these terrible pagan inverted torches, symbolic of a fire that is quenched and of nought beyond, if it be not a fire unquenchable <...>. Surely there is no intrinsic necessity in this miserable desecration... [Вид этих украшений поистине удивителен – эти головки херувимов, лишенные тел, но зато снабженные крыльями, как будто гильотинированные, и все равно улыбающиеся и пухлощекие – эта долговязая деваха с трубой в руке, готовая возвестить глас судьбы, <...> эти ужасные языческие перевернутые факелы, символизирующие лишь угасшее пламя и наступающее затем ничто, как будто не существует пламени негасимого <...>. Вне всякого сомнения, нет никакой насущной необходимости в этой жалкой профанации...] (Aitken 1866: 706).

В подобной ситуации младенец-путто или крылатый юноша с легкостью может превратиться в глазах обывателя в бога любви, независимо от смысла, вкладываемого в изображение автором или традицией¹². Показательной иллюстрацией служит известная история с мемориалом работы Альберта Гилберта, воздвигнутым в честь филантропа графа Шефтсбери в 1893 г. в Лондоне на площади Пикадилли. По официальной версии, статуя крылатого полуобнаженного лучника должна была служить аллегорией милосердия. «Тем не менее, – пишет Чарльз Демпси, – жители Лондона всегда видели в этой фигуре изображение Эроса, и в этом нет ничего удивительного» (Dempsey 2001: 4). По мысли исследователя, все рассуждения искусствоведов о неопределенности и многозначности аллегорического образа в данном случае бес-

¹² А. М. Яковлева описывает этот феномен на примере китча, призванного «сделать мир твердым, надежным, прозрачным для обыденного сознания», превратить сложные, многозначные образы в «прозрачные клише, чаще всего с единственным значением, которое иногда не имеет уже ничего общего с классическим художественным. <...> Амур в китче – игривый знак любви без внутренней дифференциации значений. В художественной культуре он ассоциировался со слепотой, тьмой, грехом (при изображении с завязанными глазами) и с могущественной силой природы и выступал как прелестный младенец, и как крылатая юность, воплощал и бренность земных удовольствий (амур с поднятым вверх и погашенным факелом), и всеобщность любви, и эротику» (Яковлева 2001: 255, 261–262).

почвенны: не остается никаких сомнений, что для лондонцев он имел одно и вполне определенное значение, и «со стороны Гилберта было опрометчиво надеяться убедить британскую публику <...>, что общеизвестный символ чувственной любви на самом деле воплощает собой христианское милосердие» (Ibid.). Возможность разных толкований классической эмблемы с точки зрения «наивного» и «умудренного» сознания обыгрывалась в литературе – например, стихотворение Конрада Фердинанда Мейера «Мраморный мальчик» („Der Marmor Knabe“, опубликовано в 1883 г.) построено на противопоставлении взглядов маленькой Джульетты Капулетти, принимающей статую крылатого мальчика с опрокинутым факелом за бога любви, и старого мудреца, прозревающего в образе, которому радуется ребенок, пугающие черты смерти (см.: Мейер 1958: 609). Другой пример, где «обесмысливающий» эмблему взгляд принадлежит ребенку – указанный в работе Л. И Сазоновой эпизод «Дворянского гнезда» (1856–1858) И. С. Тургенева, в котором маленький Федя Лаврецкий рассматривает в книге Максимовича-Амбодика «Емвлемы и символы» изображения Купидона «с голым и пухлым телом». Внимание к внешним «телесным» свойствам эмблематической фигуры сочетается с непониманием изображенного: и рисунки, и их «толкования на пяти языках» представляются ребенку «весьма загадочными» (Тургенев 1981: 40; отмечено: Сазонова 2012: 180–181).

Обозначенная оппозиция, на первый взгляд, соответствует логике «вывесочного» сюжета, также во многом основанного на столкновении точек зрения простодушного и просвещенного наблюдателей. И вместе с тем, приведенная выше трактовка, подразумевающая, что автор иронизирует над неспособностью гробовщика к адекватному восприятию классического образа, кажется избыточной по отношению к пушкинской повести – в первую очередь, потому, что не находит в ней ни подтверждения, ни опровержения. Ничто в тексте не позволяет судить о том, как именно Адриан Прохоров или другие персонажи интерпретируют фигуру над дверьми похоронной конторы. Представляется более вероятным, что механизмы, трагедизирующие и

проблематизирующие семантику пушкинского образа, имеют не столько психологическую или социальную, сколько собственно литературную природу. Существенно при этом, что с каждым из двух описанных выше «готовых слов» они работают по-разному.

3. Деструкция «готового слова»

(1) СМЫСЛ VS. СТИЛЬ

Первое «готовое слово» – классическая аллегория с доминирующей визуальной составляющей. Определение «дородный» превращает этот образ в элемент вполне типичного анекдотического сюжета о курьезной вывеске.

Как упоминалось выше, в литературе пушкинского времени вывеска могла рассматриваться как пространство взаимодействия культуры и быта. Одним из действующих лиц «вывесочного» сюжета был невежда, неспособный осознать подлинное значение живописного или литературного произведения. Ситуация, однако, могла складываться и иначе: персонаж-невежда не игнорировал «высокую» культуру, но, напротив, пытался приобщиться к ней, выступить в качестве ее носителя. Присваивая себе символический феномен, он помещал его в неадекватный контекст. Соответственно, если в первой вариации сюжета просвещенный наблюдатель различал за бытовой реалией произведение искусства, то во втором – выявлял невнятную профану абсурдность ситуации, вызванную нарушением границ между «высокой» культурой и «низменной» реальностью¹³. Согласно принципам

¹³ Актуализация этой оппозиции иногда приводила к появлению буквально «зеркальных» сюжетов. Так, например, упомянутый выше популярный в литературе XVIII – начала XIX вв. мотив полной или частичной утраты рукописи – мог приобретать вид использования ее на папиюльки. Эта судьба постигает, например, заметки героя романа Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена» (“The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman”, 1760–1767, vols. 1–9). Тот же прием использует журналист «Вестника Европы», описывая судьбу рецензируемого им «Дамского журнала»: «Вчера на туалете одной моей знакомой дамы я увидел под румянным горшочком книжку, половина которой была уже изорвана на завивки» (Вестник Европы 1823: 70). Между тем, в 1827 г. газета «Северная пчела» в числе курьезов раздела

классицистической эстетики (не утратившей актуальности в романтическую эпоху, невзирая на теоретические споры, связанные со сменой культурной парадигмы), возникающий в этом случае комический эффект обуславливался не трансформацией смысла исходного образа, но сопряжением несочетающихся контекстов, неуместностью сближения как такового. Этот принцип, например, оговаривался в эстетическом трактате Л. Г. Якоба, утверждавшего, что предметы, «назначенные для житейского употребления», не нуждаются в «прикрасах и фигурах», заимствованных из культурного пространства, поскольку подобное соединение противоречит здравому смыслу:

Смешно было сообщать подлым вещам высокие фигуры.
Объяснение: Мех в виде ангела, печка в виде Венеры (Якоб 1974: 123).

Подобное совмещение «высокого» и «низкого» уровней реальности, ведущее к стилистическому диссонансу, и обыгрывалось в анекдотах о курьезных вывесках и объявлениях. Так в одном из номеров «Северной пчелы» сообщалось:

На Шекспировом доме, в Стаффорде на Авоне, находится следующая надпись: «Здесь умер Шекспир. NB. Продаются и отдаются в наем лошади» (Северная пчела. 1826. № 34; раздел: «Смесь»).

В другом критиковались неуместные, с точки зрения обозревателя, лепные «эпиграфы», или «монументальные надписи» на зданиях «галереи магазинов (*passage*) в улице Вивьен» – «честность,

«Смесь» сообщает, что предприимчивые парижские коммерсанты «в числе подарков на Новый год» выпустили в продажу «увеселительные папилютки для туалета (*Papillotes de toilette récréatives*), которые – повторим слова одного франц<узского> журнала – “доставляют прекрасному полу средство сделать из забавы кокетства приятное препровождение времени”. Красивая коробочка заключает в себе 400 папилюток для завивания волос, и на каждой из сих бумажек весьма тщательно напечатаны или хорошие стишки, или забавный анекдотец, или остроумная игра слов» (Северная пчела. 1827. № 41; раздел: «Смесь»).

правосудие, гармония, благоразумие, неусыпность и надежда. Отмечалось, что «случай, при распределении магазинов, конечно, без намерения архитектора, весьма удачно подшутил над сими надписями и представил насмешникам самые забавные сближения». Далее приводился перечень вывесок, расположившихся под надписями: «Честность – Корсеты, подвязные икры», «Гармония – Эластические подтяжки», «Правосудие – Сапоги всякого рода», и тому подобное (Северная пчела. 1826. № 39; раздел: «Смесь»). В обоих примерах комический эффект обусловлен именно неуместностью сочетаний: имени Шекспира и упоминания о найме лошадей, надписей, которые «годились бы на фронтоны древних храмов» (Ibid.), и сугубо утилитарной функции зданий, на которых они размещены¹⁴. К числу подобных анекдотов относится и описание вывески «одного из содержателей съестной лавки в Париже, славящегося в особенности приготовлением ветчины»:

На сей вывеске написан огромный и жирный окорок ветчины, с лавровыми листьями вокруг него; под картиною же подписан золотыми буквами следующий стих: «Le laurier seul préserve de la foudre» («Один лишь лавр от молнии хранит») (Северная пчела. 1826. № 37; раздел: «Смесь»).

Здесь к описанному выше приему добавляется эффект материализации символического феномена, который и обыгрывается в комментарии обозревателя: «Видно, г<осподин> хозяин лавки принял этот стих за истину: на доме его нет громового отвода» (Ibid.).

В последнем анекдоте упоминается и еще один аспект, способный вызвать ироническую реакцию «просвещенного» наблюдателя – гигантские размеры вывески¹⁵. Во многом отражавший реальное положение вещей, этот образ не раз появлялся в европейских

¹⁴ О сходном впечатлении, производимом, по свидетельству современников, претенциозными парижскими вывесками 1820-х годов, также см., напр.: Мильчина 2013: 385.

¹⁵ Ср. предположение, что ироническая коннотация пушкинского описания связана с размерами изображения на вывеске и «стилистикой примитивно-незатейливой живописи»: Сазонова 2012: 160.

и русских нравоописательных очерках. К примеру, в «Картине Парижа» («Tableau de Paris») Луи-Себастьяна Мерсье в перечне торговых знаков обнаруживается «...une botte grosse comme un muid, un éperon large comme une roué de carosse; un gant qui auroit loge un enfant de trios ans, dans chaque doigt...» [«сапог размером с бочку, шпора размером с колесо коляски; перчатка, в каждом пальце которой поместился бы трехлетний ребенок...»] ([Mercier] 1781: 118).

Аналогичный пассаж встречается и в опубликованном гораздо позже, в 1850 г. очерке И. Т. Кокорева, посвященном Москве сороковых годов XIX в.:

Домище на домище <...> и все это, от низу до верху, усеяно вывесками <...>; гигантский вызолоченный сапог горделиво высится над двухаршинным кренделем; <...> ключ в полпуда весом присоединился бок о бок с исполинскими ножницами, седлом, сделанным по мерке Бовы-королевича, и перчаткою, в которую влезет дюжина рук... (Кокорев 1959: 73).

Неуместная гигантомания, служившая сигналом трагедийного снижения «высоких» образов в примитивном искусстве, обыгрывалась и в художественной литературе. Комический эффект связывался здесь не с семантическим, а именно со стилистическим диссонансом. Классический пример содержится в первой главе «Мертвых душ» (1842) Гоголя, где упомянуто художественное полотно «во всю стену», украшающее залу гостиницы:

На одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель никогда не видывал. Подобная игра природы, впрочем, случается на разных исторических картинах, <...> привезенных к нам в Россию, иной раз даже нашими вельможами, любителями искусств, накупившими их в Италии по совету везших их курьеров (Гоголь 1951: 9)¹⁶.

¹⁶ Ирония по поводу представлений о красоте, находящих отражение в эпигонском, примитивном или провинциальном искусстве, встречается и в позднейшей литературной традиции. См., например, описание интерьера дома губернского предводителя в рассказе П. И. Мельникова «Именинный пирог» (опубл. в 1858): «...выписали они из Риги немца – Карла Иваныча, чтобы он княжовский дом живописью украсил.

У описываемого варианта «вывесочного» сюжета имелся, однако, специфический смысл: пристрастие к огромным, вычурным, претендующим на многозначительность образам, как и неуместное или неумелое перенесение культурных феноменов в бытовое пространство не лучшим образом характеризовало владельца вывески. Так, автор опубликованного в «Сыне отечества» отклика на книгу «Последняя война с Турцией» уподоблял завлекающее читателя, но не оправдываемое содержанием авторское «предупреждение» к ней «щеголеватой вывеске плохого мастера» (Сын Отечества 1830: 177). П. Вистенгоф позднее также противопоставлял «благородную простоту» вывески ремесленника, знающего свое дело, и огромные картины и замысловатые надписи над магазинами сомнительных коммерсантов:

Знаете ли, что очень часто, как одежда рекомендует человека, так точно вывеска рекомендует мастера, – бегите, как чумы, магазинов со страшными вывесками, на которых нарисованы франты в странных аттидюдах, с надписями: *новейший портной иностранец из Керезберга* и т. п. <...> Хотите ли сапоги, заказанные летом, получить к Рождеству, спешите к русскому сапожнику; не смотрите, что у него на вывеске исполинского размера сапог с надписью: *награжден за отличие*; он вас за то наградит большими мозолями (Вистенгоф 1842: 134).

В этот анекдотически-нравоописательный контекст «вывесочного» сюжета вполне органично вписывается «дородность» Амура с опрокинутым факелом на вывеске Адриана Прохорова – ремесленника и торговца, не гнушающегося обманом и привыкшего «запрашивать за свои произведения преувеличенную цену» (Пушкин 1948а: 90).

<...> Что только он не натворил: потолки расписал, нагих Венер, Купидонов и других языческих богов намалевал, и все-то они вышли у него народ здоровенный, матерой, любо-дорого посмотреть!» (Мельников [Андрей Печерский] 1976: 225). Еще один пример – упомянутая в автобиографической повести К. С. Петрова-Водкина «Пространство Эвклида» (1932) вывеска уездного художника-декоратора, на которой изображен «вылезший по пояс голый амурчик с лицом бритого мужчины» (Петров-Водкин 1970: 271).

(2) ПОЭЗИЯ VS. ПРОЗА

Второе «готовое слово», к которому отсылает изображение на вывеске Адриана Прохорова – элегический образ. О том, что происходит с ним в травестирующем контексте, косвенно свидетельствуют детали позднего пушкинского стихотворения «Когда за городом задумчив я брожу...» (1836), частично перекликающегося с «Гробовщиком»¹⁷. Речь, в частности, идет об описании мемориалов, украшающих городское кладбище – о «безносых гениях» и «растрепанных харитах» (Пушкин 1948b: 423), представляющих собой предметный и стилистический аналог «дородного Амура».

Неожиданное «столкновение» стилистически разнородных лексем противоречило законам формирования и бытования поэтической формулы, принципиально значимым для литературы пушкинской эпохи. По замечанию Л. Я Гинзбург, ключевым требованием, предъявляемым стихотворной формуле в рамках русской элегической школы, было «развеществление» первичного смысла составляющих тропа, поглощение их прямого значения, сохраняющегося в затемненном, потенциальном состоянии (Гинзбург 1974: 32). Подобный поэтический образ семантически и функционально составлял аналог языковой, то есть, системной, анонимной, объективной и регулярно воспроизводимой структурно-семантической единицы, репрезентирующей норму. Использование ее должно было обуславливать идеальное взаимопонимание адресанта и адресата, автора и читателя стихотворного произведения.

Сопоставляя «безносых гениев» с погашающим факел Гименом из стихотворения К. Н. Батюшкова «На смерть супруги Кокошкина», Л. Я. Гинзбург замечала: «Если Батюшков говорит: “Здесь, в жилище плача, тихий гений смерти / Розу обрывает”, – то это не настоящая роза, <...> но роза как символ любви <...>, это не светильник, который можно наполнить маслом и зажечь, но светильник как

¹⁷ О параллели между описаниями сборища мертвых гостей Прохорова в «Гробовщике» и городского кладбища в стихотворении «Когда за городом задумчив я брожу...» см.: Берковский 1962: 317.

символ жизни, и гасит его не человек, а мифологическое существо – бог брака Гимен. <...> <У Пушкина> место батюшковского тихого гения смерти, лишенной признаков поэтической абстракции, занял *безносый гений*. Безносый гений – достаточно столкновения двух этих слов, чтобы вызвать в представлении читателя ряд вещественных признаков, слагающихся в образ пострадавшей от времени кладбищенской статуи» (Ibid.: 226–227). То есть, в данном случае, как и в «Гробовщике», стилистический диссонанс приводит к материализации символического объекта. В контексте стихотворного произведения этот прием, однако, выполняет специфическую функцию: он выступает средством перевода классического образа с поэтического языка на язык «действительного мира», то есть – на язык прозы.

Упомянутый процесс неизбежно сопровождался смысловыми трансформациями: непосредственный и точный перевод с языка поэзии на язык прозы в литературе пушкинского времени был невозможен. Формула утрачивала семантическую целостность, ее элементы приобретали автономию, приводившую к актуализации побочных или затемненных значений и, среди прочего, к комическому эффекту. В случае с аллегорией «скорбящей любви» последнее вполне могло предполагать актуализацию эротических коннотаций образа Амура, приобретающего вне рамок прежде внутренне связанной, а теперь «рассыпавшейся» смысловой конструкции свое более распространенное значение. Косвенные свидетельства тому также обнаруживаются в сюжете стихотворения «Когда за городом задумчив я брожу...». Здесь, в ироническом описании городского кладбища, перечислены разнообразные свидетельства суетности и тщеславия его обитателей и посетителей:

...Купцов, чиновников усопших мавзолеи,
Дешевого резца нелепые затеи,
Над ними надписи и в прозе и в стихах
О добродетелях, о службе и чинах;
По старом рогаче вдовицы плач амурный,
Ворами со столбов отвинченные урны...

(Пушкин 1948b: 422)

«Плач амурный» – это, несомненно, каламбур: двусмысленность эпитета подчеркнута контекстом. С одной стороны, речь идет об эпитафии, которой полагается служить знаком безутешного горя преданной супруги, потерявшей спутника жизни: это все тот же образ «скорбящей любви», нашедший в данном случае не визуальное (монументальное), а, в буквальном смысле, словесное воплощение (впрочем, как упоминалось выше, его скульптурные аналоги присутствуют здесь же в виде «безносых гениев»). С другой, именование покойника «рогачом» сообщает эпитету «амурный» явно фривольные коннотации. О том, что возникающий в данном случае комический эффект осознанно продумывался автором, свидетельствует автограф стихотворения, где присутствует оксюморонный образ «смешной» эпитафии («Смешные надписи и в прозе и в стихах» – Пушкин 1949а: 1033); немаловажно и то, что сам эпитет «амурный» не характерен для пушкинского словоупотребления: то есть, он появился здесь не случайно¹⁸.

Описываемая ситуация не абсолютно идентична тому, что происходит в «Гробовщике» с образом печального факельщика: «безносые гении» и «смешные» эпитафии – это прозаизмы, намеренно включаемые в стихотворный текст, тогда как в повести читатель, напротив, имеет дело с травестией «высокого» образа. В обоих случаях, однако, можно говорить о столкновении устойчивого элемента поэтического языка с прозаическим контекстом. «Готовое слово» элегии становится элементом прозаического сюжета, вполне допускающего или даже акцентирующего его парадоксальность (в связи с этим см., например: Якубович 1928: 113; Петрунина 1987: 93–94).

¹⁸ В «Словаре языка Пушкина» это слово сопровождается лишь одной ссылкой – на описываемое стихотворение (Словарь языка Пушкина 2000: 21).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Алексеев М. П. 1960. Из истории русских рукописных собраний. – Неизданные письма иностранных писателей XVIII–XIX веков. Из ленинградских рукописных собраний / Под ред. академика М. П. Алексеева. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР. С. 7–122.
- Батюшков К. Н. 1964. Полн. собр. стихотворений / Вступительная ст., подготовка текста и примечания Н. В. Фридмана. М.; Л.: Советский писатель. (Библиотека поэта. Большая серия – 2-е изд.).
- Бахтиаров А. А. 1895. Пролетариат и уличные типы Петербурга: Бытовые очерки. СПб.: Типография Контрагентства железных дорог.
- Башуцкий А. П. [1841] 1986. Гробовой мастер. – Наши, списанные с натуры русскими. М.: Книга. С. 65–97.
- Берковский Н. Я. 1962. О «Повестях Белкина»: (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма). – Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы. С. 242–356.
- Вестник Европы 1823. От читателя журналов. – Вестник Европы. № 5. С. 69–74.
- Виноградов В. В. 1941. Пушкин и русский литературный язык XIX века. – Пушкин – родоначальник новой русской литературы: Сборник научно-исследовательских работ / Под ред. Д. Д. Благого и В. Я. Кирпотина. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР. С. 543–605.
- Вистенгоф П. Ф. 1842. Очерки московской жизни. М.: Типография С. Селивановского.
- Гинзбург Л. Я. 1974. О лирике. 2-е изд., доп. Л.: Советский писатель.
- Гоголь Н. В. 1951. Полн. собр. соч.: В 14-ти тт. Т. 6: Мертвые души. [Т.] I. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР.
- Григорьева Е. Г. 2005. Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. М.: Водолей Publishers.
- Давыдов С. 1997. Веселые гробокопатели: Пушкин и его «Гробовщик». – Пушкин и другие: Сборник ст. к 60-летию проф. С. А. Фомичева / Научный ред., сост. В. А. Кошелев. Новгород: Новгородский государственный университет. С. 42–51.
- Диккенс Ч. 1960. Крошка Доррит / Пер. Е. Д. Калашниковой. – Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30-ти тт. / Под общ. ред. А. А. Аникста [и др.]. Т. 21. М.: Гослитиздат.

- Добужинский М. В. 1982. Петербург моего детства / Предисловие, публикация и примечания Г. И. Чугуновой. – Панорама искусств. № 5. М.: Советский художник. С. 116–145.
- Иванов Е. П. 1989. Меткое московское слово: 3-е изд. М.: Московский рабочий.
- Карамзин Н. М. 1984 Соч.: В 2-х тт. / Сост., вступительная ст. и комментарии Г.П. Макогоненко. Т. 1. Л.: Художественная литература.
- Кокорев И. Т. 1959. Москва сороковых годов: Очерки и повести о Москве XIX в. М.: Московский рабочий.
- Ломоносов М. В. 1952. [Заметки к «Системе всей физики» и «Микрологии»]. – Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 11-ти тт. Т. 3: Труды по физике. 1753–1765. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР. С. 491–501.
- Мейер К.-Ф. 1958. Новеллы. Стихотворения / Ред., вступительная ст. и примечания А. А. Гозенпуда. М.: Гослитиздат.
- Мельников П. И. ([Андрей Печерский]) 1976. – Мельников П. И. (Андрей Печерский) Собр. соч.: В 8-ми тт. Т. 1. М.: Правда.
- Мерзляков А. Ф. 1820. Рассуждение о драме вообще. – Труды Общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете. Ч. 17. С. 62–107.
- Мильчина В. А. 2013. Париж в 1814–1848 годах: Повседневная жизнь. М.: Новое литературное обозрение.
- Морозов А. А. 1970. Купидоны Ломоносова: К проблеме барокко и рококо в России XVIII века. – *Československá rusistica*. Roč. XV. Č. 3. S. 105–114.
- Нетунахина Г. Д. 1978. Памятники XVIII в. и первой половины XIX в. – Ермонская В. В., Нетунахина Г. Д., Попова Т. Ф. Русская мемориальная скульптура: К истории художественного надгробия в России XI – начала XX в. М.: Искусство.
- Николюкин А. Н. 1968. «История Нью-Йорка» Вашингтона Ирвинга. – Ирвинг В. История Нью-Йорка / Издание подготовили А. А. Елистратова и др. Последействие и примечания А. Н. Николюкина. М.: Наука. С. 297–322 («Литературные памятники»).
- Сын Отечества. 1830. О книге: Последняя война с Турцией. – Сын Отечества. Т. 12. № 21. С. 176–186 (подпись: Н. К.).
- О памятниках. 1819. О древних надгробных памятниках / С франц. Н. Ельчанинов. – Благонамеренный. Ч. 8. Ноябрь. № 21. С. 183–186.

- Овидий 1973. Элегии и малые поэмы: Перевод с латинского / Сост. и предисловие М. Гаспарова. Комментарии и ред. пер. М. Гаспарова и С. Ошерова. М.: Художественная литература.
- Островский Г. С. 1974. О природе русского городского изобразительного фольклора. – Советская этнография. № 1. С. 104–112.
- Островский Г. С. 1979. Русская вывеска: Материалы к биографии. – Панорама искусств-78. М.: Советский художник. С. 240–262.
- Павлова О. К. 2004. Отечественная история: Российское предпринимательство и благотворительность. СПб.: Издательство Политехнического университета.
- Петров-Водкин К. С. 1970. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л.: Искусство.
- Петрунина Н. Н. 1987. Проза Пушкина: (Пути эволюции). Л.: Наука.
- Платон 1993. Собр. соч.: В 4-х тт. / Общая ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; примечания А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи; перевод с древнегреческого С. А. Ананьина, С. К. Апта, Т. В. Васильевой и др. Т. 2. М.: Мысль. (Философское наследие).
- Пушкин А. С. 1935. Повести покойного Ивана Петровича Белкина / Ответственный ред. Н. Лесючевский. Текст подготовил и примечания составил Н. П. Андреев. Л.: Государственное издательство художественной литературы. (Библиотека начинающего читателя).
- Пушкин А. С. 1940. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Т. 8. Кн. 2: Романы и повести. Путешествия. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР.
- Пушкин А. С. 1946. Повести Белкина / Ред. И. В. Воробьева. М.; Л.: Государственное издательство детской литературы.
- Пушкин А. С. 1948а. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Т. 8. Кн. 1: Романы и повести. Путешествия. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР.
- Пушкин А. С. 1948b. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Т. 3. Кн. 1: Стихотворения: 1826–1836. Сказки. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР.
- Пушкин А. С. 1949а. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Т. 3. Кн. 2: Стихотворения: 1826–1836. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР.
- Пушкин А. С. 1949b. Собр. соч.: В 6-ти тт. Т. 5. М.: Молодая гвардия. (Приложение к журналу «Молодой колхозник»).
- Пушкин А. С. 1955. Повести Белкина. Дубровский / Пояснительные ст. и примечания А. Л. Слонимского. М.: Государственное издательство детской литературы.

- Пушкин А. С. 1966. Повести Белкина / Пояснительные ст. и примечания А. Л. Слонимского. М.: Детская литература.
- Пушкин А. С. 1969. Повести Белкина / Пояснительные ст. и примечания А. Л. Слонимского. М.: Детская литература. (Школьная библиотека для нерусских школ).
- Пушкин А. С. 1974. Повести Белкина / Пояснительные ст. и примечания А. Л. Слонимского. М.: Детская литература. (Школьная библиотека для нерусских школ).
- Пушкин А. С. 1977. Повести Белкина / Примечания А. Л. Слонимского. М.: Детская литература.
- Пушкин А. С. 1977а. Повести Белкина / Пояснительные ст. и примечания А. Л. Слонимского. Ташкент: Укитувчи.
- Пушкин в критике 2003. Пушкин в прижизненной критике, 1831–1833 / Под общей ред. Е. О. Ларионовой. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге.
- Пыляев М. И. 2001. Замечательные чудачки и оригиналы. СПб.: Журнал «Нева»; Летний сад.
- Рак В. Д. 2011. «Гробовщик»: [Комментарии]. – Пушкин А. С. Пиковая дама. Романы и повести. Харьков; Белгород: Клуб семейного досуга.
- Ростопчин Ф. В. 1889. Тысяча восемьсот двенадцатый год в «Записках» графа Ф. В. Ростопчина / Пер. с французской подлинной его рукописи И. И. Ореус. – Русская старина. Т. 64. № 12. С. 643–725.
- Сазонова Л. И. 2012. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М.: Рукописные памятники Древней Руси. (Studia philologica).
- Скотт В. 1829. Монастырь. – Соч. сира Валтера Скотта. Перевод Б.: В 4-х тт. Т. 1. М.: Типография Н. Степанова, при Императорском театре.
- Словарь русского языка XVIII века 1991. Словарь русского языка XVIII века. Вып. 6.: Грызться – Древний. Л.: Наука. Ленинградское отделение.
- Словарь языка Пушкина 2000. Словарь языка Пушкина: В 4-х тт. 2-е изд., дополненное. Т. 1: А – Ж. М.: Азбуковник, 2000.
- Сомов О. М. 1984. Были и небылицы / Сост., вступительная ст. и примечания Н. Н. Петруниной. М.: Советская Россия.
- Тургенев И. С. 1981. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт. Сочинения: в 12-ти тт. Изд. 2-е, исправленное и дополненное. Т. 6: Дворянское гнездо. Накануне. Первая любовь. 1858–1860. М.: Издательство «Наука».

- Фридлиндер Г. М. 1957. Лессинг: Очерк творчества. М.: Гослитиздат.
- Харви Д. 2010. Люди в черном / Пер. с английского Е. Ляминой, Я. Токаревой, Е. Кардаш. М.: Новое литературное обозрение. (Библиотека журнала «Теория моды»).
- Шмид В. 2013. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» и «Пиковая дама». 2-е изд., исправленное и дополненное / Пер. с немецкого А. И. Жеребина (I и II части). СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета.
- Эшенбург И. И. 1817. Ручная книга древней классической словесности, содержащая: I. археологию, II. обозрение классических авторов, III. мифологию, IV–V. древности греческие и римские, собранная Эшенбургом, умноженная Крамером и дополненная Н. Кошанским. В 2-х тт. Т. 2. СПб.: В типографии В. Плавильщикова.
- Якоб Л. Г. 1974. Начертание эстетики, или науки вкуса. – Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2-х тт. / Сост., вступительная ст. и примечания З. А. Каменского. Т. 2. М.: Искусство. С. 81–145. (История эстетики в памятниках и документах).
- Яковлева А. М. 2001. Кич и паракич: Рождение искусства из прозы жизни. – Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб.: Алетейя. С. 252–263.
- Якубович Д. П. 1928. Реминисценции из Вальтер-Скотта в «Повестях Белкина». – Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. 37. Л.: Издательство Академии наук СССР. С. 100–118.
- Aitken W. C. 1866. Coffin-Furniture. – The Resources, Products, and Industrial History of Birmingham and the Midland Hardware District. A Series of Reports, Collected by the Local Industries Committee of the British Association at Birmingham, in 1865 / Ed. by Samuel Timmins. London: Robert Hardwicke. P. 704–708.
- Antiquités d’Herculanum 1805. Antiquités d’Herculanum, gravées par Th. Piroli [avec une explication de S.-Ph. Chaude] et publiées par F. et P. Piranesi, frères. T. 3: Peintures. Paris: F. et P. Piranesi, frères.
- Bartoli, Pietro Santi 1693. Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyphico opere elaborata ... notis Io. Petri Bellorii illustrata... Romæ: Typis edita à Joanne Jacobo de Rubeis, restituit auxit Dominicus de Rubeis chalcographus.
- Bethea, D., Davydov, S. 1981. Pushkin’s Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in *The Tales of Belkin*. – PMLA. Vol. 96. No. 1. P. 8–21.

- Dempsey, Ch. 2001. *Inventing the Renaissance Putto*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Dickens, Ch. 1865. *Little Dorrit*. By Charles Dickens: In 2 vols. Vol. 1. London: Chapman and Hall.
- Heal, A. 1947. *The Signboards of Old London Shops: A Review of the Shop Signs Employed by the London Tradesmen during the XVIIth and XVIIIth Centuries*. London: B. T. Batsford.
- Larwood, Jacob [pseud.] and Camden, J. 1867. *The History of Signboards, from the Earliest Times to the Present Day*. By Jacob Larwood and John Camden Hotten. With One Hundred Illustrations in Fac-Simile, by J. Larwood. London: J. C. Hotten.
- Lessing, G. E. 1825. *Wie die Alten den Tod gebildet*. – Lessing G. E. *Sämmtliche Schriften*. Bd. 3. Berlin: Voss.
- [Mercier, Louis-Sébastien] 1781. *Tableau de Paris*. T. 1. Hambourg: Virchaux et Compagnie, Libr.; Neufchâtel : S. Fauche, Lib. de Roi.
- Mionnet, T. E. 1830. *Description de médailles antiques grecques et romaines, avec leur degré de rareté et leur estimation*. *Série Suppl.* T. 5. Paris: Testu.
- Mionnet, T. E. 1808. *Description de médailles antiques grecques et romaines, avec leur degré de rareté et leur estimation*. T. 3. Paris: Testu.
- Wind, E. 1967. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Wrigley, R. 1998. *Between the Street and the Salon: Parisian Shop Signs and the Space of Professionalism in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. – *Oxford Art Journal*. Vol. 21. No. 1. P. 43–67.

ОБРАЗ ПЕТРА I В ПОВЕСТИ А. РЕМИЗОВА «КРЕСТОВЫЕ СЕСТРЫ»

С. Н. Доценко

(Таллин)

Повесть А. Ремизова «Крестовые сестры» (1909–1910) является частью так называемого «петербургского текста» русской литературы. Этот аспект «Крестовых сестер» уже был рассмотрен в двух статьях В. Н. Топорова (см.: Топоров 1989: 138–158; Топоров 1988: 121–138). Им же был отмечен важный для понимания концепции повести эпизод, в котором можно увидеть своего рода бунт главного героя, петербургского чиновника Петра Алексеевича Маракулина, против Медного всадника – Петра I.

В Александровском саду он <Маракулин. – С. Д.> было присел на скамейку и вдруг, как ужаленный, вскочил и опять пошел. Около памятника Петру остановился:

– Петр Алексеевич, – сказал он, обращаясь к памятнику, – Ваше Императорское Величество, русский народ настой из лошадиного навоза пьет и покоряет сердце Европы за полтора рубля с огурцами. Больше я ничего не имею сказать! – снял шляпу, поклонился и пошел дальше, по Английской набережной через Николаевский мост на Васильевский остров (Ремизов 2001, 4: 201).

Эпизод этот явным образом отсылает к коллизиям и проблематике поэмы Пушкина «Медный всадник», прежде всего – к сцене «бунта» Евгения: «...Он мрачен стал / Пред горделивым истуканом / И, зубы стиснув, пальцы сжав, / Как обуянный силой черной, / “Добро, строитель чудотворный! – Шепнул он, злобно задрожав, – / Ужо тебе!..” И вдруг стремглав / Бежать пустился...» (Пушкин 1977, 4: 286)¹. При этом, по справедливому замечанию

¹ Еще один рефлекс пушкинского текста (и «петербургского текста» в целом) находим в рассказе-сне Ремизова «Железный царь» (из цикла снов «Бедовая доля»), где

Топорова, в маракулинском монологе, обращенном к статуе Петра I, можно почувствовать «глубокий автобиографический подтекст» (Топоров 1989: 156).

Но В. Н.Топоров не указывает, однако, в чем же заключается смысл этого «глубокого автобиографического подтекста». Поэтому кроме уже отмеченного пушкинского подтекста (аллюзии на «Медный всадник») укажем и на другой возможный подтекст, отчасти проливающий свет на абсурдные мотивы монолога Маракулина. Аналогичное соединение высокого («покоряет сердце Европы») и низкого («настой из лошадиного навоза пьет») отсылает к дневниковым записям Петра I в романе Д. Мережковского «Петр и Алексей», в которых абсурдно-анекдотически соседствуют как «малое» («низкое»), так и «великое» («высокое»):

Заглянул <Петр I. – С. Д.> в аспидную доску, которую вешал с грифелем на ночь у изголовья постели, чтобы записывать, просыпаясь, приходившие ему в голову мысли о будущих указах. В

появляется памятник, наводящий ужас на жителей Петербурга: «Памятник большой и высокий: высокая площадка со ступеньками, вокруг ограда и посреди во весь рост железный царь, а по бокам царя по четыре железных часовых. И вдруг вижу, железная фигура царя зашевелилась, и железные часовые зашевелились, и в ужасе я говорю:

– Шевелится! Шевелится!

А он железный уж сдвинулся с места и идет. Он железный идет к ступенькам, а за ним гуськом железные часовые. И я услышал, как с разных концов переполненной народом площади заговорили:

– Он идет!

– Он ходит перед несчастьем!

– Несчастье над Петербургом!

Железный царь спустился с лестницы и, когда он ступил на последнюю ступеньку, из железного стал человеком и такой самый, как на *Крюгеровском* <курсив Ремизова. – С. Д.> портрете, высокий, глаза навывкате, только волосы светлые и кудрями завиваются» (Ремизов 2002, 7: 444–445). Сон Ремизова, как и большинство подобных текстов, с трудом поддается однозначной расшифровке. Но можно отметить в нем три литературных мотива: 1) мотив оживающего памятника (статуи); 2) мотив грозного, гневного царя; 3) мотив «железного» памятника (статуи). Все 3 мотива очевидно отсылают к поэме А. Пушкина «Медный всадник». См. также об аллюзиях на образ Петра I (Медного всадника) в рассказе-сне А. Ремизова «Обезьяны» (1905): Минц, Безродный, Данилевский 1984: 89–91; Минц, Безродный, Данилевский 2004: 113–114; Доценко 1998b: 117.

ту ночь было записано: «Где класть навоз? – Не забывать о Персии. – О рогожах» (Мережковский 1914, 5: 73).

Иными словами, указ о «месте, приличном для навозных складов» (Мережковский 1914, 5: 74), соседствует у Петра с проектом «покорения» Персии (а в перспективе – и всей Азии). А нелепые «полтора рубля с огурцами» могли попасть к Ремизову из «Ревизора» Н. Гоголя, из записки городничего жене, написанной на случайно подвернувшемся листке бумаги:

Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было весьма печальное, но, уповая на милосердие Божие, за два соленые *огурца* особенно и полпорции икры *рубель двадцать пять копеек* <...> (Гоголь 1951, 4: 42; курсив мой. – С. Д.).

Антипетровский смысл усмотрел в этом монологе Маракулина критик Иванов-Разумник: «Как ненавидит Ремизов петровскую революцию! Как ненавидит Петра! – хотя чаще всего и таит это <...> И когда теперь, в своем “Слове”, говорит он о Медном Всаднике, – прежнее проклятие и отчаяние звучат в новых словах» (Иванов-Разумник 1918: 213)².

Отрицать некоторый антипетровский смысл монолога Маракулина невозможно. Но есть и другой важный мотив: Маракулин, в отличие от пушкинского Евгения, является тезкой Петра I и, по сути дела, его двойником, что уже было отмечено в исследованиях о «Крестовых сестрах». В. Н. Топоров это символическое двойничество объясняет так:

В момент приближающейся катастрофы, когда он уже увидел в ту *семицкую* ночь роковой и пророческий сон, Петр Алексеевич Маракулин идет к другому, царственному Петру Алексеевичу,

² Отметим, однако, что Иванов-Разумник написал это в 1917 г., т. е. уже после появления «Слова о погибели русской земли» (5. X. 1917), в котором Ремизов опять обращается к образу Медного всадника и личности Петра I: «Безумный ездук! Хочешь за море прыгнуть из желтых туманов гранитного любимого города, несокрушимого и крепкого, как Петров камень, – над Невою, как вихрь, стоишь, вижу тебя и во сне и в явь. Брат мой безумный – несчастлив час! – твоя Россия погибла» (Ремизов 2000а: 404).

также своей и своего страдания первопричине, к своему прародителю и как бы отцу, идеальному образцу, бесконечно сниженному в страдающем образе его порождения, его сына, тоже Петра Алексеевича (Топоров 1989: 147).

Из толкования В. Н. Топорова неясно, однако, с какой целью Маракулин обращается к «царственному Петру Алексеевичу», и что означают эти слова Маракулина. Ясно только одно: Маракулин – жертва своего двойника Петра I, своего «прародителя» (поскольку петербургский чиновник Маракулин – порождение петровской эпохи); Маракулин – бледное подобие «идеального образца» (Петра I), и потому уже он – жертва³. Более близкой к пониманию ремизовского замысла надо признать интерпретацию этого монолога у памятника, которую предложила Е. В. Тырышкина. В загадочном двойничестве Петра Маракулина и Петра I исследовательница видит свидетельство измельчания и опошления истории: «То, что двойником Петра I оказывается мелкий чиновник, потерявший место, также симптоматично, – история “мельчает”, приближаясь к своему концу (а начало XX века виделось таким закатом истории)» (Тырышкина 1997: 97).

Идея двойничества предстает, таким образом, как способ *уравнивания* великого и могущественного «державца полумира» Петра I (в образе Медного всадника) – и ничтожного петербургского чиновника Петра Алексеевича Маракулина, который становится новым воплощением образа «маленького человека» литературы XIX в. (своего рода новым пушкинским Евгением, новым Акакием Башмачкиным, новым Аксентием Поприциным, новым Макаром Девушкиным и т. д.), которого губит страшный «умышленный» и

³ Отметим, что достаточно спорным представляется вывод В. Н. Топорова о том, что Петр I – «как бы отец» для своего «сына» Маракулина. Символическое «отцовство» Петра I по отношению к Петру Маракулину логично было бы маркировать соответствующим отчеством (*Петрович*), тогда как они оба – *Алексеевичи*. Напрашивается иная трактовка этой связи: Петр I и Петр Маракулин – скорей братья, что имплицитно задается названием повести «Крестовые сестры» (особенно если вспомнить, что в повести Ремизова на роль крестовых сестер явно претендуют три героини с одинаковым именем *Вера*).

апокалиптический Петербург. Действительно, образ Маракулина обнаруживает ряд черт, сближающих его с вышперечисленными литературными типами. Представляется также верной и мысль о том, что царь Петр – не только виновник, но и жертва собственного деяния. Но в то же время идея двойничества Маракулина и Петра I имеет несколько иной смысл, иной подтекст. А именно – автобиографический, о котором только вскользь упомянул Топоров. В чем же автобиографичность этой сцены у памятника и всего петербургского мифа Ремизова?

Автобиографичность образа Маракулина детально исследована в работах А. А. Данилевского (см.: Данилевский 1987: 99–123) и В. Н. Топорова (см.: Топоров 1989: 138–158). Мы же полагаем, что эта автобиографичность героя имеет и более глубокий смысл, который актуализирует важные мотивы «петербургского мифа». Вспомним красноречивое признание Ремизова, характеризующее его восприятие легенды и мифа: «Я живо чувствую свое присутствие в высоких событиях человеческой истории или даже легенд» (цит. по: Кодрянская 1959: 124).

Именно мысль о присутствии (и соучастии) в «высоких событиях человеческой истории» делает Ремизова не только одним из соавторов «петербургского текста» (и «петербургского мифа») русской литературы, но и его действующим лицом. И в судьбе Ремизова-Маракулина фокусируется проблематика и Петербурга, и всей русской истории. В «Автобиографии», написанной в 1913 г. и посвященной главным образом истории своих предков, Ремизов вспоминал два «родительских завета». Первый завет – отцовский:

В духовной своей завещал отец на колокол в село на свою родину⁴, и такой наказал колокол отлить гулкий и звонкий: как ударят на селе ко всенощной, чтобы до Москвы хватало за Москва-реку до самых Толмачей. Этот колокол заветный, не вылитый, волшебный, благовестными звонами в вечерний час гулко-колко катящийся

⁴ Отец Ремизова, купец 2-й гильдии М. А. Ремизов, родился в крестьянской семье в Веневском уезде Тульской губернии (см.: Ремизов 2001, 4: 461).

с дедовских просторных полей по России, – это первый мне родительский завет (Ремизов 1993: 443).

Второй «родительский завет» – завет «найденовский», данный Н. А. Найденным, дядей А. Ремизова по материнской линии:

Немецкая школа вывела в жизнь третьего Найденова – Николая Александровича Найденова, имя которого сохранит наша история. Начиная с 60-х годов прошлого века до конца 1905 года (+ 28 ноября 1905 г.) деятельность его в торгово-промышленном мире поистине была *петровская* <курсив А. Ремизова. – С. Д.>. С 1876 года стоял он во главе Московского Биржевого Комитета, и большинство крупных экономических преобразований и законодательств всяких прошли при его непосредственном участии. Права «задорного», так как сам он выражался о себе в своих воспоминаниях, с огромными знаниями не только в чисто экономических и юридических науках, но и по истории и археологии и с большим творческим полетом, весь одаренный, непохожий ни на кого, превратил он свою жизнь, свои дни в какую-то бессменную работу, без передышки, без праздников, без прогулов для крепкой и деятельной, крепко выкованной, гордой России. Отказавшись при жизни от высокой привилегии – от дворянства, наказал он похоронить себя, как самого простого человека – последнего рабочего, и этой последней волей своей завершил дело своей жизни. Рабочая – нешалопайная, трудовая Россия ради России умной, крепкой и гордой, русской России – это мне второй родительский завет (Ремизов 1993: 444).

В личности Найденова, промышленника и реформатора, Ремизов увидел *петровское начало*. И не случайно сравнил его с другим деятельным реформатором, преобразователем и строителем «умной, крепкой и гордой» России, – Петром I. В связи с упоминанием Петра I выражение «немецкая школа» приобретает символический смысл: это не столько даже конкретная школа пастора Дикгофа в Москве⁵,

⁵ Все дети его деда (А. Е. Найденова), включая и мать, М. А. Найдену, учились в лютеранской Петер-Пауль-Шуле, немецкой школе, основанной в Москве пастором

сколько европейская («немецкая») школа вообще. Акцент на этом Ремизов делает в книге «Россия в письменах»:

Много в нас, русских, подлого духа – лени невообразимой, воровства и какого-то самодовольного ломанья. Надо, чтобы всхлестнуло тебя хорошенько, чтоб ты очнулся от своей дури дурацкой, рожу свою поправил, да за ум взялся. Бич немецкий хлестнул по России, а Петр поднял дубинку на лежня – тишайшую Русь. И не бессильное, худосочное, неуверенное *с-могу* зазвучало в слове Петра, а могучее его *могу*» (Ремизов 1982: 63; курсив везде Ремизова. – С. Д.).

Для Ремизова Найденов становится воплощением петровского (европейского) начала в русской истории, олицетворением петровской России. Его отец, сын крестьянина Тульской губернии, олицетворяет другую Россию – коренную, собственно русскую, т. е. по сути дела до-петровскую. Не случайно в духовной его отца речь идет о колоколе – символе Московской Руси. А сам Ремизов, как продолжатель рода Ремизовых и Найденовых, воплощает идею единства этих двух начал, двух исторических аспектов России. Иными словами, в образе писателя А. Ремизова соединяются два национальных мифа: миф о древней Москве и миф о новом Петербурге, миф о старой России и миф о России новой.

Не менее примечателен образ Павла Плотникова, московского гимназического приятеля Маракулина, который уже привлекал внимание исследователей повести «Крестовые сестры». А. А. Данилевский считает, что в образе Плотникова и его безумных идеях отразились (в пародийном виде) утопические панславистские (в культурно-языковом смысле) идеи Велимира Хлебникова, «Председателя Земного шара» (см.: Данилевский 1987: 110–112; Данилевский 2000: 385–390; 817–819, прим.), который хотел, по определению Ремизова, «обрусить весь земной шар» (цит. по: Кодрянская 1959: 302). Сона Аронян полагает, что в безумной апокалиптической

Дикгофом для русских немцев, в которой затем стали учиться и дети из собственно русских купеческих семей (см: Ремизов 2000b: 292, 296).

