

НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА



ВЫПУСК VI

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ВСЕ ОБМАНЫ МИРА:
ЛОЖЬ
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

Санкт-Петербург – Тверь
2019

УДК 821.09
ББК 83.3(0)
В85

Редколлегия:

*С. В. Денисенко (отв. ред.), А. О. Дёмин,
И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан*

Составитель:

А. Ю. Сорочан

Рецензенты:

Ю. В. Доманский, А. Д. Степанов

В оформлении использованы рисунки из «Манга» Кадзусико Хокусаи

Неканоническая эстетика. Вып. 6: Все обманы мира: Ложь в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. – Тверь: Изд-во АЛЬФА-ПРЕСС, 2019. – 276 с.

В основе сборника – материалы VI Апрельской междисциплинарной научной конференции, проведенной в Пушкинском Доме 25–26 апреля 2019 г. в рамках научного проекта «Неканоническая эстетика».

Исследователи обратились к категории «обмана» и рассмотрели ее репрезентации в различных видах искусства и литературы, в индивидуальных авторских воплощениях.

ISBN 978-5-98721-040-6

© Авторы статей, 2019
© Изд-во АЛЬФА-ПРЕСС, 2019

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В предлагаемый читателю сборник вошли материалы конференции, состоявшейся 25–26 апреля 2019 г. в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН¹. Встреча продолжила традицию международных междисциплинарных апрельских конференций 2014–2018 гг., организуемых научными сотрудниками Пушкинского Дома С. В. Денисенко и А. О. Дёминым, профессором Псковского государственного университета И. В. Мотеюнайте и профессором Тверского государственного университета А. Ю. Сорочаном. Темы предыдущих конференций включали исследование явлений, известных под названиями: страх, экстаз, разум, тайна, абсурд, в связи с их претворением в произведениях художественной литературы и искусства.

Все сборники объединены сериальным заголовком «Неканоническая эстетика»; подобное решение позволяет продолжить исследование новых неканонических категорий эстетики как чувственного познания, запечатленного в произведениях искусства².

Работы, представленные в настоящем сборнике, разнородны. Категория лжи рассматривается в самых разных проявлениях; исследователи обращаются к литературе, живописи, музыке; представлены философские и лингвистические осмысления заглавного феномена. Авторы статей обращаются к литературе и культуре разных эпох. В целом ряде работ рассматривается литература Средних веков; многие исследования посвящены современной литературе. Особое внимание уделено детской литературе и философской критике.

1 Хронику см.: Денисенко С. В. Шестая апрельская международная междисциплинарная научная конференция «Все обманы мира: ложь в литературе и искусстве» // Русская литература. 2019. № 4. С. 251–255.

2 На официальном сайте Пушкинского Дома в открытом доступе имеются электронные версии всех сборников: URL: <http://www.pushkinskiydom.ru/> (→Электронная библиотека→Сериальные издания→Неканоническая эстетика).

В первом разделе настоящего сборника представлены статьи, авторы которых предлагают свои уточнения категориального аппарата и в той или иной мере создают «теорию лжи».

В статьях второго раздела речь идет о соотношении лжи и смежных категорий (мистификация, самообман, иллюзия, искажение и т. д.).

Третий раздел посвящен возможности «спасения от лжи»: и «благонамеренная фальсификация», и «обличение», и «урок» в равной степени могут рассматриваться как средства такого спасения.

Наконец, в четвертом разделе собраны материалы, связанные с одним из самых известных литературных лжецов, бароном Мюнхгаузенем, в неизвестном культурном контексте. Обращение к спектаклю «Красный кабачок» (1911) позволяет под иным углом взглянуть на многие проблемы, затронутые в рамках научных дискуссий.

По традиции в сборнике печатается программа конференции, дающая читателю более полное представление о круге рассмотренных вопросов.

ИСТОКИ ЛЖИ



А. Ю. Сорочан

Россия, Тверской государственный университет

ЛОЖЬ И МИМЕСИС: ЭПИЗОДЫ ИЗ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

В большинстве энциклопедий мы можем узнать, что мимесис – один из основных принципов эстетики, в самом общем смысле – подражание искусства действительности или стремление к максимально точному, объективному изображению¹. Классические значения греческого слова «мимесис» таковы:



- первичное (обрядовое)
- подражание способу действия природы (Демокрит)
- простое копирование (Платон)
- творческое воспроизведение (Аристотель)².

Мимесис актуален для классической эстетики, но в XX в. начинаются разговоры о миметическом кризисе модернизма, который стал основой жизнетворчества. Феминистские теоретики рассуждают о сущности «женской стратегии», которую называют мимесисом, миметизмом или мимикрией (*mimetisme, mime, mimicry*). Разные теоретики приписывают феминному или маскулинному мимесису (мимикрии) различные значения:



В употреблении Хоми Бхабхи и Джудит Батлер мимикрия (мимесис) является осознанной и субверсивной деятельностью, а Клаудия Барнет считает ее неосознанным поведением³.

Несомненна и связь мимесиса или мимикрии с театром: миметический кризис модернистского искусства и его связь с масками и маскарадом находят отражение в женских (субверсивных) и мужских стратегиях, связанных с театральностью и актерством.

В эпоху постмодерна можно говорить об отказе от мимесиса, образительности, когда «не-показывание» и «не-обнаружение» выражают стремление искусства «представить непредставимое». Эта линия – классика – модерн-постмодерн – кажется строгой и общепринятой. Но дело обстоит куда сложнее.

Обращаясь к категориям лжи и обмана, мы можем зафиксировать в литературе движение от лжи рассказа, очевидной при творческом

1 Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. 1-е изд. СПб., 1998. С. 567.

2 Татаркевич В. История шести понятий / Пер. с польск. Б. Домбровского. М., 2003. С. 230.

3 Эконен К. Творец, субъект, женщина. М., 2013. С. 16.

воспроизведении или «классическом» подражании, к лжи автора в литературе модернистской эпохи и далее к абсолютизации лжи литературы постмодерна. Подражание неизбежно ведет к кризису, маски срываются, а «представление непредставимого»¹ оборачивается фундаментальным сомнением в способности литературы хоть что-то показывать или не показывать...

В данной работе я отталкиваюсь от анализа текстов Р. Л. Стивенсона; перед нами один из «канонических» авторов², в творчестве которого заметен поворот от классического мимесиса к модернистскому и в то же время очевидна демонстрация приемов, которые стали общеупотребительными в «постмиметическом» искусстве. Ведь О. Уайльд создал диалог «Упадок искусства лжи» в 1889 г. – как раз тогда идея о том, что искусство лживо, а жизнь подражает искусству, была выражена в полной мере. А Стивенсон в 1880-х гг. написал почти все тексты, о которых пойдет речь далее...

«Остров сокровищ», вышедший в свет в 1881–1882 гг. – роман, который, разумеется, представлен читателю как рукопись Джима Хокинса. Иллюзия правдоподобия этой рукописи неоднократно развенчивалась литературоведами³.



Я стоял прямо, стараясь как можно спокойнее взглянуть Сильверу в лицо.

Иллюстрация Г. Брока к роману Стивенсона

1 Высочина Л. Постмодерн как кризис культуры и языка // Вестник Челябинск. гос.пед. ун-та. Филология. 2015. № 3. С. 259.

2 О проблеме канона в европейской литературе см., напр.: URL: <http://nevmenandr.net/seminarium/canon.pdf> (дата обращения: 10.06.2019).

3 См.: Урнов М. Роберт Льюис Стивенсон // Стивенсон Р. Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1967. Т. 1. С. 22 и далее.

Но вот что любопытно: почти все персонажи романа говорят правду и ничего кроме правды, даже Израэль Хэндс и слепой Пью; они откровенны в своих речах и не скрывают злодейских намерений. Только Сильвер – воплощение лжи; он изменчив и до предела убедителен. Абсолютная лживость героя не воспринимается как таковая, хотя он не говорит ни слова правды.

В позднейших имитациях «Острова сокровищ» прием найденной рукописи воспроизводится неизменно – рассказчик вводит читателей в заблуждение не только касательно местоположения острова, но и касательно прочих обстоятельств. Блестящая книга Э. Х. Визиака «Волшебный остров» была снабжена столь же блестящими иллюстрациями Джека Мэтьюса, копирующими и доводящими до абсурда сюжетные ходы из «Острова сокровищ»: вместо отшельника на острове будет найден волшебник, а сокровища оказываются спрятанными в искусственной пещере.

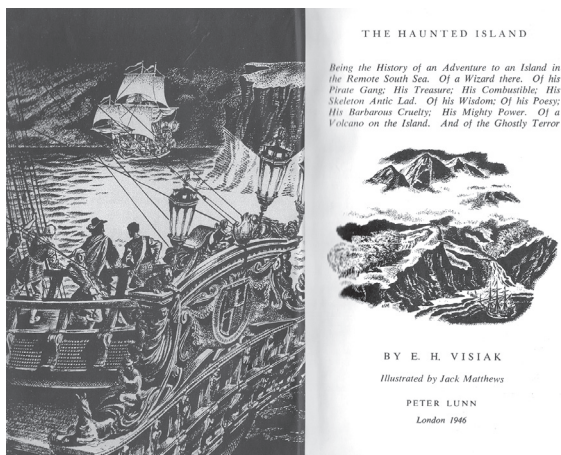


Иллюстрация Дж. Мэтьюса к роману Визиака

Этот мотив развит в повести М. Ф. Шила «Печальная история Саула». Рукопись становится имитацией стиля эпохи, но эта имитация подрывается сюжетом (у Шила он заимствован из «Низвержения в Мальстрем» Э. А. По, Визиак использует сюжет из массовой литературы викторианской эпохи). Впрочем, остров Шила – скорее антистивенсоновский. Герой, бежавший от инквизиции, схвачен и отправлен на корабле на суд; во время шторма его в бочке сбрасывают в море, и он оказывается в огромной пещере, посреди которой располагается остров. Здесь растут диковинные травы и обитает кошмарная тварь, но именно здесь герой обретает просветление, погружаясь в наркотический транс. Сокровища есть, но увезти их и сбежать с острова нельзя, хотя герой и предпринимает такие попытки...

Фильм Рауля Руиса по мотивам «Острова сокровищ» – постмодернистская версия о неизбежности лжи и ее бесконечности; герои снова и снова разыгрывают роман Стивенсона, и исполнитель роли Джима в конце концов становится Джоном Сильвером. Попытка сохранить эту ложь, ложь рассказчика – единственное, что остается в культуре и обеспечивает ее преемственность.



Кадр из фильма Р. Руиса «Остров сокровищ»

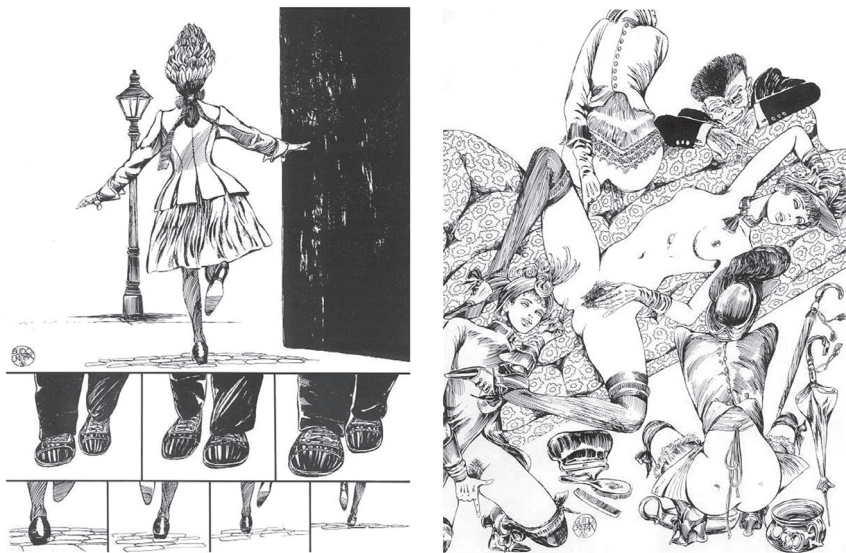
В «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» (1886) повествование основано на множестве допущений и сомнений; перерождение человека позволяет вскрыть фундаментальную ложь, двойственность лежит в самой основе его природы. Именно таков двойник-Хайд на первых иллюстрациях к роману.



Иллюстрация Э. Д. Салливана к роману Стивенсона

Первоначально читатели и последователи пытались свести причины этой лжи к сексуальности: достаточно вспомнить Артура Мэйчена о безумном ученом «Белый порошок», в котором герой превращался в омерзительное слизистое существо, – в чем фрейдисты видели развитие мастурбационных фантазий викторианской эпохи. Мэйчен сознательно подражал Стивенсону, что особенно заметно в романе «Три самозванца», куда была включена упомянутая повесть. Но Мэйчен придает лжи заведомо непривлекательные очертания – героини-обманщицы оказываются не только преступницами, но и сатанистами и едва ли не каннибалами. Роман Мэйчена вызвал настоящую бурю возмущения; критики сравнивали его с книгой Стивенсона, находя изображение «лжи рассказа» отталкивающим и неуместным. Со временем подражание приобрело популярность – да и сам сюжет Стивенсона ныне заслоняют многочисленные варианты и имитации...

В знаменитом комиксе Гвидо Крепакса «Джекилл/Хайд»¹ ситуация осложняется – с первых же страниц вводится модный мотив «лолиты», который не получает никакого развития, это привычный уже обман ожиданий читателя; зато потом Хайд предстает во всей омерзительной привлекательности на фетишистских иллюстрациях, развивающих все комплексы, связанные с наукой и медициной.



Из комикса Крепакса

¹ Крепак. Dr. Jekyll e Mr. Hyde. Milano: Olympia Press, 1987. С этим комиксом связана любопытная легенда: якобы он основан на рисунках, сделанных Г. Крепаксом в детстве, в 1945 г., когда будущему художнику исполнилось всего 11 лет.

Из киноверсий следует вспомнить «Джекилла и Хайда» (Jekyll & Hyde; 1990) Дэвида Уикса, в котором главную роль сыграл Майкл Кейн. Редко вспоминают, что эта поразительная экранизация – прямое продолжение популярнейшего минисериала «Джек-потрошитель» (Jack The Ripper; 1988), на котором тоже сотрудничали эти актер и режиссер. И вновь в основе сюжета экранизации – не сексуальные перверсии, а зависимость от наркотических средств, которая становится формой обнажения лжи в истории.



Кадры из фильма Д. Уикса

Уместно вспомнить вышедший одновременно с фильмом Уикса роман «Наследие Джекила» Р. Блоха и А. Нортон – идеальный «викторианский» текст, основанный на соединении «социальной» и «индивидуальной» лжи – каждый из авторов пишет про свое (Блох про маньяка-Потрошителя, Нортон – про Армию Спасения и проблемы женщин в конце XIX столетия). Свести две линии невозможно – разве что, используя универсальный код из текста Стивенсона и предложив гендерную его интерпретацию.

В ряду таких текстов Стивенсона, как «Странная история доктора Джекилла», «Маркхейм» и «Похититель трупов» – самый вызывающий текст оказывается наиболее миметическим в классическом смысле и самым старомодным. Ведь принято считать, что сюжет «Похитителя трупов» подсказала Стивенсону газетная статья о грабителях могил Берке и Хэйре. Но это не совсем так: Стивенсон принес в рождественский номер Стрэнда рассказ «Маркхейм», продуманную имитацию стиля Достоевского; но редактор от этого рассказа отказался и попросил чего-то пострашнее, чтобы кровь стыла в жилах. А в кабинете у редактора висела репродукция «Воскресителей» великого иллюстратора Физа. И Стивенсон сел за стол и тут же, в редакции, сочинил черновик «Похитителя трупов».



Физ. Воскресители

Но в третьем случае уместно вспомнить о тексте, имитирующем одновременно восточную и западную традиции «вымысла». В «Новых арабских ночах» (1878) только обилие рассказчиков и соединение деталей головоломки позволяет уйти от подражания и вскрыть ложь рассказа; но история сиквела позволяет увидеть «ложь автора» – стратегию псевдописьма (продолжение «Новых арабских ночей», «Динамитчика», Стивенсон не писал в привычном понимании этого слова, супруга рассказывала больному писателю истории, которым он придал литературную форму¹).

Пародии на эту книгу Стивенсона в 1880–1890-х гг. на удивление многочисленны; самая серьезная из них – роман Мэйчена «Три самозванца». В этой книге сатанинские ритуалы, поданные с нескольких точек зрения, кажутся частью нелепого спектакля (даже когда человека сжигают заживо и разносится вонь горелого мяса). Но серьезность этого писателя увела бы нас к разговору о восторге и ужасе, а не о лжи. Или лучший из поздних примеров – книги Флэнна О’Брайена. Роман «В кабачке «Пльвите, птички»» (At-Swim-Two-Birds; 1938) строится по схеме «арабских ночей»: переплетающиеся истории посетителей кабачка. Все эти посетители пишут свои романы, и из них складывается феерическая картина – ложь обретает самодостаточное

¹ См.: Стивенсон Р. Л., Стивенсон Ф. ван де Г. Динамитчик. М.: Белый город, б / г. С. 248–254.

существование. Нечто подобное произошло и в романе «Третий полицейский» (The Third Policeman; 1967): «мемуарист», «публикатор» и «автор примечаний» вступают в полилог; каждый предлагает свою версию событий – равно нелепую и непредсказуемую. В игру включается и сам О'Брайен; роман он предлагал нескольким издателям – а когда книгу отвергли, писатель сказал друзьям, что в пьяном виде где-то потерял эту рукопись, которая 30 лет спустя должным образом «нашлась» в ящике письменного стола.



Флэнн О'Брайен

На приведенной фотографии – О'Брайен в Дублине, на улице, где происходит действие романов. И в этом изображении ложь рассказчиков, ложь автора и ложь литературы сводятся воедино: на реальной улице стоит автор придуманных историй, изложенных ненадежными рассказчиками и затем утраченных, по (ложному) утверждению самого автора.

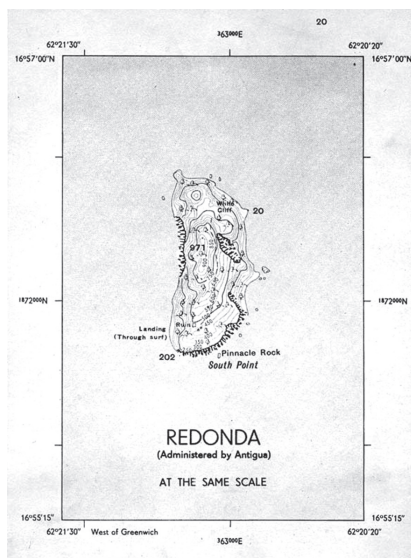
Можно опять-таки предположить, что игра приобретает эротический оттенок – особенно если рассмотреть ориенталистские тексты, написанные в традиции «Новых арабских ночей» Стивенсона («Арабский кошмар» Роберта Ирвина, некоторые романы Танит Ли и др.) Однако в позднейших текстах и эротизм приобретает совершенно игровой характер. Искусство лживо – и мы ничего не можем с этим поделать. И никакие философские доктрины этого не изменят – даже поворотная в известном смысле концепция Теодора Адорно. Определение мимесиса у Адорно достаточно традиционно:



Неумирающий мимесис, внепонятийное родство субъективно созданного с его «другим», существующим само по себе, не созданным, определяет искусство как форму познания, и в этом смысле как явление «рациональное»¹.

Но философ придает слову совершенно необычный смысл, обусловленный новыми конфигурациями, в которые вступила неустранимая миметическая способность в истории. Рацио и мимесис постепенно обретают в современности черты друг друга, как бы меняясь местами. «Мимесис образует с рацио диалектическую пару: разум становится миметичным, мимесис же получает способность к рефлексии и отрицанию. Как и у Вальтера Беньямина, мимесис у Адорно постепенно приобретает нечувственный характер, нерасторжимую связь с разумом»², и, в свою очередь, начинает производить подобию, выраженные в художественных (исключительно технических) приемах. Существенно здесь то, что у мимесиса соответственно изменяется и предмет: место пугающих древнего человека сил природы (классическая ложь рассказа) все больше заступает запугивающая и уничтожающая исторического человека социально-политическая реальность, структурированная аппаратами власти и идеологии (ложь литературы).

Но в нашем случае не все безнадежно: если ложь рассказа вызывает улыбку, ложь автора вызывает страх, то ложь литературы (после всех потрясений) рождает надежду на спасение.



Карта острова Редонда

1 Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 81.

2 Чубаров И. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М., 2014. С. 321.

Писатели вольны придумать себе жизнь – и остров. Напомним, что прообразом «Острова сокровищ» стал остров Пинос¹. В Карибском море, не так уж далеко от Пиноса, находится и остров Редонда – пустынная скала, по случаю оказавшаяся «ничейной землей»². И королем Редонды стал М. Ф. Шил, а за ним Джон Гаусворт³. Сейчас королем является писатель Хавьер Мариас, а баронами и графами Редонды были, помимо прочих, Рэй Брэдбери и Умберто Эко. И когда в 1950-х гг. спившийся Госворт входил в грязный паб, где о былом величии напоминала вырезка из таблоида под заголовком «Король чаек», – ложь литературы становилась неотличимой от лжи жизни. И Джон Госворт, бывший поэт и бывший редактор, садился за столик и предлагал избранным собутыльникам сдобрить обед щепоткой праха первого короля, М. Ф. Шила... Где тут ложь искусства и где ложь жизни? Грани стираются. Но даже постмодернистов ждет спасение из лабиринта лжи.

И самая кошмарная история об острове сокровищ – короткая повесть М. Ф. Шила «Печальная участь Саула» – завершается так:



Боже мой! Боже мой! Зачем ты сотворил меня?

Я вопрошаю Тебя, ибо вопрос сей порожден суровыми обстоятельствами моего затруднительного положения. И все же сердце мое ведает, Господи Боже, что все роптания лживы; ибо тайная вещь прекраснее жены, ребенка или сияния всякого света, и она подобна сокровищу, зарытому в поле, сокровищу, которое найдет некий счастливец, продаст и купит самое это поле; и я благодарю, благодарю Тебя – за твой голос и за мой удел, ибо именно Ты привел меня сюда. И волшебство Твоего обмана превыше всех красивейших, совершенных слов⁴.

1 См., напр.: URL: <https://thecareergamer.com/treasure-island/> (дата обращения: 10.06.2019).

2 См. историю Редонды и ее королей на официальных сайтах государства, которые принадлежат двум претендентам на престол: URL: <http://www.redonda.org> и <http://www.javiermarias.es/REDONDIANA/> (дата обращения: 10.06.2019).

3 *Dobson R. John Gawsworth, King of Redonda* // URL: <http://www.javiermarias.es/REDONDIANA/JohnGawsworth.html> (дата обращения: 10.06.2019).

4 Шил М. Ф. Печальная участь Саула // Коллекция кошмаров. Б / м: оПУС-М, 2017. С. 89 (пер. С. Бархатова).

О ПРАГМАТИКЕ ЛЖИ

Пространство лжи градуально, имеет поликодовый характер и не всегда антропоцентричную природу. Лгать можно на разных языках: в костюмном коде (переодеваясь в чужую одежду, человек вводит окружающих в заблуждение по поводу своего социального или гендерного статуса; изменяя окраску, животное мимикрирует под растение или другой, хищный, вид), в мимическом и жестовом кодах (изменяя выражение лица и жесты, человек пытается скрыть свое истинное состояние, стремясь напугать противника, животное вздыбливает шерсть и скалится), в вокальном коде (человек и животное способны изменять голос, чтобы быть неузнанными).

Применительно к антропоцентричной лжи можно сказать, что она включает, по крайней мере, три большие области: а) область истины, б) область лжи, в) область, в которой понятия истины и лжи не релевантны: игра, художественный вымысел, абсурд¹.

В естественном языке ложь градуальна. Искажение истины выражается с помощью ряда языковых средств, прежде всего глаголов и конструкций с глаголами: лгать, врать, привирать, говорить неправду, обманывать, фальшивить, лукавить².

В толковых словарях значение глагола врать определяется так: «1. Перех. и без доп. Говорить неправду, лгать || Говорить вздор, пустяки, болтать»³; «Разг. 1. (св. соврать, наврать). (что). Говорить неправду; сочинять небылицы; лгать, обманывать»⁴.

Подобного разброса в значениях лишен глагол лгать, который оказывается менее употребительным. Лгать – «1. (св. солгать). Говорить ложь; обманывать. 2. (св. налгать). на кого. Клеветать»⁵.

1 См.: *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М., 1997; *Хейзинга Й.* Номо Ludens; Статьи по истории культуры. / Пер. с гол. Д. В. Сильвестрова. М., 1997.

2 См.: *Апресян В. Ю.* 1) Вранье // Активный словарь русского языка. М., 2014. Т. 2: В – Г. С. 303; 2) Врать // Там же. С. 303–304; 3) Неправда // Новый объяснительный словарь. Вып. 2. М., 2000. С. 223–229; 4) Словарные статьи правда, не правда, истина, обмануть, обман, врать, лгать, вра нье, ложь, правдивый, лживый // Проспект активного словаря русского языка. М., 2010. С. 170–184; 5) От истины до лжи по пространству языка // *Логический анализ языка. Между ложью и фантазией.* М., 2008. С. 23–45;

Мечковская Н. Б. Два взгляда на правду и ложь, или о различиях между языковой картиной мира и обыденным сознанием // *Логический анализ языка.* С. 456–470.

3 *Словарь русского языка.* / Под ред. А. П. Евгеньевой: В 4 т. 3-е изд. М., 1985–1988. Т. 1. С. 225, 226.

4 *Большой толковый словарь русского языка* / Под ред. С. А. Кузнецова. СПб., 2002. С. 156.

5 Там же. С. 488.

Обмануть св. кого-что. – «1. Намеренно ввести кого-л. в заблуждение. Обмануть преследователей. Обмануть хитрого зверя. Обмануть бдительность сторожей. Обмануть притворной робостью. || Нарушить данное комул. обещание. 2. Ввести в заблуждение. Глаза обманули меня, я принял его за другого (о зрительной ошибке). || Не оправдать (чьих-л. надежд, ожиданий и т. п.). * Если жизнь тебя обманет, Не печалься, не сердись! (Пушкин). 3. Поступить нечестно, прибегнуть к жульничеству, обману с корыстной целью. Обмануть покупателя. 4. Изменить, нарушить супружескую верность. 5. Соблазнить, оболстить (девушку). Обманывать, -аю, -аешь; нсв. Обманываться, -ается; страд. Обман (см.)»¹.

Ложь, болтовня и пустяки по-разному характеризуют речь человека, предполагают различные требования к нему и различную ответственность за сказанное. Существительные вранье, ложь, неправда, акцентируют несоответствие высказывания действительности. Употребление глаголов и глагольных конструкций перемещает акцент на фигуру говорящего, который является источником высказывания, не соответствующего действительности, поэтому такие фразы значительно более конфликтогенны.

Мы намереваемся рассмотреть парадоксальные, с точки зрения логики, контексты с субъектом в 1 лице единственного числа, выраженным местоимением я, т. е. перформативные речевые глаголы лжи. Странность данных конструкций заключается в том, что, производя высказывания, не соответствующие действительности, говорящий в то же самое время дискредитирует собственную ложь, признаваясь в ней.

З. Вендлер назвал такие контексты иллокутивным самоубийством. «Я не могу разрушать левой рукой то, что построил правой: я не могу просить вас поверить мне, что р, добавляя одновременно, что р недостойно доверия. А это именно то, что требовалось бы при перформативном употреблении *allege* (утверждать). Потому я и не могу голословно заявлять, что р, говоря «Я голословно заявляю, что р»; сказать так было бы равносильно иллокутивному самоубийству»². Поясним: в теории речевых актов термином иллокутивные силы, или иллокуция, называется коммуникативное намерение. Иллокутивное самоубийство описывает ситуации, в которых речевое действие не может быть выражено глагольным предикатом. Парадоксальными можно признать высказывания ? Я голословно заявляю; ? Я выбалтываю секрет; ? Я лгу.

Чтобы проанализировать случаи иллокутивного самоубийства на материале Национального корпуса русского языка, нами были за-

¹ Там же. С. 156.

² Вендлер З. Иллокутивное самоубийство // Новое в зарубежной лингвистике.

Вып. 16: Лингвистическая прагматика. М., 1985. С. 243.

даны поисковые запросы на конструкции с личным местоимением я в именительном падеже и глаголами врать лгать, лукавить, говорить неправду¹. Из поиска были исключены глаголы совершенного вида и словосочетания с ними, не имеющие форм настоящего времени и не описывающие ситуации, разворачивающиеся в момент речи: соврать, наврать, солгать, сказать неправду, обмануть. Для глагольных словосочетаний задавался интервал в 2 единицы. Частотность употребления отражена в таблице 1.

Таблица 1

Глагол/ конструкция	Общее количество	Глагольное окончание 1л. ед.ч.	Отр. конструкция	Я + сказуемое 1л. ед.ч. Расстояние 1
врать	3594 // 12769	626 // 914	303 // 381	139 // 161
лгать	2214 // 5799	371 // 585	143 // 174	84 // 104
обманывать	3032 // 6393	183 // 209	72 // 76	36 // 37
говорить неправда	302 // 376	41 // 44	5 // 6	30 // 32
привирать	115 // 132	13 // 14	1 // 1	4 // 5
лукавить	534 // 679	13 // 13	6 // 6	3 // 3

Мы расположили глаголы по убыванию частотности. Левое число обозначает количество текстов, правое после двух косых черт – количество употреблений, или вхождений. Самым частотным оказывается многозначный глагол врать, который в разных своих значениях относится к ситуации искажения истины и ситуации, к которой подобное жесткое определение не приложимо.

Нас интересуют контексты с глагольными предикатами, выраженными формами несовершенного вида в процессном значении, когда описываются ситуации, разворачивающиеся синхронно моменту речи. Поэтому повторяющиеся ситуации с глагольными предикатами в форме настоящего времени обычно я вру и констатации о нем можно сказать что он врет, т. е. он лжив – не рассматривались.

В результате мы получили некоторое количество контекстов, в которых субъект выражен местоимением я, а предикат глаголом, означающим искажение истины. Анализируя мотивировки лжи, мы выделили несколько групп по формальным и содержательным критериям.

¹ Национальный корпус русского языка. [Электронный ресурс]
URL: <http://ruscorpora.ru> (дата обращения 25.02.2019). Далее – НКРЯ.

1) Невопросительные повествовательные высказывания.

а) Ложь, сопровождающаяся описанием моральных страданий:

(1) Я вру, конечно, но от этого... только тяжелей жить. Я вру и презираю себя. И охота уж добить свою жизнь совсем, вдребезги¹.

В примере 1 субъект речи описывает свое психологическое состояние, становясь в то же самое время субъектом и объектом собственной отрицательной оценки.

б) ложь, сопровождающаяся описанием утраты контроля над собой:

(2) – Так мы не будем сегодня играть? – Нет. Мне надо... подумать. «Я тоже вру ему! – ужаснулась она. – Это и значит – становится взрослой?» Послушно кивнув, Эви отступил².

Показателем неожиданности реакции субъекта на собственное речевое поведение является предикат, выраженный глаголом ужаснуться.

в) ложь самообмана:

(3) Я все время вру себе сама. Вся моя жизнь сплошное вранье самой себе, я ненавижу себя за то, что было в прошлом. Я пытаюсь его забыть, но все мои попытки тщетны³.

(4) «Эх, мрамор, честной камень! Вру я! – сам себя ловил он. – Вру самому себе! Аварии начались бы на полгода позднее, если бы не моя сверхспешка⁴.

Утрата контроля над собой, с нашей точки зрения, сближается с самообманом – потерей адекватной оценки человеком и себя, и ситуации. В примерах 3, 4 это выражено конструкцией *врать самому себе*,

в) вынужденная ложь:

(5) Вчера, оставшись со мной наедине, она не была такой убитой. Почему?! Не знаю. Мучает меня только то, хорошо ли я делаю, что убеждаю её всеми силами в том, что Д. её любит, ведь я вру, потому, что сама в этом сильно сомневаюсь и даже почти уверена в противном, то есть, что он к ней совершенно равнодушен. Но я не могу иначе, видеть, как моя дорогая Лена мучается, и не возбудить в ней надежды, оставить её в таком положении, это выше моих сил. Ведь она прямо может погибнуть, здоровье у неё слабое⁵.

Пример 5 описывает ситуацию, в которой говорящий прибегает к лжи, чтобы не усугубить страданий близкого человека.

1 Василий Шукшин. Калина красная (1973) (НКРЯ)

2 Юлия Лаврышина. Улитка в тарелке (2011) (НКРЯ).

3 Психология счастливой жизни. URL: <https://psycabi.net/vopros-psikhologu/chuvstvo-vinu-revnosti-zavisti-obidy/7190-strakh> (дата обращения: 16.06.2019).

4 Г. Е. Николаева. Битва в пути (1959) (НКРЯ).

5 А. А. Аллендорф. Дневник (1902) (НКРЯ).

г) ложь, лишенная моральных страданий:

(6) – Это уж я не знаю – мусор или не мусор... Вам, наверное, виднее. Но это, что, вполне возможно, является мусором, выпускается вашим Министерством финансов и вашим же правительством. Вы уж с ними сами разбирайтесь, а я заплачу вам именно этими деньгами, других у меня просто нет, – здесь я, естественно, вру, но тот, кто не врет хотя бы изредка, не может жить на исторической родине еврейского народа, которая в этом кардинально отличается от страны «желтого дьявола», где вранье строго противопоказано, – и посещу «Музей героизма». Вид у меня злобно-решительный, и страж понимает, что я буду стоять насмерть, качая свои неотъемлемые и незыблемые права, посему решает отступить¹.

В примере 6 субъект считает ложь приемлемым способом достижения цели, о чем свидетельствует вводное наречие естественно. Ложь, не сопровождаемая чувством неуместности, выступает в качестве косвенной отрицательной оценки субъекта речи.

е) корпоративная ложь:

Под корпоративной ложью мы имеем в виду необходимость придерживаться определенного поведения, в том числе речевого, которое принято в данном профессиональном сообществе, даже если оно противоречит индивидуальной картине мира. Декларирование разногласий с корпорацией чревато конфликтом и санкциями:

(7) Прилетел, осмотрелся, приняли резолюцию, моя подпись четвертая – улетаю обратно в центр. Заместителем председателя вербовочной комиссии – рассказывать, какой в степи строится город-сад. А там землянки, и степь не степь, а пустыня. Сажают передо мной ребята-шек, я им вру. На душе, конечно, паршиво, но не больше. Смотрю – крепенькие; бесшабашные; жизнь начинают. А начинать все на свете надо, как песню: открыть рот, подать голос – потом подстроиться².

Пример 7 описывает ситуацию, в которой ложь становится частью профессии.

ж) фантазирование:

(8) Ты – осуществление. На берегу среди травы и деревьев солдат играет на трубе и приплясывает в сентябре под солнцем. И это было предчув-

¹ Дмитрий Шляпентох. Конец Истории: благословенный Иов // «Сибирские огни», 2013 (НКРЯ).

² Анатолий Найман. Любовный интерес (1998–1999) (НКРЯ).

*ствием тебя. Это я, наверное, вру. Все прыгали в длину. Но все-таки сказал. И это тоже было предчувствием тебя*¹.

Пример 8 требует внимательной интерпретации: вводное слово наречное свидетельствует об ином значении глагола, поскольку прибегая ко лжи как искажению действительности, говорящий все же отдает себе в этом отчет. В примере 8 речь идет о мечтании и фантазировании субъекта, в этом случае может быть оправдана его неуверенность.

Парадоксальность перволичного высказывания с предикатом, выраженным глаголом врать и требующим контекстного обоснования сохраняется и в вопросительных высказываниях, однако в этой группе актуализируются иные мотивировки.

2) Вопросительные высказывания:

а) вопросительные высказывания, означающие возмущение недоверием:

*(8) – Я за это тебя сейчас накажу. Ой, как накажу! – Вот гад! Это я-то вру? У меня партийный стаж – сорок два года! Ты меня, гад, оскорбил. Я, гад, если и врал кому, так это жене своей, а больше – ни-ко-му!*²

В примере 8 эмоционально говорящий реагирует на оскорбительное для него недоверие.

б) ложь при отсутствии контроля:

*(9) – Ну да... У меня ветровка адиковская где-то валяется. Я всё равно носить её больше не буду. Зачем я им вру? Не знаю... Юля-Алёна исчезла. С того самого вечера она старательно избегает встречи со мной*³.

В примере 9, как и в примере 2, мы вновь имеем случай потери самоконтроля.

Иллюстрации, приведенные выше, показывают, что говорящий испытывает потребность в мотивировках морально-этического и психологического плана в контекстах иллокутивного самоубийства. Однако анализ материала НКРЯ показывает, что обнаруживаются случаи, ког-

1 Татьяна Набатникова. День рождения кошки (2001) (НКРЯ).

2 Александр Логинов. Мираж (2003) // Интернет-альманах «Лебедь», 2003.12.21 (НКРЯ).

3 Олег Гладов. Любовь стратегического назначения (2000–2003) (НКРЯ).

да формально конструкция должна быть интерпретирована как самоубийство, но по семантике им не является. Речь идет об употреблении, а возможно, об оттенке значения глагола врать, – о самокоррекции¹.

(10) Да-да, повесилась, потому что я слышал – у нас в городе недавно повесилась какая-то старуха. Впрочем, что же это я вру? И вовсе она не повесилась, а выкинулась из окна².

(11) Хотя нет, вру: мать всё-таки проговорила что-то вроде: «Ты, надеюсь, не против?», но ответа ждать не стала и тут же добавила: «Впрочем, ты же можешь приехать сюда сколько хочешь...» А она... а Сонька.... звонила утром, в день похорон □ извинялась, что не сможет прийти Как же это?.. И тут я начал понимать... То есть нет, вру, всё не так... Я и начал понимать, и запутался ещё сильнее. Откуда мне было известно про этот звонок? От матери...³

Пример 10 представляет собой более редкую конструкцию с эксплицитным субъектом, выраженным местоимением, пример 11 – более частотный способ самоисправления с эллипсисом подлежащего.

Подведем итоги. Контексты, в которых я-говорящий признается в искажении действительности, весьма разнообразны, однако чаще всего неправда осознается как нечто, не только ведущее к конфликту с адресатом, но и приносящее говорящему внутренний конфликт с самим собой. Случаи бесстрастной лжи подлежат осуждению самим говорящим. Самокоррекция также выражается с помощью глагола врать, однако этот случай не может быть признан иллокутивным самоубийством, поскольку говорящий признается в своей ошибке и исправляет ее, восстанавливая соответствие высказывания внеязыковой действительности.

1 О самокоррекции см.: Шмелев А. Д. Вранье в русской «наивной этике» // Логический анализ языка. Между ложью и фантазией. М., 2008. С. 583–596.

2 Евгений Попов. Под солнцем (1970–2000) (НКРЯ).

3 Вера Белоусова. Второй выстрел (2000) (НКРЯ).

Р. Л. Шмараков

Россия, Высшая школа экономики,
Санкт-петербургский кампус

ВАЛЬТЕР МАП И ЛОЖЬ РАССКАЗЧИКА

В 1170–1180 х гг. при дворе английского короля Генриха II Плантагенета действовал человек разнообразных дарований по имени Вальтер Мап – дипломат, придворный, богослов, писатель. Его творческое наследие – объемная латинская книга под названием «Забавы придворных» (*De nugis curialium*). Это состоящий из пяти разделов сборник¹, включающий в себя множество сравнительно коротких историй, генетически связанных с жанром «примеров» (*exempla*), моральных анекдотов, призванных иллюстрировать некий общий тезис. Привязанные к церковной проповеди, *exempla* просуществовали в ее жанровой среде до конца Средневековья, однако вполне могли отдаляться от нее, как у Вальтера Мапа или, до него, у Петра Альфонси. Мап и сам определяет свой жанр как *exempla* (*De nugis curialium*. III. 1); он любит говорить о назидательной роли литературы и традиционной метафорой напоминает о читательской ответственности (*De nugis curialium*. III. 2, в конце): надо уметь, как пчелы, выносить пользу из горького, так же как из сладкого.

К Мапу долгое время относились как к остроумному, но поверхностному рассказчику, а к его книге – как к своего рода *table-talk*: «Забавы придворных» – записная книжка выдающегося послеобеденного рассказчика, и если кто-то читает ее с совершенной серьезностью, ее легко понять превратно»². В последнее время наблюдается реакция против этой точки зрения, выразившаяся, например, в статье с симптоматическим названием «Как читать Вальтера Мапа»³; среди прочего у Мапа ищут и находят метапоэтические смыслы, связанные, в первую очередь, с рефлексией над занятиями сочинительством и над самой фигурой придворного рассказчика-остроумца⁴.

Предметом нашего рассмотрения будет рассказ об Эвдоне (*De nugis curialium*. IV. 6). Содержание его таково. Эвдон, сын сын богато-

1 Участие Мапа в делении книги на главы и разделы, как и вообще степень завершенности и художественного единства «*De nugis curialium*», остается предметом дискуссий (См. недавнюю монографию, автор которой доказывает независимость всех пяти разделов и предпочитает считать «*De nugis curialium*» не одной книгой, а «собранием сочинений» Мапа: *Smith J. B. Walter Map and the Matter of Britain. Philadelphia, 2017*).

2 *Map W. De nugis curialium = Courtiers' Trifles / ed. and transl. by M. R. James. Revised by C. N. L. Brooke and R. A. B. Mynors. Oxford, 1983. P. XLV.*

3 *Levine R. How to read Walter Map // Mittellateinisches Jahrbuch 23 (1988). P. 91–105.*

4 См. напр.: *Edwards R. Walter Map: Authorship and the Space of Writing // New Literary History. Vol. 38. №. 2 (2007). P. 284–285.*

го рыцаря, но человек недалекого ума и слабого характера, нищает, обираемый соседями, и наконец, оставшись без средств к существованию, блуждает по лесу, где встречает некоего человека, огромного и удивительно безобразного.

Он сладко и ласково к Эвдону обращается, просит ему довериться, угадывает тяготы его души, обещает помочь, сулит ему утраченные богатства и прибавление даже больших, чем ему желается, при условии, что подчинится Эвдон его владычеству и последует его совету¹.

Эвдон, узнав в нем демона, с трепетом отказывается от такого предложения, демон же произносит пространную речь, рассказывая, что не все его собратья одинаковы, не все равно грешны и не все равно желают бед и гибели людям: сам он принадлежит к демонам, сравнительно невинным:

Далеки от нас грабежи имений, разорения городов, жажда крови, алкание душ и желание творить больше зла, чем мы способны. Нам достаточно исполнить нашу волю, не причиняя смерти. В потешных и обманных делах, признаюсь, мы искусны: создаем мороки, творим призраки, фантасмы изготовляем, чтобы скрыть истину и явить пустую и смехотворную видимость. Мы способны на все, что производит смех, и ни на что производящее слезы. <...> Чтобы ты знал, что мы действуем не преступно и не жестоко, послушай, если угодно, об одном наказании, которое брат мой Морфей наложил на монаха и которое у нас называют жестоким.

И демон рассказывает Эвдону такую историю. Один монах был в своем монастыре живописцем и ризничим. Его часто мучили кошмары, и он, зная, что над ночными видениями властвует Морфей, «осыпал его всеми возможными поношениями и при каждом удобном случае изображал его самым безжалостным и точным образом на стенах, занавесях, оконных стеклах». Морфей часто увещевал во сне его не позорить, а наконец предостерег, что может и отплатить, но монах его угроз не слушал и своего занятия не оставлял. Тогда Морфей ночными явлениями внушил знатным людям в окрестности посылать монаху подарки – вино, снедь, серебро, золото и пр.: пусть у человека столь благочестивого не будет ни в чем нехватки. Вскоре монах пристрастился к мирским удовольствиям и «от вина двинулся к Венере», влюбившись в одну вдову из соседнего селения. Выказав упорство в домогательствах, обольстил ее подарками. Они решили похитить

¹ Перевод здесь и далее сделан по критическому изданию «Забав придворных»: *Mar W. De nugis curialium...*

церковные сокровища, забрать богатства вдовы и бежать. Ночью они пускаются в бегство; монахи просыпаются в час службы, видят отсутствие ризничего и сокровищ, пускаются в погоню и нагоняют беглецов. Женщину отпускают, а провинившегося монаха оковывают цепями и оставляют в темнице на хлебе и воде. Наконец является к нему с насмешками победивший Морфей:

– Вот, – говорит, – достойная мзда твоему художеству; ты рисовал, а я заботился об отплате. Знай и разумей, что это учинено моим искусством, не силой Божьей, а Его попусцием, а будь моя воля, расчелся бы я с тобою еще жесточе, ибо ты взял члены Христовы и сделал их членами блудницы¹. <...> Но конечно, теперь, когда я победитель, а ты одолен и плачевным образом окован, мне жаль тебя: я исторгну тебя из этих уз. Я уничтожу всякую уверенность в твоём преступлении, как будто это не ты совершил постыдное дело, и водворю тебя в былой славе, если поклянешься, что впредь не станешь порочить меня в своих картинах.

Монах дает клятву, Морфей его освобождает силою волшебства, а затем, приняв подобие монаха, налагает на себя те же цепи. Монах, наученный им, ложится на своей постели, молится, стонет, кашляет, чтоб его было слышно, а в обычный час встает и бьет в колокол; стекаются монахи; его замечают и спрашивают, как он выбрался из цепей, а он делает вид, что не понимает.

Аббат попрекает его бегством, похищением вдовы, кражей сокровища, узами и темницей. Тот все стойко отрицает: он-де не видел вдовы, не чуял цепей; поднимает руку и, размахисто творя крестное знамение, объявляет их всех помешанными. Тогда силком тащат его в темницу, чтобы снова заключить в узы, – а там обнаруживается в цепях точно такой же, брат мой², кривящий губы, нос и глаза и строящий им аиста³. Монахи переводят взор с одного на другого, поражаются его сходству с тем, кто на свободе, и дивятся, видя одного в другом, за тем исключением, что монах плачет, а тот смеется и над ними потешается; и чтобы нельзя было не верить монаху, он разрывает цепи и взвизгивается в воздух, просавив здоровую дыру в кровле.

Монахи падают к ногам ризничего и просят простить им ошибку, говоря, что обмануты призрачным явлением; ему возвращается доброе имя, и все делается к нему почтительней прежнего.

1 Ср.: 1 Кор. 6. 15.

2 То есть Морфей, брат демона, который это рассказывает.

3 То есть «показывает нос»: выражение, заимствованное у Персия (Сатиры I. 58).

Демон заключает свой рассказ так:

Знай, это сотворил Морфей, а я – брат его, и мы часто забавляемся такими остроумными проказами, но не влечем людей в геенну, не пытаем в аду, не понуждаем никого к грехам, разве что к простительным. Мы устраиваем потехи или серьезные шутки меж живыми, а до мертвых и до погубления душ нам нет дела. Поверь мне настолько, чтобы, соединив твои руки, вложить их в мои и сделаться моим верным, и ты будешь господином над всеми врагами твоими.

Обольщенный такими баснями, Эвдон соглашается на этот договор, приняв от демона твердое ручательство, что приближение его смерти будет ему предвозвещено тремя знаменьями. Он становится главой разбойничьей шайки, а демон – его советчиком; они разоряют окрестности города Бове; Эвдон несколько раз кается, получает от епископа отпущение и вновь возвращается на стезю порока. «Наконец епископ довольно отведдал этой потехи, и она ему опротивела; он объявляет, что Эвдон в своем непостоянстве хуже, чем в неизменной строптивости и быллом упорном неистовстве».

Получив третье предупреждение о скорой смерти, Эвдон наконец раскаивается искренне, примиряется со всеми, кому досаждал, и, сопровождаемый ими всеми, отправляется в Бове. Он находит епископа за городскими стенами подле большого костра, разложенного, чтобы казнить колдунью. Епископ, издавелека его узнав, «решает, что больше его не обманут, и затвердевает, как сталь». Эвдон молит о милости, падая епископу в ноги; тот отказывает; Эвдон приводит в ходатаи всех своих бывших врагов – епископ не хочет дать ему отпущения; Эвдон клянется исполнить все, что ему ни предпишут в покаяние, – епископ же, «прогневленный, недоверчивый и закаменевший», говорит: «Предписываю тебе за твои грехи прыгнуть в этот костер». Тогда Эвдон, «будто получив с приказанием жизнь, обрадованный, так охотно, так скоро, так глубоко прынул в костер, что никто не мог последовать за ним, чтоб вытащить, пока весь он не истлел в пепел».

Из нескольких новелл Мапа, построенных на удвоенной разработке одного мотива, так что рассказ состоит из двух половин, вторящих друг другу¹, новелла об Эвдоне – единственный случай, где двойчатая композиция прямо связана с проблематикой лжи и образом лукавого рассказчика. По наблюдению М. Р. Джеймса, история, рассказанная здесь, соединяет два хорошо известных средневековых сюжета, «Художник и дьявол» (где изображение Пресвятой Девы протягивает руку и спасает художника от падения, когда дьявол выбивает из-под него лестницу) и «Ризничий и Владычица», наиболее известная версия которого – у Рютбефа.

¹ Например, история короля Герлы (De nugis curialium. I. 11), «Садий и Галон» (III. 2) и т. д.

Историю о монастырском художнике Мап делает вставным рассказом, создавая *mise-en-abyme*: демон, намеренный заключить договор с Эвдоном, рассказывает ему, как другой демон, его брат, улаживал отношения с другим смертным. Рассказывая поучительный случай, демон делается отражением самого автора, который считает своей целью «писать истории (*exempla*) для потомков, чтобы возбуждать веселье или назидать нравы» (*De pugis curialium*. III. 1). В другом месте «*De pugis curialium*» (II. 23) есть сходно выстроенная сцена: диалог, один из участников которого в ответ на вопрос рассказывает притчу, а потом применяет ее к нынешней ситуации: этот человек – сам Мап, а его собеседник – не кто-нибудь, а королевский канцлер (и будущий архиепископ) Томас Бекет. Главная история отражается во вставной, но Мап удваивает отражение, делая его композиционным принципом самой вставной новеллы: антагонистом художника становится не дьявол, а Морфей, бог сна, то есть, по существу, коллега по цеху. Оба, монах и Морфей, – искусные создатели вымышленных образов, и оба занимаются тем, что с помощью своего искусства портят репутацию друг другу (художник – прямолинейней, Морфей – тоньше, выказывая хорошее знание человеческой природы). В финале Мап доводит сходство до зеркального отождествления: Морфей принимает облик монаха, и в монастырском узилище два одинаковых человека глядят друг на друга, разделенные репутацией (один в узах, другой на свободе), в присутствии хора недоумевающей братии. Это уже далеко от доставшейся Мапу легенды о том, как благочестивый художник одолел нечистого. История, рассказываемая демоном Эвдону, – о том, что добрая и дурная слава создается средствами художественной факции и ими же снимается, – история лукавая, потому что для самого Эвдона его репутация потребовала полной гибели всерьез. Финальная мизансцена в истории Эвдона выстроена так же, как финал вставной новеллы: расстановке «монах – аббат – застенок» соответствует «Эвдон – епископ – костер», только здесь исчезает не волшебный помощник, принявший на себя дурную славу протагониста, а сам Эвдон, бросившись в огонь, потому что других средств одолеть свою репутацию у него нет. История Эвдона – среди прочего и о том, что нельзя верить дьяволу, когда он рассказывает тебе аналогичные случаи из своей практики.

Кроме того, в метапоэтическом смысле это означает, что читатель / слушатель Мапа оказывается в положении Эвдона: он имеет дело с автором, который не обещает ему быть правдивым и чьи механизмы искажения реальности (включая и простое умолчание) ему предстоит понять самому. Стоит вспомнить, что поэт Гуон де Ротеланд, земляк Мапа, писавший 1180 х гг., в романе «Ипомедон» выводит Вальтера Мапа своим товарищем в искусстве лжи:

В мире не найдется мудреца, который всегда был бы честен. Раз уж в мире так повелось, не валите все на меня одного!.. Я не единственный, кому ведомо искусство лжи, – и Вальтер Мап получил добрую его долю¹.

Несколькими десятилетиями раньше Мапа была написана знаменитая «История бриттов» Гальфрида Монмутского, навлекшая на себя серьезные порицания современников за немислимое в серьезном историческом труде обилие вымысла. Мап хорошо знал Гальфрида² и едва ли был чужд полемике вокруг его труда; собственная книга Мапа, точнее, ее последний раздел, посвященный истории Британии XI–XII вв., точно так же (если не больше) уязвима по части правдивости, как труд его великого предшественника; коротко сказать, Мап столкнулся с проблемой вымысла, его пределов (в том числе этических) и его совместимости с разными жанрами и имел поводы разносторонне обдумать этот вопрос. Новелла об Эвдоне заключает в себе ироническое размышление Мапа о рассказчике (= создателе вымыслов) как о лжеце.

¹ Об этом пассаже Гуона см.: *Cartlidge N. Masters in the Art of Lying? The Literary Relationship between Hugh of Rhuddlan and Walter Map // The Modern Language Review. Vol. 106. №. 1 (2011). P. 1–16.*

² См., напр., его влияние на рассказ Мапа о рыцаре Гадоне (*De nugis curialium. II. 17*).

А. В. Архангельская
Россия,
Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова

ЛОЖЬ И ОБМАН В РУССКИХ СТИХОТВОРНЫХ ФАЦЕЦИЯХ XVIII ВЕКА

Русские стихотворные фацеции XVIII в. представляют интерес прежде всего как явление как явление переходной эпохи в истории русской литературы: при том, что большая часть их сюжетов возникла еще в Средние века и даже в Античности, в русской литературе они представляют собой результат обработки авторами XVIII столетия текстов, переведенных на русский язык с польского во второй половине XVII в. В результате довольно часто приходится констатировать наличие в фацециях черт, синтетически совмещающих в себе разновременные по происхождению и, как следствие, различные и по идеологии, и по стилистике явления. Одним из ярких примеров может стать отношение ко лжи и обману (и, соответственно, к лжецам и обманщикам) в этих текстах.

Уже довольно давно общим местом в исследованиях, посвященных фацециям и аналогичным им текстам, стало утверждение о том, что в них проявляется характерное для средневековой городской культуры Запада любование ловким обманом и плутовством, утверждается культ личной инициативы и предприимчивости, способности добиваться своих целей любыми, в том числе и аморальными методами¹. Очевидно, что в контексте смены литературной системы в России на рубеже XVII XVIII вв. все эти черты вступали в осязаемое противоречие с моральными нормами русского православного средневековья и традициями древнерусской литературы. Следствий у этого противоречия оказалось сразу два: тексты фацеций во второй половине XVII в. максимально органично встроились в процесс секуляризации русской культуры и литературы и в процесс «реформы веселья» (А. М. Панченко). С другой стороны, в некоторых случаях можно констатировать попытку связать новое на содержательном и идеологическом уровне с традиционным (дидактическим) подходом к литературному произведению. Остановимся более подробно на примерах, нагляднее всего демонстрирующих эти особенности.

¹ Об этом, напр. см.: *Дынник В. А.* У истоков французской новеллы // *Фаблю. Старофранцузские новеллы.* М., 1971. С. 5–20; *Левинтон А. Г.* Ганс Сакс // *Сакс Г. Избранное.* М.; Л., 1959. С. 3–30; *Адрианова-Перетц В. П.* Фольклорные сюжеты стихотворных жарт XVIII века // *Адрианова-Перетц В. П.* Древнерусская литература и фольклор. Л., 1974. С. 164–170 и др.

Ложь и обман занимают существенное место в русских стихотворных фацециях XVIII в. Представляется, что отношение к ним (и к персонажам – лжецам и обманщикам) оказывается различным в зависимости от ситуации и результата действий. В самом простом случае можно видеть, что удавшийся обман (в том числе – строящийся на прямой лжи, а не только лишь на ловкости и / или изворотливости) восхищает гораздо больше, чем смущают способы достижения поставленной цели. В некоторых новеллах упоминания персонажей могут даже сопровождаться вполне оценочными эпитетами, характеризующими героя отрицательно. Несмотря на это, очевидно, что в тексте никоим образом не заложено стремление осудить ни героя, ни его поступок, так что, в конечном счете, внимание читателя заостряется именно на хитроумно осуществленной операции, которой можно и даже должно восхититься. Особенно выразительны в этом отношении эпизоды, в которых обман становится возможен главным образом потому, что оппонент лжеца или обманщика – человек интеллектуально недалекий и готов, не задумываясь, поверить во всё, что слышит. Таким образом, в этих случаях можно говорить о том, что в глазах авторов, переписчиков и читателей фацейий глупость оказывается булышим пороком, чем ложь: человек, способный поверить в ложь (не проверить факты, довериться обманщику и т. д.) в этой системе координат не заслуживает ни сострадания, ни снисхождения.

Такова, например, стихотворная новелла «О воре», восходящая к прозаической фацеции «О индерлянском плуте, краву украдшем». Ее герой – ловкий вор, он не просто увел у крестьянина корову, а, отправившись с ним в город, выдал корову за взятую в долг в соседней деревне, побудил хозяина самого продать ее и отдать ему вырученные деньги, да еще и считать себя вознагражденным, получив в награду одну монету. Пораженный сходством коровы с его собственной, хозяин «говорит: умилосердися воля твоя / слово слово как буронушка моя»¹, однако тут же удовлетворяется утверждением вора: «сия корова, подобна твоей, со мною ходит» (или, в другом варианте: «[и] человек [в] человека приходит»²), начинает интересоваться дальнейшими планами вора на корову и в конечном счете предлагает помощь с ее продажей. В начале текста дается скорее отрицательная характеристика вора («зело злоумышленный вор был»; «шелмован был неоднократно / толко ему было невнятно»³). Virtuозность проделки проявляется главным образом в том, что жертва обманута в своих непосредственных ощущениях: крестьянин не верит тому, что видит пе-

1 РГБ. Собр. Тихонравова. № 562. Л. 19.

2 Кокорев А. В. Русские стихотворные фацеции XVIII века // Старинная русская повесть. М., 1941. С. 257.

3 РГБ. Собр. Тихонравова. № 562. Л. 18 об.

ред собой. В конце вроде бы подчеркивается трагедия крестьянской семьи, лишившейся кормилицы («дома нездорова»¹, «куда себя девать / и у кого станем малака хлебать»), испуг хозяина, осознавшего, что он своими руками лишил себя своего добра («слыша крес(т)ьянин весма испужался»), и «лукавство» вора. В последних семи строках производные от прилагательного «лукавый», имевшего в древнерусском языке широкий комплекс значений от «извилистый», «ложный, лживый», «подложный», «дурной, злой, коварный» до «неприятный» и «дьявол»², встречаются трижды в рассказе крестьянина жене о том, как он умудрился так обмануться: «он мне подпустил лукавые лести», «да велми лукаво на то вор отвещал», «тем лукавством вор меня обманул». Есть варианты, где третий раз вынесен в авторскую «мораль», которой заканчивается фацеция в целом, за счет иной расстановки знаков препинания и пропуска местоимения «меня»: «Тем лукавством вор обманул, / А крестьянин от него вздохнул»³.

Любопытны варианты заголовка этого текста в разных рукописных сборниках. В большинстве случаев текст называется просто «О воре» (7 примеров). Наличествующая в прозаическом варианте географическая характеристика снимается, что в принципе довольно частотно для перехода от прозаической редакции фацей к стихотворной, но оценочная не возникает. Иных вариантов заглавия три, и есть один случай, когда заголовок текста нам неизвестен, поскольку в рукописи текст начинается не с начала⁴. В одном случае изменение заголовка не влияет на оценку («Скаска о воре и бурой корове»⁵), в двух других перед нами предстают, как представляется, противоположные варианты. В рукописи из собрания ГИМ (Собр. Барсова. № 2463) заголовок повторяет характеристику заглавного героя из первой строки текста, и новелла называется «О злоумышленном воре»⁶. В рукописи из собрания ИРЛИ (Собр. Перетца. № 404) – «О хитром вору»⁷. Последний случай представляется нам любопытным, поскольку

1 Там же. Л. 20.

2 См. подробнее: *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб., 1893. Т. 2. Стлб. 51. В то же время В. В. Колесов обращал внимание на неоднозначную семантику этого слова: «Лукавство нарушает исконные связи, искривляет представления о мире, которые, в общем-то, довольно просты и понятны. Однако лукавство, не нужное земледельцу, со временем оказывается полезным для воина, купца или ремесленника. <...> Столкновение практических требований жизни и христианской отвлеченной морали привело к последовательному дроблению смысла этого слова» (См.: *Колесов В. В.* Мир человека средневековой Руси. М., 2019. С. 405).

3 *Кокорев А. В.* Русские стихотворные фацеции XVIII века... С. 258.

4 БАН. Собр. Тимофеева. № 2. Л. 26 об.

5 РГБ. Ф. 218. № 900. Л. 153 об 155.

6 ГИМ. Собр. Барсова. № 2463. Л. 46 об. 47.

7 ИРЛИ. Собр. Перетца. № 404. Л. 26

слово «хитрый» в древнерусском языке имело скорее положительное, нежели отрицательное значение: «искусный», «искусно сделанный», «творческий», «художник», «знающий, сведущий», «ученый», «мудрый, разумный», «хитрый», «ловкий», «замысловатый» и даже «благопристойный»¹. Как отмечал В. В. Колесов, «именно словом хитрость переводилось древними славянами греческое слово τέχνη 'искусство, ремесло, профессия', но также 'способ, средство', 'произведенное изделие' и 'уловка, обман'»².

Существенное место в этой группе сюжетов занимают новеллы, повествующие о неверных женах, обманывающих доверчивых мужей. Как и воровство, прелюбодеяние – преступление против одной из десяти заповедей, поэтому здесь в такой же степени разительным оказывается изменение угла зрения, когда цель – «не столько всерьез дискредитировать женщину, сколько дать повод посмеяться по поводу тех остроумных уверток, на которые способна только женщина»³. В существенной части таких рассказов обман строится на лжи, весьма примитивной и не особенно изощренной. Читатель должен задаваться, скорее, вопросом о том, как можно в это поверить, чем о том, как можно (и можно ли вообще) лгать. Такова, например, новелла «О лукавой жене», содержащая один из распространенных в новеллистике такого рода вариантов подсчета правильных сроков беременности. Жена рождает через 20 недель после свадьбы, муж испытывает некоторое смущение по этому поводу, так как «слыхал уже от многих людей / ребенка носят сорок недель»⁴; но жена легко успокаивает его при помощи напоминания о простой арифметической операции: «я 20 недель за тобою / да 20 недель как ты живешь со мною / итого будет сорок недель»⁵. Любопытно, что этот аргумент со стороны жены сопровождается не только обвинением супруга в невежестве («конечно ты в школе не бывал / ужь того выложить по ар(иф)метику не познал»; «не стыдно л(ь) будетъ тебе»), но и игрой на традиционных

1 См.: *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка... Т. 3. Стлб. 1430–1431.

2 См.: *Колесов В. В.* Мир человека средневековой Руси... С. 397. В то же время декларируется тезис о том, что прилагательное «хитрый» в качестве определения «все восточнославянские языки вводят <...> только с XV в., т. е. с того времени, когда и хитрость окончательно перешла в разряд не совсем почтенных качеств» (См.: *Колесов В. В.* Мир человека средневековой Руси... С. 401). С другой стороны, описывая эволюцию семантики лексемы «хитрый» в русском языке, Н. В. Писарь замечает, что «в народном сознании вплоть до XVIII века хитрый человек все-таки воспринимается в большей мере положительно» (См.: *Писарь Н. В.* Особенности функционирования лексем хитрый и лукавый в русском языке: диахронический аспект // V Международный Балтийский морской форум: Материалы форума. Калининград, 2017. С. 854 – 858).

3 *Гудзий Н. К.* Русская литература на переломе к новому времени: Стенограмма лекции. М., 1946. С. 10.

4 РГБ. Собр. Тихонравова. № 562. Л. 4 об.

5 Там же. Л. 5.

гендерных стереотипах («я баба арифметики не училась / а тут вам об(ъ)явить потщилась»). Оба эти момента, как представляется, парадоксальным образом обыгрывают тему глупости мужа: можно сказать, что он оказывается глупцом еще и потому, что боится показаться глупее женщины.

В этой фацеции любопытна ситуация с оценочными эпитетами: если в начале текста герои – просто «некая жена» и «муж», то в конце муж называется «легкомысленным», а жена «лукавой». Тем не менее, вопрос об однозначной авторской оценке и здесь оказывается несколько затрудненным; в «морали», которая подводит итог рассказываемому, читаем: «и тем лукавая жена права явилась / от мужа своего явно отговорила», т. е. при относительно отрицательном эпитете «лукавая», жена характеризуется через одержанную ею над мужем победу, причем важно, что эта победа описывается не только как удачный результат «отговаривания», но и как вариант «правды» («права явилась»), хотя перед нами явно ложь.

Бывают в фацециях и более сложные ситуации. Так, в новелле «О том же шуте» шут, желая устроить своему приятелю купцу любовное свидание с женой трактирщика, заключает с последним пари на 25 червонцев, что тот не сможет, не отрываясь, смотреть в окно в течение получаса. Затем отводит его подальше от кровати, на которой тут же располагаются счастливые любовники, и по ходу дела пытается побудить рогоносца отвернуться и посмотреть, что происходит на его супружеском ложе. Трактирщик же все время отказывается и мотивирует свой отказ именно нежеланием быть обманутым: «трактирщик добро что не скажеж / тем меня вить не обманеш / я уж обманы давно знаю / а свое дело смело испровляю / хочется тебе искусит(ь) меня / а я возму скоро червонцы у тебя»¹. В результате корыстный муж оказывается обманут (рогат), но с прибылью (получает 25 червонцев) и считает себя в выигрыше, так что у читателя может даже зародиться сомнение, глупость ли это на самом деле или же лукавая шутка над тем, кто шутит. Трактирщик адресует шуту, почти открыто потешающемуся над ним, фразу: «добро я вит(ь) не в обмане / а червонцы у меня в кормане», явно свидетельствующую о том, что он искренне не считает себя обманутым (и возможно, вовсе не потому, что не знает или не догадывается о происшедшем) и подтверждает свое суждение тем, что приобретает деньги. Еще более сложным оказывается случай в новелле «О крестьянине и жене». Доверчивый и обманутый женой муж, после того, как жена родила ребенка через месяц после свадьбы, едет в город покупать 12 колыбелей, чтобы хватило на весь год. Однако он не позволяет встретившемуся ему в городе дворянину смеяться над собой, разъяснив собеседнику свою логику настолько

¹ Там же. Л. 34.

убедительно, что у читателя возникает ощущение, что на самом деле он вовсе не так и глуп¹.

Если же речь идет о ловком обмане, то, помимо ожидаемого и естественного восхищения прекрасным исполнением замысловатого плана, читатель оказывается под влиянием того факта, что в этом случае ложь оказывается одной из его составляющих (и часто – не самой заметной), и потому не обращает на себя особенно пристального внимания и не становится объектом моральной оценки.

Разумеется, ситуациями воровства и супружеской измены всё богатство сюжетов, построенных на лжи и обмане, не исчерпывается, но эти ситуации, как представляется, наиболее ярко передают те динамические процессы, которые в это время свидетельствуют о смене не только литературной, но и общекультурной (и отчасти – моральной и даже духовной) системы координат.

С другой стороны, есть большое число текстов, в которых ложь и лгуны осмеиваются и осуждаются. На первый взгляд, эти тексты можно воспринять по контрасту с предыдущей группой: в них часто идет речь о том, что лжецу не удастся ввести в заблуждение слушателей, т. е. мы имеем дело с неудавшимся обманом, поражение, в отличие от победы, не дает дивидендов и не стоит ни жалости, ни сочувствия. Обращает на себя внимание, что часто в этих случаях попытка лжи строится на нагромождении невероятных фактов (капуста, под листом которой могут встать сто человек, или галки, каждая из которых может поднять в воздух барана, вцепившись ему в шерсть, и т. д.), так что здесь тоже можно говорить о наказании глупости. В некоторых новеллах глупость неудачливого обманщика или обманщицы особенным образом подчеркивается. Так, в фацеции «О глупой жене» женщина, пытавшаяся разогреть в печи жаркое на оловянной тарелке и лишившаяся и того, и другого, пытается обмануть мужа, свалив вину на кошку («кошка мясо и с торелкой съела»²). Муж сразу понимает, что жена ему лжет, но делает вид, что верит, и наказывает кошку, привязав ее, однако, к спине незадачливой обманщицы, так что от боли кошка когтями дерет ей спину. Любопытно, что в большинстве этих текстов есть общая черта: у обманщика намеренно создается ощущение удавшегося обмана, ему дают понять, что ему поверили, – и тем горше для него разочарование.

Эти две группы текстов могут дать нам основания судить о своеобразной «философии обмана», конечно, восходящей к западноевропейской средневековой городской культуре, которая порождает большинство этих сюжетов, но всё же по-новому актуализирующейся в русских реалиях второй половины XVII – первой половины XVIII в.

¹ Там же. Л. 5–6.

² Там же. Л. 12 об.

Удавшийся обман снимает с обманщика моральную ответственность за ложь, перенося ее на жертву, в то время как обман неудавшийся заслуживает осмеяния или даже более сурового наказания, так как на представление о том, что проигравший не заслуживает снисхождения, накладывается традиционное восприятие лжи как греха. Любопытно, что частотны случаи, когда лжец выдумывает небылицы, чтобы произвести впечатление в компании, поэтому наиболее чувствительным наказанием для него является высмеивание в глазах тех, от кого он надеялся заслужить уважение. Таким образом, в сюжетах о разоблаченных лгунах часто объединяются наказания за два наиболее серьезных в фацециях порока: глупость (не могут придумать ничего хотя бы близко правдоподобного и плетут небывальщины) и спесь / гордость (как минимум, хотят быть в центре внимания). Здесь стоит заметить, что осуждение гордыни вроде бы находится в русле церковной дидактической и морализаторской традиции (хотя в фацециях изображение гордецов чаще всего переводится в социальный или бытовой план), тогда как обличение глупости для древнерусской литературы является скорее новацией (при несомненно присутствующей в ней апологии разумного начала как в человеке, так и в жизни в целом).

В то же время есть и весьма немногочисленная группа текстов, в которых можно говорить о сочувствии автора к жертвам обмана. Например, в фацеции «О другой девице» рассказывается о том, как лекарь, пришедший пустить кровь заболевшей красавице, решил узнать, девушка ли она, и рассказал про то, что девушкам и женщинам надо отворять кровь разными ланцетами. По некотором размышлении (любопытно, что в тексте трудность принятия решения в этой ситуации подчеркивается именно длительностью размышлений девушки: «слыша девица много о том разсуждала») героиня выбирает женский ланцет. Мы имеем здесь дело, вроде бы, с традиционной ситуацией обмана обманщика: девица «в своем девичестве постоянна слыла»¹, то есть обманом выдавала себя за ту, кем на самом деле не являлась, лекарь с помощью более ловкого обмана разоблачает ее. В конце текста мы наблюдаем как бы две концовки моралистического плана. Первая выглядит традиционно и содержит констатацию факта, что удавшийся обман вывел на чистую воду обманщика менее удачливого и потому теперь не только посрамленного, но и виноватого в своем сраме («и тако тем обманом она пристыдилась / несовестною девицею сама явилась»²). Вторая словно бы вступает в полемику с первой и декларирует сочувствие к жертве и совет не проявлять излишнюю доверчивость («на лукавые слова не надо сподеватца / надлежит всегда»³

1 Там же. Л. 13 об.

2 Там же. Л. 14.

