

ЭРОТИКА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

От Баркова до наших дней

Тексты и комментарии

ЧИТАЙТЕ В СПЕЦВЫПУСКЕ:

Эпиграммы МАРЦИАЛА
Стихотворения из сборника
«Девичья игрушка» и «Оду Приапу»
И. БАРКОВА
Анонимную поэму «Лука Мудищев»
«Тень Баркова» А. ПУШКИНА
«Распоясанные письма» В. РОЗАНОВА
«Заветные сказы» А. РЕМИЗОВА
«Сортиры» Т. КИБИРОВА
и другие не печатавшиеся донныне тексты;
статьи о непристойной русской
поэзии XVIII—XIX вв.; о купюрах
в изданиях БЕЛИНСКОГО,
НЕКРАСОВА, ЧЕХОВА; об эротике
в русской поэзии начала XX века;
об «эрогенных зонах» советской
культуры 20—30-х годов и другие
уникальные материалы.

«Вы не знаете стихов <...> Баркова <...> и собираетесь вступить в университет,— говорил Пушкин Павлу Вяземскому.— Это курьезно. Барков — это одно из знаменитейших лиц в русской литературе; стихотворения его в ближайшем будущем получат огромное значение <...> Для меня <...> нет сомнения, что первые книги, которые выйдут без цензуры, будет полное собрание стихотворений Баркова» (с. 21).

А. П. Чехов: «Не надо брезговать жизнью, какова бы она ни была» (с. 54).

«Реферат Волошина открыл диспут: «Новые пути Эроса». Вячеслав <Иванов> сымпровизировал речь поразительной цельности, меткости, глубины и правды <...> И дальше, перейдя к области Эроса, говорил дивно о том, что, в сущности, вся человеческая и мировая деятельность сводится к Эросу, что нет больше ни этики, ни эстетики — обе сводятся к эротике, и всякое дерзновение, рожденное Эросом,— свято. Постыден лишь Гедонизм» (с. 59).

А. Коллонтай: «Классу борцов в момент, когда над трудовым человечеством неумолчно звучал призывный колокол революции, нельзя было поддавать под власть крылатого Эроса» (с. 94).

Литературное
ОБОЗРЕНИЕ

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВЫПУСК

Москва 1992 г.

2 Содержание

М. ГАСПАРОВ. Классическая филология и цензура нравов	4
МАРЦИАЛ. Эпиграммы	5
А. ИЛЮШИН. Ярость праведных. Заметки о непристойной русской поэзии XVIII—XIX вв.	7
Из «Девичьей игрушки»	14
А. ЗОРИН. Барков и Барковицана. Предварительные замечания	18
И. Барков. Ода Приапу	22
А. ОЛСУФЬЕВ. Елегия на отъезд в деревню Ванюшки Данилыча	24
Приношение Белинде	25
А. ПУШКИН. Тень Баркова	26
Г. ЛЕВИНТОН, Н. ОХОТИН. «Что за дело им — хочу...» О литературных и фольклорных источниках сказки А. С. Пушкина «Царь Никита и 40 его дочерей»	28
К. ТАРАНОВСКИЙ. Ритмическая структура скандально известной поэмы «Лука» Лука Мудищев. Поэма	35
В. САЖИН. Рука победителя. Выбранные места из переписки В. Белинского и М. Бакунина	36
Т. ПЕЧЕРСКАЯ. Русский демократ на rendez-vous	39
В. МАРКОВ. История одних точек	40
Г. ЛЕВИНТОН. Достоевский и «низкие» жанры фольклора	44
А. ЧУДАКОВ. «Неприличные слова» и облик классика. О купюрах в изданиях писем Чехова	46
Н. БОГОМОЛОВ. «Мы — два грозой зажженные ствола». Эротика в русской поэзии — от символистов до обэриутов	54
Р. ЩЕРБАКОВ. «С Далью всласть могу ласкаться я». Эротические мотивы в творчестве Брюсова	56
«Распоясанные письма» В. Розанова. Предисловие М. Павловой	65
С. ДОЦЕНКО. Нарочитое безобразие. Эротические мотивы в творчестве А. Ремизова	67
А. РЕМИЗОВ. Царь Додон. Чудесный урожай (из сборника «Заветные сказы»). Предисловие М. Козьменко	72
О. МАТИЧ. Суета вокруг кровати. Утопическая организация быта и русский авангард	75
М. КУШНИРОВИЧ. Мир его мыслей. Рисунки С. Эйзенштейна из собрания С. Акчуриной	80
А. ЖОЛКОВСКИЙ. Ранний Пастернак: Актеон или Геракл? К структуре одной контрмифемы	85
Омри РОНЕН. «Бедные Изиды». Об одной вольной шутке О. Мандельштама	87
М. ЗОЛОТОНОСОВ. Мастурбанизация. «Эрогенные зоны» советской культуры 1920—1930-х годов	91
А. КАНТОР. Фантастика, романтика, экзотика, эротика	93
С. КАРЛИНСКИЙ. «Ввезен из-за границы...!» Гомосексуализм в русской культуре и литературе	100
Т. КИБИРОВ. Сертиры. Поэма	104
	107

Этот номер «Литературного обозрения» подготовлен И. Д. ПРОХОРОВОЙ, С. Ю. МАЗУРОМ, Г. В. ЗЫКОВОЙ.

Редакция благодарит А. Л. ОСПОВАТА и А. Е. ПАРНИСА за помощь в составлении номера.

На первой странице обложки рисунок С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА «Золотая осень» (1942 г.) из собрания С. П. Акчуриной

© С. П. Акчурина.

К читателям

Этот номер «ЛО» посвящен ПОТАЕННОЙ русской литературе.

Трудно сказать, в какой мере подкрепляется такой вид творчества опытом других эпох и народов, но в русской литературе классического и нового времени это мощный подспудный пласт, обогащенный великими поэтами и писателями.

Люди хорошо знают эти тексты по неофициальным и неисправным спискам, и именно из-за клейма «неприличных», «неудобных» к печати они у нас полностью не публиковались никогда, хотя на Западе давно издаются разумными тиражами для славистов и активно ими изучаются.

Пришла пора и нам задуматься над этой частью нашего общего национального наследия.

Это не значит, что мы тщимся исправить «ошибки» прежней цензуры и ввести некогда потаенную словесность в широкий читательский обиход. Нет, дело не в цензуре, никаких ошибок тут у нее не было, ибо тексты эти и создавались в расчете на запрет: не с тем, чтобы пробиться сквозь цензуру или обойти ее, а с тем, чтобы они ходили по рукам именно в качестве «невозможных», преступающих приличия.

Предавая их теперь печати, мы сознаем, что до некоторой степени подрываем их репутацию. Но вряд ли подрываем сами основы жанра, ибо как только данная потаенная словесность теряет ореол запретности и вводится в обиход, в качестве «оскорбительных» начинают действовать ее другие пласты, роль неприличных начинают играть новые темы и новые уровни языка.

Суть, стало быть, в самом феномене преступления приличий, тенью сопровождающем нашу словесность. Суть в том, чтобы понять, откуда сама эта грань, в чем внутреннее ее оправдание, какова динамика «запретного» и «принятого» в разные эпохи. Суть в том, чтобы найти общий духовный закон, их порождающий и размежевывающий.

Один из важных аспектов — размежевание Эроса и порнографии.

Эрос в его истинном, высоком значении — неотъемлемая часть литературы, важнейший аспект жизни духа. Простое читательское чутье легко отделил здесь подлинность от «клубнички», собиравание которой нас, естественно, не интересует. Эрос связан не с «телом», а с «духом»,

точнее сказать, с той целостностью, в контексте которой и «тело» получает свою истинную роль. Сводить Эрос к телесности — значит профанировать его. В публикуемых нами текстах телесность иногда тщится заменить Эрос, но тщета попытки видна. Обилие обценной, а проще сказать, матерной лексики не может помешать читателю с нормальным здоровым вкусом воспринять истинный смысл талантливых текстов: надо только суметь настроиться.

В уверенности, что читатель наш сумеет правильно нас понять, мы приняли неординарное редакторское решение: не пользоваться традиционным знаком умолчания «[...]» на месте неприличных слов, а печатать эти слова полностью. Проверено: шокное действие таких слов, неизбежное при первом-втором употреблении, пропадает при третьем, и читатель начинает следить не за словами, а за художественным смыслом. Кроме того, публикация текстов с отточиями затрудняет их анализ — в этом случае многое останется читателю непонятным. А с другой стороны, сам процесс угадывания пропущенного настолько впечатывает его в читательское сознание и тем самым настолько усиливает эффект неприличности, что лучше этого не провозгласить. И, наконец, техника «купирования» и «умолчания» противоречат нашему главному замыслу: вытащить потаенное на свет, понять его смысл, разгадать, какие внутренние силы заставляют русское художественное сознание веками созидать и лелеять эту тайную, «черную», «теневую» словесность.

Ответ может быть найден только в ходе конкретных исследований. Но в общем он ясен: это — форма нашего бунта. Это вечный русский бунт, социально-эстетический протест, всегда безудержной и безграничной свободы в ситуациях кризисов, оборачивающаяся, увы, самозабвенным беспределом. Это апофеоз дерзости, вызова и оскорбительного преступления любых запретов и правил, за которым, если вслушаться, прячется подавленное отчаяние.