фантазии Плотникова содержится пародия на Сатану (см.: Agopian 1992: 131). Е. В. Тырышкина (согласаясь в основном с выводом Данилевского) обращает внимание на гротескность образа Плотникова, воплощающего собою идею «перевернутого», «кромешного», безумного мира, предвестие апокалиптического конца света (см.: Тырышкина 1997: 108–110).

Выводы исследователей опираются на анализ следующей символической сцены (в московском доме Павла Плотникова):

Кабинет был разделен на две половины, на два отдела: с одной стороны копия с нестеровских картин, а с другой две клетки с обезьянами. Между Святою Русью и обезьяной сидел Плотников, обуянный запоем, и зачем-то весь медом измазан, в какой-то гнетущей печали скитника. На столе валялись порожние бутылки – и под Святой Русью бутылки и около обезьян бутылки. «У него головы нет, рот на спине, а глаза на плечах. На Святках накинулся он на мед и ел его с воском и съел его много и оттого завелась в нем пчела – целый улей. Он – улей. И ему страшно – на сладкое падки! – и ему страшно – съедят его, перегубят всех его пчел, разорят его улей, съедят его! А летом, как только появится первая муха, он займется эксплуатацией мухи в качестве двигательной силы. Вся Россия будет разделена на отделы с мушиным наместником на каждый отдел, наместники с генерал-губернаторскими полномочиями будут заведовать мушиным сбором, и в особой автоматической упаковке на бронированных автомобилях муха будет доставляться со всех концов России прямо в Москву в Таганку. Русская муха победит пар и электричество, Россия сотрет в порошок Англию и Америку. У него головы нет, рот на спине, а глаза на плечах. Он – улей. Русского языка он не понимает и по-русски не говорит (Ремизов 2001, 4: 179; разрядка Ремизова. – С. Д.).

Маракулин стоял между Святою Русью и обезьяной и ровно ничего не мог понять: ни о каком-то диковинном русском мушином двигателе, ни о улье, ни о слоне, и было чудно и странно. А молчание его уже начинало, видимо, раздражать Плотникова.

Плотников вышел из своего гнетущего печального состояния скитника и фырчал. Русского языка он не понимает и по-русски не говорит. С помощью северноледовитоокеанского флота Россия, раздавив Европу, двинется за Лапландию на полюс и возьмет не только полюс, где живут рыбы с поджаренными боками, а и все, что за полюсом, никому неизвестное – обиталище Гог и Магога, и будет это неизвестное, Гог и Магог, зваться Ландия, сиречь страна. Там, из этой заполюсной Ландии, пользуясь даровой всероссийской мушиной силой, как двигателем, будет Россия – он, Павел Плотников, самодержавно управлять земным шаром, вращая его по собственному произволу, то влево, то вправо, то остановит, то пустит (Ремизов 2001, 4: 180; разрядка Ремизова. – С. Д.).

Очевидно, что в фабульном аспекте «чудной и странный» монолог Плотникова есть просто результат его многодневного запоя. Но в творчестве Ремизова самые нелепые (бессмысленные) образы и мотивы нередко таят вполне определенный смысл. Плотников излагает абсурдную, но все-таки программу «обустройства» России и всего мира. Чьи идеи подобного рода могли стать материалом для пародии и гротеска? Только ли идеи «планетчика» Велимира Хлебникова? Мы полагаем, что в словах Павла Плотникова содержится пародия на реформаторские проекты Петра I. Прежде всего обратим внимание на имя и фамилию героя. Имя Павел выступает как отсылка к другому имени, *Петр* (два святых апостола, Петр и Павел, празднуются в один день – 29 июля по старому стилю). А фамилия героя (*Плотников*) тоже в известной степени «говорящая»: после «Стансов» Пушкина образ царя Петра как *плотника* стал почти каноническим («То академик, то герой, / То мореплаватель, то плотник...»). – Пушкин 1977, 2: 307)⁶.

⁶ См. также в романе Мережковского «Петр и Алексей»: «На сургучной печати, которою скреплялись письма царя в Россию во время его первого путешествия по Европе, представлен молодой плотник, окруженный корабельными инструментами и военными орудиями с надписью: “Азь бо есмь въ чину учимыхъ и учащихъ мя требую”» (Мережковский 1914, 4: 141). Ср. также другие аллюзии на Петра I: «Плотников – единственный сын и притом последыш после бесчисленных сестер и в деле надобный,

«Буылки под Святой Русью» – это аллюзия на «всепьянейший собор» Петра I. Разделение России на «мушинные отделы», в каждом из которых будет наместник с «генерал-губернаторскими полномочиями» – пародия на проект создания регулярного государства. «Русского языка не понимает» и «по-русски не говорит» – аллюзия на попытки Петра заставить русское дворянство говорить по-немецки или по-голландски. А намерение с помощью «северноледовитоокеанского флота» раздавить Европу и завоевать Лапландию и Северный полюс – это пародия на идеи Петра создать сильный военный флот, армию и, в конечном счете, завоевать весь мир. В частности, эта тема (мечта Петра о завоевании мира) нашла отражение в романе Д. Мережковского «Петр и Алексей»⁷:

а плотниковское дело на всю Таганку – на всю Россию известно» (Ремизов 2001, 4: 173). Здесь можно усмотреть скрытое указание на общегосударственный масштаб деятельности Петра I. Еще одна аллюзия связана с отцом Павла Плотникова, о котором сказано: «Павел Плотников непочатостью своей и умением выкинуть для препровождения времени любой выверт весь был в отца своего Василия Павловича, а Василий Павлович по этой части первый был деятель в Таганке и деятелен заразительно: имел последователей и не мало. Только Василий Павлович буйным никогда не был, хоть не только пяти, а и одного класса нигде не кончил, и нигде на Таганской площади ни с людьми, ни с лошадьми не вступал в ратоборство, напротив, тих был и кроток и рюмки в рот не брал» (Ремизов 2001, 4: 174). Противопоставление буйного и взбалмошного (в том числе склонного к неумеренному питию) Павла Плотникова и тихого и кроткого его отца, Василия Павловича, вполне укладывается в расхожее представление о Петре I (известном своим крутым и буйным характером) и его отце царе Алексее Михайловиче, получившем прозвище «Тишайший»: «При доброте и мягкости характера это уважение к человеческому достоинству в подданном производило обаятельное действие на своих и чужих и заслужило Алексею прозвание “тишайшего царя”. <...> Гнев его был отходчив, проходил минутной вспышкой, не простираясь далее угроз и пинков, и царь первый шел навстречу к потерпевшему с прощением и примирением, стараясь приласкать его, чтобы не сердился» (Ключевский 1991: 143–144).

⁷ На то, что роман Д. Мережковского «Петр и Алексей» стал для Ремизова важным источником мотивов и идей, впервые указал А. А. Данилевский (см.: Данилевский 1988: 139–157). С романом Мережковского Ремизов ознакомился сразу после его публикации, о чем свидетельствует его письмо С. П. Ремизовой-Довгелло (от 23/24 апреля 1905 г.): «Получил от Мережковского визитную карточку и книги “Петр и Алексей” для передачи. Одну я стяну, скажу: “дал на отзыв Бубукину”. Натуся <годовалая дочь Ремизова Наталья Ремизова. – С. Д.> меня поймет, кто это такой критик Бубукин» (На вечерней заре 1990: 452). Отношение Ремизова к Мережковскому как личности и писателю было отрицательным, в письме С. П. Ремизовой-Довгелло от 20/21 апреля 1905 г.

Путь в Индию, соединение Европы с Азией было давнею мечтой Петра. Еще двадцать лет тому назад в Пекине основана была православная церковь во имя Св. Софии Премудрости Божьей. “Le czar peut unir la Chine avec l’Europe. Царь может соединить Китай с Европою”, – предсказывал Лейбниц. «Завоеваниями царя в Персии основано будет государство сильнее Римского», – предостерегали своих государей иностранные дипломаты. «Царь, как другой Александр, старается всем светом завладеть», – говорил султан. Петр достал и развернул карту земного шара, которую сам начертил однажды, размышляя о будущих судьбах России: надпись *Европа* – к западу, надпись *Азия* – к югу, а на пространстве от Чукотского мыса до Немана и от Архангельска до Арарата – надпись *Россия* – такими же крупными буквами, как *Европа*, *Азия*. «Все ошибаются, – говорил он, – называя Россию государством, она – *часть света*» (Мережковский 1914, 5: 73–74; курсив Д. Мережковского. – С. Д.)⁸.

Очевидна и пародия на деспотичность русского императора: «самодержавно управлять земным шаром, вращая его по собственному произволу». Все эти проекты, как считает Ремизов, утопичны и безумны. Писатель не вершит свой исторический суд над личностью Петра I, а лишь обнажает двойственный, противоречивый характер как самой личности Петра, так и его идей и его реформаторских устремлений. В деятельности Петра Ремизов отмечает и другое: попытки европеизировать Россию совершаются Петром поистине в русском духе (Ремизов прозорливо заметил в реформаторской деятельности Петра исконно русское начало). Не случайно Ремизов

он скажет уничижительно: «<...> Эта бессильная дрябедень <...> Мережковский, вот уж незадача русской мысли!» (На вечерней заре 1990: 444; см. также: Доценко 1998а: 26–40).

⁸ См. также: «Царь замышляет поход на Индию по стопам Александра Великого. Подражание Александру и Цезарю, соединение Востока и Запада, основание новой всемирной монархии – есть глубочайшая и сокровеннейшая мысль русского царя» (Мережковский 1914, 4: 134). Тема завоевания Петром I Европы и Азии (т. е. всего мира) могла быть спровоцирована и так называемым «Завещанием» Петра, знаменитой фальсификацией XVIII–XIX вв. (см.: Козлов 1996: 77–89).

в книге «Ахру. Повесть Петербургская» (гл. «Альберн») сравнивает Петра со скomorохом, а метод проведения петровских реформ описывает так:

Великий преобразователь России был тоже скomorох и скomorохил он дело государственное на всешутейших трапезах и на службах великого князь-папы: под пьяный часословец пелись шутовские обедни, рвались боярские бороды – и не раз могучая рука хваталась за мой рукав; но все побивались Ивашкой Хмельницким; не было дела, которое не переделывалось бы в шутку, и не было шутки, которая не претворялась бы в дело – скomorохшей дубиной дубилась Россия (Ремизов 2002, 7: 27).

Коренная «русскость» Павла Плотникова (а, следовательно, и Петра I) проявилась в следующем эпизоде: сразу после признания в том, что «русского языка он не понимает», Плотников продемонстрировал прямо противоположное:

Мне твоего слона не надо! – сказал Плотников, свысока пьяными глазами обводя с ног до головы Маракулина, и при том выругался с таким исто-русским коленцем, такие чертежи пустил, что уж от звучности и крепости родной речи у самого глаза на лоб вылезли (Ремизов 2001, 4: 180).

Эротический подтекст слова «слон» в данном фрагменте (как и вообще в творчестве Ремизова) уже был отмечен Е. В. Тырышкиной (см.: Тырышкина 1997: 109–110). Но здесь важнее другое: Плотников в совершенстве владеет тем, что Ремизов деликатно назвал «звучность и крепость родной речи», т. е. русским матерным языком⁹. Символично и положение Плотникова (а затем и

⁹ См. также в романе Д. Мережковского «Петр и Алексей» о матерном сквернословии как сугубо русской характерологической черте: «Русские вообще большие мастера на ругань. Кажется, такого сквернословия, как здесь, нигде не услышишь. Им заражен воздух. В одном из ругательств, и самом позорном, которое, однако, употребляют все от мала до велика, слово мать соединяется с гнуснейшими словами. Оно так и называется матерным словом» (Мережковский 1914, 4: 115); «<...> Ходят в церковь и в церкви ругаются по-матерному» (Мережковский 1914, 4: 152); «Попы пьяные в

Маракулина) между Святой Русью и обезьяной. Это «между» как раз и показывает двойственность, противоречивость деятельности Петра, взявшегося реформировать Святую Русь на европейский лад (обезьяна становится эмблемой подражательности как таковой): Петр пытался привнести европейские закон, разум, логику в русскую действительность, но делал он это совершенно по-русски, т. е. вопреки логике.

Другой рефлекс образа Петра I в повести «Крестовые сестры» – владелец *Буркова дома*, некий бывший губернатор *Бурков*, о котором сообщается:

Самого Буркова никто не видал, и только ходили слухи о каком-то его с а м о и с т р е б л е н и и, будто, губернаторствуя где-то в Пурховце и истребляя крамолу, так развернулся, что подписал в числе прочих бумаг донесение в министерство о своей полной непригодности, и благополучно, но совершенно неожиданно для себя отозван был в Петербург, где и получил отставку (Ремизов 2001, 4: 112; разрядка Ремизова. – С. Д.)¹⁰.

алтаре сквернословят, бранятся матерно» (Мережковский 1914, 4: 168); «Петр наконец отхаркнул, выплюнул, выругался своим обычным, непристойным ругательством и, вытирая платком пот и слезы с лица, тотчас же продолжал с того места, где остановился <...>» (Мережковский 1914, 4: 226); «И опять зарычал он <Петр I. – С. Д.>, как раненый зверь, и с матерным ругательством вдруг поднял кулаки над головою сына, готовый броситься, избить, убить его» (Мережковский 1914, 4: 231); «Длинных разговоров не терпел. Важному иностранцу, который говорил долго о пустяках, плюнул в лицо, выругал его матерным словом и отошел» (Мережковский 1914, 5: 76). См. также финал богословского спора в раскольничьем скиту: «Он <о. Трифилий. – С. Д.> уже ничего не доказывал, а только ругался по-матерному. Ему отвечали тем же. Начали богословием, кончили сквернословием» (Мережковский 1914, 5: 167). Эта же мысль о пристрастии русских к похабному сквернословью прозвучит в романе Ремизова «Плачущая канава» (1914–1918): «<...> Недаром же нет ни у одного народа такой грубой и дикой похабщины, такой матерной матерщины, как у русских!» (Ремизов 2001, 4: 328).

¹⁰ О Буркове также сообщается: «Там живет сам хозяин Бурков – бывший губернатор: от его мундира, как от электричества, видно, а прихожая его в погонах и пуговицах» (Ремизов 2001, 4: 111). Мотив исчезнувшего губернатора отсылает также к истории странного исчезновения градоначальника Дементия Варламовича Брудастого в «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина (гл. «Органчик»).

Учитывая пристрастие Ремизова ко всякого рода каламбурам, резонно предположить, что и здесь мы сталкиваемся с примером такой звуковой (и смысловой) игры. Бурков дом – это не только символ всего Петербурга¹¹, но и дом, рядом с которым жил писатель Ремизов (см.: Топоров 1989: 143–146). Поиски реального прототипа имени Бурков (среди домовладельцев или жильцов дома № 96/1 по Фонтанке, который и стал прототипом Буркова дома) не увенчались успехом (см.: Топоров 1989: 145–146). В. Н. Топоров предложил такую этимологию: «Очевидно, основания для выбора этого имени принадлежат к сфере семантических мотивировок отчетливо экспрессивного типа. *Бурков – бúrкать, бурчать*» (Топоров 1989: 145)¹².

Предложенная В. Н. Топоровым этимология, к сожалению, мало что проясняет, да и никак не связана со смысловой структурой ремизовского текста. Но ситуация меняется, если предположить не традиционную акцентировку фамилии с ударением на последнем слоге (Бурко́в), а другую, на первом слоге: Бúрков¹³. Тогда в фамилии владельца дома *Буркова* мы увидим (точнее: услышим) вторую часть названия города *Петер-бург* – [бурк]¹⁴. Попутно заметим аналогичную звуковую игру и в названии города, в котором губернаторствовал Бурков: *Пурховéц* (или Пúрховец?), т. е. имя города *Пурховец* оказывается созвучным имени города *Петербурх*¹⁵.

¹¹ См.: «Буркова дом – весь Петербург» (Ремизов 2001, 4: 111); «<...> словом весь Бурков дом – весь Петербург» (Ремизов 2001, 4: 163).

¹² См. у В. Даля слово *буркать* – «говорить бормотом, ворчать невнятно, бормотать; брюзжать» (Даль 1956, 1: 143).

¹³ См. именно такое произношение в стихотворении Владимира Княжнина «Фонтанка» (1914): «Заснувший рынок и больница, / И в переулке – Бурков дом...» (Петербург в русской поэзии 1988: 277). Ср. также произношение Буркова дома (как «дома Бúрка») в шутовском стихотворении А. Акопенко «Я, кочуя как номад...» (1911): «Я узнал, что в доме Бúрка / В поднебесных этажах, / (В рифму просится здесь “Турка”, / Что в “Речи” сидел в Крестах)» (цит. по: Обатнина 2001: 50).

¹⁴ Такую этимологию предложил А. А. Данилевский в устной беседе с автором статьи.

¹⁵ В начале XVIII в. название города встречалось в нескольких вариантах: «Санктпетербург», «Санкт-Питер-Бурх», «Санкт-Питербурх», «Санкт-Петербурх». Примечательно, что первоначально преобладал вариант с буквой «х» на конце слова, который употреблялся и позднее (см.: Пыляев 1990: 12). См. также название *Санкт-Питер-Бурх*

Заметим, однако, что топоним Пурховец образован по древней словообразовательной модели: Ярославец, Городец, Переяславец, Торопец, Бобровец, Юрьевец, Островец и т. п.¹⁶ Тем самым в топониме Пурховец обнаруживается дополнительное значение, а именно: указание на древность города. Таким образом, Пурховец относительно *Петербурха* выступает как древний – по контрасту с новым: «Пурховец – древний город на реке Смугре, а по пению соловьиному – первый, *соловей-город*» (Ремизов 2001, 4: 154; 155).

Данилевский, а затем (более подробно) Топоров отметили возможное литературное происхождение образа «самоистребителя» Буркова, губернатора г. Пурховец, от образа градоначальника Угрюм-Бурчеева из «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина (см.: Топоров 1989: С. 146, 155; прим. 31). С этим выводом не приходится спорить. Но у этой параллели (Угрюм-Бурчеев – Бурков) есть и более интересный смысл. Если «самоистребитель» Бурков есть аллюзия на фигуру Петра I (на что указывает также сходная модель образования имени города от имени его основателя/губернатора: *Петр – Петер-бург; Бурков – Пурх-овец*), то и образ Угрюм-Бурчеева (прототипа Буркова), последнего градоначальника города Глупова, обнаруживает имплицитные аллюзии на Петра I и его преобразования. В комментариях к «Истории одного города» Б. М. Эйхенбаум утверждает, что историческим прототипом Угрюм-Бурчеева был, скорее всего, А. А. Аракчеев, фаворит Александра I и начальник Отдельного корпуса военных поселений (1821–1826), и поэтому в щедринском описании деятельности Угрюм-Бурчеева содержится пародия и сатира на знаменитые аракчеевские военные поселения (см.: Эйхенбаум 1969: 499–500). Однако обращает на себя внимание попытка Угрюм-Бурчеева разрушить старый город Глупов и основать новый город на новом месте, что заставляет вспомнить основание

в повести Б. Пильняка «Третья столица» (1922), которой предпослано посвящение А. Ремизову.

¹⁶ Ср. также город Студенец в повести Ремизова «Пятая язва». Впрочем, город Студенец из «Пятой язвы» имеет inferнальный (и апокалиптический) смысл и в этом смысле может быть аналогом Буркова дома (и всего Петербурга) (см. об этом: Сёке 1989: 385–392; Доценко 2003: 157–161).

Петром I новой столицы – Петербурга. Скрытая аллюзия на это деяние Петра содержится в самой дате начала разрушения Глупова:

30-го июня, – повествует летописец, – на другой день празднованья памяти святых апостолов Петра и Павла, был сделан первый приступ к сломке города (Салтыков-Щедрин 1969, 8: 410–411).

А сам градоначальник Угрюм-Бурчеев, который с топором в руке первый принялся ломать городское правление, напоминает знаменитого плотника – Петра I. Не отрицая уже отмеченных аллюзий на Аракчеева и его военные поселения, отметим, что в деятельности Угрюм-Бурчеева можно усмотреть и пародию на попытки Петра создать «регулярное» государство, устроенное по заранее и строго разработанному плану. А безуспешное намерение Угрюм-Бурчеева победить природную стихию (перекрыть реку ценой безумных жертв) – аллюзия на обстоятельства основания Петербурга наперекор стихии воды (мотив, который станет одним из главных мотивов «петербургского мифа» русской литературы). Аллюзией на Петра и его эпоху оказывается и грандиозность реформ Угрюм-Бурчеева, и безжалостность к своему народу¹⁷, и мечта занять «свое

¹⁷ На то, что деятельность Угрюм-Бурчеева ассоциировалась у Салтыкова-Щедрина с деятельностью Петра I, указывает и другое обстоятельство. В «Современной идиллии» есть эпизод: «Мы пошли на Сенатскую площадь и в немом благоговении остановились перед памятником Петра Великого. Вспомнился “Медный всадник” Пушкина, и тут же к стати пришли на ум и слова профессора Морошкина о Петре “Но великий человек не приобщался нашим слабостям! Он не знал, что мы плоть и кровь! Он был велик и силен, а мы родились и слабы и худы, нам нужны были общие уставы человеческие!» (Салтыков-Щедрин 1973: 18). Салтыков-Щедрин цитирует речь, произнесенную проф. Ф. Л. Морошкиным 10 июня 1839 г. на торжественном акте в Московском университете. Речь была панегириком суровому законодательству, полагавшему “строгость” основной формой обращения с “обывателями”» (см.: Салтыков-Щедрин 1973: 323). Но именно иррациональная и бездушная безжалостность характерна для всей деятельности Угрюм-Бурчеева: «Как человек ограниченный, он ничего не преследовал, кроме правильности построений. Прямая линия, отсутствие пестроты, простота, доведенная до наготы, – вот идеалы, которые он знал и к осуществлению которых стремился. Его понятие о “долге” не шло далее всеобщего равенства перед шпицрутеном; его представление о “простоте” не переступало далее простоты зверя, обличавшей совершенную наготу потребностей. Разума он не признавал вовсе, и даже считал его злейшим врагом, опутывающим

собственное море»¹⁸, и ряд других мотивов. Аллюзии на образ Петра можно обнаружить и в следующем фрагменте «Истории одного города», в котором устанавливается очевидное подобие между Угрюм-Бурчеевым и «врагом рода человеческого»:

Сам летописец, вообще довольно благосклонный к градоначальникам, не может скрыть смутного чувства страха, приступая к описанию действий Угрюм-Бурчеева. «Была в то время, – так начинает он свое повествование, – в одном из городских храмов картина, изображавшая мучения грешников в присутствии врага рода человеческого. Сатана представлен стоящим на верхней ступени адского трона, с повелительно простертою вперед рукою и с мутным взором, устремленным в пространство. Ни в фигуре, ни даже в лице врага человеческого не усматривается особой страсти к мучительству, а видится лишь нарочитое упразднение естества. Упразднение сие произвело только одно явственное действие: повелительный жест, – и затем, сосредоточившись само в себе, перешло в окаменение. Но что весьма достойно примечания: как ни ужасны пытки и мучения, в изобилии по всей картине рассеянные, и как ни удручают душу кривлянья и судороги злодеев, для коих те муки приурочены, но каждому зрителю непременно сдается, что даже и сии страдания менее мучительны, нежели страдания сего подлинного изверга, который до того всякое естество в себе победил, что и на сии неслыханные истязания хладным и непонятливым оком взирать может». Таково начало летописного рассказа, и хотя далее следует перерыв и

человека сетью обольщений и опасных привередничеств. Перед всем, что напоминало веселье или просто досуг, он останавливался в недоумении. Нельзя сказать, чтоб эти естественные проявления человеческой природы приводили его в негодование: нет, он просто-напросто не понимал их. Он никогда не бесновался, не закипал, не мстил, не преследовал, а, подобно всякой другой бессознательно действующей силе природы, шел вперед, сметая с лица земли все, что не успевало посторониться с дороги. “Зачем?” – вот единственное слово, которым он выражал движения своей души» (Салтыков-Щедрин 1969: 398).

¹⁸ Ср. логику Угрюм-Бурчеева: «Есть море – значит, есть и флоты: во-первых, разумеется, военный, потом торговый» (Салтыков-Щедрин 1969: 414).

летописец уже не возвращается к воспоминанию о картине, но нельзя не догадываться, что воспоминание это брошено здесь недаром (Салтыков-Щедрин 1969, 8: 398–399).

Примечательны здесь детали: «сатана представлен стоящим на верхней ступени адского трона, с *повелительно простертой вперед рукою*», т. е. его фигура и жест отчасти напоминает статую Петра (Медного всадника) – тоже с «повелительно простертой вперед рукою». А мотив окаменения снова отсылает к памятнику-статуе¹⁹.

Но важнее всего то, что с образом Угрюм-Бурчеева отчетливо связаны апокалиптические мотивы – страшный конец города Глупова и конец истории²⁰. А особенно насыщен апокалиптическими мотивами финал «Истории одного города»:

Через неделю <...> глуповцев поразило неслыханное зрелище. Север потемнел и покрылся тучами; из этих туч нечто несло на город: не то ливень, не то смерч. Полное гнева, *оно* несло, бурвя землю, грохоча, гудя и стня и по временам изрыгая из себя какие-то глухие, каркающие звуки. Хотя *оно* было еще не близко, но воздух в городе заколебался, колокола сами собой загудели, деревья взъерошились, животные обезумели и метались по полю, не находя дороги в город. *Оно* близилось, и по мере того как бли-

¹⁹ Отметим также и своеобразный способ номинации Угрюм-Бурчеева, заданный первой фразой главы «Подтверждение покаяния. Заключение» и потом использованный неоднократно: «Он был ужасен. Но он сознавал это лишь в слабой степени и с какою-то суровою скромностью оговаривался. “Идет некто за мной, – говорил он, – который будет еще ужаснее меня”» (Салтыков-Щедрин 1969: 397). Местоимение «он» заставляет вспомнить аналогичный способ именованя Петра I в поэме «Медный всадник»: «На берегу пустынных волн / Стоял он, дум великих полн, / И вдаль глядел. <...> И думал он: / Отсель грозить мы будем шведу» (Пушкин 1977, 4: 274). Как утверждает И. В. Немировский, «в тексте “Медного всадника” имеет место феномен, который можно определить как запрет на прямое название Петра по имени» (Немировский 1990: 3). Этот запрет исследователь объясняет тем, что для Пушкина образ Петра оказался включен в контекст размышлений о его сакрализации/десакрализации и библейской традиции табуирования имени как Бога, так и Антихриста (Немировский 1990: 7–11).

²⁰ См. также об Угрюм-Бурчееве: «Он еще не сделал никаких распоряжений, не высказал никаких мыслей, никому не сообщил своих планов, а все уже понимали, что пришел *конец*» (Салтыков-Щедрин 1969: 409).

зилось, время останавливало бег свой. Наконец земля затряслась, солнце померкло... глуповцы пали ниц. Неисповедимый ужас выступил на всех лицах, охватил все сердца. Оно пришло...

В эту торжественную минуту Угрюм-Бурчеев вдруг обернулся всем корпусом к оцепенелой толпе и ясным голосом произнес:

– Придет...

Но не успел он договорить, как раздался треск, и бывший прохвост моментально исчез, словно растаял в воздухе. История прекратила течение свое (Салтыков-Щедрин 1969, 8: 423).

Фигура Угрюм-Бурчеева явно соотносится с образом Антихриста²¹. Но ведь и Петр в народном сознании (особенно среди старообрядцев и сектантов) считался Антихристом²².

Апокалиптическая картина гибели города Глупова должна быть учтена при анализе сна Маракулина в 4-й главе «Крестовых сестер» – знаменитого сна о «смертном поле»:

И ночью ему привидилось, будто лежит он на Бурковом дворе, но Бурков двор больше действительного, и, хотя сжат он с боков домами, шкапчики-ларьки и разносчиков как-то глубже стоят, и каретный сарай, и помойка, и мусорная яма гораздо дальше, и больше сложено всяких кирпичей под окнами и щебню и мусору. И не один он лежал на дворе, с ним вместе лежали все жильцы и с парадного и с черного конца дома, из флигеля и горбачевских углов. И хотя многих не знал он в лицо, но тут догадывался и уж не мог ошибиться, что этот вот господин и дама – Ошурковы, которые десять комнат занимают и всякие вещицы у них, вся квартира заставлена и аквариум с рыбками, а тот вон в цилиндре, подвижной такой, – присяжный поверенный Амстердамский, весельчак, вести

²¹ См. также прозвище Угрюм-Бурчеева: «название “сатаны”, которое народная молва присвоила Угрюм-Бурчееву» (Салтыков-Щедрин 1969, 8: 398). Многозначителен и такой мотив: «Кто его знает, какой он веры? – шептались промеж себя глуповцы, – может, и фармазон?» (Салтыков-Щедрин 1969: 410).

²² См. многочисленные свидетельства, приведенные в книге Н. Гурьяновой «Крестьянский антимоноархический протест в старообрядческой эсхатологической литературе периода позднего феодализма» (Гурьянова 1988: 38–60).

умеет дела, в Сенате швейцары, поди, как Пасхи, его ждут. И сам Бурков лежал – бывший губернатор, с а м о и с т р е б т е л ь, но так как его никто не видел, а видели только мундир его, а рядом с мундиром с т а р ш и й Михаил Павлович с супругою, богобоязненной Антониной Игнатьевной, и торговец Горбачев с какою-то девочкой – дочерью, которой в крысином чулане пальцы выламывал, и Вера с Акумовной, и Станислав конторщик, и Казимир монтер, и Адония Ивойловна, и артисты Дамаскины Сергей Александрович и Василий Александрович, Вера Николаевна, Анна Степановна и акушерка Лебедева, покрытая меховой зимней шубой, которую у ней на Рождество украли, и швейцар Никанор, и студенты, которые панихиду по ночам пели, так и лежали рядышком в студенческих новеньких мундирах и с своим единственным медным краном, и все семь дворников и паспортист Еркин, – дворники с дровами, Еркин с больничными рублевыми марками, весь облеплен марками, все лицо и руки, и ребятишки в кучу лежали, и персианин-массажист из бань, и та девочка, которая кошке Мурке молока принесла, с черепушкой лежала, и сапожники, и пекаря, и банщики, парикмахеры, портнихи, белошвейки, сиделка из Обуховской больницы, кондуктора, машинисты, шапочники, зонтичники, щеточники, приказчики, водопроводчики, наборщики и разные механики, техники и мастера электрические с семьями, с тряпками, с пузырьками, с банками и тараканами, и всякие б а р ы ш н и с Гороховой и Загородного, и девицы – п о р т н и ш к и, и девицы из чайной, и шикарные молодые люди из бань, прислуживающие петербургским дамам д о в о с т р е б о в а н и я, и старуха, торгующая у бань подсолнухами и всякою дрянью, и кухарки без места, и маляр и столяр и сбитенщик и все разносчики, обложенные финиками и постным сахаром, пахнущим поганками, словом, весь Бурков дом – весь Петербург (Ремизов 2001, 4: 162–163; разрядка Ремизова. – С. Д.)²³.

²³ Об апокалиптическом подтексте сна о «смертном поле» см. подробнее: Тырышкина 1993: 59–70; Тырышкина 1995: 109–126; Тырышкина 1997: 115–130.

Пока что отметим сходство сцен. У Салтыкова-Щедрина – обезумевшие животные и падшие ниц глуповцы, а над ними возвышается фигура прохвоста²⁴ Угрюм-Бурчеева, который произносит загадочное слово: «Придет...»; у Ремизова – лежащие на смертном поле животные и люди, а над ними возвышается «нечеловечески огромный» пожарный в медной каске, который на вопрос Маракулина отвечает одним словом: «Хо-ро-шо»²⁵.

Еще одна многозначительная деталь в характеристике Буркова: он назван «самоистребителем». Что стоит за этим словом? Самое банальное объяснение: это указание на внезапное исчезновение Угрюм-Бурчеева (или еще точнее – внезапное «административное исчезновение»). Но почему внезапно исчез Угрюм-Бурчеев? Об этом у Салтыкова-Щедрина прямо не сказано. Но предположить не очень сложно, если вспомнить «систематический бред» Угрюм-Бурчеева:

Всякий дом есть не что иное, как *поселенная единица*, имеющая своего командира и своего шпиона (на шпионе он особенно настаивал) и принадлежащая к десятку, носящему название *взвода*. Взвод, в свою очередь, имеет командира и шпиона; пять взводов составляют роту, пять рот – полк. Всех полков четыре, которые образуют, во-первых, две бригады и, во-вторых, дивизию; в каждом из этих подразделений имеется командир и шпион. Затем следует собственно *Город ...*. Над городом парит окруженный облаком градоначальник или, иначе, сухопутных и морских сил города Непреклонска обер-комендант, который со всеми входит в пререкания и всем дает чувствовать свою власть. Около него... шпион!! (Салтыков-Щедрин 1969, 8: 405).

Ремизов доводит до логического конца мысль Салтыкова-Щедрина: если Угрюм-Бурчеева административно устранили (видимо, по доносу шпиона), то губернатор Бурков, «истребляя крамолу», сам

²⁴ Т. е. палача, экзекутора. В этой связи становится объяснимым несколько странное обращение Плотникова к Петру Маракулину: «Петруша, хвост-прохвост <...>» (Ремизов 2001, 4: 181).

²⁵ «Пожарный в медной каске» – еще одна отсылка к статуе Петра (Медному всаднику). Подробнее о генезисе и значении этого мотива см.: Доценко 2004: 119–122.

пишет донос на себя²⁶. Но дело не только в этом. Сама идея Петра–Угрюм–Бурчеева–Буркова²⁷ оказывается «самоистребительной»: Петр I в своем «европеизаторском» азарте разрушает, истребляет Россию (Святую Русь), ее историю и культуру, Угрюм–Бурчеев – уничтожает свой Город, а губернатор Бурков – уничтожает в конечном счете самого себя. В этом заключается неизбежная

²⁶ Тема доноительства есть и в романе Д. Мережковского «Петр и Алексей»: «Видя, что ничего не возьмешь силою, <Петр I. – С. Д.> прибегал к хитростям. Поощрял доносы. Учредил особую должность фискалов. Тогда началась по всей стране кляуза и ябеда. “Фискалы ничего не смотрят, живут, как сущие туняядцы, и покрывают друг друга, потому что у них общая компания”. Плуты доносят на плутов, доносчики – на доносчиков, фискалы – на фискалов, и сам архифискал, кажется – архиплут» (Мережковский 1914, 5: 89).

²⁷ В свете соотношения Буркова и Петра I мы считаем вполне вероятной еще одну этимологию фамилии Бурков: от слов *буркала*, *буркалки*, что означает: «белки, бельма, глаза навывкате»; *буркаластый* – «пучеглазый, лупоглазый, глазастый» (см.: Даль 1956, 1: 143). На известных портретах Петра I глаза навывкате – характерная деталь его внешности. См., например, в стихотворении А. Тарковского «Петровские казни» (1958): «У, буркалы Петровы, / Навывкате белки!» (Тарковский 1991, 1: 246). Источником стихотворения А. Тарковского была картина В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» (1881), на которой молодой Петр изображен с глазами навывкате. Для Ремизова источником этой детали внешности Петра мог стать роман Д. Мережковского «Петр и Алексей», в котором несколько раз упоминаются *выпуклые*, *выпученные* глаза Петра I: «Человеческие лица казались какими-то звериными мордами, и страшнее всех было лицо царя – широкое, округлое, с немного косым разрезом больших, *выпуклых*, *точно выпученных* глаз, с торчащими кверху острыми усиками, – лицо огромной хищной кошки или тигра» (Мережковский 1914, 4: 117–118; курсив мой. – С. Д.); «Разделявший их солнечный луч отодвинулся, и Алексей взглянул на лицо Петра. <...> В оголенном черепе, – волосы спереди вылезли – в мешках под глазами, в выступавшей вперед нижней челюсти, во всем бледно-желтом, одутловатом, точно налитом и опухшем лице было что-то тяжелое, грузное, застывшее, как в маске, снятой с мертвого. Только в слишком ярком, словно воспаленном блеске огромных расширенных, как у пойманной хищной птицы, *выпуклых*, *словно выпученных*, *глаз*, было прежнее, юное, но теперь уже бесконечно усталое, слабое, почти жалкое» (Мережковский 1914, 4: 224; курсив мой. – С. Д.). Любопытно, что эти характерные (навывкате) глаза Петра Ремизов придал памятнику в сне «Железный царь» (см. прим. 1). Мотив ожившего памятника отсылает к «Медному всаднику» (и статуе Петра I), а указание на *Крюгеровский* портрет (речь идет о портрете Николая I, написанном Ф. Крюгером) – к образу другого царя, Николая I. Такое смешение двух царей может быть объяснено тем, что в Петербурге было два конных «царских» памятника – Петру I и Николаю I, а также тем, что Николай I – потомок Петра, их сходство отмечено в «Стансах» А. Пушкина: «Семейным сходством будь же горд; / Во всем будь пращуру подобен...» (Пушкин 1977, 2: 307).

логика того исторического проекта, который замыслил осуществить великий реформатор Петр I.

В результате наследники и продолжатели петровских идей готовы отказаться от самого имени «русский». Например, главный герой повести Ремизова «Пятая язва» (1912), следователь Сергей Алексеевич Бобров, приходит к мысли:

Подлое общество, подлый народ! Для кого же дорога Россия, кто ей верен, кто о ней печется, кто держит свою клятву служить ей неизменно – непреложно – неотъятно – нет, «я не русский! <...> не русский, я немец, все русские предатели и воры!» <...> (Ремизов 2001, 4: 239; разрядка А. Ремизова. – С. Д.).

Непримирение всего русского (как национального) мы видим также у главного героя романа Ремизова «Плачущая канава» (1914–1918), Антона Петровича Будылина:

Еще тогда, сидя день и ночь за книжкой у Покровского монастыря под крылышком Аксиньи Матвеевны да бабушки об одной ноге, еще тогда он вычитал о человечестве, о планете, и безродное человечество и родина-планета загасили в нем всякую искру любви к своей земле, к своей московской колыбельной родине, мало того, вызвали ненависть ко всему родному, колыбельному и эту ненависть, думал он, унесет с собой в могилу. <...> Странствием же своим по старой Европе он укрепил эту ненависть. Россию он не разделял, как в дни своей юности, на две враждебные половины, не делил ее на Россию казенную, которую принято было не уважать, винить во всех бедах и напастях, и бороться против которой считалось за особую честь, и на Россию народную, обиженную, голодающую, за которую надо вести борьбу и, если надо, погибнуть, нет, Россия для него была одна – его отечество смрадное, смердящее, матерное. И в грядущее благо родины он не верил, не хотел верить и злорадствовал всякой беде и радовался всякому несчастью, несурянице и неразберихе русской, а во время войны поражениям, неумелости и глупости, а в революцию разбою (Ремизов 2001, 4: 328–329).

Символом исторического тупика, неизбежного самоистребления (как события эсхатологического характера) оказывается и бунт Петра Маракулина против своего двойника Петра I, и его же, Маракулина, самоубийство в финале повести. Причем это самоубийство Маракулина осмысляется через призму апокалиптических мотивов:

И услышал Маракулин, как кто-то, точно в трубочку из глубокого колодца, сказал со дна колодца:

– Времена созрели, исполнилась чаша греха, наказание близко. Вот как у нас, лежи! Одним стало меньше, больше не встанешь. Болотная голова.

Маракулин лежал с разбитым черепом в луже крови на камнях на Бурковом дворе (Ремизов 2001, 4: 208)²⁸.

Концепция Петра I в повести Ремизова «Крестовые сестры» предстает как еще находящаяся в стадии становления и изменения (отсюда – черты ее двойственности, противоречивости). Образ Петра I как «злого гения» города Петербурга и всей России, подсвеченный апокалиптическими мотивами и образами, характерен для творчества Ремизова 1905–1910 гг. (см.: Доценко 1994: 60–66), и повесть «Крестовые сестры» в значительной степени отражает именно эту трактовку.

²⁸ Мотивы «чаши грехов» и «возмездия» восходят к тексту Откровения св. Иоанна Богослова (Откр. XVIII, 1–8), о чем уже писала Е. В. Тырышкина (см.: Тырышкина 1997: 128–130). Заметим также, что мотив «колодца» в этой сцене самоубийства Маракулина может пониматься двояко: и как реалию петербургской городской архитектуры (дворы-колодцы доходных домов), и – одновременно – как аллюзию на апокалиптический «студенец» (колодец): «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладязя бездны. Она отворила кладязь бездны, и вышел дым из кладязя, как дым из большой печи; и помрачилось солнце и воздух от дыма из кладязя» (Откр. IX, 1–2). В старославянском тексте Откровения это место читалось несколько иначе: «И пятый аггелъ воструби, и видѣхъ звѣзду съ небесе спадшу на землю: и данъ бысть ей ключъ студенца бездны: и отверзе студенца бездны, и възде дымъ отъ студенца яко дымъ печи велики, и омерче солнце и въздухъ отъ дыма студеничнаго» (Откр. IX, 1–2). Как видим, в синодальном переводе старославянское слово *студенец* (в значении: «колодец») последовательно было заменено на слово *кладязь* (см. подробнее: Доценко 2003: 157–161).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Гоголь Н. В. 1951. Полн. собр. соч.: В 14-ти тт. Т. 4: Ревизор. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР.
- Гурьянова Н. С. 1988. Крестьянский антимоноархический протест в старообрядческой эсхатологической литературе периода позднего феодализма. Новосибирск: Издательство «Наука». Новосибирское отделение.
- Даль В. И. 1956. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I: А–З. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей.
- Данилевский А. А. 1987. *A realioribus ad realia*. – Литература и история. Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. Тарту: [Tartu Riiklik Ülikool]. С. 99–123. (Ученые записки Тартуского государственного университета. [Вып.] 781).
- Данилевский А. А. 1988. Функция «автобиографизма» в III-ей редакции романа А. М. Ремизова «Пруд». – Функционирование и развитие русской литературы в разные исторические периоды. Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. Тарту: [Tartu Riiklik Ülikool]. С. 139–157. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 822).
- Данилевский А. А. 2000. Велимир Хлебников в «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова. – Мир Велимира Хлебникова: Статьи и исследования. 1911–1998. М.: Языки русской культуры. С. 385–390, 817–819.
- Доценко С. Н. 1994. Петербургский миф А. М. Ремизова: Заметки к теме. – *De Visu*. № 3/4 (15). С. 60–66.
- Доценко С. Н. 1998а. «Город мечты» или «мерзость запустения»: (А. Ремизов в полемике с Д. Мережковским). – Русская литература XX века в контексте европейской культуры. Таллинн: TPÜ Kirjastus. С. 26–40. (*Acta Universitatis Scientiarum Socialium et Artis Educandi Tallinnensis: Humaniora*. [Vol.] A 13).
- Доценко С. Н. 1998b. Почему обезьяна кричит петухом: К объяснению одного мотива в творчестве А. М. Ремизова. – *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 42. С. 117–121.
- Доценко С. Н. 2003. О генезисе топонима «Студенец»: Из комментария к повести А. Ремизова «Пятая язва». – Блоковский сборник. [Вып.] XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus. С. 157–161.

- Доценко С. Н. 2004. Три заметки о А. Ремизове. 1. Откуда в повести А. Ремизова «Крестовые сестры» пожарный в медной каске? – Вторая проза: Сб. статей. Таллинн: TRÜ Kirjastus. С. 119–122.
- Иванов-Разумник Р. 1918. Две России. – Скифы: Сб. 2-й. Пг.: Книгоиздательство «Скифы». С. 201–231.
- Ключевский В. О. 1991. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М.: Правда.
- Кодрянская Н. 1959. Алексей Ремизов. Париж: [Б. и.].
- Козлов В. П. 1996. «Любимый проект Петра Великого», или Разоблаченные предсказания прошлого. – Козлов В. П. Тайны фальсификации: Анализ подделок исторических источников XVIII–XIX веков. М.: Аспект Пресс. С. 77–89.
- Мережковский Д. С. 1914. Полн. собр. соч.: [В 24-х тт.]. Т. IV–V. М.: Типография Товарищества И. Д. Сытина.
- Минц З., Безродный М., Данилевский А. 1984. «Петербургский текст» и русский символизм. – Семиотика города и городской культуры: Петербург. Труды по знаковым системам. [Вып.] XVIII. Тарту: [Tartu Riiklik Ülikool]. С. 78–92. (Ученые записки Тартуского государственного университета. [Вып.] 664).
- Минц З., Безродный М., Данилевский А. 2004. «Петербургский текст» и русский символизм. – Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб: «Искусство-СПБ». С. 103–115.
- На вечерней заре 1990. На вечерней заре: Переписка А. Ремизова с С. П. Ремизовой-Довгелло / Подготовка текста и комментарий А. д'Амелия. – Europa Orientalis. IX. С. 443–498.
- Немировский И. В. 1990. Библейская тема в «Медном всаднике». – Русская литература. № 3. С. 3–17.
- Обатнина Е. 2001. Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха.
- Петербург в русской поэзии 1988. Петербург в русской поэзии: XVIII – начало XX века: Поэтическая антология. Л.: Издательство Ленинградского государственного университета.
- Пушкин А. С. 1977. Полн. собр. соч.: В 10-ти тт. Т. 2: Стихотворения 1820–1826. Т. 4: Поэмы. Сказки. Л.: Издательство «Наука». Ленинградское отделение.

- Пыляев М. И. 1990. Старый Петербург: Рассказы из былой жизни столицы. Репринтное воспроизведение с издания А. С. Суворина. М.: СП «ИКПА».
- Ремизов А. 1982. Россия в письменах. Т. I. New York: Russica Publishers.
- Ремизов А. 1993. [Автобиография. 1912; 1913] / Публикация и комментарий А. М. Грачевой. – Лица: Биографический альманах. [Вып.] 3. М.; СПб.: Феникс; Atheneum. С. 437–445.
- Ремизов А. 2000a. Собр. соч. Т. 5: Взвихрённая Русь. М.: Русская книга.
- Ремизов А. 2000b. Собр. соч. Т. 8: Подстриженными глазами. Иверень. М.: Русская книга.
- Ремизов А. 2001. Собр. соч. Т. 4: Плачужная канава. М.: Русская книга.
- Ремизов А. 2002. Собр. соч. Т. 7: Ахру. М.: Русская книга.
- Салтыков-Щедрин М. Е. 1969. Собр. соч.: В 20-ти тт. Т. 8: Помпадур и помпадурши. 1863–1874. История одного города. 1869–1870. М.: Художественная литература.
- Салтыков-Щедрин М. Е. 1973. Собр. соч.: В 20-ти тт. Т. 15. Кн. 1: Современная идиллия. 1877–1883. М.: Художественная литература.
- Сёке К. 1989. Модель ремизовского ада: (Анализ повести «Пятая язва»). – *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Т. XXXV. № 3–4. С. 385–392.
- Тарковский А. 1991. Собр. соч.: В 3-х тт. Т. 1. М.: Художественная литература.
- Топоров В. Н. 1988. О «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова: Поэзия и правда. I. Топографическое и автобиографическое (Статья вторая). – Функционирование и развитие русской литературы в разные исторические периоды. Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. Тарту: [Tartu Riiklik Ülikool]. С. 121–138. (Ученые записки Тартуского государственного университета. [Вып.] 822.)
- Топоров В. Н. 1989. О «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова: Поэзия и правда (Статья первая). – Биография и творчество в русской культуре начала XX века. Блоковский сборник. [Вып.] IX: Памяти Д. Е. Максимова. Тарту: [Tartu Riiklik Ülikool]. С. 138–158. (Ученые записки Тартуского государственного университета. [Вып.] 857.)
- Тырышкина Е. В. 1993. Интерпретация Апокалипсиса в «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова. – *Slavia Orientalis*. Т. XLII. № 1. С. 59–70.