3 РНБ. Собр. Титова. № 4781 – вместо «всегда» читается «самой».

остерегатца»). В результате здесь можно говорить о двойственности авторской позиции, но при этом ни один из этих взглядов не восходит к традиционной морали, осуждающей ложь и обман, но оба иллюстрируют скорее «законы жизни» в мире, где постоянно приходится иметь дело с обманом.

Подобно целому ряду оригинальных русских текстов переходной эпохи, от так называемой «демократической сатиры» второй половины XVII в. до бытовых повестей предпетровского и петровского времени, русские стихотворные фацеции демонстрируют нам сложное отношение к проблеме лжи и обмана и к персонажам – лжецам и обманщикам. Секуляризация культуры сопровождалась не только утратой доминирующего дидактизма, характерного в целом для предшествующей литературной традиции, но и постепенным пониманием того факта, что большинство явлений действительности не поддаются однозначной оценке, в том числе, а может быть даже, – прежде всего с точки зрения морали.

О. А. Кузнецова
Россия,
Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова

ЗМЕЯ И ЗАВИТОК В РУССКОЙ РУКОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ XVII В.

XVII в. на Руси – время быстрой адаптации многих элементов европейской книжной культуры, их соединения с русской традицией, время авторской рефлексии над текстами, постепенного становления профессиональной литературы. Темы неискренности, предательства, обмана получают в это время особенно яркие воплощения в образах животного и предметного мира. В стихотворных посланиях писемников XVII в. подобные метафоры постепенно становятся формулами: ложь – нож, льстец – лукавый лис, ненадежные слова – паутина или «развратные» (то есть перекошенные) колеса¹.

Одной из постоянных метафор лжи, притворства и злобы в древнерусской книжности является змея. Средневековые авторы, использовавшие примеры видимого мира в качестве нравственных аналогий, соотносят змею с дьяволом, грехом, гибелью. В текстах XVII в. «змеиные» метафоры возникают в связи с ядом (например, ядом клеветника), с нанесением смертельной раны, с обманом (чаще всего в этом мотиве фигурирует змей из библейской Книги Бытия). Реже речь идет о неискренности, хуле, губительных страстях и зле в общих чертах.

Змея – популярный персонаж басен, переводы которых делаются в течение XVII в. и быстро распространяются в рукописных сборниках. В переводах Федора Гозвинского и Андрея Виниуса змеи – действующие лица басен о злобе, хитрости, лукавстве, неблагодарности – правда, не всегда в качестве агрессоров. Особенно характерен сюжет «О Юпитере и о змее»², где змея обвиняется в желании отравить господина. Хотя подозрения в злодеянии не подтверждаются сюжетом, именно вероятность получить яд под видом благих намерений становится нравственным уроком читателю. Одним из лейтмотивов басенных сюжетов является также смертельный укус змеи, иногда толкуемый как наказание, вмешательство судьбы.

Во второй половине XVII в. на Руси широкое распространение получает сюжет о змее, пригретой на груди. Соответствующая античная басня о путнике и гадюке встречается в рукописях в изложении

¹ Ср. у Гоголя: «Все пошло как кривое колесо» (*Гоголь Н. В. Мертвые души // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1978. Т. 5. С. 165.*)

² Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 2010. Т. 16. С. 146.

А. Виниуса («О змее и о человеке»¹). Однако сюжет мог быть известен читателям XVII в. и по более ранним изданиям на греческом и латинском языках². «Зрелище жития человеческого» содержит вариант с возмездием: человек, видя замерзающую змею, приносит ее домой; отогревшись, змея кусает своего благодетеля, поскольку от природы она неблагодарна и зла; человек наносит ей удар секирой. Этот же сюжет распространяется через эмблематические собрания, имевшиеся в библиотеках русских книжников (ср. эмблему «Змеиная расправа» в сборнике Николая Рейснера 1581 г.³). Симеон Полоцкий включает в книгу «Вертоград многоцветный» стихотворное изложение истории о пригретой за пазухой змее в цикле «Мысль злая», косвенно ориентируясь как на проповедь Матиаса Фабера⁴, так и на другие источники: «Милость сотвори, в нѣдра положил есть, / иже, согрѣвся, воскорѣжил есть.⁵ / Нача ползати, потом уязвил есть / мужа безумна, иже и согрѣл есть». Эту историю, но уже в сокращенном виде, Симеон использует в других своих текстах независимо от латинских источников («Что в нѣдра своя есть змия влагати»⁶). Видимо, та же аллюзия встречается в анонимном рукописном тексте: «Неприятно есть ниже мощно змия любити и в недрах его своих носити»⁷.

Но и в басенной, и в эмблематической культуре змея отнюдь не всегда связана с обманом. Античная традиция, усвоенная Средневековьем, связывает змею с медициной (в христианстве существует аналогия в образе медного змея); со ссылкой на Плиния Старшего в разных источниках говорится о путешествии змей парами – для безопасности или из-за привязанности друг к другу. Наконец, библейские тексты дают авторам Средневековья большой простор для позитивных толкований, в первую очередь с опорой на слова Христа о змеиной мудрости (Мф. 10:16) и чудо с жезлом Моисея, победившего волхвов (Исх. 7: 9–12). Симеон Полоцкий, испытывавший особенный интерес к эпизоду с превращением жезла в змея, помещает в сборник «Вертоград многоцветный» шесть вариантов разработки этого сюжета, и четыре из них имеют исключительно позитивные толкования: власть над праведной силой, победа над пороком, злом, воплощение Бога в человеке. Раннее стихотворение Симеона на польском языке «Wąż» («Змея») включает перечень легендарных свойств

1 Там же. С. 133.

2 Сазонова Л. И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 665.

3 Махов А. Е. Эмблематика. Макрокосм. М., 2014. С. 381–382.

Махов различает сюжеты с принесением змеи домой и отогреванием ее на груди (См.: Махов А. Е. Эмблематика... С. 92).

4 Сазонова Л. И. Литературная культура России... С. 664.

5 Simeon Polockij. Vertograd mnogocvetnyj. Köln; Weimar; Wien, 1999. Т. 2. С. 389.

6 Там же. С. 55.

7 ГИМ. Муз. собр. № 2936. Л. 210.

змеи, которые могут пониматься как пример, данный Богом человеку. Среди них способность обновляться, меняя кожу, и воздерживаться от пищи перед этим; обыкновение избавляться от яда, прежде чем припасть к источнику; умение свиваться в круг – символ вечности и др. В предпоследней строке Симеон цитирует Евангелие («будѣте убо мудри яко змиа»). И цитата, и большинство описываемых в стихотворении свойств составляют главу о змее в книге «Физиолог», хотя все эти образы и сюжеты являются общим местом средневековых текстов. В известном сборнике эмблем Иоахима Камерария (1604) есть и уроборос (символ кругового движения, вечной жизни, о которой не следует забывать человеку), и сбрасывание кожи. А сюжет о желании змеи избавиться от яда присутствует в сборнике Андреа Альчиато (1531) с любовной вариацией: гадюка делает это, чтобы встретиться в воде с муреной. Характерно, что впоследствии Симеон Полоцкий использует отдельные сюжеты, содержащиеся в его раннем польском тексте, при создании стихотворений на русском языке: «Причастится како» (змея извергает яд) и «Обновление» (воздержание и смена кожи).

Способность видеть в поведении змеи иллюстрации добродетели и порока, благодатной мудрости и дьявольского коварства – свойство культуры барокко, внутри которой не возникает этического противоречия при множественных толкованиях одного сюжета или образа. Игра со смыслами – черта барочного мировоззрения, усвоенного русскими авторами второй половины XVII в. Ощущение противоречия могло возникать у русского читателя рукописного сборника, где соседствовали тексты, описывающие те или иные категории в соответствии с разными культурными традициями.

Статистически для русского Средневековья змея остается скорее негативным образом, и далеко не все барочные толкования были подхвачены русскими авторами. Например, легендарное свойство аспиды затыкать ухо хвостом (или хвостами) в европейской традиции иногда толкуется как позитивное качество (мудрая способность сопротивляться заклинателю¹), тогда как в Древней Руси с оглохшими аспидами сравнивали ленивых, непослушных, немилостивых, отталкиваясь от Псалтыри (Пс. 57:4–5).

Тем любопытнее, что в русской культуре змея соотносится еще и с темой игры, искусства, что хорошо видно по рукописям XVII в. Предпосылки такого понимания возникают на несколько веков раньше, проявляясь на языковом и изобразительном уровнях.

Одна из постоянных характеристик средневековой змеи – извивы, именно поэтому в изложении басни Симеоном Полоцким она ползает перед укусом. На многих иконописных, эмблематических изобра-

¹ См.: Махов А. Е. Эмблематика... С. 383–384.

жениях, миниатюрах змея и связанный с ней змий-дракон скручены¹. Эта визуальная особенность находит соответствия в текстах. Змеи оплетает своих жертв, что является символом как власти, так и обмана, изворотливости, лукавства: «Губитель враг рыкает, яко кит несытый, / Змий Леофан, с лести змий лукаво свитый»²; «Юзами же весь змийножными одержим, / Лютыми волнами в потоплении всюду обносим»³; «Не имѣй ты упатки вилавья, / не вейся змиею лукавою»⁴. Но во многих случаях изгибы змеиного тела лишены оценочной характеристики и являются лишь частью украшения.



Юрьевское евангелие. Инициал

Еще византийской орнамент, бывший образцом для первых русских рукописей, включал «змеиные» мотивы. На одной из заставок XII в. две змеи обвивают колонны арочной конструкции⁵. Плетеный инициал Юрьевского Евангелия тоже украшен змеиной головой. Книга Бытия Лицевого летописного свода (XVI в.) – яркий пример смыслового обыгрывания начертаний букв: на л. 6 об.–7 используется «очитое» (глазастое) «о» в слове «очи», а буква «з» в слове «змия» (но не «зло» или «разум») змеевидно изогнута.

1 Существуют отступления от традиции изображать змею извивающейся. Например, на эмблеме из книги Пьера Кусто «Регта» (1555) «Дружба за погребальным костром», весьма лестно характеризующей змею, две змеи вытянуты в параллельные линии (см. Махов А. Е. Эмблематика... С. 380). В Кирилло-Белозерском списке Физиолога (XV в.) среди многочисленных изображений змей с изгибами и подобных извивающихся существ змея, меняющая кожу, изображена почти прямой (РНБ. Кирилло-Белозерское собр. № 68 / 1145. Л. 383). Тем не менее, трудно говорить о закономерности между позитивной оценкой змеи и ее «прямым» изображением, которое в данных примерах обусловлено скорее визуализацией конкретного сюжета.

2 Патриарх Никон. Труды. М., 2004. С. 840.

3 Виршевая поэзия (первая половина XVII века). М., 1989. С. 220.

4 Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 2006. Т. 15. С. 37.

5 Русский орнамент X–XVI веков: По древним рукописям. М., 2008. Табл. 18.



ЗМНАЖЕБЪМОУДР

Лицевой летописный свод.

Кн. 1. Л. 6 об., фрагмент

«Змеиный» орнамент был широко распространен и в народной культуре. На деревянных оконных карнизах, наличниках, принадлежностях ткацкого станка сохранились древние резные украшения в виде змей, ехидн и сирен с извивающимися хвостами, «над воротами домов у христиан поставлялись воображаемые звери и змии»¹. В рукописи Российской государственной библиотеки есть поздний рисунок, оставленный читателем. Он украсил незаполненный лист наивным эмблематическим изображением извивающейся змеи с высунутым жалом².

В русской книжности на XIV в. приходится расцвет тератологического стиля, когда плетенки из змеевидных существ заполняют рукописи. В XVI–XVII вв. растительные завитки снова преобладают в заставках, но в рукописной культуре сохраняется разнообразие орнаментов. В XVI в. появляется вязь – витиеватое письмо с орнамен-

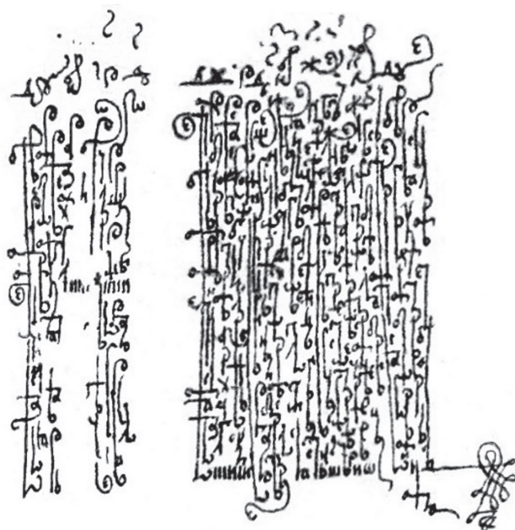
¹ Снегирев И. М. Памятники Московской древности. М., 1842. С. 39.

² РГБ. Ф. 299. Собр. Н. С. Тихонравова. № 411. Л. 176 об.

тальной функцией. Прочтение заголовков или сакральных текстов, выполненных вязью, могло быть затруднительно, иногда создание таких конструкций граничило с тайнописью. В XVII в. создаются азбуки с исключительными образцами каллиграфии, расцветает традиция визуальной игры с текстом. Примечательно, что в народном искусстве (к примеру, на пряничных досках) вязь, по-видимому, вовсе теряла смысловую функцию, становясь нечитаемым орнаментом¹.

Отношение к подобным визуальным изыскам у создателей и читателей рукописей XVI–XVII вв. было трепетным. Пышные заставки, состоящие из листовенных гирлянд, извивающихся стеблей, их отдельные элементы, плетеные инициалы и словесные хитросплетения копировали, вырезали, вставляли в новые рукописи или просто собирали на отдельной странице как образцы древнего искусства. Один из таких примеров – вклейка на внутренней стороне задней крышки в сборнике первой половины XVII в. содержащая лабиринт вязи с текстом:

О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ ОБРАДОВАННАЯ ВСЯКАЯ ТВАРЬ АРХАНГЕЛЬСКИЙ
СОБОР И ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ РОД ОСВЯЩЕННАЯ ЦЕРКВЕ И РАЮ СЛОВЕС-
НЫЙ ДЕВСТВЕННАЯ ПОХВАЛО ИЗ НЕЯ ЖЕ БОГ ВОПЛОТИСЯ И МЛАДЕ-
НЕЦ БЫТЬ ПРЕЖЕ ВЕК СЫЙ БОГ НАШ ЛОЖЕСНА БО ТВОЯ ПРЕСТОЛ
СОТВОРИ И ЧРЕВО ТВОЕ ПРОСТРАННЕЕ НЕБЕС СОДЕЛА. О ТЕБЕ РАДУ-
ЕТСЯ ОБРАДОВАННАЯ ВСЯКАЯ ТВАРЬ СЛАВА ТЕБЕ².



Лабиринт. Фрагменты вклейки в сборнике XVII в.

1 Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М.; Л., 1934. С. 439–440.

2 РГБ. Ф. 726. Собр. И. К. Андропова, № 2.

Текст молитвы содержит отступления от канонического варианта. По всей видимости, сделавший вклейку не разобрался, что левая часть записи является неудачной попыткой, а потому включил ее в свою «коллекцию» витиеватых редкостей. Остальные вклейки представляют собой заставки с флористическим орнаментом и инициалы. Соотносящий их друг с другом собиратель в первую очередь оценил внешнюю изысканность и изощренность.

Уже в XV в. понятие «плетение» устойчиво связывали со стилистической красотой текста. Практика изощренно выражаться («извиратися словесы», создавать «словесное извитие») получала в текстах двоякую оценку: прельщать, уводя от основного смысла, и мудро украшать речь – признак учености. «Лукавство» наряду с негативным значением иногда понималось как ловкость, умелое маневрирование. К XVI в. широко распространяется формула отказа от украшений и словесного лукавства как чуждого истинному христианину умствования: «в философских училищах не бывах и риторских астроном не читах, ниже ельинския борзости текох»¹. О том же говорит протопоп Аввакум, утверждая, что не привык украшать свою речь философскими виршами. При этом в образцовых письмовниках XVII в. предлагаются готовые комплименты адресатам: «Глубоким риторским остроумием украшаешься», «Риторское глубокое остроумие превозшедшему» и высказывания, вроде «Философи убо и ритори верх любомудрию наричают»². В стихотворных посланиях нач. XVII в. преобладает именно панегирический контекст этих формул: «философственного же своего разума от нас не скрывай»³; «истиннии же мудрецы и философы всех людей услаждают»⁴ и др. Если верить переписчику сборника стихотворных посланий, в котором сохранилась «Епистолия» Петра Самсонова к Фоме Стефановичу⁵, то автор называет свой текст «извитье лукавством», желая показать адресату свое превосходство как в умении «штурмовати языком», так и в нравственном отношении.

Один из самых наглядных примеров этого смыслового сдвига в рукописях XVII в. – предисловие из Азбуковника⁶, написанное в технике «змеевидного» стиха, о чем сообщает его автор Евстрагий киноварной надписью на верхней части листа: «Сей стих римляне нарицают серпентикум версус». Эта курьезная форма – начало

1 Вишневая поэзия... С. 130.

2 РГБ. Ф. 299. Собр. Тихонравова. № 411. Л. 205 об.–213 об.

3 Вишневая поэзия... С. 129.

4 Там же. С. 162.

5 РГАДА. Ф. 181. Собр. МГАМИД. № 250. Л. 255.

6 РНБ. Q. XVI. 21. Л. 1. Электронный образ на сайте РНБ

см.: http://nlr.ru/manuscripts/RA568/ex_libris?mnt=73E4B946-8990-4FC8-92EE-AF9C6EC25AB5 (Дата обращения: 19.06.2019).

мощной традиции, сформировавшейся в придворной поэзии второй половины XVII в.: барочные символические графемы (например, звезда Симеона Полоцкого на рождение царевича Симеона) бывают технически выстроены на том же визуальном пересечении рифмующихся слов, что и *serpenticum versus* Евстратия.

Рукописные источники XVII в. позволяют увидеть, как в книжных центрах складывается представление об элитарности работы с текстом. Авторы чаще прибегают к тайнописи, желая продемонстрировать свое умение, упражняются в каллиграфии, ведут стихотворную переписку, предлагают загадки. Их сочинения на грани между поэзией и риторикой – не только благочестивый труд или практический способ поправить свои дела, но и вызов на поединок «словесного извития». Отрицая на словах необходимость украшать текст, они выют, плетут, играют со смыслом и внешним видом слов. Искушение соревнованием становится новым шагом на пути к осознанию книжного труда как высокого искусства.

А. В. Верле

Россия, Псковский государственный университет

ИЗ САМАРКАНДА ЧЕРЕЗ САМАРРУ В СТРАНУ ЛУЗ

(к истории образа смерти-соблазнительницы)

Образ соблазнительной смерти-обманщицы многогранен. Одна из его сторон в классическом варианте представлена, например, в повести Жака Казота «Влюбленный дьявол» (*Le diable amoureux*, 1772). Образ женщины, являющейся зачастую из потустороннего мира, соблазняющей и влекущей героя к смерти, восходит к библейской мифологии, расцветает в период романтизма у С. Кольриджа и Дж. Китса, а позднее – у А. Стриндберга, Ж. Роденбаха, Л. Захер-Мазоха, Р. Киплинга и далее – в фильмах-нуар. Этот аспект очень увлекателен, но несколько прямолинеен. Здесь имеет место пусть и таинственное, но нарочитое в своей прямолинейности моралите. Меня интересует другая грань образа, та, что может быть предварительно определена как «стратегия видимостей». Представлена она, например, в притче, которой посвящает одну из глав своего «Соблазна» (*De la séduction*, 1979) Жан Бодрийяр. Имеется в виду глава «Смерть в Самарканде», которая начинается так:

Эллиптика знака, эклиптика смысла – приманка. Смертоносное отвлечение, в мгновение ока производимое одним знаком. Такова история про солдата, встретившего Смерть по пути с базара и вообразившего, будто та подала ему какой-то угрожающий знак. Он спешит во дворец и просит у царя лучшего коня, чтобы ночью бежать куда подальше, в далекий Самарканд. Затем царь призывает Смерть во дворец, чтобы упрекнуть за то, что она так перепугала одного из лучших его слуг. Но удивленная Смерть отвечает царю: «Я вовсе не хотела его напугать. Этот жест я сделала просто от неожиданности, увидев здесь солдата, ведь на завтра у нас с ним назначено свидание в Самарканде»¹.

Стоит присмотреться вместе с Бодрийяром к этой притче и разобратся в тактике этого наивно-доверчивого и тем самым соблазнительного образа смерти, а кроме того, проследить историю этого образа, которая оказывается довольно интересной.

Основные соображения Ж. Бодрийяра относительно притчи, в частности, и соблазна, в целом, можно конспективно обобщить так: соблазн как таковой является смещением знаков в символической вселенной, обеспечивающим господство в этой вселенной через де-

¹ Бодрийяр Ж. Соблазн / Пер. с фр. А. Гараджи. М., 2000. С. 135.

монстрацию незначащего означающего. Наивный жест удивления Смерти оборачивается вопреки ее воле манящим жестом соблазна в той игре, невинной участницей которой она является. Случайность, исправляемая случайным жестом, сохраняющая легкость случая, оборачивается скрытой неумолимостью железной необходимости, значащей свидания без участия свидетелей. «И сама наша история соблазнительна, – заключает Бодрийяр, – именно потому, что знак смерти отклоняется от своего смысла, «совращается». Лишь такие совращенные знаки сами соблазнительны»¹. Показательно, что разговор о смерти-соблазне оборачивается разговором о соблазне-рассказе, о том, что выводит этот рассказ за пределы его линейности, что делает его соблазнительным в его обманчивости. Вспоминается знаменитый пушкинский анекдот о Потемкине, приводимый Вальтером Беньямином в его эссе о Кафке. Но вернемся к притче о Смерти в Самарканде и проследим ее историю, так как она показательна как пример искажений и пересечений в микроистории образов.

История про «солдата, встретившего Смерть по пути с базара» явно отсылает к восточным реалиям, но к каким? Откуда Бодрийяр взял эту притчу? Поиски ответов на эти вопросы позволяют, в итоге, утверждать, что он извлек и самостоятельно домыслил ее из собственных смутных воспоминаний, обогащенных ассоциациями. При этом общий сюжет истории довольно известен в европейской литературе и культуре XX в. благодаря следующим обстоятельствам. Во-первых, в виде фрагмента из романа Жана Кокто «Двойной шпагат» (*Le grand йcart*, 1923) она вошла в составленную Х. Л. Борхесом, А. Биои Касаресом и С. Окампо «Антологию фантастической литературы» (*Antologna de la literatura fantбstica*, 1977), и во-вторых, самый известный роман американского писателя Джона О'Хары «Свидание в Самарре» (*Appointment in Samarra*, 1934) открывается эпиграфом, подписанным именем британского писателя У. Сомерсета Моэма и представляющим собой изложение сходной истории. В изложении Ж. Кокто история выглядит так:

Карта нашей жизни сложена таким образом, что мы видим не одну пересекающую ее большую дорогу, но каждый раз новую дорожку с каждым новым разворотом карты. Нам представляется, что мы выбираем, а выбора у нас нет.

Один молодой садовник-перс говорит своему принцу:

– Сегодня утром мне встретилась смерть. Она сделала мне угрожающий знак. Спаси меня. Я хотел бы каким-нибудь чудом оказаться нынче вечером в Исфагане.

¹ Там же. С. 138.

Добрый принц дает ему своих лошадей. В тот же день принц встречает смерть.

*– Почему, – спрашивает он, – ты угрожала сегодня утром моему садовнику?
– Я не угрожала, – отвечает она, – то был жест удивления. Ибо он встретился мне этим утром далеко от Исфагана, между тем как сегодня вечером я должна забрать его в Исфагане¹.*

В этой версии главный герой – садовник, а местом бегства является Исфаган и совсем отсутствует упоминание о базаре, как месте встречи, но искаженное истолкование знака остается главным лейтмотивом. Вариант С. Моэма кажется несколько ближе версии Бодрийара. Вот его текст:

СМЕРТЬ РАССКАЗЫВАЕТ: «Жил в Багдаде купец. Послал он слугу на базар за товаром, но тот прибежал назад, бледный и дрожащий, и сказал: «Господин, на базаре в толпе меня толкнула какая-то старуха; я оглянулся и увидел, что меня толкнула сама смерть. Она посмотрела на меня и погрозила мне. Господин, дай мне коня, уеду я из этого города, скроюсь от своей судьбы. Поеду я в Самарру, где смерть не найдет меня». Дал купец слуге коня, сел слуга на коня, вонзил шпоры ему в бока, и помчался конь со всех ног. А купец пошел на базар, увидел меня в толпе, подошел и спросил: «Почему ты погрозила моему слуге, когда увидела его нынче утром?» – «Я не грозила ему, – отвечала я. – У меня лишь вырвался жест удивления. Я не ожидала увидеть его в Багдаде, потому что сегодня вечером у нас с ним свидание в Самарре»².

Роман О'Хары повествует о жизни некоего Джулиана Инглиша – типичного представителя американского среднего класса, который достиг всего, о чем может мечтать представитель американского среднего класса, но все это идет прахом, после того, как он, воспылав ненавистью к одному из гостей вечеринки, запускает в него стаканом с виски. Мораль проста: и у богатых вся жизнь может пойти прахом. Стоит заметить, что значительной долей своего успеха у читателей роман обязан эпиграфу, о содержании которого говорят не в пример чаще, чем о содержании самого романа³.

1 Кокто Ж. Двойной шпагат // Кокто Ж. Собр. соч.: В 3 т. М., 2001. Т. 1: Проза. Поэзия. Сценарии. С. 57 (пер. с фр. Н. Шаховской).

2 О'Хара Дж. Свидание в Самарре. Дело Локвудов / Пер. с англ. Л. Н. Емельяниковой. М., 1979. С. 6.

3 Из современных рецензий причти через посредство эпиграфа к роману О'Хары приведу 11 эпизод 6 сезона американского телесериала «Сверхъестественное» (Supernatural, 2005), который так и называется «Свидание в Самарре» и имеет тот же эпиграф из У. С. Моэма, и 1 эпизод 4 сезона британского телесериала

Бодрийяр, скорее всего, мог узнать свою историю отсюда, либо из какого-то устного пересказа. Что касается возможности почерпнуть эту историю у самого Сомерсета Моэма, то вероятность этого есть, но она довольно мала. Переиздавая свой роман в 1952 г., Джон О'Хара в предисловии откомментировал источник эпиграфа, указав на малоизвестную пьесу Моэма «Шиппи» (Sheppey, 1933)¹, сюжет которой, так же как и сюжет романа О'Хары, оказался полностью поглощен в памяти потомков эпизодом из финала пьесы, когда Смерть навещает главного героя².

Главный герой пьесы мечтает о небольшом поместье на острове Шиппи и собирается там провести остаток лет, но у смерти другие планы, на что она ему прозрачно намекает посредством притчи: был один такой, что пытался убежать от смерти из Багдада в Самарру. Прежде чем предложить ответ на вопрос, откуда заимствовал притчу

«Шерлок» (Sherlock, 2010), где историю рассказывает главный герой. Первый из эпизодов появился на экранах в 2010 г., второй – в 2017 г. Мини-сериал совместного производства Германии, Турции, Иордании и США «Арабские приключения» (Arabian Nights, 2010), являющийся экранизацией некоторых сказок из «1001 ночи», включает в себя и эпизод Appointment in Samarra, в сборнике отсутствующий.

1 После написания этой пьесы Моэм дал себе слово больше пьес не писать и сдержал его. 2 *Maugham W. S. Sheppey. A play in three acts. London, 1933. P. 67* («SHEPPEY. I wish now I'd gone down to the Isle of Sheppey when the doctor advised it. You wouldn't 'ave thought of looking for me there. DEATH replies. There was a merchant in Baghdad who sent his servant to market to buy provisions and in a little while the servant came back, white and trembling, and said, Master, just now when I was in the marketplace I was jostled by a woman in the crowd and when I turned I saw it was Death that jostled me. She looked at me and made a threatening ges-ture; now, lend me your horse, and I will ride away from this city and avoid my fate. I will go to Samarra and there Death will not find me. The merchant lent him his horse, and the servant mounted it, and he dug his spurs in its flanks and as fast as the horse could gallop he went. Then the merchant went down to the market-place and he saw me standing in the crowd and he came to me and said, Why did you make a threatening gesture to my servant when you saw him this morning? That was not a threatening gesture, I said, it was only a start of surprise. I was aston-ished to see him in Baghdad, for I had an appointment with him tonight in Samarra») («ШЕППИ. Я бы хотел теперь, чтобы я спустился на остров Шеппи, когда доктор посоветовал это. Вы бы и не подумали искать меня там. СМЕРТЬ отвечает. В Багдаде был купец, кото-рый послал своего слугу на рынок, чтобы купить провизию, и через некоторое время слуга вернулся, белый и дрожащий, и сказал: «Господин, только что, когда я был на рынке, меня в толпе толкнула женщина, и когда я обернулся, то увидел, что толкнувшей меня была Смерть. Она посмотрела на меня и сделала угрожающий жест: теперь одолжи мне свою лошадь, и я уеду из этого города и избегу своей участи. Я пойду в Самарру, и там Смерть не найдет меня. Купец одолжил ему свою лошадь, и слуга сел на нее, вонзил свои шпоры в ее бока и помчался настолько быстро, насколько лошадь могла. Затем купец спустился на рынок и увидел там меня, стоящую в толпе, и он подошел ко мне и сказал: почему ты сделала угрожающий жест моему слуге, когда увидел его этим утром? «Это не было угрозой, – сказала я, – это выражало лишь неожиданность. Я была удивлена, увидев его в Багдаде, потому что у меня назначена встреча с ним сегодня вечером в Самарре»). Популярность притчи, кроме всего прочего, связана с тем, что именно ее моэмовский вариант звучит в американском триллере «Мишени» («Targets», реж. П. Богданович, 1968) в исполнении Бориса Карлоффа.

Моэм, обратимся к абберациям памяти Ж. Бодрийяра, отметив, что Моэм и, вслед за ним, О'Хара, судя по всему, – возможные ближайшие его источники.

Отметим, во-первых, изменение места действия. В версии Бодрийяра загадочная Самарра – древний город в современном Ираке на восточном берегу Тигра – превращается в более известный в широком обиходе Самарканд, то есть если бодрийяровский солдат бежит, предположим, из Багдада, то путь ему предстоит не близкий – более 2000 км по прямой. Самарра ближе – 125 км, на тренированной лошади можно добраться до нее из Багдада за 8–9 часов, следуя по берегу Тигра. То есть рассказ Моэма более реалистично-конкретен в этом отношении, и Самарра здесь не просто «куда подальше», а даже довольно недалеко. Во-вторых, персонажи версии Бодрийяра (царь и солдат) в некотором принципиальном смысле отличны от персонажей моэмовской версии (купец и слуга) и версии Кокто (принц и садовник). Бодрийяровская история таким образом вписывается в дополнительный контекст «солдат и смерть», полный многообразных смыслов, а моэмовская история свободна от этих коннотаций. Кроме того, в историю с царем привносится властный дискурс, в рамках которого возможно позвать Смерть во дворец и призвать к ответу¹. В версии Кокто место разговора принца со смертью не уточняется. Совпадают, между тем, истории в главном – жест удивления герой принимает за угрожающий жест и пытается спастись бегством. Какой жест может быть настолько амбивалентным, остается лишь догадываться. Возможно, любой? Остается также и возможность лживого лукавства Смерти, играющей в наивную простоту перед царем / купцом / принцем. Ядро соблазна истории у Бодрийяра сохранилось и даже, в некоем отношении, приросло.

Возможно проследить и более раннюю историю притчи. Известно, что и Моэм, и Кокто интересовались Востоком, что было естественно для того времени. Но прямые текстуальные источники эпизода мне с точностью установить не удалось. В романе Кокто эпизод имеет исключительно иллюстративное значение. Исследовательская же литература по творчеству Моэма и комментарии либо молчат, либо отсылают к неким «арабским легендам», либо полагают историю со слугой и Смертью стилизацией самого Моэма. Действительно, аналогичный сюжет в арабских легендах отыскать можно, однако на Западе он оказался гораздо востребованней, чем на Востоке. Удалось

¹ Необходимо отметить, что образ смерти как старухи отсутствует в тексте С. Моэма и, следовательно, в эпиграфе к роману О'Хары, а появляется только в цитированном переводе Л. Н. Емельяниковой. К слову, использованное А. Гараджей в переводе Ж. Бодрийяра слово «знак» во фразе «подала ему какой-то угрожающий знак», тоже не совсем точно – в оригинальном тексте философ не так прямолинеен и использует слово *geste*.

найти два похожих сюжета. Один содержится в Вавилонском Талмуде (V–VI вв.), другой – традиция возводит к имаму ибн Хавшабу (X в.), а зафиксирован он, например, в «Поэме о скрытом смысле» (Маснавийи манави) Джала-ладдина Руми (1207–1273) и в трактате исламского богослова XV в. Джалаллуддина ас-Суюти.

Интересующий нас фрагмент из Вавилонского Талмуда разворачивается вокруг идеи о том, что ноги несут человека туда, где его ищут. Сюжет притчи таков. При царе Соломоне было два книжника-кушита Елиореф и Ахия, сыновья Шиши. Однажды Соломон заметил, что Ангел Смерти грустен и спросил его о причинах этой грусти, на это он получил ответ, что этих двух книжников ему надлежит забрать. Соломон с помощью духов перенес своих кушитов в далекую страну Луз, достигнув которой они, тем не менее, умерли. На следующий день Соломон заметил, что Ангел Смерти весел. «Ты послал их туда, где надлежало их забрать», – ответил Ангел Смерти на вопрос царя о причинах этой радости¹.

Эта талмудическая история кажется довольно далекой от той, что рассказана у Кокто, Моэма и Бодрийяра, но объединяет их ключевой общий мотив: бегство жертвы от смерти приводит туда, где смерть ждет свою жертву. Соблазн ее в том, что знаки, являясь сами собой, будучи ложно истолкованными, приводят к своему истинному значению. В этой легенде уже нет женщины, здесь – ангел. Соломон отправляет своих кушитов в страну Луз, а что было бы, если бы он бездействовал и не любопытствовал у Ангела Смерти о причинах его печали? Может быть, вечная жизнь? Интересно, что Луз, слово, обозначающее «миндальное дерево», в Библии фигурирует как название

1 Babylonian Talmud, Sukkah 53a (в английском переводе: «R. Johanan stated, A man's feet are responsible for him; they lead him to the place where he is wanted. There were once two Cushites who attended on Solomon, and these were Elihoreph and Ahyah, the sons of Shisha, scribes, of Solomon. One day Solomon observed that the Angel of Death was sad. 'Why', he said to him, 'art thou sad?' – 'Because', he answered him, 'they have demanded from me the two Cushites who sit here.' [Solomon thereupon] gave them in charge of the spirits and sent them to the district of Luz. When, however, they reached the district of Luz they died. On the following day he observed that the Angel of Death was in cheerful spirits. 'Why', he said to him, 'art thou cheerful?' – 'To the place', the other replied, 'where they expected them from me, thither didst thou send them!' Solomon thereupon uttered the saying, 'A man's feet are responsible for him; they lead him to the place where he is wanted'» (Р. Иоханан сказал: «За человека отвечают его ноги; они ведут его туда, где он нужен. Когда-то у Соломона были два кушита, и это были Елиореф и Ахия, сыновья Шиши, книжники. Однажды Соломон заметил, что Ангел смерти опечален. «Почему? – сказал он ему – ты печалишься?» – «Потому что, – ответил ему тот – от меня потребовали двух кушитов, которые сидят здесь». [Соломон после этого] дал в их распоряжение духов и отправил их в округ Луз. Однако когда они достигли округа Луз, они умерли. На следующий день он заметил, что Ангел Смерти был в веселом настроении. «Почему, – сказал он ему, – ты весел?» – «В место, – ответил ангел, – где их ждали от меня, послал их ты!» После этого Соломон произнес поговорку: «За человека отвечают его ноги; они ведут его туда, где он нужен»)).

двух городов¹, а в предании, зафиксированном в комментариях к Талмуду, ассоциируется с землей, на которую не распространяется власть Ангела Смерти². Любопытно, что именно сбежав в Луз, кушиты находят свою смерть – их туда послала печаль Ангела Смерти, из соблазнительного смысла которой не смог выпутаться даже мудрый Соломон. Отметим, что в этой истории нет ни базара, ни купца, ни солдата, но есть мимическое отражение печали и радости, есть нелепое бегство и есть смерть.

Еще одна версия истории обнаружилась собственно в арабских источниках. Здесь она фигурирует в четырех вариантах, общий анализ которых осуществлен современным иорданским исследователем Айманом Санадом аль-Гарраллахом³. Арабская версия нашла отражение в европейской поэзии. В изложении великого исламского мистика и поэта-суфия Джалаладдина Руми история выглядит так:

*[О том, как] взглянул 'Азра'ил на некоего мужа,
как тот муж убежал во дворец Сулаймана
и об установлении предпочтения упования (на Аллаха)
приложению усилия и малополезное приложения усилия.*

*Некий свободный человек, едва утро настало,
во Дворец справедливости Сулаймана вбежал.
Лицо его от печали пожелтело, а губы посинели.
Тогда Сулайман сказал [ему]: «Эй, господин (хаджа), что стряслось?»
Сказал он: «'Азра'ил [= Ангел смерти] на меня этакий
бросил взгляд, исполненный злобы и гнева».
Сказал [Сулайман]: «Ну же! Сейчас что ты хочешь? Проси!»
Сказал тот: «Прикажи ветру, о души убежище,
чтобы меня он отсюда в Хиндустан унес.
Возможно, если [твой] раб там окажется, то [свою] душу /жизнь/ спасет».
Так вот от бедности /букв.: от дарвишества/ убегают люди;
кусок жадности и чаяний от того представляют собой люди.
Страх дарвишества, пример тому ужас [смерти],
жадность и старание ты Хиндустаном считай.*

1 См.: Быт. 28:19; Быт. 35:6; Быт. 48:3; Нав.16:2; Нав.18:13; Суд.1:23; Суд.1:26.

2 Babylonian Talmud. v. Sot. 46b. См., напр.: Baum D. Between Luz And Beit El: The Power of Transformational Moments // URL: <https://www.rabbinicalassembly.org> (дата обращения: 15.06.2019). Интересен тот факт, что образ «земли Луз, где живут вечно», стал одним из прообразов известного сюжета о Шангри-Ла – вымышленной стране, описанной в романе писателя-фантаста Джеймса Хилтона «Потерянный горизонт» (Lost Horizon, 1933).

3 *Aiman Sanad Al-Garrallah. The Islamic Tale of Solomon and the Angel of Death in English Poetry: Origins, Translations, and Adaptations // Forum for World Literature Studies.* (8:4), 2016. P. 524–547.

*Ветру велел он [= Сулайман], чтобы тот его [= мужчину] спешно
перенес в глубь Хиндустана по воде.*

*На следующий день во время совета и встречи
затем Сулайман сказал 'Азра'илу:*

*«На того мусульманина ты злобно ради того
посмотрел, чтобы стал он скитальцем вдали от дома?»*

Сказал ['Азра'ил]: «Я от злости когда бросил взгляд [на него]?

В изумлении я увидел его по дороге,

*потому что мне повелел Истинный: Сегодня же, смотри,
душу его ты в Хиндустане прибери!*

*Изумившись, я сказал [про себя]: Даже у него сто крыльев будь,
ему в Хиндустан отправиться далеким является путь».*

Ты все дела (сего) мира также

сравни, раскрой глаза и присмотришь.

От кого мы бежим? От себя? Что за чушь!

У кого мы крадем? У Истинного? Что за беда!¹

Сходная версия притчи содержится в трактате одного из известных исламских богословов, жившего в мамлюкском Египте, Джалалуддина Абуль-Фадля Абдуррахмана ибн Абу Бакра ас-Суюти, известного как Джалалуддин ас-Суюти (1445–1505)². Эта версия близка к версии

¹ Руми Джалал ад-Дин М. Маснави-йи ма'нави («Поэма о скрытом смысле»).

Первый дафтар (байты 1–4003). Пер. с перс. О. Ф. Акимушкина, Ю. А. Иоаннесяна, Б. В. Норика, А. А. Хисматулина, О. М. Ястребовой / Общая и научная редакция, указатели А. А. Хисматулина. СПб., 2007. С. 82–83.

² *Jalal al-Din al-Suyuti*. The Arrangement of the Traditions about Angels. Tr. by S. R. Burge // Burge S. R. Angels in Islam. Edinburgh. 2009. P. 258–259 («Abū 'l-Shaykh from Dā'ūd ibn Abī Hind; he said: It reached me that the Angel of Death was made responsible for Solomon (peace be upon him), and he was told: 'Go into his presence every day, and ask what he needs; then do not leave him until you have performed it.' He used to enter upon him in the image of a man, and he would ask him how he was. Then he would say: 'Messenger of God, do you need anything?' If he said: 'Yes', then he did not leave him until he had done it; and if he said: 'No', then he left him until the following morning. One day he entered upon him while there was an old man with him. [Solomon] stood up, and greeted [him], then [the Angel of Death] said: 'Do you need any-thing, Messenger of God?' He said: 'No.' The [angel] glanced at [the old man] and the old man trembled; the Angel of Death left and the old man stood up and said to Solomon: 'I beg you, by the truth of God! to command the wind to carry me and throw me down on the furthest lump of mud in the land of India!' So [Solomon] commanded it and it carried him [there]. The Angel of Death came unto Solomon the next morning and asked him about the old man. [The Angel of Death] said: 'His book came down to me yesterday, [saying] that I should take his soul tomorrow at the rising of dawn in the furthest lump of mud in the land of India; but when I came down, and thinking that he was there, I then found him with you. I was astonished and could not think of [anything] other than him; I came down to him today at the break of dawn and found him on the highest lump of mud in the land of India, and he trembled, and I took his soul (rūh).» (Абу'л-Шейх из Дауд ибн Аби Хинда; он сказал: «До меня дошло, что Ангелу Смерти поручили Соломона (мир ему), и ему сказали: «Приходи к нему каждый день и спрашивай, что ему нужно,

Бодрийяра тем, что речь в ней идет о царе (Соломоне), покровительственно обращающемся со Смертью, но вместо солдата – старик; впрочем, отношение старика и смерти чем-то близко отношениям смерти и солдата. Как и у Моэма с Бодрийяром не хозяин принимает решение спрятать своего человека от Смерти (как в Талмуде), а сам человек просит об этом повелителя, испытав неумолимый страх перед смертью. Предлагает эта версия и очередной вариант места бегства – где-то в глубинах Индии, где Смерти совсем уж, кажется, нечего делать, но нет – она оказывается и там на рассвете. «Куда подальше» Бодрийяра было уже в арабских версиях. Обратим внимание, что ранние версии по уровню географической абстракции ближе фантазии Бодрийяра, чем конкретная до географического буквализма версия Моэма.

Сюжет, видимо, имел широкое изустное хождение как в арабском мире, так и в Европе. Выявление фольклорных и литературных версий будет, безусловно, иметь значение для уточнения аспектов сюжета. Возвращаясь к версии, предложенной Бодрийяром и имея в виду те версии, что попали в траекторию моего поиска, можно подвести общие предварительные итоги. Определяя стратегию соблазна, Ж. Бодрийяр отмечает, что она представляет собой пагубное ухищрение, порчу всех истин, заклятие и экзальтацию знаков в злокозненном их употреблении¹. Это такая форма лжи, которая напускает тревожные видимости, противостоя реальности и попыткам обрести власть над собой. Своеволие субъекта снимается чарующей и пугающей агрессией видимостей и жестов, совращая туда, где готова уже столь (казалось бы) тщательно избегаемая ловушка. Удивление и угроза, страх и надежда, амбивалентные в своей взаимозаменяемости, сопровождают трепетную жизнь избеганий и возвратов, где ложь и соблазн – это незначущие знаки жуткой неумолимости предначертанного.

а потом не оставляй его, пока не совершишь это». Он стал приходить к нему в образе человека и спрашивать, как его дела. Затем ему следовало сказать: «Посланник Бога, тебе что-нибудь нужно?» Если он ответит «Да», то не следует оставлять его, пока не сделаешь это, а если он скажет «Нет» – то оставить его до следующего утра. Однажды он вошел к нему, когда с ним был старик. [Соломон] встал и по-приветствовал [его], затем [Ангел смерти] сказал: «Тебе что-нибудь нужно, Посланник Бога?» Он сказал: «Нет». [ангел] взглянул на [старика], и старик дрожал; Ангел смерти ушел, а старик встал и сказал Соломону: «Я умоляю тебя, ради Бога! повелеть ветру, что-бы унес меня и сбросил на ком грязи в далекой земле Индии!» Так [Соломон] приказал ему, и он понес его [туда]. На следующее утро Ангел Смерти пришел к Соломону и спросил его о старике. [Ангел смерти] сказал: «Его книга дошла до меня вчера, [говоря], что я должен забрать его душу завтра на рассвете в самом дальнем комке грязи на земле Индии; но когда я спустился и подумал, что он там, я нашел его с тобой. Я был удивлен и не мог думать ни о чем, кроме него; Я пришел к нему сегодня на рассвете и нашел его на самом высоком комке земли Индии, и он дрожал, и я забрал его душу (ру)».

1 Бодрийяр Ж. Соблазн. С. 26.

Ю. М. Никишов

Россия, Тверской государственный университет

О ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА, ВЫМЫШЛЕННОГО И ДОСТОВЕРНОГО

Проблема, которую я выношу на обсуждение, имеет решение, даже не слишком сложное, если последовательно придерживаться диалектических позиций. Но на легкое ее решение надеяться не приходится. Во-первых, невозможно опровергнуть пословицу: «На вкус, на цвет товарищей нет» – субъективный компонент художественного восприятия неискореним. Во-вторых, мешает замечательное свойство нашего богатейшего языка: ему неуютно, скучно в мире правильных, но плоских истин, он любит экстравагантные формы выражения. Ну, например: в искусстве ложь может быть лучше правды!

Современный писатель-фантаст Евгений Лукин вдобавок еще и эссеист. Защищая избранный им вид литературы, он демонстративно подчеркивает: авторы-фантасты откровенно придумывают и героев, и ситуации (ради того, чтобы понять связи предметов)¹. У реалистов все старание якобы уходит на показ вещей, как они выглядят в жизни. Как не назвать изображение несуществующего ложью? Но при этом получается, что ложь фантастов часто впечатляет больше, чем самоцельные картинки реалистов.

Так что, если разобраться, – «Сказка – ложь, да в ней намек, / Добрым молодцам урок». По моему субъективному представлению, в современной «большой» литературе по серьезности поднимаемых актуальных проблем на первом месте именно фантасты. Значение «реалистических» книг сейчас нивелируется резкой политической ангажированностью авторов. Очень силен формалистический крен авангардистского и постмодернистского толка.

Важный вопрос уместно вывести в обобщенный план: какова цель поэзии? Я бы поддержал такой ответ: цель поэзии – познание жизни, особенным (поэтическим!) путем. Тут и нужны уточнения.

У меня нет претензий к профессионалу-практику Лукину за то, что он как теоретик увлекся экспрессией слова, тем более, что на те же грабли наступали и профессионалы-теоретики. Так, Л. И. Тимофеев двумя основными особенностями в образном отражении жизни воспринимал воспроизведение и пересоздание действительности²; на этой почве выделялись реалистический и романтический типы творчества. Подобное разделение некорректно, поскольку «воспроизведение» просто-напросто невозможно без

1 См.: Лукин Е. Вранье, ведущее к правде // Если. 2005. № 11. С. 274–292.

2 См.: Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1971. С. 97.

«пересоздания». Когда-то даже ставилась задача отражать жизнь «в формах самой жизни». Тоже задача практически не решаемая. В формах жизни существует жизнь. Как только предмет жизни становится предметом изображения, он перестает быть предметом жизни, а предстает предметом искусства. Он может восприниматься подобным жизни? Но это совсем другое: подобие не есть копия, неизбежно пересоздание. (У реалистов это, конечно, происходит по-другому, но типологически сходно с самой настоящей фантастикой.)

Движение от общего к частному позволяет яснее видеть, что не надо спешить с типологией форм; это можно и нужно делать после того, как мы признаем в произведениях искусства единство форм. Все формы без исключения искусственны, вымышлены (в этом смысле – одинаково лживы, потому что в таком виде самозародиться они не могут и как следствие не могут и существовать; это фантазии людей творческих). Физически существуют всего лишь крючки, кружки, палочки да еще какие-то знаки (не очень давно – сплошь на бумаге, теперь все шире еще и в электронном виде на экране). Но в восприятии умеющего человека эти значки преобразуются в картины, которые он видит и слышит.

Только на следующем этапе уместен вопрос: какова связь между миром фантастическим и миром реальным? Тут вариантов ответа много, но они не изменяют общей закономерности: литература (вся!) – это «вторая реальность». Дальше – на любителя. Встречается желание отвлечься от треволнений жизни (вымысел становится самоцелью – главное, чтобы был занимателен). Я вижу высший класс литературы там, где вымыслы писателей достигают уровня откровений в понимании жизни; формы для этого могут выбираться самые разные.

Бывает, что очень трудно получить ответы на очень простые вопросы!

Например, кто такой Евгений Онегин?

Пушкин ответ на данный вопрос не затягивает, с него повествование начинается. Только как соединить слагаемые ответа? «С героем моего романа...» – «Онегин, добрый мой приятель...» С одной стороны, это «виртуальное» создание, с другой – реальное лицо из окружения поэта. Так кто же Онегин? Приятель поэта в жизни – или герой литературного произведения, романа? Конечно, пишутся и произведения о реальных людях, но перед нами вымышленный герой, даже не имевший единичного прототипа, однако представлен он как герой жизни.

С. Г. Бочаров отметил «сдвоенный мир» пушкинского творения, в котором парадоксально сходятся разноплановые явления – Романа и Жизни:

...действительность, в которой встречаются автор, герой и читатель, – <...> гибрид: мир, в котором пишут роман и читают его, смешался с миром романа; исчезла рама, граница миров, изображение жизни смешалось с жизнью¹.

Не будем преувеличивать алогизм отмеченной ситуации. Пушкин создает литературный образ, но проводит в раздумьях о главном герое более десяти лет, да еще в расцвете своих творческих способностей. Тут само собой выдумка становится неотличимой от реальности. Нет преувеличения, что герой становится приятелем и странным спутником в духовных исканиях поэта.

Для стиля Пушкина такой прием – не прерогатива главного героя, а вполне устойчивая норма. Даже второстепенные персонажи перемещаются из литературной сферы «в жизнь» и обратно. Но так же строятся и повествовательные картины. Вот начало главы пятой:

*В тот год осенняя погода
Стояла долго на дворе,
Зимы ждала, ждала природа.
Снег выпал только в январе
На третье в ночь. Проснувшись рано,
В окно увидела Татьяна...*

Что увидела, далее перечисляется. Создается полная иллюзия достоверности, включая точное описание погодных условий «того года». Картину дополняет присутствие героини. Автор и тут принимает эстафету от литературного персонажа и раздвигает рамки изображения, которые сковывали бы одного человека, к тому же смотрящего из окна. Набрасывается ставшая хрестоматийной картинка зимы, опять-таки создается впечатление, что рисуется пейзажно-жанровый этюд с натуры. И снова перемена ракурса:

*Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Всё это низкая природа;
Изящного не много тут.*

Мы погрузились в атмосферу жизни, а поэт снова перемещает нас в литературную сферу, где сочиняется, а следом комментируется эксперимент новаторского (на ту пору) литературного описания.

¹ Бочаров С. «Форма плана»: (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопросы литературы. 1967. № 12. С. 118.

А как быть, если в литературное произведение входят детали не просто похожие на то, что мы наблюдаем в жизни, а непосредственно почерпнутые из нее? Кто такой «я», с которым в строфах романа мы встречаемся постоянно? Это рассказчик, фигура многолика. Он то входит в поле зрения читателя, то в манере эпического повествователя становится анонимным, незримым; манера повествования варьируется, но рассказчик предстает единой личностью. Быстро выясняется, что виртуальный облик обретает тот, кто нам известен «в жизни».

Уже во второй строфе прорисовывается лицо автора, причем демонстративно выставляются на вид автобиографические детали: звучит обращение к «друзьям Людмилы и Руслана» (за эту поэму Жуковский, побежденный учитель, отвел Пушкину первое место на русском Парнасе), и горькой иронией пропитана заключительная строка (по форме это мысль автора – «вреден север для меня», но не мироощущение автора: кто-то иной счел север вредным для поэта и отправил его в южные края – вроде как в творческую командировку). Зачин решителен и, казалось бы, достоин того, чтобы стать определяющим в понимании образа автора в романе. Однако в пушкиноведении представлен широчайший спектр разнообразных трактовок.

Огромное значение авторского начала в «Евгении Онегине» первым отметил Белинский:

«Онегин» есть самое задушевное произведение Пушкина, самое любимое дитя его фантазии, и можно указать слишком на немногие творения, в которых личность поэта отразилась бы с такою полнотою, светло и ясно, как отразилась в «Онегине» личность Пушкина. Здесь вся жизнь, вся душа, вся любовь его; здесь его чувства, понятия, идеалы¹.

Это классическая формула и по содержательности, и по изяществу. Если личностный опыт в широком значении слова чрезвычайно существен в художественном творчестве, то в «Евгении Онегине» личностное начало пронизывает буквально каждую строку. Это обстоятельство подчеркивают и современные исследователи².

Однако такая единственно верная в своей основе с признанием факта строгой биографичности образа автора позиция отнюдь не преобладает.

1 Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 431.

2 Билинкус Я. С. Об авторском присутствии в «Евгении Онегине» // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 34. 1975. № 6. С. 515–522; Лакишин В. Движение «свободного романа»: Заметки о романе «Евгений Онегин» // Лит. обозрение. 1979. № 6. С. 17–24; Коровин В. Лелеющая душу гуманность: О некоторых гранях пушкинского гуманизма. М., 1982; Сидяков Л. С. К изучению образа автора в «Евгении Онегине»: (Автобиографическое начало в романе) // Болдинские чтения. Горький, 1982. С. 31–40; Томашевский Б. В. Пушкин: Работы разных лет. М., 1990.

Категоричен В. С. Баевский:

Убедительно обоснованно мнение, что Автор, от чьего лица ведется повествование, написаны лирические и автобиографические отступления, нетождествен Пушкину, то приближается к нему, то удаляется от него. Мы можем сказать, что Пушкин – прототип образа Автора, созданного в романе. Как и обычно, в чем-то персонаж совпадает со своим прототипом, в чем-то расходится с ним. Благодаря этому возникает иллюзия <?>, что в несколько условных литературных формах изображаются события, действительно имевшие место в жизни. Подвижность границы между Пушкиным и Автором делает иллюзию необыкновенно убедительной¹.

Сходную мысль высказывает Г. Г. Красухин: для него автор в «Онегине» – «не реальный поэт Александр Сергеевич Пушкин, а его романтический образ»².

При внешней убедительности такой позиции она не решает проблему, а лишь затуманивает ее, поскольку не дает ответа на коренной вопрос: какова же связь между личностью А. С. Пушкина и его романтическим образом? Излишне подчеркивать нетождественность поэта и образа: это само собой разумеется; тождества нет в «Онегине», но его просто не может быть ни в одном художественном произведении; тождество исключает один только перевод из материала жизни в формы искусства. Художественный образ по самой своей сути не может быть «равным», «тождественным» живому человеку. Можно видеть различную степень условности, которой обладают вымышленный образ, или образ на основе прототипа, или «документальный» образ на реальной био- или автобиографической основе, – тем не менее любой образ несет на себе печать и условности, и обобщенности, и того или иного несоответствия «живому» прототипу. При этом условность образа – не препятствие правде образа. Зато крен на условную сторону образа порождает определенную неловкость: Пушкин ли автор романа – или он пишет его в соавторстве с неким Автором (который обозначается как имя собственное). На деле Пушкин – единоличный автор своего произведения, хотя и создает его действительно с соавтором – самой жизнью.

Обратимся всего лишь к одному авторскому признанию, сделанному в письме Вяземскому 27 мая 1826 г.: «В 4-ой песне «Онегина» я изобразил свою жизнь...»³ Сомневаться в истинности признания

1 Баевский В. Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. М., 1990. С. 8–9.

2 Красухин Г. Покой и воля: Некоторые проблемы пушкинского творчества. М., 1978. С. 29.

3 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1979. С. 161.

Далее том и страница этого издания указывается в тексте статьи.

не приходится, только переживания поэта в это время настолько контрастны, что вызывает удивление, как они могут уживаться в человеке! В одно слово они точно не вмещаются.

Два года деревенской ссылки для Пушкина были тягостными. Вяземский ужаснулся, в письме к А. И. Тургеневу 13 августа 1824 г. назвал ее «бесчеловечным убийством». Устоять против этой пытки мог только «богатырь духовный». И возникал вопрос, хватит ли пылкому молодому человеку «одного занятия», чтобы противостоять выпавшим невзгодам. Особенно мучительным оказалось начало ссылки, когда случилась ссора с отцом. Но к зиме Пушкин остался один. Тотчас лейтмотивом его писем становятся жалобы на скуку.

Отчаянным воспринимал свое положение сам поэт:

...пускай позволят мне бросить проклятое Михайловское. <...> Мне не до «Онегина». Чёрт возьми «Онегина»! я сам себя хочу издать или выдать в свет. Батюшки, помогите (из письма к П. А. Плетневу, 3 марта 1826 г.; X, 157).

Пушкин всерьез обдумывает план бегства за границу, а параллельно пытается получить разрешение выехать за границу под предлогом лечения от аневризма. Разрешения не получает, а обеспокоенный здоровьем поэта Жуковский готов уговорить знаменитого хирурга приехать во Псков. Пушкин друзей не благодарит, от услуг знаменитости отказывается и крайне раздосадован, что сорвался его тайный умысел, о чем он прямо признается в письме Вяземскому 15 сентября 1825 г.: «Ах, мой милый, вот тебе каламбур на мой аневризм: друзья хлопочут о моей жиле, а я об жиле. Каково?» (X, 141).

Тягостные переживания запечатлены в стихах. В элегиях «Ненастный день потух...», «Сожженное письмо» душевные страдания порождают едва ли не физическую боль. Но самое удивительное, что в этой крайне нервной обстановке Пушкин не утратил способности работать. «...Всё то время, что я не в постели, я провожу на коне в полях» (X, 600) – сообщал он Вере Вяземской. А в постели он любил писать! В этой ситуации сочинял и на коне!

В третьей главе есть отсылка к журналу «Благонамеренный», а к отсылке дается примечание:

Журнал, некогда издаваемый покойным А. Измайловым довольно неисправно. Издатель однажды печатно извинился перед публикою тем, что он на праздниках гулял.

А теперь Пушкин каламбурит – берет пример с неисправного журналиста?

*Но следствия нежданной встречи
Сегодня, милые друзья,
Пересказать не в силах я ;
Мне должно после долгой речи
И погулять и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь.*

А вот как «отдыхал» поэт драматической осенью 1824 г. 2 октября Пушкин окончил в черновике третью главу «Евгения Онегина», а 10 октября – тоже в черновике – поэму «Цыганы». Он тут же начинает работу над четвертой главой романа. В конце октября принимается ответственное решение: Пушкин посылает Плетневу первую главу для напечатания. Задумана и начата трагедия «Борис Годунов». И пишутся стихи, да какие стихи! «Разговор книгопродавца с поэтом», «К морю», «Ненастный день потух...», «Подражания Корану», «Сожженное письмо», «Храни меня, мой талисман...»

На вопрос, какое время года было любимым у Пушкина, даже не слишком эрудированные читатели назовут осень: уж очень памятны признания поэта. Но не с этого начиналось: «Весной, при кликах лебединых <...> Являться муза стала мне». Зато осенние ассоциации долго представляли печальными. Михайловская осень 1824 г. по инерции и по обстоятельствам воспринимается «скучной», а в творческой биографии Пушкина она первая плодоносная. Вероятно, это будет замечено задним числом. Первый раз осознанно на осенние досуги поэт приехал в деревню, в Михайловское, в 1827 г., даже поторопившись, летом, в конце июля. Потом были две «разминочные» тверские осени 1828 и 1829 гг. – и таинство первой болдинской 1830 г.

Тяжелейшим невзгодам противостояло вовремя появившееся сознание собственных сил: «Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить» (Н. Н. Раевскому-сыну, июль 1825 года; подл. по-франц.; X, 610). По времени это признание совпадает и с преодолением затяжного духовного кризиса. Так что Пушкин не просто создавал очередные произведения: он творил, выходя на новый уровень! Это дает совершенно другое внутреннее ощущение.

В четвертой главе поэту приходится сочувствовать сердечным терзаниям любимицы Татьяны. А погружается он в описания быта – и картины лучатся бодростью. «Приближалась / Довольно скучная пора» – а «Мальчишек радостный народ / Коньками звучно режет лед». Выходит на дорогу волк – острее становятся переживания путника. Скучать не с руки, кому целый год дел невпроворот. «На нивах шум работ умолк» – «В избушке, распевая, дева / Прядет...» Так и у поэта выстраивается, не обрываясь, череда его занятий.

Так что в четвертой главе поэт действительно изобразил свою жизнь, но не драматическую ее сторону, а подспудную, внутреннюю. Внешне это проявилось в бодром тоне повествования, расположением к шутке; в основе подспудного – осознание способности творить.

Пушкин дописывал последние строфы четвертой главы, когда пришла весть о трагедии на Сенатской площади. Письма поэта полны тревоги, а повествовательный тон «Онегина» (в тяжелом 1826 г. написаны пятая и шестая главы) сохраняет бодрость.

А. А. Кунарев полагает:

Одной из задач филологии... является обнаружение потаенных смыслов в, казалось бы, совершенно прозрачных с точки зрения массового сознания строчках¹.

Исследователь действительно берет на вид простейший бытовой пример:

*Вот бегают дворовый мальчик,
В салазки жучку посадив,
Себя в коня преобразив...*

Ученый угадывает движение мыслей поэта. Сейчас в Петербурге такие события! От тяжелых переживаний отвлекают светлые воспоминания: именно их захотелось отобразить. Арзамас! И вносится правка. Первоначально в рукописи было: «В салазки брата посадив...», что вполне соответствовало бытовому правдоподобию. А появилась жучка, только теперь это отнюдь не приученная к такому катанию дворовая собака, а Жуковский, староста памятного поэту общества. «В стихе «Вот бегают дворовый мальчик...» легко заметить бессменного старосту общества и одновременно дядюшку поэта – ВОТа». Понятно, что новое прочтение дается не взамен традиционному, буквальному, но в дополнение к нему: текст оказывается более емким.

Версии А. А. Кунарева добавляется убедительности, если ее подкрепить аналогичными фактами, где подспудный смысл устанавливается даже легче, очевиднее. В четвертой главе, после описания летних утренних обыкновений Онегина, следует переход: «И одевался...» В печатном тексте этой фразой строфа XXXVII и заканчивается, оставаясь без заключительного двустипия. В белой рукописи концовка имеется: «И одевался – только вряд / Вы носите такой наряд». Далее следовала строфа XXXVIII с описанием этого костюма, но в печатном

¹ Кунарев А. Загадочный шалун (Из комментариев к V главе «Евгения Онегина») // Дискурс. 26 дек. 2016. URL: <https://discours.io/andrei-kunarev-26/12/16> (дата обращения: 06.06.2019).

тексте и она, только обозначенная цифрой, опущена – вероятно, из-за слишком буквального соответствия костюму, который в ярмарочные дни надевал сам Пушкин: тут поэт счел автобиографизм деталей чрезмерным.

Но самой пикантной концовка строфы XXXVII предстала в черновике: «И одевался [но уже] / [Не как в местечке Париже]». Конечно же, поэт понимал заранее, что он вычеркнет этот текст, а все-таки его написал. Это шутка для самого себя, знак хорошего настроения. Столицу мировой моды назвать «в местечке Париже»! Тут даже необычное ударение в слове звучит в русской речи иронически.

Что же особенного «творилось» в «Онегине»? Там проявилось умение отдавать должное потенциальному, непроявленному. Позже, в «Путешествии в Арзрум», Пушкин посетует на неспособность людей различать нового Наполеона в человеке, не предводительствовавшем егерской ротой, или Декарта, не напечатавшего ни строчки. А сам поэт пробует создать образ героя так, как жизнь формирует человека: со многими задатками, которые – все – не могут реализоваться, и неизвестно, какие разовьются, а какие, по обстоятельствам, отпадут.

Поначалу Онегин был задуман исключительно как интересный для поэта психологический тип. Выросший в доме, где давались три бала ежегодно (звуки которых долетали и до детской), он «измлада» настраивался на эту жизнь и с нетерпением («наконец»!) «увидел свет». Имея «счастливый талант», он преуспел в утехх светской жизни, но разочаровался в них – в первой главе очень быстро, с поправкой четвертой главы после восьми лет загула. Именно разочарованный Онегин становится героем романа («С ним подружился я в то время»). Аналогией с Кавказским пленником Пушкин поясняет, что и в этом герое он хотел показать «преждевременную старость души» как характерную черту молодежи XIX в.

Задача показать «преждевременную старость души» (а не просто объявить о ней) оказалась очень трудной. Нашлась внешняя форма – хандра, но связь внешнего и внутреннего осталась неясной.

Только герой «удирает штуку»! Один из ярчайших парадоксов романа в стихах (незамеченный в пушкиноведении!) состоит в том, что как только перестал хандрить Пушкин, перестал хандрить... Онегин! Он действительно привез свою столичную скуку в деревню, но через небольшое время, благодаря умственным диспутам с Ленским, избавился от нее. В четвертой главе герой предается «вседневному занятиям» «нечувствительно», дни «в беспечной неге не считая», забыв «скуку праздничных затей». Описание «вседневных занятий» героя в четвертой главе – вершина духовных поисков Онегина. Среди них фактически монопольным предстает (независимо от погоды за окном) размышление. Кстати оказалось, что герой уже в первой

главе был назван «философом в осмнадцать лет». Описание в «зоне героя» в четвертой главе добавляет повествованию бодрости. Не сразу, а только на завершающем этапе работы над романом поэт находит определение состояния, в котором герой пребывает в деревне: вольность и покой как замена счастью. (Сравним: для Татьяны в это время высшее положение в иерархии ценностей занимает любовь, даже кривая, если она оказывается неразделенной).

После 14 декабря и раскрытия предшествовавшего заговора выяснилось, что время действия романа оказалось историческим. В рамках статьи нельзя рассказать, как роман о современности преобразился в исторический роман о современности, но произошло и это. «Без них» (то есть, без декабристов) «Онегин дорисован», но с думами поэта «о них». Онегина точно не будет на Сенатской площади, но не потому, что он идеологически для этого не дорос, а потому, что по сюжету романа действие еще не произошло: оно остановлено ранней весной 1825 г. Онегина никуда не нужно подтягивать или перетягивать: он на деле принадлежит к околодекабристскому кругу, где встретим людей очень значительных: и самого Пушкина, и Грибоедова, и «декабриста без декабря» Вяземского. Потенциал героя начертан так емко, что порождает азарт обдумывать варианты его гипотетической судьбы.

Факты-объяснения оборачиваются всего-навсего постановкой проблемы. Мы выбираем версию автобиографизма образа автора – но образ оказывается многосоставным, и он облечен в форму, которая может и не совпадать с «формой жизни». Нужно решительно отказаться от читательского высокомерия: уж этого-то автора мы и так хорошо знаем! Тут все внимание надобно устремить на то, каким автор себя увидел, в каком виде захотел предстать перед читателем. Встретим «неправильное», нарочитое изображение? Возможно и такое, но это повод для размышления, почему сделано так, а не иначе. «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная».

Мы обращаем взоры к герою – а он подвижен, меняет свое лицо, если того пожелает автор.

Настоящий реалист не копирует действительность; ему просто невозможно это сделать. Он пытается понять жизнь, и задача эта трудная по содержанию и непредсказуемая по форме.

Л. А. Борботько
Россия, Московский городской университет

РЕФЕРЕНТНОСТЬ И АВТОРЕФЕРЕНТНОСТЬ ДИСКУРСА ЛЖИ

Вызовы современной действительности ежедневно принуждают нас к выбору. Множественность выбора окружает нас, заставляет желать постоянной смены событий, эмоций, лиц, чувств. Хорошо, если проблема выбора стоит только в ситуации, какой посмотреть фильм или какое платье надеть. Хорошо, когда не стоит выбор: обмануть или сказать правду?

Правда-ложь как категориальная оппозиция может иметь одновременно и аксиологическое измерение, и утилитарно-бытовое. Фило-софская подоплека изучения понятия ложь предполагает постижение или, по крайней мере, стремление к постижению сложной организации внутреннего мира человека и его взаимодействия с внешним миром, «амбивалентность его личностного начала»¹.

Сегодня ложь становится образом жизни: рекламные ролики, су-лящие абсолютное счастье после выпитой чашки кофе, автомобиль, обещающий практически власть над миром, крем от морщин, по-зволяющий обмануть время. Складывается впечатление, что для со-временного человека сознательно организованная ложь становится социальной нормой, заполняя личную и общественную жизнь.

Художественно-эстетическая сторона жизни человека не может не подвергаться влиянию негативных социокультурных тенденций со-временного общества. Следовательно, ложь проникает в произведе-ния литературы и искусства, являющие продуктом и одновременно репрезентацией действительность. Ложь задает направление разво-рачивающимся сюжетным коллизиям, тем самым, «актуализирует, с одной стороны, психологические и философские проблемы челове-ческого бытия, а с другой – обнажает противоречивый внутренний мир героев»². Искусство, рассматривая бинарные этические категории правда и ложь, обнаруживает непосредственную связь с вопросом ду-алистичности структуры личности и мира, проблемой референтности и автореферентности. В этом заключается его ключевая особенность, характеризующаяся, с одной стороны, «нарочитой условностью, вы-сокой степенью опосредованности художественного высказывания, с другой – элементами автобиографизма, исповедальности», что само

1 Мещанский А. Ю. Категория лжи в структуре драматургического текста (на материале творчества А. Гельмана) // Филологич. науки: Вопросы теории и практики. Тамбов, 2014. № 6 (36). Ч. 2. С. 144–147.

2 Там же.

по себе предполагает «сложный баланс реальности и вымысла, правды и лжи, искренности и фальши, откровенности и лицемерия»¹.

Именно авторефлексия как способ не только познания мира, но и противостояния лжи в нем является определяющим приемом передачи истории Кристофера Буна в романе Майкла Хэддона «A Curious Incident of Dog the Night-Time». Роман вышел в свет в 2003 г., а в 2012 г. на сцене Национального театра в Лондоне состоялась премьера сценической версии. Возможность увидеть мир глазами главного героя есть и у российских зрителей – в 2015 г. спектакль «Загадочное ночное убийство собаки» был поставлен на сцене московского театра «Современник».

Кристофер Бун живет в городе Суиндон (графство Уилтшир, Великобритания). Он не терпит неточности. Представляясь, он всегда называет свое полное имя (Кристофер Джон Френсис Бун), а также свой возраст – пятнадцать лет три месяца и четыре дня. Кристофер живет со своим отцом, Эдом Буном. Мать же, по словам отца, умерла от сердечного приступа в больнице около двух лет назад.

И еще у Кристофера есть ручная крыса Тоби и учительница Шивон. Кристофер лучше любого взрослого знает математику, перемножает в уме трехзначные числа, любит астрономию и мечтает о космических полетах. А еще, если Кристофер увидит подряд пять красных машин, то это будет Очень Хороший День, а если четыре желтых – черный день, то есть день, когда Кристофер не ест свой ланч и ни с кем не разговаривает.