Осознать эту часть нашего опыта — вот что важно, вот чего мы хотим, вот цель и задача той «мозговой атаки» на тайны русской словесности, которую мы предпринимаем.

Если же наши проницательные критики заметят, что таким образом мы еще и боремся за внимание широкого читателя, пусть заметят. Мы не станем спорить.

М. Л. Гаспаров

Классическая филология и цензура нравов

Старейшина нашей классической филологии, 95-летний Сергей Иванович Соболевский, вспомнил однажды на заседании античного сектора Института мировой литературы: «...Когда я защищал докторскую диссертацию о синтаксисе Аристофана, то академик Корш потом подошел и сказал: "Мне понравилось, как спокойно вы цитировали непристойные места"». Молодая 70-летняя Мария Евгеньевна Грабарь-Пассек с незабываемой живостью откликнулась: «Знаете, Сергей Иванович, я, как говорится, не пасторская дочка, но ваш Аристофан и мне бывает невмоготу». — «Вы, Мария Евгеньевна, не застали того времени, когда в университетских профессорских сидели одни мужчины, — сказал Соболевский. — Там бы вы и не такого наслушались».

Аристофан, пожалуй, действительно рекордсмен по части античной (вспомним щедринское слово) митрогнозии. Мой коллега Г. Ч. Гусейнов, написавший об Аристофане книгу, говорил, что этот автор доводит текст до такого градуса, что и простое слово «большой» ощущается как жуткая непристойность. Переводчиком Аристофана было с ним очень трудно — начиная с дореволюционного анонима, который, переводя Аристофана прозой с французского, при всей своей стыдливости не мог обойтись без трогательного эвфемизма «ч...», и кончая Адрианом Пиотровским, который пытался возместить прямоту выражений эмоциональным накалом и вводил читателя в крайнее недоумение, громоздя бурные тирады, дымовой завесой прикрывавшие неведомо что.

У Катутла есть стихотворение, которое в последнем русском издании (1986) начинается:

Вот ужo я вас < >
Мерзкий Фурий с Авралием беспутным!..

Не подумайте дурного: в тексте, представленном в издательство «Наука», было написано всего лишь: «Вот ужo я вас спереди и сзади!..» Эту строчку для перевода С. В. Шервинского придумал я, когда редактировал его перевод, и очень ею гордился: она была точнее, чем в прежнем переводе того же А. Пиотровского, написавшего: «Растяну вас и двину, негодяи...» Шервинский принял ее, но охладил мое самодовольство, заметив, что для совсем уж точной передачи катулловских слов нужно было бы написать: «Vot užo zaeby vas w rot i v žoru...» (очень прошу наборщика так и набрать это латиницей: будет интереснее). Но, как видит читатель, через бдительную издательскую редактуру не прошел даже мой смягченный вариант.

Есть два вида непристойной поэзии: один, пользующийся непечатными словами, другой — заменяющий их иносказательными перифразами. Примером первого могут быть юнкерские поэмы Лермонтова, примером второго — «Царь Никита» Пушкина (эту противоположность наметил еще Б. Эйхенбаум). В первом художественный эффект достигается на языке кожом урвне: читателю интересно, в какой еще контекст можно будет вдвинуть такое-то и такое-то запретное слово? Во втором — на стилистическом урвне: какими еще способами можно будет обфит прямое название запретного

слова? Первый интерес иссякает быстро — как только станет ясно, что пригоден всякий контекст, без исключения. Второй интерес держится дольше — пока обходные маневры не начнут повторяться.

Литература нового времени культивировала преимущественно поэтику второго рода, а фольклор и литература новейшая — поэтику первого рода. Происходят любопытные переключки: из того же Катутла стихи непристойно-бранильные (а таких в его книге едва ли не половина) в XIX веке обходились или сглаживались переводчиками, а теперь в одной Англии и Америке переведены уже несколько раз на несколько жаргонных ладов. В Англии и Америке, но не у нас. Приблизительно в катулловское же время был составлен сборник безымянных стихов «Приапей», выдержанный в таком же прямолинейном стиле. Лет тридцать назад один наш античник-переводчик (теперь он уже давно за рубежом) перевел эти стихи, тщательно передавая непристойные латинские слова непристойными же русскими. В послесловии ему пришлось, однако, написать приблизительно так: «Мы хотели попробовать, возможен ли художественный русский перевод «Приапей» с точным соблюдением поэтики подлинника; и опыт показал, что, по-видимому, нет, не возможен». Известно, что инокультурный комизм воспринимается гораздо труднее, чем инокультурный элегизм или трагизм; видимо, то же можно сказать и об инокультурном эротизме.

В русских и советских условиях такая ситуация усугублялась мощной работой цензуры нравов. Будущие социологи смогут извлечь интереснейший культурно-исторический материал из наблюдений над тем, что считали цензоры приличным и что неприличным. Не последнее место в этом материале займут любопытные изъятия, сделанные редактором и цензорами 1960-х гг. в лучшем русском переводе еще одного классика античной непристойности — Марциала.

Полный Марциал издавался по-русски дважды. В первый раз (1891) это был перевод А. А. Фета с параллельным латинским текстом; пропущенных стихотворений было много, но сколько-нибудь образованный читатель мог угадывать их содержание по латинскому тексту. Было бы интересно проверить, не остались ли переводы пропущенных стихотворений в архиве Фета, и если да, то каковы были его в них переводческие приемы. Во второй раз (1968) это был перевод Ф. А. Петровского — он вышел в серии «Библиотека античной литературы» с замечательными рисунками Ф. Збарского. Здесь о латинском тексте не было и речи, и читатель мог догадываться о пропусках только по перерывам в нумерации стихотворений. Конечно, перевод был сделан полностью, и пропуски в нем явились не по вине переводчика. Пропущенные стихотворения сохранились в машинописи; будем надеяться, что при переиздании они займут свое должное место.

Федор Александрович Петровский (1890—1978) был классиком перевода античных классиков; все, кто в советское время переводил или переводит латинскую поэзию, прямо или косвенно учились у него. Он переводил Лукреция,

Кампанеллу, Витрувия, но Марциал остался одной из лучших его переводческих удач. Жизнелюбивый, с отличным чувством юмора, сочетавший в своем характере равно необходимых переводчику педантизм и артистизм, он идеально подходил для работы над римским эпиграмматистом. В старости он сделался ленивее и небрежнее, но Марциала он переводил в расцвете сил. Перевод этот ждал издания лет тридцать. Только на моей памяти он вычеркивался из планов раза два. «Похороны по первому разряду», — привычно говорил Петровский.

Когда книга, наконец, вышла, в ней было пропущено 88 стихотворений. Это около 8 % всего основного марциаловского корпуса. (В фетовском Марциале было пропущено 109 стихотворений: да, в старое время нравы блюли строже. Любопытно, что состав пропусков порой не совпадал: часто одно и то же стихотворение в тяжеловесном переводе Фета притуплялось настолько, что проходило в печать, а в заостренном переводе Петровского не проходило.) Пропуски были отнюдь не из-за непристойных слов. Петровский и не пытался передавать непечатное непечатным: он заменял запретные слова перифразами, сознательно переводя Марциала не только с языка на язык, но и со стиля на стиль. В его переводах меньше грубости, чем в подлиннике: у Марциала в эпиграмме на Лириду было прямо сказано: «fellat», а в эпиграмме на Зоила: «futues». Цензура боролась не против слов, а против тем.

Запрету подвергались две темы — обе относившиеся с официальной советской точки зрения к области «извращений»: педерастия и оральный секс. Любопытно, что этим подводились под одну скобку два очень разных культурно-исторических явления. Педерастия в античном обществе была социально институтированной формой молодого добрачного приволья (признанного для юношей, но, конечно, не для девушек), а в зрелом возрасте считалась признаком или запоздалой изнеженности, или казармы, или философской школы: Диоген Лаэртский поминает, как один почтенный платоник, превозмогая отвращение, демонстрировал свою любовь к мальчикам, чтобы считаться настоящим философом. Оральный же секс осуждался почти так же категорически, как и в XIX веке, и обычным обозначением для него были слова «неудобосказуемое соединение». Поэтому расхождение представления об античной «свободе нравов» или «языческом разврате» не вполне корректны. Эпиграммы Марциала о тех, кто любит мальчиков, и о тех, кто «поганит рот», были рассчитаны на очень разное читательское отношение, и передать это в интонациях перевода было бы интересной задачей.

Впрочем, пожалуй, повальное вычеркивание — еще не худший способ борьбы с этими темами. Переводчиков-античников, по крайней мере, не заставляли прибегать к фальсификациям. Между тем тот же С. В. Шервинский говорил мне, что, переводя арабских поэтов, ему приходилось (и не только ему) любовные стихи к мальчикам систематически переадресовывать девушкам. На античном материале я вспоминаю только один такой случай. У Георгия Шенгели есть стихотворение «Айсигена» с эпиграфом из Палатинской антологии: «Общая мать Земля, будь легка над моей Айсигеной, // Ибо ступала она так же легко по тебе». Стихотворение неплохое, а эпиграф даже очень хороший, однако в греческом подлиннике упоминается не Айсигена, а Айсиген.