- Тырышкина Е. В. 1995. *Крестовые сестры*: Интерпретация Апокалипсиса (Функционирование мотива 'чужого' текста). – Russian Literature. Vol. XXXVII. Iss. 1. С. 109–126.
- Тырышкина Е. В. 1997. «Крестовые сестры» А. М. Ремизова: Концепция и поэтика. Новосибирск: Издательство Новосибирского государственного педагогического университета.
- Эйхенбаум Б. 1969. О прозе: Сборник статей. Л: Издательство «Художественная литература». Ленинградское отделение.
- Aronian, S. 1992. Remizov: Revolution and Apocalypse. – Canadian-American Slavic Studies. Vol. 26. Iss. 4. P. 119–140.

«СЕРГЕЙ ИВАНЫЧ»: ОБ ОДНОМ «ГЕРОЕ» МАНДЕЛЬШТАМОВСКОГО «ШУМА ВРЕМЕНИ»

А. Г. Мец
(С.-Петербург)

Яркая и увлекательная автобиографическая проза О. Э. Мандельштама «Шум времени», написанная в 1923–1924 гг., была и остается одним из центров внимания читателей и исследователей вплоть до настоящего времени. Одна из наиболее интригующих главок ее получила название «Сергей Иваныч» – по имени-отчеству персонажа, который в ней описан. Время действия – начало Революции 1905 года. «Сергей Иваныч» взят репетитором к юному Мандельштаму, а с другой стороны вовлечен в бурные революционные события. С изрядной долей иронии (окрасившей все главы его книжки), Мандельштам пишет:

Конечно, Сергей Иваныч не был революционером. Да останется за ним кличка: репетитор революции. Как химера, он рассыпался при свете исторического дня. По мере приближения девятьсот пятого года и часа сгущалась его таинственность и нарастал мрачный авторитет. Он должен был выявиться, должен был во что-нибудь разрешиться, – ну хоть показать револьвер из боевой дружины или дать другое вещественное доказательство своего посвящения в революцию.

И вот, в самые тревожные девятьсот пятые дни, Сергей Иваныч становится опекуном сладко и безопасно перепуганных обывателей и, зажмурившись, как кот от удовольствия, приносит достоверные сведения о неминуемом в такой-то день погроме петербургской интеллигенции. Как член дружины, он обещает прийти с браунингом, гарантируя полную безопасность (Мандельштам 2010: 235–236).

Долгое время фамилия и биографические данные этого «героя» одной из глав «Шума времени» оставались невыясненными. Впервые

сведения о нем приведены в 1990 г. в комментариях к 2-томнику Мандельштама: Сергей Иванович Белявский (1883–1953). Учился на математическом отделении физико-математического факультета С.-Петербургского университета до 1906 г. В 1909 г. принят сверхштатным астрономом в Пулковскую обсерваторию, и почти сразу же переведен в Симеиз, заведующим филиалом обсерватории, где проработал до 1925 г. В 1937–1944 гг. был директором Пулковской обсерватории, избран членом-корреспондентом АН СССР. Окончил Рижскую гимназию (комментарий П. М. Нерлера, см.: Мандельштам 1990, 2: 395). В одном из документов (1902 г.) университетского дела указан его адрес – Николаевская ул., д. 33 (где он снимал полкомнаты, см. там же: 395) – не совпадающий со сказанным в «Шуме времени»: «...в сотых номерах Невского, за Николаевским вокзалом» (Мандельштам 2010: 234).

С помощью М. А. Котовой (приносим ей живейшую благодарность) нам удалось найти дополнительные материалы к биографии Белявского, и в сумме имеющиеся в настоящее время документы позволяют нарисовать следующую картину.

С первых лет учебы в университете Белявский определился со своей будущей профессией, занимался в научном студенческом кружке при университете и выполнил, согласно «Отчетам С.-Петербургского Императорского университета» и «Известиям Астрономического кружка С.-Петербургского университета», несколько серьезных научных работ. Уже тогда (и позднее) он отметился в науке открытием нескольких малых планет, а также комет и астероидов (некоторые из них получили название в честь первооткрывателя).

В октябре 1905 г. университет, один из очагов революционного движения, был закрыт властями, и в то же время были прекращены занятия в гимназиях и училищах. В средних учебных заведениях весь первый семестр занятия возобновлялись только sporadически, и перед учениками стоял вопрос о том, как освоить программу. Об остроте проблемы свидетельствует тот факт, что восемь из восемнадцати соучеников Мандельштама были оставлены на второй год (см.: Мец 2005: 27–29; см. также 2-е издание: Мец 2011:

26). Мандельштаму хорошо давались предметы гуманитарного профиля, а по предметам математического цикла (алгебре, геометрии, тригонометрии) он отставал или вовсе не успевал¹ и, следовательно, нуждался в репетиторе по отмеченным предметам. Занимаясь с Белявским он начал не позднее середины октября – по «Шуму времени» устанавливается внутренняя дата, 18 октября, когда в городах России начались погромы, и Белявский ведет разговоры на эту тему (см.: Мец 2005: 19–20; Мец 2011: 20). Репетиции продолжались, по-видимому, до самой экзаменационной сессии, т. к. еще и в феврале 1906 г. Мандельштам числился не успевающим по алгебре и тригонометрии. По «Шуму времени», Мандельштам проводил с Белявским (в группе с несколькими учениками? – ср.: «был клиентом нашего дома, как и многих других» – Мандельштам 2010: 234) относительно много времени в течение дня в октябре–декабре, когда занятия в училище проводились редко (в какой-то период времени приезжая на занятия из Царского Села; см.: Мец 2005: 20; Мец 2011: 20), и совместное писание «реферата» по истории о «причинах паденья Римской империи» (Мандельштам 2010: 234) было частью их общего времяпровождения, в порядке которого Белявский однажды и привел ученика к себе домой – тот «содрогнулся от густого и едкого запах жилища Сергея Иваныча» (Там же: 234). Тема реферата входила в программу курса всеобщей истории, экзамен по которому Мандельштам сдал на «отлично» 9 апреля 1906 г.

По-видимому, сближению между репетитором и учеником способствовали одинаковые политические симпатии. Как видно из «Шума времени», Белявский был «член[ом] дружины» (Там же: 236) – одной из тех, которые создавались Советом рабочих депутатов в каждом районе Петербурга для защиты от погромщиков. Можно уверенно предполагать также, что для Белявского участие в дружине было обусловлено влиянием минуты подъема революции,

¹ В феврале 1906 г. не успевал по алгебре и тригонометрии (ЦГИА СПб. Ф. 176. Оп. 1. Ед. хр. 48. Л. 8; Ед. хр. 97. Л. 54), см. также: Мец 2005: 27–28; Мец 2011: 26. После занятий с Белявским отставание было преодолено, и экзамены по алгебре и геометрии весной 1906 г. были сданы успешно (см.: Мец 2005: 28; Мец 2011: 27).

и не исключено даже, что он, как и Мандельштам в следующем году, стал на короткий период членом одной из левых партий. Таких неустойчивых называли несколько позднее «октябрьскими эсерами (эсдеками, анархистами)», чему в «Шуме времени» и соответствует прозвище «химера» (см.: там же: 233, 235, 236). Данное предположение подкрепляет справка Департамента полиции о том, что С. И. Белявский «к дознаниям по делам политического характера не привлечен и под надзором полиции не состоит»².

Университет оставался закрыт и в первой половине следующего года. Белявский 12 января 1906 г. подал прошение о выдаче выпускного свидетельства и получил его 16 января. Согласно цитированному нами в примеч. 2 документу, он получил должность «хранителя астрономического кабинета С.-Петербургского Университета»³, на которой оставался до конца 1908 г., когда был принят на «должность сверхштатного астронома Николаевской Главной Обсерватории» (т. е. Пулковской обсерватории). Поскольку название должности соответствует сказанному в «Шуме времени» – «служит ассистентом на Пулковской вышке в астрономической

² Приводим документ полностью:

Секретно.

В Управление по делам о воинской повинности.

Вследствие записки от 31 января 1909 года за № 44074 Департамент Полиции уведомляет Управление по делам о воинской повинности, что означенный в той записке Сергей Иванов Белявский к дознаниям по делам политического характера не привлечен и под надзором полиции не состоит.

Подп. за Вице-Директора <подпись неразборчива>

25 января 1910 года.

(ГАРФ. Ф. 102. Оп.108 (1910 г.). Д-во № 4. Д. 106 (литера «В»). Л. 101–123).

Справка была выдана в ответ на запрос Управления по делам о воинской повинности: «не встречается ли со стороны Департамента Полиции каких-либо препятствий к освобождению от призыва на действительную военную службу бывшего хранителя астрономического кабинета С.-Петербургского Университета, приписанного к призывному участку гор. Риги, Сергея Иванова Белявского, оставившего педагогическую службу до истечения 5-летнего обязательного срока и поступившего на должность сверхштатного астронома Николаевской Главной Обсерватории» (Там же. Л. 121).

³ Астрономический кабинет был в составе университетской обсерватории, расположенной в Петергофе. Современный адрес: Университетский пр., 28. Позднее – Астрономический институт С.-Петербургского государственного университета им. В. В. Соболева.

обсерватории» (Мандельштам 2010: 236), то встречу с ним «много позже девятьсот пятого года» (там же: 236) следует датировать началом 1909 г., когда Мандельштам находился в Петербурге⁴.

На этом биографические пересечения бывших репетитора и ученика заканчиваются, однако есть еще биографическое свидетельство, которое проливает некоторый свет на психологический портрет Белявского, хотя относится оно уже к более позднему времени – второй половине 1930-х гг. Мемуарист пишет:

Очень остро стоял в то время в Пулковке вопрос о новом постоянном директоре. В Пулковке кандидатуры не было, так как остались люди либо очень молодые, либо очень пожилые. Тогда в Академии наук вспомнили о сотруднике Симеизского отделения Сергее Ивановиче Белявском. Он зарекомендовал себя открывателем астероидов. По разным причинам в Академии решили, что лучшего директора искать не нужно. Белявский имел очень представительную внешность. Он был высокого роста, держался прямо и солидно, говорил медленно и с достоинством⁵. Его седая голова с орлиным носом производила впечатление.

Однако при назначении Белявского директором не учли или вообще не знали, что он перенес базедову болезнь, по поводу которой у него была удалена щитовидная железа. Заболевание сопровождалось тяжелыми психическими последствиями. Это, конечно, не его вина, а беда. Но из-за его «странностей», о которых знали только постоянно имевшие с ним дело люди, общение с ним было затруднено. В частности, по этой причине, когда подошел срок принятия его из кандидатов в члены партии, то это несколько лет откладывалось. Он не совершал ничего предосудительного.

⁴ Комментатор «Сочинений» датирует их встречу 1923 г., когда Мандельштам отдыхал в Гаспре, а Белявский был директором обсерватории в Симеизе (см.: Мандельштам 1990: 395). Однако это предположение представляется невероятным, поскольку директор Симеизской обсерватории не мог в 1923 г. говорить о себе как об ассистенте в астрономической обсерватории, да еще и Пулковской.

⁵ В «Шуме времени» поэт в словах «мрачный авторитет» (Мандельштам 2010: 234) чутко отразил те же черты характера Белявского.

Откладывая каждый раз прием, надеялись, что дело как-то прояснится.

Вскоре после приезда в Пулково новый директор стал вызывать удивление у сотрудников тем, что ни разу не был на научных докладах, которые перестали делать в кабинете директора, а также крайней своей мелочностью. Так, лампочки для карманных фонариков и бумагу, отсчитывая каждый лист, выдавал только он сам. Чтобы узнать о каком-либо сотруднике, он никогда не требовал у него отчета или объяснения, а расспрашивал кого-нибудь другого. <...>

Первые признаки мании преследования у Белявского обнаружили, когда он объявил о готовившемся на него покушении через отверстие в его туалете, которое по небрежности было оставлено рабочими, производившими ремонт. Была создана специальная комиссия для расследования этого «покушения». На входной двери в комнате перед кабинетом он велел укрепить замок с электромагнитом, открывающийся нажатием кнопки на его столе. Когда кто-нибудь стучал в его дверь, то он смотрел через маленькое отверстие в двери на посетителя и, если последний не вызывал его подозрений, то он отбегал к своему столу и нажатием кнопки открывал дверь (Гневывшев 1989: 354–357).

Эта грустная история, кажется нам, в чем-то перекликается с концом главы «Сергей Иваныч» в «Шуме времени»:

Если бы Сергей Иваныч превратился в чистый логарифм звездных скоростей или функцию пространства, я бы не удивился: он должен был уйти из жизни, до того он был химера (Мандельштам 2010: 236).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Гневывшев М. Н. 1989. Свершения и тревоги Пулково: (Страницы воспоминаний). – Историко-астрономические исследования. Вып. XXI. М.: Наука. С. 342–368.
- Мандельштам О. Э. 1990. Соч.: В 2-х тт. Т. 2: Проза. Переводы. М.: Художественная литература.

Мандельштам О. Э. 2010. Полн. собр. соч. и писем: В 3-х тт. Т. 2: Проза. М.: Прогресс-Плеяда.

Мец А. Г. 2005. Тенишевское училище: Взгляд на архив сквозь стекла «Шума времени». – Мец А. Г. Осип Мандельштам и его время: Анализ текстов. СПб.: Гиперион. С. 7–50.

Мец А. Г. 2011. Тенишевское училище: Взгляд на архив сквозь стекла «Шума времени». – Мец А. Г. Осип Мандельштам и его время: Анализ текстов. Издание 2-е, исправленное и дополненное. СПб.: [Б. и.]. С. 9–44. [http://www.ruthenia.ru/reprint/Mets_Mandelshtam.pdf]

СУДЬБА «ЧЕРНОГО ЧЕЛОВЕКА»: МЕЖДУ КРАСНЫМИ И БЕЛЫМИ

(К ИСТОРИИ РАННЕГО КИНОСЮЖЕТА АНДРЕЯ
ПЛАТОНОВА)

А. И. Гришин
(С.-Петербург)

Сценарии до сих пор остаются малоизученным корпусом текстов Андрея Платонова¹, хотя очевидно, что кинодраматургия занимает особое место в его наследии: писатель работал над различными кинотекстами на каждом этапе своего творческого пути, начиная с конца 1920-х гг. Любопытно поэтому обратиться к одному из ранних киносюжетов Платонова, чтобы попытаться понять, в чем состояла его стратегия как начинающего сценариста, и проследить возможные связи сценарных опытов с его другими литературными произведениями.

Платонов активно работает над своими первыми кинотекстами в 1927–1928-е гг. Он пробует силы в различных экранных жанрах: т. н. «деревенская фильма» – «Песчаная учительница» (см.: Платонов 2016d: 299–312; Платонов 2016с: 313–335), исторический фильм – «Епифанские шлюзы» (см.: Платонов 2016а: 336–358), биографический – «Нико Пиросман» (см. публикацию сохранившихся начальных страниц: Корниенко 2005: 658–660), сатирический – «Надлежащие мероприятия» (см.: Платонов 2016b: 419–430), драматический – сюжет о русском военнопленном, «Хозяева двора» (см.: Платонов 2016j: 446–447; Платонов 2016i: 448), культурфильм с элементами научной фантастики – «Лунные изыскания» (см.: Платонов 2016h: 444). Кроме того, писатель обращается к теме Гражданской войны и пишет две сценарных

¹ Среди работ общего характера, посвященных теме «Андрей Платонов и кино», стоит выделить: Корниенко 2011: 437–464; Kovalova 2016: 467–485.

заявки, одна из которых основана на материале «Сокровенного человека» и «Чевентура» (см.: Платонов 2011: 590), а другая представляет собой оригинальное произведение о судьбе чернокожего солдата-интервента. Текст этой заявки уместается всего в три абзаца:

Интервенты. Среди них – негр солдат. Бой. Негр бежит к красным. Заблудился в чужой стране, на неизвестном бранном поле. Его замечают с красного бронепоезда. Умелым навесным огнем с бронепоезда негра «подгоняют» ближе. Берут его в плен, делают своим.

Бой. Негр-красноармеец. Бронепоезд сбивают белые. Много красных легло убитыми, но некоторые спасаются, уйдя в степь. Негр также скрывается. И вот он – опять один. Он спасается от белых, не зная где они, блуждая, зарываясь в землю, далеко обходя кулацкие деревни, откуда стреляют в черного человека.

Негр встречает ребенка. Ребенок болен, голоден, заброшен один в стране и не знает – кто он. Негр берет ребенка с собой (Платонов 2016k: 445).

Небольшая сценарная заявка очевидным образом перекликается с более крупным произведением писателя о Гражданской войне, написанным примерно в то же время: в повести «Сокровенный человек», датируемой апрелем–маем 1927 г., эпизоды с бронепоездами играют так же важную роль в развитии сюжета (см.: Платонов 2016g: 149–157, 196–202). Однако фигура главного героя фильма, в отличие от боевых железнодорожных машин, является уникальной в творчестве Платонова второй половины 1920-х гг.², что закономерно вызывает вопрос об источнике экзотичного образа «негра-красноармейца». Ответ на него, думается, стоит искать в истории взаимоотношений писателя с «Совкино» в 1927–1928 гг. (см.: Богомолова 2015: 89–98; Богомолова 2016a: 742–745; Богомолова 2016b: 752–758).

² Образы негров вновь возникают в творчестве Платонова в середине 1930-х гг.: это Арратау в романе «Счастливая Москва» и Люсьен в киносценарии «Отец».

Поначалу кинокарьера Платонова развивалась стремительно. В конце апреля – начале мая 1927 г. он передал на московскую фабрику «Совкино» текст еще не опубликованного к тому времени рассказа «Песчаная учительница»³ с «Примечаниями»⁴ и «Сведениями технического и съемочного порядка»⁵. Заявка на киносценарий была одобрена практически сразу: уже 3 мая на машинописи рассказа появилась резолюция «Утвердить как тему»⁶. 12 мая редактор «Совкино», сценарист Валентин Туркин написал развернутый положительный отзыв о материале Платонова с пожеланиями по развитию сюжета⁷. На этом отзыве появляется официальная резолюция: «Дать указания». 23 мая Платонов пишет еще одну сценарную заявку – на фильм по рассказу «Лунные изыскания». 4 июня он заключает с «Совкино» договор на написание «расширенного либретто» фильма «Песчаная учительница» (не позднее 10 июня 1927 г.)⁸. Писатель переводит рассказ на язык кино, принимая во внимание указания Туркина. В конце июня картина «Песчаная учительница» была благополучно включена в тематический план кинофабрики «Совкино»⁹.

Платонов был полон надежд. 2 июля, находясь в Москве, он писал жене, отдохнувшей вместе с сыном в Крыму: «Ставить “Песчаную учительницу” будет лучший режиссер – наверно, Пудовкин¹⁰. Я видел заключение Правления Совкино»¹¹ (Платонов 2013: 225). В следующих письмах от 3, 9–11 и 14 июля писатель уже не скрывал радости: «В Совкино мне говорят, что на мои вещи нельзя

³ Впервые рассказ был опубликован в составе сборника «Епифанские шлюзы», который вышел в начале июля 1927 г. См.: Платонов 1927: 173–184.

⁴ См.: Платонов 2016e: 439–442.

⁵ См.: Платонов 2016f: 443.

⁶ ИМЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 1.

⁷ Там же. Оп. 4. Ед. хр. 60. Л. 1–1 об.

⁸ Там же. Ед. хр. 23. Л. 1–2.

⁹ РГАЛИ. Ф. 2496. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 21.

¹⁰ «На сегодняшний день документами о постановке “Песчаной учительницы” в 1927–1928 гг. и участии В. Пудовкина в работе над фильмом не располагаем» (Корниенко 2013: 226).

¹¹ «Данный документ не выявлен» (Там же: 226).

писать рецензий, а надо писать целые исследования и т. д. – до того, дескать, они хороши. Отчасти это преувеличено, но все же каждому должно быть лестно» (Там же: 228); «То, что я напишу дальше, тебя удивит. Да, я накануне лучшей жизни. Литературные дела идут на подъем. Меня хвалят всюду. Был в “Новом мире” – блестящая оценка. Либретто – тоже. “Епиф<анские> шлюзы” – также»¹² (Там же: 233); «В кино мне говорят, что я смогу стать большим сценаристом, и как только приедет из Л<енин>града Эйзенштейн, то меня познакомят с ним»¹³ (Там же: 237); «Сейчас только звонили из Совкино (отрывали от письма), чтобы завтра я зашел поговорить о сценарии из жизни сектантов»¹⁴ (Там же: 238).

Платонов искренне надеялся на тесное сотрудничество с потенциальным постановщиком «Песчаной учительницы», который позволил бы начинающему сценаристу работать на съемочной площадке, а его жене – сыграть в фильме одну из ролей: «Либретто передано на переработку режиссеру совместно со мной. В понедельник у меня свидание с режиссером» (Там же: 224); «Возможно, что удастся устроить тебя. Тогда и я поеду техническим консультантом. Снимать картину будут в калмыцкой степи в августе и сентябре. Тогда все сообщу. Я бы считал, что тебе лучше сыграть Гюлизар: у тебя тонкое острое лицо» (Платонов 2013: 225); «Гюлизар я сам придумал (кто мне мог посоветовать?) Мне казалось, что ты в этой роли будешь лучше. А роль Гюлизар теперь большая» (Там же: 239).

Помимо непосредственного участия в экранизации «Песчаной учительницы», Платонов рассчитывал также на получение постоянного места работы в «Совкино» с окладом в 300 руб.¹⁵: «В понедельник же – ответ из Совкино по поводу службы» (Там

¹² «Июльские отзывы на либретто “Песчаная учительница” и книгу “Епифанские шлюзы” неизвестны...» (Там же: 235).

¹³ «В это время в Ленинграде шли съемки фильма “Октябрь”, о чем постоянно писали центральные газеты. Неизвестно, состоялась ли летом 1927 г. встреча Платонова с Эйзенштейном...» (Там же: 241).

¹⁴ «Результат переговоров неизвестен. Среди известных сценариев Платонова 1927–1928 гг. нет текста о сектантах» (Там же: 241).

¹⁵ См.: Богомолова 2016с: 740.

же: 224); «Завтра ответ в Совкино о службе» (Там же: 230); «Может, с Совкино что выйдет. Разумно ли сидеть по 6–7 ч<асов> в день за 150 р<ублей> в м<еся>ц?» (Там же: 238).

Однако ожидания писателя не оправдались. Зачисления в штат московской кинофабрики не произошло, и впереди его ждала тяжелая работа над окончательным текстом сценария.

В течение лета-осени 1927 г. Платонову пришлось написать не менее шести киновариантов «Песчаной учительницы» (при участии Виктора Шкловского). Несмотря на соответствие финальной версии сценария идеологическим установкам советского кино, официальные отзывы Главреперткома (от 17 декабря 1927 г.)¹⁶ и Центросовнацмена НКП РСФСР (от 6 января 1928 г.)¹⁷ были однозначно отрицательными. В начале 1928 г. Платонова отстранили от работы над «Песчаной учительницей»¹⁸ (см.: Богомолова 2015: 89–90; Богомолова 2016b: 752–758).

Сценарий был отвергнут государственной цензурой, однако профессионалы от кинематографа по достоинству оценили его. Кто же дал «путевку в жизнь» Платонову-сценаристу? Ответ на этот вопрос можно найти в материалах, переданных писателем на московскую кинофабрику в конце апреля – начале мая 1927 г. Положительную резолюцию на машинописи рассказа «Песчаная учительница» оставил тогдашний руководитель художественно-производственного отдела, член правления «Совкино» Павел Бляхин. Именно он, по сути дела, дал Платонову шанс на успешное вхождение в кинообщество.

¹⁶ Госфильмофонд РФ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 7.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Хронология событий, связанных с экранизацией «Песчаной учительницы», без участия Платонова выглядит следующим образом: 1) начало 1928 г.: переработка платоновского сценария А. Д. Поповым; 2) апрель 1928 г.: положительная оценка Главреперткома написанного А. Д. Поповым сценария, приостановка работы над фильмом; 3) начало 1929 г.: обсуждение в «Совкино» вопроса о передаче авторских прав новому сценаристу И. Л. Пруту; 4) июль 1929 г.: заседание сценарного отдела московской фабрики «Совкино» и окончательное решение о передаче всех материалов сценаристу М. В. Смирновой; 5) август 1929 г.: начало съемок фильма (режиссер – Николай Тихонов); 6) апрель 1931 г.: выход фильма на экраны – уже под названием «Айна». См.: Богомолова 2015: 90–97; Богомолова 2016b: 758.

Одобрив сценарную заявку, Бляхин старался продвигать никому еще неизвестного автора. Так, судя по письмам¹⁹, благодаря ему, председатель правления «Совкино» Константин Шведчиков познакомился с литературным творчеством Платонова, прочитав сборник «Епифанские шлюзы», вышедший в начале июля 1927 г. в издательстве «Молодая гвардия»²⁰. Более того, начинающему сценаристу, видимо, удалось лично переговорить с главным человеком в киноорганизации.

Можно предположить, что Бляхин, уже известный к тому времени киноавтор, косвенно повлиял на текст «Песчаной учительницы». При переработке рассказа в либретто безымянный вождь кочевников у Платонова стал Мемедом. Кажется, выбор имени персонажа отнюдь не случаен: в 1925–1926 гг. дважды отдельным изданием выходил киносценарий Бляхина «Большевик Мамед»²¹.

Разрабатывая же сюжет о «негре-красноармейце», Платонов определенно ориентировался на круг текстов и фильмов, связанных с именем влиятельного члена правления «Совкино».

В 1920-е гг. Бляхин прославился, в первую очередь, как автор повести «Красные дьяволята» (1923)²², а также литературной основы одноименного фильма режиссера Ивана Перестиани²³. Оба

¹⁹ Письмо Платонова жене от 14 июля 1927 г.: «Хвалят меня не по кабакам, а в таких местах, как Совкино. Председатель Шведчиков прочитал мою книгу (ему дал ее Бляхин) и говорил со мной» (Платонов 2013: 237).

²⁰ Стоит особо отметить, что на тот момент Бляхин являлся членом правления издательства «Молодая гвардия».

²¹ См.: Бляхин 1925; Бляхин 1926а. Платонов ограничился формальной игрой с именами Мамед / Мемед: драматичная история Марии Нарышкиной из «Песчаной учительницы» имеет мало общего с эксцентричными похождениями «молодого, веселого, чрезвычайно живого рабочего тюрка, смелого до дерзости, хорошего гимнаста» (Бляхин 1925: 5). Примечательно, что в фильме «Айна» (1931), снятом по мотивам «Песчаной учительницы», Мемед «превратился» в Мамеда (Глаголева, Зак, Мачерет и др. 1961: 357).

²² См.: Бляхин 1923. В 1926 г. вышло продолжение книги – под названием «Даешь Крым!» и с подзаголовком «Кино-повесть». См.: Бляхин 1926б.

²³ Инициатором съемок фильма по «Красным дьяволятам» выступил сам Бляхин. В 1923 г. он занимал руководящие должности в Азербайджане, и поскольку в Баку еще не было собственного кинопроизводства, ему пришлось обратиться за помощью

произведения пользовались огромной популярностью у читателей и зрителей: книга активно переиздавалась²⁴, а ее экранизация стала одним из первых прокатных успехов молодого советского кинематографа²⁵.

Конечно, одной из самых заметных фигур в экранизации повести был Том Джексон²⁶ (другой распространенный вариант написания – Джаксон), чернокожий матрос, по сюжету случайно

к коллегам из Наркомпроса Грузии. Предложение Бляхина поддержали; шефство над картиной взял Закавказский Краевой комитет РКСМ. См.: Бляхина-Топоровская 1978: 40–42; Максимов 1994: 75; Перестиани 1962: 313, 315. За постановку взялся ведущий режиссер Грузии Иван Перестиани, который якобы случайно потерял машинопись повести Бляхина и снимал «Красных дьяволят» по памяти, уповав на импровизацию. См.: Максимов 1994: 76; Перестиани 1962: 319; Рябчикова 2013: 163.

²⁴ См.: Бляхин 1927; Бляхин 1928. В эти книги издательства «Земля и фабрика» вошли обе части «Красных дьяволят». Интересно, что в 1924–1925 гг. в Ташкенте выходил даже «юношеский двухнедельный журнал приключений» под названием «Красные дьяволята».

²⁵ См.: Youngblood 1992: 77–78. Стоимость «Красных дьяволят» (1923) – 35 тыс. рублей, доход от проката – 200 тыс. рублей (см.: Соколов 1926: 11). По воспоминаниям Перестиани, Бляхин отнесся к фильму критически (см.: Перестиани 1962: 325). «Однако, после того как картина вызвала всеобщий восторг, писатель смягчился, признав свой вклад в создание первой советской киносенсации, тем более, что инициатива экранизации действительно принадлежала ему» (Максимов 1994: 69). В 1926 году Перестиани (без участия Бляхина) снял еще четыре фильма о похождениях юных красноармейцев – «Савур-могила», «Преступление княжны Ширванской», «Наказание княжны Ширванской» и «Иллан Дилли». Однако успех первой картины о «красных дьяволятах» режиссеру повторить не удалось. В конце 1960-х – начале 1970-х гг. по мотивам повести Бляхина Эдмонд Кеосаян снял знаменитую трилогию – «Неуловимые мстители», «Новые приключения неуловимых», «Корона Российской империи, или Снова неуловимые».

²⁶ В повести Бляхина третьим «дьяволенком», другом Миши и Дуняши, был китаец Ю-ю. Однако Перестиани, не найдя подходящего актера на эту роль, заменил его в фильме другим персонажем – негром Томом Джексонном. См. также письмо Перестиани, отправленное Бляхину перед началом съемок: «Подхожу теперь к вопросу о китайце: после мучительнейших размышлений (мне, боже сохрани, не хочется хотя бы косвенно насиловать Вашу волю) все же пришлось остановиться на негре. И вот причины: а) экран не выносит театрального грима, делая его лубочной мазней, б) даже если бы рискнуть на грим, здесь нет ни настоящего кинопарикмахера, ни подходящего актера, в) негр является артистом высокой тренировки, что делает его незаменимым при тех подвигах ловкости и смелости, какие будет совершать моя тройка, г) затем момент агитационный: негр, грезящий о прошлом колониальном рабстве, вносит в картину превосходную страничку» (Перестиани 1968: 8).

оказавшийся в Украине во время Гражданской войны и ставший в итоге бравым красноармейцем в борьбе с бандой Махно. Изображение «красного дьяволенка» из далекой Африки часто появлялось на афишах и рекламных буклетах²⁷, и этот визуальный образ прочно укоренился в массовой культуре СССР 1920-х гг. Судя по всему, именно к нему апеллировал Платонов при разработке сценарной заявки о солдате-интервенте.

Роль Тома Джексона в киноверсии «Красных дьяволят» исполнил цирковой артист марокканского происхождения Кадор Бен-Салим, с которым Перестиани познакомился в Тифлисе (см.: Перестиани 1962: 314–316). Связная биография Бен-Салима, к сожалению, пока не написана: сведений о нем немного, а те данные, которые удалось обнаружить, во многом противоречат друг другу²⁸. В контексте платоновского сюжета о «негре-красноармейце» особый интерес представляют две легенды о Бен-Салиме как об участнике Гражданской войны²⁹.

Во-первых, это версия о том, что он был сенегальским стрелком французских интервентов, которому после «ретирады войск Антанты» пришлось остаться в Одессе (см.: Перестиани 1962: 316). Во-вторых, это история о том, что Бен-Салим ушел из цирка добровольцем в Красную Армию, воевал против атамана Анненкова в Семиреченской области и даже одно время успел побывать в плену у белых (см.: Сосин 1960: 102–104).

Возможно, Платонов знал эти байки о чернокожем интервенте / красноармейце и в сценарной заявке 1927–1928 гг. творчески переработал их. Но если писателю они и не были известны, то, по крайней мере, «негр-красноармеец» из «Красных дьяволят» не остался им незамеченным.

²⁷ См., напр.: Б. п. 1926; Туницкий 1927.

²⁸ См.: Бен-Салим 1926; Перестиани 1962: 316; Сосин 1960: 102–104; Шкловский 1976: 129. Роль Тома Джексона была первой в кинокарьере Бен-Салима (он снялся во всех пяти фильмах о «красных дьяволятах»). Другие картины с его участием – это «Рейс мистера Ллойда» (1927), «Черная кожа» (1931) и «Возвращение Нейтана Беккера» (1932).

²⁹ В интервью журналу «Советский экран» Бен-Салим уклонился от рассказа о своей жизни в 1917–1922 гг. См.: Бен-Салим 1926: 7.

Используя этот популярный кинообраз в сценарной заявке, Платонов ввел в сюжет характерные для своей поэтики мотивы сиротства и одиночества, тем самым преодолев наивность первоисточника. Иными словами, он «подогнал его ближе» и «сделал своим». Вместо веселых приключений Тома Джексона и друзей – злоключения одинокого «черного человека», оказавшегося между красными и белыми³⁰. Иностраный солдат буквально становится «чернью», «черным людом», которого норовят подстрелить жители «кулацких деревень». Выход, спасение для платоновского героя только один – стать «отцом» сироты, чтобы попытаться покончить со всеобщей разобщенностью человечества.

Любопытно, что возможные следы ориентации Платонова на киноверсию «Красных дьяволят» неожиданно обнаруживаются в романе «Чевенгур». С главным произведением писателя 1927–1928 гг. «Савур-могила», второй фильм о приключениях юных красноармейцев, вышедший в августе 1926 г.³¹, рифмуется не только своим названием. Один из центральных персонажей картины – атаманша³² Маруся Чепурная, однофамилица председателя Чевенгурского ревкома³³. А интертитр, знакомящий зрителя с ней, невольно заставляет вспомнить о платоновском «путешествии с открытым сердцем»: «Чепурная Маруся... Атаман... Батка в юбке... Широкое сердце, горячее сердце, вольное сердце».

И уже кажется неслучайным особое обращение к жене и сыну, которое встречается всего лишь один раз в письмах Платонова –

³⁰ Этот цветовой каламбур может быть еще одной из есенинских аллюзий, которыми богаты платоновские тексты 1927–1928 гг., того времени, когда развернулась идеологическая кампания против «есенинщины» и «упаднических настроений». См., напр.: Корниенко 2003: 82–97.

³¹ См.: Глаголева, Зак, Мачерет и др. 1961: 164–165.

³² Помимо «Савур-могилы», образ атаманши возникает еще в двух советских кинолентах 1926 г. – «Ветер» (реж. Л. Шеффер, Ч. Сабинский) и «Эх, яблочко...» (реж. Л. Оболенский, М. Доллер). Стоит отметить, что в платоновской пьесе «Дураки на периферии» (1928) действие разворачивается вокруг Марьи Ивановны Башмаковой, мечтающей уйти в атаманши.

³³ О других возможных источниках происхождения фамилии Чепурный см.: Яблоков 2001: 112–123.

в июне 1928 г. в контексте разговора о кино: «Теперь у Тотки, после двух картин³⁴, будет маленький “капитал” на его воспитание. Целую обоих чертенят. Твой Андрей» (Платонов 2013: 256).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Б. п. 1926. Савур-могила: [Кино-проспект]. М.: Кинопечать.
- Бен-Салим К. 1926. Как я работал в кино. – Советский экран. № 32. С. 7.
- Бляхин П. А. 1923. Красные дьяволята. Харьков: Молодой рабочий.
- Бляхин П. А. 1925. Большевик Мамед. М.: Молодая гвардия.
- Бляхин П. А. 1926а. Большевик Мамедка. М.: Огонек.
- Бляхин П. А. 1926б. Красные дьяволята. 2-я часть. Баку: Бакинский рабочий.
- Бляхин П. А. 1927. Красные дьяволята. М.; Л.: Земля и фабрика.
- Бляхин П. А. 1928. Красные дьяволята. М.; Л.: Земля и фабрика.
- Бляхина-Топоровская Х. С. 1978. Автор «Красных дьяволят». Волгоград: Нижне-Волжское книжное издательство.
- Богомолова М. В. 2015. Первый кинодраматургический опыт Андрея Платонова. История экранизации рассказа «Песчаная учительница». – Киноведческие записки. 2015. № 110. С. 89–98.
- Богомолова М. В. 2016а. [Комментарии к либретто «Песчаная учительница»]. – Платонов А. П. Сочинения. Т. 2: 1926–1927: Повести, рассказы, сценарии, статьи / Ред. Н. В. Корниенко, Е. А. Роженцева. М.: ИМЛИ РАН. С. 742–752.
- Богомолова М. В. 2016б. [Комментарии к сценарию «Песчаная учительница»]. – Платонов А. П. Сочинения. Т. 2: 1926–1927: Повести, рассказы, сценарии, статьи / Ред. Н. В. Корниенко, Е. А. Роженцева. М.: ИМЛИ РАН. С. 752–759.
- Богомолова М. В. 2016с. [Преамбула к разделу «Сценарии»]. – Платонов А. П. Сочинения. Т. 2: 1926–1927: Повести, рассказы, сценарии, / Ред. Н. В. Корниенко, Е. А. Роженцева. М.: ИМЛИ РАН. С. 738–742.

³⁴ «Название киносценария “Епифанские шлюзы” встречается в планах Московской кинофабрики Совкино на 1929 и 1930 гг. <...> К этому времени уже был написан сценарий по рассказу «Песчаная учительница». Вероятно, именно об этих двух киносценариях Платонов упоминает в письме к жене летом 1928 г. <...>» (Роженцева 2011: 469).

- Глаголева Н. А., Зак М. Х., Мачерет А. В. и др. 1961. Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. Т. 1: Немые фильмы (1918–1935) / Под ред. А. В. Мачерета, Л. А. Парфенова, О. В. Якубовича и др. М.: Искусство.
- Корниенко Н. В. 2003. «Сказано русским языком...»: Андрей Платонов и Михаил Шолохов. М.: ИМЛИ РАН.
- Корниенко Н. В. 2005. Между Москвой и Чевенгуром: О датировке и авантексте романа «Чевенгур». – «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 6. М.: ИМЛИ РАН. С. 624–678.
- Корниенко Н. В. 2011. Драматургическое и киносценарное наследие А. Платонова: Проблемы эдиции, текстологии и комментирования. – «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 437–464.
- Корниенко Н. В. 2013. [Комментарии к письмам]. – Платонов А. П. «...я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950-е гг. М.: Астрель. С. 225–226, 234–235, 240–242.
- Максимов А. В. 1994. Неуловимые дьяволята. – Киноведческие записки. № 21. С. 57–80.
- Перестиани И. Н. 1962. 75 лет жизни в искусстве. М.: Искусство.
- Перестиани И. Н. 1968. Из архива П. А. Бляхина. – Искусство кино. № 2. С. 7–9.
- Платонов А. П. 1927. Епифанские шлюзы: Сборник. М.: Молодая гвардия.
- Платонов А. П. 2011. Заявки А. Платонова на киносценарии и пьесы. – «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 587–609.
- Платонов А. П. 2013. «...я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950-е гг. М.: Астрель.
- Платонов А. П. 2016а. Епифанские шлюзы (Либретто). – Платонов А. П. Сочинения. Т. 2: 1926–1927: Повести, рассказы, сценарии, статьи / Ред. Н. В. Корниенко, Е. А. Роженцева. М.: ИМЛИ РАН. С. 336–358.
- Платонов А. П. 2016b. Надлежащие мероприятия (Социальн<ая> сатира наших дней). – Платонов А. П. Сочинения. Т. 2: 1926–1927. Повести, рассказы, сценарии, статьи / Ред. Н. В. Корниенко, Е. А. Роженцева. М.: ИМЛИ РАН. С. 419–430.
- Платонов А. П. 2016с. Песчаная учительница. – Платонов А. П. Сочинения. Т. 2: 1926–1927: Повести, рассказы, сценарии, статьи / Ред. Н. В. Корниенко, Е. А. Роженцева. М.: ИМЛИ РАН. С. 313–335.

- Платонов А. П. 2016d. Песчаная учительница (Либретто). – Платонов А. П. Сочинения. Т. 2: 1926–1927: Повести, рассказы, сценарии, статьи / Ред. Н. В. Корниенко, Е. А. Роженцева. М.: ИМЛИ РАН. С. 299–312.
- Платонов А. П. 2016e. Примечания к рассказу «Песчаная учительница» (Для развития его сюжетной стороны). – Платонов А. П. Сочинения. Т. 2: 1926–1927: Повести, рассказы, сценарии, статьи / Ред. Н. В. Корниенко, Е. А. Роженцева. М.: ИМЛИ РАН. С. 439–442.
- Платонов А. П. 2016f. Сведения технического и съемочного порядка (Для постановки «Песчаной учительницы»). – Платонов А. П. Сочинения. Т. 2: 1926–1927: Повести, рассказы, сценарии, статьи / Ред. Н. В. Корниенко, Е. А. Роженцева. М.: ИМЛИ РАН. С. 443.
- Платонов А. П. 2016g. Сокровенный человек. – Платонов А. П. Сочинения. Т. 2: 1926–1927: Повести, рассказы, сценарии, статьи / Ред. Н. В. Корниенко, Е. А. Роженцева. М.: ИМЛИ РАН. С. 147–210.
- Платонов А. П. 2016h. <Сценарная заявка на фильм «Лунные изыскания»>. – Платонов А. П. Сочинения. Т. 2: 1926–1927: Повести, рассказы, сценарии, статьи / Ред. Н. В. Корниенко, Е. А. Роженцева. М.: ИМЛИ РАН. С. 444.
- Платонов А. П. 2016i. <Тема для драмы «Хозяева двора»>. – Платонов А. П. Сочинения. Т. 2: 1926–1927: Повести, рассказы, сценарии, статьи / Ред. Н. В. Корниенко, Е. А. Роженцева. М.: ИМЛИ РАН. С. 448.
- Платонов А. П. 2016j. <Тема для кинофильма о русском военнопленном>. – Платонов А. П. Сочинения. Т. 2: 1926–1927: Повести, рассказы, сценарии, статьи / Ред. Н. В. Корниенко, Е. А. Роженцева. М.: ИМЛИ РАН. С. 446–447.
- Платонов А. П. 2016k. <Тема для кинофильма о солдате-интервенте>. – Платонов А. П. Сочинения. Т. 2: 1926–1927: Повести, рассказы, сценарии, статьи / Ред. Н. В. Корниенко, Е. А. Роженцева. М.: ИМЛИ РАН. С. 445.
- Роженцева Е. А. [Комментарий к либретто А. Платонова «Епифанские шлюзы»]. – «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 469–470.
- Рябчикова Н. С. 2013. «Красные дьяволята»: Первый «революционный» фильм и его судьба. – Дом Бурганова. Пространство культуры. № 2. С. 161–172.
- Соколов И. 1926. НОТ в кинопроизводстве. – Кино-фронт. № 7/8. С. 11.

- Сосин А. И. 1960. Люди-мячики: 55 лет на арене цирка. Л.; М.: Искусство.
- Туницкий З. 1927. Красные дьяволята: [Беседа о кино-ленте] М.: Кинопечать.
- Шкловский В. Б. 1976. Эйзенштейн. М.: Искусство.
- Яблоков Е. А. 2001. На берегу неба: Роман А. Платонова «Чевенгур». СПб.: Дмитрий Буланин.
- Kovalova, A. 2016. Stummfilmpoetik: Andrej Platonov und das Kino. – *Ost-europa*. № 8–10. S. 467–485.
- Youngblood, D. J. 1992. *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge: Cambridge University Press.

«МУЗЕЙ» С. М. ДАНИЭЛЯ: ТЕКСТ И СТРУКТУРА АУДИТОРИИ¹

Александр Данилевский
(Таллин)

Название предлагаемого опуса напрямую отсылает к методике анализа, предложенной Ю. М. Лотманом в статье 1977 г. (см.: Лотман 1977: 55–61) и исходящей из представления о том, «что каждое сообщение ориентировано на некоторую определенную аудиторию и только в ее сознании может полностью реализоваться» (Лотман 1992: 161).

Напомним далее: по мысли Лотмана, «сообщение воздействует на адресата, трансформируя его облик. Явление это связано с тем, что всякий текст (в особенности художественный) содержит в себе то, что мы предпочли бы назвать *образом аудитории*, и что этот образ активно воздействует на реальную аудиторию, становясь для нее некоторым нормирующим кодом. Этот последний навязывается сознанию аудитории и становится нормой ее собственного представления о себе, переносясь из области текста в сферу реального поведения культурного коллектива» (Лотман 1992: 161). Иными словами, текст «отбирает» себе аудиторию, создавая «ее по образу и подобию своему» (Лотман 1992: 161).

Данные выводы Лотман проиллюстрировал в статье примерами из русской поэзии XVIII – нач. XIX вв. (см.: Лотман 1992: 163–166), т. е. текстами эпохи, его особо занимавшей и наиболее им изученной. Замечательно, однако, что указанная методика сохраняет свою актуальность и применительно к автобиографическому повествованию С. М. Даниэля «Музей», изданному недавно

¹ Предлагаемая статья подготовлена в рамках и при финансовой поддержке проекта «Eesti Ida ja Lääne vahel: „oma“, „teise“, „võõra“, „vaenlase“ kujundite paradigma XX sajandi Eesti kultuurides» (IUT18–4).

(см.: Даниэль 2012)², но, если верить самому автору (см.: Даниэль 2012: 8), задуманному и большей частью написанному еще три десятилетия назад.

При подходе к анализу и интерпретации этого текста опорным для нас оказалось положение Лотмана из той же статьи, согласно которому «любой текст характеризуется не только кодом и сообщением, но и ориентацией на определенный тип памяти и характер ее заполнения» (Лотман 1992: 161). Соответственно и общение с собеседником «возможно лишь при наличии некоторой общей с ним памяти. Однако <...> существуют принципиальные различия между текстом, обращенным к л ю б о м у адресату, и тем, который имеет в виду некоторое конкретное и л и ч н о и з в е с т н о е говорящему лицо. В первом случае объем памяти адресата конструируется как обязательный для л ю б о г о говорящего на данном языке» (Лотман 1992: 162). «Иначе строится текст, обращенный к лично знакомому адресату <...> Объем его памяти и характер ее заполнения нам знаком и интимно близок. В этом случае нет никакой надобности загромождать текст ненужными подробностями, уже имеющимися в памяти адресата. Для актуализации их достаточно намека. <...> Текст будет цениться не только мерой понятности для данного адресата, но и степенью непонятности для других. Таким образом, ориентация на тот или иной тип памяти адресата заставляет прибегать то “к языку для других”, то к “языку для себя” <...>. Владея некоторым <...> набором языковых и культурных кодов, можно на основании анализа данного текста выяснить, ориентирован ли он на “свою” или на “чужую” аудиторию. Реконструируя характер “общей памяти”, необходимой для его понимания, мы получаем “образ аудитории”, скрытый в тексте» (Лотман 1992: 163).

Напомним еще одно принципиальное положение Лотмана из той же статьи: «В художественном тексте ориентация на некоторый

² В данной связи отметим особо: в 2013 г. доктор искусствоведения С. М. Даниэль стал стипендиатом Лотмановской стипендии Таллинского университета и мэрии г. Таллина.

тип коллективной памяти и, следовательно, на структуру аудитории приобретает принципиально иной характер. Она перестает быть автоматически имплицированной в тексте и становится значимым (т. е. свободным) художественным элементом, который может вступать с текстом в игровые отношения» (Лотман 1992: 163). Утверждение это особенно релевантно для текста Даниэля. Но вначале вкратце напомним его содержание, т. е. то, что внятно практически любому, даже «профанному» читателю.