У Кристофера синдром Аспергера. У людей с расстройствами аутистического спектра возникает немало сложностей в общении, особенно там, где требуется эмпатия. Человеку с ментальным диагнозом приходится учить наш мир наизусть. В его мире акценты расставлены совершенно по-другому.

А еще особым людям трудно с нами, людьми нормотипичными. Мы слишком многое понимаем без слов, общаемся на подтексте. Слова мало что значат, важнее эмоции, жесты, позы, кроме того – культурный контекст. Например, выражение «у каждого есть свой скелет в шкафу» приводит Кристофера в замешательство, а привычка «перекинуться парой слов» ему кажется странной и дикой, как обычаи туземцев.

Именно поэтому Кристофер не понимает и не переносит лжи. Она ему органически чужда. Именно поэтому все, что написано от его имени в романе – правда. Правда, что ему пятнадцать лет, что он не может терпеть ничего желтого или коричневого, что он не различа-

¹ Дискурс лжи в литературе: структурно-функциональные аспекты // Морфология дискурса лжи в литературе и культуре: коллективная монография:

В 2 ч. / Под ред. Н. А. Ермаковой. Новосибирск, 2013. Ч. 2. С. 4.

ет, какие эмоции испытывают окружающие люди, не признает метафор и не способен соврать. Потому что, стоит ему написать, что он ел на завтрак не то, что он ел на завтрак на самом деле, как тысячи вариантов неправды взрывают его мозг, и выбрать какой-то один он не может. И когда другие лгут, он тоже не может это терпеть. И именно поэтому Кристофер любит математику, особенно простые числа, потому что «простые числа – это то, что остается, когда вы убираете все классификации и шаблоны».

Однажды, в семь минут после полуночи Кристофер обнаруживает в саду мертвое тело соседской собаки по имени Веллингтон с воткнутыми в нее садовыми вилами. Он решает расследовать убийство, несмотря на запреты отца. Миром Кристофера правит логика, поэтому нет ничего удивительного, что его любимый персонаж – детектив Шерлок Холмс. Самое название книги М. Хэддона является аллюзией к рассказу «Серебрянный» (The Adventure of Silver Blaze), одному из 12 в серии «Записки о Шерлоке Холмсе». Мальчик начинает писать книгу об убийстве собаки, куда тщательно записывает все свои мысли и описывает воспоминания – честно и без прикрас. Книга получает название «Настоящий криминальный роман».

Кристофер устроен так, что может говорить и воспринимать только правду. А так как самая честная наука – это математика, то написанный Кристофером роман содержит странные рисунки, математические формулы и схемы, и даже альтернативное доказательство теоремы о равнобедренном треугольнике. Это все потому, что учительница Кристофера объяснила честному мальчику, что в романе должны быть авторские отступления.

В ходе расследования он знакомится с соседями, которых до этого не знал, хотя и жил с ними на одной улице. От одной из соседок, пожилой миссис Александер, Кристофер узнает о том, что заставит его правдивую жизнь круто измениться. Например, что его мать изменяла отцу с мистером Ширсом – мужем хозяйки убитой собаки. Позже Кристофер находит письма матери и узнает, что на самом деле она не умерла, а сбежала с мистером Ширсом. Когда этот обман раскрыт, настает очередь отца Кристофера, который признается, что собаку убил он. Кристофер сбегает из дома, бежит к матери. Поначалу мать приютила его, но однажды мистер Ширс дерется с Кристофером, мать забирает его и приезжает в Суиндон, выселяя отца Кристофера из дома. Отец пытается вернуть доверие сына (и даже дарит щенка), Кристофер мечтает, что сдаст экзамены, станет ученым. Он действительно сдает экзамены – этим и заканчивается книга.

Зазор между восприятием действительности Кристофером и реальностью, которую прекрасно видит читатель и театральный зритель, оказывается главной шуткой и главной метафорой романа.

Получается тот, кто больше всех не терпит лжи, изворотливости или недомолвок, на самом деле живет в мире обманов: мелких (отец, зная, что Кристофер любит все вещи красного цвета, но не переносит желтый и коричневый, поливает ему пищу такого цвета кетчупом) и крупных (ложь о смерти матери). Кристофер выступает в качестве беспристрастного свидетеля, зеркала, в котором отражаются поступки и поведение окружающих его людей. И здесь ложь во спасение все равно остается ложью, грубым фарсом.

В финале спектакля Кристофер, выйдя на авансцену, рассказывает о том, что собирается поступить в университет, жить в своей квартире в каком-нибудь городе, поменьше, чем Лондон, и стать ученым. «Вы думаете, я смогу всего этого добиться?» – спрашивает герой. И свет в зале гаснет. Подобный конец вряд ли можно назвать счастливым, мы не слышим бодрого «да», не видим в перспективе успешного математика Кристофера Буна, получающего свою Нобелевскую премию. Возможно, такой финал был бы неправдоподобным. Здесь же Кристофер и темнота в зрительном зале оставляют нам шанс остаться честными. Хотя бы перед самими собой.

ПРЕДЕЛЫ ЛЖИ



И. В. Мотеюнайте

Россия, Псковский государственный университет

«ЛОЖЬ» ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ И «ПРАВДА» ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ (наблюдения над работой С. Н. Дурылина)¹

Сразу оговорим: определения «литературная критика» и «наука о литературе» используются в статье в соответствии с отечественной академической традицией, различающей рефлексию о произведении словесности по предмету и, так сказать, модусу: критика занимается современностью и допускает большую, по сравнению с наукой, субъективность оценок. При всей условности такого разделения, оно удобно для выявления конкретных тенденций литературного процесса и развития литературоведения, особенно в эпоху становления советской науки о литературе в 1920-е и 1930-е гг.

Сергей Николаевич Дурылин (1886–1954) начинал свой творческий путь в 1910-е гг. одновременно как поэт и историк литературы. В связи с темой правды и лжи, вторая ипостась его деятельности, продолжавшаяся четыре десятилетия, оказывается очень любопытной в контексте профессионального дискурса о литературе в период становления и расцвета советского литературоведения.

Осенью 1924 г., будучи в ссылке в Челябинске, Дурылин делает запись в книге «В своем углу», состоящей из 14 тетрадей частных разностановых заметок, не рассчитанных на публикацию, по крайней мере, в то время:

История русской литературы тем и интересна, что в ней нет никакой истории – смены, последовательности, внутренней закономерности. Литературные силы в ней не действуют, не действуют изнутри ее, из литературы, оттуда ничего не творит истории литературы. Вся «история» ее создается извне; двигатели и силы этой «истории» ничего не имеют общего с литературой (Курсив автора. – И. М.)².

Понимание Дурылиным собственно «литературных сил» проясняется в его рецензии на издание Д. И. Абрамовичем собрания сочинений М. Ю. Лермонтова. В своей развернутой рецензии (32 страницы современного издания) автор подробнейшим образом разбирает не-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ (Грант 18-012-00746: «С. Н. Дурылин – историк литературы: От «Мусагета» до Академии наук СССР (Новые материалы)»).

² Дурылин С. Н. В своем углу / Сост. и прим. В. Н. Тороповой, предисл. Г. Е. Померанцевой. М., 2006. С. 127. Далее ссылки на это изд. в тексте статьи с указанием страницы.

достатки вышедшего академического труда. Он останавливается на текстологических промахах и недостаточности комментариев¹, обнаруживая четкие представления о методологии науки о литературе, а также о различии исследовательских и критических задач говорения о ней. В предисловии к своей статье он выделяет библиографические, историко-литературные и критические работы, которые составляют корпус исследований, обнаруживающих «смену, последовательность, внутреннюю закономерность» самого литературного процесса². Эта статья Дурылина дает представление о понимании им истории литературы как науки, отличающейся от собственно критики: первая сосредоточена на конкретных фактах о создании текста произведения и его имманентном анализе (анализе поэтики). Неовостребованность / неразвитость такой науки удручает его, как видим, и в середине 1920-х гг., и связывается со спецификой познания литературы в России: «тем и интересна» – в приведенной выше записи³.

После возвращения из челябинской ссылки, уже в Москве, будучи сотрудником ГАХН, в которой Дурылин сделал несколько докладов о творчестве Н. С. Лескова и Ф. М. Достоевского, а также о М. В. Нестерове, И. Е. Репине («Репин и Гаршин») и современных ему художниках-иллюстраторах, он в марте 1926 г. записывает в той же книге «В своем углу»:

Так уж судьбой определено, что историки литературы своих мыслей не имеют. Они их берут у критиков. Но почему всегда у Белинского, Добролюбова, Михайловского – и никогда у К. Леонтьева, Страхова, Говорухи-Отрока, Розанова, Перцова? (С. 210).

В этой тетради книги записи пронумерованы и не датированы; приведенная обозначена номером 19. Следующая, 20 запись представляет собой цепочку выписок из писем П. П. Перцова и В. В. Розанова⁴ (за ноябрь 1896 и декабрь 1897 г.); запись завершена авторским признанием: «Это все – кусочки из Архива моего «Угла»» (С. 213). Получается, что фрагменты, выписанные Дурылиным из писем друзей (он разбирал архивы обоих), составляют контекст его размышлений об истории литературы в России.

1 «В примечаниях должно было бы расширить часть историко-литературную и отвести подобающее место изучению лермонтовской поэтики, версификации, стилистики» (Дурылин С. Н. Академический Лермонтов и лермонтовская поэтика // Дурылин С. Н. Статьи и исследования 1900–1920 гг. / Сост., вступ. статья, и коммент.

А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб., 2014. С. 317.

2 Дурылин С. Н. Академический Лермонтов и лермонтовская поэтика. С. 302–303.

3 Позднее, «В своем углу» он неоднократно будет возвращаться к этой мысли, в частности, выделяя «трудных» русских писателей, с которыми критики не знают, что делать.

4 Подробнее о взаимоотношениях Дурылина с Розановым см.: Едошина И. А.

Розановский текст в книге С. Н. Дурылина «В своем углу» // Творческое наследие С. Н. Дурылина: Сб. ст. / Сост. А. Б. Галкин. Вып. 2. М., 2016. С. 93–103.

Что же он выписывает из Перцова и Розанова? Запись начинается указанием Перцова на утрирование Розановым, вслед за Леонтьевым, определенной стороны христианства – его «требовательного самоотречения», – которую «игнорирует Лев Толстой» (С. 210). Далее следуют пассаж Розанова об «азбуке политического положения России», в котором он напоминает о «правительственном преследовании всех славянофилов» (Курсив автора. – И. М.) и методологическое возражение Перцова: «Ваша мысль зависима. В pendant либеральным мученикам, Вам нужно найти и создать консервативных. Либералы канонизируют Некрасова и Салтыкова – Вы Страхова и Леонтьева» (С. 211. Курсив автора. – И. М.). В ответ Розанов, в записи Дурьлина, размышляет о роли славянофилов в развитии исторической мысли: «Славянофилы для нашего исторического сознания положили драгоценное зерно; в навоз действительности положили жемчужину» (С. 212). Следующий, предпоследний фрагмент этой записи посвящен мировоззренческому и эстетическому самоопределению Розанова:

Да, больше сумрака, больше неясности, больше поэтического, больше свято-го! К черту политика и да здравствует арзато, если бы не проклятый холодный север: я бы вышел со службы и стал lazzarone (С. 212–213).

Такая программа объясняется им любовью к декадентам:

...[они] своими «фиолетовыми руками» сделали то, чего не мог сделать Катков своими громами, Страхов своею рассудительностью, образованностью и тихой борьбою. <...> Все сумеречное и неясное нам нравится, все Аракчеевски-Спенсеровски-ясное – противно под самую язвительную для них форму: оно неопасно, невраздебно, оно просто скучно. <...> видя, что «фиолетовые руки» восторжествовали, – я становлюсь внутренне свободным (С. 212).

Завершается эта цепочка фрагментов выпиской из позднейшего розановского письма (от января 1898 г.) о личных качествах редактора «Русского обозрения» А. А. Александрова, которые затрудняют профессиональное общение с ним.

Таким образом, запись № 20 в целом иллюстрирует мысль Дурьлина о влиянии экстралитературных факторов на литературный процесс. Его коллеги, критики-исследователи, помещают свои наблюдения над художественной литературой в общее поле русской жизни и истории. Здесь демонстрируется иной, отличный от строго академического, собственно «критический» способ говорения о литературе, который становится близок Дурьлину: в него входит описание религиозных взглядов автора; рассмотрение политической ситуации,

идейных и идеологических контекстов эпохи, экономических условий; анализ собственного восприятия произведения (авторрефлексия как основа герменевтики); фиксация особенностей характеров и личных взаимоотношений авторов с редакторами. О внутренних законах развития литературы, о том, что Дурылин называет «сменой, последовательностью, внутренней закономерностью» литературного процесса, его «собеседники» не говорят. Литература выступает предметом обсуждения важнейших для них, профессиональных читателей, философских, исторических и мировоззренческих тем, поскольку их аккумулирует.

Такова позиция литературного критика в России: личная заинтересованность или, как сейчас принято говорить, вовлеченность, делает его активным участником актуального литературного процесса. Он определяет ценность и значение произведений, поскольку интерпретирует их, используя разные контексты. Рожденные им смыслы питают исследователей и, по мысли Дурылина, формируют историю русской литературы. Таким образом, она обуславливается контекстами, то есть внешними по отношению к произведению факторами; об этом он и написал еще в 1924 г.: «...создается извне; двигатели и силы этой «истории» ничего не имеют общего с литературой».

Вместе с тем, мыслительная несамостоятельность истории литературы обуславливает ее вариативность. Уже весной 1928 г. Дурылин повторяет:

В той истории русской литературы, которая никогда не будет написана и для которой критический фундамент клали не Белинский и Добролюбов, а Гоголь, А. Григорьев, Страхов, К. Леонтьев-критик, Розанов-критик, – будет установлена связь «сознания» с «бытием», но глубже, нутрянее, чем у марксистов... (С. 590).

Изменившиеся исторические условия в 1920–1940-е гг. заставили Дурылина отказаться от мысли участвовать в актуальном литературном процессе в качестве собственно критика, откликающегося на современные ему явления – свое отношение к новым тенденциям и авторам невозможно было транслировать публично. Однако в создании реально получающейся истории русской литературы, о которой он говорил еще в 1924 г. в частных записях, он мог участвовать. Такую возможность давали исследования. Деятельность ученого позволяла сосредоточиться на различных аспектах развития литературы и изучении конкретных фактов, то есть по мере сил выстраивать историю литературы, какой хотел ее видеть Дурылин, опираясь на анализ различных сторон творчества писателя, – и фактов его биографии, и в широком смысле социальных условий жизни, и знакомых ему литературных источников, и поэтологических особенностей.

Ценность всех этих (фактических) сведений определяется для Дурылина ненадежностью любой интерпретации произведения, что составляет основу чистой критики. 8 августа 1928 г. он записывает:

В нашей историчности, в том, что мы дышим воздухом нашего века, в том, что наши легкие вдыхают пыль общих суждений, в том, что на всех нас падает «тьнь века сего», заключена ограниченность нашего суждения, вкуса, эстетического опыта (С. 648).

Этот вывод навеян наблюдением над оценками великими композиторами друг друга: «не музыка» – так определял Шуман Шопена, Чайковский и Кюи – Вагнера, Римский-Корсаков – Рахманинова, Энгель – Скрябина. Здесь же он размышляет о прихотливости литературного процесса: 200 лет забвения Шекспира; десятки лет невнимания к Лескову и Тютчеву. В результате:

«Историки» – литературы ли, музыки ли, живописи ли – в сущности ничего не знают, почему бывает это «отложение» и «заложение ушей» на создание искусства (С. 650).

Вопрос о причине ограниченности человека в оценке произведений искусства, видимо, не давал покоя Дурылину еще довольно долго (по крайней мере, записей на эту тему в книге несколько), и не был решен на уровне формулировки. Но сами последующие его работы дают возможность предположить ответ: все же академическая традиция собирания фактов – формирование «литературной истории» – одна из важных задач собственно истории литературы, особенно в условиях идеологического диктата.

В высказываниях критиков-современников необязательно видеть смысловую основу произведения или даже творчества отдельного автора. Размышления Н. А. Добролюбова или Н. К. Михайловского для Дурылина выглядели искажением картины русского литературного процесса, поскольку имели чуждую ему мировоззренческую основу. Они не видели в литературе того мощного символического потенциала, который видел Дурылин, сформировавшийся и участвовавший в формировании символистской эстетики. Но с исторической дистанции статьи авторитетных критиков-демократов теряют идейную ценность и становятся лишь одним из исторических источников, наряду с другими. Внимание Дурылина ко всем источникам общеизвестно – их поиск и систематизация были для него главной задачей науки о литературе.

Однако в эпоху, выпавшую Дурылину-исследователю, стало обязательным отношение к литературе как к средству идеологического воспитания, что отразилось в школьных и вузовских программах; це-

ли же науки и школы для Дурылина были резко различны¹. Но свобода от такого отношения – по большому счету, критического, – была невозможна в советскую эпоху (да и ни в какую другую). К этому нужно было приспособливаться.

Главными способами трансляции такого отношения к литературе в академическом дискурсе, измененном советскими условиями, были, как известно, ссылки на авторитетных авторов (желательно основоположников учения), определенные ракурсы рассмотрения литературных фактов, а также стилистические клише. Ими не всегда и не обязательно исчерпывался смысл написанного, и зачастую они, хоть и обязательные, для автора были лишь риторическим упражнением. С долей условности их можно назвать той «ложью», которая должна была обеспечить проходимость авторской «правды».

Поздние статьи Дурылина очень интересны сочетанием в них того, что было данью необходимости, и того, что он считал своим «заветным», правдой, которую нужно было «провести» сквозь идеологическую «ложь». Его биография (священник, не снявший сана) и воспоминания о нем друзей не дают оснований полагать, что он изменил свои представления о литературе и ее задачах за 20 и даже за 40 лет. Краткие воспоминания студентов, слушавших его лекции, наоборот, позволяют говорить о том, что он остался им верен, транслируя свое, совсем не созвучное советской эпохе понимание художественного произведения². Этот след в памяти слышавших Дурылина, их обрывочные воспоминания, дошедшие до нас часто через вторые руки, были импульсом для вчитывания в его публикации, которые считаются совсем «советскими».

Остановимся на трех моментах.

Во-первых, это стилистический расчет на «посвященных и избранных». Например, в статье «Итоги и проблемы изучения Островского», опубликованной в «Известиях Академии наук» в 1948 г., он упоминает Добролюбова иначе, чем в приведенных выше записях из книги «В своем углу»:

Еще прочнее прежнего утверждаем мы определение Н. А. Добролюбова – «темное царство» – для того мира насилия и самодурства, социального знета и невежества, который изображен Островским в его купеческих пьесах». <...>

1 В первой части рецензии «Академический Лермонтов...» он замечает, что требования науки и школы несовместимы. Дурылин был хорошо знаком с этой темой, поскольку зарабатывал частными уроками и в 1910-е, и в 1920-е гг. и был автором целого ряда статей по педагогике.

2 Поэтому при оценке степени конформизма ученых советского периода необходимо учитывать различие не только частных и публичных высказываний, но и письменных и устных, особенно это касается преподававших ученых.

В своей знаменитой статье «Темное царство Добролюбов зорко и точно отметил <...>» (Курсив мой. – И. М.)¹.

Эти обязательные, почти ритуальные ссылки на вошедшего в «советский канон» критика завершаются кульминацией: «Без тени парадоксализма можно утверждать, что не кто иной, как Н. А. Добролюбов, был основным режиссером лучших советских постановок Островского»².

Слово «советских», совсем проходное в этом пассаже, можно счесть маркером. Поскольку перед этим утверждением дана полная статистика постановок Островского на российской и советской сцене – безусловно, ценный вклад в изучение и литературы, и театра, и Островского, – слово «советских» в данном случае превращает эту информацию в исторический, а не обязательно идеологически оценочный факт. Аналогично и в статье о Бальзаке: «Скоро исполнится сто лет со дня появления статьи Н. Г. Чернышевского, но она до сих пор не потеряла своего политического значения»³.

Слово «политический» определяет ценностную сферу, в которой Чернышевский, по мнению автора, значим для истории.

Во-вторых, работы Дурылина, действительно, отмечены идеологически необходимым ракурсом в описание предмета. Прежде всего, это постоянные апелляции к мнению «народа» и дань классовому принципу в оценке литературных фактов. В частности, упомянутая статья об Островском начинается со ссылки на И. А. Гончарова, отметившего зависимость оценки драматурга от социального положения зрителя:

Еще в 1874 году в своей незаконченной статье об А. Н. Островском И. А. Гончаров, отмечая, что «последние пьесы Островского встречаются и в печати, и на сцене довольно холодно», в том числе и те из них, которые «можно отнести к группе лучших его произведений», весьма зорко и точно указывал, откуда идет эта «холодность»: «Высший класс или beau monde не знает Островского почти вовсе, с некоторыми немногими исключениями, и следовательно вовсе не ценит его»⁴.

Далее Дурылин говорит о близости Островского народным массам, и этот факт объясняется «социальным оптимизмом» Островского, как будто органично вставляющим его в канон социалистического реализма.

¹ Дурылин С. Н. Итоги и проблемы изучения Островского // Вестник АН СССР. 1948. № 3. С. 42.

² Там же. С. 43.

³ Дурылин С. Н. Бальзак // Вестник Академии наук СССР. 1950. № 9. С. 53.

⁴ Дурылин С. Н. Итоги и проблемы изучения Островского. С. 40.

Классовый принцип Дурылин по-разному отражает в своих исследованиях о Гоголе, Островском, Лермонтове и др. Например, комментируя «Героя нашего времени», он подробно описывает материальные условия жизни высшего офицерства, объясняя социальную разницу между Печоринным и Максимом Максимычем, определившую невозможность их взаимопонимания. Выстраивая на основе классовости нужную картину литературного процесса, Дурылин опирается, естественно, на марксистскую теорию. Ее преломление советской идеологией очень выразительно в последней главе книги «Как работал Лермонтов» (1934). После подробных разборов стихового мастерства и объяснения, как и почему под пером Лермонтова родилась новая русская проза, автор переходит к опасному вопросу о мировоззрении, эволюция которого, по понятным причинам, внешне задана: от романтизма к реализму, к обличению самодержавия, к демократизму. Подкрепление биографическими фактами в данном случае звучит все же несколько двусмысленно:

Опыт жизни и искус мысли приводили Лермонтова к тому общественному воззрению, которое роднило его с Белинским, Герценом, Огаревым, Некрасовым. <...> Лермонтов мечтал о перемене жизненного строя и дела. До сих пор основным делом его жизни было дворянское дело военной службы в Петербурге и на Кавказе, и только междуделем – его писательство. Теперь писательство должно было стать его профессиональным делом. Подобно Пушкину, Лермонтов влекся к литературству, как к одной из профессий буржуазного общества <...> Уходя из кастовой военщины, разрывая с дворянством в его официальной и неофициальной идеологии николаевской эпохи, он не уходил от общего устремления живучих групп своего класса – к отысканию новых буржуазных оформлений своей экономики (Выделено автором. – И. М.)¹.

Дурылин, оставаясь на позициях традиционного марксизма, видит в буржуазной экономике высшую ступень ее развития, но трудно сказать, как это могло восприниматься публикой в 1934 г. Обращает на себя внимание и упоминание здесь иконостаса из революционеров-демократов; однако ниже их список дополнится А. А. Краевским, который удостоен этой чести за свои выдающиеся профессиональные качества редактора-издателя.

И, наконец, третий момент. «Ложью», нацеленной на трансляцию «правды» в описании литературного процесса, выглядело подтягивание классиков к идеологически проходимому. Одним из способов такого «подтягивания» было описание творчества как рабочего процесса, акцентирование в нем мастерства, труда. (Вспомним «Разговор с фи-

¹ Дурылин С. Н. Как работал Лермонтов. М., 1934. С. 127.

нинспектором о поэзии» В. Маяковского или его же более ранний текст «Приказ № 2 по армии искусств» («Мастера, а не длинноволосые проповедники нужны сейчас нам», – пишет там Маяковский)). Идеологической подоплекой статей, рассказывающих о литературном труде писателей, было утопическое желание утвердить достоинства такого труда в сознании далеких от литературы советских читателей и приподнять классиков до уровня класса-гегемона. Например, характерна лексика и стилистика в следующем фрагменте статьи «Бальзак»:

Как рабочий на предприятии какого-нибудь буржуа из породы Гранде, Бальзак в своем писательском труде был жертвой самой беспощадной эксплуатации. Его сестра пишет: «С 1827 до 1836 года брат мой жил только тем, что, уплачивая по одним векселям, выдавал тотчас же новые векселя. Были времена, когда долг его страшно возрастал от накопления процентов, так что брат отчаивался в возможности когда-нибудь расплатиться. Он работал столько, что удивлял книгопродавцев и наборщиков». <...>

История жизни самого Бальзака была бы ярким обличением буржуазного общества и капиталистического строя¹.

Однако тема писательского труда была для Дурылина шире идеологических клише; в ней есть и методологический аспект. Анализ литературной работы – это и есть изучение поэтики и истории литературы. Наряду с публицистическими пассажами типа приведенного выше, Дурылин часто в своих статьях 1920–1940-х гг. тщательно описывал факты и анализировал поэтику, выстраивая историю литературы в лучших академических традициях. На фоне его отказа от участия в актуальном литературном процессе показательна трансформация письма о классиках, потому что она обнаруживает эту стратегию. В рамках дрейфа от критики к науке интересна эволюция работ Дурылина о двух любимых им авторах: Лермонтове и Лескове. В 1914 г. в МРФО он читает доклад «Россия и Лермонтов: (К изучению религиозных истоков русской поэзии)», в 1916 г. пишет рецензию «Академический Лермонтов...», о которой говорилось выше, а в 1934 г. издает книжку «Как работал Лермонтов». В 1913 г. читает доклад «Николай Семенович Лесков: Опыт характеристики и религиозного творчества», в 1916 г. готовит значительно менее публицистичную монографию «Николай Семенович Лесков: Личность. Творчество. Религия», а в ГАХН в середине 1920-х читает доклад «Как писал Лесков» (по другим источникам – «Как работал Лесков»).

Откликаясь на современные запросы, Дурылин занимает позицию и ученого, и литературного критика; позицию человека, лишённого

¹ Дурылин С. Н. Бальзак. С. 42.

возможности направлять литературный процесс, но имеющего возможность выстраивать свою историю литературы, соединяя и позитивистское научное знание, и герменевтические интенции. В соответствии со сформированной еще в эпоху романтизма европейской традицией, он хотел бы это делать, исходя из собственной эстетической программы. Она была выражена в работе 1913 г. «Рихард Вагнер и Россия. Вагнер о будущих путях искусства», в которой 3,5 части из 5 посвящены текущему литературному процессу. Дурылин видел назначение литературы в символическом отражении религиозного духа народа; его ожидания в этом отношении были глубоко мифологичными и утопичными¹. Оставаясь верным своим представлениям о назначении искусства всю последующую жизнь, он искал способы их трансляции в советскую эпоху, когда это было практически невозможно. В результате, область идей, в которой он пребывал в своих ранних работах, уходит в подтекст, а на первый план выдвигаются факты как биографии, так и текста, – безусловная научная «правда». Примером того, как Дурылин «боролся с собой» можно считать один фрагмент из его последнего доклада о Достоевском. В машинописи статьи «Монастырь старца Зосимы (К вопросу о творческой истории I, II и IV книг «Братьев Карамазовых» Достоевского)» (1928), выросшей из доклада «К вопросу о литературной истории «Братьев Карамазовых», прочитанного в ГАХН, есть такой абзац:

Старца Зосиму, его «мистические рассуждения» и его «житие» Достоевский мог написать без пережитого им в 1878 г. и без Оптиной пустыни и Амвросия, но старца Зосиму, беседующего с народом, он не мог бы создать без Амвросия и Оптиной пустыни. Несомненно, что когда он писал эту сцену Зосимы с народом, Достоевский больше всего, – по его собственным словам, – «имел в виду о. Амвросия». В оптинскую форму здесь Достоевский вылил свою давнюю любовь к народу и свою личную скорбь с ее оптинским же разрешением².

«Оптинское разрешение» в данном случае подразумевает спасительность веры для Достоевского, – едва ли не главное в нем для Дурылина, но эта идея в данном случае упакована в риторические одежды любви к народу и самого великого писателя, и выведенного им священника.

1 «...мысль Дурылина изначально ориентирована не на реально-исторический, а на историко-мифологический контекст. Речь идет не о народе современного общества, превращенном в «чернь», а об идеальном (софийном) лике народа, т. е. о народе, несущем свой собственный образец как Божий замысел» (Зенкин К. В. Проблема Вагнера в трудах С. Н. Дурылина // Книгоиздательство «Мусагет»: История. Мифы. Результаты. Исследования и материалы / Сост. А. Резниченко. М., 2014. С. 207).

2 Дурылин С. Н. Монастырь старца Зосимы; (К вопросу о творческой истории I, II и VI книг «Братьев Карамазовых») (РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 46).

Описывая исторические формы дискурса о литературе, С. Зенкин, отталкиваясь от идей Ж. Старобинского, замечает что «критика как особый вид культурного дискурса может исторически возникнуть лишь в более или менее обмирщенной культуре, где религиозность не охватывает всех сфер жизни»¹. Представляется, что в связи с особенностью мировоззрения Дурьлина (и многих других его современников) и возникает проблема правды и лжи в этом дискурсивном поле. В его творчестве, очень разнообразном и при этом очень цельном, есть момент, который можно интерпретировать как определенную форму лжи. Таким образом, творчество Дурьлина в области литературоведения доказывает онтологический статус правды и лжи, однако при условии, что в сознании человека актуальна категория истины, сохраняемая и поддерживаемая религией.

¹ Зенкин С. Теория литературы: проблемы и результаты. М., 2018. С. 14.

С. В. Фролов

Россия, Санкт-Петербургская государственная консерватория

О «ЛЖИ» В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Рассуждения о «лжи» и «правде» в искусстве входят в круг вечных тем как философско-эстетического, так и искусствоведческого дискурсов. Естественно, что и по отношению к музыке они имеют давнюю традицию и весьма широкий ракурс воззрений.

В данном случае для своих штудий мы выбираем в качестве объекта лишь русскую классическую музыку и ограничиваемся тремя аспектами. Во-первых, некоторыми суждениями музыкантов о «лжи» и об ее антиподе – «правде» в музыке. Во-вторых, «ложью», как художественно-выразительным приемом повышенной выразительности. И, в-третьих, «ложью», как способом средствами музыкальной технологии выразить свое отношение к социальной или идеологической ситуации, в которой оказался композитор.

При этом наименее интересным для нас является первый аспект, то есть суждения о «лжи». Они, как правило, носят спекулятивный характер и оказываются предопределенными культурно-исторической (идеологической?) актуальностью. К тому же, эти суждения при всей их радикальности, лишь отчасти влияют на художественную природу музыкального творчества. В качестве наиболее одиозных примеров подобных суждений приведем слова А. С. Даргомыжского и И. Ф. Стравинского.

Первый – Даргомыжский, будучи выразителем, условно говоря, словоцентристской ориентации в своем музыке, говорил о «правде» в музыке, подразумевая, очевидно, что протестует против «лжи».

«Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды», – писал Даргомыжский своей любимой ученице Л. И. Кармалиной 9 декабря 1857 г.¹ По всей видимости, эту же мысль он неоднократно высказывал в кругу близких ему музыкантов балакиревского кружка – впоследствии «могучей кучки». Благодаря этому наиболее радикально настроенным членом кружка М. П. Мусоргским он впоследствии был весьма красноречиво наречен «великим учителем музыкальной правды»².

1 А. С. Даргомыжский (1813–1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников / Ред. и примеч. Ник. Финдейзена. Пб., 1921. С. 55.

2 «[Мусоргский] преподнес А. С. Даргомыжскому нотную тетрадь, заключающую два произведения: «Еремушка» (колыбельная) <...> и «Дитя» <...> с дарственной надписью: «Великому учителю музыкальной правды Александру Сергеевичу Даргомыжскому Модест Мусоргский 4 мая 1868 года в Петрограде»» (Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М., 1963. С. 153).

В полемике о реализме в русском искусстве с легкой руки идеолога «кучкизма» В. В. Стасова декларация Даргомыжского была доведена до абсурда, на что откликнулись русские писатели – М. Е. Салтыков-Щедрин и И. С. Тургенев. Первый из них вывел Стасова во всей его красе в своих произведениях под самоговорящим именем Неуважай-Корыто, второй припечатал его как «эстетика» Скоропихина¹.

Однако наиболее внятно парадокс «правды» и «лжи» в истолковании музыки прояснил П. И. Чайковский. Вероятно, именно в ответ на даргомыжско-стасовские пассажи он писал: «...более антипатичного и ложного, как эта неудачная попытка внести правду в такую сферу искусства, где все основано на лжи и где правды в будничном смысле слова вовсе и не требуется, – я ничего не знаю»².

Столь же одиозными или, скорее, эпатажными, но с обратным знаком, представляются слова Стравинского. В 1912 г. в интервью по поводу прерывания работы над оперой «Соловей» он заявил:

Но к опере меня вообще не тянет. Меня интересует хореографическая драма, единственная форма, в которой я вижу движение вперед, не предугадывая будущих путей. Опера – это ложь, претендующая на правду, а мне нужна ложь, претендующая на ложь. Опера – это состязание с природой³.

Теперь о втором пункте нашего эссе – о «лжи» в музыкальной драматургии, достигаемой музыкально-технологическими средствами. Здесь приоритет в русской музыке, принадлежит М. И. Глинке.

Глинка, вообще, является одним из наиболее технологически оснащенных русских композиторов. О технологических совершенствах партитуры «Жизни за Царя» в свое время с восторгом говорил С. В. Рахманинов⁴. Вот и мы вслед за Рахманиновым обратимся к этой партитуре и рассмотрим в ней только два примера.

Во-первых, это «ложь» персонажа, которую композитор выявляет средствами музыки. Это происходит в Третьем акте в сцене, когда пришедшие в дом Сусанина поляки требуют от него указать им путь в усадьбу Михаила Романова. Здесь помимо текста композитор развертывает трагический музыкально-технологический диалог: поляки в ритме мазурки на *s* выкрикивают свои угрозы, а Сусанин в двухдольном размере отстаивает свой отказ. Но вот Сусанину удается отправить своего приемного сына «В посад» за военной

1 Подробнее об этом см.: Фролов С. В. Салтыков-Щедрин и «стасовщина» // Щедринский сборник. Вып. 2. Тверь, 2003. С. 122–141.

2 Чайковский П. И. Дневники. 1873–1891. М.; Пг., 1923. С. 215.

3 Театрал. У композитора И. Ф. Стравинского // Петербургская газета. 1912.

27 сент. С. 15. Цит. по: И. Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988. С. 11.

4 Подробнее об этом см.: Фролов С. В. Рахманинов: Музыкально-исторические этюды [Текст]: Сб. ст. Тамбов, 2014. С. 55–70.

подмогой; и тогда в ответ на предложенное золото он притворно соглашается вести поляков к своему боярину Романову. Притворство Сусанина композитор выдает тем, что тот в этот момент вдруг начинает петь в мазурочном трехдольном ритме.

Выразительность этой музыкальной «лжи» композитор готовит на протяжении всего предыдущего времени. Он изначально поставил своей задачей «противупоставить» русских полякам средствами музыки¹. И вот в Первом акте, в котором раскрывается русский мир, господствуют песенные вокальные формы и двухдольные ритмы – Глинка хорошо знавший русский фольклор понимал, что крестьянская песня трех-дольных ритмов не использует.

Во Втором акте поляки почти не имеют сольных вокальных партий и постоянно танцуют в основном в трехдольных метрах. А в рассмотренной выше сцене впервые происходит принципиальное столкновение этих двух музыкальных сфер, и трехдольное «преображение» Сусанина предстает как более чем очевидная «ложь».

В другом случае демонстративно «лжет» сам композитор. Отдавая Второй акт полякам, он дарит им самую красивую в опере музыку. Недаром польские танцы из «Жизни за Царя» стали популярными симфоническими пьесами.

Но в этих роскошных танцах, и в сцене с Сусаниным Глинка средствами музыки заставляет поляков выглядеть приплясывающим воинством.

Уже только этот прием выдает скрытую авторскую иронию.

Еще более портит репутацию поляков Глинка, заставляя их танцевать и одновременно петь в первом полонезе. Их отрывистые краткие реплики – «Мы храбро...», «воюем...», с «надменной...», «Москвою...» – все время приходится на третью долю трехдольного полонеза. Поэтому в своем парадном танце приплясывающее «шановное панство» как будто задыхается. Это делается в демонстративном противопоставлении тому, как в своем первом выходном хоре и в заключительном гимне «Славься» русские демонстрируют уверенную торжественную поступь.

Все это сделано композитором так, что слушателю не приходится задумываться и сознательно анализировать музыкальные средства. Они действуют на уровне подсознания.

Подобными приемами пользуются и другие великие русские композиторы.

¹ Вспоминая в мемуарах о том, как он начал писать оперу «Жизнь за Царя», Глинка писал: «...как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке – польскую...» (Глинка М. И. Записки // Глинка М. И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. М., 1973. Т. 1. С. 267).

У Мусоргского, например, скорбящий по поводу отказа Бориса принять венец дьяк Щелкалов «лжет», так как в сопровождающей его рыдания гармонии слышны аккордовые комбинации сопровождающие явную «ложь» инока Варлаама, когда тот плачет о своей бедности. А в сцене коронации сам композитор «лжет», когда заставляет народ петь языческую подблюдную «Славу» в момент христианского обряда венчания на царство. Отметим, что в подблюдных, как правило, работает механизм смысла-перевертыша и «Слава» в таком случае не предвещает ничего хорошего. К тому же православный народ укладывает эту «Славу» в форму искаженной фигуры¹.

В опере Чайковского «Евгений Онегин» трагически «лжет» муж Татьяны Гремин². В своей известной арии он басом, как будто изображая какое-то старчески замедленное шествие, повествует о своей любви к Татьяне. Его вранье скрыто уже в искаженном пушкинском тексте: у Пушкина «порывы» любви «благотворны» лишь «юным девственным сердцам», «но в возраст поздний» – «печален страсти мертвый след»³. У Чайковского⁴ же Гремин ложно полагает, что «порывы» любви «благотворны» как юношам, так и «закаленному судьбой бойцу с седою головой!». Музыка же выдает его самообман не только своей тяжеловесностью, да еще и нелепой неудобной для сопровождающего его оркестра тональностью Соль-бемоль мажора. Главное же, что Чайковский как будто перепутал амплу Гремينا.

Он бас. Но по своему традиционному амплу бас – это либо злодей, либо комик-буфф, либо жертва. Естественно, что Гремин не злодей и не комик. Значит он жертва. Недаром в первой редакции оперы заключительный дуэт Онегина и Татьяны завершался выкриком Онегина:

1 Подробное обо всем этом см.: Фролов С. В. «Славления»: интонационно-смысловый комментарий // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 196–204.

2 Подробнее об этом см.: Фролов С. В. Верить ли Гремину? // Киевское музыкознание. Культурология и искусствоведение: Сб. ст. Киев, 2005. Вып. 18. С. 160–169.

3 «Любви все возрасты покорны;

Но юным, девственным сердцам

Ее порывы благотворны,

Как бури вешние полям:

В дожде страстей они свежеют,

И обновляются, и зреют –

И жизнь могущая дает

И пышный цвет и сладкий плод.

Но в возраст поздний и бесплодный,

На повороте наших лет,

Печален страсти мертвой след:

Так бури осени холодной

В болото обращают луг

И обнажают лес вокруг» («Евгений Онегин». Гл. VIII. Стр. XXXIX).

4 Как известно, либретто своего «Онегина» Чайковский писал сам в соавторстве с В. Шиловским.

«Ты моя!». Далее, согласно сценической ремарке, появлялся князь Гремин, «Татьяна, увидев его», испускала крик и падала в его объятия¹.

К тому же, в классической опере традиционно о любви полагалось петь лишь тенорам. И в операх самого Чайковского о своей подлинной любви поют именно тенора.

«Ложь», то есть какую-то фальшь, в арии Гремина в свое время почувствовал близкий друг Чайковского Г. А. Ларош. Он осторожно писал о какой-то «сценической неловкости»² в этой арии.

По-видимому, это ощущал и М. А. Булгаков, рисуя в своем культовом романе картины невероятного убожества московских коммуналок, уродства проживающих в них личностей и пошлой природы бесовщины, искушающей и угнетающей Ивана Николаевича Бездомного во время его бегства по московским переулкам. В конце четвертой главы Булгаков сообщал о том, что «...на всем его [Ивана] трудном пути невыразимо почему-то его мучил вездесущий оркестр, под аккомпанемент которого тяжелый бас пел о своей любви к Татьяне».

В той же опере Чайковский, если и не прямо «лжет», то, по крайней мере, обманывает слушателя, когда в Первой картине нагружает музыку более чем невинных ансамблей поющих дуэтом девиц Лариных или «старух» – их матери и няни скрытыми цитатами из трагической музыки Моцарта; или, когда в хоре празднующих урожай крестьян прячет цитаты из католического и православного заубойного пения. Тем самым композитор как бы невзначай, незаметно для невнимательного аналитического слушания предсказывает катастрофическую развязку, завязывающегося в этой картине сюжета оперы³.

Так же может быть упомянут и эффект таинственной музыкальной метаморфозы пляски тех же крестьян в дворянско-бальную сцену,

1 «Ложное» положение баса, поющего о своей любви, может скрывать и то, что тем самым выдается его подлинное амплу. Так в частности происходит у Чайковского в опере «Мазепа». В ней престарелый гетман – бас, объясняясь в любви к девице Марии, скрывает свое подлинное амплу – злодея.

2 «Сценическая неловкость арии в итальянской опере, не скажу на старинный, но на Вердиевский (пятидесятых годов) покрой была бы мало заметна: пелись и поются арии и не под такими неосновательными предлогами. В опере реалистической, в мещанской опере она весьма неприятна. Светские люди едва ли так долго стоят одни, мечтая, философствуя и жестикулируя. Ошибка смягчается умеренным и благородным тоном арии, отнюдь не оригинальной, не заключающей в себе ничего сильного или непредвиденного, написанной с явным старанием верно передать изгибы стиха и течение мыслей. Это средней руки Чайковский с заметной склонностью к свободному, ариозному письму Даргомыжского и к его беспокойной пестроте модуляции. «Правда в звуках» здесь является не в каком-нибудь затейливом наряде, не в поэтическом беспорядке, а, так сказать, в обще-генеральской форме» (*Ларош Г. А. П. И. Чайковский, как драматический композитор. Цит. по изданию: Ларош Г. А. Собр. музыкально-критических статей: В 2 т. М.; Пг., 1924. Т. 2. С. 113–114*).

3 *Фролов С. В. Траурно-элегический комплекс в первой картине оперы «Евгений Онегин» // П. И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 2. М., 2003. С. 114–125.*

которая нужна Чайковскому, чтобы обозначить симметрию драматического «бального» триптиха: в Первой картине в контексте этого завуалированного бала происходит знакомство главных героев оперы – Онегина и Татьяны. В Четвертой картине на балу у Лариных ссора Онегина с Ленским разводит героев, а в Шестой картине петербургского бала герои снова сталкиваются друг с другом¹.

Наконец о «лжи» в музыке, как способе композиторов выразить свое отношение к идеологической ситуации.

Не вдаваясь в подробности, отметим, что этот вопрос входит в дискурс весьма значимых сопряжений, как например, «гений и власть», «советская и антисоветская» позиции и т. п. Здесь мы обращаемся к творчеству двух самых значимых советских композиторов.

В частности С. С. Прокофьев не удержался от того, чтобы не показать своего рода «фигу в кармане» в своей знаменитой «Здравице»². При этом важно отметить, что по своим музыкально-технологическим параметрам и художественно-выразительной эффектности эта кантата, безусловно, не уступает самым выдающимся произведениям Прокофьева.

«Здравица» была написана в 1939 г., к шестидесятилетию Сталина по заказу Всесоюзного радио. В основе «Здравицы» лежат тексты так называемых «народных песен» о Сталине. А в музыке композитор использовал удивительную подборку выразительных средств, в которых скрыт явный ернический подтекст.

Не перечисляя здесь всего того, что можно найти в арсенале музыкальных гримас, которыми Прокофьев сопровождает славословия великому вождю, отметим только, что уже изначально он придает музыке издевательский характер, так как основная распевная мелодия, пронизывающая кантату, открывается начальным мелодическим оборотом знаменитого «собачьего вальса» (на самом деле «польки»).

К кульминации заздравной кантаты Прокофьев издевательски готовится назойливым многократным повторением в оркестре самой безликой гаммы До-мажор в восходящем и нисходящем движении, в которой теряется бормотание славящего хора. Хор скороговоркой в контрапунктическом имитационном сцеплении по голосам бегаёт по гамме, произнося: «Много, Сталин, вынес ты невзгод.... Много вынес ты невзгод и много муки принял за народ.... За протест нас царь

1 См. об этом: *Фролов С. В.* «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского («кошунства» или гений композитора?) // Пушкин и мировая культура: Материалы Шестой Международной конференции. Крым, 27 мая–1 июня 2002 г. СПб.; Симферополь, 2003. С. 172–185.

2 Подробнее о некоторых аспектах рассмотрения данной кантаты см.: *Ляхович А. В.* Смысловые парадоксы «Здравицы» Прокофьева (к вопросу об отношении слова и музыки). URL: https://web.archive.org/web/20111214060353/http://www.21israel-music.com/Zdravica.htm#_ednref2 (дата обращения: 25.02.2019).

уничтожил... Женщин без мужей он оставил... Ты открыл нам новые пути... За тобой нам радостно идти...».

52

Музыкальный фрагмент из симфонической музыки С. Прокофьева «Здравитца...», гамма До-мажор. Страница 52. Музыкальный текст включает партитуры для духовых инструментов (Флейта, Обойя, Кларнет, Бас-кларнет, Фого, Контрафаго, Тромбон, Рог, Труба, Тимпан, Барабан, Кимвал, Колокол), Клавир, Арфа, Хор (CORO) и струнных инструментов (V. I, V. II, V. la, Celli, C. b.). Музыкальные указания включают «senza rit.» и «div. plus.».

М. 17246 I.

С. Прокофьев. Гамма До-мажор в «Здравитце...», оркестровка

И наконец, приходит кульминация с распевом на словах: «Твои взоры – наши взоры, вождь родной! Твои думы – наши думы до одной! Нашей крепости высокой – знамя ты! Мыслей наших, крови нашей пламя ты, Сталин, Сталин!». И начинается эта кульминация все с того же мотива из «собачьего вальса».

Нечто подобное происходит и у Д. Д. Шостаковича в его «Увертюре на русские и киргизские народные темы» (Посвящение: «В честь столетия добровольного вхождения Киргизии в состав России»), ор. 115.

В музыковедении это сочинение как-то подозрительно не вызвало интереса. Как правило, «Увертюру на... темы» лишь упоминали в числе произведений написанных в 1963 г. И снабжали ее приговором – «второстепенная»¹.

Так оно, собственно, и есть на самом деле. Написанная по партийному заказу, «Увертюра» поражает своей невыразительностью. Здесь даже безликая тональность все того же До-мажора выдает скрытый подтекст.

Но главная смысловая изюминка этого сочинения заключается в ином. Написана она согласно формальным требованиям «кучкистской» конструкции: сначала последовательное проведение нескольких тем, а затем их кульминационное одновременное звучание. Все это есть в этой увертюре. Однако она написана так, что в момент парадно-кульминационного созвучия разнонациональных тем обнаруживается какое-то явное неудобство. Русские и киргизские темы так плохо соединяются, что у оркестрантов возникает опасность сбоя и остановки. И обозначенная «добровольность» оказывается сомнительной. О том насколько сложно удержать здесь единство оркестрового ансамбля свидетельствует тот факт, что «Увертюра» на «добровольное вхождение» иногда используется как сложное упражнение на конкурсе дирижеров².

Это – лишь некоторые примеры «лжи» в русской классической музыке.

1 Мейер К. Дмитрий Шостакович: Жизнь, творчество, время / Пер. Е. Гуляевой. СПб., 1998. С. 397.

2 Например, в 1984 г. ее давали для самостоятельной работы на конкурсе на должность 1-го дирижера симфонического оркестра Куйбышевской государственной филармонии. Будучи свидетелем этого события, могу констатировать, что только одному из семи претендентов удалось исполнить «Увертюру» без сбоев в месте одновременного звучания русских и киргизских тем.

Н. Л. Дмитриева
Россия, Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург

ИСТОРИЯ ЛЮБВИ, ОБМАНА И САМООБМАНА В РОМАНЕ МАРСЕЛЯ ПАНЬОЛЯ «ВОДА ХОЛМОВ»

*...мы доверчивы, когда другого любим,
А сомнением себя и вовсе губим
(Мольер. «Тартюф, или Обманщик», действие IV, явл. 3)*

Пронзительный рассказ о любви, самолюбии, обмане и самообольщении – роман французского писателя Марселя Паньоля «Вода холмов». Марсель Паньоль (1895–1974) – драматург, киносценарист и кинорежиссер, в 1952 г. снял по собственному сценарию фильм «Manon des sources», а затем написал предысторию рассказа о Манон – «Jean de Florette»; и в 1962 г. вышел его роман в двух частях «Jean de Florette» и «Manon des sources», объединенных под общим названием «L'eau des collines». В 1986 г. режиссер Клод Берри снял фильм-дилогию «Вода холмов».

М. Паньоль – певец французского Прованса. В Провансе «ложь – это искусство»¹. Вспомним героя Альфонса Доде (1840–1897), автора самых ярких сочинений о Провансе, знаменитого бахвала Тартарена из Тараскона. Как пишет Доде:

«Il n'y a pas de menteurs dans le Midi <...>. L'homme du Midi ne ment pas, il se trompe. Il ne dit pas toujours la vérité, mais il croit la dire»² («На Юге нет лгунов <...>. Житель Юга не врет, он заблуждается. Он не всегда говорит правду, но ему кажется, что он ее говорит»).

Всему виной – прованское солнце: «ce beau soleil qui fait mentir ingénument»³ («это прекрасное солнце, которое заставляет врать с невинным видом...»). Действие в «Воде холмов» – простой, но глубокой истории борьбы за жизнь, истории преступления и неизбежного наказания, рассказанной с тонкой иронией, происходит в Провансе, в деревне Ля Бастид Бланш. Первое правило жителей деревни – «никогда не вмешиваться в чужие дела», и это правило явится причиной разыгравшейся трагедии. Паньоль достаточно сурово характеризует этих, на первый взгляд, казалось бы, вполне симпатичных людей: «под

¹ Hann K. Marcel Pagnol, un autre regard. Monaco, 2014. P. 185.

² Daudet A. Tartarin de Tarascon. Paris, 1890. P. 40.

³ Ibid. P. 232.

их провансальской жизнерадостностью скрывалась зависть, недоверчивость и скрытность»¹.

Один из центральных персонажей романа, Уголен, племянник Сезара Субейрана, самого богатого жителя Ля Бастиды, мечтает разводить гвоздику; и для этого подходит находящаяся по соседству с его собственной ферма «Розмарин», где есть самое важное, самое ценное в этих местах – вода. Дядя и племянник отправляются на ферму, владелец которой, опустившийся браконьер, согласится, как они рассчитывают, уступить им ферму за гроши. Но тот не думает расставаться с фермой, происходит стычка, драка, в результате которой владелец фермы умирает. Как охарактеризовали происшедшее дядюшка с племянником, это было Провидение, но они ему «немного помогли». Однако выясняется, что есть законный наследник – сын сестры умершего владельца, Флоретты, которая когда-то жила в Бастиде, но вышла замуж за кузнеца из местечка Креспен. Две деревни – Бастиды и Креспен враждуют с незапамятных времен. Однако Субейраны надеются купить ферму у наследника, поскольку, как они выяснили, раньше тот жил в городе и был финансовым инспектором – зачем ему ферма. Важно снизить цену: в Провансе жаркое солнце, а без источника земля не стоит дорого. И дядя придумывает выход: « – Если бы не было источника, чего бы стоила земля? – Ничего бы не стоила. – Источник и так уже закупорен на три четверти. А если бы случайно он закупорился полностью?». Племянник, не блещущий умом, недоумевает:

Как это случайно? – Представь, ты идешь мимо источника с мешком цемента на спине. Ты поскользнулся, упал, а цемент попал как раз на источник» (S'il n'y avait pas la source, qu'est-ce que ça vaudrait? – Rien. – Elle est déjà bouchée aux trois quarts. Et si par ACCIDENT elle se bouchait complètement? – Quel genre d'accident? – Suppose que tu passes près de la source avec un sac de ciment sur le dos. Tu glisses, tu tombes, et le ciment va tout juste boucher le trou (1, 78).

Но вот появляется наследник, сын Флоретты, Жан Кадоре. Выясняется, что он не думает продавать ферму: ему надоела городская жизнь, он хочет жить на родине матери. С ним приезжают его красавица жена и маленькая дочка – Манон. У него грандиозные планы: помимо прованских культур он намерен выращивать некие экзотические растения, разводить кроликов. Он горбун, но физически это очень сильный человек. Субейраны, тем не менее, надеются, что ему, городскому жителю, затеянная им авантюра быстро покажется утомительной. Но пока, решает дядюшка, пусть его племянник Уголен подружится

¹ Pagnol M. *L'eau des collines*. Paris, 1988. V. 1. P. 70. Далее сноски на роман Паньоля приводятся в тексте с указанием тома и страницы. Перевод мой. – Н. Д.

с новым соседом, а в дальнейшем по-дружески будет уговаривать его продать ему ферму. Сам старик Субейран предпочитает держаться в тени. И вот, подстрекаемый дядюшкой, обманщик Уголен заводит дружбу с новыми соседями. Он всячески показывает им свое расположение и пытается, как может, помогать. Уголену удается провести горбуна – сначала последний не доверял радушию соседа, приписывая его крестьянскому любопытству. Но когда Уголен сам предлагает горбуну самое дорогое – брать воду из его, Уголена, колодца, недоверие переходит в признательность. И только Манон, ребенок, не желает видеть в Уголене друга. Он жалок и не симпатичен внешне, неприятен его нервный тик, но дело не только в этом: дети всегда чувствуют ложь – Манон видит его суть и говорит отцу: «Это мерзкий человек» («C'est un craaud») (1, 149).

Жана обманывают, но он и сам обманывается: его замыслы далеки от реальности, он основывается на книжных знаниях. То, что горбун основывается на книгах, у старого скептика Субейрана вызывает насмешку, он говорит Уголену, что разведение кроликов по науке – тот же обман, который может показать фокусник: он сам видел на Валентинов день, как артист вытащил из цилиндра сразу четырех кроликов (1, 147). Жан не общается ни с кем из жителей Бастиды, кроме Уголена. Между Жаном, сыном Флоретты и жителями Бастиды возникает недоверие, приведшее в конце концов к трагическому финалу. А недоверие основано на ложных предпосылках. Не самые дурные люди – жители Бастиды, но они с сомнением смотрят на чужака, поселившегося на ферме «Розмарин»: горбун, из враждебной среды, не спускается в деревню, прячется на холме на своей ферме – все это не вызывает доверия (1, 152). А горбун не идет в деревню, потому что и у него существует предубеждение против местных жителей (из рассказов матери). Единственная попытка прийти на мессу в деревню оказывается неудачной в силу недоразумения, а не злой воли. Но этого достаточно, и Жан, сын Флоретты из Бастиды, больше туда по своей воле не пойдет.

Когда Жан решается начать работы на своей земле, он говорит: «Надеюсь, это разумный и осуществимый план («Je crois que c'est un plan raisonnable et réalisable») (1, 159) и просит у Неба благословения. Именно в этот момент приходит Уголен и одалживает ему плуг для вспахивания земли (он делает это по собственной инициативе, Жан у него не просил помощи), тогда горбун восклицает: «Вот он, ответ Неба!» (1,159) и начинает верить в искренность Уголена. А на самом деле, это не благословение небес, это коварный план Субейранов: прежде всего, Уголен следовал совету дяди подружиться с соседом, чтобы затем проще было перекупить у него ферму; кроме того, он хотел сам следить за работами горбуна – во-первых, не дать ему наткнуться

на скрытый источник, во-вторых, разведать, какова там земля, чтобы в дальнейшем осуществить собственные планы (1, 160). Но все-таки к его низменным намерениям примешивались некоторые угрызения совести, и он врет самому себе:

Я ему помогаю, я поступаю хорошо. Я знаю, у него ничего не получится, но все-таки это доброе дело, и Бог мне его зачтет (Je l'aide, je lui fais du bien. Je sais que son affaire ne réussira pas, mais quand même c'est une bonne action, et le Bon Dieu m'en tiendra compte) (1, 160).

«Горожанин», «сборщик налогов», «горбун» – казалось бы, не сможет он справиться с работами на земле. Но нет, у Жана Кадоре дела идут очень неплохо: он собирает приличные урожаи, разведение кроликов тоже идет достаточно успешно. Заговорщики Субейраны сильно обеспокоены. Жану везет с погодой: лето выдалось с обильными дождями. Но на следующий год лето оказывается засушливым, и семья горбуна вынуждена в течение долгих часов под палящим солнцем ходить за водой на принадлежащий им же источник, расположенный далеко от их фермы. Горбун думает попросить Уголена одолжить ему своего мула, тогда они смогут привозить достаточное количество воды. Уголен понимает, что не сможет отказать в такой просьбе. Старик Субейран говорит ему, что нельзя этого делать. Уголен смущен. Он объясняет старому Субейрану, что тот велел ему стать другом горбуну, и что он, Уголен, справился с этим, но за почти два года горбун тоже стал ему другом. Дядя отвечает племяннику: «Тебе нужны гвоздики или друзья?» (1, 219–220). И безжалостно добавляет: «Если начал душить кота, надо его прикончить» («Quand on a commencé d'étrangler le chat, il faut le finir») (1, 220). Уголен очень хотел прикончить кота, но так, чтобы это не видеть («Il voulait bien finir d'étrangler le chat, mais sans le regarder») (1, 254). Он говорит, что, так как ему будет неудобно отказать соседу в просьбе, он сделает так, чтобы вообще не слышать этой просьбы: он уедет в Антиб, где живет его приятель, обещавший дать ему черенки гвоздик. Дядюшка находит, что это прекрасная мысль. Чтобы успокоить совесть племянника, старик говорит, что так будет только лучше для горбуна: зачем ему мучиться с работой на земле, его урожай погибнет, он поймет, что лучше продать ферму и вернуться в город – «отказывая ему в помощи, мы окажем ему услугу» («si on ne l'aide pas, on lui rend service») (1, 221) – все это обман и самообман.

Дела у горбуна совсем плохи. Много было взято в кредит, денег нет. И он обращается к жене, у которой есть драгоценная вещь – изумрудное кольцо. О нем всегда говорилось как о фамильной драгоценности, доставшейся жене Жана от ее родителей. Однако выясняется, что изумруды поддельные. Жан считает, что в ломбарде ошиблись:

фамильная драгоценность его жены не может быть подделкой. А на самом деле Эме, его жена, с горечью вспоминает не свою семью, а дирижера аргентинского оркестра, подарившего когда-то ей это кольцо (1, 225).

Наступает такой момент, когда Жан задумывается, не вернуться ли ему в город. Но потом решает «Нет»: он не сдастся, никогда он не признается в своем поражении ни соседу, ни жене, ни дочери. И он, героически пытаясь выстоять, начинает сам себя обманывать. Он подсчитал, сколько раз они должны сходить к источнику за водой – им этого физически не выдержать. Тогда он убеждает себя, что засуха не может быть столь продолжительной и меняет расчеты, число предполагаемых походов за водой значительно сокращается. Уголен возвращается. Теперь Жан может попросить мула. Но тут старик Субейран цинично говорит: «Мы ему скажем правду, нам пора убирать виноград» (1, 234).

Мучительные походы за водой: Жан несет на горбу большой жбан, за осликом, нагруженным бидонами, бредут женщина и девочка с кувшинами под палящим солнцем – такую картину видит один из жителей Бастиды, который знает, что на земле горбуна должен быть источник. Но источник не действует, может он перестал действовать сам собой? Однако он подозревает, что Субейраны знают точно, что случилось с источником. Но жена этого жителя Бастиды говорит ему: «Нечего мешаться в чужие дела».

Жан наконец осознает, что без воды ему не справиться. Но он продолжает обманываться: он надеется найти воду, руководствуясь учебником. Он выбирает место, где, как он думает, находится источник, и начинает копать землю. Но там камни, куски скалы. Горбун – сильный человек, но и его силам приходит конец, он истощен. Тогда Уголен приходит к нему и говорит: «Месье Жан, нужно, чтобы я поговорил с вами откровенно» («Monsieur Jean, il faut que je vous parle franchement») (1, 271). Впрочем, эта «откровенность» – чистая ложь. Жан решает купить динамит и взорвать скалу, мешающую добраться до воды. Он закладывает ферму в ипотеку (Сезар Субейран тайно оплатил ее) и покупает динамит. Но происходит несчастье – Жан слишком близко подходит к месту взрыва, и осколок скалы убивает его. Субейраны выкупают ферму, изображая, что делают «честное предложение» (1, 298). Они «великодушно» оставляют сам дом женщинам, предлагая им жить там, сколько захотят. Уголен, расчувствовавшись, говорит, что для него этот дом навсегда останется «домом метра Жана» (1, 299). Теперь Субейранам надо «найти» воду на принадлежащей им отныне земле. Конечно, лучше было бы, если бы женщин на ферме не было. Но Субейран решает, что они «разыграют небольшую комедию» (1, 304). Он изображает, что ищет воду с помо-

щью карманных часов, и они откупоривают источник. Спрятавшаяся поблизости за скалой Манон все видит. Она потрясена, поняв, что ее отец погиб напрасно: вода была рядом. Девочка больше не хочет жить в доме фермы Розмарин. Они с матерью переселяются в пещеру вблизи их другого источника, откуда они с отцом брали воду. Уголен счастлив: теперь он будет выращивать гвоздики.

Проходит несколько лет. Уголен преуспел в разведении гвоздик и разбогател. Манон с матерью по-прежнему живут в пещере, Манон выросла, пасет коз на холмах. Изредка она ходит в местечко Обань, где продает сыр и дроздов, которых ловит в расставляемые на холмах ловушки. Но она никогда не ходит в Бастиду, жители которой были враждебны к ее отцу. Уголен иногда охотится на холмах. Однажды он слышит звук губной гармошки, на которой когда-то играл горбун Жан Кадоре. Приблизившись, он видит прелестную Манон, которая совершенно голая танцует в небольшом озерце, образовавшемся в скалах после грозы. Уголен теряет голову и без памяти влюбляется в Манон. Он тайком следит за ней. Он вспоминает ее отца. Все-таки он испытывает чувство вины, но старается оправдаться перед самим собой, сам себя обманывает – «Неправ тот, кто ошибся первым. А кто начал? Ты!» («Celui qui a tort, c'est celui qui se trompe le premier. Et qui est ce qui a commencé? C'est toi!») – обращается он к горбуну. «Зачем ты придумал стать крестьянином? Что бы ты сделал, если б я задумал стать сборщиком налогов? Если б я пришел и сказал тебе: Эй, плати налоги, не то я продам твою мебель! Что бы ты мне ответил?» («Qu'est ce que c'était cette idée de faire le paysan? Et qu'est-ce que tu aurais fait si moi j'avais voulu me mettre percepteur? Si j'étais venu te dire: Allez zou! Payezmoi des impôts, autrement je fais vendre les meubles! Qu'est ce que tu aurais répondu?» (2, 73)). Самое плохое, осознает Уголен, – это, конечно, все, что связано с источником. «Но, – говорит Уголен, – когда я сделал то, что сделал, я тебя не знал. Я мог сказать тебе: Эй, давай выращивать гвоздики вместе. Но ты бы не захотел. Все твои книги, расчеты. Ты пойми, это только из-за гвоздик. Не из злобы. Я ничего не имел против тебя, наоборот...» («J'aurais pu te dire : Allez zou! faisons des oeillets ensemble. Mais tu n'aurais pas voulu. Toujours les livres, les statistiques») (2, 74). У Уголена появляется привычка мысленно разговаривать с самим собой и с другими. Он рассказывает Манон, что, хотя он некрасив, зато трудолюбив, вынослив, находчив. Он представляет себя в лучшем свете – это самообольщение, самообман. У Манон он вызывает только отвращение. Ей нравится школьный учитель. Манон, невинный ребенок из первой книги, ставшая прелестной девушкой, идет на притворство, желая обратить на себя внимание учителя. Уголен, тайком пытающийся ухаживать за Манон, подкладывает в ее ловушки пойманную им самим добычу. Однажды ему попадает жирный кролик, которого он кладет в ее ловушку. Манон очень

довольна, она уверена, что это ее добыча. Уголен, совершивший этот обман, видя, как она радуется, счастлив. Но Манон дарит зайца учителю. Уголен терпит страшное разочарование: его собственный обман обманул его ожидания (2, 109–110). Несчастный Уголен страшно заблуждается, думая, что может завоевать сердце Манон. Решившись открыть ей свою любовь, он наряжается самым нелепым образом в новый охотничий костюм, чем еще более раздражает Манон, которая помнит, что ее отец вынужден был ходить босиком, когда ему приходилось на всем экономить (2, 118–119). Хотя в ответ на признания в любви Уголена Манон кидает в него камень, он продолжает тешить себя тщетными надеждами: во-первых, она дикарка и не умеет разговаривать с людьми, во-вторых она совсем юная и пугается, как козочка, встретившая козла. И, наверное, рассуждает он, его новый костюм слишком красив для простой девушки (2, 125).

Манон подслушивает разговор жителей Бастиды, которые знают или слышали о существовании источника на земле фермы «Розмарин». Некоторые подозревают, что источник был намеренно закупорен Субейранами. Один из них говорит: «Я знаю, но я не знаю» – удобная позиция для тех, кто не хочет совать нос в чужие дела. Они объясняют, почему они молчали. Один ничего не сказал горбуну, потому что старый Субейран одолжил ему денег, когда у него болели дети. Другого жена заставила поклясться, что он будет молчать, потому что «стыдно совать нос в чужие дела», потому что горбун – это к несчастью, к тому же он явился из враждующей деревни. Последний, правда, пытался подсказать горбуну, где надо искать источник, нарисовав стрелки на камнях, но горбун этих знаков не понял. Манон, потрясенная коварством Уголена, который за стаканом белого вина рассуждал с ее отцом о трудностях работ на ферме, где нет воды, в то время как на самом деле «источник все время был у него в голове», находит способ отомстить – разорить Уголена и наказать всю деревню. Она случайно натывается на подземное озеро в глубине одной пещеры в скалах и понимает, что именно отсюда вода поступает сначала в источник фермы «Розмарин», а затем и в источник, питающий деревню. И с помощью цемента и глины она закрывает источник. На следующий день в деревню прибегает обезумевший Уголен: его источник перестал давать воду. Через некоторое время на глазах у потрясенных жителей иссякает общественный деревенский фонтан. Манон торжествует. В деревне паника. Она не может существовать без воды. Из города приезжает инженер для консультации. Мэр собирает встревоженных жителей и просит инженера сделать перед ними доклад. Сам он не хочет сообщать плохие новости – ему скоро переизбираться, а инженер наговорит им то, чего они все равно не поймут, но, может, у них останется немного надежды (2, 170).

В воскресенье вся деревня (даже скептики и атеисты) приходят послушать проповедь кюре. И кюре, впервые видя столь большую аудиторию, говорит, что Бог прекрасно видит их «мелкое лукавство» («*petit malice*») (2, 194): они пришли не потому, что вдруг уверовали, а потому, что беспокоятся за свои помидоры, фасоль, тыквы, или не знают, чем теперь разбавлять свой пастис. Кюре зовет всех принять участие в процессии и просит Манон прийти. Она отказывается и перед всей деревней объясняет, почему не станет просить Всевышнего вернуть воду тем, кто убил ее отца. Она называет имена преступников – это Цезарь и Уголен Субейраны. Но и вся деревня виновата, они знали об источнике, но не сказали ее отцу. Ошеломленные жители Бастиды узнают, что отец Манон – сын Флоретты из Бастиды, вышедшей замуж в другую деревню. Многие оказываются родственниками Манон. Несчастный Уголен, понявший, наконец, что Манон никогда не простит его и не ответит на его чувства, повесился на своей ферме. С его смертью закончился род Субейранов. Старик Субейран раздавлен.

Тем временем, учитель, догадавшийся, что иссякший источник – это дело рук Манон, пытается убедить ее вернуть деревне воду. Да, Субейраны – преступники, они обманули жителей деревни, не сказав, что мать горбуна – Флоретта из их деревни, а горбуну они дали понять, что деревня враждебна к нему и его семье, и он не пошел к людям, которые могли бы ему помочь. Но если бы горбун пришел к мэру и сказал бы: «Я – Жан, сын Флоретты», деревня приняла бы его. На свой лад, конечно. Наверное, они бы подсмеивались над его манерой обрабатывать землю, возможно, они не рассказали бы ему о Субейранах, спрятавших источник («не суй нос не в свои дела»), но, когда пришла страшная засуха, они бы (по крайней мере, некоторые из них) поднялись бы к нему с заступами и помогли бы ему найти источник. Манон спрашивает учителя: «Так вы думаете, мой отец был неправ?». «Нет, отвечает он, но жертвы никогда не бывают абсолютно невиновными» (2, 251). Жана Кадоре обманули, но он и сам обманулся – это-то его и сгубило. Манон колеблется, она не может простить, тогда учитель спрашивает ее: «А если бы ваш отец был жив и в его силах было бы вернуть людям воду, как вы думаете, чтобы он сделал?» (2, 252). И этот довод оказался убедительным: в память отца Манон решает открыть источник. Ночью они вдвоем с учителем разбивают цемент и освобождают воду. И на следующий день, в день процессии, возглавляемой кюре, фонтан в деревне заработал вновь. Большинство жителей деревни верят в свершившееся чудо. А ведь на самом деле – это обман: это «поддельное» чудо, и Манон осознает, что обманула всех уверовавших в чудо (2, 267).

Манон выходит замуж за учителя. Она ждет ребенка, в деревне волнуются, не будет ли ребенок горбат. Все счастливы, узнав,

что мальчик родился с совершенно прямой спиной. Только Старый Субейран не разделяет общего ликования по поводу этого известия, после самоубийства племянника он ни с кем не общается. Но однажды, разговорившись со старой слепой, своей давней знакомой, приехавшей в деревню к своим детям, он узнает, что единственная любовь всей его жизни, Флоретта (многие в деревни удивлялись, почему он никогда не женился), написала ему письмо, когда его забрали в армию и он уехал в Африку. Он не получил этого письма, а в нем она писала, что ждет ребенка и что, если он, Субейран, напишет ее отцу, что по возвращении женится на ней, она будет его ждать. Не получив ответа, она пыталась избавиться от ребенка: пила настои из трав, прыгала со скал. Но безрезультатно. Она вышла замуж в другую деревню. Ребенок родился, но он оказался горбат. Цезарь Субейран узнает страшную правду: он потерял единственную женщину, которую любил, он не только не познакомился с тем, кто был его сыном (он даже не видел его вблизи), он его погубил, сам позволил умереть своему прямому наследнику. Теперь он издали смотрит на свою внучку, пользуясь случайными возможностями. У него нет больше сил жить, он пишет покаянное письмо и оставляет все свое богатство внучке – Манон.