Когда у страха глаза велики, то сами собой возникают любопытные недоразумения. Наряду с предосудительными эпиграммами изгнаны были некоторые совершенно невинные, истолкованные цензурой в меру собственной испорченности. Эпиграмма XII, 12 в переводе Петровского читалась:

Если всю ночь напролет ты пьешь, то ты все обещаешь,
А поутру не даешь. Пей, Поллион, поутру!

Эпиграмма написана с обычной марциаловской точки зрения бедного прихлебателя, ожидающего подачи от хозяина. Цензор предпочел понять ее по-иному. Другая эпиграмма, VI, 46, выглядела так:

Без остановки кнутом четверню «голубой» погоняет,
А четверня не бежит. Вот так ловкач Катриан!

Речь идет о цирковом вознице из команды «голубых» (состязавшихся с «зелеными» и «белыми»), который получил взятку за то, чтобы пропустить соперника к финишу. Насколько я понимаю, цензора смутило современное переносное значение слова «голубой» (впрочем, было ли оно в ходу в 1960-е гг.). Однако как рисовал он себе изображаемую сатирическую картину, я не берусь вообразить. Нечего и добавлять, что в старый фетовский том Марциала обе эти эпиграммы благополучно вошли.

Мы предлагаем читателю малую часть эпиграмм Марциала в переводе Ф. А. Петровского, оставшихся за бортом однотомника 1968 г. Комментариев они, я полагаю, не требуют. «Колифии» в эпиграмме о Филениде — это неизвестное мясное блюдо, а «киаф» там же — около четверти стакана. В мифологическом многолюдстве стихотворения к жене упоминаются Мегара — жена Геркулеса, Гил(ас) — мальчик, сопровождавший его в плавании аргонавтов, Эбалий — Гиацинт, любимец Аполлона; «внук Эака» — это Ахилл, а его «друг безбородый» — Патрокл (для Гомера они — друзья, для марциаловского времени — любовники). Элефантита — гетера, автор несохранившейся книжки (с картинками) о способах любовных соединений; кто такой Дидим, можно лишь догадываться.

Разумеется, такая подборка дает весьма односторонний образ Марциала. Но это случается с латинским поэтом не впервые. Байроновский Дон Жуан учился латыни по изданию Марциала, подготовитель которого сперва изъясил из него все непристойные эпиграммы, а потом смутился и поместил их приложением в конце, «так что и указателя не нужно». В примечании Байрон клянется, что это факт. В этом можно не сомневаться. Это был том из знаменитой учебной серии «in usum Delphini» для наследника французского престола: в ней были изданы все латинские классики, поверху каждой страницы шел текст автора, посередине курсивом — его латинский же парафраз с упрощенным порядком слов и синонимическими заменами, а внизу петитом — латинские же примечания для начинающих, подробные и умелые. А непристойные тексты, действительно, помещались лишь в приложении и, конечно, без всяких комментариев, — в расчете на то, чтобы учащийся заинтересованно проверял свои успехи в языке на нескучном материале. С точки зрения педагогической это было гениально.

Ну а сам Марциал об этой стороне своего творчества выражался однозначно: «пока ты, читатель, будешь такое читать, я, писатель, буду такое писать» (III, 68; XI, 16 и др.).

Марциал

Эпиграммы

XII, 43

Языком ты развязным о распутстве
Прочитал мне, Сабелл, стихи такие,
Что ни Дидима девкам не знакомы,
Ни игривым листкам Элефантиды.
Новых способов много здесь любовных,
На какие идут развратник наглый
И пожившие люди втихомолку:
Как сплестись пятерым в одном объятьи,
Как единой сцепиться цепью многим,
Погасив предварительно светильник.
Только стоит ли это красноречья?

XI, 43

С мальчиком нас захватив, ты, жена, беспощадно бранишься
И говоришь, что его можешь ты мне заменить.
Сколько твердила о том шалуну-громовержцу Юнона!
Но продолжает лежать он с Ганимедом своим.
Гила герой-Геркулес сгибал, позабывши о луке,—
А у Мегары, скажи, нечего было сгибать?
Дафна-беглянка совсем замучила Феба, но все же
Мальчик Эбалий ему страсти огонь потушил.
Хоть Брисеида во всем покорялась внуку Эака,
Друг безбородый его все же был ближе ему.
Брось же, прошу я тебя, ты мужское смешивать с женским
И убедись, что жена может лишь женщиной быть.

III, 71

Мальчику если невмочь и тебе нестерпим то же, Невол,
Я не гадатель, но тут знаю, что сделаешь ты.

XI, 88

Много дней уже, Луп, Харисиану
Невозможно любовью заниматься.
На вопросы друзей он им ответил,
Что расстройством желудка он страдает.

IV, 48

Любишь пронзенным ты быть, но, пронзенный, Папил, ты
ноешь.
Что же, коль это сбылось, Папил, тебе горевать?
Зуда тебе непристойного жаль? Иль, скорее, ты плачешь
Горько о том, что хотел, Папил, пронзенным ты быть?

II, 28

Поиздевайся над тем, кто тебя обзывает миньоном,
И покажи ты ему кукиш за это, Секстилл.
И мужеложником ты не бывал, да и бабником тоже,
И к Ветустиллы губам жарким не тянет тебя.
В этом отнюдь ты, Секстилл, не повинен. Но кто же тогда ты?
Мне невдомек, но еще две ведь возможности есть.

V, 83

Гонишься ты — я бегу; ты бежишь — я гонюсь за тобою,
Дидим; не хочешь — хочу; хочешь ты — я не хочу.

X, 40

Так как мне говорили, что с миньоном
Любит Павла моя тайком видаться,
Подстерег я их, Луп. То не миньон был.

VII, 62

Дверь отворивши, Амилл, ты сжимаешь в объятиях
подростков,
Страстно стремясь к тому, чтобы накрыли тебя,
Чтобы отпущенник, раб отцовский, клиент говорливый
Не осрамили тебя, злостные сплетни пустив.
Тот, кто не хочет, Амилл, прослыть миньоном, частенько
Делает то, что тайком делать удобней ему.

XII, 86

Тридцать юнцов у тебя и ровно столько же девок,
Член же один, да и то дряблый. Что ж делать тебе?

I, 46

Только ты скажешь, Гедил, «Спешу, я кончаю!» — слабеет
И затухает во мне тотчас любовная страсть.
Лучше вели подождать: обуздаешь, резвее пойду я.
Если, Гедил, ты спешаешь, требуй, чтоб я не спешил.

VI, 36

Уд твой так же велик, как и нос твой, Папил, огромен,
Так что, когда он встает, можешь понюхать его.

X, 55

Всякий раз, как Марулла член стоящий
Взвесит пальцами, скажет, подсчитавши,
Сколько фунтов в нем, скрупулов и гранов;
А когда он, свое покончив дело,
Словно дряблый ремень висит, Марулла
Скажет точно, насколько стал он легче.
Лучше всяких весов рука Маруллы!

VII, 18

Если лицо у тебя опорочить и женщине трудно,
Если изъянов нигде нету на теле твоём,
Что вожделяют к тебе и вновь возвращаются редко,
Удивлена ты? Порок, Галла, немалый в тебе:
Лишь я за дело примусь и мы вместе двигаем чресла,
Твой не молчит передок, ну а сама ты молчишь.
Боги! О если бы ты говорила, а он бы умолкнул:
Не выношу стрекотни я передка твоего.
Лучше уж ветры пускай! Утверждает Симмах, что это
Небесполезно, и нам может быть очень смешно.
Цоканье ж кто стерпеть передка одурелого может?
Никнет при звуке его ум и головка у всех.
Что-нибудь ты говори, заглуши передок свой крикливый,
Иль, коль совсем ты нема, им говорить научись.

II, 9

Невин я написал. Нет ответа. Не даст она, значит.
Но ведь наверно прочла, что я писал. Значит, даст.

VII, 67

Филенида-трибада трет мальчишек
И мужчин превосходит сладлюбьем,
В день одиннадцать девушек меняя.
Подоткнувши подол, в гарпаст играет,
Вся в песчаной пыли, и гирей, тяжкой
Мужеложникам, крутит без усилия;
И в палестре измазанную грязью
Бьет учитель ее, натертый маслом.
А к столу не идет она обедать,
Не извергнув вина семи киафов,
Полагая, что ей их выпить снова
Можно, съевши колифиев шестнадцать.
А потом, предаваясь вновь распутству,
Не сосет (не мужское это дело) —
Все нутро пожирает у дичонки.
Боги! разум верните Филениде,
Для которой лизать — мужское дело.

VII, 75

Хочешь ты даром любви, уродиной будучи старой?
Право, потеха: давать хочешь, не дав ничего.

IX, 4

Дай ты ей два золотых, и Галлою ты овладеешь.
Если же вдвое ей дать, можно и больше иметь.

Десять зачем же, Эсхил, монет золотых ей вручаешь?
Столько давать за язык Галле? — Да нет: за молчок.

XI, 25

Член, блудодей чересчур и многим известный двачонкам,
Линоз,— уже не стоит больше. Язык, берегись!

IV, 12

Всем ты, Таида, даешь, но коль этого ты не стыдишься,—
Право, Таида, стыдись все что угодно давать.

II, 73

Хочешь, Лирида, узнать: что с ней? Что и с трезвою: мерзость.

III, 88

Братья они близнецы, но каждый разное лижет.
Что же? Не похожи они или похожи, скажи!