Это автобиографическое повествование (разумеется, с элементами вымысла) о «стремительном духовном росте» (Даниэль 2012: 28)³ нарратора – молодого человека, на наших глазах превращающегося в художника, искусствоведа и педагога, рассказ о его становлении – интеллектуальном, эстетическом, гражданском. Повествование строится как череда типологически схожих коллизий: встреч ребенка, юноши, а затем молодого мужчины с различными яркими личностями, каждая из которых «открывает <ему> глаза» на различные аспекты бытия⁴. «Бабуся» и сосед Михаил Петрович помогают ему обрести представление об онтологической ценности свободы и приучают его «жить не по лжи» в несвободном государстве; старший брат приохочивает нашего героя к самообразованию и к рисованию; соученик по детской художественной школе помогает ему осознать непреходящую ценность дружбы, приобщает к музыке и способствует возникновению у него интереса и любви к родному городу: к реке, в которую как в зеркало этот город смотрится в течение нескольких столетий (68) и которая регулярно заливает его своими октябрьскими наводнениями, к многочисленным каналам и мостам над ними, к старинным зданиям, к «огромному» (12) «древнему саду» (14) – «ровестнику города» (12) и к расположенному поблизости от него Музею (так: с прописной буквы). Уже закончивший художественное училище, но неудовлетворенный учебой в нем, повествователь именно в Музее встретил Старика (тоже с про-

³ Далее все цитаты из текста «Музея» и ссылки на него даются по этому изданию с указанием страницы непосредственно в основном тексте – в круглых скобках.

⁴ Неслучайно текст вышел с посвящением «Моим учителям» (5).

писной), со временем приучившего его по-новому смотреть на мир и, соответственно, по-новому его живописать, а заодно и привившего ему склонность к художественной авторефлексии; в Музее же рассказчик познакомился и сдружился с другими учениками Старики – своими сверстниками, обретая в их лице сходно мыслящих и сходно смотрящих на мир друзей-коллег. Наконец, встреча с соученицей – обладательницей «очень больших и очень круглых глаз» (46) – приобщила повествователя к таинству любви. В финале обретший новые знание и видение и, в свою очередь, пожелавший «открыть глаза» другим нарратор устраивается учителем в детскую художественную школу; параллельно он все более увлекается проблемами теоретического осмысления живописи и искусства как такового. Повествование *логично* завершается рассказом о том, как к любимому делу и к друзьям – этим 2-м из 3-х оснований, на которых, как принято считать, зиждется удачная человеческая судьба, наш герой присовокупил недостающее, а именно: семейное счастье с уже упомянутой «круглоглазой» (47).

Проникнутый пафосом приобщения к высокому знанию, текст Даниэля уникален по интенсивности отбора им «своей» аудитории, аудитории «по образу и подобию своему». Так, для сколь-нибудь *адекватного* его *восприятия* потенциальный читатель должен:

- а) быть жителем Ленинграда / Санкт-Петербурга или хотя бы неплохо знать этот город – в противном случае он рискует не понять, что многократно упомянутые в «Музее» река («голубая кровь города» – 14), «древний сад» (14) и Музей суть Нева, Летний сад и Эрмитаж, тогда как единожды упомянутый «истукан», который «подался вперед и энергичным жестом указывал за реку», на «гигантский дом», «день и ночь» «охраняющий» «гражданскую девственность» горожан и которому повествователь адресует восклицание «Добро, строитель чудотворный, <...> ужо тебе!..» (157) – это отнюдь не Медный всадник⁵, но очевидно соотнесенный

⁵ Этот последний в другом месте именуется С. М. Даниэлем «прославленным Всадником» (233). В этой же связи см. пространную цитату из пушкинского «Медного всадника» в финале «Музея» (262).

с ним памятник Ленину возле Финляндского вокзала, стоящий насупротив (через реку) «Большого дома» (270; бывшее здание КГБ);

- b)** этот «свой» читатель должен быть основательно осведомлен во всемирной и отечественной истории – знать, в частности, кто такие, где и приблизительно когда жили упомянутые Даниэлем Аристотель (см.: 10), Плиний Старший (см.: 111) и Пифагор (см.: 136–138), Аттал II и Митридат VI (44), императоры Юстиниан (83) и Август (113), Козимо Медичи (45) и «усатый Буденный» (84), а также иметь представление о том, например, что такое «послевоенная охота на космополитов» (189);
- c)** он должен хорошо знать древнегреческую мифологию и, соответственно, иметь представление о встречающихся в тексте всевидящем Аргусе-Паноптесе и охраняемой им (под обликом коровы) Ио, жрице Геры и возлюбленной Зевса (см.: 52), о «двуликом Янусе» (который одновременно и «незримый Янус, скрытый в арках, вратах и дверях, бог входов, проходов, проникновений, начал и завершений, управитель времени, примиряющий прошлое и будущее» – 68), о пьяном Силене, «мудром учителе Диониса, способном предсказывать будущее» (77, см. также: 71, 74, 108, 110, 114, 116, 121), о рекомом Дионисе, о любимце Луны Эндимионе (108), о богине легкого ветра Ауре (см.: 108), о «богине формы», «дочери или жене» Протея Эйдотее (162, см. также: 159, 161, 163), о Дедале (см.: 198) и иных прочих; равным образом этот же читатель должен отличать Менелая (см.: 19, 161), Патрокла (см.: 19) и «Пелеева сына» (45) как персонажей Гомеровой «Илиады» и именно в переводе Н. Гнедича (см.: 43) – от героев Вергилиевых «Георгик» пастуха Аристея и его матери, нимфы Кирены (см.: 162);
- d)** этот взыскуемый Даниэлем читатель должен худо-бедно ориентироваться в философии: не только различать Пифагора (см.: 136), Сократа (см.: 190) и Аристотеля (см.: 10), «мудрых стоиков» (62), пифагорейцев (вариант:

- «пифагорейское ученое братство» – 138) и конфуцианцев (см.: 278), не только догадываться о происхождении словосочетания «категорический императив» из этики Иммануила Канта (см.: 42), но и о генетической связи эмпиризма Фрэнсиса Бэкона – с античным стоицизмом⁶, иметь представление о ритуальной, мимикрической и даже магической функциях цитирования в советское время в научной статье «письма Маркса Энгельсу» (160), а также усмотреть формальное (парадокс) и профетическое сходство заклинаний даниэлевского Старика («И понятен его настойчивый призыв: “Не торопитесь! У нас мало времени, чтобы торопиться”» – 135) с поучениями ницшевского Заратустры;
- e) «адекватный» читатель «Музея» должен иметь хотя бы мало-мальское представление о специфике ремесла художника – дабы не встать в тупик перед такими словами и словосочетаниями, как «краплак» (42), «киноварь» (60), «вражда кадмия с охрами» (42), «сфумато» (164), «писать “по-мокрому”» (40), «подрамник с гармоничным отношением сторон», «принцип “золотого сечения”» (55), «аэрограф и темпера ПВА <поливинилацетатная>» (61), пленэр (235, 236 и др.), «итальянская перспектива» (215, 216), «обратная перспектива» (217), «кракелюр» (279) и т. п.;
- f) этот же мыслимый читатель должен основательно знать историю мировой живописи – от древнегреческих художников Зевксиса, Протогена и Апеллеса, занимающих важное место в образной структуре даниэлевского «Музея» (см.: 112–113⁷; упоминание последнего, разумеется, служит еще и отсылкой

⁶ В этой связи см.: «Надо полагать, стоикам немало обязан Фрэнсис Бэкон, трактовавший мифологию как свод глубокомысленных парабол (“О мудрости древних”). Смысл мифа, говорит он, касается глубочайших тайн природы, в лице Протея представлена материя, древнейшее из всего сущего после Создателя, и отсюда своим порядком выводятся ее удивительные свойства» (162).

⁷ См. также след.: «А легендарный Полигнот, мастер многолюдных сцен; Агафарх, театальный декоратор и отец античной перспективы; Аполлодор, он же “Скиаграф”, что значит “живописец теней”; а Паррасий, Зевксис, Тиманф, Никий и другие славные имена?» (198–199).

к новелле 1914 г. Б. Л. Пастернака), и до отнюдь не случайно возникающих здесь же Л. М. Лисицкого, А. М. Родченко (см.: 60, 93), В. В. Маяковского (с его «Мистерией-буфф» – см.: 59–60), К. С. Малевича, Я. Г. Чернихова (60), П. Н. Филонова (см.: 120), Пита Мондриана (112), Джорджо Моранди (146), Джорджо де Кирико (280), а равно и до питерской группы художников «Эрмитаж» (некогда сплотившиеся вокруг художника и педагога Г. Я. Длугача начинающие живописцы А. Зайцев, Ю. Гусев, В. Кагарлицкий, Б. Головачев, М. Тумин, сам С. Даниэль и др., – см.: Даниэль 1988; Даниэль 1989; Даниэль 1995: 7–9 и след.; Daniel 1993) – художественному отображению процесса возникновения и становления этой группы и посвящен в значительной своей части анализируемый нами текст (см., соответственно, образы Старика, Циркуля, Усова, Каргера, Лобачевского, Киры и самого повествователя); так же обстоит и с историей мировой архитектуры: необходимо знать не только различия между видами античных колонн: коринфских, ионических, дорических (см.: 93), но и иметь представление о «динамической симметрии» «по Хэмбиджу» (57);

- g) «адекватный» читатель «Музея» непременно должен быть сведущим в искусствоведении: при этом мало уметь отличать «хвойную готику» от «лиственного барокко» (238, ср.: 43) и классицизма (см.: 275), реализм (см.: 275) от натурализма (см.: 18) и от импрессионизма (см.: 166, 167, 235), а равно и от поп-арта (94), кубизма (181, 241, 268), абстракционизма (см.: 267, 275), супрематизма (см.: 278) и авангарда в целом (а здесь упомянута еще и «молитва авангарда» – 175), – требуется хотя бы общее представление об эстетических концепциях упомянутых повествователем Аристотеля (см.: 10), Леонардо (164), Вазари (199), Хогарта (210–212), Бальзака (см.: 153, 159–167, 206–207 – подразумевается его рассказ 1831 г. «Неведомый шедевр»), того же К. Малевича (см.: 48–49, 276), Альфреда Месселя (57), Матилы Гика (57), Джино Северини – с его книгой «<От кубизма к классицизму.> Эстетика цир-

куля и числа», 1921 (57), В. В. Кандинского – с его «Ступенями» (269–270, 277), Альбера Глэза (57), Л. Ф. Жегина (57, 210), П. А. Флоренского (176, 217), М. В. Алпатова (227), Джона Леннона (58) и др.; нелишним также представляется знакомство с марксистско-ленинской «теорией эстетического отражения»;

- h) этот же чаемый читатель должен легко атрибутировать цитируемые в повествовании стихотворные строки «Служенье муз не терпит суеты» (117), «печной горшок тебе дороже» (55), «Добро, строитель чудотворный, <...> ужо тебе!..» (157) и «Затем, что ветру и орлу и сердцу девы нет закона <...>» (250) как пушкинские, «Молчи, скрывайся и таи...» (33) как тютчевские, «самоубийственные строчки» «Мы живем, под собою не чуя страны...» (154) – как мандельштамовские, «...Поспорим. Вот моя рука, / И скоро будем мы в расчете» – как переведенные Б. Пастернаком стихи Гете (из «Фауста»), каковой Пастернак непосредственно в тексте не назван, но аттестован как тот, кто «сказал, что весной воздух синь, как узелок с бельем у выписавшегося из больницы» (46), наконец, даже атрибутировать стихотворные строчки «Вот выпал снег, и тут же глуше стал...» (131), как принадлежащие другу Даниэля художнику-«эрмитажнику» В. К. Кагарлицкому (в произведении он фигурирует как Каргер; ср.: Кагарлицкий 1995: 25)⁸, – иными словами, этот

⁸ Здесь же, в книге стихов В. К. Кагарлицкого, см. во вступительной статье С. М. Даниэля: «Вообще говоря, вертикальная доминанта определяет строй многих стихов Кагарлицкого: именно движением по вертикали организуется смысловое пространство текста – вверх и вниз, взлётom и падением как вдохом и выдохом.

Вот выпал снег,
 и тут же глуше стал
 Событий вой
 и улиц гул.
 Утратив высоту,
 как мужество,
 Лист истлевает
 на снегу» (Даниэль 1995: 11–12).

ожидаемый читатель должен свободно ориентироваться в русской поэзии, русской прозе, а равно и в мировой литературе в целом, – настолько, чтобы, например, сходу опознать Уильяма Фолкнера в даниэлевском упоминании «одного великого писателя, читая которого я всегда думал, что конец предложения у него – нечто вроде вынужденной посадки, крайнее средство, чтобы, едва переведя дыхание, стремиться дальше в надежде достигнуть своей цели без остановок, без приземлений, ибо единственной его целью на самом-то деле и было это непрекращающееся движение смысла. Правда, он с большим напряжением сил вырабатывал этот навык беспосадочного словесного перелета <...>» (79–80);

- i) все тот же адекватный даниэлевскому замыслу имярек должен иметь представление о литературоведении, прежде всего отечественном, – достаточное, в частности, для того, чтобы в полной мере воспринять и оценить иронию Ю. Н. Тынянова в его, воспроизводимой Даниэлем, фразе «форма + содержание = стакан + вино» (148), или не понаслышке знать о вычленяемом З. Г. Минц, В. Н. Топоровым и иными исследователями «Петербургском тексте русской литературы»; разбираться в вопросах поэтики и архитектоники словесного текста (неслучайно повествование обрамлено Даниэлем одной и той же – но в 1-ом случае *усеченной* – цитатой из «Поэтики» Аристотеля)⁹, а равно и в проблемах чрезвычайно актуальной для «Музея» мета-¹⁰,

⁹ См.: «Хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться...» (284); ср.: 10.

¹⁰ Подразумеваем отчетливо и сразу заявленное повествователем *намерение наладить диалог с читателем* (см. обращения вроде: «Не заблуждайся, читатель, относительно иронии автора: она не метит в учительницу истории искусства <...>» – 19; «Здесь я должен сделать одно признание <...> читателю» – 173; «Знаешь ли ты, читатель, что такое итальянская перспектива? Если нет, боюсь, тебе не оценить смехотворного трагизма ситуации» – 216); затем – многочисленные случаи проявления *творческой авторефлексии и автокомментария* (см., напр.: «Такое начало истории имеет ряд очевидных преимуществ. Именно так – как бы сверху, большими кругами – должен приближаться к цели мой рассказ» – 11; «Может быть, мою фабулу следует

интра¹¹ и интертекстуальности: в последнем случае наиболее репрезентативной оказывается заявленная уже в самом начале повествования ориентированность даниэлевской манеры изображения на «кривозеркальную» поэтику В. Набокова-Сирина¹² (в этом же плане знамена-

погонять сильнее, чтобы она не слишком уклонялась от прямого пути и не лезла в придорожные кусты, – может быть, но пусть читатель потерпит: историю эту нельзя одолеть маршем» – 21; «Пожалуй, предыстория несколько растянута, и пора бы перейти к самой истории. Пора бы, но <...>» – 65; см. также: 20, 116, 121, 131, 160 и мн. др.).

Сюда же – многочисленные случаи возникновения «*текста в тексте*»: повествователь «Музея» инкорпорирует в свой рассказ собственные дневниковые записи, выписки из своих юношеских тетрадей, записных книжек (см., напр.: 110) и «Музейного блокнота», пространные цитаты из научных трактатов, эстетических манифестов и чужих художественных текстов; в обилии представлены стихотворные вставки, порой весьма пространные: автор-повествователь – еще и поэт, воспроизводящий собственные стихи (см., напр.: 52), в том числе – и астрофические, оформленные как проза (см.: 248, 255), много рассуждающий о поэзии и цитирующий самых разных поэтов (см.: 20, 45, 131, 137 и мн. др.); наконец, уже в авторском предисловии, в самом начале книги, находим такую ее репрезентацию: «Итак, вместо одной книги – две: одна в другой, наподобие отражения в стекле, куда соскальзывает взгляд, когда строчка добегает до края листа...» (8).

¹¹ Речь о сюжетно-композиционных переключках-«рифмах» в «Музее» (см. сказанное выше о сугубой ориентированности его на поэзию), уже затронутых вскользь в кратком изложении произведения (см. выше): сюжетные коллизии в даниэлевском повествовании коррелируют друг с другом, взаимообуславливая друг друга. Так, например, очевидно, что многочисленные, продолжительные и проходящие в молчании посещения Эрмитажа недорослем-повествователем в паре со столь же юным Акимовым (см.: «Мы провели в Музее целый день, не сказав друг другу почти ни слова» – 30) подготавливают, «предсказывают» – вкупе с ангажированностью Акимова проблемами педагогики – последующее интенсивное общение рассказчика там же, в музее, со своим бессловесным (по причине косноязычия) *учителем* – Стариком. Точно так же в ситуации общения повзрослевшего повествователя – под водку и «хорошую музыку», в разговорах об искусстве – с его новыми друзьями-художниками в живописной мастерской ретранслируется ситуация юношеского общения, когда именно Акимов первым приобщил повествователя и к винопитию, и к «старой хорошей музыке» (33; а потом и к творчеству «Битлз»), и к сопряжению «даров Аполлона» с «дарам Вакха» (30). Эту последнюю «рифму» автор даже акцентирует: «В наступившем расслаблении память снова обнаружила давнюю аналогию, хотя ситуация, в которой мы с Акимовым когда-то приобщались к Вакху, внешне мало походила на теперешнюю. “Ну и что, – плыло в мозгу, – тогда так, сейчас этак, а повод один – вон этот повод, на стенке... <живопись>” И было бы смешно счесть это оправданием; я скрыто наслаждался родством времен, а до всего прочего мне не было дела» (128).

¹² Ср. с изображением поразившего Годунова-Чердынцева зеркального отражения (о котором сам С. М. Даниэль некогда писал: «<...> речь идет не только о Петербурге как

тельным представляется и возникновение в «Музее» малоупотребимого ныне слова «соглядатай» – см.: 17, отсылающего к набокковской же повести 1930 г.);

предмете воспоминания и изображения, но и о специфическом “петербургском” способе зрения, проливающим свет на литературную родословную героя.

И способ включения петербургской темы – специфически-оптический: “Переходя на угол в аптекарскую, он невольно повернул голову (блеснуло рикошетом с виска) и увидел – с той быстрой улыбкой, которой мы приветствуем радугу или розу – как теперь из фургона выгружали параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкаф, по которому, как по экрану, прошло безупречно-ясное отражение ветвей, скользя и качаясь не по-древесному, а с человеческим колебанием, обусловленным природой тех, кто нес это небо, эти ветви, этот скользящий фасад”. Это мгновенное видение немедленно обращает мысль героя к его книге, только что вышедшему сборнику стихов, а вместе с тем – к потерянному раю детства, к России, к Петербургу” – Даниэль 1996: 200) – самое начало даниэлевского «Музея»: «Мой письменный стол покрыт темно-зеленым, холодного тона сукном, поверх – толстое стекло. Стоит чуть косить глаза, чтобы взгляд соскользнул с поверхности листа (на котором я сейчас пишу), – и окунаешься в прохладную, насквозь пронизаемую глубину опрокинутого пространства. На чистом каменном дне различимы трещины. Из розетки, похожей на морскую звезду, тянется навстречу диковинный цветок о четырех головах: большая средняя на длинном стебле и три поменьше на коротких. Слева, в сквозном проеме, над светлой бездной – полузатонувший кроною вниз тополь. Справа уходит вглубь стена, испещренная мелким узором; на ней силуэт античного божества, окунувшегося по пояс. На поверхности плавают две открытки – “Райские врата” Гиберти и натюрморт Пикассо...

Вынырнув, глаз вновь обретает привычку называть вещи своими именами: потолок – потолком, люстру – люстрой и так далее.

Однако – к делу. Передо мной рукопись, начатая много лет тому назад, когда автор еще не располагал ни упомянутым столом <...>» (7).

К набокковскому же «Дару», а равно и к каверинским «Скандалисту» и «Художник неизвестен», к леоновскому «Вору», наконец, к булгаковскому «Мастеру» отсылают и освещенные выше метатекстуальность «Музея», и его особая диалогичность: как не вспомнить знаменитое булгаковское «За мной, читатель!», ознакомившись с даниэлевским «Однако это еще впереди, а пока мы вновь у того места <повествования>, где <...> На сей раз пройдем это место без промедления и двинемся по течению времени?» (15)

С другой стороны, очевидно, что Даниэлево подробное изображение зоосада (см.: 238–239), завершающееся восклицанием «О Господи! Зоосад – самое грустное место на земле» (240), сложным образом коррелирует с хлебниковским «Зверинцем» (1909), сигнализируя читателю об особой актуальности раннего творчества Председателя Земного шара для художественного замысла «Музея». В свою очередь, «астрофическая» экспликация авторских стихов в этом последнем очевидно переключается с подобным же образом представленными стихотворными строками в том же «Даре» и, конечно же, в «Святом колодце» и «Траве забвения» В. П. Катаева.

- ж) все тот же воображаемый читатель обязан основательно ориентироваться как в музыкальной, так и в словесной составляющих творчества группы «Битлз», чаще выступающей у Даниэля то в виде перечня имен ее участников: Джон, Пол, Джордж, Ринго (46, ср.: 181, 184) – то под определением «обожаемый квартет» (51; вообще, заметим в скобках, для обозначения наиболее дорогих автору личностей и явлений он, как правило, прибегает к ино-сказаниям¹³, – это же релевантно и для случаев употребления *самим* повествователем обценной лексики¹⁴); с другой стороны, для адекватного восприятия некоторых эпизодов «Музея» (см.: 144, 145–148) читатель должен также иметь представление об истории и специфике битломании в СССР в 1960-е – 1970-е годы.

Но и это еще не все. Список обязательств, которые накладывает на «своего» читателя Даниэль, в свое время увлеченный «Игрой в бисер» Германа Гессе и внимательно проштудировавший «Homo ludens» Йохана Хейзинги, должен быть дополнен нарочитой

¹³ См., напр., об А. А. Блоке и К. С. Петрове-Водкине в рассуждениях о «башне» Вяч. Иванова: «А дом был знаменит, и главным образом, своей угловой башней. Некоторые имена из числа тех, кто наведывался сюда, мне уже были известны: кое-какие строки, строфы, страницы, ими сочиненные, жили в памяти, но я и предположить не мог, что все они знали друг друга в лицо и собирались в тех же стенах, где ныне детская художественная школа соседствовала с училищем. Из круглой башни выходил временный ее жилец, предводитель символистов, слышал уханье пушек, возвещавших наводнение; здесь любимый мною поэт, забравшись на раму для телефонных проводов, читал стихи, которыми бредило не одно поколение; здесь же открылась частная живописная студия одной славной меценатки, с которой были связаны мои тогдашние герои Серов и Коровин, а затем их ученик, ставший не менее знаменитым (позднее у него будет учиться мой будущий учитель – вот как связались времена)» (39; ср.: 167; в этой же связи см.: Даниэль 1975: 79–80; Даниэль 1977; Даниэль 2011). Ср. с аналогичным умолчанием имен Б. Л. Пастернака (см.: 45) и В. В. Набокова: «Нет, здесь нужен писатель, равно владеющий русским и английским, притом великий писатель, как тот, кто дважды исколесил пространство скандальнейшего романа в погоне за развратно-прелестной девчонкой, но в каждой строке сохранял верность своей гибкой, странно-двойственной, двуязычной и как бы двуполой Музе» (46).

¹⁴ См., напр.: «На густо запыленной стенке молочной цистерны кто-то пальцем вывел: “Пива нет и не будет”. Естественно. Тут же крупными знаками начертано любимое русское слово с восклицательным знаком» (82, ср.: 85, 99, 103, 143 и др.).

склонностью к эстетической игре – в самых разнообразных ее проявлениях.

Этот чаемый «игролюб» должен, например, с интересом воспринять и по достоинству оценить многочисленные словесные эквилибры, наполняющие текст «Музея» (см., напр.: «<...> профиль рок-вождя, боготворимого Джона (очень похожий), и его имя, скомбинированное из русского ЛЕН и английского NON» – 181, см. в др. месте: «<...> в одном из тех домов прошлого века, владельцы которых не жалели средств на декоративные излишества. <...> И хотя знатоки высокомерно именуют сооружения такого рода упадочными, дом падать явно не собирался, стоически вынося тяготы новейшего общежития <...>»¹⁵ – 171); он же должен осознать и одобрить стилизованность под «народную этимологию» следующего (на деле – подлинно лингвистического) изыска: «Вот тебе детский пример, читатель. Думал ли ты о том, на чем покоится твое ухо во сне? Разве смыслом наполнен этот податливый предмет? – нет, пухом и перышками, мягкими, как само слово, заменившее грубое “ухо” на нежное “ушко”. А простыни, на которых простираются сонные тела, а одеяло? Разумеется, дело не в постельных принадлежностях, это уж так, для примера... Да, в быту язык торопится действовать и, рассылая своих бесчисленных агентов, не озабочен мыслью о них самих. Ушам куда привычнее подушки, нежели смыслы» (44), – а равно и потешить себя даниэлевской игрой с «чужим словом»: Гераклитовым («Вернувшись к рукописи, я <...> убедился, что нельзя дважды войти в одну и ту же книгу» – 8) или, например, с гоголевским (об украинской ночи, – ср.: «Знаешь ли ты, читатель, что такое итальянская перспектива?» – 216; см. также выше о перекличках с Булгаковым).

¹⁵ См. также языковые эксперименты «словесника» Лобачевского (прототип – закончивший филологический факультет Б. Головачев): «<...> Старик <...> ни о каких лингвистических учениях слухом не слыхивал (или, по выражению Лобачевского, слухом не слухивал) <...>» (135); «Старик, которого неутомимый в словотворчестве Лобачевский назвал “человеком повышенной возбудимости и сильной выбитости почвы из-под ног”...» (262).

Однако наиболее интересные игровые кунштюки порождены сочетанием основных предпочтений автора «Музея» – живописных, литературных и проч. Именно *на стыке* первых двух выстроена следующая ситуация в «Музее», описывающая якобы ничем не мотивированное возникновение поистине метафизической тревоги, охватившей повествователя в один из вечеров рубежа 1960-х – 1970-х: «<...> “Господи! – вдруг ахнул кто-то во мне. – Да зачем все это?”

Я подошел к окну, уперся лбом в стекло. Глубоко внизу фонарь выкраивал из влажной тьмы кусок земли с обломками бетонных труб. Фрагмент квартиры вечного строительства. Строительства – чего?

И снова будто кто-то шепнул на ухо: “Зачем все это?”

Да нет же, нет никого, один я в этой высоко занесенной клетке. За тонкой стеной спит мама, спит бабушка, и братец Ванька спит. Спят в сотнях таких же ячеек бедные мои сограждане, счастливые обладатели новых квартир, обитатели района, по справедливости называемого “спальным”. Ни одно окно не светится, и нет никого внизу. <...> И в комнате, кроме меня, никого.

Я вдруг увидел себя извне, как бы сзади, себя, прижавшегося к окну, напряженную спину, руки на темном стекле, всю комнату, населенную тревогой. Картина осветилась и погасла, но мгновенная вспышка успела отозваться столь же острым чувством: это было.

Было, было... Со мной? Нет, мне еще не приходилось испытывать это более чем странное ощущение: тихо выскользнуть из себя и тут же, не дав себе опомниться, скользнуть на место.

Признаться, я был напуган. Всё. На сей раз хватит ночного сочинительства. И в самом деле, этак далеко можно зайти» (168).

Адекватно воспринято и интерпретировано это *дежавю* может быть лишь в том случае, если «даниэлевский» читатель соотнесет его с располагающейся в тексте непосредственно перед ним авторской «подсказкой»: «А весной того года, осень которого стала для Сезанна последней, в Париж приехал молодой художник, выходец из русского захолустья, студент Петербурга и Москвы, впоследствии знаменитый мастер и учитель, слишком оригинальный (не без черт “мансардного мыслителя”), чтобы образовать свою школу, – и вот

он-то, положивший столько сил на возрождение “науки видеть”, и заронил зерно этой идеи в душу моего Старика...” (167). Данная «подсказка» призвана актуализировать в сознании «адекватного» читателя-игролюбца личность и творчество одного из самых любимых и изучаемых Даниэлем отечественных художников – К. С. Петрова-Водкина – и одновременно послужить кодом-дешифратором к последующей сцене: метафизическая глубина пережитого повествователем потрясения моделируется с опорой на схожий опыт Маэстро-предшественника, зафиксированный в его картине «1919 год. Тревога» (1934).

Однако отбирающему и формирующему *свою* аудиторию автору «Музея» и этого мало: затеянную им селекцию призваны интенсифицировать образы и ситуации, выстраиваемые на стыке трех и более вторичных моделирующих систем. Вот пример возникновения активного взаимодействия живописного, литературного и музыкального рядов: «<...> в <художественном> училище появились два молодых педагога, недавние выпускники Академии <художеств>; рослые и неотразимо-ироничные, они мгновенно покорили молодежь, а в сердцах наших девиц на равных соперничали с Ленноном и Маккартни. Совпадение их отчеств (несмотря на различие фамилий) стало причиной ложного слуха, что они родные братья. Нет, Петр Александрович и Павел Александрович – Петр и Павел, как звали их студенты (имел место остроумный монтаж: “Апостолы” Эль Греко с лицами наших кумиров, новым языком проповедовавших школу старых мастеров) – они не были братьями, хотя впечатление родства все-таки возникало, продолжая питать легенду» (52–53; понятно, что здесь же в наличии и ироническая отсылка к гоголевскому дуплету – к образам Петров Ивановичей Бобчинского и Добчинского).

А вот – еще более «продвинутый» синтез: литературы, истории (отечественной и литературной), живописи, архитектуры (конструктивизм) и театра (в том числе – и с элементами авангардного «театра для себя» в духе русских футуристов и близкого им Н. Н. Евреинова): «Дипломной темой <в художественном училище> я избрал оформление праздника Революции; точнее,

речь шла о представлении “Мистерии-буфф” Маяковского на одной из городских площадей. Проект включал в себя конструкцию, символически изображавшую ковчег и одновременно служившую театральным помостом, плакат и программку с иллюстрациями. На плакате красный молот дробил земной шар, причем падение молота было обозначено диагональным пунктиром слова “Мистерия”, от заглавного “М” вертикальной и горизонтальной стрелами разбегалось: “Маяковский” и “Мейерхольд”, а из трещины расколотого шара несло “БУФФ”, составленное из букв, подобных деталям паровоза. Необычайно проникнутый пафосом техники, я действительно использовал формы всевозможных механизмов – от станка до паровоза. Конструкция оказалась еще более механизированной, в нее были вмонтированы фрагменты “Окон РОСТА” и рупор для оглашения “Мистерии”.

<...> Весь проект сиял киноварью. Сам автор не снимал алого свитера и на защите полностью вписался в ряд красно-бело-черных планшетов. Революционный пафос диплома воодушевил комиссию. Все прошло прекрасно» (59–60).

Какова же прагматика подобного рода синтетических образов и ситуаций – или, по-другому: какой «бонус» получает избранная, точнее – «отобранная» *самим* даниэлевским текстом аудитория? А она и есть те пресловутые и весьма немногочисленные *sapientī*, которым, как известно, *sat*¹⁶, и которые способны получить и получают дополнительное интеллектуальное и эстетическое наслаждение от художественного текста как текста с особой спецификой: мало того, что усложненного, но, вдобавок, имеющего, вновь напомним Ю. М. Лотмана, игровой характер (в том числе и в плане ориентации на «некоторый тип коллективной памяти»).

Иллюстрацией к сказанному – разбор всего двух «музейных» эпизодов. Первый – в котором повествователь сообщает: «Всерьез <в художественном училище> заинтересовал меня лишь преподаватель литературы Григорий Маркович Ауслендер, неизменно

¹⁶ В частной беседе С. М. Даниэль оценил читательскую аудиторию своего «Музея» в полторы – две тысячи человек.

вносящий в аудиторию дух игры. Еще на вступительных экзаменах, продиктовав предложение (“Мы пришли на кладбище, голое место, ничем не огражденное, усеянное деревянными крестами, не осененными ни единым деревцом”), он вдруг спросил аудиторию: “Может быть, угадаете автора?” “Подумаешь, бином Ньютона!”, – сказал я про себя словами еще не прочитанного тогда романа. И вслух: “Пушкин”. Григорий Маркович посмотрел на меня с веселым любопытством: “А откуда?” “Стационарный смотритель”, – сказал я с нарочитой небрежностью. Он обрадовался так, будто встретил самого автора. Мы подружились» (43).

В приведенном отрывке внимание «несвоего» читателя, привлекло бы, скорее всего, то пикантное обстоятельство, что в училище, призванном подготавливать профессиональных художников, мастеров *живописи*, интересным для учащегося оказался «лишь преподаватель *литературы*». Вероятно также, что этого же «профанного» читателя позабавил бы имеющийся в тексте анахронизм – реализованная возможность цитировать еще неопубликованный в изображаемое здесь время, но чрезвычайно растиражированный позднее роман «Мастер и Маргарита». «Посвященный» же (отобранный!) испытает *дополнительные* позитивные эмоции от многоуровневой игры автора повествования с прототипической его основой: такому читателю очевидно, что прототипом *преподавателя Ауслендера* (в переводе с немецкого – иностранец) послужил известный литературовед, впоследствии профессор-пушкинист Марк Григорьевич Альтшуллер (дословно с немецкого же – *старый ученик*, возможно, однако, и *старый шулер*), в 1978 г. вынужденный эмигрировать из СССР и тем самым ставший *иностранцем*, каковое обстоятельство и обусловило – отчасти – выбор фамилии для персонажа. В свою очередь, *внимательный* «посвященный» наверняка соотнесет трижды упомянутое в тексте домашнее прозвище повествователя – Сверчок (см.: 33, 92, 141) – с последними двумя предложениями процитированного отрывка («Он <Ауслендер-Альтшуллер> обрадовался так, будто встретил самого автора. Мы подружились»), что принесет ему еще больше положительных эстетических переживаний, поскольку «Сверчок» –

это прозвище А. С. Пушкина в литературном обществе «Арзамас» (1815–1818).

А вот – еще более «закрученный» и семантически нагруженный сюжет: «<...> брат и его приятели – догоняли и перегоняли время. Желанной их пищей было новое и сверхновое. У нас же с Акимовым это не вызывало ни малейшей симпатии.

Напротив, все ветхое, заброшенное, покосившееся <...> – все это было отмечено для нас особыми эстетическими знаками, более всего – старые здания, дождавшиеся капитального ремонта, а если уж совсем везло – церкви. Убежден, что мы гораздо пристальнее следили за состоянием города, нежели соответствующие организации.

В вертикальном измерении эстетические свойства приписывались либо чердакам, либо подвалам; “средний мир” как бы не существовал, а если и обретал черты, достойные внимания, то во всяком случае не днем, но лишь к ночи. Хромых собак мы безоговорочно предпочитали здоровым, не говоря уже о тех избалованных тварях с капризными мордочками, которых зимой выводили гулять в специальных собачьих жилетках. Привилегированное положение занимали черные дворовые кошки, и, уж конечно, их охота на отупевших от жратвы голубей заслуживала всяческого одобрения.

В тайно соперяживаемой жизни города едва ли не главная роль отводилась реке – и понятно, без нее город стал бы мертвым телом, каменным трупом. В сущности, она была его матерью, и город не уставал вглядываться в ее чистое, нестареющее лицо, узнавая в нем самого себя. Они жили неразлучно, но город всегда помнил о суровом нраве матери и был настороже.

Каждый год в октябре в город врвался ветер, летел по проспектам, приступом брал переулки и дворы. <...> Разметав все, что плохо держалось, он мчался на соединение с рекой, и тогда они шли на приступ вместе. Серые шеренги волн вырастали на глазах, город сдавал одну позицию за другой. Легко овладев спусками набережных, река взбиралась по ступеням и готова была ринуться на мостовые. Вода лезла вверх по каналам, канавкам и люкам, кипела у ног, корней и колес.

<...> Когда река упорствовала слишком долго, приходилось всерьез беспокоиться о Музее – ведь он в первых рядах встречал водяной приступ. Впрочем, в его истории бывали испытания и похуже <...> Мы никогда не расставались с блокнотами, составившими целую иконографию города. Каналы, мосты, мостики, подворотни, арки, кариатиды, двери, лестницы, чердаки, крыши, колодезные проемы старых дворов, решетки, фонари и тени, всевозможные виды теней, от желтых, влитых в асфальт, несдвигаемых теней домов и резких теневых узоров оград до живых и пугливых двойников листвы – всего не перечислить... <...> не вникая в эзотерический смысл городских композиций, <нас> обоих критиковали <в художественной школе> за преждевременное и неумелое подражание “старикам” (то есть старым мастерам), за неясность цветовых отношений и другие погрешности» (34–36).

Сюжет, на уровне внешней (эксплицитно выраженной) информации повествующий об эстетических предпочтениях повествователя и его друга в начале 1960-х годов, на деле оборачивается завуалированной (см.: «эзотерический смысл»!) историей русского модернизма (конец XIX – нач. XX вв.) – в живописном и словесном его выражениях. Прежде всего в этом плане обращают на себя внимание архаизм живописных приоритетов двух юношей и непосредственно сами объекты, облюбленные ими для отображения-увечковечения: они на деле отсылают к художественной практике сложившегося к 1898 г. петербургского объединения молодых художников-эстетов (декадентов) «Мир искусства» (прежде всего здесь вспоминается М. В. Добужинский). В свою очередь, интерес юношей к разливам Невы отсылает к графике другого «мирискусника» – А. Н. Бенуа, в 1924 г. представившего на суд публики конгениальное графическое оформление пушкинского «Медного всадника». Тем самым автор «Музея» актуализирует для своего повествования контекст этого базового для «Петербургского текста русской литературы» (и шире: русской культуры в целом) произведения, – напомним, что именно «мирискусники» и русские символисты первыми и осознали сам Петербург и его отображение в искусстве как эстетическое целое и сделали его предметом

общественной и научной рефлексии. 1924-ый возникает здесь и вот еще почему: осенью этого года, спустя 100 лет после знаменитого наводнения, инспирировавшего написание Пушкиным «Медного всадника», волны Невы вновь достигли критических отметок, составив угрозу для Эрмитажа, что и осталось зафиксированным на его стенах (возле Министерского подъезда).

В свою очередь, эстетизация влюбленными в старый Петербург юнцами городской вертикали и сугубое упоминание в рассказе об этом питерских чердаков и подвалов (даже сама эта последовательность) завуалированно отражают эволюцию русского (петербургского) модернизма, выразившуюся в том числе и в смене пространственных предпочтений: на смену *символистским* поэтическим «башням из слоновой кости» и реальной «башне» Вячеслава Иванова (а она, напоминаем, специально упомянута Даниэлем в повествовании¹⁷, и не далее как через пару страниц – одна из них пустая, на другой помещен рисунок – после разбираемого здесь эпизода, – см.: 39) на рубеже 1900-х – 1910-х годов пришли разместившиеся в питерских подвалах *акмеистские* кабаре, первым из коих оказалась «Бродячая собака» – именно на него и намекает даниэлевское противопоставление «хромых» (т. е. неухоженных, дворовых, бродячих) собак «избалованным тварям с капризными мордочками», да еще «в специальных собачьих жилетках». На авторские предпочтения внутри русского модернизма указывает фраза «Привилегированное положение занимали черные дворовые кошки <...>», долженствующая актуализировать в сознании культивируемого Даниэлем читателя знаменитый скандал излета символистской эпохи (конец 1900-х): тогда второстепенные авторы-символисты (читай: декаденты!) устроили в ресторанном номере травлю диких кошек фокстерьерами, за что и получили от прессы и обывателей презрительно-осуждающее прозвище «кошкодавы». Отсюда вытекает, что чтущий *символиста* Блока автор «Музея» отнюдь не благоволит к его собратьям по направлению: этим «небожителям» и декадентам одновременно он предпо-

¹⁷ См. начало сноски 13.

читает «приземленных», жизнелюбивых и искренних акмеистов (знаменательно, что симпатии художников-«мирискусников» распределились в свое время сходным образом: последовательно сотрудничая и с символистами, и с акмеистами, они все же гораздо более благоволили к последним – и пользовались взаимностью).

Возникает любопытнейший вопрос: кто же является идеальным читателем «Музея»? Чье восприятие наиболее адекватно его замыслу – помимо, разумеется, ближайшего даниэлевского окружения, его «круглоглазой» подруги-жены и, наконец, самого автора? Думается, что ответ на него также содержится в самом тексте произведения: это Некто неназванный (но чье имя проговаривается как бы случайно), выступающий в ипостаси «неизвестного живописца, творящего тайно, без свидетелей», хозяина «необъятной мастерской», которому «не нужны ни краски, ни кисти, чтоб сделать раду, лес или такую вот чудо-рыбу – *да боже мой* <выделено нами. – А. Д.>, все что угодно!..» (21) В этой вере в сотворившего мир Верховного Живописца (Писателя, Архитектора, Тетрарха и т. д., и т. п.) автор «Музея» кардинально расходится со своим вдохновителем Набоковым, узурпировавшим место и функцию Демиурга в собственной эстетической модели действительности.

Возвращаясь же к лотмановской статье «Текст и структура аудитории», позволим себе заключить: аналитическая методология, могущая – при поверхностном взгляде на нее – показаться несколько спекулятивной и устаревшей, на деле сохраняет свою актуальность и эффективность, поскольку базируется на обширной фактографии и на знании закономерностей развития литературы. Вместе с тем, вслед за Лотманом утверждать *ныне*, что написанные в XX и, тем более, в XXI в. художественные тексты отбирают и моделируют «свою» аудиторию – значит не сказать ничего: очевидно, что, скажем, роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина», «Суд над русской эмиграцией» сатирика-эмигранта Дона Аминадо (в связи с этим см: Данилевский 2012: 85–109) и «Музей» Даниэля в этом плане кардинально отличаются друг от друга. В связи с этим рискнем дополнить вышеозначенный концепт Лотмана предложенным

еще его учителями-«формалистами» понятием «установки»: имеет смысл различать тексты с более («роман с ключом» Даниэля, «Суд» Аминадо) и менее («Самгин» Горького) выявленной установкой на эстетическую игру с читателем и, соответственно, воздействием на него.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Данилевский А. А. 2012. Размышления по поводу «Суда над русской эмиграцией» Дон-Аминадо. – Культура русской диаспоры: Эмиграция и мифы. Сборник статей / Ред.-сост. А. Данилевский, С. Доценко. Таллинн: [Tallinna Ülikooli Kirjastus]. С. 85–109.
- Даниэль С. М. 1975. Замечания к одной статье Александра Блока. – Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту: [Tartu Riiklik Ülikool]. С. 79–80.
- Даниэль С. 1977. «Сферическая перспектива» Петрова-Водкина и некоторые вопросы структурно-семиотического анализа иконолического текста Блока. – Сборник трудов СНО Филологического факультета: Русская филология. [Вып.] V. Тарту: [Tartu Riiklik Ülikool]. С. 119–132.
- Даниэль С. М. <Сост.> 1988. Традиции и поиски: Выставка живописи, графики, скульптуры. <Буклет> / Сост. С. М. Даниэль. Л.: [Издание друзей автора].
- Даниэль С. 1989. Сети для Протея (Памяти Григория Яковлевича Длугача). – Даугава. № 7. С. 113–121.
- Даниэль С. 1995. О творчестве Кагарлицкого. – Кагарлицкий В. Стихи и наброски / Сост. и вступительная ст. С. Даниэля. СПб.: [Б. и.].
- Даниэль С. 1996. Петербургская тема в романе Набокова «Дар». – Блоковский сборник. [Вып.] XIII. Русская культура XX века: Метрополия и диаспора / Ред. А. Данилевский. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus. С. 197–205.
- Даниэль С. М. 2011. Петров-Водкин: Жизнь и творчество. Суждения об искусстве. Современники о художнике: Альбом / Текст, сост. С. М. Даниэля. СПб.: Искусство.
- Даниэль С. 2012. Музей. СПб.: Аврора.
- Кагарлицкий В. 1995. Стихи и наброски / Сост. и вступительная ст. С. Даниэля. СПб.: [Издание друзей автора].

- Лотман Ю. М. 1977. Текст и структура аудитории. – Труды по знаковым системам. [Вып.] IX. Тарту: [Tartu Riiklik Ülikool]. С. 55–61. (Ученые записки Тартуского государственного университета. [Вып.] 422).
- Лотман Ю. М. 1992. Текст и структура аудитории. – Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3-х тт. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра. С. 161–166.
- Daniel, S. 1993. Grigory Dlugach. – The Hermitage Group of St. Petersburg: Painting from the Russian Soul / Introduction by Peter Frank. St. Petersburg: Aquilon. [P. 6–9].

||

ПОЭТИКА КОМИЧЕСКОГО И КОНТЕКСТ

(РАССКАЗ А. Т. АВЕРЧЕНКО «ПРАВЕДНИК»)

Д. Д. Николаев

(Москва)

«Андреев все меня пугает, а мне не страшно», – эти слова, сказанные, по свидетельству П. А. Сергеенко, Л. Н. Толстым, можно использовать как универсальную формулу, отражающую разницу между авторской установкой и читательским восприятием. Применительно к «серьезной» (как принято говорить) литературе подобные конструкции обычно не использовались, при ее оценках требовалась менее субъективная аргументация, и в неожиданной афористичной резкости – одна из причин популярности фразы, как бы выводящей Л. Н. Андреева за рамки «настоящей» литературы. Не случайно ее в 1940-х гг. вспоминает героиня рассказа И. А. Бунина «Качели»: «Он пугает, а мне не страшно, сказал Толстой про вашего Андреева» (Бунин 1988: 458). Бунин, который, как отмечал К. И. Чуковский, «считал себя на тысячу голов выше Андреева» (Чуковский 2003: 405), таким образом выражал и свое отношение к Андрееву.

В отзывах о юмористических произведениях вариации схожей формулы – «он меня смешит, а мне не смешно» – напротив, встречались регулярно: критики считали возможным подчеркнуть субъективную оценку представлять как проекцию объективного суждения. Хотя подобный подход был часто вызван пренебрежительным отношением к юмористике и тем, что критики априори ставили себя выше рецензируемых авторов, оспаривать его не имеет смысла: критика, как и любого другого читателя, нельзя заставить смеяться, если ему не смешно. А если юморист не сумел рассмешить – значит, он не выполнил поставленную художественную задачу. Вопрос в другом: а ставил ли автор перед собой задачу рассмешить критика, т. е. ориентировался ли он при

создании комического на ту часть аудитории, представителем которой критик является? Когда речь идет о «серьезной литературе» (используем вновь это определение), критики составляют ядро аудитории: их работа, собственно, и заключается в выявлении, отражении, а иногда и формировании вкусов и предпочтений читателей таких произведений. Такие критики не ставят перед собой задачу оценивать тексты с точки зрения простого, массового читателя, а часто и не могут этого сделать – «слишком далеки они от народа». Скорее, они видят свою задачу в обратном: в ограждении настоящей, с их точки зрения, литературы от «влияния улицы», «потакания вкусам толпы» и пр. На это обращал внимание А. П. Чехов, когда писал про себя, что он, «единственный, не печатавший в толстых журналах, писавший газетную дрянь, завоевал внимание вислоухих критиков» (Чехов 1975а: 13). На это указывал Владимир Азов в рецензии на сборник А. Т. Аверченко «Веселые устрицы»: «Несколько лет назад веселых ребят из “Сатирикона” не впустили бы в большую литературу. Скабичевский вышел бы на пороге с огненным мечом в поднятой правой руке и обрушил бы его на голову главаря этой веселой банды» (Речь. 1910. 27 сентября (10 октября). № 265 (1503). С. 3; см. также: Николаев 2014: 382).