Мы проследили движение сюжета сквозь череду обманов – основного, на котором держится интрига, и менее значительных, но важных для развития фабулы, для понимания всей картины. Взаимосвязанные обманы, самообманы и самообольщения свойственны всем персонажам, включая и тех, кого можно отнести к разряду, так сказать, «положительных». Вспомним, что на вопрос Манон: «Так вы думаете, мой отец был неправ?», она слышит ответ: «Нет, но жертвы никогда не бывают абсолютно невиновными». Все ошибаются – все обманываются. Такова жизнь. Роман Паньоля – красочная и верная картина жизни и нравов провансальской деревни. Но поскольку – это не сама жизнь, а ее субъективное изображение, то и это в определенном роде обман.

Э. Тышковска-Каспшак
(E. Tyszkowska-Kasprzak)
Польша, Вроцлавский университет

ЛОЖЬ КАК ТОВАР: «ТОЛМАЧ» МИХАИЛА ГИГОЛАШВИЛИ И «ВЕНЕРИН ВОЛОС» МИХАИЛА ШИШКИНА

Ложь существовала с самых давних времен, но только в XX в. обман стал повсеместным, изысканным и изощренным. Можно утверждать, что XX в. был веком лжи. Вместе с эволюцией техники обмана изменилось также отношение к данному явлению, поэтому принято подчеркивать неоднозначность, относительность и ограниченность правды. Повсеместность лжи приводит к тривиализации этого явления и, несмотря на то, что каждому она известна и как акт, и как факт, реакция на ложь чаще всего эмоциональна и не ведет к аксиологической рефлексии¹.

Искусство обманывать, манипулировать людьми стало сегодня востребованным как в политике и бизнесе, так и в личной жизни. Ложь становится, например, платой за возможность устроиться в другой стране – беженцы в миграционном бюро рассказывают ложные истории, которые могут стать пропуском в новую жизнь. Эта проблема отражается в романах «Толмач» Михаила Гиголашвили и «Венерин волос» Михаила Шишкина. В обоих произведениях главные герои – переводчики, называемые писателями толмачами². Они работают в миграционном бюро (у Шишкина – в Швейцарии, у Гиголашвили – в Германии), их задача – переводить истории, рассказанные беженцами из стран бывшего СССР³.

Роман Гиголашвили «Толмач» вышел в 2003 г., но настоящую известность обрел лишь в 2006 г. в связи с дискуссией о его сходстве с романом Шишкина «Венерин волос», удостоенного в том же году нескольких литературных премий⁴. На сходство обращали внимание

1 Chudy W. Filozofia kłamstwa. Kłamstwo jako fenomen zła w świecie osób i społeczeństw. Warszawa, 2003. С. 8.

2 Как замечает И. С. Юхнова, переводчик как герой является очень продуктивным образом и поэтому в последнее время довольно популярным. См.: Юхнова И. С. Образ переводчика и проблема межкультурной коммуникации в современной отечественной литературе // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2015. № 2 (2). С. 309. URL: http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/19931778_2015_-_2-2_unicode/55.pdf (дата обращения: 5.10.2018).

3 О проблеме современной иммиграции на основании романа Шишкина пишет Александр Зыверт: Зыверт А. Человек на войне (Михаил Шишкин, Венерин волос) // Знаковые имена современной русской литературы. Михаил Шишкин. Коллективная монография / Отв. ред. А. Скотница и Я. Свежий. Краков, 2017. С. 353–361.

4 Роман «Венерин волос» в 2006 г. был удостоен премии «Национальный бестселлер»,

многие критики, некоторые из них даже упрекали Шишкина в плагиате. Обвинения оспорил сам Гиголашвили, объясняя ситуацию совпадением биографических обстоятельств в жизни обоих писателей-эмигрантов. Автор «Толмача» даже позвонил Шишкину, чтобы предупредить его о том что, скорее всего, его лишат работы в швейцарском бюро, как поступили с Гиголашвили в связи с содержанием его романа¹. Шишкин, в свою очередь, вспоминал в одном из интервью, что узнал о «Толмаче» от писателя Леонида Юзефовича:

Написав роман в 2005 году, я в Париже встретил писателя Леонида Юзефовича и рассказал ему о книге. Погодите, я что-то похожее уже читал, сказал он мне, есть же книга «Толмач» Михаила Гиголашвили. Тогда я в первый раз услышал эту фамилию и был удивлен: ведь и мой герой называет себя толмачом. Оказывается, что живущий в Саарбрюккене Михаил тоже занимался переводами беженцев, и очень интересно было посмотреть, как из одного и того же материала получаются разные тексты².

Сюжет романа Гиголашвили и одна из сюжетных линий «Венерина волоса» Шишкина основаны на личном опыте авторов, работавших на одинаковых должностях в разных странах примерно в одно и то же время. Воспроизведение в романе интервью, проводимых с беженцами, неожиданно для Шишкина обрело и практическое значение – стало своего рода руководством для желающих обрести правовой статус мигранта. Шишкин вспоминал:

Мой собственный экземпляр «Венерина волоса» в свое время оказался в руках беженцев из Беларуси, которые перед интервью в миграционной службе конспектировали его чуть ли не страницами³.

Пересказ интервью в миграционном бюро, поставленный в центр произведений Гиголашвили и Шишкина, отсылает к библейскому сюжету о переходе в рай, где чиновники миграционного бюро – хранители райских врат.

Особенно четко это звучит в «Венерином волосе», где имя швейцарского чиновника (Питер) и его фамилия Fischer (нем.: Рыбак;

премии «Большая книга» (третье место) и вошел в финал Литературной Бунинской премии.

1 *Топоров В.* Проснуться читаемым // Взгляд. 20.06.2005. URL: <https://vz.ru/columns/2005/6/29/1193.html> (дата обращения: 10.02.2019).

2 *Шишкин М.* О вредной экзотике русской литературы. Беседа с Дмитрием Вачединым. URL: <https://www.dw.com/ru/михаил-шишкин-щ-вредной-экзотике-русской-литературы/a-6113832> (дата обращения: 12.03.2019).

3 Там же.

к тому же «Он помешан на рыбалке»¹⁾ ассоциируются с апостолом Петром²⁾, а в авторской дескрипции империя обретает черты рая. Да и сам повествователь территорию, на которую стремятся попасть беженцы, неоднократно называет раем: «Вы поняли ваши права и обязанности и что в рай все равно никого не пустят?» (ВВ, 27), рассказчик-толмач понимает свою задачу как охрану входа в рай: «И вот я служу. Министерства обороны рая беженской канцелярии толмач» (ВВ, 16).

Допросы современных беженцев с территории бывшего СССР сменяются диалогами с персонажами древних эпох, а пересказ интервью отсылает к христианским образам суда в мытарствах.

В романе Гиголашвили также появляется сравнение Западной Европы с раем, но звучит оно, скорее всего, шутливо. Один из допрашиваемых эмигрантов заявляет: «А Германия и Англия – это семена цивилизации, цветник жизни, сад радости, мечта певца. Поэтому прошу, чтобы меня оставили в этом земном раю, хотя бы временно!»³⁾, а во время другого опроса немецкий чиновник – фрау Грюн шутит:

– Конечно. В чистилище – как в нашей приемной: не холодно и не жарко, жить можно, не убивают и не мучают, но и дальше не пускают... Если святой Петр визу выпшет – тогда открываются врата рая, и ангелы встают в почетный караул... (Т, 172).

Принимая участие в опросах беженцев, повествователи обоих романов отдают себе отчет в том, что рассказы желающих приобрести новую родину довольно далеки от правды. В жутких историях иммигрантов из бывшего Советского Союза насилие исходит не от государства, а от самих граждан, и в данной ситуации «Запад» не хочет принимать жертв постсоветского насилия⁴⁾.

В романе «Толмач» Гиголашвили представил 20 допросов кандидатов на иммиграцию, бежавших из стран бывшего СССР. Его повествователь («переводчик») пишет о них в письмах другу, и в этом рассказе есть не только ирония, а даже сарказм по отношению к самим беженцам:

1 Шишкин М. Венерин волос. М., 2012. С. 13. В дальнейшем цитаты из этого произведения приведены по этому изданию с указанием в скобках инициала заглавия (ВВ) и номера страницы.

2 См.: *Рождественская К.* Изречения выхода в день // Новое лит. обозрение. 2005. № 75. С. 298

3 Гиголашвили М. Толмач. М. 2012. С. 24. В дальнейшем цитаты из этого произведения приведены по этому изданию с указанием в скобках инициала заглавия (Т) и номера страницы.

4 Липовецкий М. Центон Шишкина: империя, насилие, язык // Знаковые имена современной русской литературы... С. 43.

Сюда, в Германию, сейчас бегут и тутси, и хуту, и желтые, и черные, курды из Ирака и палестинцы из Израиля, алжирские террористы и тамильские повстанцы, обиженные гомосексуалисты и обманутые лесбиянки, девки из борделей и наемные убийцы, карабахские ветераны и абхазские сепаратисты, белорусы от красного террора и украинцы от Кучмы, монархисты от коммунистов и албанцы от сербов, мусульмане от христиан и индуисты от мусульман. Евреи тоже бегут, как же без них, но легально. Объяснить толком, от кого они на этот раз убегают, никто не может... (Т, 15).

Его восприятие происходящего в миграционном бюро лишено сочувствия, он не сопереживает допрашиваемым, хотя сам в такой же ситуации – в Германии он пребывает нелегально: он остался там после выставки своих работ и с тех пор обманывает чиновников, предоставляя фальшивые свидетельства о доходах. Все-таки он умеет держать психологическую и эмоциональную дистанцию по отношению к услышанному и даже демонстрирует циничный взгляд на происходящее, принимает участие в спектакле:

А мне на секунду показалось, что я – участник спектакля в театре, где есть свои декораторы, визажисты, суфлеры, режиссеры, пожарники, осветители. И все заняты отбором актеров, а актеры съезжаются, приходят, прилетают, приплывают и приползают со всего света, чтобы исполнить свой монолог – авось возьмут в труппу (Т, 168).

На самом деле он сам находится в сложной ситуации, живя в Германии без требуемых разрешений, одинокий, пытающийся утопить свои проблемы в алкоголе. Он измучен жизнью на Западе, ему чужд менталитет немцев, особенно политкорректность и законопослушание. В то же время он настолько привык жить здесь, что не представляет себе возвращения на родину. Рассказы беженцев, оказавшихся в таком же, как и он, положении, скорее всего, его развлекают, он ощущает некое собственное превосходство над ними, а в остальных ситуациях – он сам унижен и подавлен¹.

Во время опросов толмач замечает неточности, противоречия в рассказах допрашиваемых и знает, что они лгут. Это понимание появилось у него еще до встречи с иммигрантами. Когда ему предложили работу переводчика в лагере для беженцев, он констатирует: «И дел немного: басни беглецов переводить» (Т, 6). Такое отношение характерно для всех сотрудников миграционного бюро: «Однако «решатели» глухи к подобным рассказам – они их слышат каждый день

¹ Липневич В. Европа на одного, или Область невнятных обольщений // Дружба народов. 2005. № 3. С. 212.

по несколько раз и априори уверены, что все беженцы лгут...» (Т, 162). Даже в моменты, когда у героя появляются сомнения, он быстро убеждает себя, что все не было правдой и успокаивает свою совесть:

Я смотрел ему в юркую спину и думал, что все услышанное от него может быть чистой правдой, а может – и полной ложью, и никакой он не прапорщик Лунгарь, а какой-нибудь Фомка Хромой, или беглый растратчик, или просто хитрый человек, которому все осточертело, он по путевке приехал в Германию, спрятал паспорт и теперь пытается внедриться в райский сад с черного входа. Все могло быть. И всего могло не быть. И стало ясно, почему следователи во всех людях видят лгунов (Т, 25).

Герой Гиголашвили считает ложь безнравственной формой защиты собственных интересов, когда применяют ее другие. В то же время он сам без зазрения совести обманывает для собственной пользы. Необходимо, однако, отметить явную ироническую позицию автора романа «Толмач», не позволяющую однозначно определить его оценку ситуации. Ирония не сводится здесь к противоположному значению отдельных фраз, а организует целое произведение как структурирующий фактор, причем авторское мнение помещается в пространстве между полярными полюсами значений, что Бэда Аллеманн называет «сферой иронической игры»¹.

Для Шишкина, в свою очередь, опыт работы с иммигрантами не остался без эмоционального следа, что, наверное, повлияло на изображение им допросов, которые переводил:

– Да, часть романа – это переработка опыта моей работы в службе миграции в Цюрихе. Я переводил интервью беженцев и, естественно, не мог просто выключить телевизор и занавесить шторы, когда слышал их истории².

Такова и реакция героя «Венерина волоса», который воспринимает рассказанное очень эмоционально, несмотря на то, что не верит беженцам:

Вот придешь домой, а выкинуть из головы все, что было днем, – не получается. Все с собой домой и принес.

Никак от тех людей и слов не освободиться.

<...> Так вот, приезжают сюда всякие, все какие-то помятые, недалекие, с плохими зубами – и врут. Уверяют, что документы потеряли –

1 *Allemann B. O ironii jako o kategorii literackiej / Пер. М. Dрамиńska-Joczowa // Ironia / Отв. ред. М. Гłowiński. Gdańsk, 2002. С. 24.*

2 *Шишкин М. О вредной экзотике...*

это чтобы сразу обратно не выслали. Рассказывают про себя страшные истории. Нестрашные здесь не рассказывают. Да еще с подробностями. <...> Страшилки и ужастики. Да еще такое загнут, что хоть садись и детективы строчи. Будто мама в детстве не учила, что нужно говорить правду. Бьют на жалость! В рай они захотели! Мученики нашлись! (ВВ, 24).

Относительность правды и лжи в ситуации опросов основывается на том, что единственной информацией оказывается та, что представлена беженцем и записана толмачом:

А дело не в жалости. Дело в выяснении обстоятельств. Для того чтобы не пустить в рай, очень важно узнать то, что было на самом деле. Но как выяснишь, если люди здесь становятся рассказанными ими историями. Никак не выяснишь. Значит, все просто: раз нельзя выяснить правду, то нужно выяснить хотя бы неправду. По инструкции, неправдоподобие в показаниях дает основание поставить вот этот самый штамп. Так что получше придумывайте себе легенду и не забывайте, что самое главное – мелкие детали, подробности (ВВ, 24).

Шишкинский толмач осознает, что любая чувствительность мешает работе в миграционном бюро. Как пример неправильного подхода к этой работе приводит случай одного из чиновников – Сабины:

До Петра столоначальницей была Сабина. <...> она жаловалась, что, вернувшись после работы домой, садится ужинать, а перед глазами – женщина, кото-рая днем на интервью плакала, рассказывая, как сыну выдирали ногти <...>.

– Здесь нельзя никого жалеть, – сказала один раз Сабина. – А я их всех жалею. Надо просто уметь отключиться, стать роботом, вопрос-ответ, вопрос-ответ, заполнил формуляр, подписал протокол, отправил в Берн (ВВ, 18–19).

Представленные выше различия в восприятии лжи можно объяснить психологическими механизмами, обусловленными разными подходами к услышанному. В романах Гиголашвили и Шишкина совершенно отличаются позиции героев: если толмач первого занял позицию ирониста, относящегося к другим с превосходством и явной дистанцией, то переводчик у автора «Венерина волоса» сопереживает героям жутких историй пыток, унижений, изнасилований, ибо вполне допускает их возможность.

Конечно, психологические свойства героев и их эмоции при восприятии лжи далеко не единственная причина расхождений их мнен-

ний по поводу обмана. Главное – разное отношение ко лжи, и разное толкование героями понятия истины.

Гиголашвили, скорее всего, строит героя, в котором отображается русский менталитет. Заметно отсутствие категоричных решений и мнений, в том числе и однозначной оценки лжи. На амбивалентный подход русских ко лжи, к обману обращает внимание Б. Ф. Егоров, приводя различные подходы к этому явлению в произведениях русского фольклора и литературы на протяжении нескольких веков¹ В советское время, когда царствовала лживая пропаганда и искусство обмана общества достигло высшего уровня, А. И. Солженицын написал известное эссе «Жить не по лжи» (1974)², в котором призывал интеллигенцию быть честной в словах и поступках, не искривлять правду. Уже в XXI в. писатель М. М. Рощин в статье под заглавием «Для русского человека ложь хуже смерти!» представляет правду как национальную идею, но одновременно заявляет: «А у нас сегодня врут на всех уровнях – начиная с семьи и заканчивая правительством»³.

Такая раздвоенность в оценке обмана, присутствующая в романе Гиголашвили, создает поле особого когнитивного диссонанса и напряжения, от которого писатель отстраняется с помощью иронии. Позиция ирониста позволяет «дистанцироваться от действительности, указать в ней сплетение противоположностей, враждующих стремлений и конфликтных соображений»⁴. Иронизируя, автор усиливает эффект иллюзорности того, что может показаться несомненным, ориентирует читателя на подтекст. Н. Т. Рымарь, современный теоретик литературы, подчеркивает неоднозначность иронического высказывания, и утверждает, что оно является одним из важнейших способов диалогизации литературного произведения⁵.

Гиголашвили насмехается над складом мира изображаемых явлений, не принимает их, но и не дает положительных образцов. В ироническом произведении представленный мир только на первый взгляд одобряется – на самом деле он высмеивается⁶.

Толмач в романе Шишкина также склонен признать, что правда и ложь – относительны, однако его предпосылки совершенно другие.

1 Егоров Б. Ф. Обман в русской культуре // Морфология дискурса лжи в литературе и культуре: Коллективная монография. Ч. I: Модусы лжи в литературе и культуре / Отв. ред. Н. А. Ермакова. Новосибирск. 2013. С. 22–24.

См. тоже: Зимбули А. Е. Ложь: нравственно-оценочные аспекты // Общество – Среда – Развитие. 2012. № 3. С. 187–192.

2 Впервые в СССР эссе было опубликовано в киевской газете «Рабочее слово» 18 окт. 1988 г.

3 Рощин М. Для русского человека ложь хуже смерти! // Аргументы и факты. 2008. № 8. С. 30.

4 Mitosek Z. Co z tą ironią? Gdańsk, 2013. С. 355.

5 Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа. Воронеж, 1989. С. 175–192.

6 Mejbbaum W. Rzecz o ironii i literaturze // Studia Semiologiczne. Т. XXI–XXII. 1998. С. 66.

Он утверждает, что все истории, рассказанные беженцами, правдивы, поскольку подобные события могли бы произойти если не с этими, то с другими людьми:

Пусть говорящие фиктивны, но говоримое реально. Правда есть только там, где ее скрывают. Хорошо, люди не настоящие, но истории, истории-то настоящие! Просто насильовали в том детдоме не этого губастого, так другого. И рассказ о сгоревшем брате и убитой матери тот парень из Литвы от кого-то слышал. Какая разница, с кем это было? Это всегда будет верняком. Люди здесь ни при чем, это истории бывают настоящие и не настоящие (ВВ, 27).

Для героя Шишкина рассказанные истории становятся правдой, если они вписаны в коллективный опыт, когда они возможны и необходимы¹. В таком понимании правдивости рассказов проявляется и особый подход писателя к слову. У Шишкина слово имеет профетическое значение – это оно создает реальность, а не наоборот. Об этом свидетельствует эпиграф к «Венериному волосу»: «Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем (Откровение Варуха, сына Нерии. 4, XLII)» (ВВ, 6). Особую роль повествователь приписывает и себе самому, как оставляющему след чьего-то существования: «Я только записываю. Вопрос-ответ. Чтобы от вас что-то осталось. От вас останется только то, что я сейчас запишу» (ВВ, 300).

Писателю важны не персонажи, а истории, записанные словами. В другом романе Шишкина – «Взятие Измаила» – эту мысль высказывает один из героев: «Мы – лишь форма существования слов. Язык является одновременно творцом и телом всего сущего»². Та же идея звучит в «Венерином волосе»: «Мы есть то, что мы говорим. Свежеструганая судьба набита никому не нужными людьми, как ковчег, все остальное – хлябь» (ВВ, 28). Все записанные рассказы беженцев будут продлевать существование своих героев как единственные, правдивые истории их жизни: «Все истории уже сто раз рассказаны. А вы – это ваша история» (ВВ, 56).

Отсутствие категоричной оценки лжи в романе Шишкина сходно с рассуждениями о правде и лжи Ж. Дерриды, который обсуждает этот вопрос с целью деконструкции классического рационализма. Французский философ вопрос о правде ставит уже в «Грамматологии», обсуждая проблему речи и письма. По его мнению, учитывая метафизические категории присутствия и продолжительности, можно установить, что письменная речь стоит выше живой. Для него записанная история содержит прошлое

¹ Липовецкий М. Указ. соч. С. 43.

² Шишкин М. Взятие Измаила. М., 2006. С. 206.

присутствие, которое станет будущим, формой трансцендентной продолжительности¹.

В шишкинских размышлениях о записанном слове также содержится аргумент о продолжительности, закреплении во времени. В одном из интервью писатель так определяет главную идею своего романа: «Венерин волос» – о преодолении смерти любовью и словом»², и в самом произведении эта мысль появляется многократно, например: «Мы станем тем, что будет занесено в протокол. Словами» (ВВ, 28); «То есть наша жизнь и есть тот самый рассказ» (ВВ, 53).

В размышлениях Дерриды о правде существенным является анализ работы британского философа языка Дж. Остина «Слово как действие», в которой, в частности, затрагивается вопрос о перформативных речевых актах. Поскольку они не относятся к категории правды и лжи, французский философ приходит к выводу, что и правда имеет перформативный характер³. Дерриду интересуют, прежде всего, такие высказывания, которые сложно однозначно определить как правду или ложь и дать им этическую оценку. В статье «История лжи. Прологомены», привлекая рассуждения Блаженного Августина, Руссо, Канта, Хайдеггера, Арендт, французский ученый раскрывает сложность однозначного определения правдивости речи. В своей дискуссии с философской традицией Деррида совершает «деконструкцию» правды, и тем самым – лжи⁴, утверждая, что сама по себе реальность не является ни истинной, ни ложной. Поиск истины с ее признаками правильности возможен только по отношению к речи, высказыванию о действительности. Деррида отвергает западноевропейскую философию, базирующуюся на принципе бинарности, оппозиции⁵.

Важными в рассуждениях о записанном слове и его правдивости представляются также замечания французского философа в статье «Подпись – событие – контекст» о содержащемся в письме потенциале отрыва от первичного контекста и бесконечном повторении в различных контекстах, привносящих в письмо другие смыслы. На основании чего можно утверждать, что единственная правда и смысл не существуют, они меняются. Аналогично выглядит ситуация с отрывом письма от автора – подпись, с одной стороны, свидетельствует о присутствии автора в момент создания письма, с другой, – налицо отрыв

1 Hmissi V. Prawda i kłamstwo (w) dekonstrukcji // Derrida J. Historia kłamstwa. Prolegomena / Пер. V. Hmissi. Warszawa, 2005. С. 86–87.

2 Шишкин М. «У Бога на Страшном суде не будет времени читать все книги» [интервью Наталье Кочетковой] // Известия. 22.06.2005. URL: <http://www.izvestia.ru/news/303564> (дата обращения: 1.07.2016).

3 Hmissi V. Указ. соч. С. 89.

4 Derrida J. Historia kłamstwa. Prolegomena / Пер. V. Hmissi. Warszawa, 2005.

5 Стретерн П. Деррида // Тайны истории. URL: <https://secrethistory.su/275-derrida.html> (дата обращения: 10.09.2018).

автора от подписанного, которое начинает существовать вне интенции создателя¹.

Роман Шишкина «Венерин волос» можно рассматривать именно сквозь призму мысли Дерриды о письме. С помощью записанного слова толмач-рассказчик – автор запечатлевает истории, которые при последующих прочтениях будут оторваны от своих создателей, не имеющих больше влияния на интерпретацию и восприятие ими сказанного. Потому участники интервью теряют свое значение, кажутся нереальными, вымышленными героями – важной и правдивой остается только записанная речь («Пусть говорящие фиктивны, но говорящее реально»). Именно слово в произведениях Шишкина имеет силу создавать реальность, а «мир предстает в своей текстуальной ипостаси прежде всего потому, что автор неустанно твердит об онтологическом статусе письма»².

В произведении Шишкина как правда, так и ложь, связаны с категориями относительности и неразрешимости. Для шишкинского героя значимые истины или их отдельные зерна становятся правдой, поскольку он не следует рациональному подходу к противопоставлению правды и лжи.

Сходство романов «Толмач» Михаила Гиголашвили и «Венерин волос» Михаила Шишкина сводится к использованию писателями похожих сюжетов. Различий в них намного больше. «Толмач» предстает как ироническое, местами циничное, описание опыта работы с беженцами, чьи лживые истории оцениваются в зависимости от положения героя. Авторское отношение к обману здесь нечеткое из-за иронии, структурирующей произведение. В романе Шишкина интервью с беженцами и их придуманные жуткие рассказы послужили экземплификацией его философии слова, близкой мысли Ж. Дерриды. Писатель избегает категоричных оценок, так как следует идее о неразрешимости правды и лжи, а также примата письма над действительностью.

1 Деррида Ж. Подпись — событие — контекст. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Derr/podp.php (дата обращения: 10.12.2018).

2 Абашева М., Лашова С. Стратегии и тактики Михаила Шишкина (к вопросу о художественном методе) // Polilog. Studia Neoflogiczne. 2012. № 2. С. 237.

В. Н. Шувалов

Россия, Тверской государственный университет

РЕАБИЛИТАЦИЯ ЛЖИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ

На протяжении многих столетий философы и писатели спорят, в какой мере допустимо использование лжи в жизни, и где проходит граница между правдой и неправдой. Чаша весов зачастую склоняется в сторону лжи, да и аргумент находится весьма веский – без нее никуда. Поэтому ложь – одна из составляющих жизни человечества, без нее невозможно обойти многие скорби, а значит, ложь не только необходимость, а зачастую единственное спасение и возможность отстоять правду. Но насколько ложь безобидна? Безобидна ли она вообще? Почему ей человек отдает предпочтение?

Мы остановимся на трех видах лжи, встречающихся в нашей жизни: 1) ложь по отношению к себе (самообман, самооправдание, самообольщение); 2) ложь по отношению к окружающим (клевета, навет, осуждение); 3) ложь во благо, то есть случай, когда из больших зол человек выбирает наименьшее (умалчивание, лукавство, человекоугодие).

Часто, по роду своего служения в Православной Церкви, мне приходится задавать прихожанам один и тот же вопрос: «Что легче совершать, добро или грех?» Ответ один – грех, потому что для его совершения не требуется никаких усилий, он как-то сам по себе, неосознанно, получается. А вот для совершения доброго дела человеку необходимо бескорыстно что-то от себя оторвать, отдать частицу душевной теплоты, поделиться физической силой, уделить время или пожертвовать материальными благами. На жертву люди идут редко, неохотно, так как в современном устройстве общества эта добродетель стала пережитком прошлого, да и оправдание для заглушения гласа Божьего – совести – находится мгновенно, ведь сейчас никто так не живет и не поступает. И в успокоение себя же мы говорим: «Почему я должен в чем-то себя ущемлять и что-то от себя отрывать ради других? У меня своих трудностей и проблем хватает!» Поэтому «добро» стало редкостью, а проще сказать – чудом.

Для рассмотрения видов лжи возьмем за основу Библию, в которой показано, как ложь влияет на жизнь человека, и начнем с первой: лжи, которая совершается по отношению к самому себе.

Змей был хитрее всех зверей полевых, которых создал Господь Бог. И сказал змей жене: подлинно ли сказал Бог: «не ешьте ни от какого дерева

в раю»? И сказала жена змею: плоды с дерев мы можем есть, только плодов дерева, которое среди рая, сказал Бог, не ешьте их и не прикасайтесь к ним, чтобы вам не умереть. И сказал змей жене: нет, не умрете, но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло. И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание; и взяла плодов его и ела; и дала также мужу своему, и он ел. И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковные листья, и сделали себе опоясания. И услышали голос Господа Бога, ходящего в раю во время прохлады дня; и скрылся Адам и жена его от лица Господа Бога между деревьями рая. И воззвал Господь Бог к Адаму и сказал ему: где ты? Он сказал: голос Твой я услышал в раю, и убоялся, потому что я наг, и скрылся. И сказал Господь Бог: кто сказал тебе, что ты наг? не ел ли ты от дерева, с которого Я запретил тебе есть? Адам сказал: жена, которую Ты мне дал, она дала мне от дерева, и я ел. И сказал Господь Бог жене: что ты это сделала? Жена сказала: змей обольстил меня, и я ела. И сказал Господь Бог змею: за то, что ты сделал это, проклят ты пред всеми скотами и пред всеми зверями полевыми; ты будешь ходить на чреве твоём, и будешь есть прах во все дни жизни твоей; и вражду положу между тобою и между женою, и между семенем твоим и между семенем её; оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пятах. Жене сказал: умножая умножи скорбь твою в беременности твоей; в болезни будешь рожать детей; и к мужу твоему влечение твоё, и он будет господствовать над тобою. Адаму же сказал: за то, что ты послушал голоса жены твоей и ел от дерева, о котором Я заповедал тебе, сказав: «не ешь от него», проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от неё во все дни жизни твоей; терние и волчцы произрастят она тебе; и будешь питаться полевой травой; в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься (Быт. 3:1–19).

Получается, что ложь – неправда или намеренное искажение истины, и в итоге человека ждет наказание.

Давайте рассмотрим второй вид лжи, которая совершается по отношению к окружающим:

Адам познал Еву, жену свою; и она зачала, и родила Каина, и сказала: приобрела я человека от Господа. И еще родила брата его, Авеля. И был Абель пастырь овец, а Каин был земледелец. Спустя несколько времени Каин принес от плодов земли дар Господу, и Абель также принес от первородных стада своего и от тука их. И призрел Господь на Авеля и на дар его, а на Каина и на дар его не призрел. Каин сильно огорчился, и поникло

лицо его. И сказал Господь Каину: почему ты огорчился? И отчего поникло лицо твое? Если делаешь доброе, то не поднимаешь ли лица? А если не делаешь доброго, то у дверей грех лежит; он влечет тебя к себе, но ты господствуй над ним. И сказал Каин Авелю, брату своему: [пойдем в поле]. И когда они были в поле, восстал Каин на Авеля, брата своего, и убил его. И сказал Господь Каину: где Авель, брат твой? Он сказал: не знаю; разве я сторож брату моему? И сказал Господь: что ты сделал? голос крови брата твоего вопиет ко Мне от земли; и ныне проклят ты от земли, которая отверзла уста свои принять кровь брата твоего от руки твоей; когда ты будешь возделывать землю, она не станет более давать силы своей для тебя; ты будешь изгнанником и скитальцем на земле. И сказал Каин Господу: наказание мое больше, нежели снести можно; вот, Ты теперь сгоняешь меня с лица земли, и от лица Твоего я скроюсь, и буду изгнанником и скитальцем на земле; и всякий, кто встретится со мною, убьет меня. И сказал ему Господь: за то всякому, кто убьет Каина, отмстится всемеро. И сделал Господь Каину знамение, чтобы никто, встретившись с ним, не убил его. И пошел Каин от лица Господня и поселился в земле Нод, на восток от Едема (Быт. 4:1–16).

Теперь уже зависть породила ложь, через которую совершается смертный грех. Поэтому добродетель – начало благочестия, а грех – нечестия. Малая ложь порождает большую, а далее все идет по восходящей, при этом запускается цепная реакция, способная привнести в нашу жизнь другие негативные мысли и события. Был ли выбор? Да, конечно был, но предпочтение было отдано нарушению!

Что же касается третьей разновидности, так называемой «лжи во спасение», о ней хорошо говорит протоиерей Александр Сорокин:

Если кто думает, что «ложь во спасение» – цитата из Библии, то он ошибается. Это искаженная цитата из 32 псалма (16–18): «Не спасается царь многою силою, и исполин не спасется множеством крепости свое. Ложь конь во спасение, во множестве же силы своея не спасется», то есть ненадежен конь для спасения. Ложь – в данном контексте славянское краткое прилагательное мужского рода, поэтому в Синодальном переводе оно и переведено как «ненадежен». В данном случае речь идет о коне, однако в поговорку вошел совсем другой смысл.

Другой пример употребления того же слова в 115 псалме (2): «Аз же рех во изступлении моем: всяк человек ложь», то есть опять-таки «ненадежен». Мне кажется, что когда мы стоим перед вопросом «лгать или не лгать», то при этом в пользу «лгать» нас склоняют различные соображения о благе или о преодолении какого-либо вреда, то мы сталкиваемся с классической ситуацией выбора наименьшего зла». Мы-то знаем, в принципе, что лгать – плохо, это грех. За это, так или иначе, если не

угрызает, то укалывает совесть. Но бывают ситуации, когда на противоположной чаше весов «не лгать» оказываются перспективы еще более худших последствий. Главный вопрос здесь, как всегда, в том, чтобы определить, что есть в той или иной ситуации «наименьшее зло»¹.

В самом ли деле данное конкретное вранье будет меньшим грехом и принесет меньше вреда, чем «правда-матка», которую человек готов «резать», не говоря уж о том, что совестливому человеку лгать даже «во спасение», даже в какой-то небольшой мелочи, трудно и дискомфортно, так что обманывает он зачастую довольно неумело, и в конечном итоге от этого может выйти еще большее зло.

Рассуждение о духовном смысле прочитанного стиха 115 псалма я хотел бы дополнить стихом из 145 псалма (3): «Не надейтесь на князи, на сыны человеческия, в них же несть спасения». То есть «всяк человек ложь», и в зависимости от личных выгод, люди поступают зачастую во благо себе, и во зло другим, при этом идут по головам ради достижения своих корыстных целей. Уместно напомнить и стихи из 7 псалма (14–16): «Се боле неправдою, зачат болезнь, и роди беззаконие ров изры, и ископа и, и падет в яму, юже содела. Обратится болезнь его на главу его, и на верх его неправда его снидет».

В настоящее время возникло и оформилось в публицистике понятие «ложь во благо» или «ложь во спасение». Например, в произведении Пушкина «Капитанская дочка», автор, вводит понятие «ложь во спасение». Обманом Петр Гринев спасает свою возлюбленную Машу Миронову, представляя ее Емельяну Пугачеву как бедную сироту. Петр пошел на вынужденную ложь ради спасения девушки, при этом, если бы обман был выявлен, то и ему, и Маше, как капитанской дочери, грозила бы неминуемая смерть. При этом стоит отметить, что Гринев, будучи человеком добропорядочным, прибегнул ко лжи лишь только тогда, когда Мария оказалась в смертельной опасности².

Для рассмотрения «лжи во спасение» обратиться к высказываниям некоторых современных священников Православной Церкви.

Протоиерей Георгий Горбачук, ректор Владимирской духовной семинарии, настоятель Спасо-Преображенского храма, вспоминает:

В советское время меня неоднократно вызывали в Комитет государственной безопасности для «проработки». Как-то раз мне показали список фамилий и спросили, крестил ли я перечисленных людей? И если бы я сказал правду, и признался в совершении таинства, этих людей, ста-

1 URL: <https://foma.ru/byivaet-li-lozh-vo-spasenie.html> (дата обращения: 10.04.2019).

2 См. школьную интерпретацию этого сюжета: *Маракаева Р. Г.* Мотив обмана в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // URL: <https://urok.1sept.ru/статьи/213000> (дата обращения: 10.04.2019).

ли бы проработывать на партийных собраниях, лишили бы премий, сняли бы с очереди на квартиры и т. д. Поэтому я ответил сотруднику КГБ, что не крестил названных в списке, и объяснил суть проблемы следующим образом: «Мимо меня бежит человек в большом страхе, и я вижу, как он прячется в кустах. Вскоре прибегает другой, с дубиной в руках, и спрашивает: «Не пробежал ли здесь кто-либо?» Если я покажу неверное направление, спрятавшийся будет спасен. Поэтому я отвечаю: не крестил никого из указанных Вами лиц». Он негодовал, но дело на том и закончилось¹.

Бывший священник Иван Охлобыстин, сценарист, писатель и актер, пишет:

Мне кажется, говоря о лжи, надо четко разграничивать два понятия – «ложь» и «утаивание». Ложь во спасение невозможна, а вот утаивание – да. В некоторых случаях оно, действительно, спасительно. Предположим, человек смертельно болен – это форс-мажорная ситуация, в которой сокрытие страшной правды иногда единственный способ не дать ему пасть духом. Но все-таки очень непросто самостоятельно, полагаясь лишь на свое представление о благе, решать, будет ли ложь в конкретном случае спасением².

Мир существует по определенным законам, и событийный ряд – проявление этих законов, соответственно, он находится под патронажем Бога. Так или иначе, если ситуация произошла, значит она угодна Господу, либо спровоцирована нашими же поступками по поущению Божьему. Говоря неправду, мы коверкаем истину: в черном белого быть не может.

Другой, противоположный пример, дает великая княгиня и преподобномученица Елизавета Федоровна, которая в Марфо-Мариинской обители старалась приложить усилие сердца, чтобы приготовить безнадежно больного человека к христианской кончине, нежели оставлять его в неведении о своем трагическом положении³.

Протоиерей Георгий Блатинский, настоятель храмов Рождества Христова и святителя Николая Чудотворца во Флоренции Константинопольского Патриархата говорит:

Нет, я считаю, что ложь, под каким бы соусом она ни подавалась, недопустима. В Евангелии от Иоанна написано (Ин. 8:44): «Когда говорит он ложь, говорит свое, ибо он лжец и отец лжи». Если мы творим ложь, ду-

1 URL: <https://foma.ru/byivaet-li-lozh-vo-spasenie.html> (дата обращения: 10.04.2019).

2 URL: <https://foma.ru/byivaet-li-lozh-vo-spasenie.html> (дата обращения: 10.04.2019).

3 См.: Петрова Т. Преподобномученица великая княгиня Елизавета. М., <2017>. С. 143.

мая, что спасаем кого-то или что-то – это обман. Ложь, а другими словами лукавство, к добру привести никого и никаким образом не может. Лукавство Духом Святым не совершается. По-этому нужно стараться не допускать лжи в наших речах или поступках. Но, конечно, бывают в жизни ситуации, когда правда, сказанная в лицо, может сильно задеть человека, причинить боль. В таком случае, я предпочитаю просто не говорить ничего, а отложить правдивый разговор до другого раза. Думаю, что не сказать – это, в редких случаях, все же возможный путь. Я бы очень хотел и этого не делать, но в жизни не все получается, так как хочешь. Поэтому я оставляю для себя эту возможность на крайний случай¹.

Архимандрит Алексей (Шинкевич), ответственный сотрудник Белорусского экзархата по связям со СМИ высказывается о лжи так:

К сожалению, в пастырской жизни бывают такие ситуации, когда приходится не говорить истинную правду, но только в тех случаях, когда она опаснее и губительнее лжи. Но не менее ответственна ситуация, когда приходится открывать истину, как бы нелицеприятна она ни была. Решение об умолчании требует особых нравственных борений и переживаний. Вспоминаются слова отца Павла Флоренского, который заметил, что даже истина, даже правда – антиномична, противоречива, и как сказано в книге Иова (Иов. 34: 10): «Ибо не может быть у Бога неправды». Здесь нужно иметь особое духовное рассуждение, содействующий истине и правде особый внутренний голос Божий, или, как говорит апостол Иоанн [Откр. 17:9]: «Здесь нужен ум, имеющий мудрость»².

Проанализировав вышесказанное священниками о «лжи во благо», я бы также разделил ее на три подгруппы: 1) ложь как оправдание себя, но не сокрытие совершенных преступлений; 2) ложь как спасение ближних, но не клевета и злословие других; 3) ложь как надежда – умалчивание или утаивание горькой правды.

К последнему пункту необходимо относиться очень осторожно. С одной стороны, если человек духовно слаб, то услышанная горькая правда можем подтолкнуть его к самоубийству, а с другой, если человек воцерковлен, и мы утаили от него правду, то соответственно лишили его возможности подготовиться к переходу в вечность. Поэтому поговорку «Молчанье – золото!» нужно чаще применять к себе, дабы избежать лжи – «оправдательной», «спасительной» и «дающей надежду».

1 URL: <https://foma.ru/byivaet-li-lozh-vo-spasenie.html> (дата обращения: 10.04.2019).

2 Там же.

И. Б. Сазеева

(Россия, Российский университет кооперации, Мытищи)

**«ЛОЖНОЕ» VS «ПРАВИЛЬНОЕ»:
ПОЭЗИЯ В ЗАЩИТУ ЧЕЛОВЕКА**
(«Ложный трактат об эстетике» Б. Фондана)

Как известно, Бенжамен Фондан (Беньямин Векслер, 1898–1944), обратился к философии для того, чтобы защитить свою поэзию. Он начинал свой творческий путь как поэт и драматург на родине, в Румынии, где писал под псевдонимом Барбу Фундоану. Переехав в 1923 г. во Францию, в 1924 г. он знакомится с Львом Шестовым и становится его единственным учеником.

Восприняв философские идеи учителя, Фондан разъясняет их и применяет к поэтическому творчеству. Председатель Ассоциации Бенжамена Фондана М. Карассу пишет: «Он – один их тех редких людей, которые понимали «вопрос» старого философа – даже если он не располагал теоретическими средствами для его формулировки»¹.

Теоретические средства приобретались Фонданом в ходе бесед с Шестовым, которые впоследствии были им записаны и изданы. Переводчик и друг Шестова Борис де Шлёцер, отмечая, что Фондан обладал способностью ясно передавать идеи русского философа, сказал: «Я думаю, что ваша философия имеет больше шансов достичь мира через Фондана, чем от вас»².

Поскольку главной своей задачей Фондан считал, как указывалось выше, защиту своей поэзии, первые его эссе были посвящены поэтическому творчеству, которое он полагал призванным выразить как можно более полно все человеческие проявления, выступив против любой идеализации и формализации поэзии.

Так, в 1933 г. Фондан обращается к творчеству Рембо в полемическом эссе «Рембо-проходимец» («Rimbaud le voyou»). Здесь мы не идем вслед за Борисом Дубиним, который перевел название этого эссе как «Безобразник Рембо». Дело в том, что Фондан дал такое название своему произведению в противовес незадолго до этого вышедшему исследованию Р. Де Ренневаля «Рембо-ясновидец» («Rimbaud le voyant»). Нас привлекает созвучие «ясновидец-проходимец» отчасти повторяющее французское «voyant-voyou». Кроме того, если обратиться к разным словарям, слово «проходимец», кроме очевидной весьма

1 Carassou M. Benjamin Fondane et la philosophie existentielle // Association Benjamin Fondane URL: <http://www.benjaminfondane.org/les-essais.phpa> (дата обращения: 10.06.2019).

2 Ibid.

негативной окраски, имело еще и значение «прохожий», «путешественник», что, на наш взгляд, сочетается с биографией Рембо, который, как известно, был одним из первых европейцев, проникших в ранее недоступную провинцию Эфиопии Огаден. И, наконец, слово «безобразник», по нашему мнению, не отражает убеждения Фондана в том, что поэзия отбрасывает общепризнанную этику (кроме того, сам Рембо, как известно, не обращал никакого внимания на общепринятые моральные нормы). В этом эссе Фондан впервые говорит о поэзии как полном выражении человека, со всеми его «неправильностями» и даже уродствами.

Первое собственно философское произведение Фондана, увидевшее свет в 1936 г., – «Несчастное сознание» («La conscience malheureuse»), сборник опубликованных ранее в «Южных тетрадах» («Les cahiers du Sud») ¹ философских эссе, посвященных Шестову, Гуссерлю, Хайдеггеру, Бергсону, Жиду, Кьеркегору. Эти эссе важны для понимания того, как автор трактует положение человека в западной рационализированной культуре. Гегелевский термин «несчастное сознание» Фондан использует для характеристики сознания современного ему европейца, который подчинен разуму, осуществляющему рациональное познание и нивелирующему человека до абстрактной схемы. Такое положено, по мнению Фондана, характеризуется тем, что человек теряет возможность деятельности в реальности.

Теоретический спор с защитниками поэзии как совершенного «объекта искусства» либо способа познания, подчиненного рациональной этике или политической идеологии, Фондан ведет в опубликованном в 1938 г. эссе «Ложный трактат об эстетике» («Faux Traité d'esthétique»). Появление этого произведения было вызвано полемикой о сущности и назначении поэтического творчества, спровоцированной появлением произведения молодого Роже Кайуа ² «Интеллектуальный процесс в искусстве» («Le procès intellectuel de l'art», 1935). В рамках этой дискуссии вышли книги «Фрагменты воспоминаний об одной поэме» («Fragment de la mémoire d'un poème», 1938) Поля Валери, «О поэзии» («Pour la poésie», 1935) Жана Кассу и «Романтическая душа и мечта» («L'Âme romantique et le rêve», 1937) Альбера Бегена. Это была дискуссия о возможности и правомерности экзистенциальных экспериментов в поэзии, развернувшаяся в 1936–1937 гг., в которой участвовали также П. Клодель, Ж. Маритен, Ж. Валь и другие литераторы и критики, публиковавшие свои статьи в разных журналах ³.

1 «Южные тетради» – издававшийся в Марселе журнал, в котором Фондан в 1932–1944 гг. вел рубрику «Живая философия» («La Philosophie vivante»).

2 Роже Кайуа (Caillois, 1913–1978) – писатель, эссеист, философ, социолог. В начале 1930-х гг. причислял себя к сюрреалистам.

3 См.: Salazar-Ferrer O. Benjamin Fondane et la révolte existentielle. Paris, 2008. P. 66–67.

Во вступлении к своему эссе Фондан пишет о том, что вопрос о поэтическом творчестве в современной ему Европе выходит за рамки собственно литературных или эстетических споров. Это вопрос о борьбе между разумом и существованием, которая ведется с древности, и он приобретает особую остроту в условиях набирающего силы немецкого нацизма в преддверии Второй мировой войны. Этот вопрос касается, как подчеркивает автор, каждого, в любой стране и в любое время: «На кону не только поэзия – о! нет, и не только поэт, – но каждый из нас, читающих или не читающих стихи...» И далее он говорит об ощущаемой каждым «трагической двойственности себя самого»¹. «Познавать», – считает Фондан, – значит «судить»: рациональное познание судит неправильности человеческого существования и старается их сгладить, втиснув живого «неправильного» человека в прокрустово ложе своих абстрактных схем.

Что касается названия эссе, Фондан поясняет это так: забота о форме или композиции произведения не является главной в поэзии. Он ставит вопрос: является ли «священная эстетика» фундаментальной наукой? – и отвечает на этот вопрос отрицательно². Автор считает, что невозможно задать какие-то общие правила любому поэту; каждый пишет для себя и своим методами. Мирча Мартин говорит о том, что «его подход к области эстетики <...> не подход эстетика. На протяжении всего эссе «Бодлер и опыт бездны» Фондан будет лишь избегать или даже отказываться – иногда даже вопреки желанию его автора – от любой эстетической интерпретации поэзии»³.

Отмечая особенности стиля автора «Ложного трактата», М. Мартин говорит о выдающейся способности Фондана раскрывать свои собственные мысли в полемике с оппонентами, не доходя при этом до «сочинения» мыслей соперника. Наоборот, он тщательно подбирает высказывания тех, с кем полемизирует, чтобы использовать эти мысли «как строительные леса для построения своих утвердительных высказываний»⁴. М. Мартин отмечает два способа полемики у Фондана: «полемика «издали»» (как, например, с Валери) и полемика «вблизи», когда он как бы сближается с противником, но оборачивает его аргументы против него⁵. Так характеризуется автором статьи полемика с А. Бретоном и другими сюрреалистами (стоит, видимо, заметить, что отношения с сюрреалистами у Фондана были более близкими, чем с Валери).

1 *Fondane B. Faux Traité d'esthétique*. Paris, 1980. P. 12.

2 *Ibid.* P. 13.

3 *Martin M. Pour un réenchantement du monde et de la poésie // Société d'étude Benjamin Fondane*. URL: http://www.benjaminfondane.com/un_cahier-Relecture_du_%3Cem%3EFaux_Trait%C3%83%C2%A9_d_esth%C3%83%C2%A9tique%3Cem%3E-22-1-1-0-1.html/ (дата обращения: 12.07.2019).

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

Возвращаясь к позиции молодого Р. Кайуа, отметим, что он в то время придерживался сциентистских воззрений в духе Венского кружка, а также коммунистических взглядов. Он излагал свою позицию в полемике с сюрреалистами, с которыми прежде сотрудничал, прежде всего, с А. Бретоном. Поэт, по мнению Кайуа, не должен отклоняться от научной картины мира. Поэзия не должна нарушать рациональные законы эстетики, которые он покартезиански сводит к законам науки. Из поэзии должен быть исключен всякий лиризм. Изображение случайного, субъективного, индивидуального, нелогического Кайуа рассматривает как моральную ошибку. Всякая субъективная активность, выражение индивидуальности порицались им и признавались ошибочными, ложными¹. Взгляды Кайуа, как считает Фондан, в превосходной степени характеризуют то, что он сам называет «постыдным сознанием» («conscience honteuse») поэта. Оно возникает, когда поэт ограничивает свою индивидуальную активность в угоду господствующей в обществе идеологии, политическим требованиям или формальной рациональной морали, а носители этой морали считают сознание поэта, уклоняющегося от общепринятых правил, «постыдным», близким к душевной болезни.

Фондан впервые употребляет этот термин в статье «Le poète et le schizophrène. La conscience honteuse de poète», опубликованной в «Южных тетрадах» № 10–11 за 1937 г. Фактически это публикация первоначального варианта двух частей «Ложного трактата», предварявшая выход полного эссе². Автор сравнивает поэта с шизофреником, который, несмотря на свои старания, не подчиняется рациональным правилам и уподобляется душевнобольному, отношение к которым было в то время презрительным из-за их неспособности действовать в соответствии с обыденной логикой, отсюда наименование сознания поэта «постыдным».

Подчиняясь требованиям разума, поэт отходит от реальности, в результате чего его творения становятся искусственными (противоестественными, artificiel). Так появляется оторванность поэзии от реального «я» и, следовательно, отчужденность человека от искусства. Поэт оказывается изгоем, носителем раздвоенного сознания, когда развивает субъективную активность в культуре, сосредоточенной на триумфальной объективности наук. Перед возрастающим престижем научного рационализма поэт вынужден отбрасывать саму природу поэтического творчества с его экзистенциальными и религиозными следствиями: «чтобы избежать преследования со стороны разума за преступления против него и сохранить свое собственное благо, худож-

1 Salazar-Ferrer O. Benjamin Fondane et la révolte existentielle... P. 67.

2 См.: *Melusine V. Politique – polémique // Cahier du Centre du Recherches sur Surréalisme* (Paris III). Lausanne, 1983. P. 271.

ник видит себя обязанным использовать этическую ложь, исказить свои намерения, прибегнув к ловушке перфекционистской морали читателя»¹. Поэзия приобретает в этом случае ложное оправдание, превращаясь, как указывалось выше, в средство познания, либо обременяется моральной, политической или идеологической функцией, снова прибегая к искусственности, уловке. «Постыдное сознание» поэта отражает конфликт между экзистенциальным и спекулятивным мышлением.

«Постыдное сознание» для Фондана становится разновидностью «несчастливого сознания». Спекулятивное мышление, господствующее в западной культуре, подчиняет себе и сознание поэта, разделяя его и превращая в расщепленное сознание душевнобольного. Поэт, стремящийся одновременно и выразить свое собственное представление о мире и человеке, и в какой-то степени выполнить требования рационализированной культуры, превращается в шизофреника, поскольку он вынужден оправдывать собственную поэтическую активность². Поэзия в своих истоках – магическая, мистическая, религиозная. Западная рационалистическая культура «нейтрализует» эти ее качества – это глубокая болезнь внутри самой культуры³. Автор так характеризует состояние «спекулятивной шизофрении», характерное для «постыдного сознания поэта» и в принципе для сознания европейца: «Мы называем словом «шизофрения» тип человека, который испытывает отвращение и ненависть к экзистенции, который ожесточенно ее преследует от имени мысли, лишенной всякого чувственно-содержания, называемой Духом»⁴.

Фондан отмечает, что процесс этот начал еще Платон, призывавший изгонять поэтов из идеального государства, поскольку поэты лгут, хотя они должны обслуживать государство, то есть стать служителями Идеи (в своем последнем незаконченном эссе «Бодлер и опыт бездны» он повторяет эту мысль в изложении Аристотеля). Фондан переворачивает отношения разума и поэзии, говоря о том, что не поэзия, а разум становится источником симулякров, отнимающих у человека реальное поле деятельности. Таким образом именно Платон, по мнению Фондана, становится первым, кто заявляет о необходимости поэзии подчиняться разуму и одновременно обслуживать идею государства (помним, что для Платона идеальное государство есть воплощение Идеи справедливости, а мир идей – это царство разума). Фондан же выступает против подчинения поэзии как идеологии,

1 Salazar-Ferrer O. Benjamin Fondane et la révolte existentielle... P. 67.

2 Заметим, что слово «шизофреник» употребляется в переносном значении, о чем автор постоянно напоминает.

3 Salazar-Ferrer O. Benjamin Fondane et la révolte existentielle... P. 69.

4 Fondane B. Faux Traité d'esthétique... P. 29.

так и этическим соображениям. Поэзия должна подчиняться собственным законам и выражать все потаенные свойства человеческого сознания.

Критика Кайуа, который выступал оппонентом сюрреалистов, дополняется у Фондана критикой самих сюрреалистов, которые ратовали за «психический автоматизм» и полное изгнание рационального из своей поэзии, но сами не выполняли собственную программу.

Фондан считает, что и Кайуа, и Бретон, занимаются «теоретизированием», которое убивает поэзию. Кайуа хочет, чтобы поэзия соответствовала новым открытиям в физике и созданной в XX в. научной картине мира, а Бретон строит эстетическую теорию в духе Гегеля, разрушая тем самым свои собственные принципы. И тот и другой призывают изгнать из поэзии субъективизм, который, по мнению Фондана, составляет суть поэтического творчества. Таким образом, они оба поддерживают линию Платона, хотя Бретон и пытается ее критиковать¹. М. Мартин пишет, что Фондану удается «найти слабое место в самом жестком ядре сюрреалистической доктрины и говорить об «управляемой разумом неразумности» или (целя в Андре Бретона) о «декартовом чуде»»². Далее Мартин замечает, что Фондан постоянно заменяет эстетическую перспективу антропологической. Он интересуется отношениями человека с миром, а не только с обществом. Поэзия для него – часть синкретического единства, восходящего к первобытному «мышлению сопричастности» в духе Л. Леви-Брюля. Только такое единство он считает настоящим «опытом реального». В поэзии всегда должна заключаться тайна, сокрытая даже от автора и пробуждающая определенные ассоциации. Поэзия таким образом возвращает миру его зачарованность, которую считали непреложной первобытные люди и которую не признает рациональное познание.

Что касается подчинения поэзии интересам государства, Фондан рассматривает эстетизацию политики в нацистском государстве и идеологизацию поэзии в Советском Союзе, отвергая и то, и другое. О. Салазар-Ферре приводит высказывание Фондана, предвосхитившее некоторые идеи К. Поппера: «Поэт знает, что каждый раз, когда создается республика, основанная на разуме, будь она аристократической, иерархической или воинственной, как республика Платона или Третий Рейх, – или социалистическая либо рабочая, как советская республика, он откажется от паспорта ее гражданина»³.

В это время в нацистской Германии происходит эстетизация политики, которую профессор Лиможского университета Тиль Р. Кунле характеризует следующим образом: «появление тоталитарного госу-

1 Ibid. P. 38–40.

2 Martin M. Pour un réenchantement du monde et de la poésie...

3 Salazar-Ferrer O. Benjamin Fondane et la révolte existentielle... P. 69.

дарства отождествляется с достижением искусства для искусства в той степени, в которой искусство путают с машиной войны, доведенной до совершенства». Такие деятели, как фотограф и кинематографист Лени Рифеншталь или скульптор Арно Брекер создали произведения, которые «навсегда останутся способами выражения нацизма»¹.

Такие действия людей искусства для Фондана не могут быть оправданы никакими соображениями. Он считает, что все понятия современной ему политики: права человека, прогресс, истина, справедливость – это современные мифы, такие же, как мифы примитивных народов². Задачей же поэта является борьба за реальность, следовательно, он не должен подчиняться идеологиям, оперирующим этими понятиями, поскольку они лишают человека реального поля деятельности и загоняют его в мир абстрактных понятий и схем.

Еще одним объектом полемики Фондана становится эстетическая теория современных ему неосимволистов, выраженная в рафинированной поэзии П. Валери, оторванной от реальной жизни и отличающейся совершенством формы, являющаяся следствием тех же свойств рационализированной западной культуры. Для Валери и других продолжателей традиции Малларме характерен идеал «чистого я», т. е. «я», очищенного от всех уродств и несовершенств жизни; Фондан же стремится, как Рембо и Бодлер, защитить реальное «я» человека, множественное, разорванное, которое отражает реальный внутренний мир человека во всей его полноте, что отразилось в экзистенциальной философии с ее тягой к абсурду и признанием случайного существенной стороной человеческого существования. Малларме для Фондана является выразителем и сторонником служения Идее, которой подчиняется поэтическое творчество. Он приводит слова Малларме о том, что его сознание сливается с вечностью, потому что, обнаружив Ничто, он нашел также и Красоту. Для Малларме разум, дух – нечто существующее реально и самостоятельно, это идеал, к которому должно стремиться искусство. Культ разума, установленный Валери, продолжающим традицию Малларме, приводит к уничтожению реального поля существования человека; он укладывает реальное человеческое сознание в прокрустово ложе идеалистических схем, т. е. отдает его на откуп чистому Ничто, которое и выражают идеи, подобные платоновским. Символисты, как и сюрреалисты, сдаются на милость Разума, господствующего в западной культуре, лишая человека реального существования.

1 Till R. Kuhnle. A propos de quelques faux traités d'esthétique // Société d'étude Benjamin Fondane // Relecture du Faux Traité d'esthétique. URL: https://www.benjaminfondane.com/un_article_cahier-A_propos_de_quelques_faux_trait%C3%A9s_d'esth%C3%A9tique-301-1-1-0-1.html (дата обращения: 18.07.2019).

2 Fondane B. Faux Traité d'esthétique... P. 23.

Объективности ради стоит сказать о том, что сам Фондан, уповающий на «мышление сопричастности» и пытающийся изгнать из поэзии рациональность, пользуется при анализе поэтического творчества современников и построении собственных воззрений методами логики, т. е. не остается свободным от влияния столь ненавистного ему Разума¹. Тем не менее, его страстная защита права поэзии на выражение человека во всей его полноте, что с точки зрения современных ему эстетических теорий, являлось ошибочным, ложным, заслуживает нашего внимания. Сходное понимание роли искусства Т. Кунле находит в философии А. Бадью и теоретических работах художника Ж. Дюбюффе². Отметим также влияние творчества Фондана на поэтические искания Ива Бонфуа³.

1 *Martin M.* Pour un réenchantement du monde et de la poésie...

2 *Till R. Kuhnle.* A propos de quelques faux traités d'esthétique.

3 *Salazar-Ferrer O.* Benjamin Fondane et la révolte existentielle... P. 70.

СПАСЕНИЕ ОТ ЛЖИ



А. Ф. Некрылова

*Россия, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург*

ВЕСЕЛЫЕ ОБМАНКИ РУССКОЙ ЯРМАРОЧНО-ПЛОЩАДНОЙ КУЛЬТУРЫ

Традиционная культура, в частности, фольклор, буквально насыщены сюжетами, мотивами, персонажами, словесными оборотами, целыми жанрами, которые легко вписываются в область культуры, которой посвящен данный сборник. Богаты наша лексика и фразеология, запечатлевшие разные оттенки неправды: ложь, обман, надувательство, кривда, вранье; одурачить, объегорить, вешать лапшу на уши, наврать с три короба и т. п. Ложь, обман порицаются или оправдываются пословицами и поговорками, признающими их неизбежность и даже необходимость. Вообще на подлинном или мнимом обмане построены многие произведения фольклора. Есть жанры, целиком состоящие из заведомой несурезицы, например, небылицы и небывальщины. Как известно, и «сказка – ложь», однако, это ложь особая, в ней – «намеки, добрым молодцам урок». К разного рода уловкам, обманам прибегают герои мифов, эпоса, сказок, анекдотов. Разумеется, обман обману рознь, как и ложь, неправда, вранье. Все эти понятия лишены однозначности; в традиционной культуре, да и в быту восприятие и соответственно – оценка зависит от обстоятельств, намерения, последствий. Так, обман в акциональном и вербальном выражении использовался практически всеми народами как магический прием для защиты от нечистой силы, болезней и других опасностей. И он же является одной из составляющих смеховой культуры, на нем основаны многочисленные комические ситуации, обыгрываемые в зрелищно-игровом фольклоре, народном театре, разного рода шутках и пр.

Обман, вернее – обманки, призванные развеселить, рассмешить, беззлобно одурачить, были непременной частью ярмарочно-площадной культуры. Именно об этом и пойдет речь в статье.

Массовые гулянья, ярмарки приурочивались, как правило, к различным праздникам – календарным, религиозным, государственным. Праздник же всегда сопряжен с весельем, жизнерадостным смехом. Массовые праздники невозможны без балагурства, иной раз грубого, неприкрытого осмеяния каждого, без шутовских выходов (в карнавальном, смеховом ключе), без неординарности поведения, без изображения (прямого или завуалированного) борьбы нового со старым, молодого с умирающим, уходящим. Праздник даровал человеку чрезвычайно нужное ему состояние – потрясение,

дающее выход эмоциональному напряжению. Площадь в такие дни – это своеобразное «поле игры», втягивающее в свою орбиту массу разных людей, здесь царит эстетика праздника с его раскрепощенностью, свободой, принятием мира во всей его многогранности, здесь доминирует смех и осмеянию подвергаются все – непосредственные участники действия, публика, исторические и фольклорные персонажи, власть имущие и «голь перекатная», жизнь и смерть. Смех в ситуации массового праздника не утрачивал своей сакральности, глубинного, теперь зачастую неосознанного стремления выйти за рамки обыденности, чтобы тем самым эту обыденность преобразить.

Одурачивание, всякого рода мистификации, смешные алогизмы, нелепости, абсурд – все это использовалось увеселителями, поскольку празднично настроенные люди легко и даже с удовольствием принимали обман, шутки, фамильярное обращение, лишь бы это было остроумно, неожиданно, весело.

Отечественные массовые гуляния непременно предполагали активность зрителей, вовлечение их в игру как полноценных участников и сотворцов каждого отдельно взятого представления. Публику заводили, высмеивая ее, но и она не оставалась в долгу: отвечала тем же.

Среди народных увеселителей «по должности» или по призванию было немало талантливых людей, о них с удовольствием и некоторой ностальгией вспоминали даже спустя десятилетия после того, как русская балаганная, ярмарочно-площадная культура канула в Лету. Разумеется, самые удачные шутки, яркие каламбуры, смешные обманки, создаваемые подлинными профессионалами своего дела, тут же подхватывались другими «развлекателями», повторялись, превращаясь в штампы. Но этонисколько не огорчало публику, напротив, празднично настроенный, фольклорно мыслящий зритель (таких было большинство) был готов к этому, ему требовалось вновь погрузиться в атмосферу веселья, предусматривающего не только новое, но и хорошо знакомое, уже не раз вызывавшее смех. Такова специфика площадного комизма и восприятия его народным потребителем.

Обратимся к типичным, наиболее ярким примерам обманок.

Ярмарки и гулянья привлекали большое количество мелких торговцев-разносчиков, многие из которых виртуозно владели особым «краснобайством», завлекая покупателей, в том числе приемом характеристики товара «от обратного», то есть комическим разоблачением того, что предлагалось, или прямым обманом – описывалось или называлось одно, а в действительности оказывалось совсем другое.



Паровой самокат на масленице под Новинским (Москва). 1859. Лубок.

Отношения между продавцом и покупателем на праздничной площади из сугубо деловых превращались в фамильярно-смеховые, выливаясь в диалоги-поддевки. Продавец в разносчике как бы вытеснялся увеселителем, а покупатель становился зрителем или активным участником импровизированных комедийных сценок. Оттого вполне допускался обман и прямое надувательство, – и не просто допускался, даже восхищал, если был облачен в искрометную словесную форму, сдобрен смешной мимикой и выразительными жестами, часто двусмысленными.

Среди «походячих» торговцев выделялись пирожники, выкрикивавшие разные варианты «зазыва», известного еще с XVIII в.:

*Пирр... пиррроги горячи!
С пылу-жару,
Пятачок за пару;
Кто купит,
Тот язык облупит!*

Когда в 1865 г. был снят запрет курить на улицах Петербурга, спички и папиросы стали обычным уличным товаром и обрели свои «крики-заманки»:

*С дымом, с паром,
С головным угаром!
Папиросы «Трезвон»!
Как закуришь – беги вон!¹*

Табак «Дюбек», от которого сам черт убеет.

*Махорка-корешки прочищает кишки,
Кровь разбивает, на любовь позывает².*

По словам Вл. Ходасевича, в начале 1920-х гг. в Петрограде «после налетчиков, папиросники были самыми богатыми людьми того времени»³.

Продажей примитивных игрушек и свистулк (типа «тёщин язык» «морской житель») и мелких животных занимались в основном мальчишки-подростки, использующие с давних пор оправдывавшие себя обманные приемы.

Реклама прыгающей лягушки:

*Обратите внимание
На наше старание!
Не фокус, не обман,
Не забирается в ваш карман!
Лягушка XX века!
Прыгает на живого человека!
И не в болоте, не в кусту,
А здесь, на Кузнецком мосту!⁴*

Сценка, описанная В. А. Слепцовым по впечатлениям от праздничной торговли на вербной неделе в Петербурге на Невском проспекте перед Гостиным двором:

*– Вот она, чудовища-то! Посмотрите, господа, на зверя морскова! – кричит мальчик, неся что-то в ящичке.
Несколько человек окружают его; мальчик открывает крышку, и оттуда выглядывает сова с желтыми моргающими глазами.
– Монету пожалуйте!
– За что?
– За чудовища.*

1 Красноречие русского торжка. Материалы из архива В. И. Симакова // Из истории русской фольклористики. Л., 1978. С. 113.

2 Князев В. В. Книга пословиц. Л., 1930. С. 122.

3 Ходасевич Вл. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 393.

4 Красноречие русского торжка. С. 118.

- С ума ты сошел?
- Никак нет.
- Убирайся ты! Стану я платить за сову.
- Эх, скупость! А еще барыня называется. Сволочь!..¹

Никогда не теряла популярность игра в вытаскивание «билетиков счастья». Все прекрасно понимали, что это очередная обманка, но желающих получить удовольствие от дурацкого предсказания от года к году не уменьшалось. Вот типичная зарисовка с натуры, запечатленная В. Легатом. Относится она к годам нэпа в Москве:

Одноногая, мрачная шарманка. Рядом – маленький, серенький человек. На плече – не то грязно-розовый, не то просто грязный попугай. На шарманке – продолговатый ящик с аккуратно сложенными пакетиками. Это – счастье. Счастье за пять, за десять копеек. Дешевизна, безусловно, заманчивая.

Вокруг человека: красные платочки, картузы, кепки, две-три будёновки. Жеманься и конфузьясь, к ящику протискивается шляпка со страусовым перышком. Ей тоже хочется дешевенького счастьяца.

Попугай, воткнутый привычной рукой хозяина в ящик, долго, тупыми глазами смотрит на шляпку, на пакетики, затем, как будто о чем-то вспомнив, вытаскивает замусоленное счастье. Шляпка волнуется. Волнуются и зрители. Но вот пакетик вскрыт. «Осчастливленная» читает дрожащим голосом:

Проживете до 97 лет. Счастливым месяц

май. Находитесь под планетой Юпитер.

В 1913 году женитесь (по любви)

на молодой, интеллигентной особе.

Приданое двести тысяч.

Кругом смех, шутки. Страусовая шляпка, смущенная, ныряет в толпу.

А вдогонку несется вместе с хрипящими звуками «шимми» заманчивое, соблазнительное:

– Каждый кузнец своего счастья... Только за пять копеек...²

По-своему прибегали к веселым обманкам владельцы райков – подвижных панорам с лубочными картинками. Картинки были на самые разные темы: виды городов, сцены сражений, портреты известных людей, извержение Везувия, пожар в Костроме, дамы в модных нарядах, грешники в аду, русские былинные богатыри, «диковинные» люди и звери и т. д. и т. п. Картинки, конечно, и сами

¹ Слепцов В. А. Под вербами (из цикла «Уличные сцены») // Слепцов В. А. Соч.: В 2 т. М.; Л., 1933 Т. 2. С. 464.

² Легат В. По московским задворкам // Огонек. 1925. № 36 (127). С. 14.

по себе вызывали интерес, но главной привлекательностью этой русской забавы были остроумные комментарии раешника, причем зачастую совершенно не совпадающие с тем, что изображалось на лубочной ленте райка, или придающие картинкам совсем иную – снижающую, комическую интерпретацию.



Вотч! Исполните видеть! Самыя мадамъ! Потворите свои
грозилъши отворить! Смелыяся! Благороды! Отворить! Потворить!
ДОМА! Прогать! Прогать! Кладыве! Прогать! Благороды!
проче! Проче! Проче! Вотч! Проче! Проче! Проче! Проче!
завить! ДАМНИЙ! ДАМНИЙ! Проче! Проче! Проче! Проче!
Вотч! Проче! Проче! Проче! Проче! Проче! Проче! Проче!
Вотч! Проче! Проче! Проче! Проче! Проче! Проче! Проче!

Вотч! Исполните видеть! Самыя мадамъ! Потворите свои
грозилъши отворить! Смелыяся! Благороды! Отворить! Потворить!
ДОМА! Прогать! Прогать! Кладыве! Прогать! Благороды!
проче! Проче! Проче! Вотч! Проче! Проче! Проче! Проче!
завить! ДАМНИЙ! ДАМНИЙ! Проче! Проче! Проче! Проче!
Вотч! Проче! Проче! Проче! Проче! Проче! Проче! Проче!

«Всмирная косморамы». Лубок. Печ. в типографии А. Прокофьева. М., 1858.

Театрализованное выступление раешника с использованием изображения, словесного комментария и игры (общение со стоящей рядом публикой) вызывало неподдельный интерес и, в первую очередь, – их остроумные, неподцензурные прибаутки. «Чего только не «врал» раешник! – с удивлением и восхищением вспоминал А. Н. Бенуа. <...> Хороший раешник знал десятки всяких прибауток, причем он их варьировал, стараясь потрафить вкусу данного сборища публики или даже высказываться на злободневные темы. Бывало, что он и такое «наврет», что «дамы» – горничные, швеи или просто какие-либо девчонки – шарахались в сторону и, прыская от смеха, закрывались передниками»¹.

1 Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн., М., 1980. Кн. 1. С. 219.

На Адмиралтейской площади Петербурга В. А. Слепцов был свидетелем такой сценки: раешник однообразным голосом нараспев вещает:

– А вот персидский шах Махмад, его жена Матрена сидит на троне, никто ее не тронет. Вот Сенька на дудке играет, ее потешает, а Гришка Отрепьев на барабанах сидит, сам картофелем в нее палит. А вот, смотрите, господа, город Аршава: она прежде была шершава, нынче сгладили. А это город Лондон. Аглицкая королева Виктория едет разгуляться в чисто поле. Агличане в лодках катаются, сами себя держат за яйца, горячими слезами обливаются <...>.

– Ну-ка, повеселей, повеселей! – вдруг кричит кто-то.