XI, 85

Вдруг от удара с небес язык твой во время лизанья
Сразу отнялся. Теперь будешь как все ты, Зоил.

II, 50

Лесбия, рот осквернив, ты воду пьешь. Это похвально:
Ты промывавшь себе, Лесбия, нужную часть.

III, 70

Прежний Авфидий муж, Сцевин, любовником стал ты,
Твой же соперник теперь сделался мужем ее.
Чем же чужая жена для тебя твоей собственной лучше?
Иль ты не можешь любить, если опасности нет?

III, 72

Хочешь, Савфейя, ты спать со мною, но мыться не хочешь.
Подозреваю, что тут что-то неладное есть.
Иль у тебя, может быть, отвислые, дряблые груди,
Иль ты боишься открыть голый в морщинах живот,
Иль непомерно твоих растерзанных чресел зиянье,
Или же там у тебя что-нибудь слишком торчит.
Это, однако, все вздор: ты, наверно, прекрасна нагая.
Худший порок у тебя: дура набитая ты.

Переводы Ф. А. ПЕТРОВСКОГО.

А. А. Илюшин

Ярость праведных

Заметки о непристойной русской
поэзии XVIII—XIX вв.

Прицепиться к какому-нибудь слову в стихе, сделав его сексуально-двузначным, а то и вовсе заменив неприличным,— что может быть легче? Привычная игра. Если слово мужского рода, односложное и означает продолговатый предмет, то на место его — нечто из трех букв... Весьма забавно. Попробуем:

Кто ... точил, ворча сердито...
Лермонтов. Бардино

Тут не только «штык», но и глагол «точил» будто подсказывает, чтобы его заменили (другим глаголом, в рифму).

Кусая длинный ..
Там же,
следующий стих

Подобным образом мы, школьники, когда-то переиначивали лермонтовские стихи, не видя в этом ничего обидного для поэта, которого любили. Пушкинских маленьких трагедий еще не читали, а то бы непременно пришло в голову:

Еще достанет силы старый ...
За вас рукой дрожащей обнажить.
Пушкин. Скупой рыцарь

Из песни слова не выкинешь, но никто и не предлагает выкидывать. А вот перевернуть, ополшить стих — иной раз бывает неодолимый соблазн, и такие слова, как штык, ус, меч, дуб, особенно к этому располагают, тем более если моносильно оглашен звуком «у»:

Среди долины ровныя,
На гладкой высоте,
Цветет, растет высокий ...
В могучей красоте.
Мерзляков. Песня

Лермонтов, Пушкин, Мерзляков. Попятная хронология постепенно приближает нас к XVIII веку, в котором, собственно, и возникли предпосылки для таких непристойных игр и забав, для анекдотов типа того, в котором варьируется чеховское «Епиходов сломал кий». Литератор, дышавший воздухом позапрошлого столетия, умел и приличные стихи читать и понимать как неприличные. По крайней мере, мог уметь.

Ради этого даже не всегда обязательно коверкать текст, произносить, к примеру, вместо слова «дуб» другое слово. Басня «Свинья под дубом»? При направленном в известную сторону воображении ее нетрудно переосмыслить: о, знаем мы, какая это «свинья» и что это за «дуб»! Женский и мужской инструменты соития, один под другим. Текст басни может дать пусть мнимый, но все же повод для такого толкования. Желуди, от которых жиреет свинья (и из которых получаются новые дубки), — это как бы сперматозоиды. Подрываемые свиньей корни дуба подсказывают тестикулярную аналогию: глупое и неблагодарное животное не понимает, что без них засохнет дуб и не будет любезных ей желудей. Ворон на дубе — плщица (это слово часто встречается в поэзии барковщины, иногда кощунственно путаясь с сакральным словом «плащаница»).

Подобные аналогии могут показаться искусственными и натянутыми, плодом нездорового воображения. Но Крылов как писатель сформировался в XVIII в., в атмосфере барковщины. И если басни «Свинья под дубом» и «Листы и корни» читать, помня об этой массовой литературной продукции, то указанные смещения смысла станут более понятными. Осужденная в этих баснях недооценка древесных корней окажется сравнимой с недооценкой «мудей», несправедливость которой обличается поэтом круга Баркова. Его стихотворение «Суд у хуя с мудами» написано так, как можно бы написать басню о красивом, гордом и глупом дереве, презирающем свои собственные корни и не понимающем, что оно без них никуда не годится. Это далеко не лучший образец барковщины, но начнем ее обзор с его публикации, чтобы иллюстрировать намеченную аналогию.

С мудами у хуя великий был раздор,
О преимуществе у них случился спор:
— Почтен, достоин я, что всем давно известно,
Равняться вам со мной, муде, совсем невместно.—
Муде отвечают: — Ты много очень мыслишь,
Когда неравенство с тобою ты нас числишь.

Скажи: ебать хоть раз
Случилось ли без нас? —
— В вас нужды нет совсем,— хуй дерзко отвечал,—
Помеха в ебле вы,— презрительно вскричал.
Муде отвечают: — Хуй, знай, что все то враки! —
Шум, крик и брань пошла, и уж дошло до драки.
Соседка близь жила, что жопой называют,
Услыша, что они друг друга так ругают —
— Постой! Постой! — ворчит,— послушайте хоть слова,
Иль средства нет у вас без драки никакова?
Чтоб ссору прекратить без крику и без бою,
Советую я вам судиться пред пиздою! —
Почтенного судью тот час они избрали,
Старейшую пизду с предолгими усами,
Котора сорок лет как етъся перестала
И к ебле склонность всю и вкус уж потеряла.
Покрыта вся, лежит, почтенной сединой.
Завячивой сей спор решит ли кто иной?
Поверить можно ей, она не секретарь
И взятку не возьмет, не подла ета тварь.
Пристрастия ни в чем она уж не имеет
И ссоры разбирать подобныя умеет.
Предстали спорщики перед судью с почтеньем.
С большим,— хуй начал речь,— он тут преогорченъем.
— Внемли,— в слезах гласит он, стоя пред пиздой,—
Муде премерзкия равняются со мной!
Я в награждение то ли должен получить
За то, что не щадил я крови реки лить,
А естли долг велит мне службы все сказать,
По форме следуя, хочу их описать:
В тринадцать лет уже етъ начал, осыщаться
И никогда не знал, чтоб мне пизды бояться,
Еб прежде редко год, потом изо всех сил,
Чрез день и всякий день, и как мне случай был,
Усталости не знал, готов был всякий час,
И часто в ночь одну ебал по осьми раз.
Уж тридцать лет тому, как я ебу исправно,
И лучшим хуем я считаюся издавно,
Не раз изранен был я, пробивая брешь,
Имел и хуерык, я потерял полплеши,
Сто шанкеров имел, постолькуж бородавок,
В средину попадал без всех пизды поправок,
И сколько перееб, изчислить не могу.
Соперники мои тут скажут, что я лгу? —
То выслушав, пизда с прискорбностью сказала:
— Я ссоры таковой во веки не видала.
Когда я избрана судьей заседать,
Молчите же теперь, хочу я вам сказать:
Из вас мне обвинить не можно никою,
Без муд когда вить хуй — не значит ничево.
Вам вкупе засегда довлеет пребывать,
А без того никак не может свет стоять.

На полях рукописи начертан чей-то выразительный «Ответ сочинителю», характерный для сборников неприличной поэзии:

За толь хорошей слог стихов
В награду сто хуев,
А коль мало тово,
Разъесть должно всего.

Мы многим обязаны веку Просвещения. Именно тогда сложилась ситуация сосуществования двух типов поэзии: высокая, серьезная, официальная (Ломоносов) и ерничающая, непечатная, всю матерящаяся (Барков). Причем вторая издевательски пародировала первую, передразнивая ее патетический тон и в то же время перенасыщая стихотворный текст низкой, бранной лексикой.

Самый же факт, что рядом с серьезной поэзией существует скабрезная словесность, создает между ними особые, весьма непростые отношения. «Из какого сора растут стихи...!» Уязвимая позиция — игнорировать то, что твой стих могут обыграть в неприличном смысле, тем более если твоя авторская глухота располагает насмешников к этому, а сам между тем благонамерен. В серьезном стихотворении строка «Отруби лихую голову» немыслима именно потому, что звучит так, будто бы «отрубили (...) голову». Допустим, это крайний случай, редкостный каламбур. Но и на каждом шагу возникают проблемы сходного свойства. Слово «звезда» — почтенное, а с чем рифмуется? Стихи XVIII в. так ее и ославили: «О ты, Восточная звезда! // И краше всех планет — пизда!» После этого требуется известная, что ли, осторожность в обращении с этим словом. Пушкинское «А во лбу звезда горит» уже может насторожить (ассоциации: лоб — лобок, звезда —). Вот уж и звезду воспевать рискованно: непристойная двусмысленность. Господи, что же нам остается? Брезговать всем на свете, коль скоро ко всему на свете прикасалось хулиганье? Не знаю...

Или другой пример, другой тип ассоциации. «Что думает старуха, когда ей, не спится» — так названо одно из стихотворений Некрасова. Лежит, древняя, ночью в избе на печи, ворочается и вспоминает блудные грехи своей молодости. Было ли уже нечто похожее в русской поэзии? Было — лет за сто до этой скромной зарисовки. Та же барковщина, размеренный александровский стих, чья привычная торжественность вдруг сопряглась с ужасающе непристойной лексикой, неудобной для печати, да и вовсе для нее не предназначавшейся:

В дом ебли собрались хуи, пизды, пизденки...