Очевидно, что ни Чехов, ни Аверченко, ни другие сатириконцы никогда не ставили перед собой цели рассмешить условного Скабичевского. Во-первых, потому что рассмешить человека, изначально предвзято относящегося к попыткам его смешить, очень сложно, и во-вторых, потому что тип восприятия комического Скабичевскими явно не является преобладающим. Когда речь идет об юмористических произведениях, автор обычно рассчитывает на иного, так называемого «массового» читателя, на представителей широкой аудитории или на какой-то определенный ее срез.

Написать «универсальный» юмористический рассказ, равно смешной для всех, очень сложно, почти невозможно: комический эффект может ослабевать при любых расхождениях, обусловленных разницей в возрасте, образовании, традициях, социальном статусе и т. д., причем это касается не только общих расхождений, но и нюансов. Рассказы иного рода проще писать по шаблону,

поскольку автору легче прогнозировать реакцию читателя на тот или иной прием. В опубликованном в «Сатириконе» очерке «Как писать рассказы (Опыт руководства)» Аверченко, давая иронические рекомендации по написанию разных типов рассказов – трогательных, страшных, юмористических и любовного характера, – не забывал отметить, что юмористические рассказы – это самый трудный род, и «хотя шаблон великое дело, но и он не спасет всякого начинающего от затруднений»:

Легко заставить шевелиться волосы на голове читателя от описания зарезанного призрака, легко довести до истерики рассказом о страданиях замерзающего шарманщика, но попробуйте рассмешить читателя так, чтоб он, даже много времени спустя, усмеялся и говорил, крутя готовой:

– Ах, чтоб тебя! Ну и написал... (Аверченко 1908: 7).

Одна и та же книга юмористических рассказов, одни и те же тексты могут вызвать противоположную реакцию критиков – и не только с точки зрения оценки «хорошо или плохо», что естественно при различии идейных и эстетических пристрастий, но и с точки зрения собственно восприятия комического. Об этом Аверченко писал в фельетоне «Мальчик с затекшим глазом (О критиках)»:

Первую книгу моих рассказов критика встретила с некоторым интересом и отметила появление ее целым рядом статей.

Запомнились мне несколько статей...

1) Над русской литературой висит какое-то заклятие... В России не может быть настоящего жизнерадостного смеха, он всегда переходит в злую, брызжущую бешенством обличения сатиру; таковы все рассказы писателя, которому посвящается эта статья. Все время из каждой строки глядит на вас искаженное мучительной гримасой боли и ужаса лицо автора. Это не Марк Твен, и даже не Джером. Это скорбная гримаса Чехова.

2) Странно читать эту книгу, книгу утробного жизнерадостного смеха, в то время, когда лучшая часть интеллигенции сидит в тюрьмах, когда самодеятельность общества задавлена, когда администрация не разрешает даже открытия потребительной

лавки при станции Малаховка. Нет! Не смех, как самоцель, нам теперь нужен, а ядовитый бич сатиры нам теперь нужен. Автор усиленно подражает Мопассану и Горбунову. Спрашивается – похож ли он по манере письма на Чехова? Нисколько.

3) Автор изображает быт – и только. Ни смеха, ни юмора в книге нет. Это бытовые вещички, и они могут быть комичны постольку, поскольку комичен сам быт. В рассказах нет ничего общего с рассказами Чехова, но можно отметить сильное влияние на писателя Глеба Успенского. Пытается подражать молодой литератор и Достоевскому.

4) Глупое гоготанье никогда ни в ком не вызывало восторга. Подражать Лейкину легко, но как отнесется к этому читатель? – вот вопрос. Человек, который хохочет, если ему показать палец... Что делать такому человеку в великой русской литературе, хранящей заветы великого Белинского и Добролюбова? К сожалению, у автора с Чеховым нет ничего общего... (Аверченко 1910b: 194–195).

Приведенные в фельетоне отзывы носили пародийный характер, но основой для них послужили подлинные критические отклики. Аверченко внимательно следил за тем, как на его первые сборники реагировала не только столичная, но и провинциальная пресса. В одном из номеров «Сатирикона» о рецензиях на книги Аверченко саркастически отзывались в разделе «Горошины (мелочи журналистики)». Публикация была не подписана, но, судя по стилистике ответов, Аверченко сам решил раскритиковать своих критиков. А. Бурнакина из «Нового Времени» он обвинил в искажении цитат и передергивании, а по поводу рецензии в газете «Вятская Речь» заметил:

Критик пишет – ни более, ни менее – следующее:

– Тенденция автора изображать учащуюся молодежь то в виде мошенников или надувал (как, например, в «Кривых углах»), то в виде жестоких корыстолюбов (как в «Красивой женщине») едва ли может быть оправдана какими-нибудь идейными мотивами.

Обиделся молодой человек за своих товарищей по гимназии... (Сатирикон. 1910. № 31. 31 июля. С. 8).

Название фельетона Аверченко «Мальчик с затекшим глазом (О критиках)» заставляло вспомнить о «разговоре в одном явлении» М. Е. Салтыкова-Щедрина «Мальчик в штанах и мальчик без штанов». Эти образы в 1908 г. использовал при характеристике литературы и театра Е. Н. Чириков в фельетоне «Мальчик без штанов», опубликованном в понедельник в газете «Эпоха», в которой сотрудничал и Аверченко (1908. 22 сентября (5 октября). № 2. С. 1). Затем фрагмент из фельетона Чирикова был поставлен в качестве эпиграфа к ответному стихотворению Саши Черного «Шутка», опубликованному в «Сатириконе» (1908. № 27. 11 октября. С. 2), так что Аверченко хорошо знал не только щедринскую, но и чириковскую интерпретацию.

Аверченко тоже начинает с рассказа о встрече двух мальчиков, вспоминая, как «будучи семилетним мальчиком», прыгал по двору, «подбрасывая в то же время камушек и стараясь после каждого прыжка снова поймать его» (Аверченко 1910b: 193). Именно тогда жизнь и столкнула его с мальчишкой с синяком под глазом – первым встреченным в жизни критиком:

– Вот-то дурак! – сказал он, неодобрительно щуря затекший глаз.

– Почему дурак?

– Да это ж легко. Это всякий сделает.

– А как надо?

– Ты попробуй так: закрой глаза, подпрыгни, подбрось камень высоко-высоко, да и поймай его. Вот это будет штука!

Мне очень хотелось заслужить одобрение мальчишки с затекшим глазом. Очевидно, это был понимающий человек, хорошо знакомый с подпрыгиванием и подбрасыванием камней, а я был начинающий дилетант, новичок.

Я сделал все по указаниям критика: зажмурил глаза, подпрыгнул, метнул высоко камень и сейчас же услышал звон разбитого стекла и чей-то болезненный крик.

Сначала меня отколотила проходившая мимо кухарка, в голову которой попал камень, разбивший до того в своем полете оконное стекло; потом колотил меня квартирант, окно которого пострадало

от камня, а потом я перешел в руки случайно проходившего по двору человека, равнодушного к моему поступку, но поставившего, вероятно, целью доставлять себе время от времени дешевое невинное удовольствие: избивать подвернувшихся под руку детей.

Мальчишка с затекшим глазом терпеливо перенес побои, которые выпали на мою долю.

Когда все ушли, я размазал по лицу слезы и сказал ему с упреком:

– Видишь! Вот тебе – и попробовал.

– И дурак.

– Да почему же дурак? Ты ведь сам сказал.

– Молчи, сволочь...

Он ударил меня грязным кулаком по шее и, переваливаясь, ушел, с невыносимо наглым видом (Аверченко 1910b: 193–194).

В основном в фельетоне речь шла об откликах на первые книги в целом, но реакцию на один рассказ Аверченко выделил особо – это был рассказ «Праведник»:

Я до самой своей смерти не прощу ему случая с моим рассказом «Праведник». Однажды, будучи в хорошем веселом настроении, я написал юмористический рассказ: хозяин дома восхищается прямолинейностью и откровенностью гостя, который много терпел за эти качества; хозяин преклоняется перед гостем, превозносит его, а гость, улучив минуту, набрасывается на хозяина и начинает обличать и разносить его с такой прямолинейностью, что для хозяина остается только один выход – выбросить моралиста-гостя за дверь.

Написав это, я был уверен, что написал презабавный юмористический рассказ. Но мальчишка с затекшим глазом не дремал. Он наткнулся на этот рассказ и написал о нем следующее:

«Глубокая безысходная трагедия разыгрывается на протяжении нескольких страниц этого рассказа. Сердце щемит, когда подумаешь, с к о л ь к о приходится вытерпеть человеку, ратующему за правду, к а к встречает этого пророка тупой косный индивидуум, шкура которого зачерствела и сердце превратилось в камень. Глубокий пессимизм автора и безотрадность всей вещи

доказывает, что молодой писатель вступил на какой-то новый путь – путь беспросветного отчаяния. Со своей стороны мы приветствуем этот переход – от пустыньских смешных рассказов – до подлинного произведения серьезного искусства. Влияния Чехова не чувствуется» (Аверченко 1910b: 198–199).

Аверченко утверждает, что написал «презабавный юмористический рассказ» – и сейчас, когда мы читаем его в контексте всего творчества писателя, «Праведник» именно так и воспринимается, а позиция увидевших в нем «глубок[ую], безысходн[ую] трагеди[ю]» (Аверченко 1910b: 199) кажется странной. Но полностью расходящееся с авторской установкой читательское восприятие в данном случае имеет объяснение: поэтика рассказа такова, что разный контекст может существенно менять восприятие. В «Праведнике» нет ни буффонады, ни комизма, построенного на явном нарушении нормы, ни резкой гиперболизации, ни ярких, сильных личностей – ничего из приемов, которые впоследствии любил использовать Аверченко и которые в первую очередь выделяли в его творчестве критики (подробнее об этом см.: Николаев 1993; Николаев 2016a: 882–947).

В рассказе два главных героя: хозяин дома, которого не называют по имени, и его гость, «праведник» Фома Еремеич. Основу рассказа составляет разговор главных героев, так что Аверченко определяет их по отношению к ситуации не только как «хозяина» и «гостя», но и как «слушателя» и «оратора», «рассказчика». Повествование ведется в настоящем времени: создается иллюзия присутствия, читатель воспринимает ситуацию не как нечто завершенное, а как продолжающееся развиваться.

Фома Еремеич описывает в разговоре четыре ситуации, в которых он пострадал «за правду»: от солдата, ходившего к кухарке Афимье; от назначенного опекуном над Карпычевскими сиротами Турухтанова; от купца Сиволдаева и от «капитана, который самовольно заложил золотые часы Фомы Еремеича, заставив его же и проценты платить» (Аверченко 1904: 219; Аверченко 1909: 5; Аверченко 1910a: 43). Первые три ситуации излагаются достаточно

подробно, так что читатель может их оценить сам и соотнести свое восприятие с оценками рассказчика и слушателя. Отметим, что оценки рассказчика и слушателя совпадают: «праведник» убежден в своей правоте, а хозяин его поддерживает и разделяет его чувства. Это может оказывать влияние и на читательское восприятие, поскольку «объективной» картины или каких-нибудь пояснений «от автора» в рассказе нет – мы все узнаем со слов рассказчика. Более того, восприятие задает идущая первой ситуация с кухаркой Афимьей, в которой морализаторство «праведника» выглядит вполне оправданным, учитывая вынесенную в заглавие его характеристику: «“Эй, говорю, Афимья, не по-хорошему живешь! Солдат-то, что каждый вечер ходит на кухню, не муж ведь, чай, а? А ведь это грех... Уймись ты, говорю, Афимья, брось солдата, живи по-хорошему!”» (Аверченко 1904: 218; Аверченко 1909: 5; Аверченко 1910а: 40–41). Реакция солдата кажется явно преувеличенной, так что герой вызывает сочувствие не только у слушателя, но и у читателей: «Встречает он меня в переулке, к вечерне я шел, и шепчет: “Ты, говорит, барин, тово... Афимье не пой! А то я те, говорит, такое пение пропишу, что как по нотам...” Да кулачищем на меня...» (Аверченко 1904: 218; Аверченко 1909: 5; Аверченко 1910а: 41).

Две следующие ситуации неоднозначны. Обвинения, которые выдвигает «праведник» в адрес опекуна и купца, больше похожи на клевету, и Аверченко подталкивает читателей именно к такой интерпретации. Реакция Турухтанова и купца Сиволдаева – если их обвинили публично и несправедливо – выглядит вполне естественной: и побить, и в суд подать за оскорбление словами. В то же время очевидных свидетельств «праведности» тех, кого обвиняют, в тексте тоже нет, поэтому у читателя остается возможность сопереживания всем. В любом случае, сами по себе описанные ситуации как комические быть интерпретированы не могут – скорее, напротив.

Последняя история – с заложенными часами – вообще не излагается подробно и к исканию правды прямого отношения не имеет, но именно этот случай приводит к первой кульминационной точке рассказа:

Эти проценты – последняя капля в чаше невыносимо-удрученного состояния хозяина каморки.

Он, с нервно искаженным лицом, хватая рассказчика за плечи и поворачивает его лицо к лунному свету.

– Да вы что, – истерически взвизгивает он, – блажной, что ли, или в раю живете? Зачем же, зачем вы все это делаете? Разве эти купчишки да капитаны поймут?! Не поймут они! Господи! А вы, – смотрите! Вы даже не возмущаетесь...

Фома Еремеич устремляет неподвижные глаза на взволнованное лицо хозяина и тоскливо шепчет:

– А правда-то! Велика правда! И не терплю я несправедливости, каковой много на свете!..

И потом через минуту добавляет:

– Каковой очень много на свете... (Аверченко 1904: 219; Аверченко 1909: 5; Аверченко 1910а: 43).

На этом заканчивается первая часть рассказа. Во второй разговор приводит к столкновению главных героев: гость обвиняет в неподобающем поведении хозяина, а тот в ответ выставляет «праведника» вон. Вторая кульминационная точка предшествует развязке:

Дальше он начинает хрипеть, потому что рука хозяина схватывает его за ворот.

– А, так ты меня же... и упрекаешь! Я, может, страдал, как в аду, два года; а ты... конфетки! Я тебе дам конфетки... Не смей! Уходи, пока я не распалился! Плохо будет... И не смей никогда ко мне ходить с такими словами... Уходи! (Аверченко 1904: 219; Аверченко 1909: 5; Аверченко 1910а: 45).

Фельетон «Мальчик с затекшим глазом (О критиках)» был включен Аверченко в книгу вторую «Рассказов (юмористических)», выпущенную «Шиповником» в 1910 г. и известную еще – по заглавию на обложке – как «Зайчики на стене» (см.: Аверченко 1910б). А впервые фельетон был опубликован в газете «Одесские Новости» 15 (28) августа 1910 г. – примерно через месяц после того как вышла книга первая «Рассказов (юмористических)», в

которую вошел и рассказ «Праведник» (см.: Аверченко 1910а: 40–45). Разумеется, в контексте сборников юмористических рассказов Аверченко, о которых шла речь в фельетоне «Мальчик с затекшим глазом (*О критиках*)», «Праведник» должен был восприниматься как произведение юмористическое – хотя бы потому, что прямое указание на жанровую форму содержалось в названии книги. Но при журнальных публикациях – а Аверченко напечатал этот рассказ в столичных изданиях дважды, в 1904 г. и в 1909 г. – контекст был иным, а выбранная писателем модель построения рассказа допускала вариации трактовки.

При установке на большое количество читателей невозможно добиться полного совпадения авторской установки и читательского восприятия, тем более что чувство юмора гораздо индивидуальнее, чем чувство страха или чувство сопереживания. И автор юмористических рассказов может сознательно делать ставку на избирательный комизм, использовать приемы, понятные определенной аудитории, на которую рассчитан текст, но, к примеру, слишком сложные или слишком банальные для других читательских групп. При таком подходе писатель сознательно ограничивает круг читателей, но может быть вполне уверен в том, что его целевая группа будет адекватно воспринимать все заложенное в текст.

Есть и другой подход: попытаться захватить максимальное число читателей. Аверченко и другие сатириконтцы с этой целью чаще всего стремились к концентрации комического в своих произведениях. Использовались комизм сюжета, комизм характеров, языковой комизм и т. п. – смешным должно было быть все (см.: Николаев 1993: 13–14). Таким образом удавалось существенно расширить воспринимающую комическое аудиторию. Разумеется, полное совпадение читательского восприятия с авторской установкой было лишь у части читателей, остальные улавливали далеко не все, но за счет концентрации разного типа приемов хватало и частичного восприятия, чтобы рассмешить. Данная модель – с концентрацией комического – рассчитана на существование читательского ядра, воспринимающего максимум комического, как некой средней группы, к которой за счет наращивания как упрощенного,

так и усложненного комизма добавляются читатели с периферии аудитории.

Иным способом охвата разной аудитории является создание двухуровневых (многоуровневых) произведений. В таких произведениях срединной группы как базовой аудитории нет, а текст, напротив, строится на сочетании упрощенного и усложненного комизма (которые можно интерпретировать как текст и подтекст или как текст в тексте). Между уровнями существует разрыв. Автор, в частности, исходит из существования разных мотивно-образных контекстов, связанных с различием типов читателей – читателя простого и читателя элитарного, или опытного, или профессионального (критика) – и стремится задействовать оба.

Рассказ Аверченко «Праведник» построен по второму варианту. И реакция «критиков» на этот рассказ сыграла важную роль в том, что в дальнейшем Аверченко отдавал безусловное предпочтение варианту первому, связанному с концентрацией комического. «Праведник» выявил существенный минус двухуровневого построения, который можно назвать эффектом аннигиляции комического. Он возникает в том случае, если комическое на каждом из двух уровней недостаточно акцентировано. Этот эффект схож с тем, что возникает при создании пародий, когда комическое с точки зрения установки автора произведение читателями начинает восприниматься «всерьез». Как правило, при создании двухуровневого произведения недостаточно той степени комического, которой хватило бы, чтобы рассмешить на каждом из уровней в отдельном произведении. С точки зрения писательской, в таких текстах мы имеем дело с удвоением комического, но с позиции читателей происходит обратное: комическое иного уровня рассматривается ими как некомическое. Вместо удвоения комического происходит, таким образом, уравнение комического и некомического, так что само восприятие текста как комического оказывается под вопросом и может зависеть от дополнительных факторов, например, от конкретного контекста, в котором читается рассказ. Именно это и произошло с рассказом «Праведник».

С одной стороны, создавая «Праведника», Аверченко ориентировался на восприятие читателей, привыкших к устоявшейся в русской литературе последней трети XIX в. модели юмористического рассказа, наиболее яркими представителями которой были Н. А. Лейкин и И. И. Мясницкий (см.: Николаев 1998: 239–267). Практически всё у Аверченко – и выбор темы, и построение конфликта, и характеры, и стиль – соответствуют этой модели. Повествование ведется в настоящем времени, создавая иллюзию достоверности происходящего и превращая читателя в непосредственного наблюдателя. Композиционно «Праведник» строится как рассказ-сценка: экспозиция с описанием мизансцены от повествователя, короткий финал от повествователя и центральная часть – разговор героев. По ходу этого разговора повествователь передает эмоции собеседников, причем текст подчеркнуто строится как ремарки в пьесе: «вздыхает хозяин»; «махнет рукой оратор»; «Слушатель долго, с благоговением, смотрит на гостя и, наконец, полуукоризненно произносит»; «Фома Еремеич сокрушенно ударяет себя по колену и шепчет»; «Он угрюмо молчит, но вдруг лицо его озаряется каким-то новым воспоминанием»; «язвительно шепчет он, наклоняясь к слушателю и пронизывая его во тьме своими слезящимися глазками. У того на лице появляется выражение ужаса, и он инстинктивно защищается рукой, как будто от чего-то страшного»; «По лицу слушателя видно, что он страдает еще больше, чем страдал его собеседник во время избивания приказчиками. Благоговение, жалость, гнев на непонимающих праведника людей – быстро сменяются на лице его»; и т. д. (Аверченко 1904: 218; Аверченко 1909: 5; Аверченко 1910а: 42–43).

Социальный статус героев соответствует наиболее распространенным типам персонажей юмористических журналов и их аудитории. Аверченко не называет в тексте род занятий ни героя, ни хозяина, но их положение в обществе можно определить по определенному в рассказе кругу общения: консistorские, акцизные, купец, приказчики, капитан. При этом используются явно комические фамилии: Перепойкин, Турухтанов, Сиволдаев. Используется базовое для ряда разновидностей рассказа (к примеру,

рождественского или пасхального), а потому часто обыгрывающееся в юмористике в качестве литературного штампа противопоставление праведник / грешник и связанные с этим столкновения. Сюжетная схема и выведенные в связи с ней типы также носят шаблонный характер: опекун, обижающий сирот; купец, обвешивающий вдову; отец, проклинаящий сбежавшую дочь и т. д.

В поэтике комического у Аверченко в целом, и в этом рассказе в частности, вообще велика роль штампов или «шаблонов», как это называл сам Аверченко в упоминавшемся выше юмористическом очерке «Как писать рассказы. (Опыт руководства)». Приведем из него еще одну цитату:

Рассказ страшный. Эти рассказы более пригодны для рождественских номеров. Здесь необходимые элементы: старый заколоченный дом, в котором никто не живет, кроме призрака повесившегося скряги-домовладельца (он должен быть доволен, так как не платит квартирного налога). Пара застарелых скелетов и белый глазетовый гроб, своевременно введенный в фабулу, могут в достаточной мере украсить рассказ.

Подобные рассказы полезно озаглавливать: «Красный призрак», «Глухой ночью» или «Черный жилец заколоченного дома» (Аверченко 1908: 7).

Использование шаблона как комический прием у Аверченко и других сатириков помогает задать нужный масштаб отклонения. Штампы и шаблоны позволяют строить комическое как за счет их иронического переосмысления, так и с помощью вызываемых у читателей ассоциаций. С помощью этого приема жестко ограниченное пространство маленького рассказа существенно расширяется: в него включается мотивно-образный контекст, который как бы активизируется у читателя. На включении текста «Праведника» в мотивно-образный контекст строится двухуровневая модель комического в этом рассказе. Рядовой читатель должен воспринимать текст на уровне, заданном шаблоном, отсылающим его к внешнему, бытовому комизму в лейкинской традиции, а для читателя «продвинутого» автором

закладывается иной контекст. Лежащая в основе конструкции произведения интертекстуальность, насыщенность его отсылками и ассоциациями – это другая сторона поэтики «Праведника», и здесь автор рассчитывает в том числе и на читателя профессионального (критика), который, как он предполагает, должен увидеть весь спектр аллюзий и понять построенный на этих аллюзиях комизм, связанный с переосмыслением литературной традиции.

Перечислять все отсылки и возможные параллели в данной статье нет возможности, поэтому укажем лишь на некоторые из них, и прежде всего на рассказ А. П. Чехова «Из огня да в полымя». Рассказ этот впервые был напечатан в журнале «Развлечение» 20 сентября 1887 г. (№ 37. С. 755–757), а затем включен Чеховым в издание А. Ф. Маркса (см.: Чехов 1900: 273–280), так что его хорошо знали в начале XX в.

У Чехова главный герой, регент соборной церкви Градусов, как и «праведник» Аверченко, убежден в своей правоте, в том, что он не оскорбляет окружающих людей, а отстаивает правду: «Он убежден в своей невинности и верует, что рано или поздно ему скажут спасибо за открытые им злоупотребления» (Чехов 1975b: 61). И на того, и на другого подают в суд за оскорбление, и в обоих случаях оскорбление связано с желанием главного героя проучить оскорбленного, преподать тому нравственный урок. И у Чехова, и у Аверченко герои действуют из лучших побуждений – это не ставится под сомнение авторами. Сама ситуация с оскорблением Турухтанова напоминает конфликт Градусова с Деревяшкиным у Чехова, причем ситуации в обоих рассказах описывают не повествователи, а те, кого обвиняют в оскорблении. У Чехова Градусов рассказывает адвокату Калякину, который в журнальной публикации носил фамилию Нечистов:

Да вот хоть бы взять этот случай – за что он на меня мировому подал? Ну, не хамово ли отродье? Сижу я в трактире Самоплюева и с нашим церковным старостой чай пью. Публики тьма, ни одного свободного места... Гляжу, и он сидит тут же, со своими писарями пиво трескает. Франт такой, морду поднял, орет... руками размахивает... Прислушиваюсь – про холеру говорит... Ну,

что вы с ним тут поделаете? Философствует! Я, знаете ли, молчу, терплю... Болтай, думаю, болтай... Язык без костей... Вдруг на беду машина заиграла... Расчувствовался он, хам, поднялся и говорит своим приятелям: «Выпьем, говорит, за процветание! Я, говорит, сын своего отечества и славянофил своей родины! Положу свою единственную грудь! Выходите, враги, на одну руку! Кто со мной не согласен, того я желаю видеть!» И как стукнет кулаком по столу! Тут уж я не вытерпел... Подхожу к нему и говорю деликатно: «Послушай, Осип... Ежели ты, свинья, ничего не понимаешь, то лучше молчи и не рассуждай. Образованный человек может умствовать, а ты смирись. Ты тля, пепел...»

Я ему слово, он мне десять... Пошло и пошло... Я ему, конечно, на пользу, а он по глупости... Обиделся – вот и подал мировому...» (Чехов 1975b: 57–58).

Некоторые реплики персонажей Аверченко прямо соотносятся с текстом Чехова. К примеру, у Чехова Градусов говорит: «Кой чёрт его оскорблял? <...> Я ему только мораль нравственную прочел, только!» (Чехов 1975b: 56). У Аверченко «праведник» объясняет: «А какое тут оскорбление? Одно назидание!..» (Аверченко 1904: 218; Аверченко 1909: 5; Аверченко 1910a: 42).

Схожим образом в обоих рассказах развивается и конфликт. У Чехова рассказ начинается с разговора адвоката и Градусова, причем адвокат также сперва весьма благожелательно настроен по отношению к Градусову, хотя и должен отстаивать интересы своего клиента Деревяшкина. Он убеждает Градусова принести Деревяшкину публично извинения, чтобы избежать судебного разбирательства, но считает происшедшее скорее недоразумением:

– Да, – вздохнул Калякин. – Плохо... Из-за каких-нибудь пустяков и чёрт знает что вышло. Человек вы семейный, уважаемый, а тут суд этот, разговоры, перетолки, арест... (Чехов 1975b: 58).

Однако после того как Градусов начинает ругать и его, адвокат сам подает в суд:

– <...> Вместо того, чтоб за благодетеля вечно бога молить, что он тебя десять лет кормил да нота́м выучил, ты жалобу глупую подаешь да разных чертей адвокатов подсылаешь.

– Позвольте же, Досифей Петрович, – обиделся Калякин. – Не черти у вас были, а я был!.. Поосторожней, прошу вас!

– Да нешто я про вас? Ходите хоть каждый день, милости просим. Только мне удивительно, как это вы курс кончили, образование получили, а вместо того, чтоб этого индюка наставлять, руку его держите. Да я бы его на вашем месте в остроге сгноил! И потом, чего вы сердитесь? Ведь я извинялся? Чего же вам от меня еще нужно? Не понимаю! Господа посетители, вы будьте свидетелями, я извинялся, а извиняться в другой раз перед каким-нибудь дураком я не намерен! <...>

Через неделю Градусов стоял перед мировым судьей и судился за оскорбление Деревяшкина, адвоката и околоточного надзирателя, при исполнении последним своих служебных обязанностей (Чехов 1975b: 59–60).

Отметим, что Чехов на этом не останавливается и продолжает нагнетать ситуацию: Градусов начинает упрекать в нечистоплотности сперва мирового судью, а затем и съезд (см.: Чехов 1975b: 56–61).

Фраза, которой заканчивается пародийный отзыв Аверченко – «Влияния Чехова не чувствуется» (Аверченко 1910b: 199) – на самом деле далека от истины. «Праведник» – один из тех рассказов Аверченко, где связь с Чеховым подчеркивается автором. Есть в «Праведнике» прямые указания и на произведения других писателей, причем как «серьезных», так и юмористов. Типы грешников в рассказе определяются выбранным социально-бытовым контекстом, но при этом связаны и с общим представлением о греховности и грехах. Тип «праведника» также встраивается в литературную традицию. Уже само имя закладывает цепочку возникающих ассоциаций (апостол Фома, Фома Аквинский и т. д.). Сочетание «Фома Еремеич» на уровне бытовом воспринимается как комическое сочетание, обыгрывающее фольклорную пару Фома и Ерема. Если мы обратимся к литературным соответствиям, то можно привести и прямые совпадения, к примеру, книгу С. М. Максимова

«Лесная глушь» (1871), где есть поименованный так персонаж, но, вероятнее всего, в данном случае Аверченко намекает на другого знаменитого «праведника» русской литературы – Фому Фомича Опискина из повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели». Эта аналогия напрашивается еще и потому, что, как мы знаем, Аверченко впоследствии использовал сочетание «Фома Опискин» как один из своих постоянных псевдонимом, подписывая им, в частности, многие фельетоны в «Сатириконе» и даже издал под этим псевдонимом книгу (см.: Аверченко 1914; см. об этом: Николаев 2016а: 882–947).

Рассказ о дочери хозяина, сбежавшей с проезжим офицером, – это явная отсылка к «Станционному зрителю» А. С. Пушкина, Аверченко подчеркивает это, включая в текст аналогичное указание на время. У Пушкина: «Вот уже третий год, заключил он, как живу я без Дуни и как об ней нет ни слуху, ни духу» (Пушкин 1948: 104–105). У Аверченко: «Я, может, страдал, как в аду, два года; а ты...» (Аверченко 1904: 219; Аверченко 1909: 5; Аверченко 1910а: 45).

Слова «Известно, необразованность» воспринимались как одна из популярных лейкиных фраз. Это цитата из рассказа Н. А. Лейкина «Получение медали (Святочные сцены)» (см.: Лейкин 1871: 24) и соответствующей его пьесы «Медаль: Шуточные сцены в одном действии» (см.: Лейкин 1872а: 58; Лейкин 1872б: 14). Фраза была крылатой, свидетельством чего может являться перевод «Записок упраздненного Пиквикского клуба» Чарльза Диккенса, в который М. А. Шишмарева вставляет эти слова: «Какого прихода? – “Прекрасной дикарки”, говорит отец, потому как он часто возил туда свою барыню (“Дикарка” – это гостиница такая), так и вспомнил, а о приходах он и слухом не слыхал – известно, необразованность» (Диккенс 1894: 104). В оригинальном тексте ничего подобного нет: “Parish?” says the lawyer. ‘Belle Savage,’ says my father; for he stopped there when he drove up, and he know’d nothing about parishes, *he didn’t*» (Dickens 1998: 121) (см. об этом: Костионова 2015: 431–432).

Еще одно юмористическое произведение, с которым соотносится «Праведник», – рассказ К. С. Баранцевича «Резонер» (Баранцевич 1891: 184–189). С уверенностью утверждать, что Аверченко знал

текст Баранцевича, мы не можем, но и перекличка в названиях, и сходство образов главных героев позволяют это предположить. У Баранцевича «резонер» Петр Герасимович последовательно потчует нравочениями собирающегося жениться молодого человека Прискочкина, поймавших бабочку детей, «все общество» за обедом, мужика, сидевшего на возу с сеном, и в конце, за неимением других кандидатур, свою жену. Советы свои резонер считает крайне важными и заботится таким образом о благе окружающих, хотя те всеми силами пытаются от него ускользнуть:

Прискочкин ежился, кидал беспомощные взгляды направо и налево и, наконец, не выдержав пытки, промямлил:

– Извините, Петр Герасимович, мне показалось, что Лизавета Антоновна хочет мне что-то сказать...

– Вам показалось? – подхватил Петр Герасимович, – ну, это еще не причина прекращать беседу, которая, во всяком случае, для вас не бесполезна, – итак, если вы намереваетесь совершить столь важный шаг, то вы должны, прежде всего, строго и всесторонне обсудить шансы возможного для вас счастья... Женитьба, молодой человек, – это есть...

Прискочкин стремительно сорвался со скамейки и, пробормотав: «извините, на одну секунду!» – выбежал из беседки (Баранцевич 1891: 185).

Процесс отторжения в рассказе идет по нарастающей: Прискочкин скрылся с извинениями, дети убежали с громким смехом, «за обедом все, с кем ни заговаривал Петр Герасимович, старались, по возможности, отделаться от него» (Баранцевич 1891: 186), а мужик, которому резонер советует слезть с воза, сначала игнорирует Петра Герасимовича, затем начинает ругаться («Типун тебе на язык, барин!»), а потом и грозить:

Мужик бросил на Петра Герасимовича хмурый взгляд.

– Шел бы ты, барин, своей дорогой? Чего пристал? – буркнул он.

Петр Герасимович дал возу проехать, остановился, отер лысину и медленно пошел сзади.

«Дик, дик наш мужик, – думал он, – долго еще надо его учить! »
(Баранцевич 1891: 187).

Финальные размышления Петра Герасимовича схожи с заключительными словами «праведника» у Аверченко: «Все словно избегают меня, словно я кому зла желаю. Удивительно! Вот и жена рассердилась... А что я такое сделал? Только совет преподал, да предупредил. И все так! Просто хоть ни с кем не заговаривай, – сиди и молчи! Э-эх!» (Баранцевич 1891: 188–189). Правда, у Баранцевича этим рассказ не заканчивается, он показывает, что герой сразу находит утешение в понюшке табака, так что поведение героя контрастирует с его мыслями: «Петр Герасимович вытащил табакерку, полюбовался на крышку с изображением не то Рима, не то Константинополя, открыл, запустил два пальца и медленно, с наслаждением втянул понюшку» (Баранцевич 1891: 189).

Обратим внимание на то, что в рассказах А. П. Чехова и К. С. Баранцевича комическое начало подчеркнуто сильнее, чем у Аверченко, и акцентируется в концовках. В «Праведнике» же поэтика рассказа не исключает сопереживания и позволяет при чтении выносить на первый план драматическую сторону происходящего и игнорировать то комическое, что есть в тексте. Сюжетная неопределенность, связанная с неопределенностью характера («праведник» главный герой или нет?) может заслонять от читателя комические элементы рассказа. Более того, писатель сам задает такую возможность, обрамляя разговор героев фрагментами, подталкивающими именно к сопереживанию «глубок[ой] безысходн[ой] трагеди[и]» (Аверченко 1910b: 199). Комический эффект возникает за счет сочетания этих фрагментов с основной рассказом – разговором, но взятые в отдельности они не несут в себе комического. В начале рассказа:

Бледные лучи лунного света робко прокрадываются сквозь маленькое запыленное окошечко и причудливыми бликами ложатся на лицо человека, сидящего с опущенной головой в каморке, убого меблированной.

Глубокие, черные тени пугливо прячутся во впадинах его изможденного, худого лица и только слегка бледнеют, ежятся и сокращаются, когда лицо поворачивается к окну.

Против него, совсем затушевываясь в густой тьме, помещается его собеседник. Последнего совсем не было бы заметно, если бы он по временам, в пылу горячего разговора, не приближал своей головы к полосе лунного света.

И тогда на его лице можно прочесть ужас и негодование.

Он изредка вставляет свои замечания и вопросы. Речь же другого, тихая и монотонная, льется как дождик в пасмурный осенний день (Аверченко 1904: 218; Аверченко 1909: 5; Аверченко 1910a: 40).

В конце рассказа:

Через минуту Фома Еремеич, еще более похудевший и печальный, шагает по улице. Во впадинах под глазами сверкает по слезинке<, > и губы дрожат от недавней обиды.

Он бросает взгляд на залитую холодным лунным светом улицу, на прозрачное звездное небо и шепчет сокрушенно:

– Такой широкий мир, и так мало правды... Боже ты мой!..» (Аверченко 1904: 219; Аверченко 1909: 5; Аверченко 1910a: 45).

Подобное происходит и с некоторыми другими элементами рассказа. Несущие в себе комическое начало при его целостном прочтении они теряются, если восприятие начинает разваливаться на части. Перестает улавливаться ирония в данных автором герою определениях «праведник», «оратор», теряются детали, указывающие на «недостатки» героев. Аверченко дважды подчеркивает убогость хозяйского жилища, побуждая читателей к сопереживанию, а затем устами гостя сообщает, что причина этой убогости – не бедность, а скудость («Сами вы... и денег куча, а живете в какой-то собачьей будке»), но после того как перед этим сомнительными выглядели другие высказанные праведником обвинения, и значимость последнего упрека теряется.

И Чехов, и Баранцевич исключают возможность неопределенности в восприятии героев – как центральных персонажей,

так и окружающих их фигур. У Аверченко же каждый из двух центральных персонажей может рассматриваться и как комический, и как некомический персонаж. Два кульминационных момента рассказа и, соответственно, разговора героев прямо противопоставлены друг другу. Духовное единение персонажей, объединенных общим стремлением к правде и неприятием несправедливости, превращается в столкновение грешника и праведника и изгнание последнего. Но вот абсолютной ясности в том, грешники ли на самом деле грешники и праведен ли на самом деле праведник, в тексте нет. Вроде бы писатель не показывает нам обоснованность бросаемых праведником опекуну и купцу обвинений, но в ситуации с хозяином все выглядит иначе, поскольку ситуация явно проецируется на повесть «Станционный смотритель». Это заключительное столкновение в парадигме праведник / грешник, и оно может привести к пересмотру оценок поведения праведника в предшествующих случаях, тем более что последующее изгнание праведника вполне вписывается в серьезную жанровую модель. Мотив праведности таким образом связывается с мотивом странничества – в конце рассказа Аверченко изгнанный Фома Еремеич продолжает свой путь.

Комичность хозяина также может оказаться под вопросом, особенно если считать, что все обвинения гостя беспочвенны. В таком случае его можно упрекнуть разве что в излишней доверчивости, и опять концовка с отсылкой к «Станционному смотрителю» и словами о том, что хозяин «страдал, как в аду, два года», позволяет перевесить драматическому началу.

Н. А. Тэффи говорила, что каждый ее смешной рассказ – это «маленькая трагедия, юмористически перевернутая» (Одоевцева 1983: 114). Что происходит, если читатель игнорирует авторскую жанровую установку, Тэффи показывает в рассказе «Раскаявшаяся судьба». Молоденькая актриса выговаривает после репетиции автору пьес (упоминаются сюжеты пьес Тэффи «Выслужился» и «Брошечка»): «Знаете, говоря откровенно, я никогда не думала, что вы такая жестокая. Положим, я несколько раз ловила вас на некрасивых поступках: то вы мальчишку из меблированных комнат выгнали и

перед всем театром показали, какой он идиот. То расстроили семейное счастье из-за брошки, которую горничная потеряла. Но я всегда утешала себя мыслью, что просто нет около вас доброго человека, который указал бы вам на вашу жестокость» (Тэффи 2000: 271).

Аверченко создает юмористический рассказ, но читатель не всегда может понять: всерьез использует автор шаблон или он юмористически обыгрывает, пародирует. Здесь важную роль играет установка и конкретный контекст, в котором читается произведение. В некомическом контексте использованные штампы воспринимаются всерьез, а не как насмешка. Это касается и общего мотивно-образного контекста, в который рассказ Аверченко включался читателем – в соответствии с авторской установкой или даже помимо его воли, и конкретного журнального и книжного контекста, в котором читался и воспринимался текст. И история публикации «Праведника» – яркий пример влияния контекста.

«Праведник» – первый рассказ Аверченко, который был опубликован в столичной прессе. Произошло это в 1904 г., задолго до переезда Аверченко в Петербург, который состоялся лишь зимой 1907–1908 гг. Сам писатель в автобиографии вообще называл эту публикацию своим литературным дебютом, хотя он печатался в харьковской прессе и раньше. «Самым значительным событием моей жизни считаю появление в печати моего первого литературного опыта – рассказа „Праведник“ („Журнал для всех“, апрель 1904 г., № 4)», – указывал Аверченко (Аверченко 1976: 155–156).

Петербургский «Ежемесячный Журнал для Всех», как справедливо отмечалось в 1905 г. в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона, с переходом к В. С. Миролубову «очень оживился и привлек к себе лучшие новые литературные силы – Чехова, Горького, Леонида Андреева, Вересаева, Чирикова, Бальмонта и мн. др.» ([Б. п.] 1905: 761). Но при относительной дешевой цене номеров журнала заполнять их исключительно произведениями известных писателей, привыкшим к большим гонорарам, было затруднительно. Именно поэтому издатель В. С. Миролубов и редактор П. В. Голяховский уделяли значительное внимание работе с начинающими литераторами.

Качество материалов при этом не должно было страдать: отбор велся весьма строгий – и не только Аверченко, но и некоторые другие знаменитости впоследствии указывали в качестве первой или одной из первых публикации в миролюбивском журнале. Конечно, не все из тех, кого открывал для широкой публики «Ежемесячный Журнал для Всех», обрели потом популярность, но все же кругу авторов – и уже известных, и дебютантов – могло позавидовать любое другое издание. В 1904 г. там печатались стихи А. Блока, Н. Минского, С. Маковского, Н. Абрамовича, К. Фофанова, Л. Андрусона, Скитальца, П. Соловьевой (*Allegro*), Г. Галиной, А. М. Федорова, В. Брюсова, М. Пожаровой, К. Бальмонта, И. Бунина, Андрея Белого, В. Башкина, М. Бескина, А. Рославлева, Л. Семенова, З. Гиппиус, В. Гофмана, Н. Крандиевской и др., повести, рассказы, очерки и статьи Н. Тимковского, Д. Мамина-Сибиряка, И. Наживина, С. Гусева-Оренбургского, А. Ф. Кони, С. Маковского, А. Кизеветтера, Е. Чирикова, Б. Лазаревского, М. Арцыбашева, К. Баранцевича, С. Елпатьевского, Н. Крашенинникова, С. Елеонского, А. Зарина, П. Пильского, Е. Лундберга, М. Первухина, С. Сергеева-Ценского, А. Чеботаревской, Д. Философова и др. Интересно, что в указателе содержания журнала за 1904 год, приложенном к декабрьскому номеру, первым – по алфавиту – шел именно Аверченко.

В то же время – и это необходимо отметить особо – «Ежемесячный Журнал для Всех» позиционировал себя именно как ежемесячник и при своей недостаточной «толщине» выступал в качестве своего рода облегченной версии «толстого» журнала. По своему формату журнал резко отличался от еженедельников и ни карикатур, ни юмористических рассказов и стихотворений не печатал. Это было подчеркнуто «серьезное» издание, так что ожидать появления на его страницах юмористического рассказа, тем более без каких-либо указаний на юмористический характер текста, читатели никак не могли. Вряд ли и в редакции, принимая решение о публикации рассказа Аверченко, рассматривали текст как комический. Во всяком случае, именно в четвертый, апрельский номер рассказ попал потому, что заглавие его было воспринято абсолютно всерьез. Это был не простой номер: большинство

художественных произведений так или иначе связывались с великопостной тематикой – и именно в такой ряд попал вполне подходящий по названию рассказ Аверченко.

Открывался каждый номер стихами, затем шла подборка беллетристики, после этого исторические, художественные, научно-популярные очерки, хроника и библиография (нумерация страниц в номерах с начала года была сквозная). В апрельском номере журнала были напечатаны стихотворения «Поэзия» А. М. Федорова, «Есть среди грез одиноких одна...» Ю. Балтрушайтиса, «Домой», «У замерзшего окна» и «Я пришел не затем, чтоб тебя упрекать...» Allegro, «Далеко от всех любимых, власти дум неутомимых...», «Я еду просекой, с обеих сторон...» и «С утра оковала усталую землю...» Л. М. Василевского, «Сонеты» Сергея Маковского, «Из газет» и «Тихо вечерние тени...» Александра Блока, рассказы «Светлая ночь» Allegro, «Вечеринка» А. Серафимовича, «Мечты» Д. Айзмана, «Енька» Скитальца, «Горе» И. Сургучева (для него это, кстати, также стало дебютом в столичной прессе – см.: Николаев 2016b: 591–637), миниатюры «Правосудие» В. Бобринской и «Нотабены. 1. Что видно из моего окна» К. Фофанова. «Праведник» завершал беллетристический отдел – за ним следовала четвертая часть «Очерков из истории местного управления в России» Ал. Кизеветтера.

В таком контексте «Праведник» был воспринят слишком «всерьез» – и это было предопределено контекстом. Вряд ли был расположен смеяться человек, прочитавший перед этим, к примеру, стихотворения А. А. Блока «Из газет», заканчивавшееся в журнальном варианте так:

Мамочке не больно, милые детки,
 Мамочка сама на рельсы легла.

 Доброму человеку, толстой соседке
 Спасибо, спасибо. Мама не могла.
 Мамочке хорошо. Мама умерла.

(Блок 1904: 196)

Героем рассказа П. Соловьевой (*Allegro*) был опустившийся и спившийся журналист Рыжик, ценою своей жизни спасающий оказавшегося в ледоход на льдине мальчика (см.: *Allegro* 1904: 197–202). Основу рассказа Серафимовича, как и у Аверченко, составлял диалог: на вечеринке доктор и его товарищ по университету говорили о жизни, о любви, о счастье и о «червоточине» – ощущении повторемости. По ходу беседы кто-то запел «Дубинушку»:

И всем представлялась эта огромная и печальная страна, над которой из всех песен только одна западает в душу и уныло звучит из края в край. И всем вспомнилась молодость, студенчество и то, что они пели тогда эту же песню с молодыми свежими лицами, молодыми, свежими голосами, с молодыми, нетронутыми еще надеждами, и что все это далеко и уже никогда не вернется, и теперь они помяты жизнью, лица износились, черты заострились (Серафимович 1904: 204).

По своей стилистике рассказ Аверченко ничем не выделялся на общем фоне. Приведем для сравнения финальные строки «Праведника» и ряда других рассказов, опубликованных в номере:

Людно, но тихо в подвале. С важным, прекрасным лицом лежит в гробу Рыжик, склонив на груди прозрачные, застывшие руки.

Священник в серебряной ризе молится об упокоении души новопреставленного раба Божия Бориса, и над гробом, вместо мрачных и давящих измученную душу погребальных молитв, раздаются великие радостные слова света и жизни:

«Христос воскрес из мертвых, смертью смерть поправ»... (*Allegro* 1904: 202).

В спальне, уставившись большими глазами в открытую дверь, женщина уныло качала головой (Айзман 1904: 210).

Псаломщик, склонившись на плечо к старику и закрыв лицо руками, рыдал, и странно было видеть, как его большая, косматая голова вздрагивала от всхлипываний (Сургучев 1904: 216).

Через минуту Фома Еремеич, еще более похудевший и печальный, шагает по улице. Во впадинах под глазами сверкает по слезинке и губы дрожат от недавней обиды.

Он бросает взгляд на залитую холодным лунным светом улицу, на прозрачное звездное небо и шепчет сокрушенно:

– Такой широкий мир, и так мало правды... Боже ты мой!..»
(Аверченко 1904: 219).

Итак, в контексте «Ежемесячного Журнала для Всех» произведения «по умолчанию» должны были рассматриваться читателями как некомические, и для противоположного подхода нужно было либо четкое редакционное (авторское) указание (подзаголовков с определением жанровой формы: юмористический рассказ), либо явные, подчеркнутые стилистические отличия от соседних текстов. В ситуации с «Праведником» и то, и другое отсутствовало.