– По гроху с носа надбавки, – замечает голос; зрители сбиваются в кучу и, притаив дыхание, слушают продолжение. Раздается смех. «А, чтоб тебя! – восклицает кто-то от избытка удовольствия. – Уморил со смеху! Ах, в рот те...» и т. д.¹

Установив очередную картинку, владелец нижегородского райка сначала пояснял, что на ней изображено: «А это, извольте смотреть-рассматривать, глядеть и разглядывать, Лександровский сад». А затем, пока глядевшие в окошки рассматривали этот сад, раешник увеселял стоящих рядом или проходящих мимо, добавляя от себя то, чего не было на картинке, но что было обычной темой площадного смеха – высмеивал современную моду: «Там девушки гуляют в шубках, в юбках и тряпках, в шляпках, зеленых подкладках; пукли фальшивы, а головы плешивы»². Явно не соответствовал популярному батальному лубку такой комментарий тульского раешника:

*...Турки
Валяются, как чурки,
А наши палят,
Хоть и без голов стоят,
Лишь табачок понюхивают!³*

В Петербурге раешник, пытаясь что-то поведать об удивительном городе Париже, помимо шаблонной фразы «Вот город Париж, как туда приедешь, угоришь» добавлял: «Сам Наполеонт бросил трон, за сороковкой бежит в кабак, вот как... Важно! <...> А вот аглицкая

¹ Слепцов В. А. Уличные сцены: II. Балаганы на Святой // Слепцов В. А. Соч.: В 2 т. М., 1957. Т. 1. С. 53.

² Гациский А. С. «Когда угодно». (Литературные прибавления). 1. Ярмарочные райки // Нижегородка: Путеводитель по Нижнему Новгороду и Нижегородской ярмарке. Н. Новгород, 1875. С. 174.

³ Чулковский И. Масленица в Туле // Тульский справочный листок. 1865. № 15, 20 февр.

нация... Турок ее за нос водил-водил, денег не заплатил, потому у самого везде пусто, да и в кармане не густо: в одном кармане блоха на привязи кадрель танцует... Лихо!»¹



Райк. Гравюра с рисунка. Середина XIX в.

Картинки, посвященные чему-то немислимому, незнакомому, странному, но обязательно подаваемому как нечто реальное, где-то случившееся или существующее, охотно помещались в райке, а в рассказах панорамщиков обрастали новыми невероятными деталями и подробностями. Успех всегда сопутствовал тому раешнику, который если и врал без зазрения совести, то красиво и весело: «А эфто, примеррроом, девка Винерка, в старину она богиней бывала, а теперича, значит, она на Спасских воротах на одной ножке стоит, а другою по ветру повертывается; а втащил ее на ворота, стало быть, махину такую, Брюс, колдунице заморский»².

Все крупные строения, представлявшие лицо праздничной площади, – балаганы, качели, карусели, зверинцы, цирки – обязательно обвешивались вывесками и афишами, разноцветными флажками. В соответствии со вкусами основного – простонародного – посетителя гуляний, качельные столбы украшались огромными размалеванными

¹ Петербургская газета. 1880. № 42, 29 февр.

² Левитов А. И. Типы и сцены сельской ярмарки // Левитов А. И. Соч.: В 2 т. Л.; М., 1932. Т. 1. С. 111.

фигурами, балаганные театры покрывались картинками-плакатами с сюжетами из текущего (или часто – не существующего) репертуара, во всю стену развешивались «рекламные полотна с изображением каких-то битв, необычных приключений на воде и суше, сцены ада с чертями, страшными змеями, горящими на кострах грешниками»¹, красовались львы и тигры «с человекоподобными свирепыми физиономиями, шпагоглотатели, <...> великаны и лилипуты, даже итальянские арлекины и пульчинеллы»².

Дико, нелепо, но комично, совершенно в духе ярмарочно-площадной культуры читались надписи на вывесках и афишах, созданные либо действительно неграмотными людьми, либо умными, с хорошим чувством юмора и четким пониманием ярмарочного стиля. «Потри копейки за вход», «Выступает хор мальчиков обоего пола», «Фантазмагорические опыты в явлениях» и т. п. Из ярмарочных наблюдений В. А. Слепцова, относящихся к 1860-м гг.:

На одном балагане нарисованы голая женщина и черт с подписью: «Китайские фокусники, прибывшие из Пекина, также будут показываться при лунном освещении спящая красавица и домовый». На итальянском театре изображены мертвецы, встающие из могил, и паяц в треугольной шляпе. Внизу написано: «Арлекин, повелитель Фауста во тьме адской». <...> Дальше: «Русский национальный театр живых картин, танцов и фокусов китайца Сучу на русском диалекте со всеми китайскими причудами»³.

Опять-таки, не всё, что рекламировалось снаружи, действительно входило в репертуар балагана. Главное – удивить, ошарашить, завлечь и развеселить пришедшего на праздник, заставить купить билет на представление. Дать почувствовать себя попавшим в какой-то неправдоподобный, почти сказочный мир.

Свою лепту в одурачивание публики вносили и балконные зазывалы. Балаганные и карусельные «деды» обманывали уже тем, что, будучи молодыми и здоровыми, нарочито демонстративно изображали стариков. Такая комическая травестия характерна для интермедий школьного и фольклорного театра, для ряженья; не случайно талантливые «деды» считались красой и гордостью масленичных и пасхальных гуляний. Не останавливаясь на самой фигуре зазывалы, на его монологах, шутках, остротах, отметим лишь те моменты его выступлений, которые строились на обмане публики.

1 Телешов Н. Д. Записки писателя. М., 1967. С. 267.

2 Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 18.

3 Слепцов В. А. Балаганы на Святой // Слепцов В. А. Соч.: В 2 т. М.; Л., 1933. Т. 2. С. 469, 479.

Во-первых, это рекламирование того, чего в балагане не могло быть:

*Представление начинается.
Сюда, сюда! Все приглашаются! <..>
Чудеса узрите –
в Америку не захотите. <..>,
Цыпленок лошадь сожрет,
Из глаз змей поползет...¹*

Самое интересное – что люди, толпившиеся у балагана, знали: «дед» несет отсебятину, врет, но – хохот не умолкал, а кто-то, оглушенный каскадом рифмованных тирад, шутками-посулами, вынимал заветный гривенник и покупал билет в балаган.

Во-вторых, эффектным, потому часто используемым приемом оказывалась игра «в рыжего». Обычно под видом «рыжего» в толпе находился один из комиков («понукала»), который и вступал в разговор с дедом. «Дед», прерывая свои разглагольствования, указывал в толпе на какую-нибудь девушку и на «рыжего», который якобы лезет ей в карман.

*А вот красотка, девка аль молодка,
Стоит, на деда улыбається,
А рыжий-то к карману подбирається.
Знаю я этого детину.
Звал меня в трахтир под машину,
Уговаривал меня и жену мою Маланью
Вступить в их воровскую компанью.
Я сдуру-то тогда не согласился,
А теперь вот спохватился...²*

Успех шутки был обеспечен при любом раскладе и любой реакции зрителей, парировала ли «жертва» карманника нападки деда или совершенно терялась от неожиданности – в любом случае это вызывало смех.

Владельцы и «актеры» балаганов прибегали достаточно часто к такому «обманному искусству», как демонстрация фокусов и номеров иллюзионистов. Особенно большим спросом пользовались показы «удивительных» людей и животных. Неискушенный в тайнах мастерства фокусников и законах оптики, обычный зритель легко поддавался обману и верил в чудеса, волшебство, в существование где-то «не у нас» женщины-паука, девицы-русалки, сирены, «недавно пойман-

¹ Альперов Д. С. На арене старого цирка. М., 1936. С. 21.

² Лейферт А. В. Балаганы. Пг., 1922. С. 67.

ной рыбаками в Атлантическом океане» и пр. Алиса Коонен вспоминала о балагане Павла Трошина, разместившегося на ярмарочной площади одного из сел Тамбовской губернии.

«Боевым номером» программы была «женщина-рыба». Трошин, указывая палкой на это диво дивное, пояснял: «Сейчас вы увидите аттракцион-иллюзию «Женщина-рыба, или Русалка» <...> Сверху у нее все как полагается, зато внизу вместо ног рыбий хвост. Марья Ивановна, помахайте хвостиком». И толстая Марья Ивановна с распущенными волосами, сидящая в каком-то зеркальном ящике, к общему восторгу действительно приветственно помахивала рыбьим хвостом¹.

В цирках, балаганах подобные иллюзии использовали, что называется, по полной. Иногда случались казусы. Так, по сведениям корреспондента «Саратовского листка» за 1884 г. бородатая девица Мелак, собиравшая любопытных в одном из балаганов, на деле оказалась «спившимся с круга казанским портным». Но и такое разоблачение не вызывало возмущения, напротив, желающих вновь увидеть бородатую девицу нисколько не уменьшалось и, наверняка, если не тот же портной, то какой-то другой мужик мог выступить в этой роли и иметь успех.

Очень популярным был «живой дикарь». Артиста в этой роли обмазывали сверху донизу смолой, жженой пробкой, обсыпали перьями и для большей убедительности надевали ошейник и сажали в клетку. Живую птицу, которую ему надлежало съесть на глазах у публики (так обещали зазывалы и афиши), обычно заменяли чуелом с привязанным к горлу мешочком, наполненным клюквой. У пояса голого «дикого человека» висели цветные тряпки, на голове был убор из перьев, к ушам привешены лошадиные зубы, в нос продето кольцо, что отдаленно напоминало экзотических североамериканских индейцев. Человек этот при появлении публики начинал дико вращать глазами, издавать нечленораздельные звуки, греметь цепью и щелкать зубами. Посетителям предлагалось покормить дикого человека. Любителей всегда находилось немало. За большие деньги тут же продавались живые куры и голуби, которые с большими предосторожностями всовывались в клетку².

По воспоминаниям В. И. Филатова, в одном из провинциальных городов балаган никак не покрывал расходов – сборы были маленькие. Тогда придумали следующее. Гвоздем программы объявили «главного вождя африканского племени людоедов с острова Тумбюмбо, пойманного «в самом сердце дебрей Африки – пустыне Саха-

1 Коонен А. Страницы жизни. М., 1985. С. 14.

2 Иванов Е. П. Карусели и прочие монстры. [М.], 1928. С. 21–22.

ра». «Вождь» должен был начать свое выступление с поедания живых голубей, а кончить – живым человеком. Народ «клянул» на такое обещание, но никак не удавалось показать людоедские способности вождя, так как никто из зала не хотел быть съеденным. Все негодовали, но приходили назавтра «в надежде, что желающий всё же появится. Сборы были битковые»¹.

Гуляющий народ привлекали не только большие балаганы, многие предпочитали посещать мелкие балаганчики, расположенные на второй и третьей линиях праздничной площади. В них «установленная плата значилась только на плакате, публика получала доступ в театр по соглашению и выходила из него в большинстве случаев в недоумении, зачем она туда попала... Тем не менее эти театры, небольшие по объему, весь день каждые 15-20 минут обновляли весь состав зрителей и собирали большую жатву с доверчивой, наивной и благодушно настроенной публики»².

Тот же В. И. Филатов рассказал о маленьком фанерном домике, устроенном на ярмарочной площади Саратова.

На домике надпись: «Вокруг света за одну копейку!» Любопытный платит копейку. Его вводят в домик. Домик пуст. Посреди комнаты стоит табурет. На нем ярко горит свеча. От свечи падает на стены неровный свет. Посетителя берут за руку и обводят вокруг свечи. Вот и все. Путешествие «Вокруг света» окончено. Но кому же хочется быть одуроченным! Простофиля молчит, никому и ни за что он не признается, что его обманули. Как ни в чем не бывало выходит он из домика.

– Ну, как? Съездил? – спрашивают зеваки, толпящиеся у входа.

– Побывал! Сходите обязательно! Ох и умора! Интересно – страсть! Вот насмеетесь!

Толпа у домика растет. Летят копейки в деревянный ящик – кассу ловкача хозяйчика»³.

Еще об одном таком же балагане читаем в книге Ю. А. Дмитриева:

На балагане вывеска: «Желание свободно». Входной билет стоит 10 копеек. Внутри балагана установлен курящийся жертвенник. Мрачного вида господин предлагает любому из посетителей лизать раскаленную железную полосу. Любителей не находится. «Ну что же, – говорит господин, – желание свободно. Представление окончено, проходите в те двери»⁴.

1 Филатов В., Аронов А. Медвежий цирк. М., 1962. С. 53.

2 Лейферт А. В. Балаганы. С. 60.

3 Филатов В., Аронов А. Медвежий цирк. С. 53.

4 Дмитриев Ю. А. Цирк в России: От истоков до 1917 г. М., 1977. С. 130.

Шуточный маленький балаган на Царицыном лугу (Марсовом поле) в Петербурге имел надпись: «Египетская тьма. Вход 10 копеек».

«Прежде чем войти, вымойте руки!» – кричит зазывала. Толпа, проходя в балаган, опускает по очереди руки в находящийся при входе таз с водой. Когда балаган наполняется, тушат свет. Наступает тьма. Ведущий представление громко объявляет: «Самая темная тьма, какая была в Египте при фараоне! Представление окончено! Выход в дверь насупротив!»¹

Нередко человек, поддавшийся на уловку зазывалы или вывески, выходил из балаганчика в полной растерянности, но всё сходило с рук обманщикам, ведь атмосфера ярмарочной жизни, сама стихия народного праздника подразумевала непременно одурачивание, всякого рода мистификации, тяготела к смешным алогизмам, нелепостям, абсурду. Поэтому празднично настроенная толпа легко и даже с удовольствием принимала обман, шутки, фамильярное обращение, ценя юмор, комические нелепицы, свободно звучащее заковыристое русское словцо.

¹ Конечный А. М. Раек – народная забава // Декоративное искусство. 1986. № 9.

В. А. Кошелев

Россия, Нижегородский государственный исследовательский университет им. Н. И. Лобачевского (Арзамасский филиал)

ОБ ОДНОМ «УЧЕНО-ЛИТЕРАТУРНОМ ОБМАНЕ»

17 марта 1834 г. Пушкин занес в дневник ворчливое замечание о некоем «литературном сборище»:

Вчера было совещание литературное у Греча об издании Русского Conversa-tion's Lexikon. Нас было человек со сто, большею частию неизвестных мне русских великих людей. Греч сказал мне предварительно: «Плюшар в этом деле есть шарлатан, а я пальяс: пью его лекарство и хвалю его». Так и вышло. Я подсмотрел много шарлатанства и очень мало толку. Предприятие в миллион, а выгоды не вижу. Не говорю уже о чести (XII, 321–322)¹.

Речь на этом важном «сборище» шла не более не менее, как о создании первой русской энциклопедии. Слово это (от греч. ἐγκύκλιος παιδεία, круг познаний), издревле обозначавшее совокупность тех научных и практических знаний, которыми должен овладеть свободный человек, и соответственное изложение этой совокупности знаний в определенной системе – само по себе обязывает. Появление энциклопедии в любой национальной культуре осознается как некий рубеж и признак того, что культура нации достигла определенной зрелости. Более того: иные культурно-исторические начинания подобного рода играли определяющую роль для общеевропейского просвещения.

Такая роль выпала на долю французской энциклопедии Д. Дидро и Ж. д'Аламбера – «La grande Encyclopédie». Она выходила (в 28 томах) в течение двадцати лет (1751–1772) и стала выдающимся воплощением рационалистических идей XVIII в. К числу сотрудников, способствовавших осуществлению великой задачи, принадлежали Вольтер и Монтескье, Бюффон и Мармонтель, Гольбах и Кондильяк, Лагарп и Сен-Ламбер, Гримм и Кондорсэ, Неккер и Руссо и так далее. Этих писателей и мыслителей, связанных единством философского мировоззрения, так и называли – энциклопедистами.

К новоявленным российским «энциклопедистам», сотне собравшихся у известного писателя и филолога Н. И. Греча «неизвестных русских великих людей», Пушкин отнесся иронически. Хотя значимость затеянного предприятия понимал. Французская энциклопедия за полвека стала легендой, явились голландская энциклопедия Бейля,

¹ Произведения Пушкина цит. по: Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959 – с указанием тома и страницы в тексте статьи.

немецкая (Эрша и Губера), начала выпускаться «Британская энциклопедия» и т. д., – а в «Словаре Академии Российской» даже слова «энциклопедия» зарегистрировано не было. В последней четверти XVIII в. стали появляться специальные словари («Танцевальный словарь», «Музыкальный словарь», «Драматический словарь») – но первая попытка собрать энциклопедический словарь общего содержания (в 1822 г.) принадлежала московскому книгопродавцу С. А. Селивановскому – да и та остановилась на первом томе. В 1830-е гг. русское общество остро чувствовало потребность в энциклопедии на отечественном языке.

Весной 1834 г. Адольф Плюшар (1806–1865), сын онемеченного француза, в самом начале XIX в. переселившегося из Брауншвейга в Петербург и здесь основавшего типографию, обратился к видному писателю, филологу и журналисту Н. И. Гречу (своему соседу по дому) с предложением взять на себя редакцию «Энциклопедического словаря», по типу немецкого издания Ф.А. Брокгауза, вышедшего в Амстердаме в 1796–1811 гг. Вот как сам Греч, несколько путаясь в хронологии, вспоминал об этом предприятии:

В апреле 1834 года пришел он (Плюшар. – В. К.) ко мне (дотоле я не имел с ним никакого дела и только знал его как человека деятельного и смышленного), сообщил мне о намерении своем издавать «Энциклопедический Лексикон» по образцу Брокгаузова Conversations Lexicon и Шницлерова Dictionnaire des gens du monde и предложил мне быть главным редактором. Я похвалил его благое предприятие, но от принятия на себя редакции отказался, не имея на то, при издании «<Северной> Пчель», времени и не считая себя довольно сведущим по разным частям наук, входящих в состав такого «Лексикона». Плюшар долго убеждал меня и, видя мою непреклонность, просил указать ему способного человека. Я назвал Сенковского, как человека умного, многосторонне ученого, трудолюбивого и сметливого. Плюшар пошел к Сенковскому с моею рекомендацией. Сенковский, чуя, что это предприятие пахнет ненавистными поляку русскими рублями, тотчас согласился на предложение и тут же написал программу «Лексикона», умную и дельную.

Надлежало найти сотрудников. Плюшар отправился к известнейшим ученым, литераторам и артистам, но почти все они отказали в своем участии, узнав, что главным редактором его будет Сенковский. (Особенно ненавидели его немцы за насмешки над немецкой философией и ученостью, за его недобросовестность и шарлатанство.) Плюшар, объявив о своей неудаче Сенковскому, воротился ко мне, убеждая меня не оставлять его, и утверждал, что без моего содействия «Лексикон» не состоится. Не желая, чтоб упало такое важное и полезное предприятие, я согласился; но, избегая участи, подобной неудаче Сенковского, просил, чтобы Плюшар созвал сотрудников, с предоставлением им выбора

*главного редактора. Местом собрания назначена была просторная в моем доме зала. Собралось сто пять человек; в том числе члены пяти академий, профессоры, литераторы, артисты и пр.*¹

Стоит обратить внимание, что Греч-мемуарист недоброжелательно относится к О. И. Сенковскому, редактору «толстого» журнала «Библиотека для Чтения», – и явно очерняет и без того не самую симпатичную фигуру коллеги. Осип Сенковский, поляк, после окончания Виленского университета совершил большое путешествие на Восток (Турция, Сирия, Египет, Ливан), где в совершенстве изучил многие восточные языки. Приехав в столицу, устроился на службу в Петербургский университет, приобрел имя в ориенталистике, а попутно занялся литературой. В 1834 г. он уже известный профессор, яркий писатель (прославившийся под маской Барона Брамбеуса), редактор популярнейшего журнала. Он имел репутацию умного и разносторонне образованного человека – но наделенного скверным характером: беспринципный гордец, скептик, релятивист... Многие литераторы завидовали его доходам: издатель «Библиотеки...» А. Ф. Смирдин платил редактору 15 тысяч рублей в год.

Но даже Греч, многократно с Сенковским ссорившийся и злословивший, вынужден был признать: программа «Энциклопедического Лексикона», им написанная, была «умная и дельная». Заметим, однако, что даже и Сенковский, блестяще знавший вышедшие к тому времени иностранные энциклопедии, не вполне представлял трудностей подобного предприятия, связанного с Россией. Согласно программе, весь словарь планировался в 24 тома; за шесть лет издания вышло 17 объемистых книг – но «Лексикон» дошел всего до половины буквы «Д» (до слова «Диодор»). Если прикинуть, то, будучи продолженным, он не уместился бы и в сотне томов...

Вернемся к собранию «неизвестных Пушкину русских великих людей» в доме Греча. Опытный журналист, Греч, великолепно знавший «весь Петербург», разослал приглашения будущим авторам («издателям») «Лексикона», исходя не столько из талантов и возможностей каждого из них, сколько из личных пристрастий. Печатное приглашение (датированное 14 марта) было довольно туманным: предлагалось поучаствовать «в предварительном суждении об одном важном литературном предприятии». Естественно, был приглашен Пушкин – больше в роли «свадебного генерала». Но, например, П. А. Вяземский приглашения не получил – и не без обиды написал в записке кн. В. Ф. Одоевскому, что «слышал от Пушкина, что он зван и, кажется, едет». И тут же иронически посо-

¹ Греч Н. Записки о моей жизни. М., 2002. С. 392.

ветовал «заблаговременно привести свои дела в порядок»¹. Греч вообще постарался, чтобы к «важному литературному предприятию» не были привлечены всякие «шалуны» из пушкинского круга писателей – и не пригласил ни Жуковского, ни Д. Давыдова, ни Гоголя...

Пушкин, со своей стороны, в записке к князю Одоевскому выразился так: «Едете ли вы на совещание к Гречу? Если да, то отправимся вместе; одному ехать страшно: пожалуй, побьют» (XV, 114). В следующей записке – уточнил цель собрания:

Дело идет о Конверсационс-Лексиконе: я это пронюхал. Соглашаюсь с Вашим сиятельством, что нынешний вечер имеет свою гадкую и любопытную сторону. Я буду у Г<реча>, ибо на то получил разрешение от Плетнева, который есть воплощенная совесть. Поедем; что за беда? Ведь это будет мирская сходка всей республики. Всего посмотримся и наслышимся – а в воровскую шайку не вступим (XV, 114).

С одной стороны, дело очень полезное; с другой – во главе издания с самого начала стали лица, Пушкину не симпатичные. Об этом же – цитированная выше запись в его дневнике. Продолжается она так:

Охота лезть в омут, где полощутся Булгарин, Полевой и Свињин. Гавевский подписался, но с условием. Кн<язь> Одоевский и я последовали его примеру. Вяземский не был приглашен на сие литературное собрание. Тут я встретил доброго Галича и очень ему обрадовался. Он был некогда моим профессором и ободрял меня на поприще, мною избранном. Он заставил меня написать для экзамена 1814 года мои Воспоминания в Ц<арском> Селе. Устрялов сказывал мне, что издает процесс Никонов. Важная вещь! (XII, 322).

Пушкину на этой «мирской сходке всей республики» приятнее пообщаться с бывшим лицейским учителем и узнать от знакомого историка о публикации ярких документов (действительно «важная вещь»). А поставленное Пушкиным «условие» для участия в «Лексиконе» звучало так: «Согласен, если имени моего не будет упомянуто и если все условия редакции будут мне известны и сообразны с моими предположениями»².

Греч в своих «Записках» явно утрирует ситуацию «литературного предприятия»:

Многие спрашивали: кто будет главным редактором? На это отвечали: извольте выбрать. Трое (Пушкин, Зайцевский и Свињин) объявили,

1 Цит. по: Пушкин. Письма последних лет. Л., 1969. С. 213.

2 Там же.

что не станут участвовать в делах собрания, не зная, кто главный редактор, и удалились. Они опасались и не хотели Сенковского. Предложили меня, и я был выбран единогласно³.

Вряд ли Пушкин «опасался» Сенковского: весной 1834 г. он еще без раздражения публиковался в редактируемой тем «Библиотеке для Чтения». Фигуры как Греч, так и Сенковского были «равноудалены» от пушкинского круга: какая разница, кто именно из «воровской шайки»? Другое дело – честное и незапятнанное имя, о нем поэт более всего и беспокоится: «если имени моего не будет упомянуто». Ведь организаторам «Лексикона» требовалось от Пушкина именно имя на титульном листе: оно означало, что знаменитый поэт «благословил» и поддержал «важное литературное предприятие». Многие обиделись на такое недоверие к будущему изданию – что отметил А. В. Никитенко в своем дневнике:

Пушкин и князь В. Ф. Одоевский сделали маленькую неловкость, которая многим не понравилась, а иных рассердила. Все присутствующие в знак согласия просто подписывали свое имя, а те, которые не согласны, просто не подписывали. Но князь Одоевский написал: «Согласен, если это предприятие и условия оного будут сообразны с моими предположениями». А Пушкин к этому прибавил: «С тем, чтобы моего имени не было выставлено». Многие приняли эту щепетильность за личное себе оскорбление⁴.

Пушкин не присутствовал при дальнейшем дележе «портфелей» и распределении работы между сотрудниками. «Все они, – вспоминал Греч, – составили список статей; список напечатали и роздали сотрудникам. Все это нужно было готовить, сличать, согласовывать, исправлять в слог и нередко в содержании. Работа кипела». А главное, что здесь решались еще и «денежные» вопросы, о которых Греч говорит очень заинтересованно:

Плюшар предложил мне за первые три тысячи подписчиков восемь тысяч рублей, а за каждую следующую тысячу – по тысяче. Я возражил, что лучше будет, если он за первые три тысячи даст шесть тысяч, а потом за тысячу будет прибавлять по две; потому что сначала ему будет платить труднее, нежели впоследствии. Он принял эту перемену с благодарностью. Сверх того, обязался он платить мне особо за мои статьи, по общей цене: за лист оригинальной статьи по двести рублей и за перевод по сто. <...> Явился Сенковский. Ему дали за имя его в списке 6000 руб. да за каждую оригинальную статью вдвое против прочих

³ Греч Н. Записки о моей жизни. С. 393.

⁴ Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. М., 1955. Т. 1. С. 139

сотрудников: 400 руб. вместо 200 руб. и за перевод 200 вместо 100 руб. <...> Его статьи действительно были очень хороши, умны и оригинальны, но никто не мог проверить, правду ли он пишет. Мы не имели ориенталиста, который мог бы проверять его. Нет сомнения, что Сенковский многое привирал, по своему обыкновению¹.

Сенковский – тут даже злословящий Греч не может не признать – оказался для «Лексикона» находкой – не только автором «хороших, умных и оригинальных» статей, но даже носителем таких эксклюзивных знаний, что «никто не мог проверить, правду ли он пишет». Только за указание своего имени на обложке он выторговал сумму, в полтора раза превышавшую жалованье Пушкина на государственной службе. Пушкин, вероятно, мог бы получить «за имя» и побольше – но не захотел. А Сенковский в этом случае еще и занял место «рекламного генерала», которое предполагалось отдать отказавшемуся Пушкину.

Реакция «воровской шайки» на «щепетильность» Пушкина была естественной. Через две недели в дневнике Пушкина появляется запись:

Кн. Одоевский, доктор Гаевский, Зайцевский и я выключены из числа издателей Conversation's Lexikon. Прочие были обижены нашей оговоркою; но честный человек, говорит Одоевский, может быть однажды обманут; но в другой раз обманут только дурак (XII, 323).

Исключение «из числа издателей» означало, что человек не может принимать участие в энциклопедии и в качестве автора статей. Но это запрещение опять-таки реально коснулось, кажется, только Пушкина: постепенно участие в «Лексиконе» приняли и С. Ф. Гаевский (почетный лейб-медик), и В. Ф. Одоевский (ставший даже редактором музыкального отдела).

А дальше в пушкинском дневнике следует яркое и не очень ясное замечание: «Этот Лексикон будет не что иное, как «Северная пчела» и «Библиотека для чтения» в новом порядке и объеме» (XII, 323).

Через год, весной 1834 г. подобное же замечание – независимо от Пушкина – повторил и даже напечатал Сенковский. В десятой книжке «Библиотеки для Чтения» появляется «Потерянная для света повесть», подписанная «А. Белкин» – Сенковский решил укрыться за «пушкинской» литературной маской. Это «возрождение» Белкина возмутило Пушкина². Он, естественно, прочитал повесть, подписанную этим именем, подивился бесцеремонности «бестии»-Сенковского и поспе-

¹ Греч Н. Записки о моей жизни. С. 393.

² См.: Кошелев В. А. Приключения Белкина // Болдинские чтения–2013. Н. Новгород, 2013. С. 247–258.

шил объявить знакомым, «что этот Белкин не мой Белкин и что за его нелепость я не отвечаю» (XVI, 24).

«Потерянная для света повесть» была откровенно пародийна по своему сюжету. Компания из семи мелких петербургских чиновников отправляется на пикник в Парголово. Эти чиновники являются активными читателями модных новинок, и подписались на «Библиотеку для Чтения» («подписались вшестером, седьмой, Максим Козмич, покамест читает ее даром, потому что еще не внес семи рублей четырнадцати копеек»). И далее следует замечание от лица повествователя:

В нынешнем году, однако ж, мы оставили «Библиотеку» и подписались на «Энциклопедический лексикон» вместе с нашим лавочником – так как в самой «Библиотеке» и «Северной пчеле» было сказано, что «Лексикон» тот же журнал, только по алфавитному порядку. Все это говорю я только для сведения и надлежащего соображения тех, которые исчисляют успехи наук и образованности в Гавани и на Петербургской стороне¹.

И Пушкин, и Сенковский (от лица петербургского «Тряпички-на») заявляют о сходстве энциклопедии с собранием статей из популярных петербургских периодических изданий (в которых особенно полезными и востребованными считались популярные заметки по разным отраслям знаний, печатавшиеся в отделе «Смесь»). Сенковский рисует сатирический «портрет» типичного читателя «Библиотеки...» и «Лексикона»: мелкий и беспринципный чиновник, которого не очень волнуют «знания, рассеянные по поверхности земной». Ему важно не отстать от «образованной массы»: выказать собственную «культуру» и при случае продемонстрировать знакомство с каким-нибудь «дополнительным отливом красоты» – им-то как раз и щеголяет персонаж «Потерянной для света повести».

Тех, кого Пушкин назвал «неизвестные великие люди», А. В. Никитенко обозначил: «все сколько-нибудь известные ученые и литераторы», а сам Греч – «члены пяти академий, профессоры, литераторы, артисты и пр.». Они как будто не ставили перед собою цели создать словарь, который бы и в самом деле способствовал какому-то «просвещению». Они собирались удовлетворить «массовой» потребности «покрасоваться культурой», – а заодно уж и подзаработать: будущий словарь был широко разрекламирован. Предполагаемые 24 тома издания намечалось издать в шесть лет: по 4 тома в год. Годовая цена была назначена в 38 рублей: немного для «культурных» чиновников, да еще и «вместе с нашим лавочником».

¹ Библиотека для чтения. 1835. Т. X. Отд. 1 («Русская словесность»). С. 138. Курсив наш.

Обратим внимание: Сенковский, один из создателей и основных участников «Энциклопедического Лексикона» (он написал для него более 80 обширных статей), еще до появления первого тома откровенно издевается над будущими читателями – потребителями подготовленной им же «продукции». Такая позиция, собственно, определила дальнейшую «историю создания» и обозначила грядущее фиаско первой русской энциклопедии.

Поначалу «Лексикон» возбудил значительный интерес в русской публике и привлек огромное по тому времени число подписчиков: к концу 1834 г. таковых набралось 3384 человека¹. А когда вышел первый том (в июне 1835 г.) число подписчиков увеличилось до шести тысяч: тираж, превышавший тиражи самых популярных журналов. Первые тома исправно выходили в установленные сроки, успех издания казался вполне обеспечен. Греч пишет:

Я получил за первый год 22 000 руб. Это взволновало Сенковского. В 1836 году вышли еще два тома, но позже назначенных сроков, потому что сотрудники не доставляли статей вовремя, без милосердия растягивали их (например, арифметика заняла пятьдесят страниц мелкой печати) и величали переводы оригинальными сочинениями. В августе 1836 года Сенковский, терзаемый завистью, возобновил свои покушения, заготовив в «Библиотеке для Чтения» невыгодный отзыв о «Лексиконе»².

А дальше – пошло как обыкновенно. Сенковский стал интриговать против Греча. Тот в октябре 1836 г. отказался от работы по «Лексикону». С середины 7-го тома главным редактором сделался помощник Греча по математике А. Ф. Шенин (инспектор классов Павловского корпуса). Под его редакцией вышли следующие тома до 13-го включительно. 14-й том вышел (в сентябре 1838 г.) под редакцией Сенковского. Тут стал интриговать Греч (в «Северной Пчеле» и специальной брошюрке), – и Сенковский отказался от редакторства. Два следующих тома «Лексикона» (15-й и 16-й) вышли под редакцией престарелого секретаря Российской Академии Д. И. Языкова. Но бывшее доверие публики к изданию было подорвано, подписные деньги как-то само собой разошлись. Последний, 17-й том вышел в свет лишь в июне 1841 г.: он заканчивался, как сказано выше, на середине буквы «Д».

Пушкин, которого «неизвестные великие» лишили права участвовать в «Лексиконе», тем не менее, подписался на первый год его

1 Северная пчела. 1834. № 293, 21 дек.

2 Греч Н. Записки о моей жизни. С. 394.

издания – и, исправно получив первые 4 тома¹, решил подписки не продолжать. Три из этих четырех томов объясняли слова на букву «А», в четвертом – едва началась буква «Б». Пушкин понял, что такой словарь никогда не будет окончен...

Неудача первой русской энциклопедии была ему очевидна уже при самом начале – вернемся к первому ощущению Пушкина, зафиксированному в дневнике: «Предприятие в миллион» – как и полагается в подобных случаях. И тут же: «много шарлатанства и очень мало толку». Для Пушкина основным оказывается вопрос «чести» – а где же взять чести, когда на кону «миллион» и «неизвестные великие», в предвкушении дележа этого «миллиона», возмущаются «щепетильностью» гения?

¹ См.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина. СПб., 1910. С. 119.

С. А. Фомичев

Россия, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург

ОБМАН И ЕГО ВОСПРИЯТИЕ

*Ах, обмануть меня не трудно,
Я сам обманываться рад...
А. С. Пушкин*

...Обманывать, обмануть кого, обманить, лгать, словом или делом, вводить кого в заблуждение, уверять в небьбли, облыжничать, притворяться, принимать или подавать ложный вид; провести кого, надуть, обмишулить, объехать на кривых; плутовать, мошенничать <...>. Обман, всякое ложное, облыжное действие или дело; ложь, выдаваемая за истину; хитрость, лукавство, двуличность; отвод, подлог, личина¹.

Стоит, однако, внимательно присмотреться не только к целям обмана, но и к его восприятию. Так, наиболее опасным проявлением обмана служит клевета, в действии которой обычно предполагается наличие подлого инициатора. На самом деле столь же важна и среда распространения клеветы, как это проявляется, например, в интриге «Горя от ума». А. С. Грибоедов замечал в письме к П. А. Катенину от 14 февраля 1825 г.:

...в моей комедии, 25 глупцов на одного здравомыслящего человека; и этот человек, разумеется, в противуречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих, сначала он весел, и это порок: Шутить и век шутить, как вас на это станет! Слегка перебирает странности прежних знакомых, что же делать, коли нет в них благороднейшей заметной черты! Его насмешки не язвительны, покуда его не взбесит, но все-таки: Не человек! Змея!, а после, когда вмешивается личность, наших затронули, предается анафеме: Унизить рад, кольнуть, завистлив! горд и зол! Не терпит подлости: Ах! Боже мой, он карбонарий. Кто-то со злости выдумал об нем, что он сумасшедший, никто не поверил, и все повторяют, голос общего недоброхотства и до него доходит...²

Еще сложнее обстоит дело с лестью.

¹ Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля. М., 1880–1882. Т. 2. С. 618.

² Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 2006. Т. 3. С. 87.

Первая книга басен Крылова неизменно открывалась стихотворением¹, начальные строки которого давали тон всему его басенному собранию:

*Уж сколько раз твердили миру,
Что лесть гнусна, вредна; но только все не впрок.
И в сердце лесть всегда отыщет уголок².*

Показательно, что при обработке этого сюжета Лессинг вносит в него существенные коррективы. Его Ворон по ошибке унес кусок отравленного мяса, который обозленный садовник подложил кошкам своего соседа. По-этому льстивая лисица и попалась:

*...Лиса со злорадным смехом поймала мясо и тут же сожрала его.
Но вскоре радость ее сменилась болью. Яд подействовал, и она издохла.
Пусть бы и вам никогда не добыть своей лестью ничего, кроме яда,
проклятые подхалимы!³*

Но в данном случае был спасен самодовольный Ворон – справедливо ли это? Тем более отвратительна лесть, когда она ласкает некое все-сильное лицо, а инициатором ее становится не отдельный подхалим, а, по сути дела, обширная общественная среда, как это очевидно в отношении к одному из щедринских помпадуров:

*Кто... ОН?
Кто он? Кто тот благовестник самоновейшего духа времени, которому
суждено и на нас распространить его веяния и, лучше сказать, вывести
нас в некоторое пустынное и ниоткуда не защищенное место, где всевоз-
можные вихри будут нещадно трепать нас и сзади, и спереди, и с боков?
В чем состоят «веянья» времени?
Que les méchants tremblent! que les bons se rassurent! Всё это прекрасно, но
кто же те «злые», которые обязываются трепать? Кто те «добрые»,
которые могут с доверием взирать в глаза прекрасному будущему?*

Надо сказать правду, что, предложив себе эти вопросы, мы от-
ветили на них довольно рутинным образом. По прежним приме-

1 Восходит к басне Эзопа «Ворон и лисица». В свою очередь, этот сюжет известен в сказочном эпосе многих народов (см.: Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987. С. 118–121). «Эти сказки, собственно, не являются смешными в узком смысле этого слова: они не вызывают громкого смеха. Слушатель на стороне обманщика не потому, что народ одобряет обман, а потому, что обманутый – глуп, недалек, недогадлив и заслуживает быть обманутым» (Пропи В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 80).

2 Крылов И. А. Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 457.

3 Классическая басня. М., 1981. С. 121.

рам, а может быть, и не по примерам, а просто на основании давно упраздненных афоризмов административной азбуки, мы думали, что под «злыми» следует разуметь, во-первых, взяточников, во-вторых, так называемых дантистов, в-третьих, всякого рода шалопаев и «шлющихся людей». Некоторые из нас (либералы, но уже с значительным консервативным оттенком) прибавляли к этим трем категориям еще четвертую, под наименованием «людей политически неблагонадежных». Но, во всяком случае, так как мы ни к одной из этих категорий (даже к четвертой) себя не причисляли, то многие чуть было тут же не начали взирать с доверием в глаза прекрасно-будущему¹.

И все же подчас обман не содержит отрицательной коннотации, ибо: «Обман спасительный лучше обмана губительного»; «Лучше ложь ко спасению, нежели правда к погибели». Действительно, обман, «принимая или подавая ложный вид», может подчас и не приводить к опасным последствиям.

Так, в рассказе Стефана Цвейга «Незримая коллекция» повествуется о слепце, который не догадывается о распродаже его родными гравюр и, перебирая пустые листы, в присутствии знатока собранных некогда сокровищ (на самом деле неудачливого покупателя), вновь обретает жизненные силы.

По правде говоря, мне было стыдно. Я оказался вдруг чем-то вроде ангела из сказки и, войдя в убогое жилище бедняков, вернул на час зрение слепому, вернул только тем, что, способствуя спасительному обману, все это время беззастенчиво лгал, тогда как на самом деле я, жалкий торгаш, пришел в этот дом, чтобы выманить несколько ценных гравюр. Но я уносил оттуда нечто гораздо более ценное: в наше смутное, безотрадное время мне вновь блеснула живая искра чистого вдохновения, того светлого духовного экстаза навеки преданной искусству души, к которому современники мои давно уже утратили способность. Я испытывал благоговение – иначе не назовешь это чувство, – и в то же время мне было чего-то стыдно, чего именно, я и сам не знал².

Читатель догадывается, что стыдно герою за свой меркантильный интерес, несоразмеримый с духовным богатством великого искусства. Недаром, конечно, в рассказе Стефана Цвейга вспоминается сказка. Но ведь сказка всегда воспринимается как нарочитая (что заранее понятно как сказочнику, так и слушателю) забавная небывальщина. «Не люблю – не слушай, а врать не мешай».

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1969. Т. 8. С. 158.

² Цвейг С. Собр. соч.: В 7 т. М., 1963. Т. 1. С. 495.

Остановимся лишь на древнейшей разновидности этого жанра: на сказке о животных. «Основная тема, – указывает исследователь животного эпоса, – соперничество и борьба, где трикстеру¹ противостоит обычно животное, гораздо более сильное, чем он сам. Типичная ситуация, в которой находится животное – голод. Побеждает в столкновении трикстер – путем обмана, хитрой проделки»; «Странствия и встречи во время странствий – вот стержень сказки о животных»; «Животные не представляют в сказках лишь самих себя, за ними угадываются не звериные, а иные, людские отношения. Поэтому из всех сказок сказка о животных – самая условная. Здесь звери говорят, думают и поступают по-человечески. И не только звери, но и растения и совершенно никчемные предметы – они тоже думают и говорят. Главное следствие этой предельной условности в том, что она вызывает смех»².

Не случайно механизм обмана в данном случае предопределяет смеховую реакцию, ибо здесь демонстрируется *qwí pro qwo* (одно вместо другого). К тому же комичен сам по себе фантастический элемент сказочного сюжета (небывальщина!), что нивилирует трагическую его огласовку. Ср., например, сказку «Старик лезет на небо»:

Жил старик и старуха. Старик катал, катал одну горошину. Она и упала наземь; искали, искали, не могли найти с неделю. Минула неделя, и увидели старик да старуха, что горошина дала росток; стали ее поливать, горошина взяла расти выше избы. Горох поспел, и полез старик по горох, нащипал большой узел и стал слезать по китине. У старика узел упал и старуху убил; тем и кончилось»³.

Нетрудно различить сказочный архетип в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Герой ее вовсе не «пикаро» (босяк, бродяга), который утвердился в мировой литературе из испанских романов такого типа – прежде всего из лесажевской «Истории Жиль Блаза из Сантьяны», в свою очередь послужившей образцом для многочисленных подражателей, в том числе и российских (М. Д. Чулкова, В. Т. Нарезного, Ф. В. Булгарина). Чичиков же изначально имеет ясно осознанную цель, во имя которой готов к облапошиванию помещиков и чиновников. По определению В. Я. Проппа, «основной художественный прием подобных сказок состоит в каком-либо многократном повторах одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким образом цепь не порывается или не разрастается в обратном порядке»⁴.

1 От англ. *Trixter* – обманщик, хитрец.

2 Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. С. 66, 94, 86.

3 Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. М., 1957. Т. 1. С. 31.

4 Пропп В. Я. Фольклор и действительность: Избр. статьи. М., 1976. С. 243.

Нетрудно заметить, что все эти наблюдения вполне применимы к кумулятивному сюжету «Мертвых душ». Хитрость и изворотливость Чичикова внушает читателю заинтересованный интерес к его забавным столкновениям с различными соперниками – тем более что истинная цель, казалось бы, невероятных «приобретений» героя остается неясной вплоть до конца поэмы.

В сущности, та же «сказочная» композиция прослеживается в романах Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок», герой которых, Остап Бендер, преодолевает до поры до времени все препятствия на пути к искомому богатству.

Но здесь стоит вспомнить и о целях распространения обмана. Недаром в сказках о животных торжествует необходимость выжить во что бы то ни стало, перехитрив всех опасных соперников. «Правдою не обуешься, сыт не будешь». «Не совершь, так и зоба не набьешь». «Кто украл, у того один грех, а у кого украли, у того десять».

Герой же «Мертвых душ» не только облапошивает небокопителей, но и невольно посягает на государственные устои, порочные по своей сути.

Остап Бендер, (хотя и призывает «читать уголовный кодекс») надует встречных и поперечных – менее удачливых мошенников же или обуюнных призрачной страстью прославиться (подобно васюковским шахматистам), подыгрывая к тому же административному восторгу. Но недаром Бендер объявляет себя «сыном турецкого подданного» и мечтает о сказочном Рио-де-Женейро: страсть его к наживе питается неприятием постылой страны.

Но ведь таков и всемогущий современный олигарх, загодя обзаводящийся зарубежной недвижимостью и отправляющий своих детей для обучения в заграничные университеты. Однако как-то с трудом верится, что подобный, весьма актуальный сюжет может стать забавным. Здесь невольно вспоминается пословица: «Правда шутки не любит». В отличие от обмана, когда он «объезжает на кривых» – не нас.

А. А. Никодимова
Россия, Тверской государственный университет

**СКАЗКА – ЛОЖЬ?
МОДУСЫ ОБМАНА
В ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКЕ
1830–1840 ГГ.**

Когда в детстве мы просили взрослых: «Расскажи мне сказку», это означало, что нам хотелось услышать о необыкновенных приключениях, волшебстве и новых мирах, которые не суждено увидеть в реальности. В детстве, не зная определений жанра и не отличая романа от повести, мы интуитивно могли опознать сказку – произведение, в котором реальность, переплетаясь с вымыслом, открывает для нас новые миры и восприятия обыденных вещей.

В толковом словаре Д. Н. Ушакова «сказка – повествовательное произведение устного народного творчества о вымышленных лицах и событиях». Но другое определение сказки в том же словаре – «(разг.) неправда, вымысел, небылица, ложь; то, чему никто не поверит»¹. Тогда сказка становится синонимом лжи или вымысла. Но так ли это? И почему в словарной статье, приведенной выше, «ложь» и «вымысел» оказываются в одном синонимическом ряду? Стоит ли нам как-то различать два этих понятия?

Если обратиться к словарю В. И. Даля, мы увидим, что слово «сказка» возводится к слову «сказывать»: «сказать что кому, говорить или объявлять устно, изъяснять, извещать, молвить или баить; рассказывать, сообщать, повествовать»². И первые же два примера словоупотребления более чем показательны: «Сказывай правду. Он сказки сказывает». Когда же и как в сказке фиксируется различие лжи и вымысла? И почему сказка становится ложью? Для ответа следует обратиться к авторским сказкам 1830–1840-х гг., в которых сочинители, сосредотачиваясь на педагогической стороне повествования, зачастую отказывались от вымысла и фантастики или, наоборот, увлекались «вымыслами». Таким образом, наша задача – рассмотреть, как в текстах вводится концепция лжи, создается представление об обмане, с чем оно связано, и в каком контексте авторы и герои его интерпретируют.

Для ответа на вопросы стоит обратиться к определениям слов «ложь» и «вымысел»:

1 Толковый словарь русского языка: В 4 т. М., 1935–1940.
Т. 4. Стлб. 49.

2 Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля.
М., 1880–1882. Т. 4. С. 194.

У Даля: «ЛГАТЬ, лыгнуть, лыгать, врать, говорить или писать ложь, неправду, противное истине. Иногда лжется безличное. Он лжет и не краснеет. Не с ветру говорится, что лгать не годится»¹

У Ушакова: «Ложь – намеренное искажение истины, неправда, обман»².

У Даля: «ВЫМЫШЛЯТЬ, вымыслить что, выдумывать, придумывать, изобретать, отыскивать и находить мыслями, думой; умудряться, ухитряться у какого дела; | лгать, врать, сказывать небывлицы. -ся, быть вымышляему. НО ВЫМЫСЕЛ или вымысл м. об. действ. по глаг. последнее также знач. самый предмет, то что вымышлено, выдумка, открытие, изобретение. Не складна (красна) сказка письмом, складна вымыслом. Вымышленник м. -ница ж. выдумщик, изобретатель»³.

У Ушакова: «Вымысел, -ела, м. То, что создано воображением, фантазией»⁴.

Между ложью и вымыслом еще проводится грань; вымысел – то, что создается автором в его воображении, не искажение реальности, а подражание ей. А ложь и обман – нечто, что способно повести нас по ложному следу. И авторская сказка позволяет проверить «прочность» этой концепции и увидеть эволюцию соотношения «лжи», «обмана» и вымысла.

Общеизвестно, что рубеж в истории русской литературной сказки – 1831 г. Именно в этом году А. С. Пушкин и В. А. Жуковский вступают в некое шуточное соревнование⁵. Писатели создают сказки «в народном стиле»: Жуковский «Сказку о царе Берендее» и «О спящей царевне», а Пушкин «О царе Салтане». Оба автора опираются на сюжеты европейских произведений, но благодаря внесению новых, «русских» деталей писатели сумели сделать свои тексты абсолютно самостоятельными. На вышеперечисленных экспериментах авторы не останавливаются. Их спор длится вплоть до 1834 г.

Но ни в сказках Жуковского, ни в сказках А. С. Пушкина («Сказке о рыбаке и рыбке» (1833), «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях» (1833)) практически нет слов «ложь», «вымысел» и т. п. Обман исключительно сюжетный – и он является сюжетной основой практически всех сказок Пушкина и Жуковского:

*И царица налетела
На Чернавку: «Как ты смела
Обмануть меня? и в чем!...»
Та призналася во всем:*

1 Там же. Т. 2. С. 245.

2 Толковый словарь русского языка. Т. 2. Стлб. 104.

3 Толковый словарь живого великорусского языка... Т. 1. С. 309.

4 Толковый словарь русского языка. Т. 1. Стлб. 740.

5 См.: Скачкова С. В. Из истории русской литературной сказки (Жуковский и Пушкин)

// Русская литература. 1984. № 4. С. 120–122.

Так и так¹

(«Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»).

Единственное упоминание о лжи – известно всем и связано с разоблачением обмана:

А царица вдруг пропала,

Будто вовсе не бывала.

Сказка ложь, да в ней намек!

Добрый молодцам урок² («Сказка о золотом петушке»).

Несомненно, перед нами апология вымысла, которого в сказках гораздо больше, чем правды. Сказка у Пушкина – несомненная ложь, с намеком на урок для добрых молодцев. Цель научить чему-то, указать принципы «правильного» поведения в определенных ситуациях – для автора сказок не является единственной (за исключением первой, созданной до состязания «Сказки о попе и работнике его Балде» (1830)). Пушкин не дает читателю четких инструкций, он рассказывает историю, «сказывает сказку», в которой каждый сам для себя может найти или же не найти некий поучительный посыл; сказочник остается выдумщиком, но лжецами будут лишь его герои.

А вот после Пушкина (и, добавим, Жуковского) стихотворная сказка эволюционирует, и ложь становится все чаще синонимом «сказывания»; фантастические элементы умножаются, и вымысел лишается «цели» и «намеков». Обман осуждается на уровне деклараций, но сюжет без него немислим, и единственное, что остается – признать неизбежность обмана, поставив знак равенства между ним и ложью. У Ершова обман равен силе:

Ходит дыбом по лесам,

Хочет силой аль обманом,

Лишь бы справиться с Иваном;

И злу:

Чтобы не было содому,

Ни давёжа, ни погрому,

И чтобы никои урод

Не обманывал народ!³

Хотя, если вспомнить финал сказки – только обманом и можно с «уродом» справиться.

1 Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 3. Кн. 2. С. 550.

2 Там же. С. 564.

3 Ершов П. Конек-Горбунук. Стихотворения. Л., 1976. С. 58–59, 68.

Н. А. Некрасов, хотя и называет свое произведение «Баба-Яга, Костяная Нога. Русская народная сказка в стихах. В восьми главах» (1840), но очень далеко уходит от традиционного фольклорного представления об известном проводнике в мир мертвых. Яга у Некрасова – колоритное порождение сатаны:

*Вышла баба: оглянулась,
Миру злобно улыбнулась
И, лишь только на часок
Увидала чертов рог,
Прямо черта хватать по морде.
Закипела радость в черте...⁴*

Такой набор фантастических характеристик усиливает эффект вымысла, нагромождение чудесных деталей призвано подчеркнуть «лживость» занимательного сюжета. И у Некрасова в произведении ложь и вымысел являются доминирующими в построении повествования.

*Чрез ошибку эту злую
Взяли, может быть, простую
Девку мы себе в родство
(Говорит он). Шутство,
Что ли, это, в самом деле?
Обмануть, что ль, нас хотели?⁵*

Во «взрослых» произведениях, которые маркируются как «сказки», авторы используют обман как инструмент; обман становится фоном, на котором ещё ярче проступают вечные истины.

*В молитвах я подслушивал упрек,
В бреду любви – бесстыдное желанье!
Везде обман, безумство иль страданье⁶.*

А вот авторская прозаическая сказка чаще всего не содержит ассоциаций с «обманом»; фантастические сюжетные повороты маскируют намеки на важные для автора проблемы, и оценка лжи становится все более радикальной:

4 Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1981. Т. 1. С. 303–304.

5 Сказка о царевне Ясносвете // Там же. С. 362.

6 Лермонтов М. Ю. Сказка для детей // Лермонтов М. Ю.

Собр. соч.: В 4 т. Изд. 2-е, испр. и доп. Л., 1979–1981. Т. 2. С. 429.

Виноват, Ага, трижды виноват твой слуга Ашик-Кериб: но ты сам знаешь, что если человек решился лгать с утра, то должен лгать до конца дня: мне по настоящему надо в Тифлизи¹.

В 1832 г. у В. И. Даля выходит книга «Русские сказки. Пяток первый», в который он помещает «Сказку о Иване молодом сержанте, удалой голове, без роду, без племени, спроста без прозвища», в которой автор как раз выступает не «обманщиком», но, по его собственному выражению, «вымышленником». Молодого сержанта третирует царь, но красавица-жена Ивана помогает ему справиться со всеми трудностями благодаря своим сказочным помощникам. С главным героем еще происходят невероятные события, но задачи, которые приказывает выполнить ему царь, уже являются бытовыми. Эволюцию этого сюжета в русской сказке, как мне кажется, можно проследить вплоть до пьесы Л. А. Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца», основанной на сказке «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что».

Надо сказать, что по поводу «Сказок...» Даля директор канцелярии III Отделения адмирал А. Н. Мордвинов сообщил шефу жандармов А. Х. Бенкендорфу 7 октября 1832 г.:

Наделала у нас шуму книжка, пропущенная цензурою, напечатанная и поступившая в продажу. Заглавие ее «Русские сказки казака Луганского». Книжка напечатана самым простым слогом, вполне приспособленным для низших классов, для купцов, солдат и прислуги. В ней содержатся насмешки над правительством, жалобы на горестное положение солдата и проч. Я принял смелость поднести ее его величеству, который приказал арестовать сочинителя и взять его бумаги для рассмотрения².

Все экземпляры «Сказок», оставшиеся у книгопродавцев в Петербурге и Москве, были конфискованы, отправлены в III Отделение и уничтожены.

В других случаях вымысел играет скорее «педагогическую» роль – сказка должна была чему-то учить на вымышленных, но максимально приближенных к реальности примерах. Например, в «Городке в табакерке» (1834) В. Ф. Одоевского главный герой попадает в некий фантастический мир, но читатель сразу может понять, что в первую очередь это рассказ о работе механических игрушек, и аллегория бюрократии.

В предназначенном «для грамотного читателя» альманахе «Сельское чтение»³ в «Сказках дедушки Ирины» (1838) дается подробное

¹ Лермонтов М. Ю. Ашик-Кериб // Лермонтов М. Ю. Собр. соч. Т. 4. С. 178.

² Добровольский Л. М. Запрещенная книга в России: 1825–1904. М., 1962. С. 32.

³ См. о нем подробнее: Никодимова А. А. «Сельское чтение»

Владимира Одоевского. Тверь, 2018.

описание паровоза. А у Н. С. Волкова в сказке «Коли грамотка дастся, так на ней далеко уедешь» (1843) два крестьянина рассуждают на примерах о необходимости умения читать и писать. И с героями в этих сказках не происходит никаких необыкновенных событий. Это обычные люди во вполне реальных обстоятельствах.

Но после 1840 г. количество сказок уменьшается, и фантастические детали в них используются примерно так же, как и в стихотворных сказках 1830–1840-х гг. Например, у Ивана Ваненко в его книге «Тысяча и одна минута. Собрание русских сказок» (1843) мы вновь встречаемся с подражанием народному стилю повествования: «Бог послал! Видно солгать как не знаешь! Опозорил, осрамил, да еще обманывает! Вот какое житье мое горемычное! У-х! у-ух!...»¹

Вымысел, рожденный воображением писателей, связан с повседневным опытом читателей. Скорее всего, это обусловлено тем, что научить человека действовать определённым образом легче на «реальных» примерах, которые будут восприниматься читателем как «правда». Авторы не могли учитывать разнообразия всех возможных читательских реакций, и сказки становились все более «целевыми», рассчитанными на ограниченную аудиторию. А в таком случае и поэтическая «ложь», и прозаическая «правда» приобретали сугубо функциональный смысл.

В итоге можно сказать, что до 1831 г. в русской литературной сказке в первую очередь развиваются нормативные построения, и в тексте проводится четкая граница между «правдой» и ложью». Но после 1831 г. появляется то, что можно было бы назвать «авторской сказкой» – выводы зависят от точки зрения автора и читателя, на смену «общим нормам» приходят «индивидуальные», «авторские» правила, границы между «правдой» и «ложью», «истинной» и «вымыслом» разрушаются. В стихотворной авторской сказке ложь является неотъемлемой частью сюжета, и благодаря этому текст становится более эффективным и ярким. При знакомстве с такой сказкой читатель остается в роли некоего наблюдателя, который сам решает, можно ли использовать ли поведение героев произведения в качестве примера для его собственного применения в реальной жизни, а сам автор остается «выдумщиком» и «обманщиком», при этом не акцентируя внимания на проблеме «лживости» вымысла.

А в прозаической сказке, которая чаще всего ставит задачу научить чему-либо, читателю отводится роль ученика, который непременно должен проецировать поведение персонажей на окружающие его реалии (конечно, от круга читателей зависит, каковы эти реалии). В прозаической сказке не «ложь», а «намек» выходит на первый план – и положение меняется только в конце века, когда становится очевидно: искусство лживо, а «действительность подражает искусству» (О. Уайльд). Но о лжи в литературе уже сказано в других статьях данного сборника.

¹ Ваненко И. Тысяча и одна минута: Собр. русских сказок. М., 1841. Т. 2. С. 154.

О. В. Астафьева

*Россия, Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена,
Санкт-Петербург*

ЛОЖЬ И ЛГУНЫ В СОВЕТСКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Обличение лжи – одна из традиционных тем детской литературы. На разных этапах ее становления врут и дети, и взрослые. Равно как и те, так и другие могут оказаться в роли разоблачителей и судей.

В период становления, во времена Просвещения, детская литература позиционируется как важный инструмент воспитания, помогающий быстрее и продуктивнее повзрослеть. Книги преподносят юношеству поучительные истории, потому предсказуемо, что лжецом в них оказывается нестойкое пока дитя, а взрослый выступает в качестве непререкаемого и мудрого наставника. Именно он помогает осознать как недостойность причин, порождающих ложь, так и ее пагубные последствия. В «Сказке о царевице Хлоре» Екатерина II воплощает эту идею символически. На трудном пути к вершинам добродетели ребенок встречает почтенных старцев, которые вручают ему надежную опору, два посоха: честность и правду. Пожалуй, самым запоминающимся образом разоблачаемого ребенка-лжеца стал Пинокио. Ему предстоит из деревянного полена превратиться в человека. На пути становления герой должен преодолеть слабости и пороки. Один из них, вранье, получает визуальный эквивалент – удлинняющийся нос.

Романтизм демонстрирует иную модель отношения к детству: его надо не преодолеть, а сохранить в своей душе. В этой концепции вектор лжи направлен иначе: именно ребенок, невинный и чистый, разоблачает ложь взрослых, несправедное социальное устройство мира. И здесь назовем самый яркий пример. В сказке Андерсена «Новый наряд короля» лгут взрослые: портные обманывают короля, то же делают придворные, льстя владыке и выгораживая себя, но главное – король готов лгать даже самому себе. Видя в зеркале истинное положение вещей, собственную наготу, он отказывается верить своим глазам. В итоге – желание облачиться в эксклюзивное платье приводит короля, его величество, к разоблачению его ничтожества в прямом и переносном смысле. И единственным, кто не боится признать истиной то, что открыто глазам – в сказке оказывается ребенок.

Возникшие в XVIII–XIX вв. просветительская и романтическая модели оказываются актуальны не только в пределах указанных литературных направлений. Проследим, как они реализуются в некоторых

хрестоматийных текстах XX в., на какие традиции ориентируется и как их трансформирует советская литература для детей.

Начнем с романтической модели, которая оказалась востребована прежде всего коммунистической пропагандой. Лгущие взрослые представляют старый мир, нуждающийся в обновлении, а юный герой, борец за правду – революционную стихию. Не случайно и главная газета Страны Советов, и ее молодежные модификации носили гордое имя: «Правда». Именно там работал корреспондентом, а потом стал и главным редактором «Пионерской правды», Виталий Губарев, один из создателей легенды о Павлике Морозове. В событии, ставшем аргументом коммунистической агитации и поводом для политической провокации, личные мотивы явно доминируют над классовыми. Морозов-старший, занимая должность председателя сельсовета, спекулировал справками для раскулаченных спецпереселенцев и именно за это был судим. Сын не был причастен к обвинению, но на суде вместе с матерью он привлекается в качестве свидетеля: желание выступить против отца, бросившего к тому времени семью с четырьмя детьми, вполне понятно. Личными мотивами вызвана и страшная месть родни отца, убившей двоих детей. Однако пресса представила погибшего подростка не как жертву, а как героя, превратила Пашку – в Павлика, пионера № 1. И не последнюю роль в том, что один из несчастных детей, убитых в семейном конфликте, завязанном на корысти и ненависти, становится символом борьбы за правду с ложью старого мира, сыграет Губарев. Именно он напишет по горячим следам трагедии сначала статью, а затем и повесть с эпическим названием «Сын. Повесть о славном пионере Павлике Морозове» (1940). Еще большей популярностью пользовалась другая повесть Губарева: «Королевство кривых зеркал» (1951). Хотя завязка этой повести отсылает нас к Льюису Кэрроллу (подобно Алисе, Оля шагнет в зазеркалье) наиболее значимыми будут ассоциации с творчеством Андерсена. Коммунистический пафос парадоксально сочетается с очевидными реминисценциями из одного из наиболее религиозных детских авторов. Как и у Андерсена, в сказке, где зеркало становится метафорой истины, именно ребенок не боится произнести слова правды. Кроме того, очевидна параллель между кривыми зеркалами, на которых покоится государственная безопасность этого королевства, и зеркалом тролля из «Снежной королевы». Сказка Андерсена начинается с рассказа о кривом, лгущем, дьявольском зеркале, искажающем творение, но не способном исказить самого Творца. Только после того, как его осколки попали в глаз и сердце, прежде невинный Кай становится дурным. Но когда другое дитя совершит ради него подвиг самопожертвования, он вновь обретает чистоту сердца и способность «узреть младенца Христа». Показательно, что спасителем будет девочка,

а уязвимым для зла – мальчик. Дети, девочки, у Андерсена могут сохранить чистоту даже в нечистой атмосфере дворца или разбойничьего лагеря: и принцесса, и маленькая разбойница, вопреки окружению, способны к состраданию и помогают Герде.

И у Губарева именно дети противостоят лживым взрослым, облеченным властью. Но когда пионерка Оля шагнет в королевство кривых зеркал, то, что она там встретит, будет искажением не божьего творения, как у Андерсена, а счастливого советского строя. Королевством правит Деспот-Топсед; изнемогающие под гнетом, голодающие и отравленные ртутью рабочие создают зеркала, представляющие мир таким, каким его хочет видеть власть. Тот, кто не способен прокормить народ, может удержаться только на лжи: в кривом зеркале крошка хлеба предстает целой булкой. Назревает бунт, гимном которого становится песня о Правде:

*Нас угнетают богачи,
Повсюду ложь подстерегает.
Но знайте, наши палачи,
Все ярче Правда расцветает!
Нас ждут великие дела,
Вы нашей Правде, братья, верьте!
Долой кривые зеркала!
Сожжем, разрушим Башню смерти!¹*

Предсказуемо, что бунт против несправедливого устройства мира, где зеркала лгут, начинают дети: Гурд-Друг, мальчик-зеркальщик, изнуренный непосильным трудом, разбивший одно из кривых зеркал в знак протеста, и пионерка Оля, которой достаточно было увидеть несправедливость, чтобы стать из ленивой капризной девочки борцом за правду. Именно социальный протест, а не слезы умиления, как у Андерсена, помогут ребенку избавиться от пороков.

*Почему же сейчас такой смелостью сверкают глаза Оли?
Читатели, конечно, догадались почему. Потому что, несмотря на свои
недостатки, Оля была пионеркой. И теперь она была полна только од-
ним чувством – тревогой за жизнь угнетенного мальчика.*

Героиня теперь настолько правдива, что не хочет прибегать к обману даже ради спасения Гурда: чтобы попасть во дворец, надо замаскироваться. На простодушные слова кухарки: «кто в нашем королевстве не врёт? Может быть, ты думаешь, что не врёт король или его мини-

¹ Здесь и далее: Губарев В. В. Королевство кривых зеркал. URL: <https://www.litres.ru/vitaliy-gubarev/korolevstvo-krivyh-zerkal/chitat-onlayn> (дата обращения: 10.07.2019).

стры? Да они самые большие вруны!» – Оля в ответ передернула плечами: «Но я не король и не министр <...>. Я пионерка!» Именно она совершает подвиг самопожертвования, заменяя собой пленного Гурда в башне, она бросает тирану в лицо слова, достойные Павлика Морозова: «Я не боюсь тебя, потому что презираю! Я знаю, что ложь никогда не убьет правду! А правда на моей стороне».

Диалог героев исполнен пафоса:

– Ага, ты опустил глаза! – торжествующе закричала Оля. – Ты боишься правды, проклятый Коршун!

– Кто ты? – тяжело дыша, спросил Нушрок. – Я никогда не видел таких глаз... И почему меня пугает этот красный галстук? Откуда ты пришла, девчонка? О-о, какие светлые глаза!.. Как страшно! Не смотри, не смотри на меня! Мне душно! Мне нечем дышать! Не смотри ...

Нушрок сделал еще шаг назад. Это был его последний шаг. Он сорвался с Башни смерти и разбился на тысячи стеклянных осколков.

Ложь побеждена и разбита, но, в отличие от сказки Андерсена, осколки уже не смогут никому навредить, освобожденные жители страны готовы строить светлое будущее.

То, что взрослая ложь в романтической традиции особенно успешно обитает во дворцах, демонстрирует и Е. Шварц. Даже в далеком от политики «Обыкновенном чуде» (1954) завязка одной из сюжетных линий воспроизводит этот традиционный мотив. Король пускается в дальнее и утомительное путешествие, чтобы дочка не узнала правды о нем. Она однажды услышала, как отец привычно соврал в быту, сказал, что его нет дома. Король уверен, что ложь привычна для всех. Дочь же убегает из дома только потому, что «папа сказал неправду!»

Однако все же чаще в детской литературе лгут не взрослые, а дети.

Текстом, который ярче всего представляет просветительскую модель, в русской традиции стала «Азбука» Л. Толстого (1872). Ложь в ней традиционно отдана еще неокрепшим, нуждающимся в наставнике детям и однозначно подлежит осуждению и осмеянию. Излагая притчу о лжеце, которому никто не поверил в ситуации действительной опасности, Толстой в рассказе «Лгун» делает его маленьким пастишкой, который не уберег от волков свое стадо. В этом тексте речь не идет о мотивах вранья, смысл притчи однозначен: ложь – губительна. Мотивы лжи – предмет изображения в других толстовских рассказах. Ложь чаще всего прикрывает неблаговидный поступок. К трагическим последствиям приводит вранье в рассказе «Корова»: от осколков разбитого Мишей стакана, трусливо выброшенных в помой, животное погибает. Иначе обстоит дело со знаменитой «Косточкой».

Ребенок тоже лжет, чтобы прикрыть проступок, «кражу», но вина здесь не столь драматична, в результате ее никто не пострадал. Эта ложь, без труда разоблаченная взрослым, ставит героя не в трагическое, а в комичное положение: текст завершен смехом окружающих. Однако в этом рассказе мы имеем дело с двумя «лжецами» и двумя «неправдами» – детской и взрослой. Просветительская модель у Толстого усложняется. Отец, утверждающий, что съевший косточку умрет через день, – тоже врет. Мир взрослых оказывается пугающе суров: и мать, положившая сливы пред голодным и любопытным ребенком, пересчитавшая их, вероятно, предполагая, что кто-то поддастся искушению, и отец, к которому она взывает, страшный дитя скорой смертью. Фигура отца, всевидящего и справедливого, обладающего непререкаемым авторитетом и правом карать – явно имеет библейские коннотации, которые сохраняют свою актуальность в формально атеистической советской литературе. Этот тезис иллюстрируют рассказы М. Зощенко о Леле и Миньке.

Давно замечено, что построены они по четкой схеме: преступление неопытного и морально нестойкого Миньки, часто спровоцированное «невоспитанной особой» Лелей, разоблачение и наказание. Текст завершает моральная сентенция, вложенная в уста отца, истинность которой подтверждается последующим жизненным опытом рассказчика. В рассказе «Не надо врать» параллель с «Косточкой» очевидна.

Вина Миньки смягчается тем, что он пытается скрыть при помощи лжи. Единица – результат трагикомической случайности, стихотворение не выучено и плохо рассказано по вине озорников. Первый дневник с единицей – забыт в саду, то есть уничтожен неосознанно, но потом, после подстрекательства Лели, дневники и единицы множатся, словно вовлекая героя в карусель лжи и неповиновения. По законам пародируемого жанра возмездие является в тот момент, когда герой думает, что ложь сработала. Отец рассматривает удачно заклеенную страницу, и тут является дама, нашедшая в саду первый дневник. Отцовские слова: «Люди, которые идут на вранье и обман, смешны и комичны, потому что рано или поздно их вранье всегда обнаружится. И не было на свете случая, чтоб что-нибудь из вранья осталось неизвестным», – проникают в сердце: «Я, красный, как рак, стоял перед папой, и мне было совестно от его тихих слов»¹. Сын признается в другом вранье, и на этот раз отец не наказывает Миньку – для него важно не наказание, а раскаянье. В ответ на признание об еще одном утаенном дневнике он даже обещает наградить героя. И как подтверждение пользы правдивого своевременного признания – является учитель с третьим найденным дневником. Завершают рассказ слезы героя:

¹ Зощенко М. Рассказы для детей. Л., 1973. С. 42.

И я <...> услышав эти слова, горько заплакал. И дал себе слово говорить всегда правду. И я действительно так всегда и теперь поступаю. Ах, это иногда бывает очень трудно, но зато у меня на сердце весело и спокойно¹.

Явно гипертрофированная, граничащая с глупостью, наивность ребенка, толкающая его на преступление, несоответствие масштаба преступления и наказания, прямолинейность связи следования отцовским заветам и благополучия последующей взрослой жизни, – все это создает пародийный эффект. Пародия могла бы свидетельствовать о преодолении просветительской традиции – однако в советской литературе мы найдем немало текстов, ее развивающих, рассказов, в которых ложь вновь представлена как недостойная альтернатива трудному решению отвечать за свои поступки. Вранье осуждается мудрым взрослым и разоблачается ходом сюжета. Однако показательно, как распределены между родителями роли воспитателя и разоблачителя. В рассказах М. Зощенко и у Б. Житкова в рассказе «Пудя», действие которых отнесено в дорево-люционное прошлое, воспитывает и наказывает детей папа, а в тех рассказах, действие которых происходит при советской власти – мама. Не потому ли, что место Бога-отца в атеистическом сознании после революции занимает Родина-мать?