А в этом доме — старуха на полатах, смотрит сверху на собравшихся и, как было только что сказано о некрасовском стихотворении, вспоминает блудные грехи своей молодости. Созерцаемые же ею увлеченно предаются групповому разврату. Среди них не только персонифицированные половые органы, но и безусые юнцы, и бабы, и девчонки.

Несправедливо было бы упрекать такие стихи в грубом натурализме, якобы не имеющем ничего общего с настоящим искусством. Они отнюдь не натуралистичны, а скорее сюрреальны: некая фантазмагория, совмещение несовместимостей. Так гоголевский Нос (если к тому же это был действительно Нос, а не другая часть тела, на что имеются намеки) появлялся среди людей и заходил в церковь. Или усеченный красный Язык инока Епифания, паривший в воздухе и вернувшийся к своему владельцу («на руке моей волохится живешенек»). Непристойности в духе Баркова — как в приведенном срамном стихе или в показанном выше большом стихотворении — не то что бы кошмарны сами по себе, но вполне соотносимы с бредовыми галлюцинациями, при которых оживают отъятые члены. Матерная же брань может рассмешить, а может и оскорбить чью-то деликатность. Отказаться от мата, приглядеть стих — и, возможно, получилось бы что-нибудь порхающее, легковесно-изящное, наподобие пушкинской сказки о царе Никите. Однако Барков и барковщина — это вовсе не легкая поэзия.

Современники Баркова знали его в первую очередь как автора стихотворений «в честь Вакха и Афродиты» — весьма острых и оставшихся рукописными не только при жизни, но и

после смерти поэта (1768). Приятель Державина митрополит Евгений (Болховитинов) в своем Словаре русских светских писателей (М., 1845) пишет об Иване Баркове, ошибочно назвав его отчество «Иванович» вместо правильного «Семенович»: «Известнее же всего весьма многие Бакханальные и Эротико-приапейские его стихотворения, а также многие срамные пародии на трагедии Сумарокова и другие, которые все составляют в рукописях несколько томов». И без объяснений понятно, почему эти рукописи не печатались, причем до сих пор. В последние десятилетия о Баркове писали, цитировали его отдельные наиболее неприличные стихи, но публикаций не было. Слово диссидент, чьи запрещенные сочинения бывало не прочитаешь, но зато полная ясность с тем, как их надлежит оценивать!

В недавнем «Словаре русских писателей XVIII века» (Вып. 1: А — И, Л., 1988) собраны наиболее полные сведения о барковской поэзии. Назван сборник стихов «Девичья игрушка», составленный Барковым и включивший не только его собственные произведения, но и других авторов: к барковиане относят М. Д. Чулкова, В. Г. Рубана, И. П. Елагина, а также анонимных стихотворцев. Упомянуты явные и предположительные источники барковианы иноязычные: поэтические карикатуры Скаррона, скандальные стихи Пирона, кроме французских — образцы новолатинской поэзии. Отмечена живучесть барковской традиции, вовлекшей в свое русло поэтов конца XVIII — первой половины XIX в. Сочинения Баркова и поэтов его круга охарактеризованы в основном как «грубо эротические». С этим, пожалуй, можно согласиться, но требуются некоторые уточнения.

Явление барковщины во многом и существенном принадлежит иной сфере, нежели та, что вмещает в себя эротику, секс, порнографию и т. п. Установка тут чаще всего не на разжигание блудодейственной похоти, не на амурные соблазны и томления. Мы попадаем не в альковно-адультерный розовый полумрак (есть; впрочем, и такое, но в ничтожно малой дозировке!), а в дымную похабень кабацкой ругани, где на плотское совокупление смотрят без лукавого игривого прищура, но громко рогоча и козлоглабогствуя, так что разрушается всякое обаяние интимности. Тут нет места бонавиванам, искусственным в таинствах сладострастия: матерится голя и пьянь. Звучат рифмованные прибаутки такого свойства, что как-то неловко цитировать, даже прибегая к аббревиатурам типа следующих: «Ж<...>, п<...> // С одного гнезда; // Как сойдутся, // Так е<.....>!»

Эротоман ко всему этому скорее всего останется равнодушным. Озорник — напротив, благодарно-восприимчив. Ибо перед нами не эротика (когда почти ни о чем кроме гениталий — это ведь действительно не эротика), а именно озорство, долго ждавшее своего переименования в хулиганство — тогда этого слова, конечно, не было.

Что касается пародийной обращенности барковской поэзии к высокому явлениям литературы, к серьезным исканиям переводной мысли и поэтического слова, то здесь больше всех, наверное, доставалось Ломоносову, чей выпененный одический стиль подвергся особенно остроумному осмеянию, снижению: начать оду в его высокопарном тоне — и вдруг сбиться на грязную сексуальную собачину... Прием обаятельный и безотказно действенный:

Уже зари багряной путь
Открылся дремлющим зеницам.
Зефир прохладной начал дуть
Под юбки бабам и девицам.

В слове «дуть» — резкий перескок от высокого к низкому. Важнее не то, что «Зефир начал дуть» (нечто вполне пристойное), а то, что «дуть под юбки», т. е. дуть на «секоль», туда. В этом контексте «дуть» есть то, что на современном арго означает «трахать», и барковское словоупотребление об этом недвусмысленно свидетельствует. И следующие же слова после приведенного катрена не оставляют сомнений в том, что здесь самая разнузданная похабщина: «Разинувшись пизды лежат, // От похоти во сне дрожат, // Иная страшным зевом ды-

шет, // Иная нежны губки жмет, // Нетерпеливо хуя ждет, // Во всех ебливый пламень пышет».

Или из той же оды: «Корабль в угрюмых как волнах...» Опять встает призрак Ломоносова, воскликнувшего, во-первых: «Корабль как ярых волн среди» и, во-вторых: «Песчинка как в морских волнах». Главное же — в пародийном переосвещении корабль оказывается «хуем», а волны — «пиздой». Точно так же можно обыграть и колокольный звон, при всем его высоком пафосе: трахаться — значит звонить в манде, и лучше, если этим занят звонарь, своего рода профессионал. В интересный же мир мы попадаем, перелистывая «Девичью игрушку»! Все что угодно, отнюдь не только корабль или колокольный звон, может быть сведено к срамному лейтмотиву. «Гомерка» с «Виргилишкой» — и те не герои воспевали, а их тайные уды: ведь таковыми были щедро наделены и Ахиллес, и Бризеида, и Елена Прекрасная, сексуальные проблемы которых привели к Троянской войне.

Век Просвещения высоко чтит природу. Подражать ей, следовать ей, слушаться ее, быть близким к ней считалось благим делом. Идеи руссоизма находили отклики во многих сердцах. Осуждалось ханжество, осуждался ложный стыд, мешающий человеку чувствовать себя неотъемлемой частью природы, если хотите — животным. Требовалось снять запрет с чувственных радостей и наслаждений. Да здравствует Природа! Вот и Барков в предисловии к «Девичьей игрушке» («Приношение Белинде») писал: «Благоприятная природа, снискивающая нам пользу и утешение, наградила женщин пиздою, а мужчин хуем наградила; так и для чегож, ежели подычие говорят открыто о взятках, лихоимцы о ростах, пьяницы о попойке, забияки о драках (без чего-обойтись можно), не говорят нам о вещах необходимо нужных — хуе и пизде. Лишьность целомудрия завело в свет сию ненужную вежливость, а лицемерие подтвердило оное, что мешает говорить околично о том, которое все знают и которое у всех есть». Так пусть же прекрасная Белинда, которой преподносится сия книга, порадуется стихам, открыто воспевающим сладостную чувственность!

Таким образом вроде бы подведена идейная — в духе времени — база под все непристойности, собранные в книге. Но неужели Барков — борец за идею, убежденный принципиальный пост-мыслитель? Конечно же нет, он и здесь пародист и сквернослов. Это не идейность, а язвительная пародия на нее, просветительскую, прекраснородушную. Как пародист, он и здесь изрядно передергивает. Уж будто и в самом деле он не намерен писать о попойках и драках, а только о чувственных наслаждениях! Ничего подобного: есть ода «Кулашному бойцу», где все этого в избытке.

К тому же торжествующий в книге «секс» вовсе не близок к ее величеству Природе, но чаще всего безобразно противостоит ей. Господствует разгул уродливого гротеска, когда, как уже отмечалось, встречаются не мужчины с женщинами, а их самостоятельно действующие гениталии. А половые извращения, инцест, жестокость, насилие? Драгун насилует старуху, подычий — француза, монах монаха, внук до смерти затрахал свою старенькую бабушку, один старец, проникнув в ад, совокупился с Хароном, Цербером, Плутоном, Прозерпиной, фуриями, а до этого на земле перепробовал не только всех женщин, но и скотов, зверей, птиц. Всадник — кобылу, пастух — корову: скотоложеество на каждом шагу. Какой уж тут культ природы! Скорее глумление, издевательство над ней.