В мае 1909 г. Аверченко перепечатывает рассказ «Праведник» в «Сатириконе» практически без изменений – с минимальной пунктуационной правкой, которую можно квалифицировать как ошибки набора или исправление ошибок набора в «Ежемесячном Журнале для Всех». На этот раз рассказ публикуется в журнале сатиры и юмора, а его автор – и по совместительству редактор журнала – известен именно как автор комических произведений. И то, и другое должно предопределять восприятие «Праведника» как текста юмористического, тем более что постоянными читателями рассказ рассматривался в контексте журнала в целом, а не в контексте конкретного номера. Однако если говорить о читателе случайном, то контекст данного, девятнадцатого, номера (и даже соседних номеров) позволяет увидеть в произведении не «презабавный юмористический рассказ» (Аверченко 1910b: 199), как его определил сам автор, а отражение «глубокой безысходной трагедии» (Аверченко 1910b: 199), которая является следствием несовершенства общества, если не сказать – ужасов окружающей российской действительности.

Большую часть материалов этого номера «Сатирикона» составляли сатирические произведения, звучали и моральные

мотивы, а вот образцов веселого, жизнерадостного смеха, с которым в первую очередь связывалось критикой имя Аверченко, в номере не было. Читателю предлагался смех иного рода. Именно в этом номере было напечатано известное стихотворение Александра Рославлева «Из книги “Смех”. Нищий»:

В смеющейся, пестрой, весенней толпе
Столкнулся я с нищим.
Жестоко над ним подшутила судьба,
По локоть отрезавши руки...
Он кивнул головой и сказал:
– Подайте безрукому,
Я не могу убивать.

(Рославлев 1909: 3)

На обложке редакция поместила карикатуру Ре-Ми, изображавшую черносотенца, Гучкова и Милюкова. Литературную часть номера открывало стихотворение Саша Черного «Ни с того ни с сего» – сатирические куплеты, в которых «весенние» спущенных сверху благодетельных правительственных реформ интерпретировались в стилистике знаменитой «Чепухи»:

Сердце бьется, словно рыбка,
Сердце верит, сердце ждет:
С лучезарною улыбкой
Кабинет преподнесет
Обывателям тревожным
Все, что стало невозможным
И направит Русь вперед!
Даст народу землю, школы,
Агрономов и права
И, не видя в том крамолы,
Скажет: «Дело – не слова!»
Бесполезным даст отставку,
А «союз», как злую шавку,
Разорвет с отвагой льва...

(Черный 1909: 2)

Иронический характер хвалебных восклицаний в стихотворении Саши Черного (ср.: «И в Историю навеки / Занесется: Человеки! / Славьте мудрый кабинет!» – Черный 1909: 2) подтверждался затем содержанием других материалов номера, показывающих прямо противоположное «весенним» упованиям лирического героя. Стихотворение задавало восприятие номера: выраженные в нем ожидания-мечты лирического героя прямо контрастировали с изображением российских реалий в следующих далее текстах и рисунках.

Саша Черный писал о свободе слова, а в начинавшемся на той же странице рассказе Осипа Дымова «Рулетка» показывалось полное бесправие российской прессы. Героями Дымова были журналисты, ожидающие, какое наказание наложат на них власти:

Жребий решен.

Начинают разбирать, что кому досталось.

– № 103 – год тюрьмы.

– № 128 – Zero. Ничего.

– № 103 – месяц заграничного путешествия.

– 1001 – пять лет ссылки на принудительные работы (Дымов 1909: 3).

Лирический герой Саши Черного мечтал, что кабинет «Даст нам, взрослым, разобраться, / Как нам жить и развиваться / Без тупого слова – страх» (Черный 1909: 2), а Осип Дымов подчеркивал в своем рассказе, что именно устрашение и казни противников лежат в основе политики властей:

– У меня талисман

– Какой?

– Вербка с повешенного.

– Этакое счастье! Где вы достали?

– Разве уж так трудно? (Дымов 1909: 3).

Саша Черный писал о том, что правительство «бесполезным даст отставку», а в стихотворении Вл. Лихачева «Где мало – где много!» говорилось, что преуспевают в стране те, кто привык лакействовать:

То водомет угодных слов
И раболепство;
То, как в зверинце, дикий рев
И непотребство.
А где ж забота о стране??
Где ей подмога?
Все по заветной старине...
Лакеев много!

(Лихачев 1909: 7)

У Саши Черного выражалась ироническая надежда на то, что правительство «сметет поправших право / В полоненных городах» (Черный 1909: 2), а в серии мелочей «В Одессе» показывалось, что в российских городах происходит:

Приезжий. – Скучно у вас тут.

Чичероне. – Да... Хотите – пойдем редакторов бить.

Одному одесскому еврею сказали:

– Слышали? Толмачева назначают членом государственного совета!

– Дай ему Бог быть лучше американским президентом!

– Вы его так любите?

– Нет... Но я не люблю американцев (Сатирикон. № 19. 9 мая. С. 9).

Подписаны эти мелочи были псевдонимом «Волк», который использовал и Аверченко. Под псевдонимом «Медуза-Горгона» Аверченко опубликовал в этом номере фельетон «На покое», в котором сатирическое изображение Абдул-Гамида и его внуха также проецировалось на Россию и ее правителей:

Измаил садится на диван, и они начинают то, что за последнее время является единственным источником их радости и отдыха.

– Говори же, говори! – дрожа, стонет султан.

Евнух морщит лоб.

– Можно было бы отрубить им пальцы, выщипать бороды, а потом бросить в большой-пребольшой котел с теплой водой... И

начать подогревать. Вода бурлила бы, а младотурки, понимаешь, шевелятся, всплзают друг на друга и краснеют, краснеют... как раки...

– Хи-хи-хи! – тихо смеется султан. – Еще!

– Или бросить их в глубокую-преглубокую яму, наполненную гниющими собаками и другой падалью... Чтобы солнце палило и младотурков и собак, и черви ползали бы, поедая живое и мертвое...

Султан подмигивает.

– Хи!.. А то обрезать им веки и положить открытыми глазами к солнцу, чтобы оно доставало лучами до проклятого мозга, по капельке выжигая его...

Евнух задумывается.

– Можно и так. а под ногти забить деревянные щепочки, чтоб они...

– Хи-Хи!

– Хе-хе-хе-хе!!

Белая слюна бьет из старческих ртов. Тусклые глаза разгораются...» (Сатирикон. № 19. 9 мая. С. 8).

Еще одна из «Мелочей» была связана с объявлением приговора бывшему директору Департамента полиции А. А. Лопухину, осужденному в связи с делом Азефа на 5 лет каторги. В связи с этим анонимный автор вспоминал другой нашумевший процесс последнего времени – дело корнета Коваленского:

Говорят, что когда Лопухин узнал о своем приговоре, он спросил:

– А к чему приговорили корнета Коваленского за стрельбу в городского и прохожих?

– К трем месяцам гауптвахты.

Лопухин вздохнул.

– Эх, если бы вернуть прошлое. Я прожил бы свою жизнь иначе! (Сатирикон. № 19. 9 мая. С. 3).

В качестве эпиграфа к карикатуре Н. Р., которая строилась на параллели гоголевский Манилов / Н. А. Гучков, стояла цитата из газет, напоминавшая о трагедии на Ходынском поле: «Трибуны для

публики, выстроенные Московской городской думой при открытии памятн. Гоголю – оказались негодными, угрожая второй Ходынккой» (Сатирикон. 1909. № 19. 9 мая. С. 3).

Преобладали в номере, таким образом, сатирические произведения. Рассказ «Праведник», правда, был напечатан в обрамлении материалов иного рода. На предшествующей странице поместили серию рисунков А. Юнгера «Шахматы (Страшная история шахматиста)», в которой показывалось, как вышедший из клуба после двух суток игры без перерыва шахматист, начинает воспринимать окружающий мир как большую шахматную доску, а себя – как шахматного короля. В результате он не может добраться домой, потому что на пути его встают то рекламная тумба, которая для него – вражеская тура, то лошадь извозчика – вражеский конь, то прохожий в мундире – офицер:

Постоял минуту в ужасе и раздумье... Видя, что все ходы ему закрыты – махнул рукой, проворчал:

– Мат королю!

И лег под забором (Сатирикон. № 19. 9 мая. С. 4).

Ну а вслед за «Праведником», в постоянной сатириконской рубрике «Театр» Аверченко писал о показанных в театре «Пассаж» фарсе в 3 д. «Фиговый листок» в переводе Сабурова и обозрении-пародии в 3 д. Фланера «За Синей птицей» (с. 6; подпись: Ave). Тем не менее, этот «буфер» не выделял текст в номере, и потому история битого и изгнанного «праведника», обличающего царящую вокруг несправедливость, могла вызывать сочувствие у читателей.

Из того, что произошло с «Праведником», Аверченко сделал для себя выводы. В дальнейшем он стремится исключить возможность сопереживания, подчеркивая «выдуманность» описываемых событий за счет активного использования гиперболизации, фантастики, буффонады, явной неправдоподобности ситуаций. Пристальное внимание обращает он и на контекст, сознавая, что опубликованное в газете, журнале или в составе сборника произведение читается и воспринимается в определенном ряду.

В первой книге «Рассказов (юмористических)» «Праведник» был помещен после рассказов «Специалист» и «Славный ребенок», названия которых несли в себе ироническую характеристику центральных персонажей. В текст журнальных публикаций при подготовке рассказа для сборника автором были внесены небольшие изменения. По большей части правка носила стилистический характер: вместо «...такое пение пропишу, что тебе по нотам...» стало «...такое пение пропишу, что как по нотам...»; вместо «И никаких намеков, достойно я ему отвечаю, нет <...>» – «И никаких намеков, скромно я ему отвечаю, нет <...>»; вместо «Нет дыма без огня» – «Нет дыму без огня»; вместо «Каковой очень много на свете...» – «Каковой о-очень много на свете...»; вместо «Уходи, пока я не распалился!» – «Уходи, пока я не расшатался!». Исключением являются изменения, внесенные в заключительную реплику героя. Здесь Аверченко заменяет финальное «Боже ты мой!..» на «Гм... Даже странно!», тем самым заметно принижая пафос высказывания и придавая ему комический оттенок: «Такой широкий мир, и так мало правды... Гм... Даже странно!» (Аверченко 1910а: 45).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аверченко А. 1904. Праведник. – Ежемесячный Журнал для Всех. № 4. Апрель. С. 218–219.
- Медуза-Горгона [Аверченко А. Т.] 1908. Как писать рассказы. (Опыт руководства). – Сатирикон. № 22. 6 сентября. С. 7.
- Аверченко А. 1909. Праведник. – Сатирикон. № 19. 9 мая. С. 5.
- Аверченко А. 1910а. Рассказы (юмористические). Книга первая. СПб.: Шиповник.
- Аверченко А. 1910б. Рассказы (юмористические). Книга вторая. СПб.: Шиповник. (На обложке указано заглавие: Зайчики на стене).
- Фома Опискин [Аверченко А. Т.] 1914. Сорные травы. СПб.: Издание журнала «Новый Сатирикон».
- Аверченко А. Т. 1976. Автобиография. – Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1973 г. Л.: Издательство «Наука». Ленинградское отделение. С. 155–156.

- Айзман Д. 1904. Мечты: Рассказ. – Ежемесячный Журнал для Всех. № 4. Апрель. С. 204–210.
- Баранцевич К. С. 1891. 80 рассказов Сармата. (Юмористический сборник). СПб.: Типо-Литография А. М. Вольфа. С. 184–189.
- [Б. п.] 1905. Журнал для всех. – Энциклопедический словарь. Дополнительный т. Iа.: Гаагская конференция – Кочубей. СПб.: Типография Акц. Общ. Брокгауз-Ефрон. С. 761.
- Блок А. А. 1904. Из газет. – Ежемесячный Журнал для Всех. № 4. Апрель. С. 196.
- Бунин И. А. 1988. Качели. – Бунин И. А. Собр. соч.: В 6-ти тт. Т. 5. М.: Художественная литература. С. 458–459.
- Диккенс Ч. 1894. Соч. Чарльза Диккенса: Полн. собр.: [В 10-ти тт.] Т. 6: Посмертные записки Пикквинского клуба. Тяжелые времена. СПб.: Издание Ф. Павленкова.
- Дымов О. 1909. Рулетка. – Сатирикон. № 19. 9 мая. С. 2–3.
- Костионова М. В. 2015. Литературная репутация писателя в России: Перевод как отражение и фактор формирования (русские переводы романа Ч. Диккенса «Записки Пикквинского клуба»). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М.: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова.
- Лейкин Н. 1871. Сцены из купеческого быта. СПб.: С. В. Звонарев.
- Лейкин Н. 1872а. Шуточные сцены. СПб.: Типография К. Н. Плотникова.
- Лейкин Н. 1872b. Медаль: Шуточные сцены в одном действии. СПб.: Типография К. Н. Плотникова.
- Лихачев В. 1909. Где мало – где много! – Сатирикон. № 19. 9 мая. С. 7.
- Николаев Д. Д. 1993. Творчество Н. А. Тэффи и А. Т. Аверченко: Две тенденции развития русской юмористики. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М.: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова.
- Николаев Д. Д. 1998. М. Е. Салтыков-Щедрин и русские сатирико-юмористические журналы 1901–1917 гг. – М. Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII – XX веков. М.: Наследие. С. 239–267.
- Николаев Д. Д. 2014. Творчество А. Т. Аверченко в отзывах современников / Вступительная ст., подготовка текстов и примечания Д. Д. Николаева. – Комическое в русской литературе XX века. М.: ИМЛИ РАН. С. 368–417.

- Николаев Д. Д. 2016а. Аркадий Аверченко. – Русская литература 1920–1930-х годов: Портреты прозаиков. Т. 1. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН. С. 882–947.
- Николаев Д. Д. 2016б. Илья Сургучев. – Русская литература 1920–1930-х годов: Портреты прозаиков. Т. 1. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН. С. 591–637.
- Одоевцева И. 1983. На берегах Сены. Paris: La Presse Libre.
- Пушкин А. С. 1948. Станционный смотритель. – Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Т. 8. Кн. 1: Романы и повести. Путешествия. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР. С. 95–106.
- Рославлев А. 1909. Из книги «Смех». Нищий. Сатирикон. № 19. 9 мая. С. 3.
- Серафимович А. 1904. Вечеринка. – Ежемесячный Журнал для Всех. № 4. Апрель. С. 202–204.
- Скиталец 1904. Енька. – Ежемесячный Журнал для Всех. № 4. Апрель. С. 210–212.
- Сургучев И. 1904. Горе. – Ежемесячный Журнал для Всех. № 4. Апрель. С. 212–216.
- Тэффи Н. А. 2000. Собр. соч. В 7-ти тт. / Сост., подготовка текстов Д. Д. Николаева, Е. М. Трубиловой. Вступительная ст., комментарии Д. Д. Николаева. Т. 5: Карусель. М.: Лаком.
- Черный С. 1909. Ни с того ни с сего. – Сатирикон. № 19. 9 мая. С. 2.
- Чехов А. 1900. Повести и рассказы. СПб.: Издание А. Ф. Маркса.
- Чехов А. П. 1975а. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт. Письма: В 12-ти тт. Т. 2. М.: Наука.
- Чехов А. П. 1975б. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт. Соч.: В 18-ти тт. Т. 3: 1884–1885. М.: Наука.
- Чуковский К. И. 2003. Дневник: 1901–1969. Т. 2: Дневник 1930–1969. М.: ОЛМА-ПРЕСС.
- Allegro 1904. Светлая ночь: Рассказ. – Ежемесячный Журнал для Всех. № 4. Апрель. С. 197–202.
- Dickens, Ch. 1998. The Posthumous Papers of the Pickwick Club / Introduced by Peter Washington. London: David Campbell Publishers.

«ОНА БУДЕТ МНЕ ОТДАВАТЬСЯ, А Я ТЕРПЕТЬ ЭТОГО НЕ МОГУ»

(«ДЬЯВОЛИАДА» М. А. БУЛГАКОВА
КАК ЛИБЕРТИНАЖНЫЙ ТЕКСТ)

Е. А. Яблоков
(Москва)

...К счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос.

Н. В. Гоголь

В настоящей статье речь пойдет о присутствующих в повестях Булгакова первой половины 1920-х гг. мотивах, связанных с «материально-телесным низом» (М. М. Бахтин). В свое время мы затрагивали эту проблему применительно к «Роковым яйцам» (см.: Яблоков 1997: 12–13), но материала для анализа гораздо больше: в трех из четырех (исключая, пожалуй, «Записки на манжетах») булгаковских повестей в серьезном или бурлескном виде реализована единая сюжетная «матрица», смысловое ядро которой – нарушение репродуктивной функции и попытка ее форсированного восстановления. Она явственна в «Собачьем сердце», но не так очевидна в «Дьяволиаде» (далее «Д») – к последнему тексту мы и обратимся. Предварительно стоит заметить, что в повестях 1922–1925 гг. Булгаков двигался от фельетонной памфлетности к полнокровной «художественности». И если в «Собачьем сердце» мотивы «телесного низа» вполне органично встроены в сюжет и неразрывно связаны с доминирующими социально-философскими проблемами (хотя остается место и для каламбурных игр: «...вы – величина мирового значения, благодаря мужским половым железам» (Булгаков 2007–2011, 2: 153) и т. п., то в «Д» выглядят скорее либертинажным озорством, не слишком сильно влияя на ход событий, но придавая им особый колорит.

В современных булгаковедческих штудиях «Д» традиционно трактуется как «история “маленького человека”, проглоченного

безумной административной машиной» (Жаккар 2011: 332). Считается, что Булгаков, создавая повесть, ориентировался на «Шинель» и «Записки сумасшедшего» и судьба Короткова подобна судьбе Поприщина: оба сходят с ума, оба «чувствуют приближение истины, но не имеют сил разгадать ее до конца» (Чудакова 1985: 388). Строго говоря, из текста «Д» не следует ни безумие героя, ни его приближение к истине, однако дело даже не в этом, а том, что «серьезному» отношению к судьбе Короткова противоречит пародийность, которой пронизана повесть, в том числе ее финальный эпизод. Как нетрудно убедиться, сцена «боя» с преследователями на крыше «одинадцатиэтажного здания» (Булгаков 2007–2011, 2: 47)¹ – парафраз заключительного фрагмента сатирического рассказа А. Т. Аверченко «Чудеса» (1910), герой которого не вызывает никаких симпатий, поскольку все его действия – банальная хулиганская выходка (подробнее: Яблоков, в печати), а произносимая им (и «цитируемая» булгаковским Коротковым [50]) «гордая» фраза «Лучше смерть, чем позор»² (Аверченко 2012а: 123) – не более чем пьяный бред. Столь явное сходство двух текстов не могло возникнуть случайно, и подобное литературное «родство» Короткова³ подрывает

¹ Далее текст «Д» цитируется по второму тому «Собрания сочинений» в восьми томах (Булгаков 2007–2011, 2) с указанием страницы.

² Примечательно, что заглавие «Лучше смерть, чем позор!» имеет написанная в 1903 г. пьеса известного осетинского драматурга и общественного деятеля Е. Ц. Бритаева. С февраля 1920 г. он жил во Владикавказе – в частности, занимался делами осетинского и русского театров, после августа 1920 г. некоторое время руководил работой драматической секции подотдела искусств и, скорее всего, был знаком с Булгаковым, который ранее сам заведовал данной секцией. Бритаев умер во Владикавказе 25 сентября 1923 г. – в это время Булгаков как раз вел переговоры о публикации «Дьяволиады», которые к концу октября увенчались успехом (см.: Булгаков 2007–2011, 2: 425). Несколькими месяцами раньше Булгаков переписывался по поводу «Д» с литератором Ю. Л. Слезкиным, знакомство с которым завязалось в 1920 г. именно во Владикавказе. В ответ на вопрос Слезкина о ходе работы над повестью Булгаков 31 августа 1923 г. сообщил: «“Дьяволиаду” я кончил, но вряд ли она где-нибудь пойдет» (Булгаков 2007–2011, 8: 47). О смерти Бритаева Булгаков мог узнать также через Слезкина: переселившись в 1922 г. в Москву, тот продолжал поддерживать контакты с их общей владикавказской знакомой, поэтессой Л. А. Беридзе.

³ Вспомним появившуюся незадолго до создания «Дьяволиады», в 1921 г., статью Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», автор которой говорил

сочувствие к нему, наводит на мысль о возможности «непрямого» толкования финала и заставляет скорректировать интерпретацию «Д» в целом (к этому вопросу мы вернемся ниже).

Доминирующая сентиментально-«демократическая» трактовка повести восходит к суждениям, которые высказывались критиками еще в середине 1920-х гг., когда «Д» увидела свет в альманахе «Недра» (1924. Кн. 4). В частности, один из адептов марксистского литературоведения В. Ф. Переверзев усматривал в ней «явные следы подражания “Двойнику” Достоевского, его тяжеловесному юмору и мрачной бредовой фантастике», подчеркивая: «Коротков, как и Голядкин, ведет свою родословную от гоголевского Акакия Акакиевича» (Переверзев 1924: 136). Е. Я. Мустангова в связи с «Д» упомянула другой гоголевский текст:

...Автор (Булгаков. – Е. Я.) начинает разворачивать «невероятные» события, которые читатель, склонный к трезвому мышлению, может при желании мотивировать то ли сумасшествием, то ли просто повышенно-нервным состоянием героя. Но эта мотивировка будет в такой же мере пристегнутой, как и все придумывавшиеся мотивировки гоголевского «Носа» (Мустангова 1927: 84).

«Нос» здесь назван лишь в качестве образца абсурдистского стиля. Между тем, как нам представляется, Булгаков в «Д» сознательно развивает мотивы этой гоголевской повести. Сопоставление с ней необходимо для адекватной интерпретации и анализа поэтики «Д», где авторская установка балансирует между серьезностью и пародией, сюжет построен на разноаспектном двойничестве персонажей, к тому же присутствует эротический подтекст, хотя и не слишком «крепко» сцепленный с антибюрократическим пафосом.

Реминисценцией выглядит уже название первой главы «Д» – «Происшествие 20-го числа» (6). Оно варьирует первую фразу

о влиянии межтекстовых связей на реинтерпретацию художественного текста: «Раз пародия не обнаружена, произведение меняется; так, собственно, меняется всякое литературное произведение, оторванное от плана, на котором оно выделилось» (Тынянов 1977: 226).

«Носа»: «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно-странное происшествие» (Гоголь 1938: 49), – притом, как мы увидим в дальнейшем, самое «странное» происшествие случается в «Д» именно 25-го (сентября, то есть «диаметрально» симметрично гоголевской фавуле). Преднамеренность сходства подтверждается и тем, что гоголевская фраза процитирована в написанной незадолго до «Д» второй части «Записок на манжетах» (1922 г.). Здесь эпизод «исчезновения» и нового «появления» Лито сопровождается фрагментами текста «Носа», неожиданно возникающими перед героем-рассказчиком (то ли в его воображении, то ли наяву) в виде «огненных надписей, как в кинематографе»:

1836

«МАРТА 25-ГО ЧИСЛА СЛУЧИЛОСЬ В ПЕТЕРБУРГЕ
НЕОБЫКНОВЕННО СТРАННОЕ ПРОИСШЕСТВИЕ.
ЦИРЮЛЬНИК ИВАН ЯКОВЛЕВИЧ...»

(Булгаков 2007–2011, 1: 445);

«ЧЕПУХА СОВЕРШЕННАЯ ДЕЛАЕТСЯ НА СВЕТЕ. ИНОГДА
ВОВСЕ НЕТ НИКАКОГО ПРАВДОПОДОБИЯ: ВДРУГ ТОТ
САМЫЙ НОС, КОТОРЫЙ РАЗЪЕЗЖАЛ В ЧИНЕ СТАТСКОГО
СОВЕТНИКА И НАДЕЛАЛ СТОЛЬКО ШУМУ В ГОРОДЕ,
ОЧУТИЛСЯ, КАК НИ В ЧЕМ НЕ БЫВАЛО, ВНОВЬ НА СВОЕМ
МЕСТЕ...»

(Булгаков 2007–2011, 1: 447).

Реминисценцию из повести «Нос» видим также в фельетоне «Похождения Чичикова» (1922 г.), где к измененной цитате из «Ревизора» «добавлена» штаб-офицерша Подточина (см.: Гоголь 1938: 60–61) – булгаковский Чичиков ссылается на нее, сообщая свой адрес: «Поворотя во двор, в третьем этаже направо, спросить в справочном бюро штаб-офицершу Подточину, а та знает»⁴ (Булгаков 2007–2011, 3: 94).

⁴ При этом эпизод со справочным бюро в «Д» восходит к начальному фрагменту «Мертвых душ»:

Вбежав в вестибюль, Коротков просунул голову в четырехугольное отверстие в деревянной загородке и спросил у громадного синего чайника:

В «Носе» Подточина – единственная из персонажей, кто «посягает» на ветреный образ жизни и сексуальную свободу Ковалева, пытается его «усмирить»: Подточина стремится женить героя на своей дочери. Тот даже предполагает, что причиной пропажи носа могло явиться зловерное «волхование» (Гоголь 1938: 70) штаб-офицерши, и по этому поводу обменивается с ней письмами. Впрочем, и убедившись, что Подточина не виновата, Ковалев по-прежнему не намерен связывать себя узами брака: «... вот, мол, вам, бабё, куриный народ! а на дочке все-таки не женюсь. Так просто, par amour – изволь!» (Гоголь 1938: 74). «Куриный народ» – вероятно, производное от «строить куры»⁵, хотя возможно и буквальное отождествление с курами как символом глупости⁶ (ср. фразеологизм «куриные мозги»).

В этой связи примечательна возникающая в самом начале «Д» деталь – принесенная бухгалтером Спимата «мертвая курица со свернутой шеей» (7). Деталь кажется немотивированной, однако на самом деле каламбурно-символична⁷ (невозможность «строить куры» и т. д.) с учетом двух пар героев, антидвойничество которых сопряжено с эротическими коннотациями: скромного Короткова / распутного Колобкова и Кальсонера «мужественного» / Кальсонера «женственного». Расширяя круг ассоциаций, напомним, что «куриная история» (Булгаков 2007–2011, 2: 77), проистекшие из нее

– Где бюро претензий, товарищ?

– 8-й этаж, 9-й коридор, квартира 41-я, комната 302, – ответил чайник женским голосом» (32).

Ср. описание одной из лавочек при гостинице города NN: «В угольной из этих лавочек, или, лучше, в окне, помещался сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною, как смоль, бородою» (Гоголь 1951: 8).

⁵ Оборот встречается в «Ночи перед Рождеством» (см.: Гоголь 1940: 204) и «Мертвых душах» (см.: Гоголь 1951: 183).

⁶ Ср. рассказ «Тьма египетская» (1926 г.), где бескультурный и недалекий пациент сравнивается с курицей (см.: Булгаков 2007–2011, 2: 333–334, 336).

⁷ В художественном мире Булгакова время суток около пяти часов маркировано как переломное, роковое; ср. в романе «Белая гвардия»: «... без двадцати пяти пять – час угнетения и печали» (Булгаков 2007–2011, 1: 230). В «Д» бухгалтер является «в четыре с половиной часа пополудни» (6).

бедствия и прочие коллизии вокруг яиц (как в буквальном значении этого слова, так и в переносно-«мужском» смысле) обуславливают сюжет повести «Роковые яйца»⁸. Отметим также в комедии «Зойкина квартира» (1926 г.) трансгендерную тему в «курином» варианте – монолог Обольянинова о «бывшей курице», ставшей при советской власти «пятахом» (Булгаков 2007–2011, 4: 113); кстати, эпизод мотивирован реальными обстоятельствами: птицы с измененным полом демонстрировались в Московском зоопарке осенью 1921 г. (см.: Завадовский 1991: 135), то есть именно тогда, когда происходят события «Д». Думается, Булгаков видел эту выставку и впечатление от нее (на фоне обсуждавшихся тогда еврических проблем, вопросов омоложения и т. п.) оказалось довольно сильным: недаром комичные «транссексуальные» мотивы возникают практически во всех крупных булгаковских произведениях начала – середины 1920-х гг. В частности, в «Д» злключения Короткова начинаются с того, что он несет на подпись бумагу о выдаче «обмундирования машинисткам» (11). Встретившийся ему «лысый» ставит на документе резолюцию, гласящую, что женщинам будут выданы «солдатские» (13) – следующее слово, которое прочитывает Коротков, – «кальсоны» – оказывается искаженной фамилией нового начальника⁹, но в любом случае подразумевались некие

⁸ Здесь Булгаков строит ряд каламбуров, обыгрывая двусмысленность слова «яйцо» (см.: Milne 1990: 49–50). Отметим словосочетание в речи повествователя «вдовьи яйца» (Булгаков 2007–2011, 2: 78); объявление: «Все граждане, владеющие яйцами, должны в срочном порядке сдать их в районные отделения милиции» (Булгаков 2007–2011, 2: 93); комические куплеты: «Ах, мама, что я буду делать / Без яиц?» (Булгаков 2007–2011, 2: 93); репризу клоуна: «Ты зарыл яйца в землю, а милиция 15-го участка их нашла» (Булгаков 2007–2011, 2: 94); финал политического фельетона: «Не зарьтесь, господин Юз, на наши яйца, – у вас есть свои!» (Булгаков 2007–2011, 2: 97); фразу Рокка, восхищенного заграничным качеством: «...разве это наши мужички яйца...» – и его вопрос по телефону: «Мыть ли яйца, профессор?» (Булгаков 2007–2011, 2: 109). В этом контексте газетный заголовок «Массовая закупка яиц за границей» (Булгаков 2007–2011, 2: 97) вызывает «кастрационные» ассоциации и воспринимается как парафраз пушкинской сказки «Царь Никита и сорок его дочерей» (1822 г.) (см.: Пушкин 1994б: 222–226).

⁹ Мы отмечали (см.: Булгаков 2007–2011, 2: 475–486), что фамилия Кальсонер могла возникнуть как каламбурная вариация фамилий реальных наркомпросовских чиновников, с которыми Булгаков имел дело в период недолгой (октябрь – ноябрь 1921 г.)

предметы военной или полувоенной, то есть маскулинизирующей (ср. каламбурное сходство слов «мундир» и *мѹдѣ*) одежды; вспомним «юношу, оказавшегося женщиной» (Булгаков 2007–2011, 2: 170) в повести «Собачье сердце».

В том же 1921 году увидели свет посвященные «Носу» специальные работы, с которыми булгаковская повесть отчасти перекликается, – например, статья В. В. Виноградова в журнале «Начала» (№ 1) и послесловие И. Д. Ермакова к отдельному изданию «Носа», вошедшее затем в его книгу «Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя» (1923 г.). Виноградов, в частности, акцентирует дуальные модели, говоря о «раздвоении» образа носа и подчеркивая «парную» противопоставленность историй о носе, отрезанном Иваном Яковлевичем, и о пропавшем носе Ковалева (см.: Виноградов 1921: 93–94). При этом звучит намек на эротические коннотации – отмечено, что развитие сюжета обусловлено каламбурной двусмысленностью образа носа (см.: Виноградов 1921: 99). К тому же автор статьи упоминает написанные под влиянием «Носа» произведения, в которых можно усмотреть «предвосхищение» булгаковского сюжета, – в частности, называет опубликованную в 1840 г. анонимную повесть «Похождения и странные приключения лысого и безносого жениха Фомы Фомича Завардынина» (Виноградов 1921: 103); сравним название третьей главы «Д» – «Лысый появился» (10), которое обозначает завязку фабулы.

И. Д. Ермаков как психоаналитик рассматривает «Нос» в соответствующем плане, проецируя содержание повести на личность ее автора. В статье 1921 г. он не говорит прямо о фаллической символике, прибегая к обтекаемой формулировке: «В основе

службы в должности секретаря Лито Главполитпросвета. Начальником административного управления Наркомпроса являлся М. С. Невельсон (кстати, зять Л. Д. Троцкого), начальником организационного управления Наркомпроса – Е. А. Литкенс (в 1922 г. убит бандитами в Крыму), а его заместителем – Б. А. Плюснин-Кронин. Ср. также настоящую фамилию известного коминтерновского деятеля Карла Радека – Собельсон; в середине 1923 г., когда создавалась «Дьяволиада», о Радеке нередко писали в газетах в связи с событиями в Германии, упоминается он и в дневнике Булгакова 18 сентября 1923 г. (см.: Булгаков 2007–2011, 2: 416).

повести лежит страх Ковалева утратить свое “мужество» (Ермаков 1921: 123), – но в книге выражается определенно, трактуя нос как «эмансипировавшийся фаллический символ» и замечая: «Подобного рода фантазии о превращении себя в один фаллус чрезвычайно нередки у невротиков» (Ермаков 1923: 192–193). Он также подчеркивает, что антидвойничество персонажей «Носа» строится на диаметрально противоположных отношениях с женщинами: «Иван Яковлевич безмолвная мишень, на которую сыплются брань и замечания... Ковалев, наоборот, сверху вниз смотрит на женщин... завидный жених, знающий себе цену и преувеличивающий ее» (Ермаков 1921: 101). Автор статьи акцентирует значение и власть сексуальной сферы:

Поставлен вопрос о самостоятельности, о совершенной неподчиненности человеку его чувственных стремлений – отдельное, самостоятельное стремление «носа». Чувственность, символом которой является «нос», предъявляет свои права, идущие вразрез с культурными стремлениями общества; волочащийся за девушками и за дочерью штаб-офицерши Подточиной майор Ковалев, не собирающийся жениться на ней, а только приударяющий, возбуждающийся ею, вдруг в одно прекрасное утро сомнительного марта и в день «Благовещения», в день оплодотворения Марии Девы – оказывается, утерев непостижимым образом свой нос, что особенно мешает ему, как это подчеркивается в повести, даже смотреть и любоваться на женщин (Ермаков 1921: 120).

Трудно сказать, был ли знаком Булгаков со статьей Ермакова, однако на подобное предположение наводит характер варьирования мотивов «Носа» в «Д». Между персонажами гоголевской повести, при неравенстве их общественного положения, намечены «родственные» отношения: отчество цирюльника – Яковлевич – анаграмматично по отношению к фамилии Ковалев. По сути, они «братья», причем по одной логике «старшим» должен быть признан «брат» семейный, то есть цирюльник, по другой – тот, кто прямо назван «старшим» (*лат.* *maior*), то есть Ковалев. Последний «вечно холост» («не женюсь») и через потерю носа, фигурально говоря,

«охлажден», причем роль «оскопляющего» приписана Ивану Яковлевичу. В «Д» Коротков и Колобков связаны еще теснее – они не просто «близки» друг другу, но существуют в одном теле: во взаимный конфликт вступают «внутреннее я» Короткова и навязанный ему «извне» (в том числе в виде документов на чужое имя), отторгаемый героем «я-другой» (Колобков).

Коллизия вокруг документов в «Д» – одно из проявлений важной в булгаковском творчестве проблемы «формальной» идентификации, не только персональной (имя), но также видовой (человек / не-человек)¹⁰ и онтологической (живой / не-живой)¹¹. Несомненное влияние на Булгакова в этом плане оказал Гоголь – сравним в «Мертвых душах» жульнически «сотворенного» Собакевичем (который сам соединяет признаки человека, медведя и неодушевленного предмета; см.: Гоголь 1951: 94–96) «транссексуала» по имени Елизаветъ Воробей (ср. однако: «...имя оканчивалось на букву ъ <sic!>, то есть не Елизавета, а Елизаветъ». – Гоголь 1951: 137). Характерно, что в «Похождениях Чичикова» вокруг этого имени возникает диалог на гендерную тему с шутливым эротическим намеком:

Принялись тогда за Елизавета Воробья. Нет такого! Есть правда, машинистка Елизавета, но не Воробей. Есть помощник заместителя младшего делопроизводителя замзавподотдел Воробей, но он не Елизавета!

Прицепились к машинистке:

¹⁰ В «Собачьем сердце» документально удостоверен «человеческий» статус того, кто человеком не является. Швондер провозглашает: «Документ – самая важная вещь на свете» (Булгаков 2007–2011, 2: 218), – но инициируемый им документ оказывается лживым; кстати, Шарикову его вручает «юноша-женщина» (см.: Булгаков 2007–2011, 2: 236). Вспомним также в романе «Мастер и Маргарита» реплику Бегемота о «412-м отделении милиции» (Булгаков 2007–2011, 7: 243), из которой следует, что лица, подобные Поплавскому, недостойны документов, то есть, по-видимому, не являются людьми.

¹¹ Ср. в «Мастере и Маргарите» тему неопределенного статуса, «несуществования» главного героя. Мастер дискутирует с Коровьевым о том, может ли он, мастер, которого «нет», иметь документ – в соответствии с фразой Коровьева «Нет документа, нет и человека» (Булгаков 2007–2011, 7: 353).

– Вы?!

– Ничего подобного! Почему это я? Здесь Елизавета с твердым знаком, а разве я с твердым? Совсем наоборот...

И в слезы. Оставили в покое (Булгаков 2007–2011, 2: 96).

Булгаковым воспроизведена общая фабульная схема «Носа»: антидвойники взаимодействуют с неким персонажем, который для каждого из них предстает в «своей» ипостаси. Ивану Яковлевичу соответствует нос-предмет, Ковалеву – нос-человек. Подобные пары и в булгаковской повести: Коротков – Кальсонер-«первый»; Колобков – Кальсонер-«второй». У Гоголя нос «навязывается» Ивану Яковлевичу (который стремится от него избавиться)¹² и «скрывается» от Ковалева (который за ним гоняется). Сходным образом в «Д» Кальсонер-«первый» вторгается в жизнь Короткова, разрушая его благоденствие, но едва Коротков пытается объяснить и исправить положение, ситуация «переворачивается»: он превращается в Колобкова, а brutальный «первый» Кальсонер становится пугливым «вторым». По сравнению с «Носом» система персонажей в «Д» отличается тем, что главные герои физически не разделены – Коротков сам «един в двух лицах», а в связи с Кальсонерами реализован близнецный мотив (слово «близнецы» вынесено в подзаголовок повести). Заметим, что фамилии главных персонажей «Д» – Коротков, Колобков, Кальсонер – не только взаимно похожи (опорные звуки *к-р-л*), но и «перекликаются» с фамилией Ковалев – по крайней мере все они трехсложные и начинаются с одной и той же буквы¹³. Кстати, имена гоголевского Ивана Яковлевича и булгаковского Короткова, Варфоломей

¹² Образ действий цирюльника, ужаснувшегося оттого, что якобы отрезал клиенту нос, – «Я положу его, завернувши в тряпку, в уголок: пусть там маленечко полежит; а после его вынесу» (Гоголь 1938: 50), «завернул нос в тряпку и вышел на улицу» (Гоголь 1938: 51), – воспроизведен Булгаковым в рассказе «Пропавший глаз» (1926 г.), где неопытный Юный врач, удаливший зуб с частью лунки, полагает, что сломал пациенту челюсть, и боится ответственности: «...я воровским движением завернул плод моей лихой работы в марлю и спрятал в карман» (Булгаков 2007–2011, 2: 357).

¹³ Здесь возможное объяснение такой, казалось бы, абсурдной детали, как крик кукушки в часах «Ку-клукс-клан!» (46): аббревиатура названия этой расистской организации – три буквы «К».

Петрович¹⁴ (22), сходны тем, что в каждом из них «упомянуты» два апостола: Иоанн – Иаков, Варфоломей – Петр.

Развивает Булгаков и «цирюльную» тему, она реализована через мотив бритости / бородатости Кальсонеров (ср. парадоксальные словосочетания «мысль о лице бритом и бородатом» (25), «двойное лицо» – 26). Между прочим, в «Носе» неоднократно упомянута борода Ковалева (см.: Гоголь 1938: 51, 65, 73–74) – можно было бы предположить, что имеется в виду подбородок, однако и это слово несколько раз фигурирует в тексте, в том числе применительно к майору (см.: Гоголь 1938: 68). Таким образом, Иван Яковлевич, использующий нос клиента как своего рода вспомогательный «инструмент» («ему было совсем не сподручно и трудно брить без придержки за нюхательную часть тела». – Гоголь 1938: 74), бреет лицо Ковалева не «наголо». Наличие бороды для подобного персонажа логично, поскольку она традиционно воспринимается как воплощение плодородия, сексуальной силы (см.: Терновская 1995: 229). Сам же цирюльник в этом отношении, видимо, не вполне состоятелен: ругая Ивана Яковлевича, жена кричит, что он «долга своего скоро совсем не в состоянии будет исполнять» (Гоголь 1938: 50), – подразумевается скорее долг профессиональный, но по ассоциации и супружеский (впрочем, Прасковья Осиповна тут же употребляет в отношении мужа слово «потаскушка», вызывающее противоположные ассоциации).

На подобном контрасте построена и оппозиция Коротков / Колобков. Однако прежде чем говорить о них, обратимся к другим парным персонажам «Д» – Кальсонерам, явление которых (по крайней мере «первого») обуславливает завязку конфликта. Булгаков «реализовал» эфемистическую двусмысленность носа и, продолжив игровую стратегию Гоголя, вывел в образе Кальсонера антропоморфный фаллос:

¹⁴ Поскольку «Д» писалась параллельно с романом «Белая гвардия», отметим, что в повести «негативный» двойник Колобков носит имя Василий Павлович (22), тождественное имени прототипа романного Василисы, Василия Павловича Листовниченко – в «Белой гвардии» персонаж назван Василием Ивановичем Лисовичем, а его прозвище Василиса (Булгаков 2007–2011, 1: 60) содержит шуточные транссексуальные коннотации.

...Неизвестный был настолько маленького роста, что достигал высокому Короткову только до талии. Недостаток роста искупался чрезвычайной шириной плеч неизвестного. Квадратное туловище сидело на искривленных ногах, причем левая была хромая. Но примечательнее всего была голова. Она представляла собою точную гигантскую модель яйца, насаженного на шею горизонтально и острым концом вперед. Лысой она была тоже как яйцо и настолько блестящей, что на темени у неизвестного, не угасая, горели электрические лампочки¹⁵ (11).

Портрет персонажа отсылает к соответствующим статуэткам, эротическим карикатурам и фольклорным текстам; характерные детали: маленький рост, лысая и заостренная вперед голова-яйцо – тем более с учетом «парности» Кальсонеров¹⁶. В названии главы «Лысый появился» акцентирован один из устойчивых эпитетов и субстантиватов фаллоса (см.: Афанасьев 2008а; 2008б: 268), соответствующий каламбур проглядывает в сочетании «лысына-скорлупа» (33). Впрочем, в гоголевском контексте «лысый» – еще и признак inferнального существа; в предисловии к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» читаем: «Лысый дидько, домовый, демон» (Гоголь 1940: 108); неслучайна в этой связи «дьявольская» хромота «первого» Кальсонера (хром ли также второй близнец,

¹⁵ Возможно, это остро-гротескный перифраз эпизода «Мертвых душ», где Чичикову встречается «светоносная» девушка: «Хорошенький овал лица ее круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какою-то прозрачною белизною, когда, свежее, только что снесенное, оно держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и пропускает сквозь себя лучи сияющего солнца; ее тоненькие ушки также сквозили, рдея проникавшим их теплым светом» (Гоголь 1951: 90).

¹⁶ В финале «Д» возникает персонаж, который сходен с Кальсонером внешне («маленький, пухлый» – 45), однако его фамилия Дыркин вызывает противоположные гендерные ассоциации. Подобно «двоящимся» Кальсонерам, он сперва представлен как brutальный (глава 10 носит название «Страшный Дыркин» – 43), но вскоре оказывается «добрым и униженным» (45), становясь жертвой агрессии со стороны молодого человека по имени Артур Артурыч (45), а затем и со стороны Короткова, который, приняв горькую иронию Дыркина за приглашение, бьет его по голове канделябром (46). Но в общем хаосе погони персонажи перемешиваются до неразличимости, так что есть основания считать Дыркина не самостоятельной фигурой, а одной из колдовских «вариаций» Кальсонера.

мы не знаем), и закономерно, что «спичечная» тема в «Д» (слова «лысого» «пахнут спичками» – 12) актуализирует образ серы как inferнальной субстанции, а также (хотя советские спички горят крайне плохо) «огненные» мотивы: «...выскочило пламя из рта Кальсонера» (51), – очевидны ассоциации с огнедышащим змеем (ср. повесть «Роковые яйца»). При этом обратим внимание на отмеченную К. Г. Юнгом персонификацию фаллоса в образах мифических карликов – «провидцев, художников и чудотворцев», которые связаны с подземным огнем, кузнечным ремеслом и к тому же имеют «изуродованные» ноги, – таких как Гефест, Виланд-Кузнец и т. п. «Нога карлика, невзрачность и уродливость стали особенно характерными чертами тех таинственных хтонических божеств, сыновей Гефеста, которым приписывалась могущественная чудотворная сила, именно Кабиров»¹⁷ (Юнг 1994: 128). Это вносит дополнительные оттенки в образ Кальсонера – и при этом дает «обратный» рефлекс на гоголевского майора: не случайно тот носит фамилию Ковалев (укр. «коваль» – кузнец)¹⁸.

«Фалличность» Кальсонеров поддерживается их фамилией. Как можно предположить, фабульные мотивы «Д» представляют собой «реализацию» графически-анаграмматических игр. Суффикс *-er* омофоничен старому названию буквы «ъ»; соответственно, фамилия Кальсонер каламбурно читается как Кальсонъ¹⁹ (ср. «Елизаветъ Воробей»). Коротков принимает заключительные буквы подписи «Кальсонер»²⁰ за букву «ы», которая в старом алфавите именовалась «еры». Таким образом, слова «кальсоны» и «Кальсонеры» эквива-

¹⁷ Карл Густав Юнг говорит также о фаллических коннотациях бога Диониса, обращая внимание на его парное изображение в образах бородача и мальчика: «...то был первоначально финикийский культ отца и сына, старого и молодого Кабиров, которые более или менее ассимилировались с эллинскими богами» (Юнг 1994: 129). Ср. безбородость / бородатость булгаковских Кальсонеров.

¹⁸ Вероятно, словом «коваль» анаграмматически мотивировано и имя кузнеца Вакулы в «Ночи перед Рождеством» (см.: Гоголь 1940: 209); фамилия майора сходна с ним в этом отношении.

¹⁹ В русский язык слово перешло в середине XIX в. из французского (через польский) «caleçon» (см.: Черных 1999: 371).

²⁰ Отметим также звуковое подобие суффикса *-er* и церковнославянского названия буквы «х» – «хер».

лентны – отсюда братья-близнецы, которые в совокупности суть не что иное, как «воплощение» кальсон и, метонимически, их содержимого. В реплике Лидочки де Руни «Подштанники лысье!» (13) начальник представлен как «ожившие» кальсоны – во всяком случае, актуализирована устойчивая связь с ними.