Во многих текстах используется такой сюжетный ход: боязнь за того, кто, будучи невиновен, понесет наказание вместо вруна, пересиливает страх и стыд и принуждает признаться во лжи. В рассказе «Пудя» герои признаются в похищении «хвостика», спасая от гнева отца собаку, в «Карасике» Н. Носова – кот от мамы. Правда и смелость противопоставлены лжи и трусости. В «Карасике» Носов доверяет это утверждение именно матери: «Это только трусы боятся говорить правду!»² Мамы у Носова мужественны и суровы. В «Огурцах» мама приказывает Котьке нести назад украденные огурцы, а он боится: сторож убьет! «Пусть лучше у меня совсем не будет сына, чем будет сын вор! – заявляет мама. – Или неси огурцы, или совсем уходи из дома, ты мне не сын!»³ И хотя был соблазн просто выкинуть огурцы, мальчик не решился матери соврать, так как и дедушку сторожа могли наказать. В итоге огурцы герой вернул, а один, съеденный, даже получил в подарок! И в рассказе «Про Гену» воспитанием сына занимается мама. Гена врет, что участвует в сборе металлолома, прикрывая этим и катание с горки, и плохую успеваемость. Именно мама идет к учительнице и раскрывает обман. Папа не просто расстроен, он кричит: «Это же позор! Как я буду людям в глаза смотреть!», но жена его

¹ Там же. С. 43.

² Носов Н. Н. Собр. соч.: В 4 т. М., 1979. Т. 1. С. 176.

³ Там же. С. 163–164.

успокаивает: «Зачем же кричать? Его наказать надо, а кричать – это непедагогично. У ребенка может пропасть аппетит».

Более тонко и сложно характеры детей и взрослых, а также их отношения представлены у В. Драгунского. Рассказ «Тайное становится явным» на первый взгляд иллюстрирует знакомую истину: правда рано или поздно обнаружится, от лжи станет только хуже, так как вместо одного проступка отвечать придется за два. Однако не все так просто и явно в этом рассказе, в название которого вынесена, казалось бы, знакомая мораль: не надо врать. У Драгунского можно говорить не только о тексте – но и о подтексте. Мама предлагает в качестве альтернативы ненавистной манной каше Кремль не случайно. Сын мечтает о героях и славе, она – о том, чтобы он вырос настоящим человеком. И она-то знает, что героизм может быть будничным, это ежедневное преодоление своих слабостей. Битву с кашей Дениска проиграет, но горький и важный урок от этого поражения получит на всю жизнь. К ужасу разоблачения присоединяются не только жалость и стыд при виде пострадавшего от каши, но и стыд перед несправедливо обвиненной мамой, которой приходится разрешать проблему, успокаивать и чистить жертву обмана. Все это заставит Дениску многое передумать и прочувствовать. Потому в финал вынесена констатация общеизвестной истины, которую озвучит не взрослый – а сам юный герой, и долгий взгляд, молчаливое признание маминой правоты и своей слабости, за которыми последует готовность стать – сильнее.

А когда мама вернулась, мне даже страшно было на нее взглянуть.

Но я себя пересилил, подошел к ней и сказал:

– Да, мама, ты вчера сказала правильно. Тайное всегда становится явным!

Мама посмотрела мне в глаза. Она смотрела долго-долго и потом спросила:

– Ты это запомнил на всю жизнь?

И я ответил:

– Да¹.

Тема вранья организует сюжет другого рассказа Драгунского: «Пожар во флигеле, или подвиг во льдах»². И вновь банальная истина: не надо врать, ибо разоблачение неизбежно – лишь один из планов повествования. На поверхности уже знакомый мотив: ложь прикрывает неблагоприятный поступок, опоздание на урок заигравшихся мальчишек. Но в подтексте открывается новая функция лжи: вранье может быть способом саморепрезентации. Мальчишки отвергают в качестве оправдания версию с большими зубами и останавливаются на героической: спасении ребенка из пожара или изо льда. Опозда-

¹ Там же. С. 108–109.

² Драгунский В. Все Денискины рассказы и детские повести. М., 2010. С. 188.

ние прощено, но герои продолжают рассказ о своих подвигах. В этом вдохновенном вранье уже нет практического смысла, но Мишка врет – творя свой новый героический образ, продолжая линию великих врунов – от Чаппеллетто до Хлестакова.

Ложь без цели и практической выгоды, вдохновенное вранье сродни полету фантазии. Стихотворение «Врун» Д. Хармса, построено как диалог. С одной стороны – врун, и его невероятные утверждения, с другой – «оппоненты», не готовые признать небывальщину. Начало диалога еще можно отнести к лжи-саморепрезентации: если «у папы моего было 40 сыновей», то у вруна – 39 братьев! Но в дальнейшем он точно не извлекает практической выгоды из своего вранья, а творит новый небывалый мир, заглядывая в глубины океана и взлетая под небеса. В итоге оппоненты веселого вруна попадают в ловушку его творческого полета, завораживающего ритма: в последней строфе они, привычно не соглашаясь с вруном, готовы отрицать очевидное: возможность дотронуться до носа! В процессе этого «вранья» появляется новая альтернатива: не ложь и правда, а мир фантазии, где под морем стоит часовой с ружьем, собаки летают как птицы, по небу катится золотое колесо, – и скучный мир полуправды, где часовой – с метелкой, а в небе – тарелка или лепешка.

Подведем итог. Схематично тема вранья в отечественной детской литературе XX в. может быть представлена так. В просветительской традиции врут слабые дети, а их исправляют мудрые взрослые. В романтической – врут испорченные взрослые, а их разоблачают чистые сердцем дети. Реализм исследует мотивы лжи и механизмы ее преодоления, модернизм предлагает ложь-фантазию в качестве альтернативы унылой действительности. Но, как любая схема, эта – лишь обнажает сложность литературного процесса и богатство оригинальных художественных решений.

А. А. Липинская

Россия, Санкт-Петербургский государственный университет

«ПРИВИДЕНИЕ? НЕТ НИЧЕГО ПРОЩЕ!»
ПАРОДИЙНАЯ ГОТИКА
МОЛОДОГО А. КОНАН ДОЙЛА

Категория лжи, обмана весьма неоднозначно соотносится с жанром готической новеллы. У данного жанра есть своя гносеология, которая предполагает проблематизацию достоверности, невозможность однозначного выбора между различными истолкованиями, но это именно достоверность, а не правдивость. В частности, рассказчик может быть ненадежным, но вполне искренним – он испытал ужас и заражает своими переживаниями читателя. Соответственно, готическая новелла, в центре которой – идея обмана, это случай своеобразный и заслуживающий рассмотрения.

Таков, например, рассказ молодого Конан Дойла «Привидение на выбор». Текст этот интересен тем, что в нем сходятся несколько линий – и освоение автором конвенций литературной готики (и тут же – ее пародирование)¹, и попытки жанрового синтеза. Готическая новелла вообще обладает, если так можно выразиться, уникальной валентностью – в силу ряда особенностей она может комбинироваться с детективом, научной фантастикой, на уровне отдельных мотивов обогащать многие другие жанры, и как раз у зрелого Конан Дойла есть примеры подобного (готические мотивы в «Собаке Баскервилей», синтез готики и научной фантастики в «Ужасе пещеры Голубого Джона» и «Ужасе высот»). Рассмотрим в этом свете генезис и некоторые особенности «Привидения на выбор», что может оказаться полезно для понимания не только логики и творческого подхода данного автора, но и природы и возможностей готической новеллы в целом.

Первые страшные истории вышли из-под пера писателя в период расцвета того, что по-английски называется *ghost stories* (букв. «истории с привидениями»). Рассказ «Призрак усадьбы Горсторп» (*The Haunted Grange of Goresthorpe*, 1877)² – вообще один из первых у Конан Дойла, от него в свое время даже отказались в журнале «Блэквудс мэгезин»³, где подобные тексты печатались в большом количестве на

1 В этот период готическая новелла была по-прежнему чрезвычайно популярна, но бесконечно повторяющиеся конвенции жанра уже вызвали целую волну пародий. См., напр.: *The Victorian Gothic. An Edinburgh Companion*. Ed. by A. Smith and W. Hughes. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. Vol. 8. P. 100.

2 URL: https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=The_Haunted_Grange_of_Goresthorpe (дата обращения: 13.05.2019).

3 Там же.

очередной волне огромной коммерческой востребованности готики¹. Текст незатейливый и при этом очень характерный – он представляет собой собрание клише: скептически настроенный молодой медик приезжает к другу и видит самое настоящее привидение, и даже не одно. Очевидно, что совсем молодой на тот момент автор (ему едва минуло восемнадцать) осваивает конвенции жанра, но уже явно тяготеет к иронии – и в том, как внезапно исчезает друг рассказчика (это утрированный прием, типичный для «страшных рассказов»: свидетелей не осталось, и доказать, равно как и опровергнуть, достоверность произошедшего невозможно), и в названии усадьбы: *gone* контекстуально переводится как «кровища», то есть приемы настолько обнажены, что становится понятно: рассказанное не стоит воспринимать всерьез.

Уже среди напечатанного молодым автором – два совсем не готических рассказа, в которых Конан Дойл отрабатывает темы и приемы, которые потом отзовутся в новелле «Привидение на выбор».

«Рассказ американца» (*The American's Tale*, 1880) – попытка конструирования стилизованного образа рассказчика. Удалой американец рассказывает английским джентльменам совершенно неправдоподобную историю о том, как одного человека убило хищное растение. Как он появился в такой компании, не объясняется (и, по всей видимости, не важно), акцент сделан на его манере повествования, в духе американского «ярна», фольклорной небылицы, рассказываемой с самым серьезным выражением лица. А в самом конце обыгрывается реакция слушателей:

– A most extraordinary narrative! – said Dawson. – Who would have thought a Diancea had such power!

– Deuced rum yarn! – said young Sinclair.

– Evidently a matter-of-fact truthful man, – said the doctor.

– Or the most original liar that ever lived, – said I.

I wonder which he was².

(– В высшей степени необычайный рассказ! – сказал Дэвсон. – Кто бы мог подумать, что венерина мухоловка обладает такой силой!

– Треклятый пьяный трепач! – сказал молодой Синклер.

– Очевидно же, что это правдивый и здравомыслящий человек, – сказал доктор.

– Или самый оригинальный лжец на свете, – сказала я.

Уж не знаю, кто он был в итоге.)

1 Сорочан А. Ю. Дискурсы ужасного: к постановке проблемы // Все страхи мира: horror в литературе и искусстве: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2015. С. 12.

2 Conan Doyle A. My Friend the Murderer and Other Mysteries. New York, 1893. P. 257. Здесь и далее перевод мой. – А. Л.

Рассказчик, довольный собой, с важным видом удаляется, а все остальные обсуждают, возможно ли все это. Спектр реакций широк – от объявления услышанного пьяным бредом до очень двусмысленного обмена репликами доктора и повествователя: то ли тут побывал абсолютно правдивый человек, то ли искуснейший из лжецов, кто именно – определить невозможно. Очевидно, что Конан Дойл играет с читателем, снимая оппозицию лжи и правды. История про кровожадную венерину мухоловку подчеркнута абсурдна, зато искусство рассказчика несомненно, он смог поразить и озадачить своих слушателей и позабавить читателя.

Еще один рассказ, основанный на мотиве искусной лжи – «Ветеран» (That Veteran, 1882). Нарратор встречает на постоялом дворе человека, который якобы побывал на Крымской войне – во всяком случае, незнакомец рассказывает о ней всевозможные истории, удивительные и очень подробные. Под очередную солдатскую байку собеседник засыпает, а утром понимает, что его ограбили. Прибежавший на шум хозяин заведения оказывается тем самым сержантом Тернбуллом, за которого выдавал себя мошенник – хитрец несколько раз слышал, как старый вояка делится воспоминаниями, и все хорошенько запомнил. Это очень простой, но эффектный прием: присвоение чужих историй как присвоение чужой идентичности, сотворение языковой маски. А вот что говорит ограбленный:

And so, reader, I present you with a string of military anecdotes. I don't know how you will value them. They cost me a good watch and chain, and J14 7s 4d, and I thought them dear at the price¹.

(И вот, читатель, я представляю вам целый ряд солдатских баек. Не знаю, как вы их оцените. Мне они обошлись в хорошие часы, цепочку, 14 фунтов, 7 шиллингов и 4 пенса, кажется, все же дороговато.)

То есть происходит еще один обмен – историй на деньги и ценности, фактически торговая сделка, причем невыгодная. Рассказчик шутит над собственной наивностью и непрактичностью, а слова тем временем обретают плоть: они могут на время превратить одного человека в другого и имеют денежный эквивалент.

Все вышеописанные моменты, штампы литературной готики – искусное мошенничество, обретающее реальность слово – преобразовались в новелле «Привидение на выбор» (Selecting a Ghost, 1883). Тексты-«предшественники» абсолютно различны по жанру: готика, стилизованный «ярн» и как будто реалистический рассказ с плутов-

¹ URL: https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=That_Veteran (дата обращения: 13.05.2019).

ским сюжетом, но автор отрабатывает в них приемы, которые потом будут функционировать вместе, в рамках одной истории.

В подзаголовке возникает уже знакомый нам вымышленный топоним Горсторп (The Ghosts of Goresthorpe Grange; в самом тексте он, конечно, тоже есть) – это не должно было восприниматься как цитата, поскольку ранний текст не был опубликован, то есть писатель, видимо, просто использовал уже готовую находку, которая показалась ему удачной. Однако в данном случае комический характер текста явно усилен. Это история про нувориша, который решил укомплектовать только что купленный замок привидением.

Привидение в данном случае выступает в роли commodity, престижного предмета потребления. Поводом для этой шутки послужил, с одной стороны, пик моды на истории с привидениями, вторая волна (если считать, что первая – это роман тайны и ужаса), с другой – определенная экономическая ситуация, помешательство на роскоши и экзотике, не всегда сочетающееся с высокой культурой. Вот как расуждает персонаж:

My habits are conservative, and my tastes refined and aristocratic. I have a soul which spurns the vulgar herd. Our family, the D'Odds, date back to a prehistoric era, as is to be inferred from the fact that their advent into British history is not commented on by any trustworthy historian¹.

(Я консервативен, у меня утонченный аристократический вкус. Душа моя отторгает вульгарную толпу. Наше семейство, Д'Одды, восходит к доисторической эпохе, как можно заключить из того факта, что их появление в истории Британии не отметил ни один заслуживающий доверия историк.)

Комичная фамилия с «благородной» приставкой переводится как «чудик, странный тип». Д'Одд начинал свой жизненный путь в лавке бакалейщика, но уже успел обзавестись снобизмом и претензиями на аристократизм. Речь его звучит как акт саморазоблачения – чего стоит абсурдное продление родословной до доисторических времен и указание на то, что ни один заслуживающий доверия историк об этом не писал (надо полагать, потому, что в доисторическую эпоху этим было некому заняться). Конан Дойл доводит гротеск до предела, его не интересует психологическое правдоподобие, это очевидная пародия, не лишенная игрового начала – столь же уверенно и самодовольно в другой новелле американец вещал про жуткое растение.

Впрочем, Д'Одд вовсе не лукавит – он действительно мыслит такими категориями:

¹ Conan Doyle A. My Friend the Murderer and Other Mysteries. P. 209

*Goresthorpe Grange is a feudal mansion – or so it was termed in the advertisement which originally brought it under my notice*¹.

(Горстопн – феодальное имение – по крайней мере, так оно было обозначено в рекламном объявлении, из коего я о нем узнал.)

Если в рекламе сказано, что феодальный – значит, действительно феодальный. Мистер Д'Одд не врет, напротив, он патологически доверчив и в силу этого готов выдать желаемое за действительное. И, конечно, если есть реклама, то есть и спрос. Коммерческий подход к экзотике и романтике явно забавляет писателя, но оказывается внутренне близок герою, потому что он – лавочник, возжелавший почувствовать себя знатным лордом.

Д'Одд сам подробно рассказывает, как он увлекся призраками – оказывается, он с детства любил соответствующую литературу, ради ее чтения выучил немецкий и даже пытался изловить призрака в чулане, чтобы посмотреть на него. Здесь в гиперболизированном, комичном виде описаны вполне узнаваемые в то время реалии – современники писателя действительно тяготели к оккультизму, много было переведенных с немецкого книг² и даже попыток научного подхода к привидениям, для чего собирались наблюдения и ставились самые настоящие эксперименты (достаточно вспомнить известное Общество психических исследований).

Итак, Д'Одд замечает, что в рекламе о призраке не было ни слова, то есть его не обманули – однако же, странно, неужели он стал обладателем замка без привидения? Сама возможность покупки героя не смущает, хотя читателю очевидна абсурдность предприятия: в конце концов, призрак предполагает какую-то историю, традицию. Д'Одд в такие тонкости не вдается, зато он явно хорошо выучил некий набор штампов: следит за дуновением ветра, скрипом половиц и прочими знаками, в «страшной» литературе сопутствовавшими появлению призраков. Столь же очевидно прониклась духом «старой» готики вся семья – жену героя зовут Матильда (как героиню «Замка «Отранто»), и она играет на клавесине (анахронизм, опять-таки отсылающий к определенной традиции).

Помощь приходит в лице родственника жены, человека предприимчивого, но не слишком компетентного – услышав слово *spirits* (переводится и как «духи, привидения», и как «спиртные напитки»), он в первую очередь думает не о призраках, а о выпивке. Автор словно постоянно напоминает читателю о неадекватности задумки Д'Одда: ни он сам, ни мир, в котором он живет, не совместимы с миром старинных чудес.

¹ Там же.

² Davison C. M. Gothic Literature. 1764–1824. Cardiff: University of Wales Press, 2009. XVI. P. 114.

Родственники вместе штудируют рекламные объявления – точный и забавный каталог модных в то время оккультных увлечений, и вот, наконец, найден спасительный адрес, а вскоре приезжает и продавец.

Instead, however, of being the sallow-faced, melancholy-eyed man that I had pic-tured to myself, the ghost-dealer was a sturdy little podgy fellow, with a pair of wonder-fully keen sparkling eyes and a mouth which was constantly stretched in a good-humoured, if somewhat artificial, grin¹.

(Однако же торговец призраками оказался не бледным человеком с меланхоличным взглядом, которого я представлял себе, а крепким низеньким толстячком с удивительно внимательными блестящими глазами и постоянно растянутым в добродушной, пусть и несколько искусственной, улыбке ртом.)

Д'Одд ожидает, что этот человек будет сам выглядеть как готический персонаж, а он оказывается совершенно прозаическим с виду субъектом, зато блестящие глаза и искусственная улыбка сразу наводят на подозрение – опять-таки читателя, а вовсе не наивного героя. Такой ход (читатель видит на шаг дальше героя и успеваеет встревожиться, когда ничего еще не случилось) обычен для серьезных готических новелл, но там он служит нагнетанию страха и тревоги, а здесь смешит.

Товар, естественно, необходимо осмотреть и выбрать понравившееся. То, что происходит далее, напоминает ярмарочный балаган с демонстрацией дешевых спецэффектов или немудреное театральное представление. Покупателю, к тому же, предлагают выпить что-то странное, как бы готовя его к просмотру, и снова ясно, что это ход, позволяющий расположить к себе клиента, любящего таинственность, а само зелье обладает наркотическим эффектом – опять-таки, обычный для поздней готики мотив (герой болен, падает в обморок, подвергается действию алкоголя или сомнительных лекарств, что затрудняет верификацию – или же облегчает фальсификацию – загадочных событий).

Призраки представляют собой всю галерею типажей, заимствованных еще из романов тайны и ужаса, на которых, видимо, воспитывался мистер Д'Одд. Здесь и старухи с когтями, и бледные прекрасные девы, и кавалер со шпагой. Призраки сами обращаются к покупателю, мешая утрированную литературную фразеологию с языком современной рекламы:

I am the invisible nonentity. I have affinities and am subtle. I am electric, magnet-ic, and spiritualistic. I am the great ethereal sigh-heaver. I kill dogs. Mortal, wilt thou choose me?²

1 Conan Doyle A. My Friend the Murderer and Other Mysteries. P. 218.

2 Там же. С. 225.

(Я – незримое ничто. Я утончен и склонен к привязанностям. Я электрический, магнетический, спиритуалистический. Я великий эфирный вздыхатель. Я убиваю собак. Смертный, выберешь ли ты меня?)

Или же так (с ноткой саморазоблачения):

– Ha! ha! – she screamed, holding out her wizened hands like the talons of an unclean bird. – You see what I am. I am the fiendish old woman. I wear snuff-coloured silks. My curse descends on people. Sir Walter was partial to me. Shall I be thine, mortal?¹

(– Ха-ха! – возопила она, протягивая иссохшие руки, словно когти нечистой птицы. – Ты видишь, кто я. Я злая старуха. Я ношу шелка цвета табачной пыли. Я извергаю проклятья. Сэр Вальтер был равнодушен ко мне. Буду ли я твоей, смертный?)

Сэр Вальтер, равнодушный к призрачной даме – это Вальтер Скотт, широко использовавший готические мотивы, автор известных «Писем о демонологии и ведовстве» и нескольких готических новелл.

Эта часть новеллы наполнена разнообразными отсылками, в том числе к Эдгару По. Герой считает, что выбирает привидение для своего замка, а читатель разглядывает галерею типажей и цитат.

Д'Одд останавливает свой выбор на призрачной деве, поскольку равнодушен к женским чарам – и лишается чувств, что вызывает в памяти классический прием поздней готики и ситуацию из рассказа «Ветеран» (герой засыпает под рассказы мошенника). Он приходит в себя под отчаянные крики жены: «Нас ограбили!» Продавец призраков оказался мошенником, а неутомимый и неисправимый владетель замка пишет врачу, желая выяснить мнение специалиста касательно загадочного питья в бутылочке. Тем временем поисками преступника занимается Скотланд-Ярд. Д'Одд же, по его собственному заверению, излечивается и с неохотой погружается обратно в суетный девятнадцатый век. Характерно, что медицинское и юридическое обоснование происшествия, которые в классической ghost story всегда являются лишь возможностями, здесь в конечном счете преобладают. Конечно, рассказ представляет собой пародию и отчасти сатиру на современные увлечения, причем с признаками разных жанров: история с привидением оборачивается историей криминальной.

Но самое интересное происходит в области эпистемологии. В «серьезных» историях с привидениями повествование построено так, что определить меру достоверности происшествия невозможно. Здесь же мошенник обманывает Д'Одда, Д'Одд обманывает сам себя,

¹ Там же.

и условно честен только автор, который выстраивает всю эту конструкцию, обнажая швы, нестыковки, несовместимость знаковых систем (в данном случае – мир готического романа, структура готической новеллы и существующая в реальности система ценностей, одновременно тяготеющая к коммерции и романтике, весьма распространенная среди современников писателя и породившая достаточно серьезный запрос на литературную и театральную продукцию соответствующей тематики).

И, конечно, здесь использованы ранние наработки – идея мошенничества на доверии, возможного благодаря искусству рассказчика; убедительность полнейшего абсурда в глазах охочей публики; конвенции литературной готики разных периодов.

Ранние пародийные рассказы Конан Дойла позволяют, в числе прочего, понять, откуда возникает у него тяга к гибридизации жанров (готика, детектив, научная фантастика), и уточнить, как воспринимались некоторые устоявшиеся формулы литературной готики в конце XIX столетия.

Е. П. Беренштейн
Россия, Тверской государственный университет

**«НЕНУЖНОЙ РАКОВИНЫ ЛОЖЬ».
КОНЦЕПТ «ЛЖИ»
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ
ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА**

*Ты запрокидываешь голову,
Затем, что ты гордец и враль.
М. Цветаева¹*

Ложь, особенно в эстетико-метафорическом аспекте, полисеман-тична; у Осипа Мандельштама² ложь (наряду с синонимичными поня-тиями: неправда, кривда, обман) предстает в широком семантическом поле. Начнем с нравственного аспекта. Безобидная и даже притяга-тельная ложь может выступать как синоним неточных воспоминаний. Так, в повести «Египетская марка» (1927) о главном герое, Парноке, го-ворится: «У него были ложные воспоминания: например, он был уве-рен, что когда-то, мальчиком, он пробрался в пышную конференц-залу и включил свет...» (2, 64). Но сразу отметим, что в этих «ложных воспо-минаниях» доминирует творческая активность воображения.

Ложь как вульгарное бытовое вранье упоминается поэтом, но са-ма этическая проблема его занимает мало, поскольку «вранье», в си-лу откровенной фальшивости, пробуждает лишь чувство отвращения. В той же повести, девушки в прачечной на вопрос о хозяине рубашки отвечают «лживым бессовестным хором» (2, 68).

В творческой этике у Мандельштама ко лжи отношение иное, се-рьезное и непримиримое – как к халтуре и безответственности. Так, он чрезвычайно резко пишет в 1922 г. по поводу «Записок чудака» Андрея Белого: «Плохая книга – всегда литературное и социальное преступле-ние, всегда ложь» (2, 292), – и ниже поясняет: «Отсутствии меры и так-та, отсутствие вкуса есть ложь, есть первый признак лжи» (2, 293).

Теперь обратимся к поэзии. В стихах 1925 г. «Жизнь упала, как зар-ница...» (1, 156–157) речь идет о любви, причем «запретной» (в то время Мандельштам был влюблен в Ольгу Ваксель и посвятил ей эти стихи), отсюда и строки: «Изогвавшись на корню, / Никого я не ви-ню...» Но ведь собственная ложь тоже оказывается неподсудной... В то же время, под знаком этой лжи мир преображается: «Ангел

¹ Из стихотворения 1916 г., входящего в «цикл», посвященный Мандельштаму, в кн.: *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 86.

² Цитаты из его произведений приводятся в тексте по изданию: *Мандельштам О. Э.* Соч.: В 2 т. М., 1990 – с указанием тома и страницы в скобках.

в светлой паутине / В золотой стоит овчине...» Метонимия «ангел» по отношению к возлюбленной не нова. Но ложь, преображающая быт («Хочешь, валенки сниму, / Как пушинку подниму») порождает красоту:

*Как нечаянно запнулась
Изоглась, улынулась –
Так, что вспыхнули черты
Неклюжей красоты...*

Причем этот эпитет двойственен: от осознания лжи и от неожиданности («вспыхнули») преображения. Двойная ложь связывает оба модуса существования – обыденный и фантастический – воедино:

*Есть за куколем дворцовым
И за кипенем садовым
Заресничная страна, –
Там ты будешь мне жена.*

Здесь важно отметить слова «есть» и «будешь», которые указывают на наличие и перспективу. В заключительных четверостишиях:

*Выбрав валенки сухие
И тулупы золотые,
Взявшись за руки, вдвоем
Той же улицей пойдем,*

*Без оглядки, без помехи
На сияющие вежи –
От зари и до зари
Налитые фонари...*

– валенки, тулупы, фонари и прочие знаки действительности остаются обязательными и неизменными атрибутами реального мира, но – существующего под знаком любви и преображающей лжи.

Теперь вернемся к первой книге стихов Мандельштама «Камень» (1913, 1916), где одним из знаменательных, даже программных стихотворений является «Раковина» (1911; 1, 76). Отметим здесь очевидное влияние «ночных» стихов Ф. И. Тютчева – одного из самых важных для Мандельштама русских поэтов – и прямую отсылку к строке Н. С. Гумилева: «Раковина я, но без жемчужин»¹, – из поэмы 1910 г. «Открытие Америки». Давно общим местом стал разговор (впрочем, далеко не исчерпанный) о густом аллюзивном ряде в творчестве Ман-

¹ Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 198.

дельштама. Но здесь не менее важно еще одно имя – Ф. Ницше. Это уже было отмечено А. Г. Мецем¹. У Ницше в книге «Так говорил Заратустра» (1882, глава «О поэтах») читаем: «Почему же ты сказал, что поэты слишком много лгут? <...> Ах, я закидываю сеть в их [поэтов] моря, желая поймать хороших рыб; но каждый раз вытаскиваю голову какого-нибудь старого бога <...>. Конечно, попадают жемчужины в них; тем более похожи сами они на твердые раковины моллюсков. И часто вместо души находил я в них соленую слизь»².

Стихотворение начинается так:

*Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой.*

Стихия – равнодушна (ниже: «Ты равнодушно волны пенишь...»), и это равнодушие усугубляется ее агрессивностью («я выброшен...»). Диалоги со стихией также не получается: хоть она и «поет», но «несговорчиво». При этом именно «ненужность» «раковины» делает ее чуждой стихии. Но именно «ложь» «раковины» становится если не залогом, то указанием на возможность ее возвращения в родную стихию: «Но ты полюбишь, ты оценишь / Ненужной раковины ложь» (вовсе не случайно слово «оценишь» является анаграммой слова «Ницше»). (Отметим устойчивость мотива возвращения в первородную стихию у Мандельштама: «Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись»; «...я вернусь в родной звукоряд» и др.) Слияние со стихией и насыщенность ею – такая динамика наполняет темный и нерасчлененный мир («ночь», «пучина мировая») предметно-образным (хотя, опять же, «стихийным») рядом: «шепотами пены, туманом, ветром и дождем...». Если это уподобить тютчевскому «океану», который «объемлет шар земной», то «раковина» выброшена именно из-за ее отдельности. Слияние стихийного и «обособленного» основано на «лжи» поэзии.

Обратимся к стихотворению 1911 г. «О небо, небо, ты мне будешь сниться!..» (1, 77). Первоначальный вариант стихотворения включал в себя четыре четверостишия, из которых, в качестве окончательного варианта, автор оставил лишь второе. Слепнет небо, и сгорает день, «как белая страница». В исключенном первом четверостишии дискретный мир – «яркие лоскутья – / Все, что осталось от тетради бедной...» (1, 366). Тетрадь, страница – атрибуты творчества, опять же, не востребованные цельным миром, который себя и не проявляет («небо» – будет только «сниться»). «Жемчужный почерк оказался ложью» – первый

¹ В кн.: Мандельштам О. Э. Камень. Л., 1990. С. 292.

² Ницше Ф. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 2007. Т. 4. С. 133, 135.

стих третьего четверостишия, – своей декларативностью указывает на недостижимость единства мира в творчестве. С этим связана общая минорность настроения, в отличие от пафоса «Раковины»: «Не мучь меня: я ничего не значу / и черный хаос в черных снах лелею!»¹ Здесь «не-нужность» «лжи» в эстетико-онтологическом плане приводит к пессимистическому выводу. Возможно, поэтому Мандельштам оставил лишь четверостишие, где «ослепшее небо» и «сгоревший день» погружают мир в стихию ночи («будешь сниться»). Но сам этот сон есть, во-первых, индивидуальная субъективная рефлексия, а во-вторых, – демонстрация неравенства «я» и «мира»; но сон – своего рода «ложь», которая является связующим звеном между «я» и «не-я».

Позднее поэт чаще обращается к синониму «лжи» – «неправде». Однако это не антоним «правды», а свидетельство ее неполноты, иллюзорности. Нам придется снова отступить от хронологии и перенестись в 1925 г., к стихам, посвященным уже упоминавшейся Ольге Ваксель. Если в рассмотренном в начале стихотворении «ложь» – начало преобразующее, то в стихотворении «Из табора улицы темной...» (1, 158), написанном пятистопным амфибрахием с женскими клаузулами и состоящем из пяти трехстишных строф – «белых» терцетов, передается динамика отчаянного метания в лишенном гармонии мрачном мире. Здесь уличные реалии (табор, карета, «извозничьих санок полозья», «плетенка рогожи», копыта) связаны мотивом беспорядочного движения и сплетаются с обрывками воспоминаний, которые вместе образуют тот самый нестройный «табор», из которого нет выхода («и некому молвить: «из табора улицы темной...»). Свет – связан с воспоминаниями: «И кольца зрачков одеваются выпушкой светлой», – в то время как «колючие звезды», носители, так сказать, «внешнего» света, лишь подчеркивают ирреальность изображаемого: «И только и свету – что в звездной колючей неправде». Если горизонталь отмечена хаотическим метанием, то вертикаль в виде «звезд» обнаруживает обман этой космической гармонии мира, причем обман – болезненный («колючие звезды», «колючая неправда»). Если в «Камне» «настоящая / с таинственным миром связь» передается через образ звезды, причиняющей физическую боль («своей булавкой заржавленной / достанет меня звезда» (1, 77–78), звезды, которая, если и не лжива, то «неправильна», и если в стихотворении «Я ненавижу свет / Однообразных звезд...» (1, 78) динамика другая – от земли к небу, то в «Таборе...» мы оказываемся в замкнутом «театрализованном» пространстве («а жизнь проплывет театрального капора пеной»), где под этим «светом» звезд сама жизнь, как видим, оказывается «пеной», то есть чем-то иллюзорно-эфемерным, где «неправда» является общим знаменателем неистинного и безнадёжного существования.

¹ Вар.: «И безобразную печаль лелею» (Мандельштам О. Э. Камень. С. 292).

Какой очевидный контраст со стихотворением «Silentium» (1910) (1, 70–71) из «Камня», где «пена» – образ порождающего гармонию стихийного начала («Останься пеной, Афродита...»).

В стихах 1930-х гг. «неправда» оказывается некоей персонифицированной внешней силой, губительно воздействующей на человека, особенно – на творческого человека. В черновом варианте известного стихотворения 1931 года «За гремучую доблесть грядущих веков...» прямо обозначен подход к этой теме. В обращении к «веку-волкодаву»: «А не то уведи – да прошу поскорей – / к шестипалой неправде в избу» (1, 393), – эта персонификация обозначает губительную силу, однако неорганичность в данном конкретном тексте этого образа очевидна. В другом черновом варианте последний стих: «И неправдой искривлен мой рот» (1, 510), – не нравился самому автору, возможно, из-за двойственного прочтения: то ли мой рот кривится от произнесения неправды, то ли это насилие со стороны персонифицированного образа. Однако, пусть в черновиках, но здесь заявлена тема тотальной неправды, несущая социально-политический оттенок.

Собственно стихотворение под заглавием «Неправда» написано чуть позже, и в нем используется строка «к шестипалой неправде в избу» (1, 173–174). Приведем сначала комментарий Н. Я. Мандельштам: «О шестипалости – это, конечно, фольклор, но, кроме того, кличка была <у Сталина> и «рябой» и «шестипалый». <...> Скорее, ход такой: для людей шестипалость – примета зла»¹. Помимо прочего, скажем, что шестипалость оказывается одним из атрибутов неправды, потому что это фантастический, «потусторонний» недостаток. С одной стороны, «неправда» хлебосольна, с другой стороны, – извращенность этого угощения («А она из ребячьих пупков / Подает мне горячий отвар»). С одной стороны, – уют, с другой, – загаженность («Вошь да глушь у нее, тишь да мша, – / Полуспаленка, полутюрьма...»). И – состояние неизбежной предопределенности: «Ведь лежать мне в сосновом гробу». Горькая ирония финальных строк: «Ничего, хороша, хороша... / Я и сам ведь такой же, кума» – свидетельство обреченности лирического «я».

В 1937 г. поэт как бы возвращается к мотивам лжи, намеченным в «Камне», но в большей мере – в плане экзистенциальном. Стихотворение «Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева...» (1, 238), где стихийный, но вполне гармоничный простор («и парус медленный, что облаком продолжен»), где «длинней органых фуг, горька морей трава – / Ложноволосая – и пахнет долгой ложью», – так вот, этот простор противостоит реальности обреченного, но стоического существования по ту сторону «свободной стихии» – прекрасной, потому что «пахнет долгой ложью».

¹ Мандельштам Н. Я. Комментарий к стихам 1930–1937 гг. // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 203.

Е. В. Зименко
Россия, Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова

**СВИДЕТЕЛЬСТВО ХУДОЖНИКА-ДИЛЕТАНТА
В ДЕЛЕ О «БЛАГОНАМЕРЕННОЙ
ФАЛЬСИФИКАЦИИ»
ПЕТРА БАРАНОВСКОГО**

«Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется...». Также нам не дано предугадать, как наш облик преломится в сознании того или иного человека. Тем более предугадать, что подумают люди новых поколений об обстоятельствах нашей жизни.

Эта работа началась с неожиданной находки в семейном архиве. Когда я раскрыла небольшой альбом с рисунками моего отца, датированными 1947 г., то первым делом обратила внимание на портреты искусствоведов, с которыми он учился в ИФЛИ и затем МГУ¹. Имена ифлийцев время от времени звучали в нашем доме: Ира Данилова, Ира Антонова, Боба Бродский, Кира Володина², Евсей Ротенберг. Беглые карандашные зарисовки сохранили молодой облик этих искусствоведов, ставших в будущем известными учеными. В том далеком 1947 г. мой отец Владислав Мстиславович Зименко (1919–1994) готовился к защите кандидатской диссертации, посвященной портретному искусству Ореста Кипренского, и работал в Институте истории искусств. Е. И. Ротенберг вспоминал о сокурснике Владиславе Зименко:

...он работал в институте Академии художеств, был потом ответственным редактором журнала «Искусство», <...> активно занимался наукой; он первым из нас стал кандидатом наук, во время войны уже получил это звание³. Способный был человек, хорошо рисовал⁴.

1 ИФЛИ (МИФЛИ) был объединен с МГУ в ноябре 1941 г., когда оба вуза находились в эвакуации в Ашхабаде.

2 Данилова Ирина Евгеньевна (1922–2012) – доктор искусствоведения, музейный работник, специалист по классическому искусству Западной Европы и искусству Древней Руси; Антонова Ирина Александровна (род. 1922) – доктор искусствоведения, директор ГМИИ им. А. С. Пушкина в 1961–2013 г., специалист по искусству итальянского Возрождения; Бродский Борис Ионович (1920–1997) – доктор искусствоведения, профессор Театрального института им. Б. Шукина; Володина (в замуж. Юмашева) Кира Семеновна (1918–2009) – искусствовед, переводчик, специалист по русскому искусству первой половины XIX в.

3 Аберрация памяти Е. И. Ротенберга: кандидатскую диссертацию «Портретное искусство О. А. Кипренского» В. М. Зименко защитил в 1948 г.

4 Ротенберг Е. И. Беседы с Е. И. Ротенбергом. Февраль 2007 года / публ. Лидии Чаковской // Искусствознание. № 1–2. С. 44.

М. В. Алпатов, научный руководитель моего отца, сам был весьма неплохим художником-пейзажистом. Он всегда советовал своим ученикам и юным коллегам хотя бы понемногу заниматься рисунком и живописью, чтобы лучше понимать законы искусства. Отцу удавались беглые портретные зарисовки. Рисунки не просто передавали сходство – в них читался характер человека, его психологическое состояние. Многие из нас во время долгих научных заседаний машинально что-то чертят или рисуют. Он же набрасывал в небольшом альбоме портреты, чаще всего профили – быстро и легко. Для таких зарисовок достаточно нескольких минут. Но часть портретов была сделана на другой бумаге и потом вклеена в альбом. Возможно, на место тех изображений, которые, по мнению автора, не совсем удались, и он перерисовал их и затем вклеил. Похоже, что над всей серией портретов шла особая работа, и художник придавал ей особое значение.

К сожалению, в семье я ничего не слышала об этом альбоме. Пришлось его изучать так, будто он дошел до нас из глубины веков без всякой предыстории. Это обстоятельство очень осложнило дело, и я лишь предлагаю некую реконструкцию, составленную буквально по крупицам, сопровождая ее иллюстрациями, публикуемыми впервые.

Крайние даты рисунков в альбоме: 1 февраля 1947 – 29 мая 1947 г., а между ними портреты-зарисовки не только сокурсников отца, но буквально всего цвета тогдашней искусствоведческой науки: И. Э. Грабаря, М. В. Алпатова, Б. Р. Виппера, А. М. Эфроса, В. Н. Лазарева, Э. Н. Ацаркиной, А. А. Сидорова, А. Л. Шульца, В. Д. Блаватского, Г. И. Гояна, А. Д. Чегодаева, Б. В. Алперса, Н. М. Чегодаевой-Гершензон; архитекторов: А. В. Щусева и Е. А. Левинсона; историков архитектуры: Д. Е. Аркина и А. Н. Тихомирова. Некоторые портреты не подписаны, и изображенных на них можно определить с большей или меньшей степенью вероятности, к примеру, Б. И. Пуришева, Н. А. Демину, С. С. Чуракова. Портретов бывает по несколько на одной странице, поэтому можно предположить, что сделаны они одномоментно, на каком-то общем собрании. Ученые запечатлены не за совместным чаепитием или оживленным разговором, а именно в момент напряженного слушания.



Портрет П. Д. Барановского.
Бумага, графитный карандаш. Рис. В. М. Зименко. 1947 г.

Почти все портреты поясные или оплечные. Только один человек показан стоящим за кафедрой или столом. Поза его очень напряженная: он выставил перед собой руки, будто опираясь на них, и чуть наклонил вниз голову. Так может выглядеть человек, говорящий о том, что дается ему нелегко. Под зарисовкой карандашная подпись почерком отца: «П. Д. Барановский». Естественно, возникло предположение, что архитектор-реставратор Петр Дмитриевич Барановский (1892–1984) запечатлен во время доклада на знаменитом объединенном заседании сектора архитектуры и сектора живописи Института истории искусств АН СССР, состоявшемся 11 февраля 1947 г. Именно его доклад, поддержанный участниками заседания, привел в конечном итоге к тому, что 10 декабря того же года И. В. Сталин подписал указ о создании в Спасо-Андрониковом монастыре в Москве «историко-архитектурного заповедника имени русского художника Андрея Рублева»¹.

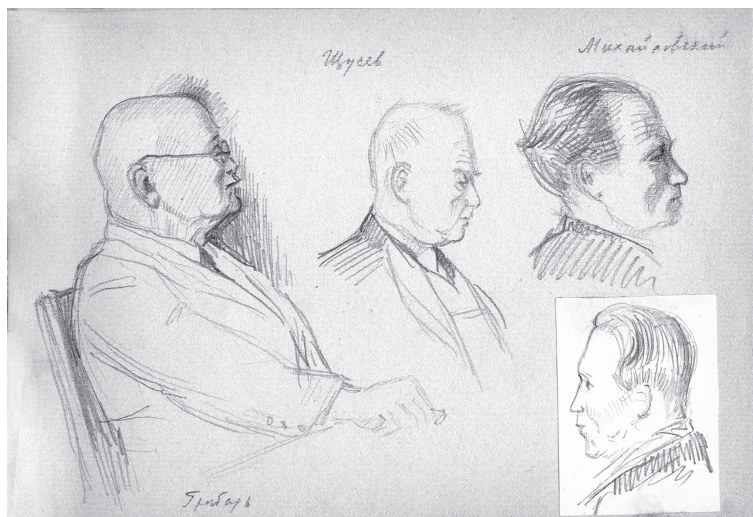
Тогда становится понятным присутствие всех этих выдающихся ученых в одно время в одном месте. Заседание происходило в Инсти-

¹ Постановление Совета Министров СССР № 3974 // Петр Барановский: Труды, воспоминания современников / сост. Ю. А. Бычков, О. П. Барановская, В. А. Десятников, А. М. Пономарев. М., 1996. С. 38.

туте истории искусств АН СССР, возглавляемым тогда И. Э. Грабарем. Работавший там, как и мой отец, молодой искусствовед В. П. Толстой, вспоминая середину 1940-х гг., называл те же имена:

...в сектор изобразительного искусства входили сам И. Э. Грабарь, Б. Р. Виппер, М. В. Алпатов, А. А. Сидоров, Н. И. Романов (бывший директор Румянцевского музея), А. М. Эфрос, А. Д. Чегодаев, И. С. Зильберштейн, Н. М. Гершензон и другие известные искусствоведы¹.

Объяснимо и наличие в альбоме портретов архитекторов и историков архитектуры.



Портреты И. Э. Грабаря, А. В. Шуцева, Б. И. Михайловского и Б. И. Пурешева (?)

Поводом для заседания послужило неожиданное, но очень своевременное «обнаружение» П. Д. Барановским в архивных материалах историка Н. П. Чулкова поврежденного временем текста, списанного с надгробной плиты иконописца Андрея Рублева. «По комментариям можно было определить, что они сделаны знаменитым нашим ученым Гергардом Миллером»². Барановский предложил собравшимся ученым свою реконструкцию этой надписи. По другой версии, которая также восходит к Барановскому и известна по воспоминаниям

¹ Толстой Вл. О нашей университетской жизни в 1941–1945 гг. // Искусствознание. 2013. № 1–2. С. 53.

² Герхард Фридрих Миллер (1705–1783); см.: Барановский П. Д. Доклад на объединенном заседании сектора архитектуры и сектора живописи Института истории искусств АН СССР 11 февр. 1947 г. «О времени и месте погребения Андрея Рублева» // Петр Барановский: Труды, воспоминания современников... С. 20).

его учеников и сподвижников, он сам обнаружил на территории древней обители надгробие Андрея Рублева. Барановский утверждал, что успел сделать с плиты наспех только эстампаж, но на следующий день оказалось, что рабочие отправили ее в камнедробилку, превратив в груды щебня¹. В любом случае научному сообществу пришлось иметь дело лишь с реконструкцией некоего текста. Единственной гарантией подлинности сенсационной находки была безупречная научная репутация Барановского.

В настоящее время, после неоднократных дополнительных поисков, ни в архиве Чулкова, ни в так называемых «портфелях Миллера», на которые ссылался Барановский, никаких следов текста с могильной плиты Рублева обнаружить не удалось². Исследования текста надписи обнаруживают многочисленные лингвистические и исторические несоответствия 1430 г., указанному как год смерти Андрея Рублева, «запечатленный» на плите³. Все это заставило сперва очень осторожно, но потом и более решительно говорить о факте научной фальсификации. Хотя, справедливости ради, скажем, что некоторые ученые даже не допускают мысли о том, что Барановский был способен на такое и видят в словах о «мифе», «благонамеренной фальсификации» или «вынужденно сфабрикованной фальсификации» покушение на авторитет выдающегося реставратора⁴ и даже кощвенно оскорбление причисленного к лику святых иконописца Андрея Рублева.

Что заставило Барановского, человека с безупречной научной репутацией, прочитать доклад со столь сомнительной фактической основой? Его старший коллега по реставраторскому цеху Н. Д. Виноградов определил Барановского как «заядлого» и «одержимого» реставратора. Тот же Виноградов утверждал: «Он говорить не любит»⁵. Видимо, лишь чрезвычайность ситуации вынудила Барановского, который никогда не был публичной персоной, выступить перед большим научным собранием.

В силу своего рода деятельности Барановский неоднократно становился свидетелем разрушения памятников древнерусской архитектуры в советскую эпоху. В 1947 г. угроза гибели нависла над

1 Бычков Ю. А. Житие Петра Барановского. М., 1991. С. 99–100; Десятников В. Гражданин отечества // Москва. 1987. № 8. С. 162.

2 Дудочкин Б. Н. Текст с надгробия Андрея Рублева – «благонамеренная» фальсификация П. Д. Барановского // II Деминские чтения. Отчетная науч. конф. Музея им. А. Рублева по итогам 2016 г.: Тезисы докладов. М., 2017. С. 38.

3 Авдеев А. Г. К вопросу о надгробии преп. Андрея Рублева // Вопросы эпиграфики. М., 2006. Вып. 1. С. 165–185.

4 Ульянов О. Г. «Деисус Андреева письма» из Благовещенского храма Московского Кремля. К 575-летию преставления преподобного иконописца // Новая книга России. 2004. № 10–11. (URL: <http://www.voskres.ru/bogoslovie/ulyanov.htm> (дата обращения: 16.06.2019).

5 Беседа В. Д. Дувакина с Н. Д. Виноградовым 14 нояб. 1984 г.: URL: <http://oralhistory.ru/talks/orh-423.pdf> (дата обращения: 16.06.2019).

Спасо-Андрониковым монастырем – древнейшим памятником московской архитектуры. Он стал таковым после сноса храма Спаса-на-Бору в Кремле по личному указанию И. В. Сталина¹. Власти Москвы, столкнувшись с тяжелейшим послевоенным жилищным кризисом, запланировали снос монастыря «в связи с расширением завода имени Владимира Ильича и созданием квартала новых жилых домов»². Известно, какой болезненной была реакция Барановского на снос Спаса-на-Бору, Казанского собора и Иверских ворот на Красной площади, церкви Параскевы Пятницы на Моховой и др. К примеру, все годы лагерного заключения и ссылки³ его мучили слова следователя о том, что как раз в дни следствия на Красной площади снесли собор Василия Блаженного. Вернувшись в Москву после долгого и вынужденного отсутствия, реставратор успокоился только тогда, когда увидел на Красной площади знакомый силуэт Василия Блаженного⁴.

Думается, что именно тюремный опыт убедил Барановского, что для советских начальников не столь важно, как события происходили на самом деле, важнее, как про них будет написано в бумагах. Этот эффект он испытал на себе. Во время следствия он уже и сам не понимал, где правда и где обман, «когда ложное бредовое построение стало казаться похожим на истину»⁵. Так вот, и доклад Барановского только кажется «похожим на истину»: в нем приведено множество фактов, даны разнообразные ссылки, но все это напоминает ловкое жонглирование, а не «уникальный исторический документ» и не его «скрупулезное научное исследование»⁶.

Так, Барановский делает вывод: «Необычайность архитектурных форм Андроникова собора по сравнению со всеми другими памят-

1 Храм Спаса-на-Бору, перестроенный в 1566 г., имел фрагменты 1333г. (времени его закладки), считался старейшим памятником Москвы. Был снесен в 1933 г. в ходе подготовки к XVII съезду ВКП(б). По утверждению того же Н. Д. Виноградова, Сталин не хотел покидать Кремль во время съезда, а храм мешал перестройке Андреевского и Александровского залов Большого Кремлевского дворца, где предполагалось провести съезд, вместо Большого театра (см. выше). Храм был снесен на основании решения Политбюро ЦК ВКП(б) от 24 сентября 1932 г. по предложению Авеля Енукидзе, но в Москве существовала городская легенда, которая все же истинным виновником сноса памятника называла именно Сталина. Якобы он, проезжая по Кремлю, увидел, что рядом с храмом навалены дрова. «Безобразие, убрать!» – буркнул Сталин, но никто не осмелился спросить, что надо убрать, поэтому дрова вывезли, а храм снесли (См.: *Борев Ю. Б.* Краткий курс истории XX века в анекдотах, частушках, байках, мемуарах по чужим воспоминаниям, легендах, преданиях и т. д. М., 1995. С. 109).

2 *Щукина Е. П.* Как рождалось «Русское чудо» // Петр Барановский: Труды, воспоминания современников... С. 198.

3 Барановский был арестован 4 октября 1933 г., был в лагере до 1936 г. (см.: там же. С. 166).

4 *Бычков Ю. А.* Житие Петра Барановского... С. 162.

5 Там же. С. 160. Цитируется собственноручное письмо Барановского.

6 *Ульянов О. Г.* «Деисус Андреева писма» из Благовещенского храма...

никами ранней Москвы, гармоничность частей, стройность и изысканность форм говорят об авторстве крупного художника, каковым, согласно цитированному документу, я полагаю, был Андрей Рублев»¹. Естественно, хочется посмотреть, что же это за «цитированный документ». Барановский приводит фрагмент из жития прп. Никона Радонежского с упоминанием об Андрее Рублеве:

После кончины (Андроникова игумена святого Саввы²) в обители были: игумен Александр, ученик вышеупомянутого игумена Саввы, муж добродетельный и мудрый и весьма необыкновенный, и также другой старец его (ученик Саввы), именем Андрей иконописец, весьма необыкновенный, всех превосходящий великой мудростью, имеющий почитаемую старость, и прочие многие, с которыми хорошо строилась обитель. И с помощью Божией (они) создали в своей обители церковь каменную зело красну (прекрасную) и росписью чудной своими украсили руками в память своих отцов, которая до сего времени видится всеми во славу Христу Богу³.

Из этого пространного текста Пахомия Логофета вовсе не следует, что Андрей Рублев был автором архитектурного решения церкви. Точно так же из того, что знаменитый русский просветитель XVIII в. Н. И. Новиков не нашел в Андрониковом монастыре надгробия Рублева, не следует, что оно там было, но Барановский ссылается на имя Новикова, как будто оно в данном контексте что-то доказывает.

Скорее всего, Барановский понимал, что для спасения обители требуются очень конкретные и внятные властям «факты», поэтому нужен точный год смерти Андрея Рублева, нужно больше говорить не об иконописце, а вообще о гениальном русском художнике, едва ли не о родоначальнике русской реалистической живописи – к тому же еще и архитекторе. Видимо, иных аргументов в защиту разрушающейся обители у ученого не нашлось. В докладе он как бы между прочим заметил, что потребность решения вопроса о надгробной надписи возникла в связи «с необходимостью подкрепления позиций Андроникова монастыря в смысле его сохранения»⁴. Это вполне согласуется с тем, что мы знаем о Барановском. Его друг и биограф Ю. А. Бычков утверждал: «В работе у Петра Дмитриевича был некоторый элемент авантюризма. Но это не от характера шло, а от обстоятельств»⁵.

Барановскому посвящена в альбоме только одна страница, но это – его смысловой центр. Портреты искусствоведов и архитекторов со-

1 Барановский П. Д. Доклад на объединенном заседании... С. 31.

2 Пояснения в скобках П. Д. Барановского.

3 Там же. С. 30.

4 Там же. С. 21.

5 Бычков Ю. А. Житие Петра Барановского... С. 152.

ставляют очень важное дополнение. Для многих из них творчество Андрея Рублева было частью жизни, и вряд ли доклад Барановского мог ввести их в заблуждение. К примеру, И. Э. Грабарь был одним из пионеров в изучении и реставрации работ Рублева в советское время¹. В альбоме два портрета Грабаря в разных ракурсах. Его характерной лепки мощная бритая голова, с выпуклым лбом, со слегка прищуренными глазами под круглыми стеклами очков, особенно хорошо удалась художнику. Работая в Институте истории искусств, отец имел возможность многократно наблюдать Грабаря в разных ситуациях и, кроме альбомных зарисовок, сделал еще два больших отдельных портрета – карандашом и акварелью.



Портрет М. В. Алпатова

М. В. Алпатов – научный руководитель отца, был вынужден оставить изучение древнерусского искусства в 1930 е гг. и защищать докторскую диссертацию в 1940 г. по монографии «Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто»². Только во время войны он сумел опубликовать небольшую книжечку о Рублеве³. Скромная, в условиях военного времени, она вышла с орнаментальной обложкой по рисунку Алпатова⁴. В ней автору пришлось в духе советского времени «оправдывать» иконописца: «Современники понимали, что образы

1 См.: *Грабарь И.* Раскрытие памятников живописи // *Художественная жизнь.* 1919. № 1 (дек.). С. 8–10; *Андрей Рублев: Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг.* // *Вопросы реставрации: Сб. Центральн. Гос. реставрац. мастерских / под ред. И. Э. Грабаря.* М., 1926. Вып. 1. С. 7–112.

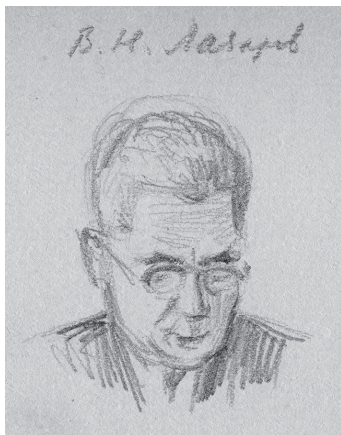
2 *Алпатов М. В.* *Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто.* М.; Л., 1939.

3 *Алпатов М. В.* *Андрей Рублев, русский художник XV века.* М.; Л., 1943.

4 *Алпатов М. В.* *Воспоминания. Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства.* М., 1994. С. 139.

Рублева – это поэтическое иносказание, что в ангелах своих он прославляет русского человека, своею кистью служит народу»¹. Однако мы знаем, что не только современники Рублева умели понимать иносказания – этим искусством в полной мере владели и советские люди. Они умели отделять истинные взгляды исследователя от идеологических довесков.

На том же листе изображен В. Н. Лазарев – еще один знаток древнерусского искусства. Его статья о мастерской Андрея Рублева появилась в 1946 г.² В альбоме и Алпатов, и Лазарев имеют вид удрученный, смотрят в разные стороны и как будто в пол. Кстати, в своей работе «Этюды о Феофане Греке» Лазарев сделал такую сноску: «Рублев умер ок. 1427 или ок. 1430 г. Вторую дату отстаивает П. Д. Барановский, но она не является бесспорной»³. Лазарев присутствовал на докладе в 1947 г., но в своей более поздней печатной работе счел необходимым расставить точки над *i*, подвергнув «открытие» Барановского сомнению.



Портрет В. Н. Лазарева

Особый интерес, на мой взгляд, представляют портреты двух Борисов – Б. В. Михайловского и Б. И. Пуришева. Если портрет первого подписан, то второй определен предположительно по месту в альбоме (рядом со своим другом и соавтором «Очерков истории древнерусской монументальной живописи» (М.; Л., 1941)) и внешнему сходству. Оба они известные литературоведы: Михайловский – специалист

1 Там же. С. 24.

2 Лазарев В. Н. О методе работы в рублевской мастерской // Доклады и сообщения филологического факультета МГУ. М., 1946. Вып. 1. С. 60–64.

3 Лазарев В. Н. Этюды о Феофане Греке // Византийский временник / изд. Институтом истории Академии наук СССР. М., 1956. Т. 9. С. 203. Стр. 9.

по русской литературе начала XX в. и, в частности, по творчеству Горького, Пуришев – по немецкой литературе XII XVIII вв. По меткому замечанию германиста В. Г. Зусмана, книга была написана «в тот момент, когда почти все профессиональные историки древнерусского искусства сидели по тюрьмам и лагерям»¹. «Очерки» появились после ряда поездок по старинным русским городам, которые друзья посещали во время отпусков, знакомясь с древними фресками: «... движимые любовью к русской культуре, попавшей в большую беду, мы задумали написать книгу во славу этой культуры, обладающей непреходящей ценностью»². «Очерки...» каким-то чудом проскочили советскую цензуру и были напечатаны в Ленинграде в начале 1941 г. (почти весь тираж погиб на складе Печатного двора во время одной из бомбежек)³.

Только портреты в альбоме дают понять, что Михайловский и Пуришев были на заседании 11 февраля. Присутствовал на нем, видимо, еще один человек, чье пребывание в зале было еще более неожиданным. На одном из листов, рядом портретами И. Э. Грабаря и Б. Р. Виппера, судя по подписи и остаткам клея, находился портрет искусствоведа, реставратора и музейного работника Н. П. Сычева – человека трагической судьбы. Он, ученик знаменитых Н. П. Лихачева и Н. П. Кондакова, в 1922–1926 гг. возглавлял Русский музей и немало способствовал сохранению и даже спасению произведений искусства в эти трудные годы. В 1933 г. был арестован по так называемому «делу славистов»⁴ и приговорен к 8 годам лагерей и ссылке. После лагеря с 1944 г. жил во Владимире, где начал работу над реставрацией фресок Андрея Рублева в Успенском соборе. Он не имел права въезда в Москву до самого времени снятия судимости в 1954 г. Сейчас невозможно установить, при каких обстоятельствах из альбома пропал портрет Сычева, но то, что ученый, несмотря на все запреты, был на заседании, кажется почти доказанным фактом.

Трудно предположить, что среди столь блестящих ученых не нашлось человека, который мог бы выступить с опровержениями или хотя бы сомнениями. И, действительно, для настоящего ученого вряд ли можно придумать более драматичную ситуацию, когда надо поддержать коллегу в его «лжи во спасение». Это молчание, вероят-

1 Зусман В. Г. Б. И. Пуришев – германист // Пуришев – ученый и педагог. М., 2013. С. 242–243.

2 Пуришев Б. И. Воспоминания старого москвича. М., 1998. С. 70.

3 Там же. С. 73.

4 «Дело славистов» – уголовное дело по обвинению в контрреволюционной деятельности большого числа представителей интеллигенции, в основном Ленинграда и Москвы (См.: Ашин Ф. Д., Алпатов В. М. «Дело славистов»: 30 е годы. М., 1994).

но, означало предварительный сговор – тот редкий случай, когда научное сообщество проявило завидное единодушие.

Очень умело подвел итог заседания А. В. Щусев, возглавлявший сектор архитектуры. Он высоко оценил «чрезвычайно важное сообщение» Барановского. Щусев сформулировал общую для всех собравшихся задачу: «Мы должны проявить известный напор, чтобы поддержать Петра Дмитриевича и дать ему возможность довести эту работу до конца». И в качестве послесловия: «Москва находится даже в худшем положении, чем другие наши города. В Москве, где мы живем, был момент, когда, действительно, архитекторам оставалось только застрелиться, чтобы не быть свидетелями такого позора, когда ломались замечательные памятники»¹. Так Щусев дал понять, что речь идет не о тексте на могильной плите, а о спасении произведений древнего зодчества.

Похоже, что никто из присутствовавших не захотел стать соучастником разрушения памятника, тем более имея перед глазами пример «одержимого» реставратора Барановского, ради спасения обители поставившего на кон свою научную репутацию. К счастью, авантюра увенчалась успехом и даже с лихвой: в год 800-летия Москвы удалось не только спасти самый древний ее памятник – Спасо-Андроников монастырь, но и превратить его в музей-заповедник древнерусской культуры имени Андрея Рублева.

¹ Щусев А. В. Заключительное слово на заседании 11 февр. 1947 г. // Петр Барановский. Труды, воспоминания современников... С. 37.

Т. П. Христолюбова
Россия, Санкт-Петербургский государственный
химико-фармацевтический университет

«Я СЖУЛЬНИЧАЛ!»: ЭЗОПОВ ЯЗЫК В ТВОРЧЕСТВЕ К. С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА

Творчество Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина (1878–1939) пришлось на сложный и противоречивый период в развитии русского искусства и культуры. Родившийся в маленьком городке на Волге в семье сапожника, Петров-Водкин приложил массу усилий, чтобы получить образование и сделать себе имя в художественной среде. Художник был близок с участниками «Мира искусства», разделял социалистические убеждения, был близок с эсэрами (в частности, в их программном печатном органе – газете «Дело народа» в 1917 г. вышли несколько его статей о проблемах художественного образования), являлся членом Вольфилы (Вольной философской ассоциации), оппозиционной большевикам. После Февральской революции 1917 г. Петров-Водкин под эгидой М. Горького активно участвовал в формировании культурной политики страны. Он радостно встретил революцию, ожидая приход в мир «нового человека», однако история сложилась иначе. Многие люди из его окружения и друзья были вынуждены эмигрировать из страны или же оказались арестованы. Участник Вольфилы, поэт Константин Эрберг иронично отзывался об особенностях философских взглядов Петрова-Водкина:

Особенно беспомощен бывал он тогда, когда пытался объяснить свои собственные произведения, которые зачастую были замечательны именно своей убедительностью. Это был подлинный художник, чистой воды живописец, кроме своего искусства мало чем интересовавшийся¹.

Чтобы выжить, художнику приходилось «наступать на горло собственной песне», не писать о том, к чему звало вдохновение, а работать по государственному заказу. Не имея возможности говорить открыто, художник вкладывал в свои картины скрытое повествование, используя своеобразный «эзопов язык» в живописи. Разгадка части этих символов представляется актуальной до сих пор.

В 1934 г. Петров-Водкин пишет портрет В. И. Ленина. Вождь мирового пролетариата показан сидящим в рабочем кабинете за столом среди книг, документов, пресс-папье. Перед ним – сборник стихотворений Пушкина. Позже, на вечере творческого самоотчета в 1938 г. художник скажет об этой картине:

¹ ИРЛИ. Ф. 474. № 53. Л. 83.

Мне хотелось дать Владимира Ильича живым – дать уютную обстановку, где он сам собой: он, конечно, читает Пушкина, а затем ляжет спать. Я даже придумал, что ему дать читать: это «Песни западных славян», так как мне казалось, что эти вещи должны действовать сильно и остро¹.

Ранее художник уже обращался в своем творчестве к образу Ленина. Его работа «Ленин в гробу» (1924) была создана на основе зарисовок с натуры.

К 1934 г. образ организатора и руководителя Октябрьской революции оказался широко растиражированным и до некоторой степени подвергся «мифологизации». Картина Петрова-Водкина – это попытка художника наполнить образ вождя мирового пролетариата собственными, важными для него смыслами в условиях, когда портретное сходство и историческая правда утратили свою важность. К большевикам художник относится резко отрицательно. В частности, на одном из заседаний Вольной философской ассоциации в 1920 г. (согласно воспоминаниям философа и публициста Аарона Захаровича Штейнберга) он произнес: «Я лучше обращусь в басурманы, чем пойду на празднование этой поганой Октябрьской революции»². Итак, можно предположить, что «уютный» образ Ленина в рабочем кабинете на картине К.С. Петрова-Водкина таит в себе более мрачное начало.

Художник любил стихи Пушкина. Возможно, в тяжелые годы тоталитарного правления советской власти творчество поэта-вольнодумца стало для него некой отдушиной. Художник создает портреты поэта, пишет себя в компании Пушкина и Андрея Белого, в своих автобиографических повестях «Хлыновск» и «Пространство Эвклида» часто использует цитаты из произведений этого выдающегося поэта. Не случайно Петров-Водкин дает своему Ленину в руки «Песни западных славян» – вольный перевод литературной мистификации Проспера Мери-ме. «Песни западных славян» в данном случае очень много говорят и об историческом контексте 30-х годов XX века, и о значении образа Ленина, и о художественной картине мира самого Петрова-Водкина. Герои «Песен» поставлены перед сложными ситуациями, сталкивающиеся с необходимостью выбирать между смертью и предательством. «Песни» буквально пронизаны темой смерти, противостоянию ей и осознанием предопределенности исхода в этой борьбе. По справедливому замечанию Э. Свеницкой, парадокс этого литературного произведения заключается в том, что «человек свободной воли действует в мире тотальной несвободы, полной предопределенности. <...> Герои «Песен» принимают судьбу как данность, здесь обстоятельства

1 РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 2. Ед. хр. 44. Л. 31.

2 Штейнберг А. Друзья моих ранних лет (1911–1928). Париж, 1991. С. 57–58.

ставят человека на грань жизни и смерти, и единственная задача – выстоять под ударами судьбы, повести себя достойно в запредельной ситуации, ощущая ее естественность и необходимость»¹.

Сквозной в «Песнях» является тема вурдалака – ожившего мертвеца, популярного персонажа мифологии западных славян, с которым удачно соотносится и образ Ленина, забальзамированное тело которого выставлено в мавзолее на Красной площади в Москве. На связь образа Ленина с потусторонними силами может намекать и тень, которая, словно невидимый двойник человека присутствует на картине. Следовательно, Петров-Водкин помещает Ленина в особый контекст, носящий трагический характер и намекающий на мифификацию образа.

В 1934 г. художник пишет картину «1919 год. Тревога»: в поздний вечерний час глава семьи напряженно вглядывается в темноту за окном, а его жена рядом с ним с тревожным взглядом на лице и в застывшей позе обнимает маленькую дочку. И только младенец спокойно спит в кроватке. О том, что описываемые события на картине происходят в 1919 г. говорит не только ее название, но и разложенная на табуретке «Красная газета», сообщающая о том, что «Враг у ворот». В 1936 г. на вечере встречи в стенах академии художеств Петров-Водкин говорил об этой картине следующее:

Что касается «Тревоги», то я думаю, ясно и по самой трактовке, и с формальной, и со всякой другой стороны, что это – накопление революционной борьбы, это – всегдашнее беспокойство, всегдашняя болезнь за то, чтобы не дрогнули завоевания революции. А тут под городом Юденич. Рабочий полон этим переживанием. И вот – засвистели сирены, которые созывают всех трудящихся на защиту Петрограда. Вот именно этот момент мне и хотелось передать².

Тем не менее, связь картины с репрессиями 1930-х гг. очевидна. Художник мог даже не зашифровывать это в показаниях вечернего времени на часах (9:34). Примечательно, что часы в ряде послереволюционных работ Петрова-Водкина занимают выдающуюся позицию, словно бы возвышаясь над происходящим («Первая демонстрация. Семья рабочих в I годовщину Октября. 1918 год» (1927), «1919 год. Тревога» (1934), «Новоселье (Рабочий Петроград)» (1937) и др.). Можно предположить, что в условиях новой реальности и новой идеологии часы становятся на картинах К. С. Петрова-Водкина заменой иконам и проводником истинного смысла в диалоге со зрителями.

1 Свеницкая Э. «Песни западных славян» Пушкина как художественное единство // Вопросы литературы. 2001. № 1. С. 322.

2 Научный архив РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Ед. хр. 594. Л. 25–25 об.

Кроме того, что стрелки часов на картинах Петрова-Водкина – человека, имевшего глубокие религиозные убеждения – могут являться своего рода указателями на цитаты из Евангелий. На картине «1919 год. Тревога» они могут указывать на Евангелие от Луки:

Смотрите же за собою, чтобы сердца ваши не отягчались объедением и пьянством и заботами житейскими, и чтобы день тот не постиг вас внезапно, ибо он, как сеть, найдет на всех живущих по всему лицу земному; итак бодрствуйте на всякое время и молитесь, да сподобитесь избежать всех сих будущих бедствий и предстать пред Сына Человеческого (Лк. 21:34–36).

Возможно, таким образом художник подчеркивает, что вера является спасением для людей в столь тяжелый период и призывает быть мужественными и стойкими. Примечательно, что во время уже упомянутого вечера встречи в Академии художник, говоря об образах своей картины отмечает следующее:

Должен сказать, что «Тревога» – для меня очень нежная картина. Есть ли это результат процесса выздоровления или мне удалось полюбить людей, которые там изображены, во всяком случае, она на меня действует довольно симпатично, и я вижу, что у нее есть друзья¹.

В 1937 г. художник пишет картину «Новоселье (Рабочий Петроград)», центральной темой которой является болезненный для того времени процесс выселения и «уплотнения» квартир. Известно, что первоначально художник хотел сатирически изобразить сам процесс выселения одной семьи (картина должна была называться «Чуждый элемент»). На вечере творческого самоотчета Петров-Водкин признавался:

Передо мной стоял вопрос, который мне не свойственен – шаржировка вещей и притом вещей отрицательных. Я не могу написать мерзавца – не потому, что я не сумел бы, но черт его знает – каждый мерзавец может быть хорошим! Словом, я почувствовал, что отрицательных явлений я передать не могу, не могу этого вставить, а значит, не могу искренне и радостно продолжать мою работу. <...> Я сделал из этого всего «Новоселье»! Те – чужие – уже выселены. Я сжульничал!²

А в газете «Правда» в статье от 21 октября 1936 г. художник сообщал:

¹ Там же. Л. 16.

² РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 2. Ед. хр. 44. Л. 27 об.

В этой картине я стремлюсь передать великий исторический момент, когда наша страна, победив на фронтах гражданской войны, стала переходить к мирному строительству. Время действия – 1922 г. Весна. Рабочая семья получила новую квартиру в центре города. Прежний хозяин ее – фабрикант или банкир, очевидно, сбежал за границу. В большой комнате с окнами на Неву собралось человек 20 – хозяева и их гости, простые, хорошие люди. В самом их подборе, в выражениях лиц, в одежде, в движениях я показываю и следы оставшейся позади гражданской войны, и начало новой социалистической стройки¹.