Не будем, однако, сгущать краски. Как ни странно, подобные ужасы не производят тягостного впечатления, зато отменно развлекают и смешат. Наверное, поэтическое слово и впрямь некое чудо. Законопослушный гражданин и вообще, скажем так, человек сносной порядочности не может, конечно, без отвращения и содрогания помыслить о ситуации группового изнасилования. Но читаешь басню «Коза и бес» — и... радуешься. Очень смешно, хотя козе и пришлось худо:

Случилось козе зайти когда-то в лес.

На встречу — бес
Попался животине.
По едакой причине

Коза трухнула,
 Хвостом махнула,
 Вернула рожками,
 Прыгнула ножками
 И ненарочно,
 Только точно
 Попала чорту на елдак
 И слезть с него не знала как.
 С такова страху
 Усрала и рубаху.
 Вертит дырой —
 У чорта хуй сырой,
 Ебет как пишет,
 Коза чуть дышит,
 Визжит, блюет и серит,
 А чорт ни в чем козе не верит.
 К мудрям подвигает
 И прижимает.
 Наебся бес
 И скрылся в лес.
 На козий крик
 Сбежались в миг
 Все звери и медведь
 И стали козу еть.
 Еб волк ее и заяц,
 Потом Зосима-старец
 И все монахи
 С сермяжными рубахи.
 Потом гады и птицы
 В пизду козе совали спицы.

В стихе «Все звери и медведь» замечательно то, что о медведе сказано отдельно от «всех зверей»: особое к нему уважение. Но козу он стал «еть» вместе со всеми: с волком, зайцем, а также с Зосимой-старцем и монахами, которые, получается, тоже попадают в число «всех зверей». Этот великолепный алогизм устранен в одном из списков басни, дающей другое чтение: «Сбежались в миг // Все звери, и медведь // Стал козу еть». Логичнее и хуже. Хочется верить в правильность показанного выше варианта текста, автор которого напоминает скорее Иванушку-дурачка, чем маркиза де Сада.

Имя французского маркиза не впервые попадает в контекст литературы о Баркове. В 1872 г. в Санкт-Петербурге напечатаны «Сочинения и переводы И. С. Баркова 1762—1764 г.» с чьим-то анонимным предисловием. В книгу вошли исключительно «приличные», ранние произведения поэта — настоящей «барковщиной» он занялся позже. В предисловии же, где Баркову дается общая оценка, сказано в основном то, что и должен был в таком случае и по такому поводу сказать добрый старей XIX век. Биографический очерк начинается так:

«Едва ли найдется в истории литературы пример такого полного падения, нравственного и литературного, какое представляет И. С. Барков, один из даровитейших современников Ломоносова. Ни Альфред де Мюссе, ни Эдгард Поэ не могут идти в сравнении с ним. Его напечатанные произведения (судя по всему, имеются в виду как раз ненапечатанные. — А. И.) насколько не похожи на произведения подобного рода от Марциала до маркиза де Мазата (де Сада. — А. И.). В них нет ни эротических, возбуждающих образов, ни закоренелой цинической безнравственности, занятой системами разврата и теориями сладострастия. В них нет ни художественных, ни философских претензий. Это просто кабацкое сквернословие, сплетенное в стихи: сквернословие для сквернословия. Это хвастовство цинизма своей грязью.

Этим наиболее известен Барков».

Приговор этот не столь уж суров, как может казаться. Сквернослов не развратник — этот тезис в целом убедителен применительно к Баркову и его стихам. Автор вступительного очерка не без сочувствия относится к спившемуся поэту, к его внутреннему разладу и неприкаянности, к тому кабацкому ерничеству, которым была отравлена его недолгая жизнь. В конце очерка сообщается следующее:

«О смерти Баркова предание говорит, что он окончил жизнь

самоубийством, оставив по себе записку: «Жил грешно и умер смешно».

Один анекдот об нем, за достоверность которого можно сколько-нибудь ручаться, показывает, что он не чужд был стремления подшутить довольно дерзким образом. Раз ему академия поручила какой-то перевод, и при этом он получил довольно дорогой экземпляр того сочинения, которое следовало перевести. Спустя долгое время и после многих напоминаний, Барков все уверял, что книга переводится, и, наконец, когда к нему уже начали приставать довольно серьезно, он объяснил, что книга действительно переводится из кабака в кабака, что сначала он ее заложил в одном месте, потом перевел в другое, и постоянно озабочивается, чтобы она не залезла в подолгу в одном месте, а переводилась по возможности чаще из одного питейного заведения в другое.

Больше мы ничего не знаем о Баркове».

Читая опубликованные произведения раннего Баркова, можно жалеть об оставшихся нереализованными возможностях его на поприще серьезной, официальной словесности. Он был человеком образованным и одаренным, способным достойно соперничать с Сумароковым, а уж с Майковым и подавно. Но не уйдя он из благоустроенной литературы в кабака — его имя не стало бы тем великим именем, каким стало. «Барков» — это же само по себе звучит как крепкое непечатное слово, которое было рискованно произносить при барышнях: покраснеют от смущения. Это имя знали все.

Разговор об имени не случаен. Ведь похабщина была в нашей словесности задолго до Баркова, но она не была и м е н и т о й. Была безымянной. Имеется в виду скomorоший фольклор, срамные сказки, прибаутки, непристойные перелицы. Французы Скаррон и Пирон тоже много значили для Баркова и многое подсказали ему, однако родные национальные корни не менее важны. В «Девичьей игрушке» есть стихотворение «Беседа», в котором старые сводницы обучают молодежь:

Тут девушкам они болтают разные сказки,

Про хуй и про пизды старинные прибаски...

Вот она, передача из уст в уста, от поколения к поколению старой фольклорной традиции. В частности, перевертыш богатирского эпоса:

Добрыня-богатырь, что сделал из пизды —

Скотину прогонять — ворота для езды...

Так Барков стал первым, кто отдал свое имя, свою писательскую индивидуальность и судьбу этому направлению в русской словесности. То, что было достойным исключительно фольклора, стало фактом письменной (но, конечно, непечатной) культуры, литературы, поэзии. Барков в этом нашел себя и, пожертвовав немалым, сделал свой выбор, определил тем самым свое место в литературе. На это надо было решиться, для этого шага потребна смелость, дерзость отчаяния. Начинаясь писательская карьера полomалась, зато забрезжило бессмертие, в которое, впрочем, трудно было верить пьяненькому рифмачу.

В том, что Барков и барковизация считались неудобными для печати и не были допущены к публикации как дореволюционной, так и советской цензурой, есть свой смысл. Это объясняется не косным нашим ханжеством и дикостью, по крайней мере не только ими. Так уж сложилась культура — под знаком оппозиции «доступное — запретное». Запрещавшемуся, конечно, нанесен значительный урон, но и преимущества даны немалые (запретный плод сладок). Узаконить же баззаконное — всегда ли это выгодно для него? Былой «нездоровый» интерес к нему может быть потерян или хотя бы ослаблен.

Но более двухсот лет — чрезмерный срок давности для истории нашей культуры, пусть как угодно провинившейся перед общественной нравственностью. Праправнучкам праправнучек Белинды пора преподнести «Девичью игрушку» (такие попытки в настоящее время делаются), может быть, в излечении, т. е. не соревнуясь в щедрости с Барковым, который свое «Приношение» начал словами: «Цветок в вертограде, несравненная Белинда, тебе, благосклонная красавица, всеобщая

приятность, рассудил я принести книгу сию, называемую «Девичья игрушка»».

Разумеется, в такую подборку стихотворений должны попасть не только принадлежащие перу самого Баркова: «... препоручив тебе, несравненная Белинда, книгу сию, препоручаю я в благосклонность твою не себя одного, а многих, ибо не я один Автор трудов, в ней находящихся, и не один также собрал оную». Знакомая ситуация, когда мастера удобнее показывать вместе с подмастерьями и неотделимо от них: Анакреонт и анакреонтика, Барков и барковиана. И ведь вопреки приведенной оговорке составителя основная авторская ответственность за содеянное возложена именно на него одного, о чем свидетельствуют варианты полного названия сборника: «И. Барков, Девичья игрушка или разная стихотворения собранные для чтения от скуки в Ст.-Петербурге 1777 году» (посмертная дата составления книги, начальная редакция которой должна восходить к предшествующему десятилетию, когда Барков был жив, увеличивает вероятность включения стихотворений, писавшихся невяявленными авторами 70-х гг. XVIII в.), «Девическая игрушка или собрание сочинений Г-на Баркова».

Баркову настойчиво приписывали непристойные стихотворные произведения, созданные неустановленными авторами много спустя после его смерти, в том числе знаменитого «Луку Мудищева», хотя очевидно, что он возник не ранее чем в пушкинскую эпоху, а также поэму «Пров Фомич», относящуюся к еще более позднему времени. Эти творения широко известны по многочисленным спискам (в первую очередь, конечно, по машинописным копиям) и сейчас, к тому же они сравнительно недавно опубликованы за границей: как это нередко бывало и бывает, там охотно печатают то, что по тем или иным причинам не приемлется тут. Подробно не останавливаясь на характеристике популярных опусов типа «Луки», можно было бы, однако же, заметить вскользь, что не так уж много общего они имеют с «барковщиной» XVIII в. Впрочем, обнаружено (М. И. Шапиром, которому автор этих строк глубоко признателен), что «Лука» все же перекликается с воспроизведенной выше басней «Коза и бес»: оба текста заканчиваются «спидцами», причем в отчасти сходной ситуации. Наблюдение тем более любопытное, что в целом и «Лука» и «Пров» в жанровом, стилистическом и версификационном отношении весьма далеки от образцов «Девичьей игрушки». К ним, как ни странно, ближе некоторые тексты современного матерного полуфольклора, возникшие, скорее всего, в середине XX в. и бытующие изустно как хулиганские стишки или песенки. Такое приходилось слышать, и это живо напоминало старинные песни барковщины, их образность, интонации и ритмические ходы. Примечательна в этом смысле их живучесть, и симптоматично, что традиция, в свое время именованная именем Баркова, ушла в безымянность.