В порядке отступления отметим, что в булгаковских текстах устойчив мотив появления персонажа или реального человека в общественном месте в подштанниках²¹ либо их публичной «демонстрации». Так, в фельетоне «Москва 20-х годов» читаем: «Кошмар в пиджаке и полосатых подштанниках заслонил мне солнце!» (Булгаков 2007–2011, 3: 354). Дневниковая запись 2 августа 1924 г.: «Распоряжались порядком верховые в кепках, с красными нарукавными повязками. Двух видел – у обоих из-под задравшихся брюк торчат завязки подштанников» (Булгаков 2007–2011, 2: 435). В романе «Белая гвардия», в эпизоде ограбления Василисы: «Спальня стала похожа на уголок магазина готового платья. Изуродованный стоял в одних полосатых, в клочья изодранных подштанниках и рассматривал на свет брюки» (Булгаков 2007–2011, 1: 278). В комедии «Зойкина квартира» Аметистов приходит к Зое «в рваных штанах» (Булгаков 2007–2011, 4: 115). В драме «Бег» Чарнота является в Париже к Корзухину «в кальсонах лимонного цвета» (Булгаков 2007–2011, 4: 364). В романе «Мастер и Маргарита» Иван Бездомный пробирается по Москве в «полосатых кальсонах», надеясь, что «они сойдут за летние брюки» (Булгаков 2007–2011, 7: 64). В «Записках покойника» Полторацкий по телефону критикует кого-то за сделанные для спектакля брюки: «Всем сшил одинаково – и князю, и мужу, и барону... Совершенные подштанники и по цвету и по фасону!..» (Булгаков 2007–2011, 5: 425). Характерен также фрагмент письма Булгакова к С. А. Ермолинскому от 14 июня 1936 г.: «Особенную гнусность отмочил Мейерхольд. Этот человек беспринципен настолько, будто на нем нет штанов. Он

²¹ Возможно, здесь отразился эпизод биографии Ю. Л. Слезкина, который вспоминал, что в марте 1922 г. приехал из Полтавы в Москву «в крашенных в коричневую краску... кальсонах и исподней рубахе» (НИОР РГБ. Ф. 801. К. 1. Ед. хр. 4. Л. 55об.; см.: также: Слезкин 2009: 28).

ходит по белу свету в подштанниках» (Булгаков 2007–2011, 8: 309). «Запредельный» случай – эпизод «Мастера и Маргариты», где после возвращения героев в подвал мастер, одетый в больничное белье, в разговоре с Маргаритой кричит: «Нет, это черт знает что такое, черт, черт, черт!» – и в этот момент с него падают кальсоны, которые он «стыдливо поддегивает», пока Маргарита хохочет²² (см.: Булгаков 2007–2011, 7: 444–445).

«Кальсонные» персонажи, как явствует из подзаголовка «Д», «погубили делопроизводителя» (6) – последнее слово может читаться с «кастрационным» подтекстом: «дело производителя». Подобные каламбуры кажутся правомерными потому, что в обеих парах персонажей «Д» актуальна коллизия «мужественности / женственности». В отличие от брутального «первого» Кальсонера, «второй», хотя и обладает «длинной ассирийско-гофрированной бородой» (20), наделен несоответствующими гендерными признаками: говорит не «голосом медного таза» (11), не «кастрюльным басом» (50), а «нежным тенором»²³ (21) и находится в жертвенно-страдательной позиции по отношению к преследующему Короткову (которого, видимо, воспринимает как Колобкова).

Главный герой «Д» под влиянием выпавших на его долю испытаний впадает в состояние аффекта, но изначально вполне инфантилен²⁴: Коротков – «нежный, тихий» (6), «наивный»²⁵ (7), «недальновидный» (12), у него «противоречащая» высокому росту (11) и «компрометирующая» в аспекте фаллических конно-

²² Ср. до этого сцену купания героини, когда перед ней на берегу реки является «голый толстяк», которому она говорит: «Ты бы брюки надел, сукин сын» (Булгаков 2007–2011, 7: 298–299).

²³ Впрочем, в эпизоде, где близнецы калейдоскопически сменяют один другого, голос мгновенно трансформируется:

– Спасите! – заревел Кальсонер, меняя тонкий голос на первый свой медный бас (36).

²⁴ Это вводит ассоциацию с известным фольклорным мотивом похищения ребенка нечистой силой – Коротков напоминает подменыша (см.: Виноградова 2009: 98–103), вместо него возникает «другой» под другим именем.

²⁵ Позже герой назван «хитрым» (11), но это слово характеризует скорее его поведение в конкретной ситуации, а не личность в целом.

таций фамилия²⁶; характерно, что сторож Пантелеймон (по приказу Кальсонера) удерживает Короткова, прижимая его к себе, «как любимую женщину» (18). Сам Коротков не проявляет особых признаков сексуальности – разве что сладострастно воображает Лидочку в солдатских кальсонах (13). Дальнейшие события – обусловленные именно ошибкой с «кальсонами» – действуют на Короткова подавляюще: он вынужден отвечать за похождения своего двойника Колобкова, «растлившего трех в главном отделе» (39) и притом успевшего добиться благосклонности некоей брюнетки, которая теперь готова «отдаться» ему (38). Обрушившийся на героя «соблазн» достигает в итоге чрезвычайных размеров: «Колыша бедрами, сладострастно поводя плечами, взбрасывая кремовыми ногами белую пену, парадом-алле двинулись тридцать женщин и пошли вокруг столов» (42). Однако Коротков озабочен лишь проблемой гражданской идентификации, поэтому отвергает «телесный низ» в принципе. На предложение брюнетки «отдаться» он отвечает отказом: «Мне не надо... у меня украли документы» (39), – после чего и вовсе кричит: «Я не хочу! <...> Она будет мне отдаваться, а я терпеть этого не могу. Не хочу! Верните документы. Священную мою фамилию. Восстановите!» (41). Тем самым уловлена и развита намеченная Гоголем экзистенциально-«гражданственная» коллизия:

...Нос оказывается знаком существования. <...> Нос как эмблема публичности, средоточие, пик внешнего достоинства и общественного признания, эмблема, следовательно, *гражданская*... без чего нельзя ни жениться, ни получить место, и на людях приходится закрываться платком, без чего герой выпадает из общества (Бочаров 1985: 148).

²⁶ Развитием образа «блондина Короткова» (6) выглядит герой рассказа «Вьюга» (1926 г.) – «светловолосый юный» (Булгаков 2007–2011, 2: 311) Пальчиков, несчастный жених, так и не ставший мужем. Его фамилия вызывает ассоциации с героем сказки (см.: Афанасьев 2008в) – мальчик с пальчик, по К. Г. Юнгу, «фаллический символ *libido*» (Юнг 1994: 126) и «родственник» божественных фаллических карликов-«чудотворцев» (см. выше). Кстати, гоголевский Ковалев, рассуждая о значении носа, противопоставляет его «мизинному пальцу», причем не на руке, а на ноге (см.: Гоголь 1951: 61).

Однако эта гоголевская тема реализована в «Д» в пародийном виде. Ковалев стремился вернуть нос как таковой, между тем для героя булгаковской повести Кальсонер если и важен в качестве «органа», то разве что как персонификация «органа власти».

Историко-культурные коннотации стимулируются не только физическими признаками Кальсонера, но и такими деталями его внешности, как одежда и обувь: «Тело неизвестного было одето в расстегнутый, сшитый из серого одеяла френч, из-под которого выглядывала малороссийская вышитая рубашка, ноги в штанах из такого же материала и низеньких с вырезом сапожках гусара времен Александра I» (11). Александровская эпоха – период наполеоновских войн, и серый френч Кальсонера – аналог «серого сюртука» (31) из звучащей в «Д» песни о пожаре Москвы (см.: Соколов 1989: 417), при звуках которой «Кальсонер бритый, мстительный и грозный» (31) является в «наполеоновском» облике²⁷.

Что касается ботинок («короткие... сапоги с вырезным верхом». – Беловинский 2003: 68), подобная обувь была элементом гусарской формы и в начале XX в. Однако трудно представить Кальсонера в гусарах²⁸ – если только в переносном смысле, в качестве гусарского «атрибута»: деталь подкрепляет фаллические коннотации, актуализируя расхожий стереотип «гусарства», включающий представление о гиперсексуальности и распутстве²⁹.

²⁷ В произведениях Булгакова присутствует ряд персонажей «наполеоновского» типа (см.: Яблоков 1997: 34–36); их основные признаки – плотная, округлая, коротконогая фигура, бритое лицо, темные волосы. Помимо Кальсонера, таковы Петлюра (и отчасти Шполянский) в «Белой гвардии» (см.: Булгаков 2007–2011, 1: 56, 170–171), Рокк в «Роковых яйцах» (см.: Булгаков 2007–2011, 2: 100–101), Швондер в «Собаьем сердце» (см.: Булгаков 2007–2011, 2: 168) и др. Можно предположить, что данный тип «генетически» обусловлен гоголевским влиянием: в «Мертвых душах» обсуждается вопрос, «не есть ли Чичиков переодетый Наполеон» (Гоголь 1951: 205).

²⁸ Зато сам Булгаков осенью 1919 г. на Северном Кавказе служил врачом в 5-м Александрийском полку черных гусар. В романе «Белая гвардия» возникает гусарский полковник Най-Турс, ассоциирующийся с черной мастью (ср.: «черный... с траурными глазами». – Булгаков 2017–2011, 1: 180); характерно, что он, подобно Кальсонеру, прихрамывает (см.: Булгаков 2017–2011, 1: 180).

²⁹ Ср., напр., фразеологизм «гусарский насморк» («гусарская болезнь») – гонорея. В «Белой гвардии» под видом цитаты из газеты «Чертова кукла» (см.: Булгаков 2007–2011,

Оно отражено, например, в раннем (именно «александровского» периода) творчестве А. С. Пушкина³⁰ – в частности, в связи с его другом-гусаром П. П. Кавериним³¹.

Другая группа аллюзий касается гусара Д. В. Давыдова, который был брюнетом, имел весьма маленький рост и являлся автором многих «гусарских» стихов. Применительно к нашей теме существенны связанные с ним «носологические» (В. В. Виноградов) мотивы. В стихотворении Давыдова «Сон» (1802 г.) – как раз таким спустя 30 лет будет первоначальное заглавие гоголевской повести о носе – нарисована картина якобы наступившего в Петербурге благоденствия и «от противного» вышучиваются пороки и недостатки конкретных современников; в частности, отмечено радостное событие: «Б<агратио>на нос вершком короче стал» (Давыдов 1984: 51). Позже при первой встрече с Давыдовым Багратион сказал офицерам: «Вот тот, кто потешался над моим носом»; Давыдов ответил, что писал о носе Багратиона лишь из зависти, поскольку у него самого носа практически нет (Давыдов был курносым). В дальнейшем Багратион, услышав, что неприятель «на носу», спрашивал: «На чьем носу? Если на моем, то можно еще отобедать, а если на Денисовом, то по коням!» (Сигалова 2012: 205); каламбур зафиксирован в лицейском дневнике Пушкина (см.: Пушкин 1996а: 295) и, в измененном виде, вошел в «Table-talk» (см.: Пушкин 1996б: 158).

1: 65–66) воспроизводится часть стихотворного фельетона «Азбука “Чертовой переносицы”» (Азбука 1918), созданного в подражание обценной фольклорной «Гусарской азбуке». Десятью годами ранее тот же образец (с узнаваемыми реминисценциями) был использован сатириконцами в «Азбуке для детей и для литераторов» (см.: Гудим Бодай-Корова 1908: 11).

³⁰ Напротив, героем позднего пушкинского стихотворения «Гусар» (1833 г.) является человек скорее семейного склада; при этом сюжет перекликается с «ведьмовскими» мотивами у О. М. Сомова и Н. В. Гоголя, к тому же связан с Киевом (см.: Пушкин 1995а: 300–303), напоминая соответствующие сцены «Мастера и Маргариты».

³¹ В пушкинской миниатюре «К портрету Каверина» (1817 г.) читаем: «Друзьям он верный друг, в бордели он <ебака>, / И всюду он гусар» (Пушкин 1994а: 338). Ср. также стихотворение «27 мая 1819»: Мы пили – и Венера с нами / Сидела преля за столом, / Когда ж вновь сядем вчетвером / С б<лядьми>, вином и чубуками» (Пушкин 1994б: 73).

В связи с внешностью Кальсонера можно также вспомнить поэта-гусара М. Ю. Лермонтова (чьё творчество, однако, хронологически не соответствует александровской эпохе). В «юнкерской» поэме «Монго» (1836 г.) Лермонтов фигурирует под прозвищем Маёшка, названный так персонаж «мал и широк в плечах» (Лермонтов 1935а: 546; сходны впечатления современников от внешности самого поэта: Лермонтов 1972: 70, 82, 124, 126, 130, 134, 228, 282) – сравним Кальсонера, у которого «недостаток роста искупался чрезвычайной шириной плеч». К тому же он кривоног и хром, а у Лермонтова после травмы одна нога была кривая³² (см.: Лермонтов 1972: 130, 174, 228).

Впрочем, пушкинские реминисценции играют в «Д» более существенную роль. Образ безбородого / бородатого лысого карлика напоминает поэму «Руслан и Людмила»³³ (1820 г.) с ее эротическим подтекстом: бороду Черномора «можно истолковать... как метафору полового члена», а ее отсечение Русланом – как «бурлескную кастрацию» (Жаккар 2011: 267). Не меньший интерес в связи с «Д» представляет поэма «Гавриилиада» (1822 г.) – тем более что И. Д. Ермаков, как мы помним, акцентировал в повести «Нос» тему Благовещения. Научное издание «Гавриилиады»

³² В связи с гоголевскими реминисценциями примечательно, что в числе бесшабашных персонажей поэмы «Уланша» (1834 г.) есть «Князь Нос» (Лермонтов 1935б: 545), таково было прозвище юнкера Шаховского (см.: Лермонтов 1972: 127).

³³ Возможно, имя заглавного героя поэмы «откликнулось» в имени персонажа «Белой гвардии», тоже пострадавшего (хотя в ином смысле) на сексуальной почве: ср.: Руслан – Русаков Иван; при этом имя «губительницы» Русакова, Лёлька (Булгаков 2007–2011, 1: 173), напоминает имя пушкинской героини, а его «соблазнитель» Шполянский сравнивается с Онегиным (см.: Булгаков 2007–2011, 1: 170–171) – героем романа, адресованного «друзьям Людмилы и Руслана» (Пушкин 1995б: 5). Актуальная для Русакова тема сифилиса заставляет вспомнить пушкинскую эпиграмму (1821 г.), в которой фаллос и нос «взаимобусловлены»: «Лечись – иль быть тебе Панглосом, / Ты жертва вредной красоты – / И то-то, братец, будешь с носом, / Когда без носа будешь ты (Пушкин 1994б: 185). В булгаковских произведениях неоднократно встречаются буквально безносые персонажи – таковы бандит Кирпатый (укр. «курносый») в «Белой гвардии» (см.: Булгаков 2007–2011, 1: 273, 279) и прообраз будущего Азazelло в ранней (1929 г.) редакции «романа о дьяволе»: «...вынырнула рожа. Один глаз вытек, нос провалился» (Булгаков 2007–2011, 7: 494). О подобной перспективе для пациента упоминает и Юный врач в рассказе «Звездная сыпь» (см: Булгаков 2007–2011, 2: 335).

под редакцией Б. В. Томашевского вышло к 100-летнему юбилею произведения (см.: Пушкин 1922), а несколькими годами раньше появилось издание, подготовленное В. Я. Брюсовым (см.: Пушкин 1918). Пародийно варьируя в «Д» название пушкинской поэмы³⁴, Булгаков сменил одного «заглавного» героя на другого – такая смена, исходя из евангельского мифа, означает травестийный «переворот» в системе мироздания. Существенная в «Гавриилиаде» диффузия сакрального и инфернального находит в «Д» выражение, например, в сосуществовании «чертовых спичек» и «церковного вина» (9) в пределах одной комнаты (25). Однако основной сюжет поэмы получил у Булгакова скорее «негативное» развитие. В центре «Гавриилиады» – история «тройного» зачатия («Досталась я в один и тот же день / Лукавому, архангелу и богу». – Пушкин 1994в: 135); между тем в «Д» сексуальная тема травматична для героя и отторгается им. Заведение, где служит Коротков, помещается в бывшем ресторане «Альпийская роза» (15) – в «Гавриилиаде» роза символизирует не только богородичное, но и эротическое женское начало³⁵ (см.: Пушкин 1994в: 135); поэтому булгаковский оборот «вестибюль, где помещался огромный брошенный орган “Альпийской розы”» (18) при отсутствии ударения в слове «орган» звучит двусмысленно; к тому же среди сохранившихся в Спимате «старорежимных» надписей выделена табличка «Отдельные кабинеты» (17), вызывающая соответствующие ассоциации. Но, как было показано, эротические коннотации почти не затрагивают сущности конфликта, в который втянут главный герой.

Настало время вновь вспомнить о пародийности финала «Д» и обратиться к вопросу о толковании булгаковской повести в целом. Анализируя «Нос», И. Д. Ермаков говорил о «каламбурности» датировок – действие начинается 25 марта, а завершается 7 апреля: «Разница в две недели соответствует разнице между старым и новым

³⁴ Следует также учесть, что 2 апреля 1922 г. в газете «Известия» было опубликовано стихотворение В. В. Маяковского «Бюрократиада», где бюрократическая система представлена в виде дьявольской машины (см.: Маяковский 1957: 20–25).

³⁵ Ср.: «Роза есть символ любой женщины <...>. Поэтому она является также простым, прямым символом libido» (Юнг 1994: 367).

стилем в 13 дней³⁶ – все событие произошло в одну ночь» (Ермаков 1921: 107). По мнению исследователя, это одно из проявлений ониричности «Носа». Приводя первоначальное название гоголевской повести – «Сон», Ермаков пишет: «Нос и сон равнозначны»; «Гоголь утверждает в своей повести то, что нос и сон одно и то же»; «Гоголь сохранил в “Носе” характер сна-сновидения» (Ермаков 1923: 186–187).

В этой связи заметим, что в финале главы 2 булгаковской повести акцентировано пограничное состояние героя между явью, сном и бредом. Надышавшись серным дымом – «угорев» за несколько часов от зажигаемых им (искрящихся и дымящихся, но не горящих) спичек, Коротков под утро наконец засыпает и видит страшный сон, от которого вновь просыпается – после чего следует завершающая главу двусмысленная фраза: «...Коротков заснул и уже не просыпался» (10). Думается, можно утверждать, что дальнейшее утреннее пробуждение героя, как и все события глав 3–11 суть следствие измененного состояния сознания либо попросту содержание сна Короткова. Поэтика Булгакова такой трактовке в принципе не противоречит – известно, сколь важную роль в ней играют онирические мотивы³⁷.

Дело, однако, не только во влиянии серного дыма на физиологию и подсознание героя, но и в мифологических коннотациях самого мотива добывания огня. В вышедшей за год до написания «Д» книге «Гольфстрем» М. О. Гершензон, отметив, что «первоначально Прометей – не что иное, как олицетворение огня, он тождествен с Гефестом», обратил внимание на архаичное «представление,

³⁶ В XIX в. разница между старым и новым стилями составляла 12 дней, однако ошибка Ермакова несущественна – для нас важен сам тезис об ониричности фабулы «Носа», который мог оказать влияние на Булгакова, стимулируя соответствующие мотивы в «Д». Кстати, сходный прием «фиктивных» датировок Булгаков использует в рассказе «Морфий» (1927 г.), где в дневнике Полякова есть даты с 1 по 13 февраля 1918 г., которых в реальности «не было» ввиду реформы календаря (подробнее: Яблоков 2014: 149–150).

³⁷ В связи с возможным влиянием психоаналитических теорий напомним отмеченную нами мотивную связь сна Василисы в «Белой гвардии» с одним из классически известных эпизодов практики Зигмунда Фрейда – так называемым случаем «человека-волка» (см.: Яблоков 2001: 343–344).

уподоблявшее зачатие человека добыванию огня посредством трения» (Гершензон 1922: 112–113). Впрочем, в начале XX в. эта мысль встречается у разных авторов – например, у психиатра и психоаналитика К. Абрагама, который подчеркивает, что «обе части примитивного огнива носили названия мужских и женских половых органов» (Абрагам 1912: 47), а исконное имя Прометея – Прамант – совмещало два значения: «создающий при помощи трения» и «похищающий огонь» (Абрагам 1912: 49, 71; см. также: Юнг 1994: 154).

Соответственно, «фрикции», совершаемые Коротковым в течение нескольких часов ради испытания «продуктов производства»³⁸ (8), приводят к появлению «лысого» и находят продолжение в дальнейших фабульных перипетиях. Характерно, что само название главы «Лысый появился» как бы отсылает к чему-то известному³⁹, ставит факт в причинно-следственную связь с прежними событиями: дополнительное подтверждение того, что явление «лысого» мотивировано предыдущим состоянием Короткова – «материал» его сна содержится в экспозиции, двух первых главах. Так, образ блестящей, белой, как бильярдный шар, головы Кальсонера есть «перевоплощение» повязки, наложенной пострадавшим из-за «проклятых спичек» (15) Коротковым самому себе⁴⁰, отчего он «стал похож на раненного в бою» (10) – обратим внимание на его «ответную» фразу в финале: «Бой проигран» (50). Возникающие в сцене «боя» округлые блестящие объекты – «золотые сияющие головки» (50), которые Коротков обстреливает «серебряными» (50) шарами, – «модификация» летевших от спичек искр, из-за которых Коротков чуть не лишился глаза⁴¹.

³⁸ В этом контексте актуализируется каламбурно-сексуальный подтекст в слове «производство» – по аналогии с должностью героя: (дело)производитель.

³⁹ Ср. в романе «Мастер и Маргарита» обращение Ивана Бездомного к посетителям Грибоедова: «Он появился!» (Булгаков 2007–2011, 7: 76); местоимение здесь звучит эвфемистически. В одной из редакций (1932–1936 гг.) романа Булгаков рассматривал данную фразу как возможный вариант заглавия (см.: Булгаков 2014: 136, 140).

⁴⁰ Подобный вид (также поневоле) придает себе и Лидочка де Руни (15).

⁴¹ Кстати, центральный эпизод рассказа «Пропавший глаз» – «превращение» глаза ребенка в «шар желтого цвета величиной с небольшое яблоко» (Булгаков 2007–2011, 2: 362).

В обеих «ипостасях» главного героя есть детали, намекающие на сходство с Кальсонерами. Внутренняя форма фамилии Коротков ассоциируется с малорослостью, а фамилия антидвойника, Колобков, – с шарообразностью; сравним в начале повести «вещий» сон Короткова, в котором ему видится «на зеленом лугу... огромный, живой бильярдный шар на ножках»⁴² (10) – бильярдное сукно подобно зеленому лугу (столы названы «зелеными площадями». – 49). Затем в одном из эпизодов Кальсонер поименован «человеческим шаром слоновой кости» (28): превосхищаются бильярдные шары, которыми Коротков в финале отбивается от погони (49–50), – хотя с учетом выстроенной в «Д» параллели «голова – яйцо» можно с равным основанием сказать, что герой мечет в преследователей яйца (см.: Яблоков 1997: 97–98). Заметим также, что фамилии антидвойников Коротков и Колобков дают «в сумме» условную фамилию Коробков, ассоциирующуюся со «спичечной» темой. Показательно, что Коротков в «припадке буйного характера» (25) принимается давить «чертовы коробки, смутно мечтая, что он давит голову Кальсонера» (25).

Основные события «Д» датированы⁴³: формально действие начинается 20-го, а завершается 28 сентября 1921 г.⁴⁴ При этом нетрудно установить, что «лысый» – подобно «заглавному» герою «Носа» – впервые проявляет себя «25 числа» (на следующее утро Коротков читает изданный 26 сентября приказ о своем

⁴² Явно сходный сон – в финале романа «Белая гвардия», причем субъектом является ребенок: «Будто бы шел Петька по зеленому большому лугу, а на этом лугу лежал сверкающий алмазный шар, больше Петьки» (Булгаков 2007–2011, 1: 347). Тем самым косвенно подтверждается инфантильность героя «Д».

⁴³ В фабуле имеются некоторые временные «нестыковки», однако этот вопрос выходит за рамки статьи.

⁴⁴ Думается, для автора «Д» выбор дат не был произвольным. Писавшаяся летом 1923 г. повесть, видимо, связывалась с близким «юбилеем» – двухлетней годовщиной приезда Булгакова в Москву (конец сентября 1921 г.) и службы в Лито Главполитпросвета. Ср. его дневниковую запись с двойной датировкой – «30-го (17-го) стар<ого> ст<илия> сентября 1923 г.»: «Вероятно, потому, что я консерватор до... “мозга костей” хотел написать, но это шаблонно, ну, словом, консерватор, всегда в старые праздники меня влечет к дневнику. Как жаль, что я не помню, в какое именно число сентября я приехал два года назад в Москву. Два года!» (Булгаков 2007–2011, 2: 417).

увольнении. – 15); таким образом, связанная с Кальсонерами драматичная суета, в которой принимает участие Коротков, продолжается три дня. И если, по словам И. Д. Ермакова, сюжет «Носа», несмотря на «физическую» протяженность, имеет «точечный» характер, то в «Д» сон героя предстает в виде трехдневных событий. Заметим, что «внутри» них Коротков несколько раз засыпает и просыпается, то есть имеет место «сон во сне». Этим отчасти объясняются названия глав 6 и 8 – «Первая ночь» и «Вторая ночь», звучащие парадоксально, поскольку в них не «учтены» предыдущие ночи, прошедшие с начала повести, – по крайней мере та «роковая» (24/25 сентября), во время которой Коротков оказался отравлен серой в прямом и в переносном, «инфернальном», смысле. Кстати, во время следующих ночей на героя действует другая разновидность сонной «отравы» – церковное вино, оставленное Короткову соседкой с «царским» именем Александра Федоровна (9) и вполне «советской» фамилией Пайкова (ср. «паёк»), при этом сочетание фамилии с инициалом в подписи «А. Пайкова» (25) созвучно глаголу «опоить» и поддерживает образ вина как «колдовского зелья».

В рамках онирической интерпретации основной фабулы «Д» гибель Короткова в сцене, повторяющей, как уже говорилось, рассказ Аверченко⁴⁵ (который завершается внезапным пьяным забытием:

⁴⁵ Кстати, один из псевдонимов Аверченко в «Сатириконе» – Фома Опискин (под этим именем, в частности, вышел сборник фельетонов «Сорные травы» (1914); см.: Аверченко 2012б: 227–382). В контексте нашей темы заметим, что имя героя повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (1859) Фомы Фомича Опискина, представляющего собой, как показал в упомянутой статье Ю. Н. Тынянов, пародию на позднего Гоголя (см.: Тынянов 1977: 213–226), мотивировано именем героя «Шинели», которое, особенно в сочетании с родом занятий (ср.: переписчик Акакий), ассоциируется с «телесным низом» (см.: Вайскопф 1993: 314) – такова же внутренняя форма фамилии Опискина. В «профессиональном» отношении он внешне противопоставлен Башмачкину: гоголевский герой – писарь, а герой Достоевского появляется в доме генерала Крахоткина как чтец (см.: Достоевский 1972: 7); однако по существу персонажи сходны: оба занимаются «трансляцией» текстов. Характерно, что Бахчевев саркастически называет Опискина «писаным красавцем» (Достоевский 1972: 24). Намек на каламбурность его фамилии (и заодно на гоголевского героя) видим в диалоге о современной литературе, когда Опискин заявляет:

в разгар «боя» герой засыпает вместе с «соратником по борьбе» – извозчиком; см.: Аверченко 2012а: 123), выглядит «невсамделишной». Можно сказать, что тяжелый сон о погонях и двойниках, имеющий к тому же эротический подтекст, завершается освобождающим ощущением полета (51). Конечно, сон здесь напоминает смерть – однако показательно, что в названии последней главы «Парфорсное кино и бездна» (46) присутствует мотив кинематографа, подкрепляющий образ иллюзии.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Абрагам К. 1912. Сон и миф: Очерк народной психологии. – М.: Книгоиздательство „Современные проблемы“.
- Аверченко А. Т. 2012а. Чудеса. – Аверченко А. Т. Собр. соч.: В 13-ти тт. Т. 2. М.: Издательство «Дмитрий Сечин». С. 115–123.
- Аверченко А. Т. 2012б. Сорные травы. – Аверченко А. Т. Собр. соч.: В 13-ти тт. Т. 5. – М.: Издательство «Дмитрий Сечин». С. 227–382.
- Азбука 1918. Гудим Бодай-Корова. Азбука «Чертовой перечницы». – Чертова перечница. Киев, 1918. № 6. 29 ноября.
- Афанасьев А. Н. 2008а. Вошь и блоха. – Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 5-ти тт. Т. 5. М.: ТЕРРА – Книжный клуб. С. 54.

...из новейших мне более всех нравится «Переписчик» – легкое перо!
– «Переписчик»! – вскрикнула Анфиса Петровна, – это тот, который пишет в журнал письма? Ах, как это восхитительно! какая игра слов.
– Именно, игра слов. Он, так сказать, играет пером. Необыкновенная легкость пера! (Достоевский 1972: 70).

Упоминание об этих деталях имеет смысл потому, что у Булгакова тоже очевидна склонность к каламбурам на основе слов с корнем «-пис-». Так, в «Белой гвардии» есть диалог Николки с некоей «веселой бабенкой» по поводу Петлюры: «Кажуть, вин красавец неописуемый. <...> – Да... неописуемый» (Булгаков 2007–2011, 1: 299). Ср. шутку самого писателя по адресу сына пианистки М. А. Пазухиной – 25 июля 1925 г. она сообщала мужу из Коктебеля: «...сегодня Булгаков встретил его приветствием: “Здравствуй, красавец мой неописуемый”» (Купченко, Давыдов 1988: 419). В комедии «Багровый остров» характерна оговорка Геннадия Панфиловича, возмущенного поведением Дымогацкого: «Так поступатели не пи... Так писатели не поступают» (Булгаков 2007–2011, 4: 196). В ранних (начало 1930-х гг.) редакциях «романа о дьяволе» название «творческой» организации было создано не на основе слова «литератор» (вспомним Массолит), а на основе слова «писатель» и давало бурлескные аббревиатуры: «Всеобпис», «Опис», «Вседрупис», «Всемиопис» (см.: Булгаков 2014: 109, 112, 121, 141).

- Афанасьев А. Н. 2008б. Иван Лыков. – Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 5-ти тт. Т. 5. М.: ТЕРРА – Книжный клуб. С. 258–259.
- Афанасьев А. Н. 2008в. Мальчик с пальчик. – Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 5-ти тт. Т. 2. М.: ТЕРРА – Книжный клуб. С. 254–256.
- Беловинский Л. В. 2003. Энциклопедический словарь российской жизни и истории: XVIII – начало XX в. М.: ОЛМА-ПРЕСС.
- Бочаров С. Г. 1985. Загадка «Носа» и тайна лица. – Бочаров С. Г. О художественных мирах. М.: Советская Россия. С. 124–160.
- Булгаков М. А. 2007–2011. Собр. соч.: В 8-ми тт. М.: АСТ; Астрель.
- Булгаков М. А. 2014. Мастер и Маргарита: Полное собрание черновигов романа. Основной текст: В 2-х тт. Т. 1. М.: Пашков Дом.
- Вайскопф М. Я. 1993. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: Радикс.
- Виноградов В. В. 1921. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос». – Начала. 1921. № 1. С. 82–105.
- Виноградова Л. Н. 2009. Подменыш. – Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5-ти тт. Т. 4. М.: Международные отношения. С. 98–103.
- Гершензон М. О. 1922. Гольфстрем. М.: Шиповник.
- Гоголь Н. В. 1938. Нос. – Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14-ти тт. Т. 3: Повести. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР. С. 47–75.
- Гоголь Н. В. 1940. Ночь перед Рождеством. – Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14-ти тт. Т. 1: Ганц Кюхельgarten. Вечера на хуторе близ Диканьки. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР. 1940. С. 201–243.
- Гоголь Н. В. 1951. Мертвые души. – Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14-ти тт. Т. 6: Мертвые души. [Т.] I. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР. С. 5–247.
- Гудим Бодай-Корова 1908. Азбука для детей и для литераторов. – Сатирикон. 1908. № 5. С. 11.
- Давыдов Д. В. 1984. Стихотворения. Л.: Советский писатель.
- Достоевский Ф. М. 1972. Село Степанчиково и его обитатели. – Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти тт. Т. 3: Село Степанчиково и его обитатели. Униженные и оскорбленные. Л.: Наука. С. 5–168.
- Ермаков И. Д. 1921. Послесловие. – Гоголь Н. В. Нос. М.: Издательство «Светлана». С. 85–129.

- Ермаков И. Д. 1923. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. Органичность произведений Гоголя. М.; Пг.: Государственное издательство.
- Жаккар Ж.-Ф. 2011. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение.
- Завадовский М. М. 1991. Страницы жизни. История одного исследования. – М.: Издательство Московского государственного университета.
- Купченко В. П., Давыдов З. Д. 1988. М. Булгаков и М. Волошин. – М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М.: Искусство. С. 411–424.
- Лермонтов М. Ю. 1935а. Монго. – Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 5-ти тт. Т. 3: Поэмы и повести в стихах. М.; Л.: Academia. С. 546–553.
- Лермонтов М. Ю. 1935б. Уланша. – Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 5-ти тт. Т. 3: Поэмы и повести в стихах. М.; Л.: Academia. С. 542–545.
- Лермонтов 1972. М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. – М.: Художественная литература.
- Маяковский В. В. 1957. Бюрократида. – Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13-ти тт. Т. 4: 1922 – февраль 1923. М.: Государственное издательство художественной литературы. С. 20–25.
- Мустангова Е. 1927. Михаил Булгаков. – Печать и революция. 1927. № 4. С. 81–87.
- Переверзев В. 1924. Новинки беллетристики. – Печать и революция. 1924. № 5. С. 136–137.
- Пушкин 1918. Пушкин А. С. Гавриилиада: Полный текст / Вступительная ст. и критические примечания В. Брюсова. М.: Альциона.
- Пушкин А. С. 1922. Гавриилиада / Ред., примечания и комментарий Б. Томашевского. Пб.: Труды Пушкинского Дома. С. 23–110.
- Пушкин А. С. 1994а. Полн. собр. соч.: В 17-ти тт. Т. 1: Лицейские стихотворения. М.: Воскресенье.
- Пушкин А. С. 1994б. Полн. собр. соч.: В 17-ти тт. Т. 2: Стихотворения 1817–1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. Кн. 1. М.: Воскресенье.
- Пушкин А. С. 1994в. Полн. собр. соч.: В 17-ти тт. Т. 4: Поэмы 1817–1824. М.: Воскресенье.
- Пушкин А. С. 1995а. Гусар. – Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17-ти тт. Т. 3. Кн. 1: Стихотворения 1826–1836. Сказки. М.: Воскресенье. С. 300–303.

- Пушкин А. С. 1995б. Евгений Онегин. – Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17-ти тт. Т. 6: Евгений Онегин. М.: Воскресенье. С. 3–205.
- Пушкин А. С. 1996а. <Из лицейского дневника 1815 г.>. – Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17-ти тт. Т. 12: Критика. Автобиография. М.: Воскресенье. С. 295–302.
- Пушкин А. С. 1996б. Table-talk. – Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17-ти тт. Т. 12: Критика. Автобиография. М.: Воскресенье. С. 156–177.
- Сигалова Е. В. 2012. Денис Давыдов: мифы и реальность. – Пространство и время. 2012. № 4 (10). С. 202–210. [<http://www.space-time.ru/assets/files/10-4-2012.pdf>]
- Слезкин Л. Ю. 2009. До войны и на войне. М.: Парад.
- Соколов Н. С. 1989. Он. – Русские песни и романсы. М.: Художественная литература. С. 417–418.
- Терновская О. А. 1995. Борода. – Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти тт. М.: Международные отношения. Т. 1. С. 229–230.
- Тынянов Ю. Н. 1977. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). – Тынянов Ю. Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. М.: Издательство «Наука». С. 198–226.
- Черных П. Я. 1999. Историко-этимологический словарь русского языка: В 2-х тт. 3-е изд. Т. 1: А – Пантомима. М.: Издательство «Русский язык».
- Чудакова М. О. 1985. Гоголь и Булгаков. – Гоголь: История и современность. М: Советская Россия. С. 360–388.
- Юнг К. Г. 1994. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа.
- Яблоков Е. А. 1997. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М: РГГУ.
- Яблоков Е. А. 2001. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры.
- Яблоков Е. А. 2014. «Ведь неполный год, как я болею...»: Проблема финальной датировки в рассказе «Морфий». – Яблоков Е. А. Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века. СПб.: Дмитрий Буланин. С. 135–151.
- Яблоков Е. А. Чужой «свой» и свой «чужой»: Михаил Булгаков и Аркадий Аверченко (*в печати*).
- Milne, L. 1990. Mikhail Bulgakov: A Critical Biography. Cambridge; New York; Port Chester; Melbourne; Sydney: Cambridge University Press.

ДВЕ ВЕРСИИ ОДНОГО СОБЫТИЯ (ИСТОРИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ К АНЕКДОТУ С. Д. ДОВЛАТОВА)

А. И. Федута
(Минск)

Тамаре Николаевне Зибуновой

В книге «Соло на ундервуде» Сергея Довлатова есть примечательный фрагмент. Приведем его целиком:

Рассказывали мне такую историю. Приехал в Лодзь советский министр Громыко. Организовали ему пышную встречу. Пригласили местную интеллигенцию. В том числе знаменитого писателя Ежи Ружеви́ча.

Шел грандиозный банкет под открытым небом. Произносились верноподданнические здравицы и тосты. Торжествовала идея польско-советской дружбы.

Громыко выпил сливовицы. Раскраснелся. Наклонился к случайно подвернувшемуся Ружеви́чу и говорит:

- Где бы тут, извиняюсь, по-маленькому?
- Вам? – переспросил Ружеви́ч.

Затем он поднялся, вытянулся и громогласно крикнул:

- Вам?! Везде!... (Довлатов 1980: 45).

Если не отмечать допущенную Довлатовым фактическую ошибку (классика польской поэзии и драматургии XX века Ружеви́ча звали не Ежи, а Тадеушем), то в остальном мы имеем дело с практически безукоризненным литературным анекдотом. И это естественно. Как отмечает известный исследователь природы жанра анекдота в русской литературе Е. Я. Курганов, в рассказах Довлатова «ощутим мощнейший анекдотический субстрат, буквально ЗАБИВАЮЩИЙ все остальные запахи. Более того, именно анекдот прежде всего и определяет художественные законы довлатовского мира» (Курганов 2015: 238).

Однако сама история, рассказанная С. Д. Довлатовым, известна мне и по другому источнику – устному рассказу известного польского журналиста и общественного деятеля Адама Михника, некоторое время работавшего секретарем выдающегося поэта Антония Слонимского (1895–1976). Версия Михника отличается от версии Довлатова двумя существенными деталями. Первая: вместо министра иностранных дел СССР польские писатели принимают делегацию Союза Писателей СССР во главе с Александром Чаковским (1913–1994). И вторая деталь: фразу-пуант («Вам – везде!!!») произносит в ней как раз Антоний Слонимский.

Трудно определить, какая из двух версий анекдота исторически более справедлива. Очевидно, что обе они восходят к событию, имевшему место в исторической реальности. Однако в них описывается разная реальность.

Согласно версии Адама Михника, скорее всего, основанной на рассказе самого Антония Слонимского, визит делегации СП СССР в Варшаву состоялся между 1956 и 1959 гг. – в то время, когда Слонимский работал председателем Союза польских писателей. Это – время хрущевской «оттепели», причем самое ее начало. Надежды на десталинизацию идеологии и культуры еще не рухнули. Фронта в литературе стала модой, и один из крупнейших довоенных польских поэтов-модернистов, Слонимский демонстрирует свое фрондерство, что на общем «оттепельном» фоне не является сколько-нибудь заметным фактом.

Его гость, Александр Чаковский, еще не стал тем литературным функционером, каким запомнило его мое поколение. Позади у Чаковского годы войны, когда он был фронтовым корреспондентом. В описываемый период он является главным редактором журнала «Иностранная литература» (1955–1963). Сейчас от его позиции во многом зависит публикация на русском языке писателей стран так называемого «социалистического лагеря», куда входит и «братская» Польша. Он еще не стал членом ЦК КПСС, депутатом Верховного Совета СССР, секретарем правления Союза Писателей СССР и не приобрел репутацию «мягкого сталиниста».

Можно сказать, что коллизия носит «ведомственный» характер. Предложение воспользоваться всей окружающей территорией для отправления малой нужды исходит от крупного писателя и обращено к писателю-гостю – так сказать, жест вежливости. Пусть, гротескно преувеличенной вежливости (что объяснимо), но все-таки шутка в данном случае не является сколько-нибудь вызывающей – герои анекдота формально являются равностатусными.

Иное – у Довлатова.

Герою анекдота выступает не менее, чем Слонимский, известный в Польше, но гораздо более популярный за пределами родины Тадеуш Ружевиц (1921–2014). Причем популярность Ружевица на Западе обусловлена не его поэтическим талантом, а причастностью к созданию жанра польского «театра абсурда» – наряду со Славомиром Мрожеком. И рассказанный Довлатовым анекдот, таким образом, сразу же укладывается в определенную жанровую традицию: драматург-«абсурдист» превращает Андрея Громыко в персонажа из собственной пьесы.

При этом смена статуса и второго персонажа анекдота серьезно влияет на его содержание. В интерпретации Довлатова не писатель подшучивает над писателем – польский интеллигент дерзит могущественному министру иностранных дел Советского Союза. Это тем более актуально, что Андрей Громыко для Довлатова олицетворяет государство, раздавившее демократические реформы в Венгрии, «бархатную весну» в Чехословакии и введшее войска в Афганистан; через год после выхода «Соло на ундервуде» (1980) под давлением СССР будет введено военное положение и в Польше. Таким образом, предложение справить «малую нужду» там, где гостю будет угодно, обретает характер зловещего предсказания.

Есть и еще один существенный момент. В «версии Слонимского / Михника», как мы видели, легко определяется время происходящих событий. Анекдот Довлатова носит вневременной характер: противостояние писателя и враждебной ему власти происходит всегда и везде. Впрочем, как и желание тоталитарной империи «справлять нужду», где заблагорассудится, также не имеет временных и пространственных ограничений.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Довлатов С. 1980. Соло на ундервуде: Записные книжки. Париж; Нью-Йорк: Издательство «Третья волна».
- Курганов Е. 2015. Анекдот как жанр русской словесности. М.: ArsisBooks.

КРИТИКА

ДОН КИХОТЫ «СНЕЖНОЙ РЕВОЛЮЦИИ»

РЕЦ. НА КН.: «МЫ НЕ НЕМЫ!»: АНТРОПОЛОГИЯ
ПРОТЕСТА В РОССИИ 2011–2012 ГОДОВ. Тарту:
[Eesti Kirjandusmuuseum], 2014. 335 с. Тираж не указан.

Дарья Дорвинг
(Таллин)

Изданный в Эстонии сборник «Мы не немцы!» (2014) посвящен массовым протестам 2011–2012 гг., поводом для которых стали нарушения на выборах в Государственную думу Российской Федерации в декабре 2011 г. Люди, вышедшие на улицы российских мегаполисов, желали вернуть себе право голоса – как на избирательном участке, так и в общественной жизни. В новейшую историю России эти протесты вошли под негласным названием «Снежная революция» или «Белая революция», так как протестующие надеялись на мирную смену власти по типу «цветных» революций в Грузии и в Украине.

«Мы не немцы!» – это коллективный труд социологов, антропологов, фольклористов и филологов. По словам составителей, фольклориста А. Архиповой и антрополога М. Алексеевского, целью данной книги было «показать, какие социальные, фольклорные и лингвистические явления стоят <...> за протестным движением», а также выявить, «какие культурные механизмы актуализируются во время митингов» (11). Не случайно подзаголовок сборника – «Антропология протеста» – отсылает к названию скандального документального фильма НТВ «Анатомия протеста» (2012). В отличие от режиссеров пропагандистского фильма, авторы коллективной монографии не изобличают протестующих, а изучают.

По своей структуре сборник делится на три раздела. Первый из них – «Уличный и виртуальный протест» – посвящен социологии протеста. Второй – «Язык протеста» – изучению лингвистических особенностей оппозиционного дискурса. Третий – «От общеграж-

данского к локальному протесту» – топографии и формам протеста. Временной период рассматриваемых в книге событий – декабрь 2011 – март 2013 гг.

Одна из характерных черт «Снежной революции» – активное использование социальных сетей для распространения информации. С помощью “Facebook” и “Twitter” организаторам удалось призвать на свои акции тысячи людей. Авторы статьи «Логика виртуального протеста: Интернет после выборов» Д. Радченко, Д. Писаревская и И. Ксенофонтова последовательно рассматривают события зимы 2011–2012 гг. и ответную реакцию на них в интернете.

Возрастной состав «Снежной революции» стал объектом исследования этнолога Д. Громова. В отличие от предыдущих массовых акций протеста, в которых участвовали в основном молодые политические активисты, в акциях зимы 2011–2012 гг. приняли участие люди среднего возраста, прежде не ходившие на митинги. По мнению ученого, именно этим фактором обусловлен мирный характер зимних протестов.

М. Алексеевский в статье «Кто все эти люди (с плакатами)?» отмечает карнавальную природу декабрьских митингов, проявившуюся в создании «смешных» плакатов с абсурдными лозунгами. Подобные плакаты нехарактерны для протестной культуры России, поэтому антрополога особенно интересовали причины популярности этой формы агитации. Возможный ответ на данный вопрос ученый видит в том, что человек с остроумным плакатом неизбежно чувствует себя привилегированным участником митинга и не сливается с толпой, а содержание его плаката может быть приравнено к публичному индивидуальному высказыванию.

Целью А. Соколовой, М. Головиной и Е. Семирхановой было дать «социальный портрет митингующих в динамическом развитии». Авторы статьи провели на московских митингах серию социологических опросов и полуструктурированных интервью, данные которых позволили узнать гендерно-возрастной состав, уровень образования и доходов митингующих (в основном это мужчины до 35 лет с высшим образованием и высоким уровнем дохода).

Для того, чтобы классифицировать наиболее популярные фреймы, к которым отсылают лозунги протестующих, А. Архиповой, А. Соминым и А. Шевелевой была составлена база из 1538 лозунгов или иных вербальных и визуальных знаков протеста. Фреймы можно разделить на три типа: 1) обыгрывающие известную цитату («Мы стали более лучше одеваться»; «Света из Иваново»); 2) отсылающие к прецедентному событию или ситуации (погружение В. В. Путина на дно Таманского залива 10 августа 2011 г., «Амфоры») и 3) основанные на контаминации нескольких сюжетов («Бадминтон»; «Краб на галерах»). Помимо фреймов, исследователи также подсчитали количество случаев языковой игры в лозунгах. Языковая игра могла быть выражена в зачеркиваниях («выб^ооры»), спунеризмах («МУТИН – ПУДАК») и идиомах («12 лет псу под хвост. Хватит!» – лозунг, размещенный на собаке). По мнению ученых, использование языковых игр призвано облегчить коммуникацию между демонстрантами и адресатами их посланий. Основные группы адресатов, к которым обращались митингующие: это – власть, другие участники митинга и иностранные СМИ. Встречались и безадресные послания.

Статья А. Мороза также посвящена типологии плакатов митингующих. В зависимости от соотношения текста, его «носителя» и изображения на самом плакате, автор выделяет следующие типы плакатов: «эпический плакат», «плакат-лозунг», «плакат-демотиватор», «плакат без текста» и «плакат как перформанс». По подсчетам исследователя, значительная доля плакатов была обращена к самим протестующим и лишь малая часть – к властям. Плакат мог использоваться как средство саморепрезентации, так и как опознавательный знак для «своих».