Картина многолюдна и насыщена контрастами. Некогда роскошный интерьер с живописью в дорогих рамах (из окна виднеется шпиль петропавловского собора, дающий основание полагать, что прежние владельцы дома были знатными аристократами) пересекает труба печки-буржуйки, одно из оконных стекол выбито и заменено фанерой, рядом с роскошным ковром на полу положен простенький половичок, по соседству с изящными стульями располагаются грубо сколоченные табуретки, сидящие за столом в окружении предметов искусства люди пьют чай из стаканов, поставленных в блюдца; в углу пустует место для иконы, иконный лик же заметен в клетке с попугаем, являющимся расхожим символом имитации без понимания. Сам Петров-Водкин рассказывал о персонажах на картине следующее:

Хозяин – в белой рубашке за столом с трубкой; его жена с ребенком в кресле; затем старик – очевидно, ее отец, который, конечно, приехал из деревни, из колхоза <...>. Все ахают и радуются. Дальше – типаж как бы вышней земской учительницы. Там – с фронта раненый, который рассказывает девушке что-то, они невольно влюбляются, а дальше – семья. Тут – стык молодого на фронтах и старика, который прошел всю жизнь и знает, где раки зимуют, и почему было несчастье на земле русской².

В центральной части картины находится зеркало, в котором отражаются предметы, находящиеся на противоположной стороне комнаты, как бы за спиной у зрителей. На столе рядом с хаотично поставленной посудой стоит будильник, что придает композиции семантику натюрморта *vanitas*. На часах примерно 11:17. В Евангелии от Луки сказано:

Но Он, зная помышления их, сказал им: всякое царство, разделившееся само в себе, опустеет, и дом, разделившийся сам в себе, падет; если же

¹ Петров-Водкин К. Работать хорошо и радостно // Правда. 1936. 21 окт.

² РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 2. Ед. хр. 44. Л. 28.

и сатана разделится сам в себе, то как устоит царство его? а вы говорите, что Я силою веельзевула изгоняю бесов; и если Я силою веельзевула изгоняю бесов, то сыновья ваши чьею силою изгоняют их? Посему они будут вам судьями (Лк. 11:17–19).

Здесь можно вспомнить толкование этого отрывка Феофилактом Болгарским: «Господь говорит им: как возможно, чтобы бес изгнал другого беса? Это было бы уже разрушением его царства»¹. Таким образом, становится ясно, что художник одинаково отрицательно относится как к прежней, так и к новой власти, пришедшей ей на смену; и те и другие для него несут в себе темное начало.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что творчество К. С. Петрова-Водкина (в особенности – его послереволюционные работы) очень противоречивы в отношении изображаемых лиц и сюжетов. Вынужденный создавать картины по государственному заказу, художник нередко обращался к «эзопову языку» в своей живописи, вкладывая в свои внешне понятные работы глубокий тайный символический смысл, понятный не всем. В публичных же выступлениях он давал «официальную» трактовку своих работ. Многие исследователи творчества художника транслировали затем эти его концепции в своих монографиях и статьях о художнике. Однако я убеждена, что большую часть символики работ К. С. Петрова-Водкина и его тайного «эзопова языка» еще предстоит разгадать.

¹ Толкование на Святое Евангелие Блаженного Феофилакта Болгарского: В 2 т. [Текст]. М., 2011. Т. 2: Толкование на Евангелие от Луки. Толкование на Евангелие от Иоанна. С. 71.

**ЛОЖЬ НА СЦЕНЕ
И ЗА КУЛИСАМИ**



В. Л. Гайдук
Россия,
Государственный музейно-выставочный центр
«РОСИЗО», Москва

**«ПРЕКРАСНАЯ ФРАУ ЛОЖЬ!»
(«КРАСНЫЙ КАБАЧОК»
ВС. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА)**

Рубеж XIX–XX вв. – время интенсивных интеллектуальных исканий. Кризис в науке и искусствах, который был связан с утверждением нового типа рациональности, привел к переосмыслению основ и поиску новых форм выражения. В это время искусство освобождается от необходимости воспроизводить действительность и служить эстетическому наслаждению зрителей, оно создает собственные законы и нормы.

В первом, программном, номере журнала «Аполлон» Вс. Э. Мейерхольд пишет: «То, что в наши дни представляется на сценах, за небольшим исключением, – антиискусство, быть может «литература», но не искусство!»¹ Стремление театра выйти за пределы литературоцентричности, которая господствовала весь прошлый век, заставляет режиссеров и актеров заново переосмыслить роль режиссера и актера в театре. В поиске истинной сущности театра режиссеры обращаются к античным постановкам, средневековым мистериям и спектаклям эпохи Возрождения и Барокко.

В 1907 г. по инициативе Н. Н. Евреинова в Петербурге открывается Старинный театр. В сезоне 1907 / 1908 для постановки были отбраны средневековые и ренессансные пьесы, а в сезоне 1911 / 1912 главный акцент был сделан на репертуаре испанского театра эпохи Возрождения. Метод, который Евреинов использовал в своих постановках, он назвал «художественно-реконструктивным»: режиссер должен «войти в дух и мелочи исторической эпохи настолько, чтобы оказаться полномочным к работе как художник воспроизводимой им эпохи»².

В процессе работы над спектаклями Евреинов приходит к выводу, что главным в спектакле является театральное действие, «которое на основании текста, иконографии и прочих театральных данных обуславливает спектакль определенного стиля, определенного художественного содержания и значения»³. Евреинов одним из первых

1 Мейерхольд В. Э. О Театре // Аполлон. 1909. № 1. С. 71.

2 Евреинов Н. Н. Метод художественной реконструкции театральных постановок // Театральные новации. Пг., 1922. С. 81.

3 Там же. С. 82.

задумывается над ролью зрителя в театре. Он считал, что зритель является важной частью любой постановки, поэтому при художественной реконструкции важно максимально приблизить зрителя к той исторической эпохе, произведением которой является спектакль.

В 1908 г. Вс. Э. Мейерхольд пишет статью «Старинный театр» в С. Петербурге»¹. Он говорит о двух разных путях использования пьес старинных театров. Если первый путь сводится к детальной реконструкции спектакля, как это делал Евреинов, то второй предлагает делать спектакли в духе старинных театров, то есть брать «пьесы, написанные в манере (курсив Мейерхольда. – В. Г.) старых театров, инсценировать их в свободной композиции на тему примитивного театра»². В качестве примера последнего пути Мейерхольд приводит собственные эксперименты и, в частности, постановку «Сестры Беатрисы» в театре В. Ф. Комиссаржевской. В «Сестре Беатрисе», также как и в более ранних спектаклях, режиссер добивался стилистического единства текста, музыки, актерской речи, мизансцен и декораций, но, по мнению критиков, это далеко не всегда ему удавалось³.

В том же 1908 г. Мейерхольд начинает работать на Императорской сцене в качестве режиссера драмы и оперы и актера драмы. Приглашение Мейерхольда на Императорскую сцену было смелым шагом со стороны В. А. Теляковского, директора Императорских театров. Он вспоминал:

Принятие на службу Мейерхольда вызвало немало недоумений среди служащих казенных театров – удивлялась и публика, и пресса. Опасались за устои Александринского театра. На мой же взгляд они были так прочны и солидны стариной и традициями, что не только один Мейерхольд, но и три Мейерхольда их бы не расшатали. Можно было скорее опасаться, что Мейерхольд, попав на прочное казенное место, не бросил бы опасный путь исканий и сделался бы своим человеком⁴.

Сцена Александринского театра меньше всего подходила для эксцентричных экспериментов, Мейерхольд прекрасно это понимал, поэтому главной целью своей работы он провозгласил «неустанное воскрешение старинного репертуара»⁵. Два года спустя Мейерхольд

1 Мейерхольд Вс. Э. «Старинный театр» в С.-Петербурге (Первый период) // Мейерхольд Вс. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 189–191.

2 Там же. С. 189.

3 См., напр.: Ростиславов А. Призраки на сцене // Театр и искусство. 1906. № 49. С. 767–769.

4 Теляковский В. О Мейерхольде // Жизнь искусства. 1923. № 14. С. 15 (благодарю С. В. Денисенко за эту цитату).

5 Театрал. У В. Э. Мейерхольда // Петербургская газета. 1908. 1 окт. (Цит. по: Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 116).

расширил границы репертуара, который кажется ему подходящим для Александрийской сцены: «от Эсхила до Метерлинка и от Фонвизина до Чехова с побегами в сторону бесспорно литературной новейшей драмы»¹. За это время Мейерхольд ставит на сцене Александрийки три пьесы: «У царских врат» К. Гамсуна (1908), «Шут Тантрис» Э. Харта (1910) и «Дон Жуан» Мольера (1910).

Параллельно с работой на Императорской сцене Мейерхольд ставит спектакли в театре «Лукоморье», Доме Интермедий, Башенном театре и театре в Териоках. В историографии сложилось мнение, что для работы вне стен Императорского театра Мейерхольд использовал псевдоним доктор Дапертутто². Вероятно, исследователи повторяют эту мысль вслед за биографом Мейерхольда – Н. Д. Волковым, книга которого, как известно, редактировалась самим Мейерхольдом. У Волкова указано: «на афишах «Дома интермедий» имя Мейерхольда не стояло. Вместо него стоял «Доктор Дапертутто», псевдоним, который придумал для Мейерхольда Кузмин, дабы скрыть под гофмановской маской «приватную деятельность» режиссера императорских театров»³. На самом деле на афише Дома интермедий значилось следующее: «Постановка доктора Дапертутто (Вс. Эм. Мейерхольда)»⁴. Доктор Дапертутто не был в полном смысле псевдонимом, это было элементом театрального образа Мейерхольда.

Мнимая «двуликость» Мейерхольда давала исследователям основание противопоставлять постановки Мейерхольда на Императорской сцене постановкам в частных театрах⁵. Творческая деятельность Мейерхольда была, безусловно, многосторонней, но его искания нельзя строго разделить на «частные» и «казенные». Целью этих исканий был ответ на вопрос: что есть театр. Ответ прозвучит из уст барона Мюнхгаузена – персонажа пьесы «Красный кабачок», поставленной Мейерхольдом на сцене Александрийского театра в 1911 г.

1 Мейерхольд Вс. Э., Озаровский Ю. Э. Докладные записки директору Императорских театров // Творческое наследие Вс. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 22.

2 Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 2. С. 117–125; Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд... С. 114–220; Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская. СПб., 2006. С. 11–32.

3 Волков Н. Д. Мейерхольд. Т. 2. С. 119.

4 Ремизов Н. В. Афиша художественная. Санкт-Петербург, Товарищество актеров, писателей, музыкантов, художников «Дом интермедий» «Исправленный чудак»; «Шарф Коломбинь»; «Блэк энд уайт» 4–6 октября 1911 г. // Государственный Центральный музей им. А. А. Бахрушина. Коллекции-online. [Электронный ресурс]. М., 2019. URL: <http://collection.gctm.ru:9000/items?info=54510&sa-performance=178318> (дата обращения: 29.07.2019).

5 Это выражено даже в названии «Мейерхольд и доктор Дапертутто»: у Волкова так озаглавлен второй том биографии Мейерхольда; у Рудницкого так называется одна из глав его работы.

1 сентября 1910 г. в дневнике Теляковского значится следующее: «Ю. Беляев написал одноактную пьесу «Красный кабачок», и что удивительно, за эту пьесу хлопочет Мейерхольд – этот строгий судья репертуара»¹. Премьера состоялась 22 марта 1911 г. Спектакль был дан всего семь раз. Для сравнения – дебютный спектакль Мейерхольда на Александринской сцене «У Царских врат» был дан 8 раз, «Шут Тантрис» был более востребованным и шел 24 раза, а «Дон Жуан» был дан 42 раза². Славы «Дон Жуана» и «Шута Тантриса» «Красный кабачок» не снискал. Даже исследователи творчества Мейерхольда об этом спектакле упоминают лишь вскользь³. Такое невнимание к спектаклю, кажется неоправданным: текст был написан известным петербургским журналистом и драматургом Юрием Беляевом, чьи пьесы с успехом шли в театрах двух столиц; музыку написал Михаил Кузмин, это было третьей совместной работой Мейерхольда и Кузмина; сценографию разработал Александр Головин, с которым Мейерхольд уже поставил несколько спектаклей на сцене Императорских театров.

Сохранность источников по этому спектаклю также довольно велика. Сохранился первоначальный черновой автограф, цензорский и рабочий экземпляры пьесы⁴; монтировка спектакля, список бутафории и реквизита⁵, эскизы костюмов и декораций⁶, несколько фотографий актеров в ролях⁷.

В номере журнала «Обозрение театров» за 23 марта 1911 г. было напечатано либретто «Красного кабачка»:

1 Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1909–1913. СПб., 2016. С. 222.

2 Информация о количестве спектаклей взята из изд.: История русского драматического театра. М., 1987. Т. 7. С. 498; С. 567; С. 405 (Репертуарная сводка).

3 Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд... С. 142; Hoover J. M. Meyerhold and his set designers. New York, 1988. P. 82–83.

4 См. подробнее статью С. В. Денисенко в наст. изд.: С. 209–222.

5 РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Д. 77.

6 Эскизы декораций и костюмов хранятся в Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина. Они были приобретены в 1915 г. Бахрушиным

7 Фотография Ю. М. Юрьева в роли Смолякова опубликована: *Альфиуллер А.* Пять рассказов о знаменитых актерах. Л., 1985. С. 261; Фотография М. П. Домашевой в роли Дуни Слезкиной хранится в фонде актрисы: РГАЛИ. Ф. 2431.

Оп. 1. Д. 49. Л. 3. Публикуется впервые в наст. изд. илл. 1

(См. подробнее об этом: *Дмитриева А., Липатова М.* Театральное наследие Головина и Бахрушина // Третьяковская галерея. 2014. № 3. С. 122–127).

Часть эскизов опубликована на сайте ГЦТМ им. А. А. Бахрушина: Спектакль «Красный кабачок» // Государственный Центральный музей им. А. А. Бахрушина. Коллекции-online. [Электронный ресурс]. М., 2019. URL: <http://collection.gctm.ru:9000/items?sa-performance=194695> (дата обращения: 29.07.2019). Также эскизы костюмов и бутафории хранятся в ОРиРК СПбГТб (см. подробнее статью С. В. Денисенко в наст. изд.).

В канун Рождества 1798 г. в «Красном кабаке», на 10-й версте по Петергофскому шоссе, собралась компания гвардейских офицеров и актрис, под руководством старого вельможи, князя Курмышева. Хорошо кутнули, но веселья не было, хотя были молоды, влюблены и пьяны. Решили в шутку, позвать скончавшегося в 1797 г. барона Мюнхгаузена. И к их ужасу, в комнате появляется тень барона. Смешные рассказы барона оживили веселье, женщины потянулись к барону; настроение приподнялось. Одна из актрис всплакнула по утраченной юности. Но в самый разгар веселья барон Мюнхгаузен должен исчезнуть – вороны стучат в окна и зовут его на берег Гавеля, около Потсдама. Он должен быть везде, где люди жаждут веселья. Пирующая компания сердится; готова встать драка. Но пьяный сон валит всех. Барон произносит монолог о царстве лжи, выдумки, фантазии, которые управляют миром и выпивает бокал за всех, кто лжет, выдумывает, творит, и исчезает. Разбуженные слугой участники пирушки разъезжаются, вспоминая о красивом и добром, чудном старике¹.

Главные действующие лица пьесы, как видно из либретто, – гвардейские офицеры, актрисы, бывший екатерининский вельможа и барон Мюнхгаузен, в пьесе названный Неизвестным. Первоначально распределение ролей выглядело следующим образом: Князь Курмышев – Давыдов², Загорский – Ходотов, Смоляков – Юрьев, Лиза Огонькова – Есипович / Прохорова, Дуня Слезкина – Домашева / Панчина, Ольга Шумихина – Тиме, Повитухина – Стрельская / Чижевская, Неизвестный – Ге / Мейерхольд³. Впоследствии распределение мужских ролей осталось почти без изменений. С распределением женских ролей дело обстояло сложнее. 1 февраля 1911 г. Теляковский запишет в дневнике: «Беляев обещал роль Ведринской после раздачи другим. Не желая обижать Домашеву, он ей дал роль Есипович, которая, таким образом, осталась без роли и пришла ко мне жаловаться»⁴. В итоге фи-

1 Красный кабачок // Обозрение театров. 1911. № 1350. С. 21.

2 Некоторые имена актеров восстановлены по делам о служении, которые хранятся в фонде Конторы императорских театров РГИА. При наличии дел о служении в скобках указаны соответствующие шифры: Давыдов Владимир Николаевич; Ходотов Николай Николаевич – артист русской драматической труппы (РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 1138); Юрьев Юрий Михайлович; Есипович Анна Петровна; Прохорова Мария – артистка русской драматической труппы (РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 870); Домашева Мария Петровна; Панчина Ольга Алексеевна – артистка русской драматической труппы (РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2378); Тиме Елизавета Ивановна; Стрельская Варвара Васильевна – артистка драматической труппы (РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 1042); Чижевская Александра Антоновна – артистка русской драматической труппы (РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 1172); Ге Григорий Григорьевич – артист русской драматической труппы (РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 237)

3 РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Д. 77. Л. 2.

4 Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров... С. 331.

нальное распределение женских ролей выглядело так: Лиза Огонькова – Есипович, Дуня Слезкина – Домашева / Ведринская¹, Ольга Шумихина – Тиме, Повитухина – Чижевская.



Фото М. П. Домашевой в роли Дуни Слезкиной.
РГАЛИ. Ф. 2431. Оп. 1. Д. 49. Л. 3.

Первоначально на роль Неизвестного были назначены Ге и Мейерхольд, но впоследствии роль была отдана Ге. Отношения Ге и Мейерхольда были натянутыми. В автобиографии Ге пишет о постепенном отстранении от репертуара с приходом Мейерхольда². Ге неоднократно жаловался Теляковскому, что ему не дают ролей и притесняют в театре³. Во время репетиций «Красного кабачка» Теляковский пишет об инциденте, который произошел между Ге и Мейерхольдом, но, к сожалению, установить суть этого инцидента не удалось⁴. Беляев и Мейерхольд боялись, что Ге испортит спектакль. Многие критики отмечали, что «Мейерхольд сыграл бы эту роль интереснее»⁵, хотя были и противоположные мнения – «он (Ге. – В. Г.) не был страшен, а любезен, предупредителен, элегантен и балагурил заражающее весело»⁶.

1 Ведринская Мария Андреевна (РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 170).

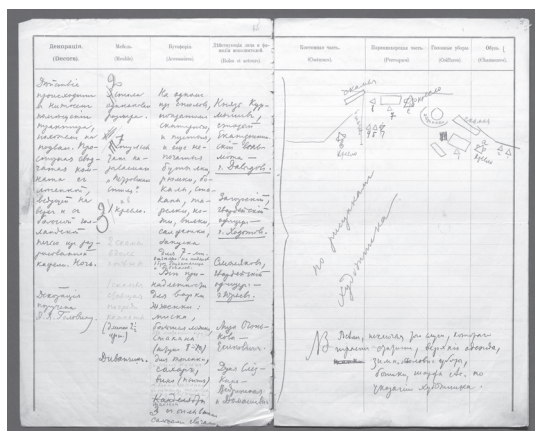
2 Ге Г. Автобиография // Актеры и режиссеры. М., 1928. С. 286.

3 См.: Теляковский В. А. 1) Дневники Директора Императорских театров. 1906–1909. СПб., 2011. С. 520; 2) Дневники Директора Императорских театров. 1909–1913. С. 25.

4 Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1909–1913. С. 231.

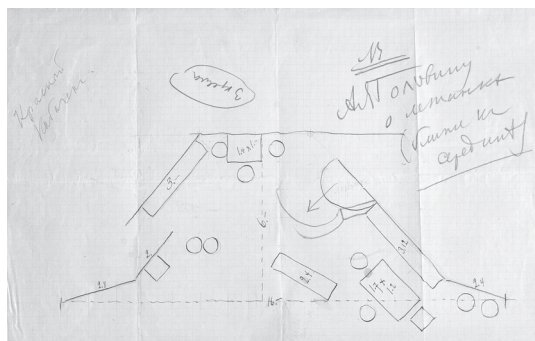
5 Осипов И. Александринский театр. «Красный кабачок» Юр. Беляева // Обзорение театров. 1911. № 1352. С. 14–15.

6 Импр. [Александринский театр] // Театр и искусство. 1911. № 13. С. 267.



В. Э. Мейерхольд. Монтаж спектакля.
РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Д. 77. Л. 6 об.-7.

Конструкция, которая была предложена Головиным, представляла собой резную деревянную коробку, целью которой было уменьшение пространства сцены Александринского театра¹. С одной стороны, Мейерхольду необходимо было создать камерное пространство подвала на большой сцене Александринского театра, с другой стороны, конструкция и расстановка мебели на сцене формировала треугольную композицию, вынуждая актеров играть на просцениуме, который был «придвинут близко к публике для того, чтобы не затерялся в пыли кулис ни единый жест, ни единое движение, ни единая гримаса актера»².

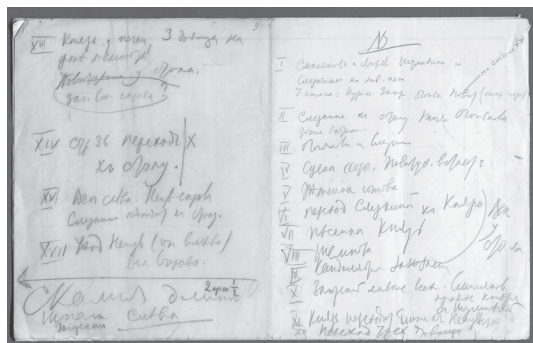


В. Э. Мейерхольд. Монтаж спектакля «Красный кабачок».
РГАЛИ. Ф. 988. Оп. 1. Д. 77. Л. 3.

1 Hoover L. M. Meyerhold and his set designers... P. 82–83.

2 Мейерхольд В. Э. К постановке «Дон Жуана» Мольера // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы... Ч. 1. С. 193.

В «Красном кабачке», также как и в других постановках, Головин создает систему опускных занавесов. На эскизе декорации видны несколько рядов занавеса¹, но, к сожалению, никаких упоминаний об использовании занавесов в спектакле найти не удалось. К. Рудницкий пишет, что система занавесов, которая была использована позднее в «Маскараде» позволила Мейерхольду делить действие на эпизоды². Деление на эпизоды применялось Мейерхольдом и в более ранних спектаклях, но оно носило скорее технический характер. Так, «Красный кабачок» согласно монтировке был поделен на 17 эпизодов³, каждый из которых был соотнесен с изменением мизансцены актера. В «Маскараде» деление на эпизоды смысловое: «при таком делении драмы зритель удастся сосредоточить свое внимание на главных базах превосходно построенной драматической архитектуры Лермонтова».⁴



В. Э. Мейерхольд. Список эпизодов спектакля «Красный кабачок».

РГАЛИ. Ф. 988. Оп. 1. Д. 77. Л. 9.

Как указывает Мейерхольд в монтировке: «Действие пьесы идет на фоне завывания вьюги, которая повсеместно образует гармонический аккорд, производимый с помощью оркестра и хора»⁵. Музыка для спектакля написал М. Кузмин, с особой тщательностью была сделана тема вьюги. Музыка вторил хор певчих А. А. Архангельского. Вьюга была важным компонентом спектакля, его сквозной темой. Если бы Мейерхольд позволил использовать звукоподражательные машины для имитации звука вьюги, как того хотели критики, то получился бы звук максимально приближенных к звуку

1 Головин А. Я. Эскиз декорации. Интерьер кабачка // Государственный Центральный музей им. А. А. Бахрушина. Коллекции-online. [Электронный ресурс]. М., 2019. URL: <http://collection.gctm.ru:9000/items?info=945364&sa-performance=194695> (дата обращения: 29.07.2019).

2 Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд... С. 208.

3 РГАЛИ. Ф. 988. Оп. 1. Д. 77. Л. 9.

4 Мейерхольд Вс. Э. «Маскарад» (первая сценическая редакция) // Мейерхольд Вс. Э. Статьи, письма, речи, беседы... Ч. 1. С. 303.

5 РГАЛИ. Ф. 988. Оп. 1. Д. 77. Л. 1.

настоящей вьюги, но Мейерхольду важно было дать фоном не саму вьюгу, а «как бы вьюгу», именно с этой задачей отлично справился хор.

Действие пьесы происходит во время правления Павла I. Для моды это был период противостояния искусственности и естественности. В последней четверти XVIII в. в Европе появляется мода на естественность, «образцы которой искали в женских фигурах античности или в «театрализованном» крестьянском быту»¹. Естественность также была связана с идеями раскрепощения и свободы, которые несла Французская революция. Павел I, будучи противником всех новшеств и веяний, возвращает моду на искусственность: пудру, парики, пукли и пр. Головин берет за основу идею искусственности при создании женских и мужских костюмов для спектакля: пудра, парики, мушки, нарочито яркие принты на ткани, яркие пояса, рюши, оборки². Все это не только создано в стиле павловской эпохи, но также показывает и установку на барочность самого спектакля³.

Внимание к иллюзии, выдумке, фальши, карнавалу, маскам столь характерное для культуры начала XX в., безусловно, перекочевало из эпохи барокко. Ода лжи, которую произносит Мюнхгаузен, созвучна духу времени и исканиям самого Мейерхольда. Весь творческий путь режиссера – это борьба за возвращение театру его исконной театральности, сказочности и балаганности. В программной для Мейерхольда статье «Балаган» (1913) Мастер напишет следующее:

Два кукольных театра. Директор одного хочет, чтобы кукла его была похожа на человека со всеми его бытовыми чертами и особенностями. <...> Другой директор видит, что публику забавляют в его театре не только разыгрываемые его куклами сюжеты, но еще и то (и, быть может, это главным образом), что в движениях кукол, при всем их желании повторить на сцене жизнь, нет абсолютного сходства с тем, что публика видит в жизни⁴.

Мейерхольд мыслил себя директором именно такого театра, в котором ни актеры, ни зрители ни на миг не забывают, что они находятся в царстве фантазии, выдумки и лжи. Кажется, что вслед за бароном Мюнхгаузеном Мейерхольд готов произнести: «Нет ничего правдивее лжи. Попробуйте солгать – и завтра слова ваши подтвердятся»⁵.

1 Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 52.

2 Спектакль «Красный кабачок» // Государственный Центральный музей им. А. А. Бахрушина. Коллекции-online. [Электронный ресурс]. М., 2019. URL: <http://collection.gctm.ru:9000/items?sa-performance=194695> (дата обращения: 29.07.2019).

3 Н. М. Тарабукин пишет, что театр – это бутафория, фальшь, искусственность являются сутью барокко (Подробнее см.: Тарабукин Н. М. Очерки по истории костюма. М., 1994. С. 81).

4 Мейерхольд Вс. Э. Балаган // Мейерхольд Вс. Э. Статьи, письма, речи, беседы... Ч. 1. С. 215–216.

5 Беляев Ю. Красный кабачок: Фантастическая история: В 1 д. СПб.: М. Г. Корнфельд, 1911. С. 40.

С. В. Денисенко
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург

**БАРОН МЮНХГАУЗЕН
НА РУССКОЙ СЦЕНЕ.
«Красный кабачок» (1911)**

Одноактная пьеса «Красный кабачок»¹ Ю. Д. Беляева (1876–1917), театрального критика и драматурга, получила первое свое сценическое воплощение 8 марта 1911 г. в театре К. Н. Незлобина (это был единственный спектакль в Москве). Пьеса давалась вместе с комедией-сказкой Л. Н. Толстого «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил» и поставлена режиссером Ф. Ф. Комиссаржевским «утонченно и мягко»². Журнал «Рампа и жизнь» поместил краткую рецензию на этот спектакль, где среди прочего говорилось:

Изысканный и претенциозный Беляев – антикварий, любовно стирающий пыль со старой-старой табакерки, которая так занятно играет менуэт <...>. Пьеска Беляева – это красивый, но незначительный гротеск. Сюва одна из сказок старой петербургской ночи, которые так любит автор. <...> Но растянут гротеск очень, и это расхолаживает впечатление. В общем, это милая, но конечно, незначительная вещь. Поставлена она у Незлобина стильно, с настроением, в красивых костюмах. Есть только в постановке какая-то напряженность, невесело звучит смех, и на сцене от этого веселей, чем в зале³.

Однако если судить по рецензии Э. М. Бескина в «Театре и искусстве», этот единственный спектакль в театре Незлобина оказался, видимо, провальным:

...«Красный кабачок» разочаровал. И в нем есть то доброе, что есть у Беляева, как драматурга, – мягкий лиризм, любовь к старине, умение чувствовать ее, но есть и многое такое, что Беляеву, как дра-

1 Беляев Ю. Д. Красный кабачок: Фантастическая история: В 1 д. СПб.: М. Г. Корнфельд, 1911 (далее в статье текст пьесы цитируется по этому изданию, с указанием страницы). В ИРЛИ в фонде Ю. Д. Беляева (Ф. 24. № 164. Л. 1–33) хранится первоначальный черновой автограф (начало пьесы и наброски фрагментов). В ОРИРК СПбГТб хранятся рабочий (I.7.7.83/Б 447) и цензорский (44940) машинописные экземпляры пьесы. В настоящем сборнике текст пьесы воспроизводится по печатному изданию (С. 223–262).

2 История русского драматического театра: В 7 т. М., 1987. Т. 7. С. 380; далее: ИРДТ.

3 Львов Як. Театр Незлобина // Рампа и жизнь. 1911. № 11. С. 11. На с. 7 этого номера журнала помещена фотография из спектакля. Курсив мой. – С. Д.

матургу, должно быть зачтено в минус. Стилизация конца XVIII века в «Красном кабачке» довольно поверхностна. <...> ...пьеска необыкновенно длинна, и, сократи ее автор наполовину, она смотрелась бы с гораздо большим вниманием. А то она утомляет. Правда, и режиссер Комиссаржевский со своей стороны сделал все, чтобы подчеркнуть недочеты пьесы. Поставлена она в безвкусных картонных декорациях, так идущих в разрез с мягким лиризмом г-на Беляева. Костюмы аляповаты, грубо цветисты. Некоторые моменты подчеркнуты до порнографичности. А меж тем «Кабачок» напрашивается на мягкую, изящную, стильную постановку. Само действие должно быть – я сказал бы – порхающим на носке, на пуантах. Больше ирреальности, больше дымки, фантазии. <...> А за окном светила во всю зеленая луна и выл ветер, как в доброй мало-русской мелодраме¹.

Пьеса была принята к постановке на сцене Императорских театров задолго до этого московского представления. Директор Императорских театров В. А. Теляковский записал в своем дневнике еще 8 сентября 1910 г.:

В 5 часов у меня был Беляев и читал свою новую пьесу «Красный кабачок» в присутствии Котляревского, Мейерхольда, Петровского, Озаровского, Дарского и Головина. На всех пьеса произвела хорошее впечатление, и я принял ее к постановке. Ставить будет Мейерхольд и играть в ней роль Мюнхгаузена, декорацию взялся написать Головин².

Пьеса была поставлена в Александринском театре Вс. Э. Мейерхольдом (1874–1940) в марте 1911 г. Декорации и эскизы костюмов создал А. Я. Головин (1863–1930)³, музыку написал М. А. Кузмин (1872–1936)⁴. Все они были сверстниками (Головин был старше лет

1 Бескин Эм. [Без заглавия] // Театр и искусство. 1911. № 11 (13 марта). С. 236.

На с. 237 этого номера журнала помещена фотография из спектакля.

2 Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1909–1913. СПб., 2016. С. 227. Позднее, после генеральной репетиции, Теляковский записал: «В общем пьеса эта производит довольно странное впечатление. Конечно, она очень испорчена Ге, который в роли Мюнхгаузена прямо плох. Но и помимо этого пьеса какая-то странная и неопределенная. <...> Сама постановка очень красива, как по декорациям, так и по костюмам. Головин, как всегда, отличился» (запись от 22 марта 1911 г.; там же. С. 365).

3 Эскизы костюмов и буафории хранятся в ОРиРК СПбГТб (ЭФ/Г61):

«Красный кабачок»: эскизы мужских костюмов, причесок, буафории / А. Я. Головин; драматург Ю. Д. Беляев, режиссер В. Э. Мейерхольд; Александринский театр (1911).

4 Подготовительные режиссерские материалы к спектаклю хранятся: РГАЛИ. Ф. 988 (В. Э. Мейерхольд). Оп. 1. № 77: «Красный кабачок». Планировка, монтировка, режиссерские заметки по пьесе Ю. Д. Беляева, поставленной в Александринском театре. Приложен проект распределения ролей, сделанный Ю. Э. Озаровским, с замечаниями Н. А. Котляревского. В этом же фонде хранятся письма Беляева к Мейерхольду (№ 1163) и письмо о моем признании В. Л. Гайдук за справку (см. ее статью в наст. изд. С. 200–208).

на десять) и единомышленниками, и неоднократно работали вместе¹.

Пьеса шла в один вечер с поставленными другими режиссерами и уже шедшими на сцене «Провинциалкой» И. С. Тургенева и «Свадьбой» А. П. Чехова². Об этих старых постановках театральная критика вообще молчала, разбору подвергался только «Красный кабачок».

Действие отнесено в «канун Рождества», герои собираются в подвале Красного кабачка. За окном – «глухая, вьюжная ночь» (С. 9). Персонажи обмениваются репликами: «Ну, стало быть, это черти разыгрались под сочельник. <...> Ишь, ишь... как завывает!..», «Да, вьюжит, страсть. Ни зги не видно» (С. 16). В недавней пьесе Беляева «Путаница, или 1840 год» (1910), увековеченной в апологии Серебряного века, «Поэме без героя» А. Ахматовой³, действие происходит также под аккомпанемент метели: «Ночь. Валит снег. Разыгрывается метель. Не видно никаких очертаний. Лунный свет едва брезжит. Изредка, сквозь голоса вьюги, доносится откуда-то издалека вальс Ланнера... Проясняется. Метель утихает. Редко-редко свищет вьюга, завернется кверху белый снежный жгут»⁴.

Довольно изящная беляевская безделка приглашала зрителей перенестись в Россию конца XVIII века, в веселую компанию загулявших офицеров и актрис. Их пирушка неожиданно заканчивалась под утро явлением барона Мюнхгаузена. Призрак великого лгуна возникал при свете горящей жженки для того, чтобы восславить спасительную красивую ложь. В сущности, вся идея этого уютного и милого представления могла быть сформулирована известными словами Актера из «На дне»: «Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой...»⁵.

Ср. с мнением театральных рецензентов:

1 Головин вместе с Мейерхольдом с 1910 г. поставил 9 спектаклей в Александринском театре. Кузмин ранее писал музыку к мейерхольдовским «Балаганчику» и «Шуту Тантрису».

2 «Красный кабачок» шел второй пьесой: «Ради «Красного кабачка», пьесы в 1 действии, продолжающейся 50 минут, пришлось «пригнать» другие пьесы, чтобы составить целый спектакль. Получилось очень интересное представление» (См.: *Осинов И.* Александринский театр: «Красный кабачок» Юр. Беляева // *Обозрение театров.* 1911. № 1352, 25 марта).

3 Во «Втором посвящении» к «Поэме»: «Ты ли, Путаница-Психея, / Черно-белым веером вея, / Наклоняешься надо мной...». В «Примечаниях автора к поэме» мы читаем следующее: «Путаница-Психея – героиня одноименной пьесы Юрия Беляева» (*Ахматова А.* Поэма без героя / илл. С. Денисенко. СПб., 1995. С. 15, 94). Понятно, что Ахматова всё намеренно «перепутала» в своих комментариях: имеются в виду две пьесы Беляева: «Путаница...» и «Псиша».

4 *Беляев Юр.* Путаница, или 1840 год: Святочная шутка в 1 д. с прологом. СПб., 1910. С. 5. Тема метели, вьюги проходит лейтмотивом у многих авторов Серебряного века (Блок, Цветаева, Белый, Волошин и др.).

5 *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 142.

Кардинальной пьесой сборного спектакля явился «Красный кабачок». Это милая, грациозная, беспретенциозная сказка или шутка, написанная со свойственной Ю. Д. Беляеву талантливой беспечностью или беспечностью таланта. <...> Эпоха пестрых костюмов и сочный текст Ю. Беляева придают пьесе сценический интерес, а содержание – интерес литературного парадокса. Ошибочно было бы искать в «Кабачке» «апологию лжи», как идеи. Прелесть беляевских драматургических опытов, по-моему, именно в том, что он не пишет никаких «апологий», ничего не «проводит», ни о чем не «трактует». Он только талантлив. <...> Спектакль этот может служить мерилом популярности Ю. Беляева в Петербурге. Театр был полон самой блестящей столичной публикой, которая тепло вызывала автора и артистов¹.

Когда кудесники Александринского театра, Мейерхольд и Головин, поставили «Красный кабачок» Юр. Беляева, с очаровательной музыкой М. Кузмина, то оказалось, что из слишком большой пушки выстрелили по воробью. <...> К сожалению, Ге, исполнивший главную роль, – барона Мюнхгаузена, сильно портил эту постановку. Он был груб, тяжеловесен и аляповат, как безвкусный купол давил он эту ажурную, изящную беседку, сотканную из милых слов Беляева, музыки Кузмина, изумительных пауз Мейерхольда, декораций и костюмов Головина, грациозной игры Давыдова, Ходотова, Юрьева, Ведринской, Есипович, Тиме².

Постановка, как и сама пьеса была, казалось, «однодневкой», без претензий на репертуарность, – состоялось всего семь представлений³. Но эта незатейливая «однодневка» сыграла значимую роль в искусстве Серебряного века. Спектакль «Красный кабачок» оказался одним из первых «пробных камней» экспериментатора-режиссера Мейерхольда на академической сцене. И потому среди театральной публики он вызвал бурю эмоций, едва ли не на грани скандала.

Мейерхольд начал службу в Александрийском театре осенью 1908 г. До «Красного кабачка» им было поставлено здесь только два спектакля. Теория «условного театра», осуществляемая режиссером на практике (в частности, в театре В. Ф. Комиссаржевской) вызывала негодующие и крайне нелицеприятные нападки театральных дея-

1 Осипов И. Александринский театр: «Красный кабачок» Юр. Беляева...

2 Русская художественная летопись. 1911. № 7. С. 109.

3 Спектакли в Санкт-Петербурге, в Александринском театре: 23, 25 и 28 марта, 1, 14, 20 и 27 апр. 1911 г. (ИРДТ. Т. 7. С. 470: Репертуарная сводка). Для сравнения: пьеса Беляева «Дама из Торжка» (1911) давалась 22 раза в Москве в 1912–1914 гг. (Там же. С. 458), «Путаница, или 1840 год» (1905) – 21 раз в Москве в 1910–1911 гг. (Там же. С. 487), «Псиша» (1911) – только 1 раз в Суворинском театре в 1912 г. (Там же. С. 540).

телей. Появление же этого «enfant terrible» на академической сцене окончательно взбесило критиков. Например, Лоло (Л. Г. Мунштейн) по поводу вступления новатора-Мейерхольда на академическую сцену написал такую эпиграмму:

*Вздумал слишком спозаранку
Он полезть на пьедестал.
Мельпомену наизнанку
Выворачивать он стал.
К счастью, он не кончил дела...
Храм искусств не пострадал:
Мельпомена уцелела, –
Он... не стал на пьедестал
И теперь в Александринке
Ставит старые новинки...¹*

Уничжительный термин «мейерхольдовщина» впервые печатно применил А. В. Луначарский² в 1908 г. (именно перед началом работы Мейерхольда на сценах Императорских театров и тогда, когда его в середине сезона уволила Комиссаржевская). Его подхватил критик И. Осипов (Э. И. Абельсон), который иронично предполагал, что теперь «мейерхольдовщина» «должна стать основной темой для нападков на дирекцию императорских театров», и называл Мейерхольда «бездарностью, которая профанирует Александринский театр»³. Русская публика услышала о «мейерхольдовщине» снова в 1911 г., в связи с «Красным кабачком». Позднее большевикам уже не пришлось ничего придумывать («мейерхольдовщине не место в советском искусстве» – одно из общих мест в прессе 1930 х гг.). В одной из газетных рецензий 1911 г. под названием «Александринские актеры о «мейерхольдовщине»» критик под псевдонимом «Театрал» с негодованием писал:

1 *Мунштейн Л. Г.* Жрецы и жрицы искусства: Словарь сценических деятелей: В 2 т. М., 1910–1912. Т. 1. С. 39.

2 См.: *Луначарский А.* Книга о «новом театре» // Образование. 1908. № 4. С. 35. Мейерхольду Луначарский (поместивший, кстати, в сборнике «Книга о новом театре» свою собственную статью, но почему-то при этом позволивший себе рецензировать других авторов) посвящает раздел своей рецензии на сборник: «Заблудившийся искатель» (С. 29–36). Он критикует статью Мейерхольда и приходит к выводу, что режиссер в своих теоретических построениях противоречит тому, на что опирается: на мнение В. Брюсова («Если утвердится условный театр, посещать его придется лишь людям со слабым воображением, которым книги недостаточно: для людей, обладающих фантазией, театр окажется излишним»). Прочитав Брюсова, Луначарский завершает: «Это убийственная критика всей мейерхольдовщины» (С. 35).

3 См.: *Осипов И.* Александринский театр: «У царских врат» К. Гамсуна в постановке В. Э. Мейерхольда // Обозрение театров. 1908. 3 окт.

...Александринский театр сделался ареной цирковых фокусов. Мейерхольд выработал какую-то «звуковую систему» и пригласил хор Архангельского для того, чтобы подражать вою ветра. <...> Всюду за кулисами только и говорят теперь о чудачествах Мейерхольда и комп., и о том, что Александринский театр превратился в какую-то «интермедию»...¹

Далее рецензент приводит мнения актеров Александринского театра. Актер В. П. Долматов рассказывал (впрочем, сразу же и написал опровержение в газету: мол, такого не говорил):

...не понимаю, зачем нужно изображать вой ветра посредством такого мудреного способа, как хор, когда для этого существует специальная механика. Пусть поставят граммофон, и он даст полную иллюзию. Главное заблуждение режиссеров-модернистов состоит в том, что они основывают всю постановку на декорациях и мелочах. Реальные подробности иногда совершенно неуместны. Храм – это храм, куда люди приходят молиться, и всякие лишние эффекты только рассеивают настроение молящихся.


Актер Р. Б. Аполлонский был не менее эмоционален и «академичен»:

Я не видел репетиции «Красного кабачка», и знаю только, что Мейерхольд заставляет хор подражать завыванию ветра. Вы интересуетесь моим мнением: я отказываюсь в это верить! Не понимаю, зачем нужно прибегать к содействию хора, когда есть столько испытанных, прекрасных способов производить этот эффект. Всякие «барабаны» и прочие приборы дают всё, что нужно в этом направлении.

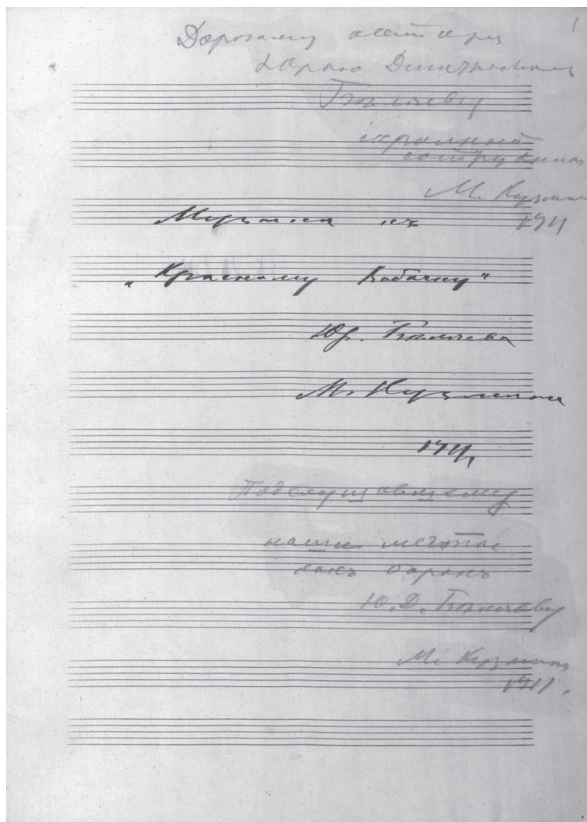
Вскоре «Театралу» ответил критик под псевдонимом «Импр<ессарио>»:

Постановка Мейерхольда стильна, дает настроение. Никаких чудачеств и уродств нет. Даже вой непогоды за сценой, – о чем так много писалось в газетах (чего только газеты не пишут!), совпадает с фантастикой пьесы. А кто это воет – статисты, или специальная машинка, в сущности, не все ли равно... <...> Успех был, вызывали автора, вызывали исполнителей².

1 Это газетная вырезка без даты и наименования газеты (на сегодняшний день нам не удалось их установить, скорее всего это статья в «Петербургской газете»): ИРЛИ. Ф. 24. № 215.

2 *Импр.* [Без заглавия] // Театр и искусство. 1911. № 13 (27 марта). С. 267. На с. 273 помещены два рисунка А. Любимова из спектакля  м. тонкое наблюдение В. Л. Гайдук о «завывании вьюги» в ее статье в наст. изд. (С. 207–208).

Хор певчих А. А. Архангельского, созданный в 1880 г., будет участвовать потом и в пышном (и очень дорогом) легендарном мейерхольдовском «Маскараде» в Александринке в 1917 г. Хор за сценой исполнял панихидное пение после гибели Нины, и позже это исполнение историками русского театра трактовалось как панихидное пение от Мейерхольда имперской России... И этот «ветер, ветер на всем Божьем свете», подхваченный Блоком, еще долго будет завывать над просторами страны.



М. А. Кузмин. Титульный лист клавира музыки к «Красному кабачку» с дарственной надписью Ю. Д. Беляеву.
© ИРЛИ. Ф. 24. № 166. Л. 1. Публикуется впервые

Музыка к «Красному кабачку» была заказана М. Кузмину¹. В сохранившемся письме Кузмина к Мейерхольду от 25 февраля 1911 г. читаем:

¹ «За «Кабачок» мне дадут только 150 р., как же я расплачусь с долгами?» – записал Кузмин в дневнике 26 янв. 1911 г. (См.: Кузмин М. А. Дневник 1908–1915. СПб., 2005. С. 256).

Хор в партитуре написан для мужских голосов. Но теперь я переделал для смешанных. Очень немного человек нужно (если с голосами), а то будет крикливо, 3 или 4 женщины и 3 мужчины (1 дискант (или 2), два альты, 2 тенора и 1 (или 2) баса). Пусть не ревут; и вообще оркестр выюги подальше, а органчик поближе к сцене¹.



М. А. Кузмин. Клавир музыки к «Красному кабачку»
(мелодия «для выюги»). © ИРЛИ. Ф. 24. № 166. Л. 4. Публикуется впервые

Вот как описывал критик К. И. Арабажин свое впечатление от музыки к спектаклю:

Г-н Мейерхольд перенес действие в темный, полусвещенный и неуютный подвал. Слышна выюга, завывание ветра красиво сливается со звуками старинного вальса, имитирующего музыку табакерки. Под эти звуки, точно в искусственной шкатулке с музыкой, пляшут молодые актрисы, напоминая искусственные, а не живые фигурки².

1 Переписка М. А. Кузмина и В. Э. Мейерхольда. 1906–1933 / Публ. и примеч. П. В. Дмитриева // Минувшее. Ист. альманах. М.; СПб., 1996. Вып. 20. С. 364. В ИРЛИ в фонде Ю. Д. Беляева (Ф. 24. № 166) хранится автограф клавир к спектаклю (три варианта одной мелодии «для выюги» (Л. 2–4), один – для «органчика» (Л. 4 об.–5 об.) с дарственной надписью Кузмина Беляеву: «Дорогому автору Юрию Дмитриевичу Беляеву скромный сотрудник М. Кузмин 1911. / Музыкак к «Красному Кабачку» Юр. Беляева М. Кузмина 1911 / Подслушавшему наши мечты как барон Ю. Д. Беляеву М. Кузмин. 1911» (Л. 1).

2 Арабажин К. Впечатления сезона. Александринский театр // Ежегодник императорских театров. 1911. Вып. 3. С. 162.

Создается такое впечатление, что постановщики прекрасно понимали, что они делают – чутко воспринимали трагизм эпохи. А для зрителей (и театральных критиков) была непонятна и музыкальная сторона спектакля (почти трагическая), и «странные», «упаднические» декорации А. Головина. Приведем мнение Н. Н. Ходотова:

Режиссерской фантазии Мейерхольда на этот раз не помогли и декорации Головина, написанные в мрачных, угрюмых тонах не для веселого кабачка, а для тюремного застенка, не помогла и музыка Кузмина, которая должна была изображать завывание вьюги и создать настроение¹.

Судя по всему, театральные критики в большинстве своем не оценили и не поняли «стильного»², декадансного настроения спектакля, собственно, восходящего к тексту пьесы. Действие автором отнесено к 1798 г., когда загородный трактир по Петергофскому шоссе был славен и популярен, «здесь проходили знаменитые кутежи». «Теперь, – пишет Беляев в 1911 г., – это грязный извозчиный трактир» (С. 7). Видимо, поэтому автор отправляет своих персонажей не в фешенебельный (1798) зал трактира, а в подвал, который более соответствует современности (1911), и не грешит против исторической правды:

Канун Рождества. Глухая, вьюжная ночь. Красный кабачок заперт по случаю праздника, но... не для всех. Компания известных столичных кутил просила хозяина пустить погреться. Закрыли наглухо ворота и ставни, поставили сторожей – и заварился обычный кутеж!.. Действие происходит в нижнем помещении трактира, похожем на подвал (С. 9).

Кроме музыкального сопровождения театральных критиков не устроили и декорации Головина.

Дирекция театров отнеслась к небольшой пьесе Ю. Беляева более чем любовно. Постановку поручили Головину, который дал декорации и костюмы, и г-ну Мейерхольду – режиссуру. К сожалению, последние «перемудрили». Они приступили к «фантастической истории» Беляева, очевидно, с какими-то мистическими настроениями. История истории рознь. Легкой фантастической шутке они дали тяжелый переплет, пригодный для толстых глубокомысленных фолиантов. Декорация г-на Головина – это не кабачок, а «кабачище»; эти угрюмые каменные своды если и способны дать место полету фантазии,

¹ Ходотов Н. Н. Близкое – далекое. М.; Л., 1962. С. 239.

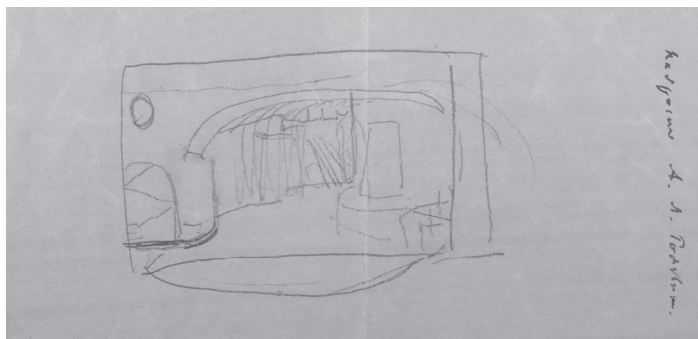
² См.: Ауслендер С. С.-Петербург: Александринский театр // Ежегодник Императорских театров. 1911. Вып. 4. С. 109.

то разве для мрачных заговоров. Беляевская фантазия, при первой попытке взлететь, ушиблась¹.

Однако в авторских ремарках обозначен именно не «кабачок», а «кабачище»:

Просторная сводчатая комната с лесенкой, ведущей наверх и с большой голландской печью из разрисованной кафели. По прочным деревянным шестам между сводами развешаны медвежьи и свиные окорока, сушеные грибы и связки репчатого лука. По углам бочонки вина. Мебель дубовая, массивная, голландского или так называемого «петровского» стиля. На столе много пустых и еще не початых бутылок, два канделябра с оплывшими сальными свечами и разная посуда (С. 9)².

Беляев и постановщики спектакля предвосхитили то, что уже незрело в эпохе. Напомним, что популярное у богемы подвальное кафе «Бродячая собака» открылось только в декабре 1911 г., а «Привал комедиантов» еще позже, в 1915 г.



А. Я. Головин. Набросок эскиза спектаклю (карандаш).

© ИРЛИ. Ф. 24. № 165. Публикуется впервые.

Позднее верно оценил постановку А. Я. Альтшуллер, писавший:

...интерес к таинственному был связан у Мейерхольда с его общей театральной эстетикой тех лет – синтезом реального и фантасти-

1 Осипов И. Александринский театр: «Красный кабачок» Юр. Беляева // Обозрение театров. 1911. № 1352 (25 марта). И далее рецензент пишет: «Эту ошибку г-н Головин искупил своими костюмами. Вот очарование! <...> Затем г-н Мейерхольд грешен в замедленном темпе. Хороша, безусловно, mise en scène г-на Мейерхольда. <...> Играли свободно, беспечно и выдержанно».

2 В ИРЛИ в фонде Ю. Д. Беляева (Ф. 24. № 165) хранится карандашный набросок эскиза А. Я. Головина к спектаклю.

ческого. Ведь именно в это время – в 1910 году – Мейерхольд взял себе в качестве театрального и литературного псевдонима имя гофмановского Доктора Дапертутто. В Александринском театре Мейерхольд продолжал разрабатывать тему рока, фатальной обреченности человека. Рок, играющий судьбами людей, люди, послушные марионетки судьбы, и люди, бросающие судьбе вызов, – все это присутствовало еще в произведениях античности, которые трансформировались и модернизировались на рубеже XIX–XX веков, в первую очередь в эстетике и драматургии символистов¹.

Далее, опровергая театральных критиков, Альтшуллер верно оценивает идею спектакля:

...Эти приметы спектакля, так или иначе, перекликались с принципиальными поисками Мейерхольда тех лет. Здесь содержались идеи кукольности, «марионеточности», «неподвижного» театра. Михаил Кузмин, поэт и композитор, <...> создал для «Красного кабачка» музыку щемлящую, загадочную. Атмосфера веселого кабачка таила в себе тревожную загадочность и inferнальность. Таким образом, в «Красном кабачке» применялся один из излюбленных гротескных приемов символистского театра <...> – мрачное веселье, тревожное веселье, зловещее веселье (Курсив мой. – С. Д.)².

Можно довериться и знаменитому театральному критику Э. А. Старку («Зигфриду»), писавшему о большом успехе «Красного кабачка» и отозвавшемуся с большой симпатией об авторе пьесы, Ю. Беляеве:

Волшебник отдергивает таинственную завесу и приглашает на одну только минутку заглянуть в XVIII век... <...> Ему пришел на помощь художник Головин и со свойственной ему декоративной виртуозностью создал исполненный тонкого настроения подвал в Красном кабачке, где по каменным серым стенам с низко нависшим сводом, с единственным круглым оконцем, так причудливо играли тени, где так таинственно обрисовывались предметы, озаренные блеском свечей да веселым огнем жженки, где таким рельефным контрастом являлись колоритные костюмы...

И дальше автор рецензии проговаривается о том, что можно считать знаком «Серебряного века»: об «оторванности от современности», о том, что автор «чрезвычайно удачно выдержал беспритязательный шуточный тон пьесы, проведя через него отчетливую ноту жуткости»:

1 См.: Альтшуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах: (Дуэты, сотворчество, содружество). Л., 1985. С. 182.

2 Там же. С. 183.

...реальное естественно смешалось с таинственным: сейчас смешно, а в следующую минуту как-то весь настораживаешься; получилось впечатление острое и крайне своеобразное, какое давно уже не приходилось испытывать в драматическом театре. Словом, «Красный кабачок» – это настоящее произведение искусства для настоящего театра, и оно открывает перед нами блестящие перспективы¹.

Критик не ошибся: под завывание вьюги, под сводчатыми потолками подвалов расцветало искусство «Серебряного века».

Имя персонажа Р. Э. Распе и Г. А. Бюргера в России традиционно было нарицательным, негативным, – для обозначения беспардонного лгуна и обманщика, «пустого краснобая и шута»². Согласно А. В. Блюму, такой образ Мюнхгаузена использовался в русском лубке, начиная с 1833 г. Так, Леонид Андреев в 1901 г. в фельетоне «Всероссийское вранье» юбилейные речи сравнивает с рассказами барона³, Сергей Булгаков в 1909 г. сравнивает русскую интеллигенцию с Мюнхгаузом⁴ и т. п. Но все начинает изменяться. А. В. Блюм отмечает:

В начале XX века в Западной Европе начинается новая волна увлечения Мюнхгаузенom. <...> Из обличителя лжи и фанфаронствующего враля он превращается в певца «возвышающего обмана», фигуру трагическую, находящуюся в полном разладе с окружающей действительностью. <...>. И в России некоторая часть художественной интеллигенции, испытывавшая на себе влияние идей символизма, также пытается интерпретировать образ барона. <...> Художественное воплощение такие идеи нашли в единственной русской «мюнхгаузиаде» – пьесе Ю. Д. Беляева «Красный кабачок»⁵

Действительно, у Беляева Мюнхгаузен – всего лишь безобидный фантазер и балагур, душа компании: «Он врал... Но врал так гораздо, так складно, что любо было его слушать...» (С. 43); «Я не враль, как полагаете вы. Я – балагур» (С. 26).

1 Зигфрид [Старк Э. А.]. Эскизы // Санкт-петербургские ведомости. 1911. № 68, 25 марта.

2 Блюм А. В. Каратель лжи, или Книжные приключения барона Мюнхгаузена. М., 1978. С. 46.

3 Андреев Л. Н. Всероссийское вранье // Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 439.

4 Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Интеллигенция в России: Сб. ст. 1909–1910. М., 1991.

С. 68. Эти сведения приводятся в итальянском исследовании о бароне Мюнхгаузене: Le meravigliose avventure del barone di Münchhausen fra Inghilterra, Germania e Russia / a cura di M. Ferrazzi e A. Mingati. Padova, 2014. P. 12–14, 146–148.

Благодарю А. О. Дёмина за указание на эту книгу.

5 Блюм А. В. Каратель лжи... С. 49–50.

Как писала русская переводчица «Мюнхгаузена» начала XX в. З. А. Венгерова, «возводя фантазию в действительность, говоря о всех воображаемых победах человеческого ума над природой, разрушая смелостью фантазии даже законы природы, Мюнхгаузен является защитником свободы духа, освободителем его от оков действительности»¹.

Так и восприняли барона Мюнхгаузена некоторые зрители «Красного кабачка»:

Барон Мюнхгаузен – велик, царственен. Он пьян выдумкой. Столетними народными присказками, к которым всегда влечет бодрый дух народа, способный из самого себя, уподобляясь богам, творить особый мир, живой, хотя и не существующий, где все законы бытия подчинены великой мощи желаний человеческих, где человек царь и бог, торжествующий над угнетающей его наяву природой...²

Приведем здесь и интерпретацию беляевского образа барона А. В. Блюмом:

Мюнхгаузен в пьесе Беляева превращается в какую-то демоническую фигуру, одновременно и прославляющую, и проклинающую ложь. Что-то в нем от волшебника, сеющего ложь в мире, убеждающего людей в том, что они по природе своей недостойны правды, и единственное их прибежище и спасение – в иллюзиях, самообмане. Мюнхгаузен считает, что люди не живут в реальной действительности: все в мире питается ложью и основано на ней. Трагический образ Мюнхгаузена, выписанный, надо сказать, очень тонко и с большим стилистическим мастерством, истолкован в духе идеалистической философии начала XX века и установок символистского театра и драматургии того времени.³

Театр – это волшебный обман, уводящий зрителя от эмпирики в иллюзорный мир. Даже если это «реалистичный театр». Театр всегда будет «условным», обманчивым по отношению к жизни, как и всякое искусство. Творцов всегда можно назвать обманщиками. Авторы «Красного кабачка» вдвойне обманули зрителя, предложив ему вместо «фантастической истории» (именно так обозначена пьеса) во главе с бесшабашным лгуном, вместо милой шутки, – почти inferнальный, тревожащий душу спектакль накануне трагических собы-

1 Барона Мюнхгаузена рассказы об его удивительных приключениях и походах в России и других странах / пер. и введение З. А. Венгеровой. СПб., 1901. С. 13.

2 С. В. Прекрасная фрау Ложь! // Обозрение театров. 1911. № 1350, 23 марта.

3 Блюм А. В. Каратель лжи... С. 52.

тий эпохи. Об этом мы можем судить по музыке, по декорациям, по текстам современников.

А что же сами «обманщики»?

Юрий Дмитриевич Беляев обманул уготованную кругу его людей Судьбу: 8 января 1917 г., накануне Февральской революции, сытый и довольный, после ресторана, он оступился, поднимаясь по лестнице в свою квартиру, и ударился затылком о ступени (почти как легендарный Августин, сочинитель песенки «Ах, мой милый Августин», возможно, прозвучавшей в «Красном кабачке¹»); через несколько дней он скончался².

Александр Яковлевич Головин умер в 1930 г. в чине народного артиста Республики и действительного члена Академии художеств.

Михаил Алексеевич Кузмин умер в 1936 г., накануне репрессий 1937 г. Как сказала в одном из поздних интервью Ахматова: «...Кузмин умер собственной смертью, у него было несколько сердечных припадков, его отвезли в госпиталь, там его ко всему еще и простудили. Умер он без свидетелей. <...> Смерть его в 1936 году была благословением, иначе он умер бы еще более страшной смертью, чем Юркун, который был расстрелян в 1938 году»³.

Из всех авторов постановки про барона Мюнхгаузена только Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду обмануть Судьбу не удалось: он был расстрелян в 1940 г.

Но спектакль о великом обманщике, созданный содружеством талантливых художников, пытавшихся показать зрителю обманность, иллюзорность Времени и Судьбы, остался в Истории российского театра. И подтверждение тому – страницы данного сборника, посвященные «Красному кабачку».



1 См.: наст. изд. С. 248, 256.

2 В официальной версии писалось так: «В расцвете сил и творческих возможностей, писатель стал жертвой нервного недуга, который обострился еще нелепой случайностью – падением с лестницы. <...> Это был верный рыцарь искусства, паладин прекрасных мечтаний, нежных романтических грез и грациозных шуток» (См.: *Вольмар [Хавкин В. А.]*. Кончина Ю. Д. Беляева // *Обозрение театров*. 1917. № 3328–3329, 6–7 янв.). А. Р. Кугель рассказывал об этом по-другому в своих воспоминаниях: «Он жил эпикурейцем, сибаритничал, с утра пил шампанское <...>. Его смерть произошла тоже по пьяному делу: он взбирался ночью к себе по крутой лестнице, оступился и стукнулся затылком о каменные ступени» (*Кугель А. Р.* Листья с дерева. Л., 1926. С. 34). Как писал Н. Вильде, «в его натуре ведь был и тот бесполезный размах, беспечное отношение к жизни, которое часто наблюдается среди наших талантливых людей» (*Вильде Н.* Друг теней // *Рампа и жизнь*. 1917. № 3. С. 8–9).

3 *Струве Н.* Восемь часов с Анной Ахматовой // *Звезда*.

1989. № 6. С. 120.



Беляев Ю. Красный кабачок. СПб.: М. Г. Корнфельд, 1911.
Обложка. Художник Ре-ми (Н. В. Ремизов)

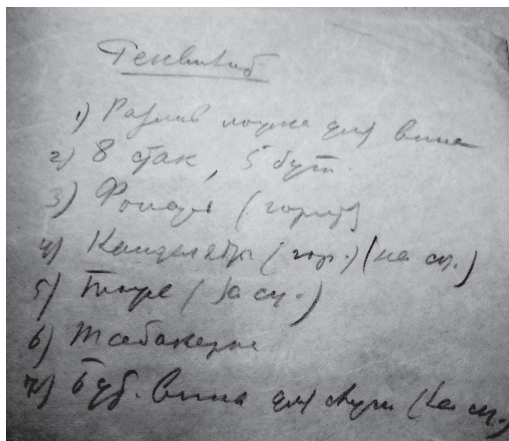
Пьеса Ю. Д. Беляева «Красный кабачок» печатается по изд.: Беляев Ю. Красный кабачок. Фантастическая история: в 1 д. СПб.: М. Г. Корнфельд, 1911. Цензурное разрешение: «К представлению дозволено 24 февраля 1911 года № 2520. Цензор барон Дризен».

Разночтения с машинописным текстом экземпляра театральной цензуры (ОриРК СПбГТб. 44940. «К представлению дозволено 18 сент. 1910 г.») приведены в постраничных сносках. Эти разночтения значительны в двух случаях: в сценическом варианте история о елке с шоколадными шишками и о петухе первоначально была историей о толстом Гансе (этих историй нет в текстах «Приключений барона фон Мюнхгаузена»¹); был дан другой финал пьесы, с «моралью» в конце.

¹ Мы опираемся на наиболее авторитетный текст на русском языке: Бюргер Г. А., Распе Р. Э. Удивительные путешествия на суше и на море, военные походы и веселые приключения барона фон Мюнхгаузена, о которых он обычно рассказывает за бутылкой в кругу своих друзей / пер. В. С. Вальтман, под ред. А. Н. Макарова; изд. подготовил [статьи, примечания, библиография] А. Н. Макаров. М.: Наука, 1984. («Лит. памятники»). Далее в сносках: Удивительные путешествия...

В постраничных сносках приводятся и немногочисленные пометы (видимо, бутафора или помощника режиссера) из машинописного рабочего экземпляра (ОРИРК СПбГТб. (I.7.7.83/ Б 447), соответствующего цензорскому экземпляру.

На нахзаце рабочего экземпляра вклеен листок. Фиолетовым карандашом, по нашему предположению и сравнительному анализу почерка, рукою Вс. Э. Мейерхольда, написан перечень предметов для реквизиторов:



«Реквизит

- 1) Разлив< ательная> ложка для вина
- 2) 8 стак< анов>, 5 бут< ылок>
- 3) Фонарь (горит)
- 4) Канделябры (гор< ят>) (на сц< ене>)
- 5) Тоже (за сц< еной>)
- 6) Табакерка
- 7) Бут< ылка> вина для слуги (за сц< еной>)»

С. В. Денисенко

Юрий Беляев

КРАСНЫЙ КАБАЧОК* ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ В 1-М ДЕЙСТВИИ

Ф. И. Шалапину

Действующие лица.

Князь Курмышев, старый екатерининский вельможа, холостяк и кутила; покровитель молодых актрис.

Загорский, Смоляков, гвардейские офицеры.

Лиза Огонькова, Дуня Слезкина, Ольга Шумихина, придворного российского театра актрисы.

Повитухина Пелагея Ивановна, бывшая актриса.

Неизвестный.

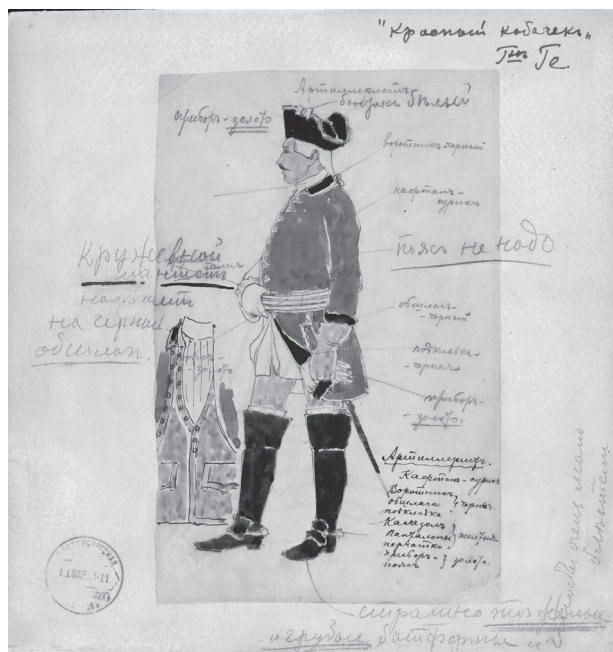
Слуга.

1798 год.

Канун Рождества. Глухая, вьюжная ночь. Красный Кабачок заперт по случаю праздника, но... не для всех. Компания известных столичных кутил упростила хозяина пустить погреться. Закрыли наглухо ворота и ставни, поставили сторожей – и заварился обычный кутеж!.. Действие происходит в нижнем помещении трактира, похожем на подвал. Просторная сводчатая комната с лесенкой, ведущей наверх и с большой голландской печью из разрисованной кафели. По прочным деревянным шестам между сводами развешаны медвежьи и свиные окорока, сушеные грибы и связки репчатого лука. По углам бочонки вина. Мебель дубовая, массивная, голландского или так называемого «петровского» стиля. На столе много пустых и еще не початых бутылок, два канделябра с оплывшими сальными свечами и разная посуда. Ужин кончился, и время варить жженку. Ею заняты Смоляков и трактирный Слуга. Они хлопочут вокруг серебряной миски, поставленной на скамью (у правой кулисы). Шумихина вертится тут же, мешая Смолякову. Князь Курмышев, Загорский, Огонькова и Повитухина сидят за столом (налево) в самых непринужденных позах. Слезкина устроилась на завалинке печи, накинута на плечи соболью душегрейку, позевывает и болтает ногами.

Занавес поднимается под раскатистый и разный хохот всех присутствующих.

* «Красный кабачок» – исторический загородный трактир в Петербурге (на 10-й версте по Петергофскому шоссе). Петр I подарил землю, на которой построен кабачок, толмачу Семену Иванову «за его службу, раны, полное терпение и за уход из полону». Слава Красного кабачка начинается с екатерининского времени и достигает апогея к 1806 году. Здесь происходили знаменитые кутежи. В 40-х годах был период упадка, но в начале 50-х некая г-жа Кисенних восстановила былую славу трактира знаменитыми «танцевальными вечерами с прохладительными питьями»... Теперь это – грязный извозчий трактир. Ю<рий> Б <еляев>.



А. Я. Головин. Эскиз костюма Неизвестного
 © ОРЦК СПбГТб. Э1932/14. Публикуется впервые

Князь. Ха-ха-ха! Ну, тебя, братец, перестань, пожалуй, а то умо-ришь со смеху! Ха-ха-ха! (Все смеются.) И откуда ты таких притч набрался?

Загорский. А в полку у нас. Намедни один товарищ аглицкую книжку достал – так вот там все это сказано...

Князь. Ха-ха-ха? Ну, и враль! Ну, и барон! Ай-да Мюнхгаузен! Особливо это мне про почтовый рожок понравилось. Так ты говоришь: не трубит?

Загорский (весело). Не трубит!

Князь. А как оттаял, так и затрубил?

Загорский. Так и затрубил. И сигналы, и песни, и марши!..

Князь. Ха-ха-ха! Вот так холода! Наши русские, крещенские! На них и наврать не грех!

С м о л я к о в (за жженкой). А тут, может, соль, аллегория такая... Едет, мол, немецкий барон по России, – холода страшные, – велит почтальону трубить, а рожок не слушается... А после, в кабаке оттаял и – нате, пожалуйста, – и сигналы, и песни, и марши!

К н я з ь. Ну, уж ты пойдешь! И что это, ей-богу, у нас, русских, обычай такой: как сойдутся для веселья, так сейчас про такое-разное... Валяй уж заодно про Грозного... про Ледяной дом... про Шешковско-го – тоже глотки морозил!..

С м о л я к о в. Нет, я так...

З а г о р с к и й. Когда колокола льют, так врут; когда жженку ва-рят – охают.

К н я з ь. Вот, вот... Ну, приятель, уважь: расскажи что-нибудь еще про барона Мюнхгаузена...

З а г о р с к и й. Да чтобы еще? Вот разве – по пьяному делу – об од-ном таком неизъяснимом пьянице?..

К н я з ь. Ну, ну...

З а г о р с к и й. Извольте. Да, так вот случилось барону Мюнхгау-зену быть проездом в Варшаве и свести там знакомство с польским генералом Скрбуданским. Генерал был не дурак выпить, ну, да и ба-рон ему под стать. Подружились они за бутылкой и приналегли на старое венгерское...