В сравнении с прославленным «Лукой», да и не только с ним, гораздо менее популярна другая вещь — баллада «Тень Баркова», несмотря на то, что она атрибутирована самому Пушкину! Она и за границей столь широкого хождения в машинописных копиях, хотя специалисты знали ее давно. Когда готовилось большое академическое издание пушкинских произведений, составители мечтали напечатать непристойную балладу хотя бы самым малым тиражом в дополнительном спецтоме, но и это не было позволено. Официальный и — шире — общественный культ Пушкина своеобразно сосуществовал с запретностью этой его баллады и с цензурного характера пропусками в текстах некоторых других его произведений: нечто вроде пятен на «солнце нашей поэзии». Сейчас снова возобновились попытки напечатать «Тень Баркова» на родине ее автора, для чего, по-видимому, требуется кого-то убедить в том, что это не противозаконная порнография, а великая классика и что «каждая строка Пушкина драгоценна». Думая при этом про себя: да хоть бы и не была драгоценной действительно каждая строка — все равно, почему бы ее не опубликовать?

Еще в 60-е годы, наведываясь в столичные и провинциальные архивы и знакомясь там, в числе прочего, с памятниками непристойной поэзии XVIII—XIX вв., я переписал и текст бал-

лады «Тень Баркова». Конечно, тогда нечего было и думать о его публикации. Казалось большой удачей то, что можно опубликовать две найденные мною тогда же неизвестные и вполне приличные строчки из поэмы «Братья разбойники», что и было сделано, а обширный текст «Тени Баркова» оставался под спудом. Времена несколько изменились, и теперь более возможно то, что вовсе не было возможно для блестящих текстологов-пушкинистов 30-х годов, которые располагали оптимальными, наиболее совершенными и авторитетными списками пушкинской баллады и были готовы к ее публикации.

Поскольку на страницах этого журнала предусмотрена перепечатка «Тени Баркова», нет резона ее пересказывать и цитировать. Замечу лишь, что в несколько странном названии предлагаемой статьи использованы слова оттуда («Всю ярость праведных хуев // Тебя я возвращаю»).

Наверное, эта баллада — высшая точка в развитии барковской традиции. Озорное сквернословие здесь весьма артистично и в то же время простодушно. Можно подумать, что к нему примешивается некая идейность — антиклерикального толка (вот, мол, какое распутное духовенство), но какая уж тут идейность! Скорее просто шальсть.

Если Барков в свое время пародировал Ломоносова, то у Пушкина другой объект: баллада Жуковского «Громобой», вошедшая в стихотворную повесть «Двенадцать спящих дев». Текст «Тени Баркова» откровенно ориентирован на «Громобоя», имеются дословные совпадения некоторых стихов, идентичны метрико-строфические формы, налицо сходство отдельных мотивов, сюжетных ходов, ситуаций и пр. И вообще «Тень Баркова» насыщена интересами литературной жизни: упоминается Шаликов и еще знаменитая тройка беседистов на букву «Ш» («Шихматов, Шаховской, Шишков»), как и в пушкинской эпиграмме 1815 г. Таким образом, в исполнении Пушкина барковщина очень помнит о том, что она призвана решать определенные литературные задачи, отнюдь не ограничиваясь сквернословием ради сквернословия.

Оно не было у Пушкина принадлежностью лишь «низких», комических жанров. Бранная лексика была включена в текст «Бориса Годунова», но впоследствии изъята по настоянию Николая I. В связи с этим поэт писал П. А. Вяземскому (1831 г.): «...одного жаль — в Борисе моем выпущены народные сцены, да матерщина французская и отечественная». Известен также опыт включения мата в высокую, философскую лирику — такова, например, «Телега жизни» (1823 г.).

Была у Пушкина малозаметная попытка подключить мат и к русской патриотической идее: стихотворение «Рефугития г-на Беранжера» (1827 г.), идейно созвучное знаменитой «Бородинской годовщине» и другим пушкинским декларациям сходного пафоса. Логика понятная: поговорим-ка с врагами России... по-русски, т. е. матерно. Шапками закидали, и уже закидали в 12-м году, когда мусье француз показал нам «жопу», удирая от нас в свой Париж:

Хоть это нам не составляет много,
Не из иных мы прочих, как сказать,
Но встарь мы вас наказывали строго,
Ты помнишь ли, скажи, ебена мать?

По разным причинам матерная брань воинственно-русифильского пафоса не закрепилась в нашей поэзии. Идеям, претендующим на позитивность и созидательность, сквернословие едва ли органично, патриотическая же идея относится, конечно, к их числу. Кстати, показательно, что за границей русский мат давно нормирован печатью и другими средствами массовой информации и стал международным достоянием, знаком космополитизма. Русофилам-антикосмополитам это не по душе. Не так давно деревенщик Василий Белов пренебрежительно назвал эмигранта Василия Аксенова «матюкальщиком». Это как же понять: певец русской деревни брезгает матерной бранью (богатством великого, могучего, правдивого и свободного)? В известном смысле, да. Наверное, потому, что мат перестал быть специфически русским явлением, на нем уже клеймо «масонства» и позор всемирности.

Более перспективной оказалась другая линия в развитии

ругательного стихотворчества. Грозным и страшным сквернословием отозвалась вольнолюбивая лирика политических инвект в, проклинающих тиранию, поэзия протеста, страдания и борьбы, вопль ужаса («при виде всего, что совершается дома»). У истоков этого направления стоит Полежаев. Но прежде надо напомнить, что поначалу он приобщился к традициям барковича, это сказалось в его поэме «Сашка», где есть и грубое «безнравственное» озорство, и призыв к свободе, но непристойная лексика здесь всегда бордельно-кабацкая, озорная и никак не гражданственная: «Приап, Приап! Плещи мудьями...» — реминисценция из барковской «Оды Приапу» («Приап, услыша столько дел, // Плещал мудьями с удивленья»). Еще примеры из «Сашки»:

И по козлиному с блядьми
Прекрасный сочинился танц!

Летите, грусти и печали,
К ебене матери в пизду!
Давно, давно мы не ебали
В таком божественном кругу!
Скачите, бляди, припевая:
Виват наш Саша удалец!..

У нас принято печатать «Сашку» с купюрами, хотя в последнее время от издания к изданию наметилась тенденция к все более откровенной подаче текста. Кстати, не вполне ясны мотивы, по которым еще недавно удалялись те или иные строки. То вдруг запрет накладывается на такой сравнительно целомудренный и ранее уже публиковавшийся стих, как «Мне Танька, а тебе Анюта», то заменяют точками — ладно бы бедную б<...>, но нет же, и другие слова на вторую букву алфавита, кому-то, видимо, показавшиеся непристойными: бандорша, блевотина, бордель. В других же случаях эти слова непечатными не считаются, так что последовательности в отношении к ним нет. Возможно и такое: вчера слово было вообще запрещено и заменялось точками, сегодня следят, чтобы точек было ровно столько же, сколько букв в запрещенном слове, завтра разрешат воспользоваться, аббревиатурой типа б<....>, послезавтра признают это слово и его равные права с другими, напечатывают открыто и полностью — но... и послезавтра какие-то издатели будут, конечно, жить по-вчерашнему, отставая от «прогресса» и не пропуская в печать «блевотину»...

В советское время выходили, в числе прочих, без малого полные собрания полежаевских стихотворений. Всякий раз что-то мешало сделать полное. К настоящему моменту осталось два неопубликованных стихотворения Полежаева — «Калипса» и «Дженни». По какой причине они до сих пор под спудом? «По нескромности и незначительности содержания» — такой дается ответ на этот вопрос (можно подумать, что публикации должны подлежать только «значительные» по содержанию стихи). Сколько-нибудь заметного распространения в списках названные произведения не имели, уникальные списки сохранились в архиве Кони (Рукописный отдел Пушкинского Дома), и, обнаружив их, мы были бы вправе заверить читателя в том, что отныне от него не утаено ни одно из дошедших до нас полежаевских стихотворений.

«Калипса», впрочем, представляет собой расширенный вариант строфы 29 главы первой «Сашки», лексически более пристойный в сравнении с указанной строфой («спинка» вместо «жопки»). Так называемая эротика, которую знатоки едва ли назовут изящной, но без привычного в подобных случаях сквернословия:

Полунага, полувоздушна,
Красотка юная лежит,
И гнету милому послушна,
Она и млеет и дрожит,
И вьется спинкою атласной,
И извивается кольцом,
И извивает сладострастно
В томленьи пылком и живом!