Если предыдущие статьи были посвящены классификации форм протестных высказываний, то статья М. Ахметовой «Вокруг бандерлогов» посвящена рассмотрению конкретного фрейма «Бандерлоги» и его отражению в атрибутике участников московских протестов. Во время прямого эфира на федеральных каналах в декабре 2011 г. премьер-министр России Путин, говоря о действиях несистемной оппозиции, неточно процитировал фразу одного из

героев «Книги джунглей» (1894) Редьярда Киплинга: «Идите ко мне, бандерлоги». М. Ахметова отмечает, что глава правительства процитировал не текст английского писателя, а фразу из советского мультфильма, снятого по мотивам «Книги джунглей» в 1973 г. Об этом свидетельствует произношение Путиным слова «бандерлоги». В переводах Киплинга на русский язык крикливые и отверженные обезьяны названы «Бандар-Логи». Большинство протестующих восприняло высказывание Путина как личное оскорбление, отчего тексты на их плакатах были наполнены символической ответной агрессией.

Статья М. Сухановой «Хомячки и пингвины» также посвящена рассмотрению конкретного примера языковой игры. Как пишет автор, данный фрейм берет свое начало из частного телефонного разговора Б. Е. Немцова, который был подслушан и опубликован прокремлевским сетевым ресурсом. Немцов, обсуждая с коллегами по несистемной оппозиции участников митинга, назвал последних «хомячками из Интернета» и «боязливими пингвинами». Характеристика, данная Немцовым, также вызвала недовольство протестного сообщества.

Реакцию митингующих на высказывание премьера о белых ленточках, которые тот якобы перепутал с контрацептивами, исследовал М. Матлин. Как и в предыдущих двух случаях, реакция на слова Путина была негативной. Автор статьи выделяет три типа стратегии ответов кандидату в президенты: через плакаты, артефакты и акции.

Раздел, посвященный изучению лингвистических особенностей оппозиционного дискурса «Снежной революции» открывает статья И. Седаковой, в которой рассматривается обыгрывание митингующими имен известных политиков. Чаще всего протестующие прибегали к шаржированию (Медведопут), интерпретации семантики корня («Путин хочет запутать»), образованию неотфамильных прозвищ («Распил Откатович Обещалкин»), «своескому обращению» («Вова», «Димон») и «расшифровке» инициалов («ВВП – Воровская Вертикаль Путина»). Обыгрывание имен характерно как для противников Путина, так и для его сторонников («Все путем!», «Путин – верный путь»).

В продолжение темы изучения языка «Снежной революции», Л. Федорова выделяет несколько регистров, в рамках которых формируется «языковой ландшафт» зимних митингов. Высказывания митингующих могут быть сведены к пяти основным стилям: «патриархальному», «общему жаргону» горожан, «интернет-жаргону», «сказочно-ироничному» и «политическому».

После двадцатилетней политической апатии, многотысячные митинги «Снежной революции» были восприняты как экстраординарное событие. Историк Е. Струкова в поисках аналогий приходит к выводу, что ближайшим историческим периодом, в котором россияне были так же политически активны, оказалась Перестройка. «Снежную революцию» с Перестройкой роднит не только массовость, но и общие требования. Лозунги митингующих 2011–2012 гг. во многом повторяли перестроечные, а в ряде плакатов присутствовала апелляция к политическим авторитетам тех лет: А. Д. Сахарову, Вацлаву Гавелу, Е. Т. Гайдару и М. С. Горбачеву. Безусловно, у двух исторических событий имеются различия. В первую очередь, это разные причины начала протестов. Перестроечные митинги были в поддержку реформ, проводимых властью. «Снежная революция» началась в условиях, когда власть утратила обратную связь с обществом. Кроме того, в отличие от лозунгов зимы 2011–2012 годов, лозунги Перестройки были предельно серьезны и драматичны.

Завершает лингвистический раздел статья Е. Ягуновой, И. Крыловой, О. Макаровой и Л. Пивоваровой, в которой ученые исследовали интуитивную значимость тем и номинаций «Снежной революции» для носителей языка и СМИ. В результате проведенного эксперимента были выявлены наиболее актуализированные мемы и обнаружено частичное несовпадение календарного и психологического времени в восприятии событий информантами.

Третий раздел сборника посвящен топографии и конкретным формам протеста. В статье А. Астаповой «“Игрушко митингуэ!”: наномитинг в России и Беларуси» рассказано о феномене так называемых игрушечных митингов. Впервые «наномитинги» появились осенью 2011 г. в США, в лагерях движения Occupy Wall

Street. В России первый митинг игрушек прошел в городе Апатиты и не вызвал недовольства со стороны властей. Организаторам «наномитингов» в Беларуси, в отличие от российских коллег, повезло гораздо меньше: двое из них были арестованы. «Наномитинги» тяготеют к абсурдизации: использование игрушек вместо людей позволяет наглядно продемонстрировать ненормальность положения человека в недемократическом обществе. В то же время, ответственность за организацию «наномитингов» значительно ниже, поэтому они представляют собой сравнительно безопасный способ протеста.

Бессрочный круглосуточный пикет «ОккупайАбай», исследованием которого занимались Ю. Ляхова и В. Лурье, тоже получил свое название по аналогии с уже упомянутыми американскими акциями протеста. В мае 2012 г. на Чистых прудах, возле памятника казахскому поэту Абаю Кунанбаеву, митингующим удалось устроить протестный лагерь. В отличие от американцев, российские участники пикета выдвигали не социальные требования, а политические. Особенностью «ОккупайАбай» стал поиск новых форм протеста: привычные атрибуты митинга заменялись более оригинальными, с использованием инсталляций и животных.

Завершает раздел статья В. Лурье, посвященная митингам в защиту больницы № 31 в Санкт-Петербурге. Митинги, прошедшие 23 января и 3 февраля 2013 г., относятся к малочисленным локальным мероприятиям. Однако, как отмечает В. Лурье, участники акций продолжали использовать те формы и способы саморепрезентации, которые проявились зимой 2011–2012 гг.: плакаты, перформансы и инсталляции. Помимо конкретных требований оставить больницу горожанам, на митингах звучали призывы к решению общегородских и даже общероссийских проблем. Подобный переход от локальных проблем к общим позволяет ученому классифицировать петербургские митинги как очередной этап «Снежной революции».

Подводя итоги, отметим, что большинство авторов «Антропологии протеста» были не только сторонними наблюдателями,

но и активными участниками описываемых событий. Это дает читателю возможность прочесть сборник не только как подробное исследование протестных акций, но и как хронику очевидцев.

«Мы не немые!» – это своеобразный «памятник» тому времени, когда великие иллюзии вывели на улицы российских городов тысячи энтузиастов «Снежной революции». Хотя протесты и не увенчались успехом, зима 2011–2012 гг. останется в новейшей истории России как время небывалого политического подъема.

БИБЛИОГРАФИЯ

КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ТАЛЛИНСКОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА: МАТЕРИАЛЫ
К БИБЛИОГРАФИИ (1998–2000)¹

1998

34.0. БУЛГАКОВСКИЙ СБОРНИК. [ВЫП.] III: МАТЕРИАЛЫ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА / СОСТ. И РЕД. И. БЕЛОБРОВЦЕВА, С. КУЛЬЮС. ТАЛЛИНН: TRÜ KIRJASTUS, 1998. 132 с.

- 34.1. **Ю. Смирнов.** Поэтика и политика (О некоторых аллюзиях в произведениях М. Булгакова). С. 5–19.
- 34.2. **О. Есипова.** Русский Дон Кихот и Булгаков. С. 21–36.
- 34.3. **Ф. Балонов.** Понятия 'поэт' и 'мастер' в системе представлений Михаила Булгакова. С. 37–43.
- 34.4. **С. Бобров.** «Мастер и Маргарита»: Ершалаим и / или Москва? С. 45–56.
- 34.5. **И. Белобровцева, С. Кульюс.** Иностранец в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 57–67.
- 34.6. **О. Костанди.** К проблеме криптографии в романе «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. С. 69–76.
- 34.7. **А. Рогачевский.** Михаил Булгаков как детский писатель (Предварительные заметки). С. 77–88.
- 34.8. **И. Белобровцева, С. Кульюс.** Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Диалогическое слово в романе. С. 89–98.

Полемика

- 34.9. **А. Барков.** К вопросу о методике структурного анализа романа «Мастер и Маргарита». С. 101–115.

¹ Продолжение. Начало – в выпусках “Slavica Revalensia” за 2015 и 2016 гг.

Работы начинающих филологов

34.10. **А. Меймре.** Заметки к образу Маргариты. С. 119–122.

Вокруг Булгакова

34.11. [**И. З. Белобровцева, С. К. Кульюс.**] От составителей. С. 125.

34.12. [**И. З. Белобровцева, С. К. Кульюс.**] К статье Эм. Бескина «Кремовые шторы». С. 126.

34.13. Эм. Бескин. Кремовые шторы. С. 127–129.

34.14. [**И. З. Белобровцева, С. К. Кульюс.**] К статье А. Меньшого «Москва в 1928-м году». С. 130.

34.15. А. Меньшой. Москва в 1928-м году. С. 131–132.

35.0. **А. М. ГУБЕРГРИЦ.** РУССКАЯ ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА: ПОСОБИЕ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ТАЛЛИНН: TRÜ KIRJASTUS, 1998. 99 с.

36.0. **С. КУЛЬЮС.** «ЭЗОТЕРИЧЕСКИЕ КОДЫ» РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» (ЭКСПЛИЦИТНОЕ И ИМЛИЦИТНОЕ В РОМАНЕ). ТАРТУ: TARTU ÜLIKOOLI KIRJASTUS, 1998. 208 с. (DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS. [VOL.] 5).

37.0. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА В ЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ / РЕД. С. ДОЦЕНКО, С. КУЛЬЮС, А. МЕЙМРЕ. ТАЛЛИНН: TALLINNA PEDAGOOGIKAÜLIKOOL, 1998. 172 с. (ACTA UNIVERSITATIS SCIENTIARUM SOCIALIUM ET ARTIS EDUCANDI TALLINNENSIS. A 13: HUMANIORA). 172 с.

37.1. **С. Кульюс.** Символистская критика «вокруг и около» Л. Андреева. С. 9–15.

37.2. **Л. Спроге.** Эллис: «Маскарад. Терцины». С. 16–25.

37.3. **С. Доценко.** «Город мечты» или «мерзость запустения»? (А. Ремизов в полемике с Д. Мережковским). С. 26–40.

37.4. **Е. Тырышкина.** Мотивы старообрядчества в творчестве А. Ремизова. С. 41–47.

37.5. **Х. Вашкелевич.** «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: Последняя русская летопись индивидуального сознания. С. 48–56.

37.6. **А. Возняк.** От Христа к человеку: Легенда А. Ремизова о св. Николае. С. 57–67.

- 37.7. **О. Костанди.** От романа относительности к хронотопу: К проблеме эйнштейнианы в русской литературе 1920-х годов. С. 68–84.
- 37.8. **А. Меймре.** Русская периодика в Эстонии: Газетная борьба середины 1920-х годов. С. 85–98.
- 37.9. **И. Белобровцева, С. Кульюс.** Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Несколько замечаний об игре в сцене бала Сатаны. С. 99–108.
- 37.10. **И. Белобровцева, С. Кульюс.** Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Поэтика эпилога. С. 109–118.
- 37.11. **В. Хазан.** Эротические функции одежды в цикле рассказов И. Бунина «Темные аллеи». С. 119–135.
- 37.12. **О. Шиндина.** Фрагмент петербургского текста: «Петербург» А. Белого и «Козлиная песнь» К. Вагинова. С. 136–149.
- 37.13. **Л. Спроге, Д. Самойлов** и историко-литературный контекст: Мотив «убиенного царевича» в поэзии Серебряного века. С. 150–158.
- 37.14. **А. Губергриц.** Русская драматургия для подростков конца 1950-х – 1960-х годов. С. 159–166.
- 37.15. Об авторах. С. 167–168.
- 37.16. About the authors. С. 169–170.
- 37.17. Autoritest. С. 171–172.

1999

- 38.0. **Е. КУРГАНОВ.** СРАВНИТЕЛЬНЫЕ ЖИЗНЕОПИСАНИЯ: ПОПЫТКА ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. [В 2-х тт.]. ТАЛЛИНН: TRÜ KIRJASTUS, 1999. 199 с. (Т. I), 295 с. (Т. II).
- 39.0. STUDIA SLAVICA: СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ МОЛОДЫХ ФИЛОЛОГОВ / СОСТ. И РЕД. А. МЕЙМРЕ. [ВЫП.] I. ТАЛЛИНН: ТАЛЛИННСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ. 168 с.²
- 39.1. [Аурика Меймре.] Предисловие. С. 3.

² Также см.: «Указатель содержания сборников “Studia Slavica” в выпуске “Slavica Revalensia” за 2014 г.

Теоретические проблемы литературоведения

- 39.2. **И. Калинин.** Утопия и риторическая культура слова. С. 9–16.
- 39.3. **А. Веселова.** Жанр романа в России в XVIII веке (Проблема дефиниции). С. 17–26.
- 39.4. **С. Доценко.** Об одной неточности В. Я. Проппа. С. 27–29.

Литературоведение

- 39.5. **А. Щербенок.** Художественная антропология Ж.-Ж. Руссо и рассказы Л. Н. Толстого второй половины 1850-х годов. С. 33–42.
- 39.6. **А. Путролайнен.** Мотив сна в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». С. 43–49.
- 39.7. **А. Романенкова.** Проблема смерти в творческом сознании Всеволода Гаршина. С. 50–59.
- 39.8. **Е. Светикова.** Литературные источники рассказа Ф. Сологуба «Отравленный сад». С. 60–66.
- 39.9. **Р. Соколов.** О системе персонажей в «Повести о Светомире Царевиче» В. И. Иванова. С. 67–76.
- 39.10. **Т. Малова.** Пушкинские реминисценции в системе эстетических взглядов М. Цветаевой. С. 77–84.
- 39.11. **А. Косинов.** Некоторые замечания о поэтике романа Г. Газданова «Призрак Александра Вольфа». С. 85–88.
- 39.12. **Г. Утгоф.** «...и не кончается строка»: К проблеме поэтики финала [некоторых романов] Владимира Набокова. С. 89–93.

Лингвистика

- 39.13. **Я. Берсон.** Составные прилагательные как грамматическая доминанта прозы Бориса Поплавского. С. 97–106.
- 39.14. **Н. Марусенко.** Семантизация служебных единиц в стихотворных текстах второй половины XX века. С. 107–115.
- 39.15. **Е. Глазанова.** К вопросу о структуре прототипической категории. С. 116–126.
- 39.16. **Е. Архипова.** Просодическая характеристика фонетической базы данных русского языка. С. 127–134.
- 39.17. **Е. Пурицкая.** Интерпретация молчания носителями традиционной культуры. С. 135–140.
- 39.18. **Д. Миронов.** Обращение как форма речевого этикета в современном русском языке. С. 141–149.

39.19. **W. T. Stefańczyk.** Próba analizy typologicznej języka estońskiego i polskiego. С. 150–151.

Культура русского зарубежья

39.20. **А. Меймре.** Русские юмористические периодические издания Эстонии. С. 155–161.

39.21. **А. Пиотровска.** Русский эмиграционный театр «Дерево» – феномен сегодняшней европейской культуры. С. 162–168.

2000

40.0. **А. ДАНИЛЕВСКИЙ.** ПОЭТИКА «ПОВЕСТИ О ПУСТЯКАХ» Б. ТЕМИРЯЗЕВА (ЮРИЯ АННЕНКОВА). ТАРТУ: TARTU ÜLIKOOLI KIRJASTUS, 2000. 152 с. (DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS. [VOL.] 9).

41.0. **С. ДОЦЕНКО.** ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ А. М. РЕМИЗОВА: АВТОБИОГРАФИЗМ КАК КОНСТРУКТИВНЫЙ ПРИНЦИП ТВОРЧЕСТВА. ТАЛЛИНН: TRÜ KIRJASTUS, 2000. 161 с. (TALLINNA PEDAGOOGIKA-ÜLIKOOLI HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID. [V.] 1).

42.0. КУЛЬТУРА РУССКОЙ ДИАСПОРЫ: ВЛАДИМИР НАБОКОВ – 100. МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ (ТАЛЛИНН – ТАРТУ, 14–17 ЯНВАРЯ 1999) / [РЕД. ТОМА И. БЕЛОБРОВЦЕВА, А. ДАНИЛЕВСКИЙ; ПРИ УЧАСТИИ Г. УТГОФА И Д. МИРОНОВА]. ТАЛЛИНН: TRÜ KIRJASTUS, 2000. 401 с.

I

42.1. **J. Grayson.** Nabokov's Balancing Act. С. 9–31.

42.2. **М. Д. Шпраер.** Сексография Набокова. С. 32–51.

II

42.3. **В. Старк.** Генеалогические пассажи в творчестве В. Набокова. С. 52–61.

42.4. **М. Маликова.** Жертва тотального воспоминания. С. 62–75.

42.5. **И. Белобровцева.** Мотив тени у В. Набокова. С. 76–90.

42.6. **А. Бабигов.** Образ «дом-время» в произведениях В. Набокова: Способ построения и композиционное значение. С. 91–98.

- 42.7. **А. Долинин.** О некоторых анаграммах в творчестве Владимира Набокова. С. 99–107.
- 42.8. **К. Шлэгель.** Восприятие города: Набоков и таксисты. С. 108–118.
- 42.9. **М. Гришакова.** О некоторых аллюзиях у В. Набокова. С. 119–134.

III

- 42.10. **Э. Гаретто.** Владимир Набоков и Итало Кальвино: В поисках идеального читателя. С. 135–142.
- 42.11. **М. Медарич.** Томас Манн и Владимир Набоков (Об одной типологической аналогии). С. 143–158.
- 42.12. **А. Данилевский.** Из наблюдений над поэтикой «Повести о пустяках» Юрия Анненкова. Статья вторая: Анненков и Набоков. С. 159–194.
- 42.13. **Д. Лусе, Л. Спроге.** О творчестве В. Набокова в Латвии: Введение в тему. С. 195–203.
- 42.14. **П. Лавринец.** Владимир Набоков в Литве. С. 205–226.

IV

- 42.15. **С. Польская.** О рассказе Владимира Набокова «Пасхальный дождь». С. 227–240.
- 42.16. **О. Костанди.** «Король, дама, валет»: Искусство как прием. С. 241–259.
- 42.17. **В. Полишук.** Поэтика вещи в прозе Набокова (Ключи к роману «Король, дама, валет»). С. 260–275.
- 42.18. **А. Рогачевский.** «Король, <Пиковая> дама, валет»: К вопросу о пушкинском фоне у Набокова. С. 276–297.
- 42.19. **К. Сугимото.** Творящий повествователь: Рассказ «Бахман» в контексте творчества В. Набокова. С. 298–311.
- 42.20. **А. Vernitski (Ben-Amos).** The Estrangement of Exile: Vladimir Nabokov's Novel *Podvig (Glory)*. С. 312–328.
- 42.21. **Г. Утгоф.** «Подвиг» и «Истинная жизнь Себастиана Найта»: Опыт сопоставительного прочтения. С. 329–345.
- 42.22. **С. Туровская.** Повествовательная стратегия рассказа В. Сирина «Хват»: К вопросу о психоаналитическом истолковании. С. 346–355.
- 42.23. **С. Сендерович, Е. Шварц.** Балаган смерти: Заметки о романе В. Набокова "Bend Sinister". С. 356–370.
- 42.24. **А. Brodsky.** Nabokov's *Lolita* and the Post-War Émigré Consciousness. С. 371–390.

V

42.25. **Л. Спрое.** «...вороша старинные листы»: Набоковский автограф в альбоме Татьяны Ратгауз. С. 391–401.

43.0. МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ: ЕВРЕИ В РУССКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ. СБОРНИК СТАТЕЙ / РЕД. И. БЕЛОБРОВЦЕВА, С. ДОЦЕНКО, В. ХАЗАН. ТАЛЛИНН: ТАЛЛИНСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ; ЕВРЕЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ В ИЕРУСАЛИМЕ. 294 с.

- 43.1. **Д. Сегал.** «Пропавшие европейцы»: Ассимилированная еврейская интеллигенция в XX веке. С. 7–47.
- 43.2. **Е. Курганов.** Философская мысль «серебряного» века и еврейский вопрос. С. 48–79.
- 43.3. **В. Хазан.** «Особенный еврейско-русский воздух»: Несколько заметок о русско-еврейских литературных связях. С. 80–113.
- 43.4. **Г. Мондри.** Василий Розанов и еврейская сексуальность: К типологии предрассудков. С. 114–127.
- 43.5. **Н. Портнова.** Между тенденцией и творчеством (Заметки о русско-еврейской литературе). С. 128–139.
- 43.6. **И. Белобровцева.** Еврейская тема в творчестве А. Куприна. С. 140–152.
- 43.7. **Ф. Фёдоров.** О композиции «Избранных стихов» Довида Кнута. С. 153–165.
- 43.8. **Н. Праг.** Андрей Соболев и проблема русско-еврейской литературы. С. 166–180.
- 43.9. **А. Возняк.** «Прогулки с Пушкиным» Абрама Терца: Вопрос двойственности художественного метода. С. 181–192.
- 43.10. **Н. Рудник.** Черное и белое: Евгений Шварц. С. 193–220.
- 43.11. **В. Брио.** Литовский Иерусалим в польской и русской литературе XIX – начала XX вв. С. 221–247.
- 43.12. **Т. Шор.** Источники по истории образования евреев в Эстонии (XIX в. – 1940 [г.]). С. 248–257.
- 43.13. **А. Меймре.** История русскоязычной еврейской периодики в Эстонии (1918 – 1940 гг.). С. 258–278.
- 43.14. **Ю. Матвеева.** Д. С. Шор (15.01.1867 – 01.06.1942): Из истории создания института музыкального образования и воспитания в Палестине. С. 279–294.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Архипова Е. 39.16.
Бабилов А. 42.6.
Балонов Ф. 34.3.
Барков А. 34.9.
Белобровцева И. 34.0. (ред.), 34.5.,
34.8., 34.11., 34.12., 34.14., 37.9.,
37.10., 42.0. (ред.), 42.5., 43.0.
(ред.), 43.6.
Берсон Я. 39.13.
Бобров С. 34.4.
Вашкевич Х. 37.5.
Веселова А. 39.3.
Возняк А. 37.6., 43.9.
Гаретто Э. 42.10.
Глазанова Е. 39.15.
Гришакова М. 42.9.
Губергриц А. 35.0., 37.14.
Данилевский А. 40.0., 42.0. (ред.),
42.12.
Долинин А. 42.7.
Доценко С. 37.0. (ред.), 37.3., 39.4., 41.0.
Есипова О. 34.2.
Калинин И. 39.2.
Косинов А. 39.11.
Костанди О. 34.6., 37.7., 42.16.
Кульюс С. 34.0. (ред.), 34.5., 34.8.,
34.11., 34.12., 34.14., 36.0., 37.0.
(ред.), 37.1., 37.9., 37.10.
Курганов Е. 38.0., 43.2.
Лавринец П. 42.14.
Лусе Д. 42.13.
Маликова М. 42.4.
Малова Т. 39.10.
Марусенко Н. 39.14.
Матвеева Ю. 43.14.
Медарич М. 42.11.
Меймре А. 34.10., 37.0. (ред.), 37.8.,
39.0. (ред.), 39.1., 39.20., 43.13.
Миронов Д. 39.18., 42.0. (ред.).
Мондри Г. 43.4.
Пиотровска А. 39.21.
Полищук В. 42.17.
Польская С. 42.15.
Портнова Н. 43.5.
Прат Н. 43.8.
Пурицкая Е. 39.17.
Путролайнен А. 39.6.
Рогачевский А. 34.7., 42.18.
Романенкова А. 39.7.
Светикова Е. 39.8.
Сегал Д. 43.1.
Сендерович С. 42.23.
Смирнов Ю. 34.1.
Соколов Р. 39.9.
Спроге Л. 37.2., 37.13., 42.13., 42.25.
Старк В. 42.3.
Сугимото К. 42.19.
Туровская С. 42.22.
Тырышкина Е. 37.4.
Утгоф Г. 39.12., 42.0. (ред.), 42.21.
Фёдоров Ф. 43.7.
Хазан В. 37.11., 43.3.
Шварц Е. 42.23.
Шиндина О. 37.12.
Шлёгель К. 42.8.
Шор Т. 43.12.
Шраер М. Д. 42.2.
Щербенок А. 39.5.
Brodsky, A. 42.24.
Grayson, J. 42.1.
Stefańczyk, W. T. 39.19.
Vernitski (Ben-Amos), A. 42.20.

ABSTRACTS

Elena Kardash

“A PLUMP AMOUR WITH AN INVERTED TORCH”:

NOTES ON PUSHKIN'S *GROBOVSHCHIK*

This article is devoted to one of the most enigmatic details of Pushkin's *Grobovshchik* (1831), namely, “a plump Amour with an inverted torch.” The author investigates its variable semantic structures, and a range of narrative potentials determined by such contexts as a) classical allegorical tradition, b) patterns of the anecdote genre, c) elegiac language, and d) some elements of funeral practice.

KEYWORDS: 19th-Century Russian Literature, Alexander Pushkin (1799–1837), Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), Allegorical Image of Death, History of Signboards.

Sergei Dotsenko

THE IMAGE OF PETER THE GREAT IN ALEXEI REMIZOV'S

SHORT NOVEL *THE SISTERS OF THE CROSS*

This article explains the ambivalence of the image of Peter the Great, and his policy of Russia's Europeanization. According to Alexei Remizov, Peter's projects were mad and utopic, just like those of Ugryum-Burcheev, a character of Mikhail Saltykov-Shchedrin's *The History of a Town* (1870), yet at the same time for Remizov they were essentially Russian in spirit.

KEYWORDS: 20th-Century Russian Literature, Alexei Remizov (1877–1957), St. Petersburg Text, History of Literature.

Alexander Mets

“SERGEI IVANYCH”: A NOTE ON MANDEL'SHTAM'S *THE NOISE OF TIME*

“Sergei Ivanych” is a chapter from Osip Mandel'shtam's autobiographical narrative *The Noise of Time* (1925). The article represents some newly discovered

details of the life story of Mandel'shtam's private teacher Sergei Ivanovich Belyavsky (1883–1953).

KEYWORDS: 20th-Century Russian Literature, Osip Mandel'shtam (1891–1938), Biographical Context, History of Literature.

Alexander Grishin

THE FATE OF A “BLACK MAN”: BETWEEN THE REDS AND THE WHITES
(TOWARDS THE HISTORY OF ANDREI PLATONOV'S EARLY FILM PLOT)

The present article is focussed on Andrei Platonov's relations with a Soviet film company “Sovkino” in the period from 1927 to 1928, and reconstructs a likely impetus leading to Platonov's work on the synopsis of a film about a black soldier fighting on the side of the Red Army during the Russian Civil War. It also reveals some parallels between this film plot and Platonov's prose fictions addressing the theme of the Civil War.

KEYWORDS: 20th-Century Russian Literature, Andrei Platonov (1899–1951), Literature and Visual Arts, History of Cinema.

Alexander Danilevsky

MUZEI BY SERGEI DANIEL: THE TEXT AND THE STRUCTURE
OF ITS AUDIENCE

This article applies the method of Yuri Lotman's article “The Text and the Structure of Its Audience” to the study of Sergei Daniel's autobiographical novel *Muzei* (2012). It shows that the ideal reader of *Muzei* should be competent in a) the topography of Leningrad (St. Petersburg), b) Russian history, c) Greek mythology, d) history of philosophy, e) technicalities of the profession of a painter, f) history of arts, g) theories of art, h) history of Russian literature, and many other fields.

KEYWORDS: 21st-Century Russian Literature, Sergei Daniel (b. 1949), Literature and Visual Arts, History of Literature.

Dmitri Nikolayev

A COMIC NARRATIVE IN CONTEXT:
ARKADY AVERCHENKO'S SHORT STORY "PRAVEDNIK"

The present article addresses the problem of the context's contribution to the readers' perception of a certain comic text as humorous. It is a case study of the short story "Pravednik" (1904, 1909, 1910) by Arkady Averchenko. The study demonstrates that in each publication during Averchenko's lifetime this story was either becoming more serious and less humorous or less serious and more humorous—depending on the immediate context.

KEYWORDS: 20th-Century Russian Literature, Arkady Averchenko (1881–1925), Humor, History of Literature.

Evgeni Yablokov

MIKHAIL BULGAKOV'S *DIABOLIAD* AS A LIBERTINE TEXT

This article reveals a whole list of obscene or semi-obscene details in the text of Mikhail Bulgakov's *Diaboliad* (1924). It also provides a range of possible pretexts exploring analogous themes, e. g. Nikolai Gogol's *The Nose* (1836).

KEYWORDS: 20th-Century Russian Literature, Mikhail Bulgakov (1891–1940), Psychoanalysis, History of Literature.

Alexander Fyaduta

TWO VERSIONS OF THE SAME EVENT:
A HISTORICAL NOTE TO SERGEI DOVLATOV'S ANECDOTE

The article analyzes an anecdote about a Soviet official visiting Poland after WWII as represented in Sergei Dovlatov's cycle *Solo na undervude* (1980), and provides the anecdote's alternative version. This alternative version contains exactly the same plot, yet varies on the plane of characters' names, and in one detail in the ending. Despite these slight variations, both the Dovlatov version and the version the article's author learned from the Polish intellectual and former political prisoner Adam Michnik, are centered on exactly the same theme: the theme of the opposition of a writer to the power of a totalitarian state.

KEYWORDS: 20th-Century Russian Literature, Sergei Dovlatov (1941–1990), Political Context, History of Poland.

Darja Dorving

DON QUIXOTES OF THE “SNOW REVOLUTION”: “MY NE NEMY!”

ANTROPOLOGIJA PROTESTA V ROSSII 2011–2012 GODOV. A Review Article.

This review article is focussed on a recently published book analyzing various forms of the protest discourse in Russia during the winter of 2011–2012.

KEYWORDS: 21st-Century Russian History, Political Protest, Book Review.

KOKKUVÕTTED

Jelena Kardaš

„AMOR ALLAPIDI PÖÖRATUD TÕRVIKUGA”: MÄRKUSED PUŠKINI
JUTUSTUSEST „KIRSTUTEGIJA”

Artikkel on pühendatud Puškini „Kirstutegija” (1831) salapäraseimale detailile, nimelt Amorile „allapidi pööratud tõrvikuga”. Autor uurib selle detaili muutuvaid semantilisi struktuure ning narratiivsete potentsiaalide spektrit. Selles spektris on järgmised kontekstid: a) klassikaline allegooriline traditsioon, b) anekdoodižanri mustrid, c) eeleegia keel ja d) elemente matuste praktikast.

VÕTMESÕNAD: 19. saj vene kirjandus, Aleksander Puškin (1799–1837), Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), surma allegooriline kujund, ärisiltide ajalugu.

Sergei Dotsenko

PEETER I KUJUND ALEKSEI REMIZOVI JUTUSTUSES «КРЕСТОВЫЕ СЕСТРЫ»

Artikkel käsitleb Peeter I kuvandit ja tema reformide ambivalententsust. Aleksei Remizovi arvates olid Peeter I projektid hullumeelsed ja utoopilised nagu Mihhail Saltõkov-Štšedrini „Ühe linna ajaloo” (1870) kangelase Ugrjum-Burtšejevi omad. Samas olid need siiski kantud ehedast vene vaimust.

VÕTMESÕNAD: 20. saj vene kirjandus, Aleksei Remizov (1877–1957), Peterburi tekst, kirjanduslugu.

Aleksander Mets

„SERGEI IVANÕTŠ”: MÄRKUSI ÜHE MANDELŠTAMI «ШУМ ВРЕМЕНИ»
KANGELASE KOHTA

„Sergei Ivanõtš” on peatükk Ossip Mandelštami autobiograafilisest narratiivist «Шум времени» (1925). Artikkel sisaldab uusi detaile Mandelštami eraõpetaja Sergei Ivanovitš Beljavski (1883–1953) eluloost.

VÕTMESÕNAD: 20. saj vene kirjandus, Ossip Mandelštam (1891–1938), biograafiline kontekst, kirjanduslugu.

Aleksander Grišin

„MUSTA INIMESE” SAATUS: PUNASTE JA VALGETE VAHEL
(ANDREI PLATONOVİ VARAJASE FILMISÜŽEE AJALOOST)

Artikli fookuses on Andrei Platonovi suhted nõukogude filmivabrikuga Sovkino aastatel 1927–1928. Artiklis rekonstrueeritakse asjaolud, mis suure tõenäosusega ajendasid Platonovit looma filmi sünopsist mustanahalisest Punaarmee sõdurist. Autor käsitleb ka mõningaid paralleele selle teostamata jäänud filmi süžee ja Platonovi kodusõja-teemaliste proosatekstide vahel.

VÕTMESÕNAD: 20. saj vene kirjandus, Andrei Platonov (1899–1951), kirjandus ja kujutav kunst, vene filmilugu.

Aleksander Danilevski

SERGEI DANIELI «МУЗЕЙ»: TEKST JA AUDITOOIUMI STRUKTUUR

Artikkel analüüsib Sergei Danieli autobiograafilist romaani «Музей» (2012) meetodil, mida on käsitlenud Juri Lotman artiklis „Tekst ja auditooriumi struktuur”. Artiklis näidatakse, et selle romaani ideaalne lugeja peab tundma näiteks a) Leningradi (Peterburi) topograafiat, b) Venemaa ajalugu, c) kreeka mütoloogiat d) filosoofia ajalugu, e) kunstniku elukutse spetsiifikat, f) kunstiajalugu, g) kunstiteooriat, h) vene kirjanduslugu ja mitmeid teisi valdkondi.

VÕTMESÕNAD: 21. saj vene kirjandus, Sergei Daniel (snd 1949), kirjandus ja kujutav kunst, kirjanduslugu.

Dmitri Nikolajev

KOOMILISE POEETIKA JA KONTEKST:
ARKADI AVERTŠENKO LÜHIJUTT «ПРАВЕДНИК»

Artikli keskseks küsimuseks on konteksti mõju koomiliste tekstide retseptiooni-le. Analüüsi aluseks on võetud Arkadi Avertšenko lühijutu «Праведник» (1904, 1909, 1910) autori eluajal avaldatud versioonid, mis sõltuvalt lähiümbrusest ehk publikatsiooni kontekstist, mis on kas rohkem või vähem humoorikas.

VÕTMESÕNAD: 20. saj vene kirjandus, Arkadi Avertšenko (1881–1925), huumor, kirjanduslugu.

Jevgeni Jablokov

MIHHAIL BULGAKOVI „DIABOLIAAD” KUI FRIVOOLNE TEKST

Artikkel keskendub frivoolsetele detailidele Mihhail Bulgakovi jutustuses „Diaboliaad” (1924) ja selle jutustuse samateemalistele eeltekstidele, mille hulgas on näiteks Nikolai Gogoli „Nina” (1836).

VÕTMESÕNAD: 20. saj vene kirjandus, Mihhail Bulgakov (1891–1940), psühhoanalüüs, kirjanduslugu.

Aleksander Fjaduta

**ÜHE SÜNDMUSE KAKS VERSIOONI: AJALOOLINE KOMMENTAAR
SERGEI DOVLATOVI ANEKDOODILE**

Artikkel analüüsib anekdooti kõrgetasemelise nõukogude ametniku visiidist Poolasse pärast Teist maailmasõda. Materjaliks on anekdoodi versioon, mis pärineb Sergei Dovlatovi proosatsüklist «Соло на ундервуде» (1980), ja sama anekdoodi alternatiivne versioon, mis jõudis artikli autorini Poola intellektuaali ja endise poliitvangi Adam Michnikiga vesteldes. Versioonid lahknevad nimede ja ühe anekdoodi lõpus esineva detaili poolest, aga nende peateema on sama: kirjaniku ja totalitaarse riigivõimu vastasseis.

VÕTMESÕNAD: 20. saj vene kirjandus, Sergei Dovlatov (1941–1990), poliitiline kontekst, Poola ajalugu.

Darja Dorving

**„LUME REVOLUTSIOONI” DON QUIXOTE’ID: «МЫ НЕ НЕМЫ!»
АНТРОПОЛОГИЯ ПРОТЕСТА В РОССИИ 2011–2012 ГОДОВ.
RETSENSIOON**

Retsensiooni fookuses on hiljuti ilmunud raamat Vene protestidiskursuse vormidest 2011.–2012. aasta talvel.

VÕTMESÕNAD: 21. saj vene ajalugu, poliitiline protest, raamatu retsensioon.

АВТОРЫ ЭТОГО ВЫПУСКА

Александр Иванович Гришин – лаборант факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге. Выпускник кафедры истории русской литературы филологического факультета СПбГУ (2011 – бакалавриат, 2013 – магистратура). В 2013 г. защитил магистерскую диссертацию «Повесть А. П. Платонова “Хлеб и чтение”: Проблематика, поэтика, контекст». Научные интересы: Андрей Платонов, история советского кино.

E-mail: a.i.grischin@gmail.com

Александр Алексеевич Данилевский – доктор философии (Ph.D.), старший научный сотрудник Таллинского университета. Окончил отделение русской филологии (1982), аспирантуру (1986) и докторантуру (2000) Тартуского университета. Докторская диссертация: «Поэтика “Повести о пустяках” Б. Темиряева (Юрия Анненкова)» (2000). Автор монографических курсов о творчестве В. Розанова, Л. Шестова, А. Ремизова, М. Горького, Н. Евреинова, И. Ильфа и Е. Петрова и др. Организатор и со-организатор ряда научных конференций. Автор свыше 70 статей и публикаций. Основной объект научных интересов – литература и культура русской эмиграции, в частности, творчество В. Набокова-Сирина, А. Ремизова, Б. Поплавского, М. Иванникова, Дона Аминадо, Б. Вильде и др.

E-mail: xandr.danilevskij@gmail.com

Дарья Владимировна Дорвинг – докторант Таллинского университета. В 2015 году защитила магистерскую диссертацию на тему «Образ В. В. Маяковского в рецепции С. Д. Кржижановского». Научные интересы: история русской литературы XX в., литература советского времени.

E-mail: dorvieng@gmail.com

Сергей Николаевич Доценко – доктор философии (Ph.D.), доцент Таллинского университета. Закончил отделение русской филологии Тартуского университета (1981), докторантуру в Таллинском университете

(1995–1999). Докторская диссертация: «Проблемы поэтики А. М. Ремизова: Автобиографизм как конструктивный принцип творчества» (2000). Автор более 100 научных статей (в том числе о творчестве Н. С. Лескова, А. М. Ремизова, Вяч. И. Иванова, В. Я. Брюсова, А. А. Блока, Б. Л. Пастернака, О. Э. Мандельштама, М. И. Цветаевой, М. А. Булгакова, Венедикта Ерофеева, Сергея Довлатова и др.). Сфера научных интересов: история и поэтика русского символизма, поэтика русского модернизма XX в., русская литература и фольклор.

E-mail: dotsenkosergei@hotmail.com

Елена Валерьевна Кардаш – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. В 2006 году защитила кандидатскую диссертацию «Образная структура “Вечеров на хуторе близ Диканьки” Н. В. Гоголя в контексте романтической историософии и эстетики». Сфера научных интересов: история русской литературы XIX в.

E-mail: theo.kardash@gmail.com

Дмитрий Дмитриевич Николаев – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН. Окончил филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, в 1993 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Творчество А. Т. Аверченко и Н. А. Тэффи: Две тенденции развития русской юмористики», в 2006 году – докторскую диссертацию на тему «Русская проза 1920–1930-х годов: Авантюрная, фантастическая и историческая проза». Сфера научных интересов – история русской литературы XX в., литература и журналистика Русского Зарубежья, теория и история драматургии, комическое в литературе и искусстве.

E-mail: ddnikolaev@mail.ru

Александр Григорьевич Мец (род. 1944, г. Алма-Ата, КазССР) – независимый исследователь (Гатчина). Издал, вместе с соавторами, «Полное собрание сочинений и писем» О. Э. Мандельштама (М., 2009–2012; 2-е изд. 2017) и его же «Летопись жизни и творчества» (М., 2014; 2-е изд. 2016).

E-mail: agmets@mail.ru

Александр Иосифович Федута – доктор филологических наук (Dr. Habil.), независимый исследователь (Минск). Автор монографий «Проблема читателя в творческом сознании А. С. Пушкина» (в соавторстве с И. В. Егоровым; Минск, 1999), «“Кто б ни был ты, о мой читатель...”: Проблема читателя в литературе пушкинской эпохи» (Минск, 2015), трех сборников статей. Редактор белорусского биографического альманаха «Асоба і час». Сфера научных интересов: русская литература XIX в., литература польско-белорусско-русского пограничья, проблема рецепции литературных текстов.

E-mail: feodor1964@yandex.by

Евгений Александрович Яблоков – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН. Автор книг «Мотивы прозы Михаила Булгакова» (М., 1997), «На берегу неба: Роман Андрея Платонова “Чевенгур”» (СПб., 2001), «Художественный мир Михаила Булгакова» (М., 2001), «Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова: “Записки юного врача”» (Тверь, 2002), «Роман Александра Грина “Блистающий мир”» (М., 2005), «Нерегулируемые перекрестки: О Платонове, Булгакове и многих других» (М., 2005), «Михаил Булгаков и мировая культура: Справочник-тезаурус» (СПб., 2011), «Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века» (СПб., 2014) и др. Подготовил научное издание романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» (серия «Литературные памятники») (М., 2015).

E-mail: eajablokov@gmail.com

АВТОРАМ БУДУЩИХ ВЫПУСКОВ

“Slavica Revalensia” печатает ранее не публиковавшиеся исследования и материалы, затрагивающие весь спектр славистической проблематики; решение о публикации поступивших в редакцию рукописей принимается по результатам двойного анонимного рецензирования (double-blind peer review); поиски рецензентов и утверждение рукописей к печати осуществляются редакционной коллегией.

Рукописи статей не должны превышать 1 п. л. (40000 печатных знаков); печатаются работы по-русски и по-английски; к рассмотрению принимаются рукописи, оформленные в соответствии с рекомендациями б. Института славянских языков и культур к правилам оформления, действующим в издательстве Таллинского университета.

Рукописи статей принимаются ежегодно к 1 марта по адресу –

utgof@tlu.ee

– или:

Dr. Grigori Utgof
Tallinna Ülikool
Narva mnt 29, S-331
10120 Tallinn
Eesti / Estonia

Общие рекомендации к оформлению рукописей

Статьи и заметки, печатаемые в “Slavica Revalensia”, структурируются двухчастно: собственно авторский текст (с подстрочными примечаниями) и «Библиография» (после текста). Знаки сноски в тексте статьи представляются в надстрочном индексе (вручную или в режиме “Footnote”).

В библиографическом описании сокращения сводятся к минимуму (за исключением 2-х, 3-х, 4-х и т. д., *вып.* (*выпуск, выпуски*), *избр.* (*избранное, избранные*), *кн.* (*книга, книги*), *№* (*номер, номера*), *отв.* (*ответственный, ответственные*), *пер.* (*перевел, перевела, перевод, переводы*), *полн.* (*полная, полное, полный*), *ред.* (*редактор, редакцией*), *С.* (*страница, страницы*), *собр.* (*собрание*), *сост.* (*составители, составитель, составление*), *соч.* (*сочинений,*

сочинения), *ст.* (статья), *Т.* (том) и *тт.* (томах), а также *Л.* (Ленинград), *М.* (Москва), *Пг.* (Петроград) и *СПб.* (С.-Петербург) в русском тексте и *Ed.* (edited, editor), *No* (number), *Nos* (numbers), *P.* (page, pages), *Vol.* (volute), а также *Cambridge, Mass.* в тексте английском; на других языках сокращения делаются по аналогии).

Пример 1

Пушкин А. С. 1948. Медный всадник: Петербургская повесть. – Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Т. 5: Поэмы: 1825–1833. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР. С. 131–150.

Пример 2

Emerson, C. 1994. Переводимость. – *Slavic and East European Journal*. Vol. 38. No. 1. P. 84–89.

В авторском тексте ссылки на источники даются в скобках; ср. пример оформления ссылки на «Медный всадник» –

(Пушкин 1948, 5: 131–150)

– и на статью Кэрил Эмерсон:

(Emerson 1994: 84–89)

Перечень источников в разделе «Библиография» структурируется а) по алфавиту и б) по хронологии:

Эйхенбаум Б. 1922. Мелодика русского лирического стиха. Петербург: ОПОЯЗ.

Эйхенбаум Б. М. 1924а. Как сделана «Шинель» Гоголя. – Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сборник статей. Л.: „Academia“. С. 171–195.

Эйхенбаум Б. М. 1924б. Проблемы поэтики Пушкина. – Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сборник статей. Л.: „Academia“. С. 157–170.

Эйхенбаум Б. М. 1927. Проблемы кино-стилистики. – Поэтика кино / Под ред. Б. М. Эйхенбаума, с предисловием К. Шутко. М.; Л.: Кинопечать. С. 13–52.

Уточнения к порядку референции, цитации и оформления библиографического описания

а) Ссылки на источник даются в статье в круглых скобках, а в примечаниях ссылка в скобки не заключается.

Ср. в тексте статьи:

Так, например, в работе К. Ф. Тарановского «Стихосложение Осипа Мандельштама» (Тарановский 1962: 97–123) отмечалось, что...

Ср. в примечаниях к тексту статьи:

^а Об особенностях ритмики мандельштамовского Х5 см.: Тарановский 1962: 110–111.

Ср. в библиографии:

Тарановский К. 1962. Стихосложение Осипа Мандельштама (С 1908 по 1925 год). – International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. Vol. 5. 's-Gravenhage: Mouton & Co. P. 97–123.

Если в тексте примечаний есть цитата, то в этом случае ссылка на источник дается по тем же правилам, что и в основном тексте статьи – в круглых скобках.

б) Ссылка на иноязычный источник оформляется по тем же правилам, что и ссылка на русский источник (за единственным расхождением: в библиографическом описании иноязычного текста после фамилии автора ставится запятая).

Ср. в тексте статьи:

...и восходят к положениям знаменитой статьи Р. О. Якобсона 1960 г. (Jakobson 1960: 350–377; см. также: Jakobson 1981: 18–51; ср.: Якобсон 1975: 193–230), в которой...

Ср. в библиографии:

Jakobson, R. 1960. Closing Statement: Linguistics and Poetics. – Style in Language / Ed. by Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass.; New York; London: The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology; John Wiley & Sons, Inc. P. 350–377.

Jakobson, R. 1981. *Linguistics and Poetics*. – Jakobson, R. *Selected Writings*. Vol. III: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry* / Ed., with a preface, by Stephen Rudy. The Hague; Paris; New York: Mouton. P. 18–51.

Якобсон Р. 1975. Лингвистика и поэтика. – Структурализм: „За“ и „против“: Сборник статей: Пер. с английского, французского, немецкого, чешского, польского и болгарского языков / Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М.: Издательство «Прогресс». С. 192–230.

с) Если в исходном тексте есть фрагменты, которые выделены курсивом и/или разбивкой, эта черта источника сохраняется при цитации.

Ср. в тексте статьи:

...а также в следующем фрагменте:

And that obscurely corrupted soldier dit of singular genius

Nadezhda, I shall then be back

When the true batch outboys the riot . . .

and Turgenev's only memorable lyrical poem beginning

Morning so nebulous, morning gray-drawing,

Reaped fields so sorrowful under snow-coverings

and naturally the celebrated pseudo-gipsy guitar piece by Apollon Grigoriev (another friend of Uncle Ivan's)

O you, at least, do talk to me,

My seven-string companion,

Such yearning ache invades my soul,

Such moonlight fills the canyon!

“I declare we are satiated with moonlight and strawberry soufflé—the latter, I fear, has not quite ‘risen’ to the occasion,” remarked Ada in her archest, Austen-maidenish manner (Nabokov 1969: 437).

Ср. в библиографии:

Nabokov, V. 1969. *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. New York; Toronto: McGraw-Hill Book Company.