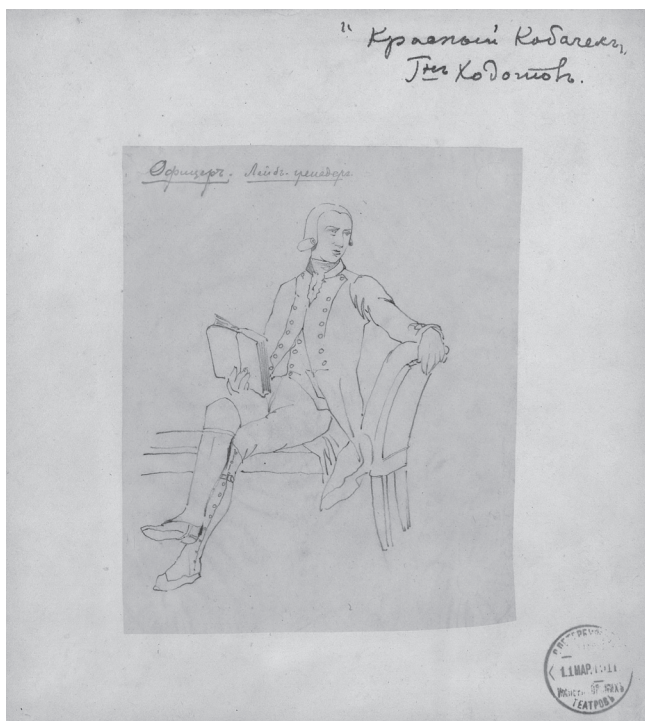
К н я з ь. Хвалю за это. И я пивал на Польше такое вино. Оно пах-нет сжатым полем и осенью. Отменно!

З а г о р с к и й. Только пьют они, – вот как мы с вами, – пьют, и уже пьянехоньки...

С м о л я к о в (за жженкой). Как мы с вами.

З а г о р с к и й. Не мешай. Раскраснелись, шумят, галдят, а Скрбуданскому хоть бы что! Хлопает рюмку за рюмкой и посмеива-ется. Мюнхгаузен думает: «Ну, постой же, узнаю я, в чем тут секрет!» Что же оказалось? А вот что. Скрбуданский был ранен в голову...

К н я з ь. Так, так...



А. Я. Головин. Эскиз костюма Загорского
© ОРЦРК СПбГТб. Э1932/21. Публикуется впервые

Загорский. Ему картечью с полчерепя, почитай, снесло. А по-сему носил он крышку на макушке. Как напьется, откроет крышку, а винные пары-то оттуда... Фрр!.. Полетели!.. Вот он и трезвехонек... Вот ему хоть и снова столько!..

Князь. Ха-ха-ха!

Загорский. А Мюнхгаузен-то, спьяну, и поднеси к его голове зажженную бумажку...

Князь (сквозь смех). Ну, ну...

Загорский. Ну, Скрбуданский и вспыхнул, вот как наша жженка... Э-э, да жженка-то не горит! Наплакал, видно, много на сахар.

Смоляков (с досадой). А ну тебя! (Хлопчет вокруг жженки, которая вскоре и зажигается.)

Князь (*очень довольный*). Ха-ха-ха! Ну-ну! По чести скажу: давно так не смеялся!

Слезкина. Ужась, как забавно, ужась, ужась!.. Я до таких сказок охотница.

Князь. В том-то и дело, душа, что барон Мюнхгаузен не сказка. Он, вишь, при фельдмаршале Минихе в ординарцах состоял. Почитай, и поныне где свой век доживает...

Шумихина. Барон Мю... мю... Какое потешное имя! Мю... мю... мю...

Смоляков. Мю... мю... мю... (*целует ее в губы*) ...нхгаузен.

Шумихина (*вытирая губы*). Фуй, противный болванчик!

Загорский. (*Повитухиной.*) Пелагея Ивановна, а ты барона не знавала? Не любился он с тобой?

Повитухина (*обиженно*). Помилуйте-с... Что это вы... Как это мож-но... Я еще не так стара. Да они мне в дедушки годятся. А кабы и знала, так ни за что такого враля не допустила!..

(*Все смеются.*)

Князь. Обиделась... Ишь-ты, ишь-ты как! Эх, Пелагея Ивановна, Пелагея Ивановна!..

Повитухина. Не обиделась я, ваше сиятельство, а когда меня летами корят, так по всей по мне этакое-такое содрогание...

Князь (*подсмеиваясь*). Содрогание?

(*Общий хохот.*)

Повитухина. Да-с. А после и колики...

Загорский. И колики? Ха-ха-ха! Бедная Пелагея Ивановна! Где же у тебя колит?

Слезкина (*соскакивает слезанки и подходит к столу, ежась и кутаясь в душегрейку*). Ну, соколики, выпьем за ее колики! (*Смолякову.*) Петенька, скоро ты там?



А. Я. Головин. Эскиз костюма Слуги
© ОРЦК СПбГТб. Э1932/23. Публикуется впервые

Загорский. Оставь его. Он там с Ольгой любовное зелье варит.

Слезкина. Да зябка что-то... Никак, на тройке застудилась...

Огонькова. А ты сядь ко мне поближе. Вот так... вот так. (Сажает Слезкину подле себя, накрывает душегрейкой и обнимает ее.)

Князь (смотрит на них в лорнет). А-а... Изрядная картина!

Загорский. Угрелись?

Слезкина. И-и, как!

Повитухина. Тьфу, плотва! (Загорскому.) Пожалуйста мне вина. (Залпом выпивает.)

Загорский. Давно бы так.



А. Я. Головин. Эскиз костюма Шумихиной.

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина¹

Шумихина (ластась к Смолякову). Петенька, можно попробовать?

Смоляков. Чего это?

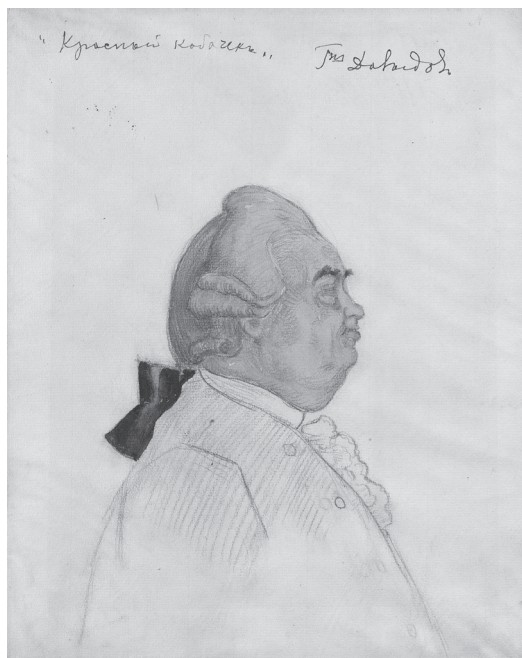
Шумихина. А жженку... Можно пальчик окунуть?

Смоляков. Макай хоть целую лапку. (Шумихина пробует жженку пальцем и облизывается.) Ну что?

Шумихина. Сладко!.. Ах, как ты славен, бесподобный болванчик!..

Смоляков. Это что еще за «болванчик»?

¹ Здесь и далее эскизы костюмов из ГЦТМ им. А. А. Бахрушина приведены по электронному ресурсу: URL: <http://collection.gctm.ru:9000/items?sa-performance=194695> (дата обращения: 29.07.2019).



А. Я. Головин. Эскиз костюма Князя
© ОРИРК СПбГТб. Э1932/25. Публикуется впервые

Шумихина. А это по-французскому выходит так. (*Передразнивает.*) Мон пти идоль! Ну, а не хочешь «болванчик», так будь чурбашечка, деревяшечка...

Князь. Ладно, ладно, идите сюда. (*Шумихиной.*) Эй ты, черный глаз, поцелуй хоть раз!

Шумихина (*приседая, декламирует в стиле Старой школы.*)
Я с малых лет привычки сей держуся,
Без денег ни с одним красавцем не люблюся,
А для прибытка я со всеми не горда –
За деньги полюбить готова хоть... быка!..

(*Все смеются.*)

Князь. Ух, ты... ах, ты... (*Переводя дух.*) А все же скучно... Придя домой, велю кого-нибудь выпороть... Не ладится веселье наше... Нагреховодили под самый Канун¹, забрались в кабаки, а настоящего веселья нету...

¹ В цензорском экз.: канун Рождества.

Слезкина (*обидчиво*). Позвали бы вашего барона – уж тот бы посмешил...

Огонькова. Или Повитухину пятки заставили щекотать – тоже увеселение!

(Повитухина пьяно грозит ей.)

Князь. Барон? А что ж, и впрямь, барон бы посмешил! Вот вы все молоды, любовны, пьяны... А разве это веселье? Так – попойка... Вот и выходит, что за весельем надо к немцам посылать. Будь с нами мой друг Калиостро, он бы живо барона нам предоставил – не живого, так мертвого!..

Повитухина. Ой, на ночь-то такая страсти!

Смоляков (*с бокалом вина*). А ну-ка я позвать попробую! (Встает в позу.) Барон Мюнхгаузен, жив ты или мертв, заклинаю тебя всеми чарами белой и черной магии, явись среди нас!.. Барон Мюнхгаузен, члены Красного Кабачка соскучились и зовут тебя!.. Явись испробовать нашей жженки!

(Сильный стук в ставни. Все вздрагивают. Женщины взвизгивают.)

Огонькова. Он! Он!

Слезкина. Ай, страсти!

Шумихина. Петенька, я обомлела!

Повитухина. Меня кто-то за ногу ухватил!

Князь. Что такое? Что за стук?

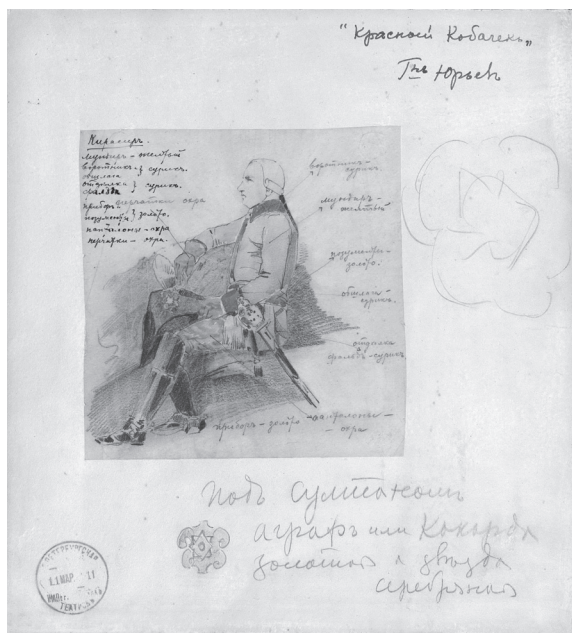
Слуга. Не могу знать, ваше сиятельство. Должно, гости какие...

Князь. Велено же никого не пускать.

Слуга. Да и не пустят. Озорничают так.

Князь. Поди и прогони.

(Слуга уходит. Пауза.)



А. Я. Головин. Эскиз костюма Смолякова
 © ОРИРК СПбГТб. Э1932/26. Публикуется впервые

О г о н ь к о в а. Ух, как напугали!

С л е з к и н а. Меня опять лихорадка трясет!

З а г о р с к и й. Чего пугаться? Все двери назаперты, ставни закрыты, лошади спрятаны, поставлена стража...

Ш у м и х и н а. Стража поставлена, а в окна стучат?..

С м о л я к о в. Должно, и стучит стража. Мы тут шумим так, что на дороге слышно.

С л у г а (возвращается с зажженным фонарем). Никого нету, ваше сиятельство¹. Сторож говорит, что никого не видал.

З а г о р с к и й. Ну, стало быть, это черти разыгрались под сочельник. (Прислушивается.) Ишь, ишь... как завывает!..

С л у г а (тушит фонарь.) Да, вьюжит, страсть. Ни зги не видно.

¹ Слова: ваше сиятельство – в цензурском экз. выпущены.

Загорский (*садится верхом на скамейку, на одном конце которой сидит дрожащая Повитухина; он постепенно наезжает на нее, тараща глаза и говоря замогильным голосом:*) В такую ночь... в такую ночь подъезжает к Петербургу на сером волке барон Мюнхгаузен... Он подъезжает... подъезжает... (Повитухина вскрикивает.) Чего опять?

Повитухина. На меня кто-то дышит, дышит!..

Огонькова. Ну и ты на него дыши... Только пугаешь, право!

Князь. Да, дыхни-ка на него, попробуй: он от твоего духу сразу свалится.

Слезкина (*Смолякову*). Петенька... да ну, право, поворачивайся скорей... давай горяченького!



А. Я. Головин. Эскиз костюма Слезкиной.
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

Шумихина (*внезапно срываясь*). А тебе чего не терпится? Обнимайся с Лизкой, надувай своего любовника, а моего не смей забирать!..

Слезкина (*встав*). Чего-о?

Шумихина (*передразнивая*). А вот того...

Князь (*Слезкиной*). Дуня, перестань! (*Шумихиной*.) Ольга, молчи! Оне меня уморят! Ах, эти актеры, эти актеры!..

Шумихина. У моего таких тысяч нет, чтобы зря бросать – так ты на красоту завистничаешь...

Смоляков. Ольга!

Шумихина. Задрала нос, что княжеская метреска, что в шелку да в бархате ходит... Так мне плевать на это. Небось, не султанша, а такая же актерка, как и мы с Лизкой.

Огонькова (*вспылив*). А какая это?

Шумихина. Известно какая: (*с гримасой*) такая!

Слезкина. Ах, ты...

Князь. Пленира! Лиза! Перестаньте!.. Высеку!¹

Слезкина. Не перестану. Она меня развратом корит, а сама, небось, кошельки со сцены подбирает, а в партера глаза кидает, а с рябым откупщиком знакома, а чужие румяна да белила крадет... (*Переводит дух*.) А сама, небось, зачем Повитухиной кашемировую шаль подарила?..

Шумихина. А зачем?

Огонькова. Известно зачем: зачем и все Повитухиной дарят...

Повитухина (*вскакивает*). Девушки, да что же это вы на меня вскинулись?!

Князь. Лиза! Дунька! Где моя трость? Подайте сюда трость!

Огонькова (*Повитухиной*). А коли ты не знаешь, зачем, так тебе уж на Прядильном дворе припомнят. У тебя, видно, память-то танцмейстер железным смычком отшиб. А пока что, сымайте, сударыня, мою робу!

Слезкина. Локоны мои сейчас подай!

¹ Слово: Высеку! – в цензорском экз. выпущено.

Загорский *(смеясь)*. Батюшки, да оне ее донага разденут! Ха-ха-ха!

(Стук в ставни повторяются. Все озадачены.)

Князь. Опять? Да что же это, наконец, такое?

Загорский. Я вам говорю: черти!

Смоляков. Ах, теперь и впрямь бы позвать чертей... или вашего Мюнхгаузена... Ну что это за ссоры, за ругань – чуть до драки не дошло... *(Актрисам.)* Эй, вы, будет: жженка готова!

Загорский. Виват!

Шумихина *(она быстро успокоилась)*. А вдруг это и впрямь барон Мю... мю... мю... пожаловал?

Смоляков *(наливая ей стакан)*. Эх, он бы тебя по-своему!..

Шумихина. А я бы по-своему... Я бы глазки ему состроила...

Огонькова *(опять обнявшись со Слезкиной)*. У Ольки всегда нрав подлый был, однако, девчонка ничего...

Слезкина. Все мы ничего. *(Они чокаются.)*

Огонькова *(Повитухиной)*. Маменька наша!

Повитухина *(притворно-сердито)*. У-у, плотва! *(Пьет залпом.)*

Князь. Ну, вот и ладно... Вот и помирились. *(Слезкиной.)* Моя Пленера, подойди сюда... *(Слезкина подходит и, ластясь, садится на ручку его кресла.)* О, моя Псиша!.. Ишь ты, какая пылкая!.. Ну, дай ручку... Прекрасная ручка... И ножка теплая... И чулок мурлычит... И башмачок стерлядкой... *(Нежничает с нею. Пауза. Поцелуи там и сям. Вздохи. Возгласы.)*

Загорский. Что же вы свечи-то забыли потушить?

(Тушит канделябры. Темнота. Пламя жженки играет голубым светом, едва освещая лица и предметы. Князь поет охотничью¹ песню «Ехали охотнички из Царского Села...» Загорский подтягивает.)

¹ В цензорском экз. вместо: охотничью – стояло: народную.

О г о н ь к о в а. Ай, темь какая!

П о в и т у х и н а. На меня кто-то дышит, дышит!..

(Смех. Опять поцелуи.)

С м о л я к о в *(Шумихиной)*. Что, душенька, умаялась?

Ш у м и х и н а. Нисколько, радость. Ах, как ты славен, бесподобный болванчик! Ах... ах... ах...

(Поцелуи.)

З а г о р с к и й. Бр-р-р! А что же я-то без подруги?.. Лиза!.. Лиза, не побрезгаешь мной?

О г о н ь к о в а. Изволь, мой свет! *(Обнимает его.)* Вот так. А ты, Пелагея Ивановна, уж не обессудь: тебе коли и достанется кто, так разве барон Мюн... мюнгужен.

К н я з ь *(хохочет)*. Мюнгужен! Вот это мило! Мюнгужен! Ха-ха-ха!

П о в и т у х и н а. Ай, нога, нога!..

З а г о р с к и й. Клади ноги на стол и пируй в свое удовольствие. Ну, друзья, еще по стакану. За наше здоровье! За «Красный Кабачок»! За барона Мюнхгаузена! Виват!

Все. Виват! Виват!

В это время над бегающим пламенем жженки протягивается чья-то большая рука в белой перчатке с раструбом. Все это видят, вскрикивают и сторонятся.

Г о л о с. Позвольте и мне!

Все кричат разом:

К н я з ь. Кто здесь?

С м о л я к о в. Чьи это шулки?

З а г о р с к и й. Я никого не вижу!..

Слезкина. Рука, рука!.. Я видела руку...

Шумихина. И я видела... Ай... ай!..

Князь. Свечей... свечей!..¹

Повитухина. Ай, мужчина!.. (с разочарованием) Старый!..



А. Я. Головин. Эскиз костюма Повитухиной
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

Канделябры зажжены. За столом стоит Неизвестный. Это высокий сухой старик с веселыми прищуренными глазами, в пудреном парике и с нафабранными усами. Он одет в темно-красный кафтан с большими перламутровыми пуговицами, треуголку и тяжелые ботфорты. Улыбается, снимает шляпу и раскланивается.

Князь. Кто вы такой?

Загорский (хватается за шапку). Как вы смели?

¹ В цензорском экз. после этого стояло: Загорский. Вот свечи...

Неизвестный. Вы меня звали – и явился. Мое имя – барон Карл-Фридрих-Иероним Мюнхгаузен...

Опять все вместе:

Повитухина. Ай-ай... ай!..

Слезкина. Боже мой, что же это?

Князь. Что значит вся эта комедия?..

Загорский (*обнажая шпагу*). Без глупостей, а то я ...

Неизвестный. ...Я родился в 1720 году и умер в прошлом 1797-м...

(*Все женщины вскрикивают.*)

Загорский. Это наконец перестает быть забавным. По вашему платью я вижу, что вы дворянин и имеете при себе шпагу. Не угодно ли вам, сударь...

Неизвестный. Вы желаете со мной драться? Что ж, я не прочь! Мюнхгаузен никогда не отказывал себе в удовольствии посадить на вертел молодчика, незнакомого с хорошими манерами.

Загорский. Да как вы смеете?! Сейчас же драться, иначе я проколю вашу петушиную фигуру!..

Неизвестный (*скрестив руки*). Ха-ха-ха! Давно ли в России так изменились нравы, что званых гостей хотят гнать, колоть, рубить?..

Смоляков. Какой же вы гость? Вы соглядатай, подслушавший у дверей наш разговор и вздумавший морочить нас. Но это вам не удастся!

Загорский. Нет, не удастся!

Князь. Постойте, господа, успокойтесь! (*Неизвестному.*) Если вы, сударь, действительно есть тот, кем назвались, то есть бароном Мюнхгаузенем, о котором без вас шла речь, – и, если вы действительно... так сказать, умерли, а теперь... гм... гм... как говорится, воскресли...

Повитухина. Ай, боюсь!

Князь...Если вы не шарлатан и не странствующий иллюминат, то потрудитесь представить на то документы...

Загорский. Ваши бумаги, черт возьми!

Неизвестный. Мои бумаги? Оне всегда при мне. Вот здесь! *(Показывает на голову.)*

Смоляков. Под париком, что ли?

Неизвестный *(с достоинством)*. Нет, не под париком, но в этой старой голове. Вам достаточно будет десяти минут побеседовать со мной, дабы убедиться, что перед вами – истинный барон Карл-Фридрих-Иероним Мюнхгаузен, тот самый, чье имя известно всей Германии, Англии, России, Польше...

Князь. Ничего не понимаю... Это во всяком случае до того забавно, что я... что мы...

Загорский *(тихо ему)*. Как? Вы согласны водить компанию со всяким проходимцем? Опомнитесь, что вы делаете?

Смоляков *(с другой стороны)*. Это опасно, уверяю вас. За нами следят. Это шпион Палена...

Неизвестный *(князю)*. Итак, вы позволите остаться?

Князь *(после некоторого колебания)*. Прощу.

(Он начинает шептаться с Загорским и Смоляковым, убеждая их. Те горячатся, спорят, наконец, мало-по-малу успокаиваются, но некоторое время держатся в стороне. Неизвестный тем временем садится на кресло¹, снимает перчатки, кладет шляпу, потирает руки, оглядывает комнату и присутствующих, говоря про себя «Да... да...»)

Шумихина *(в группе со Слезкиной и Огоньковой направо)*. Ах, как он забавен!

Слезкина. Кавалер на славу! Усики-то, усики!

Огонькова. А сапожищи-то, как пушки!

¹ В цензорском экз. после этого было: ближе к Повитухиной; та отодвигается.

Князь (*усаживаясь напротив Неизвестного*). Ну-с, господин барон, итак... Виноват, я не предложил вам выпить, но я, право, не знаю... пьют ли, (*фыркает*) пьют ли на том свете...

Неизвестный. Я пью обыкновенно не особенно старый Рауэнталер... но сегодня такой мороз, что не откажусь от стакана пунша...

Князь. В таком случае... (*К дамам.*) Ну, красотки, что вы там забились? Налейте-ка господину барону!

(*Огонькова, Слезкина и Шумихина жмутся, не зная, кому идти. Наконец, Шумихина наливает стакан и подает Неизвестному, тот посылает ей воздушный поцелуй. Шумихина становится неподалеку и, прикусив от удивления язычок, разглядывает, как он пьет.*)

Неизвестный (*отхлебнув из стакана*). Итак, мои господа, мои новые друзья и товарищи, я должен уверить вас в том, что я – это я и... никто другой? Что перед вами – истинный барон Мюнхгаузен, которого вы звали? (Все утвердительно кивают головой.) Прекрасно... Итак, я умер... (*Повитухина вскрикивает.*) Да, да, прекрасная дама, я умер, т. е. тело мое умерло и погребено в родовом имении, но мой дух имеет честь быть подле вас и беседовать с вами. Не бойтесь, это вовсе не так страшно. Простое приличие требует, чтобы мы умерли и дали место другим, а там... (*Он поднимает глаза к потолку и словно видит небо... Рука его как бы очерчивает ширь...*) там места много для всех... там фиолетовая ширь... и там нас так много... много... миллиарды миллиардов...

Загорский (*сквозь зубы*). Философ!

Смоляков (*также*). Сумасшедший!

Повитухина. О, Господи помилуй!

Шумихина (*сочувственно*). Ну-ну!..

Слезкина. У меня дяденька был, Никольский причетник, как раз такой...

Огонькова. Чудной!

Неизвестный (*как бы в забытьи*)... Я взобрался на Адмиралтейский шпиль, сел на золотой кораблик и долго плавал по снежным облакам над Петербургом... Внизу бушевала метель, но светла

и безмятежна была небесная равнина... Мне светил месяц и звезды подмигивали мне, как старому знакомому...

Загорский. Мели, Емеля!..

Смоляков. Блаженный какой-то!..

Князь (*опять фыркает*). Но, право же, дорогой барон, вы забрались так высоко, что вас не достать. Шутка сказать: Адмиралтейский шпиль! А мы вот сидим в Красном Кабачке, в подвальчике, бражничаем, поругиваем друг друга малость... Расскажите-ка вы нам что-нибудь веселенькое...

Неизвестный. Хе-хе, любезный князь. Разве я уж такой весельчак? В моих небылицах всегда есть горчичное зернышко. Вспомните рассказ о почтовом рожке... (*Все переглядываются.*) Он несколько горьковат на вкус...¹

Смоляков. Странно.

Неизвестный. Я не враль, как полагаете вы. Я – балагур. Я – старый добрый барон Мюнхгаузен, который любит за рюмкой вина покалякать с приятелями, посмешить их и сам посмеяться...

Слезкина. А он и впрямь пресмешной!

Шумихина. Барон, притащи себя ко мне, я до тебя охотница!

Неизвестный. Сударыня, ваша красота напоминает мне прелести прекрасной Амалии-Шарлотты фон-Роттентурм, которая носила мое сердце в узелке носового платка.

Шумихина. Ха-ха-ха! Ах, как он славен! Ха-ха-ха! Ах, я от него падаю!

Огонькова. А нбшто вы ей сердце отдали?

Неизвестный (*подняв глаза*). Она была прекрасна.

Князь. Рассказывайте, рассказывайте, любезный барон!.. (*Огоньковой.*) А ты, душа, не перебивай и не егози!² Итак...

Неизвестный. Если пожелают дамы?..

¹ После этого в цензорском экз. было: не правда ли?

² После этого в цензорском экз. было: (Та надувает губки.)

Слезкина, Огонькова, Шумихина. Да, да, да... Беспременно!.. Просим!..

Повитухина. Ой, страсти!

Неизвестный. Это случилось в позапрошлом году под самое Рождество. Вам, конечно, известно, господа, что в этот день у нас, в Германии, устраивают елку? Вот я и вздумал у себя в имении потешить ребятишек. Прекрасно. Но вообразите: вокруг ни одной елки! Сосна, дуб, ясень – и ни одной елки. Как быть? Вдруг вспоминаю, что у меня есть привезенная из России еловая палка. Я ее сию минуту в горшок и ну каждое утро поливать горячим шоколадом. И что же бы вы думали? – Через неделю палка зазеленела, выкинула ветки, покрылась хвоей и вышла такая хорошенькая елочка, какой... какой не выдумать! (Смех.) Кроме того, на ней были шоколадные шишки, очень приятные на вкус!..

(Громкий смех.)

Князь (очень довольный). Ха-ха-ха! Вот это так! Вот это отменно! Елка с шоколадными шишками! Ха-ха-ха! Дорогой барон, извините меня великодушно, никто не мог наврать такого, кроме настоящего барона Мюнхгаузена!..

Загорский. Признаюсь и я... простите мне!..

Смоляков. Мне очень совестно за давешнее...

Неизвестный (пожимая им руки). Ничего... ничего... я тоже очень рад!..

Шумихина. Ах, барон, как ты забавен! Прелесть... прелесть... ах... ах... ах...

Слезкина. Ха-ха-ха... Ах, монкер, он рассмешил меня!

Огонькова. Ах, как это славно!

Повитухина. Барон... барон... пожалуй, перестань смотреть так на меня... мне стыдно...

Неизвестный. ...Праздник удался на славу! Пели, танцевали,

игра-ли...¹ Потом я придумал вот какую штуку. Я велел поймать петуха и устроил русское гаданье...

Шумихина. Петуха?

Огонькова. Как? Живого петуха?

Неизвестный. Ну, разумеется, живого. Вот с таким носом, с хохлом, с хвостом. *(Показывает. Все смеются.)* Петенька, петенька, цып-цып-цып!.. Ко-ко-ко!.. *(Расхаживает по комнате, растопырив полы кафтана и представляя клюющего петуха. Смех усиливается.)*

Слезкина. А сдается, не вы ли сами это были?

Князь. Ну, ты, хохлатка, кыш!

Неизвестный. Да... да... мы гадали, гадали...

Загорский *(припевает)*.

Мы гадали, гадали...

Мы думали, думали...

Неизвестный. Но наши дамы, очень веселые немецкие дамы, поймали петуха и... *(Загорский подходит и шепчет ему что-то на ухо.)* Фуй... Нет! Они накормили петуха шоколадными шишками. Да, да... и бедный Петенька заскучал... Он наклонил головушку немного набок и очень грустно сказал по-русски: «ах, как у меня болит живот!»

(Общий смех.)

¹ В цензурском экз. после слов: Пели, танцовали, играли... – было:

Потом ужинали. За ужином был мальчик, – вот такое квадратное дитя, – по имени Ганс, отличившийся необыкновенным аппетитом! Представьте: он съел целый окорок, жареного гуся, два десятка сосисок, миску вареного картофеля, запил все это двумя квартами пива – и хоть бы что! *(Слушающие выражают удивление. Неизвестный подмигивает женщинам, как бы приглашая послушать дальнейшее.)* Этого мало! После ужина квадратный Ганс пошел в залу, где стояла елка, и съел ее всю без остатка!..

Князь. Что такое? Елку съел? Ха-ха-ха! *(все смеются)*.

Неизвестный. Уверяю вас. Оказывается, что ветки елки были пропитаны леденцом и шоколадом. Квадратное дитя сначала съело одну ветку, потом другую, а потом и все дерево – вместо десерта!..

Князь. Ха-ха-ха! Мюнхгаузен! Мюнхгаузен! Опять настоящий Мюнхгаузен!

Загорский. Браво, барон, браво!

Текст: Потом я придумал вот какую штуку. ~ Давно бы так! *(Все смеются.)* – в цензурском экз. выпущен.

О г о н ь к о в а. А вы бы ему припарочку!

Не и з в е с т н ы й. Бедный Петенька, стал вот так (*показывает*).
Надулся... и... снес... одно шоколадное яйцо!

З а г о р с к и й. Что такое? Петух снес яйцо? Ха-ха-ха!

Не и з в е с т н ы й. Да, да... Петух снес одно шоколадное яйцо. Вот такое!

П о в и т у х и н а. Ай, батюшки!

Ш у м и х и н а. С сюрпризом?

Не и з в е с т н ы й. О, да! Внутри сидел такой маленький русский Иван Иванович Иванов и очень хорошо пел русские песни. И это было такое прекрасное русское «ку-куреку». И это всем немкам очень нравилось. И я брал этого русского Ивана Ивановича и послал императрице Марии-Терезии.

К н я з ь. А-а...

О г о н ь к о в а. А Иван Иванович шоколадом-то не обмазался?

Ш у м и х и н а. Шишки! Шишки! Ха-ха-ха!..

С м о л я к о в (*сильно пьян*). Немцы... Немцы! (*Все смеются*.) Нет, стой-те... я не пьян... Немцы, вы нам сродни... У одного из нас бабушка...

З а г о р с к и й (*подсказывает*). Немец.

С м о л я к о в. Немец... (*Смех*.) У другого дедушка...

З а г о р с к и й. Немка.

С м о л я к о в. Немка, (*снова смех*) немцы!.. И я читал такого немца... Он написал Вертера...

Не и з в е с т н ы й. О, да! О, да!..

С м о л я к о в. Милый... любовный роман... Барон! Русский Иван Иванович пьет за твое здоровье!

З а г о р с к и й. Давно бы так!

(Все смеются.)

Князь. Барон, вы сказывали, что любите вино?..

Неизвестный. Да, не особенно старый Рауэнталер...

Смоляков. Разрешите спросить бутылку?

Неизвестный. Отчего же.

Смоляков *(слуге)*. Бутылку Рауэнталера!¹ Живо!

Огонькова. Ах, барон, вот разодолжил по чести!

Слезкина. Я падаю, падаю! Ах... ах... ах...

Шумихина. Бесподобно! Беспримерно! Ужась, как славно!

Повитухина. Ужась! ужась! Я бы до смерти его захвалила!

Слезкина. Вот, барон, вот тебе! *(Целует его в лоб.)* А ты – вот сюда: *(подставляет щеку. Неизвестный целует).*

Неизвестный. Еще и сюда! *(Целует ее руку.)*

Слезкина. Ах... ах... ах... барон ты меня до смерти зацелуешь!..

Повитухина *(целует Неизвестного в лоб)*. И я! И меня! *(Подставляет руку для поцелуя – Неизвестный не замечает.)*

Слуга приносит вино.

Смоляков. Господа, за здоровье барона Мюнхгаузена! Теперь уж по-настоящему! Виват!

Все. Виват! Виват! *(Чокаются с Неизвестным – кто вином, кто жженкой.)*

Неизвестный *(смакуя)*. Чудеснейший нектар! Это от райских лоз!

Князь. Ну, дорогой барон, продолжайте, продолжайте ваш рассказ...

¹ В цензурском экз. после этого было: – не старого!

Неизвестный (*усаживается*)... После ужина снова были танцы. Но наши музыканты были так пьяны, что не могли играть. Как быть? Вдруг я вспомнил, что у меня есть табакерка с музыкой, чудесная табакерка, которую мне пожаловала императрица Мария-Терезия... Я достал ее из кармана (достаёт табакерку и кладет на стол). Она заиграла... Слушайте, слушайте!.. (*Табакерка играет. Прозрачные, хрустальные звуки тихо-тихо звучат старинный немецкий мотив¹. У всех на лицах живейшее удовольствие. Неизвестный стоит у стола, как добрый волшебник, и говорит почти шепотом.*) Фриц с Анхен... Карл с Марихен... Фрау Вейс с советником Гримом... Я с девицей Шперлинг... Молодое вино... молодое вино... Хе-хе-хе... Зеленые кудри винограда... Белокурые локоны... Розовые платочки... Ножки, реющие, как ласточки, над озером... Хе-хе-хе...²

(*Все женщины слегка покачиваются, словно танцуя. Картина.*)

Неизвестный. ...Потом я взял табакерку (*музыка замолкает*) и показал гостям разные страны и города, кто что хочет видеть. Нужно вам сказать, господа, что табакерка обладает чудесным стеклышком, в котором отражается весь мир... Вы не верите? Но вот не угодно ли убедиться самим? (*Слезкиной, с хватками ярмарочного шарлатана.*) Ну, например, что бы вы хотели видеть?

Слезкина. Я? Я – Париж!..

Князь. Ах, скажите, Париж! А домой на Охту не хочешь?

Слезкина. Фидонк!

Неизвестный (*подносит табакерку к ее глазу*). Париж!

Слезкина (*радостно*). Вижу! вижу! (*С сомнением.*) Но почему там так темно?

Неизвестный. Теперь там ночь. (*Шумихиной.*) Вам, что угодно?

Шумихина. Мне? Мне угодно... Лондон.

Неизвестный (*подставляя табакерку*). Лондон!

Шумихина. И впрямь, Лондон!.. Но что там бело? Снег, что ли?

¹ В цензурском экз. вместо слов: старинный немецкий мотив – было: «Ah, mein lieber Augustin!»

² В цензурском экз. далее было: Ах, мейн либер Августин... Августин... Августин...

Неизвестный. Нет, это туман. *(Наставительно.)* Лондон всегда в тумане.

Огонькова. А ну-ка покажите Данциг!

Неизвестный. Данциг? Почему, однако, Данциг? А-а, понимаю, понимаю! Вероятно, какой-нибудь молодчик...

Огонькова *(капризно)*. Покажите мне Данциг!

Неизвестный. Извольте. *(Показывает.)* Город Данциг!

Огонькова. Это Данциг? Но я вижу какую-то красную стену и больше ничего...

Неизвестный. Вы, вероятно, заблудились и наткнулись на стену. В незнакомом городе это случается очень часто...

Повитухина. А мне бы хотелось посмотреть... Кострому.

Неизвестный *(с веселым изумлением)*. Костромуу?.. Кострому... Я не знаю, что такое Костромуу...

Повитухина. Город наш... Моя родина...

Князь. Вона!

Неизвестный. Ах, так, так... В таком случае Кострому... надо смотреть отсюда... *(Переворачивает табакерку и подает Повитухиной.)*

Князь. Поехала! На перекладных!..

Неизвестный. Вы видите, сударыня?

Повитухина. Вижу, вижу. И впрямь, Кострома... И площадь... и дом наш... и бабушка с матушкой... И я махонькая... *(Плачет пьяными слезами.)*

Неизвестный. Ну, полноте, полноте, сударыня...

Повитухина *(умиленно)*. Махонькая, махонькая... вот в раз с мизинчик... И башмачки на мне козловые... И косичка кургузенькая...

Неизвестный. Ну, будет, будет... Я пошутил... Ведь в табакерке ничего не видно...

П о в и т у х и н а. К-к-как пошутил? Как ничего не видно?

Н е и з в е с т н ы й. Да так. Очень просто. Ровно ничего.

С л е з к и н а. А как же Париж?

Ш у м и х и н а. А Лондон?

О г о н ь к о в а. А мой Данциг?

П о в и т у х и н а. А Кострома-то моя, Кострома?..

Н е и з в е с т н ы й (*пожимая плечами*). Сударыни, я обманул вас. Ну, судите меня за это, ну, ну, казните... Табакерка была самая обыкновенная, безо всяких фокусов и даже без музыки...

С л е з к и н а. Как, даже без... музыки?

О г о н ь к о в а. Но все же слышали музыку?

Ш у м и х и н а. Еще бы, я отлично помню мотив (напевает): ла-ла-ла-ла...

Н е и з в е с т н ы й. Вы слышали музыку, и при том все одинаковый мотив, но музыки не было; вы видели разные города – каждая по своему вкусу, – но городов тоже не было...

К н я з ь. Ха-ха-ха! Прекрасно, бесподобно! Барон, вы незаменимый шутник! Фор! Фор! Charmant! Charmant!¹

З а г о р с к и й. Ну, Пелагея Ивановна, попалась ты со своей Костромой! То-то умилительно сморкалась, то-то сухие глаза терла...

С м о л я к о в. А Ольга-то моя, в Лондон забралась! Да туманно, вишь, там – ничего не разглядеть...

Ш у м и х и н а. Отвяжись ты, зубоскал! Ну, барон, постой же, я тебе отомщу. Ах, противный старикашка, он и впрямь поверил, что мы такие дурочки!..

З а г о р с к и й. Нет уж, матушка, теперь не проведешь, не убедишь!..

¹ В цензурском экз. слова: Charmant! Charmant! – выпущены.

Смоляков. Слышали мы, слышали...

Слезкина. Ах, барон, как ты не важен!

Огонькова. Твои гнилые взгляды и томные вздохи мертвого рассмешить могут. Ты, душа, не важный петиметр, коли издеваешься над дамами...

Князь. Ха-ха-ха! Ну, барон, теперь держитесь!

Повитухина *(ударяя кулаком по столу)*. А все-таки я видела папашу с мамашей!.. И себя с косичкой!.. *(Пьет.)*

Загорский. А ты выпей, Ивановна, еще стакан пунша, так и не то по-чудится... *(Стук в ставню.)* Вот тебе и раз! Это еще что такое?

Смоляков. Опять? Ну, это уже слишком!

Неизвестный *(берется за шляпу)*. Это за мной.

Князь *(озадаченный)*. Что такое? Вы, кажется, сказали, барон, «за мной»?..

Неизвестный. Да.

Князь. То есть как же это?.. Позвольте... Кто же может прийти за ва-ми? Ведь вы же... вы – дух?.. не так ли?..

Неизвестный. Ну, да... ну, да... Я должен исчезнуть... Это трудно объяснить вам...

Загорский. Однако?

Неизвестный. Видите ли, у меня есть долг, большой и трудный долг перед человечеством... я должен спешить... далеко-далеко отсюда, на берега Гавеля около Потсдама...

Князь *(насмешливо)*. Быть может, в Сан-Суси, к старому Фрицу?..

Неизвестный. Нет. Мой король умер, и в Сан-Суси меня не ждут... Зато в предместье на именинах у бочара зашел обо мне спор,

и пастор выразил сомнение, что я когда бы то ни было существовал... Кто-то вызывает меня туда... Ага, чувствую, чувствую: это – подмастерье Фриц! Он так хохотал за столом над моими приключениями...

Смоляков. И вы должны спешить к этому подмастерью?

Неизвестный. О, да. Таков мой долг.

Загорский. Из гостей да в гости. Весело!

Неизвестный *(не слушая его)*...Потом меня ждут в Майнце у толстого советника¹, потом на елке в Дюссельдорфе, потом...

Загорский. Потом учерта на куличках! И по моему, почтенный, там вам самое подходящее место... *(Шатается.)* Оставить нас вполпьяна и самому удирать... это... это просто... свинство!..

Неизвестный. О-о...

Загорский. Вот вам и «о-о»... Можете, конечно, убраться на все четыре стороны, но я все-таки жалею, что не пощекотал вам тогда ребра и не сломал вашу дрянную шпаженку...

Неизвестный. Сударь!..

Князь. Тише, тише... я пьян... Тише, ты пьян... мы все пьяны!.. Барон, почему у вас красный нос?.. разве и на том свете?..

Загорский. Я пьян? Очень возможно! Но я отлично понимаю, что говорю.

Смоляков *(тоже пьян)*. Да чего с ним разговаривать – бей его, я его знаю! *(Замахивается, но Шумихина виснет на его руке.)*

Шумихина. У, противный барон, я бы выцарапала тебе глаза!

Огонькова. И я бы тоже.

Слезкина. Я бы проколола ему сердце шпилькой!

Повитухина. Так его... так его, девушки... И от меня шлепка в придачу... *(Роняет пьяную голову на стол и разливает вино.)*

¹ В цензорском экз. далее было: фон-Кнаббе.



А. Я. Головин. Эскиз костюма Князя.

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

Неизвестный (стоит спокойно, прижав к груди шляпу. С изумлением разглядывает всех.) За что? (Громче.) За что все это?

Князь. Ха-ха-ха! Вот это мило! И он спрашивает еще за что? За то... За то, что вы явились сюда!

Неизвестный. Но вы сами звали меня...

Князь (волнуясь). Гм... гм... положим... Тогда... тогда за то, что вы морочили нас черт знает какими небылицами...

Неизвестный. Но они вам так нравились...

Князь (раздраженно). За то... за то, что вы уходите от нас... Ну, вы довольны? Что же вы молчите? Послушайте, вы, скверный дух!.. Сначала напугал, потом наврал, – ну, посмеялись, – потом!..

Неизвестный. Довольно, князь, довольно.

Князь. Ничего не довольно! Не хочу «довольно»! Это называется: по усам текло, а в рот не попало! Я хочу веселиться, понимаете, вы... старый враль? А не понимаете, так ступайте к черту!.. *(Теряет равновесие.)*¹ Бросьте его, пойдем за стол *(обняв Слезкину)*. А вы и впрямь у меня Пленира... Ах... Ах... Сколь вы милы сегодня, государыня. *(Ведет ее к креслу и там нежничает.)*

Загорский. А ну-ка по последней! *(Наливает стаканы чем попало.)*

Смоляков *(Шумихиной)*. Перестань, Ольга, пойдем. Садись-ка вот сюда. *(Сажает ее на скамью.)*. А я растянусь вот так. *(Ложится, кладя свою голову на колени Шумихиной.)* И буду смотреть в твои глазки, в пьяные глазки. Ах ты, лапушка!.. А что, барон все стоит?

Шумихина. Стоит, как истукан. Эй ты... шкелет!

Загорский. Пригвоздили мы его, распяли!

Слезкина. Ха-ха-ха! Стоит навтытяжку, как цапля!

Загорский. И шагает по-журавлиному...

Огонькова. Голос грачиный, нос ястребиный!

Загорский. Ну, садись, садись. Будет нас парочка: баран да парочка. *(Усаживается.)*

Повитухина *(за столом)*. А я за штофиком, да за шкаликом. *(К Неизвестному.)* У-у, немчуря!

Князь *(дремлет)*. Моя Пленира... ах, сколь мне любезен сей Эрмитаж... храм взаимности и дружбы... разны лилеи... приятны ветерки... *(Чмокает губами, что-то показывает рукой и... засыпает. Слезкина давно уже спит подле него, блаженно улыбаясь.)*

Тишина. Сон ходит в кабачке. Тяжелый, пьяный бред. Отдельные вздохи, восклицания. Легонькое похрапывание и посапывание.

¹ Далее текст: Бросьте его... ~ Легонькое похрапывание и посапывание. – в цензорском экз. отсутствует.

Неизвестный (*отделился от стены и стоит среди группы спящих*). Довольно!.. Таков мой обычный финал... Все пьяны, все злы, все грубы... Довольно!.. Близится рассвет... Бутылки выпиты, свечи догорают...¹ Все спят... (*Простирает над спящими руки.*) Я – барон Карл-Фридрих-Иероним Мюнхгаузен. Я тот, кого так любят дети, кого зовут взрослые, тешатся над рассказами его и... гонят прочь. «Старый враль! Старый враль!» Ах, это надоедливое карканье говорящих ворон! Но ложь моя царствует² на свете... Ложь, выдумка, фантазия!.. Они управляют миром!³ Ведь для того, чтобы сотворить человека, надо было сначала выдумать его (*оглядывается вокруг, с иронией*). Н-да, надо было выдумать человека!.. Жизнь есть ложь, и ложь есть жизнь. Нет ничего правдивее лжи. Попробуйте солгать – и завтра слова ваши подтвердятся... Попробуйте солгать – и завтра это будет открытие, доктрина, факультет. (*С пафосом.*) Да, я летал на утках по воздуху, на раскаленном ядре переносился из лагеря в лагерь, привязывал к колокольне свою лошадь, чистил ржавчину на луне Ширази, опускался на морское дно, поднимался на воздушном шаре, жил на Северном полюсе... Да, это был всё я, старый барон Мюнхгаузен – и за мной теперь последовали все!.. Ложь, ложь... Хе-хе-хе... Прелестная фрау Ложь в уборе из черных алмазов, которые тоже лгут... Хе-хе-хе... Я сражался во имя этой дамы, строя крепости нелепостей и, пуская картечь чепухи, я рыскал по владениям моей прекрасной госпожи, по ее полям, лесам и паркам, травя зайцев, стреляя волков и оленей. И никто из охотников не поставлял к королевскому столу столько дичи – столько дичи! – сколько я, старый барон Мюнхгаузен! Хе... хе... Моей лошади отрубили задние ноги – я поехал на одних передних... На четырех или на двух – не все ли равно? Что за предрассудки? Гоп-гоп! Не стой мой конь, за мной, мои собаки! Впереди нас ждет зеркальный дворец, и в нем прекрасная фрау Ложь... Там наша награда, там наш отдых!⁴ (*Оглядывается.*) Свечи погасли... За стеной шуршат мыши... Зеленый свет идет из моего бокала... Вино, добрый друг вымысла, твоя последняя капля за всех, кто лжет, кто выдумывает, кто сочиняет!..⁵ (*Выпивает. Вся комната наполняется светом пустой бутылки рейнвейна.*) Пора! Вуроны севера стучат в ставни и зовут меня. Пора!

1 Далее в цензорском экз. было: (Оглядывается по сторонам. Все по очереди засыпают в самых разнообразных позах. Дольше других держится Князь, но и он вскоре падает на спинку кресла и спит).

2 В цензорском экз. вместо: царствует – было: живет.

3 В цензорском экз. вместо: управляют миром – было: живут в мире.

4 В рабочем экз. здесь помета: бут<ылка> загор<ается>. Остальной свет гаснет. Конеч муз<ыки>.

5 В цензорском экз. вместо: сочиняет! – было: лжет, выдумывает, фантазирует!

Adieu, мои господа, мои новые друзья и товарищи!¹ Adieu! *(Свет гаснет. Неизвестный смешивается с темнотой и исчезает. За стеной вое вьюга, и что-то похожее на вальс² слышится в то время, когда Неизвестного уже нет.)*

Тишина. Светает. Все спят. Наконец дверь наверху несколько приотворяется и Слуга осторожно выглядывает из нее. Увидев спящих, он подходит к Загорскому и берет его за локоть.

С л у г а ³. Барин... барин!.. Светает... Шестой час... Ей-богу...

З а г о р с к и й (протирая глаза). М-м... Что ты говоришь?

С л у г а. Рассвело совсем... Может, что прикажете?

З а г о р с к и й. Рассвело?.. Ты говоришь, рассвело?.. *(Оглядывается.)* А где же... где же он?

С л у г а. Кто?

З а г о р с к и й. Да тот тощий... старик... в ботфортах?

С л у г а. Не могу знать... Должно быть, тут *(оба осматриваются)*. Никого. Что за притча? Я все время за дверьми был – никто не проходил...

З а г о р с к и й *(встает, пошатываясь и охая от головной боли)*. Черт возьми! Куда же он делся? Впрочем... ведь он... ведь он... Нет, постой! Я путаю что-то... Ведь его все видели? *(Слуга утвердительно кивает головой.)* Ну-да, ну-да... Я отлично помню... Он нес какую-то чушь, а мы хохотали... Потом поссорились... Потом... потом я ничего не помню. *(Смотрит вокруг.)* Однако хороши все! Смоляков, а, Смоляков, вставай... *(Тот зевает, нехотя отрывает голову и недоумевающе озирается. Шумихина пробуждается и в бессилии падает на скамейку.)* Князь... Князь... ваше сиятельство...

К н я з ь *(во сне)*. Не верю... не понимаю... представьте грамоты ваши...

З а г о р с к и й. Барон Мюнхгаузен приказал кланяться...

1 В рабочем экз. здесь помета: Бут<ылка> гаснет. Абсолют<ная> темнота. Музыка.

2 В цензорском экз. вместо: вальс – было: «Ah, mein lieber Augustin!»

3 В рабочем экз. здесь помета: Светает. Конец муз<ыки>.

Князь. Что ты говоришь?!.. Он ушел?

Загорский. Его и след простыл...

Князь. Удивительно!

В это время женщины начинают просыпаться, потягиваться. Оправляют платья и прически. Повитухина спит, уронив голову в разлитое вино¹.

Загорский. Ну, по домам пора: все перепились – всем одно при-
чудилось.

Огонькова. Ах, голова трещит!

Слезкина. Ломает всю². (Смолякову.) Что вы там шепчетесь?

Огонькова. Никак что случилось?

Шумихина (протирая глаза). А где же... шкелет?

Загорский (разводя руками). Исчез... пропал... в трубу вылетел!

Повитухина (пробуждаясь). Ай, батюшки... Я сейчас сон виде-
ла... будто... будто...

Слезкина. Да не смущай ты, не пугай!

Огонькова. Летела бы тоже в трубу... Вишь, страшная какая!

Слезкина. Бежим... Бежим...

¹ В цензорском экз. далее было:

Загорский. Не стащил ли он чего? Нет, кошелек цел!

Смоляков. И у меня.

Князь. И у меня.

² В цензорском экз. далее было: А Ольга-то робу всю измочила...

Шумихина. Где измочила? Чего ты городишь. Ахти, и вправду измочила.

Слезкина. Это мать Прасковья вино разлила. Вона сама-то в луже дрыхнет.

Шумихина. А вот я ее умою. (Несколько раз мажет мокрым рукавом Повитухину по лицу.

Та мычит.) Му-му-му. Не любишь?

Смоляков. Оставь ее!

Шумихина. А ты мне, небось, новую робу купишь!

Смоляков. Ей-ей куплю, не верещи ты только...

Шумихина. Ну-ну...

К н я з ь (*тоже струсив*). И то бежим. (*Слуге.*) Лошади готовы?

С л у г а. Давненько.

К н я з ь. Бежим, друзья! Ну, куропатки, летите!¹

З а г о р с к и й (*смущенно*)². Он врал... Но врал так гораздо, так складно, что любо его было слушать... А я хотел его шпагой... Он был чудной старик, но добрый³.

С м о л я к о в. И впрямь старик мудреный. И врал-то по-особенному, век бы его слушал...

О г о н ь к о в а (*жеманно*)⁴. Ах, барон, где ты?

С л е з к и н а (*так же*)⁵. Ах, наш шоколадный болванчик!

Ш у м и х и н а (*пошатываясь и манерно простирая руки*)⁶. Ах... ах... ах...⁷

(*Все уходят*).

Солнце.

Конец.

1 В цензурском экз. текст: (Смолякову.) Что вы там шепчетесь... ~ Ну, куропатки, летите! – отсутствует. Далее следует:

С м о л я к о в (посреди сцены). Кто же это был? Что за странный человек! Неужели и впрямь... нет, нет, я не то говорю... А странно, очень странно...

К н я з ь. Ну, по домам пора... Все перепились, всем одно причудилось...

2 В цензурском экз. вместо: (смущенно) – было: (задумчиво и мягко)

3 В цензурском экз. далее было:

О г о н ь к о в а. Дунька, ты чего не свою муфту взяла?

С л е з к и н а. Как не свою, а чью же?

О г о н ь к о в а. Известно, мою!

С л е з к и н а бросает ей муфту.

О г о н ь к о в а (поднимая). Ах, ты...

К н я з ь. Да перестаньте вы! И без вас тошно. Вот оно похмелье! Вот пробуждение!

(Все поднимаются злые, раздраженные, шатаются, натываются на предметы.)

Слуга поднимает Повитухину. Идут к выходу.)

З а г о р с к и й (на том же месте). Он врал так складно, так сладко... а я хотел его шпагой...

Он был чудной старик, но добрый...

4 В цензурском экз. вместо: (жеманно) – было: (жеманно простирая руки).

5 В цензурском экз. вместо: (так же) – было: (так же пошатываясь).

6 В цензурском экз. вместо: (пошатываясь и манерно простирая руки) – было: (положив голову на плечо Смолякову).

7 В цензурском экз. далее было:

С м о л я к о в. А еще говорят: «не любо, не слушай, а врать не мешай».

К н я з ь. Да. А вот по баронову выходит так: «ври и не знай меры...».

На этом пьеса заканчивалась.



А. Я. Головин. Эскиз декорации к спектаклю «Красный кабачок» (1911).

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина

С. 226. *Ф. И. Шляпину* – Беляев дружил с Шляпиним.

...некая г-жа Кисенних восстановила былую славу трактира... – Луиза Кессених-Графемус (1786–1852), сражавшаяся в войнах с Наполеоном, приобрела «Красный кабачок» в конце 1830 х гг.

Жизенка – «пьяный напиток из смеси рома, вина, сахара, иногда с пряностями, ананасом и пр. Смесь эта зажигается» (Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля. М., 1880 1882. Т. 1. С. 553).

С. 227. *Намедни один товарищ аглицкую книжку достал...* – «Рассказы барона Мюнхгаузена о его изумительных путешествиях и кампаниях в России» Р. Э. Распэ впервые издал анонимно в Лондоне в 1785 г. на английском языке: [Raspe R. E.] Munchausen's Narrative of his marvelous Travels and Campaigns in Russia. London, 1785; затем последовало еще пять английских изданий. На немецком языке первое издание вышло в 1786 г. в переложении Г. А. Бюргера. Первый перевод (вернее, переложение) на русский язык был сделан Н. П. Осиповым (Не любо – не слушай, а лгать не мешай. СПб., 1791). Список изданий «Приключений барона Мюнхгаузена»

на русском языке (сост. А. Н. Макаров) см.: Удивительные путешествия... С. 357–363.

С. 228. *Едет, мол, немецкий барон по России...* – исторический барон Мюнхгаузен выехал в Россию в 1738 г. (см.: *Левин Л. И.* Правда о бароне Мюнхгаузене. СПб., 2004. С. 35).

...велит почтальону трубить, а рожок не слушается... – историю о рожке см.: Удивительные путешествия... С. 48–50.

...про Грозного... про Ледяной дом... про Шешковского... – перечислены традиционные образы ужасов российского правления: царствование Иоанна Грозного (1530–1584); «Ледяной дом», построенный при Анне Иоанновне для шутовской свадьбы (1740); служба С. И. Шешковского (1727–1794), тайного советника, заведовавшего Тайной экспедицией и наводившего страх не только на арестованных, но и на подчиненных.

Когда колокола льют, так врут... – ср. у Даля: «Колокола льют, говорится обо всех несбыточных, выдуманных новостях, потому что в отливке колокола, по суеверию, распускают какую-либо небылицу. Колокола отливают, так вести распускают, по поверию» (Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля... Т. 2. С. 141).

Генерал был не дурак выпить... – эта история рассказана на с. 16–17 «Удивительных путешествий...», но там речь шла о русском генерале.

С. 230. *...при фельдмаршале Минихе в ординарцах состоял.* – российский генерал-фельдмаршал Б. Х. (Х. А.) Миних (1683–1767), под началом которого служил барон, упоминается на с. 34 «Удивительных путешествий...».

С. 233. *Мон пти идоль!* – искаж. франц. *Mon petite idole*, мой кумирчик.

Я с малых лет привычки сей держуся... – Эпиграмма А. А. Аблеимова, впервые напечатанная в журнале «Трудолюбивая пчела» (1759. № 9). Воспроизводилась в народной гравюре (см.: Русские народные картинки / собрал и описал Д. А. Ровинский. СПб., 1881. Кн. 1: Сказки и забавные листы. С. 348–349 («Охотник и пастушка»)).

С. 234. *Калиостро* – Алессандро, граф Калиостро (псевдоним, при рождении: Джузеппе Бальзамо) (1743–1795), известный мистик и авантюрист; посетил Россию в 1779 г.

С. 237. *Метреска* – от франц. *maîtresse*, любовница.

Пленира – русское поэтическое имя XVIII в. Державин использовал его в своих стихах для обозначения своей первой жены Е. Я. Бастидон.

Роба – от франц. *robe*, платье.

Прядильный двор – Государев Прядильный двор в Петербурге, основанный в 1710 г. был не простой фабрикой, а исправительным учреждением для женщин легкого поведения, созданным по европейскому образцу.

С. 238. *Псиша* – русский поэтический вариант французского *Psyché*, использовалось после перевода романа Ж. де Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» (1669) Ф. И. Дмитриевым-Мамоновым в 1769 г.

...башмачок стерлядкой – женская обувь из шелка или муслина, без каблука, с заостренным приподнятым носком, напоминающим голову стерляди.

«*Ехали охотнички из Царского Села...*» – отождествить эту песню нам не удалось.

С. 239. *Мюн... мюнгузен*. – шутка основана на созвучии со словом «тузно».

С. 240. *Это высокий сухой старик...* – визуальный образ Мюнхгаузена как литературного героя представляет собой сухонького старичка или человека худощавого, среднего телосложения, с лихо закрученными усами и эспаньолкой. Этот образ прочно укрепился, благодаря хрестоматийным иллюстрациям Гюстава Доре (1862).

С. 241. *...Я родился в 1720 году и умер в прошлом 1797-м...* – Карл Фридрих Иероним барон фон Мюнхгаузен (Karl Friedrich Hieronymus

Freiherr von Münchhausen) родился и умер в г. Боденвердере, в своей семейной усадьбе (11 мая 1720 – 22 февраля 1797).

С. 242. *Иллюминаты* – название различных объединений (орденов, братств, сект, обществ) оккультно-философского толка и мистического характера. Первоначально: общество баварских иллюминатов, основанное в 1776 г. А. Вейсгауптом.

Это шпион Палена... – граф П. А. Пален (1745–1826), военный губернатор Петербурга (1798–1801), во время действия пьесы «Красный кабачок».

С. 243. *Рауэнталер* – один из ведущих домов-винопроизводителей области Рейнгау, в центральной Германии, земля Гессен.

Никольский причетник – видимо, имеется в виду служитель Никольского Морского собора в Санкт-Петербурге, построенного в 1762 г.

С. 244. *...прекрасной Амалии-Шарлотты фон-Роттентурм...* – видимо, лицо вымышленное.

Монкер – искаж. франц. mon coeur, сердце мое.

...императрице Марии-Терезии... – Мария Терезия Вальбурга Амалия Кристина (Maria Theresia Walburga Amalia Christina) (1717–1780), супруга, а затем вдова Франца I Стефана Лотарингского, избранного императором Священной Римской империи в 1745 г.

И я читал такого немца... Он написал Вертера... – Имеется в виду И. В. Гёте (1749–1832) и его роман «Страдания юного Вертера» (1774).

С. 249. *Охта* – окраинный район Петербурга на правом берегу Невы.

Фидонк! – искаж. франц. fi, donc, фу!

С. 251. *Фора!* – от венецианского: fôga; восторженный возглас публики в театре, требующий от исполнителя повторения; то же, что бис.

Charmant – франц. прелестно.

С. 252. *Петиметр* – от франц. *petit-maitre*, щеголь, франт.

Сан-Суси – дворец короля Пруссии Фридриха II в Потсдаме, построен в 1747 г.

...к старому Фрицу? – Имеется в виду Фридрих II, или Фридрих Великий, известный также по прозвищу «Старый Фриц» (Friedrich II, Friedrich der Große, Alter Fritz) (1712–1786), король Пруссии с 1740 г.



НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

**VI Апрельская
междисциплинарная
научная конференция**

ПРОГРАММА

**ВСЕ ОБМАНЫ МИРА:
ЛОЖЬ
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**



25-26 апреля 2019 года
Санкт-Петербург

В рамках конференции в выставочном зале
Литературного музея прошла выставка

«СПЕКТАКЛЬ «КРАСНЫЙ КАБАЧОК» (1911)»

автографы Ю. Беляева,

Вс. Мейерхольда,

ноты М. Кузмина,

эскиз А. Головина

из архива Рукописного отдела ИРЛИ
и фондов Библиотеки Пушкинского Дома

ДЕНЬ ПЕРВЫЙ
25 апреля, четверг

ЗАСЕДАНИЕ ПЕРВОЕ

Председатель: Илона Витаутасовна Мотеюнайте

Александр Юрьевич Сорочан (Тверь)

Ложь и мимесис: три эпизода из исторической поэтики

Ольга Евгеньевна Фролова (Москва)

О прагматике лжи

Сергей Александрович Фомичев (Санкт-Петербург)

«Ах, обмануть меня не трудно!..»

Наталья Юрьевна Грякалова (Санкт-Петербург)

**Факт и фикция: стратегии манипуляции с реальностью
в мемуарном жанре (на примере очерка Георгия Иванова «Блок»)**

Елена Евгеньевна Полоцкая (Екатеринбург)

Советский культурный герой Петр Ильич Чайковский

Презентация выставки

«СПЕКТАКЛЬ «КРАСНЫЙ КАБАЧОК» (1911)»

12.45. ЗАСЕДАНИЕ ВТОРОЕ

Председатель: Сергей Викторович Денисенко

Анна Игоревна Резниченко (Москва)
Пространство лжи, или «Отечество иллюзий»:
онтологический статус лжи / иллюзии / деформации
в русской философской традиции

Илона Витаутасовна Мотеюнайте (Псков)
«Ложь» литературной критики и «правда»
истории литературы
(наблюдения над работой С. Н. Дурылина)

Эльжбета Тышковска-Каспшак (Вроцлав)
Ложь как товар – оправдание и отрицание:
(На материале произведений «Толмач»
Михаила Гиголашвили
и «Венерин волос» Михаила Шишкина)

О. Владимир (Шувалов) (Тверь)
«Ложь во благо» и ее реабилитация

15.15 ЗАСЕДАНИЕ ТРЕТЬЕ

Председатель: Алла Михайловна Грачева

Анна Федоровна Некрылова (Санкт-Петербург)
Веселые обманки русской ярмарочно-площадной культуры

Сергей Владимирович Фролов (Санкт-Петербург)
О «лжи» в русской классической музыке

Сергей Викторович Денисенко (Санкт-Петербург)
Барон Мюнхгаузен на русской сцене:
«Красный кабачок»

Ю. Беляева – Вс. Мейерхольда – А. Головина – М. Кузмина (1911)

16.45. ЗАСЕДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Председатель: Эльжбета Тышковска-Каспшак

Елена Юрьевна Калинина (Санкт-Петербург)
**Самообман как фактор формирования правосознания
на примере романа М. де Сервантеса
«Хитроумный идальго Дон Кихот
Ламанчский»**

Алла Михайловна Грачева (Санкт-Петербург)
**Литературные мистификации
Алексея Ремизова 1940-х гг.**

Татьяна Владимировна Левицкая (Москва)
**«Перемена участи»:
биография Н. А. Лухмановой
и автомиф в ее творчестве**

Нина Львовна Дмитриева (Санкт-Петербург)
**История любви, обмана и самообмана
в романе Марселя Паньоля «Вода холмов»**

ДЕНЬ ВТОРОЙ 26 апреля, пятница

11.00. ЗАСЕДАНИЕ ПЯТОЕ

Председатель: Ольга Васильевна Астафьева

Артем Викторович Верле (Псков)
Из Самарканда через Самарру в страну Луз

Анастасия Андреевна Липинская (Санкт-Петербург)
**«Привидение? Нет ничего проще!»
Пародийная готика раннего
А. Конан Дойла**

Ирина Борисовна Сазеева (Мытищи)
«Ложное» vs «правильное»: поэзия в защиту человека
(«Ложный трактат об эстетике» Б. Фондана)

Людмила Александровна Борботько (Москва)
У обмана глаза велики:
референтность и автореферентность дискурса лжи

12.45. ЗАСЕДАНИЕ ШЕСТОЕ

Председатель: Ирина Борисовна Сазеева

Анастасия Андреевна Никодимова (Тверь)

Сказка – ложь?

Модусы обмана в литературной сказке
1830–1840 гг.

Ольга Васильевна Астафьева (Санкт-Петербург)
«Ну! Ну! Ну! Ну! Врешь! Врешь! Врешь! Врешь!»:
ложь и лгуны в детской литературе

Дарья Александровна Колпакова (Москва)
Горькая правда или приятная ложь:
трансформация модуса говорения о смерти
от сказок до современных повестей
для детей и подростков

15. 00. ЗАСЕДАНИЕ СЕДЬМОЕ

Председатель: Антон Олегович Дёмин

Роман Львович Шмараков (Санкт-Петербург)
Вальтер Мап и ложь рассказчика

Ольга Александровна Кузнецова (Москва)
Змея и завиток: «разврат»
в русской книжности XVII в.

Анна Валерьевна Архангельская (Москва)
Ложь и обман
в русских стихотворных фацециях XVIII в.

16.55. ЗАСЕДАНИЕ ВОСЬМОЕ
Председатель: Александр Юрьевич Сорочан

Ефим Павлович Беренштейн (Тверь)
Осип Мандельштам:
«Ненужной раковины ложь»

Диана Карэновна Тихомирова (Псков)
Категории ложь / истина
в романе Э. Канетти «Ослепление»

Елена Владимировна Зименко (Москва)
Свидетельство художника-дилетанта
о «благонамеренной фальсификации»
Петра Барановского

Татьяна Павловна Христолюбова (Санкт-Петербург)
«Я сжутьничал!»:
Эзопов язык в творчестве К. С. Петрова-Водкина

В начале первого и второго дня заседаний
демонстрировались фильмы:
«Праздник святого Иоргена»
(реж. Яков Протазанов, 1930)
«Пиноккио» (Pinochio, реж. Луиджи Коменчини, 1972)

В перерывах между заседаниями
демонстрировались фрагменты видео из комических опер
В. А. Моцарта, Дж. Россини и Дж. Верди,
связанные с мотивом обмана и переодевания.

Список сокращений (архивы):

БАН – Библиотека Российской академии наук (Санкт-Петербург)

ГИМ – Государственный исторический музей (Москва)

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина – Государственный Центральный
театральный музей им. А. А. Бахрушина (Москва)

ИРЛИ – Рукописный отдел Института русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)

ОриРК СПбГТб – Отдел рукописей и редкой книги
Санкт-петербургской Государственной театральной библиотеки
(Санкт-Петербург)

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства
(Москва)

РГАДА – Российский государственный архив древних актов
(Москва)

РГБ – Российская государственная библиотека (Москва)

РГИА – Российский государственный исторический архив
(Санкт-Петербург)

РНБ – Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	5
----------------------	---

ИСТОКИ ЛЖИ

А. Ю. Сорочан	9
---------------------	---

Ложь и мимесис:
эпизоды из исторической поэтики

О. Е. Фролова	19
---------------------	----

О прагматике лжи

Р. Л. Шмараков	26
----------------------	----

Вальтер Мап и ложь рассказчика

А. В. Архангельская	32
---------------------------	----

Ложь и обман в русских
стихотворных фацециях XVIII в.

О. А. Кузнецова	40
-----------------------	----

Змея и завиток в русской рукописной традиции XVII в.

А. В. Верле	48
-------------------	----

Из Самарканда через Самарру в страну Луз
(к истории образа смерти-соблазнительницы)

Ю. М. Никишов	57
---------------------	----

О природе художественного образа,
вымышленного и достоверного

Л. А. Борботько	67
-----------------------	----

Референтность и автореферентность дискурса лжи

ПРЕДЕЛЫ ЛЖИ

- И. В. Мотеюнайте**.....73
«Ложь» литературной критики и «правда» истории литературы
(наблюдения над работой С. Н. Дурылина)
- С. В. Фролов**.....84
О «лжи» в русской классической музыке
- Н. Л. Дмитриева**92
История любви, обмана и самообмана в романе
Марселя Паньоля «Вода холмов»
- Э. Тышковска-Каспшак**..... 101
Ложь как товар: «Толмач» Михаила Гиголашвили
и «Венерин волос» Михаила Шишкина
- В. Н. Шувалов** 111
Реабилитация лжи в современной православной публицистике
- И. Б. Сазеева** 117
«Ложное» vs «правильное»: поэзия в защиту человека
(«Ложный трактат об эстетике» Б. Фондана)

СПАСЕНИЕ ОТ ЛЖИ

- А. Ф. Некрылова**..... 127
Веселые обманки русской ярмарочно-площадной культуры
- В. А. Кошелев**..... 140
Об одном «учено-литературном обмане»
- С. А. Фомичев** 149
Обман и его восприятие

А. А. Никодимова	154
Сказка – ложь? Модусы обмана в литературной сказке 1830–1840 гг.	
О. В. Астафьева	160
Ложь и лгуны в детской советской литературе	
А. А. Липинская	168
«Привидение? Нет ничего проще!» Пародийная готика молодого А. Конан Дойла	
Е. П. Беренштейн	176
«Ненужной раковины ложь»: концепт «лжи» в художественном мире Осипа Манделъштама	
Е. В. Зименко	181
Свидетельство художника-дилетанта в деле о «благонамеренной фальсификации» Петра Барановского	
Т. П. Христолюбова	192
«Я сжульничал!»: эзопов язык в творчестве К. С. Петрова-Водкина	

ЛОЖЬ НА СЦЕНЕ И ЗА КУЛИСАМИ

В. Л. Гайдук	201
«Прекрасная фрау Ложь!» («Красный кабачок» Вс. Э. Мейерхольда)	
С. В. Денисенко	210
Барон Мюнхгаузен на русской сцене: «Красный кабачок» (1911)	

Ю. Д. Беляев	224
Красный кабачок <i>Публикация С. В. Денисенко</i>	
Программа междисциплинарной научной конференции «Все обманы мира: Ложь в литературе и искусстве».....	265
Список сокращений (архивы)	271

Научное издание

**Неканоническая эстетика:
Выпуск VI**

**Все обманы мира:
Ложь в литературе и искусстве:
Сборник статей**

Составитель:
А. Ю. Сорочан

Корректор М. С. Федорова
Верстка Д. Н. Конюковой
Технический редактор С. В. Бархатов
Младший редактор Л. М. Гогеншторх
Ответственный за выпуск М. А. Кузьмина

Дизайн обложки серии «Неканоническая эстетика»:
Танка Федянина

Подписано в печать 01.11.2019
Формат 60x84 1/16
Бумага типографская. Объем 8,55 п. л.
Тираж 350 экз.

Изд-во АЛЬФА-ПРЕСС
(4822) 450-459, 8 910 532 15 04