Одна нога коснулась полу,
Другая нежно на отлет,
Одна рука спустилась долу,
Другая друга к сердцу жмет.
И вся дрожит и сладко стонет,
В глазах томленье и огонь,
И вот зашла и в неге тонет,
Вздрыгнув в последний раз, как конь,
Глазенки под лоб закатились,
Уста раскрыты, пышет грудь,
И ножки белые спустились,
Чтоб после битвы отдохнуть.
А все рука еще невольно
Поближе к телу друга жмет,
Другая шарит своевольно,
На новый бой его зовет.
На бой веселой наслажденья,
На бой восторга и любви,
На сладкий миг соединенья
И душ, и тела, и крови.

Трудно сказать, почему нематерная эротика эротичнее матерной (задача скорее для психологов или сексологов, чем для филологов), но, кажется, это действительно так. Воспевая чувственность, Полежаев здесь удивительным образом воздержался от бранной лексики. В другом стихотворении — «Дженни» — она все-таки прорвалась в текст, но и тут в весьма умеренной дозировке. Стихотворение построено как диалог между разгорячившимся героем-претендентом и сопротивляющейся его любовным домогательствам красоткой:

— Садись на колени,
Прелестная Дженни!
Скорее ко мне!
Ах! долго ль тебе
Дурачиться милой? —
«Ужели ты силой
То хочешь отнять,
Чего тебе дать
Никак невозможно?
Шути осторожно:
Ведь мать у окна!»
— Плутовка! Она
Провести меня хочет!
С гостями хлопочет
Старушка твоя;
Нет, нет, ты моя! —
«Ей Богу все видно!
Какой ты бесстыдной!
Ах, ах!...» — Не кричи!
Плутовка, молчи!
Какие ручки!
Какие глазенки! —
«Какой негодяй!
Послушай! ай! ай!»
— Какие сосочки!
Румяные щечки! —
«Послушай, нахал!
Ты стул изломал!»
— Мой Ангел! — «Ай! больно!
Какой беспокойной!
Ай, больно! Пусти!
Да как это мерзко!
Да что, это дерзко!
Да полно, ах! ах!
Нет силы в руках!
Колеблются ноги.
Могущие боги!
Ах! ах!» — Не кричи:
Плутовка молчи!
Ну к чорту косынку!
Расстегивай спинку!

Дурачества кинь
И ножки раздвинь...
Уста хоть ругают,
Но мне потакают
Глазенки твои! —
«Ну-ну, не шали!»
— Отбиться не можно;
И, милая, должно
Как хочешь в сей раз,
В мой счастливый час,
Твою мне пизденку,
Пушок и жопенку
Пожать и помять!
Что пользы кричать?
Уста хоть ругают,
Но мне потакают
Глазенки твои! —
«Ну! полно ж! пусти!»

Это стихотворение, так же как и предыдущее, так же как и некоторые другие полежаевские эротические опыты в стихах, можно рассматривать как эпизод из любовных похощений того же Сашки, не вошедших в одноименную поэму, но как бы примыкающих к ней (в стихотворении же «Тарки» и стихотворной повести «Новодевичий монастырь», или Приключения на Воробьевых горах» имя Сашки даже названо).

Расплата за «Сашку» — солдатская каторга, выпавшая на долю Полежаева. Тогда-то и были им созданы стихи, где матерщина стала политически-взрывчатой, вошла в трагическую лирику гнева и отчаяния. Едва ли не в любом озорстве при желании можно придирчиво усмотреть некое посягательство на устои, но тут уже очевидно явное посягательство — серьезное и без всякого озорства. Нельзя сказать, чтобы Полежаев вовсе уже не имел предшественников в этой области. Нелегкомысленная, обличительно-разоблачительная матерщина имеется у Вяземского в стихотворении «Сравнение Петербурга с Москвой» (1811 г.), выдержанном в коротком «предполежаевском» размере — двустопных мужских ямбах смежной рифмовки (ср. полежаевские «Четыре нации» и особенно «Три нации»). Но это лишь подступы к тому, что у Полежаева сказалось со всей силой.

В одном из полежаевских стихотворений (1828 г.) подробно описываются Спасские казармы и подземная тюрьма, где томятся скованные узники — провинившиеся и наказанные солдаты. Среди них есть десяток «решительных врагов» царя:

И каждый день повечеру,
Ложась спать, и поутру
В м(олитве) к Г(осподу) Х(ристу)
(Царя российского) в пизду
Они ссылают наподряд
И все сл(омать) ему хотят
За то, что мастер он лихой
За п(устяки) г(онять) скв(озь) с(трой).

«Сломать»? В полежаевской рукописи «сл.....» оставалось нерасшифрованным. Обсуждалась возможность в этом контексте глагола «служить». Выходило, что солдаты хотят служить царю, которого ненавидят, а это явная бессмыслица (хотя были попытки и ее оправдать). Уместность и мотивированность предложенного здесь чтения «...сломать ему хотят...» может казаться спорной, однако оно небезосновательно, в нем скрыта своеобразная логика непритворности, обостряющих выпад против царя. Поняв ее, можно свести концы с концами.

Выстраивается следующий ассоциативный ряд: 1. Царь — мастер гонять сквозь строй; 2. Шпицрутен, палка; 3. Палка (в том числе, в выражении «бросить палку») — фаллос, в данном случае царский; 4. Замучили солдата, забили — «заебли»; 5. Надо сломать мучительницу — палку — царский фаллос, чтобы избавиться от истязаний; 6. Глагол «сломать» обычно требует прямого дополнения, но может обойтись без него,

будучи употреблен в неприличном смысле (так, во фразе «он ей сломал» не обязательно уточнить, что сломал «целку»); 7. Непосредственная близость жуткого матерного слова («в п(.....)») к предполагаемому «сломать».

Сопряжение этих семи логических ходов оправдывает предложенную конъектуру полностью, как если бы вместо слова «все» в данном контексте значилось разумемое прямое дополнение к глаголу «сломать». Следует к тому же заметить, что кощунственная рифма к «Христу» придает тексту не только антицарский, но и как бы богоборческий характер. Да и вообще: матерная брань в молитве?! Идентичная рифмопара встречается в барковiane, в «Девичьей игрушке» («Разговор Любожопы с Любопиздом»: «...Что ты сегодня еб прекрасную пизду, // И в том хоть к самому я рад итти Х(.....)»), причем там тоже неприличное слово дано открыто, а сакральное имя — начальной буквой и точками. В блудливых стыдится не постыдного, а напротив, священного. Полежаев, видимо, знает об этом.

Высказанная им угроза сломать императору фаллос недостаточна. Солдаты готовы вообще разломать, раздробить, расчленить этого монстра. Это уже в другом полежаевском стихотворении (предположительно того же времени). И опять-таки звучит матерная брань — правда, на этот раз её осыпает самих солдат, муштруя их. Они же вспоминают, что царь обманул их однажды, много хорошего им обещав, и обращаются к нему (конъектура пятой строки в нижеследующих стихах моя.— А. И.):

Или думаешь ты
Нами вечно играть
И что «еб твою мать»
Лучше доброй молвы?
Так у(мней мы, чем встарь),
П(равославный) наш ц(арь),
Н(иколай) г(осударь).
Ты бо(лван) наших р(ук);
Мы склеили тебя
И на тысячу штук
Разобьем, разлюбя!

«Ярость праведных!» — повторили бы мы, если бы забыли, откуда эти слова. Впрочем, «праведных» ли? Посягают на жизнь православного царя — стало быть, враги православия и самодержавия. Полежаевская поэзия сильна духом и пафосом отрицания, потому и органично ей бранное слово с его разрушительной страстью, гораздо менее уместное в охранительно-патриотических декларациях.

Патриотическая лирика — высокая лирика, и матерщина ей, как правило, ни к чему. Тот же Полежаев, когда ему доводилось славить отечество (редко, но бывало), становился более вежливым. Некрасов за границей страдал от ностальгии, а вернувшись на родину, написал проникновеннейшие стихи, посвященный ей, русской церкви, русскому народу. Стихи не только прекрасные, но и целомудренно-пристойные. Однако, любя Россию, Некрасов слишком многое и ненавидел в ней. Ему тоже (как и Полежаеву) была дана сила отрицания. Воспев родную сторону в одном стихотворении, он бранится в другом, не для печати, вставляя в письмо к приятелю следующие строки:

Наконец из Кенигсберга
Я приблизился к стране,
Где не любят Гуттенберга
И находят вкус в говне,
Выпил русского настою,
Услыхал ебену мать,
И пошли передо мною
Рожи русские писать.

«Не любят Гуттенберга», — значит, нет в России свободы печати, есть цензурный гнет. «...Находят вкус...» — забавно, что у Козьмы Пруткина ханжа находил вкус в сыре, а тут говно жрут да похваляют. «Выпил русского настою», — наверное, рябиновки на станции. Услыхал, как матерятся.

И пошли «рожи русские писать», т. е. мелькать: помчался в дальнейший путь по России на перекладных (как у Гоголя птица-тройка: «И ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи»). Что же, картина получилась довольно емкая и выразительная, да в чем-то по-своему и любовная. Другое дело, что казенный самодержавно-православный патриотизм такую любовь (любовь-ненависть) к России не разделяет, осуждает и отвергает, а уж про е... мать вообще извольте помалкивать: не для того трудился Гутенберг, чтобы мы ее печатали.

Еще мудрый XVIII век знал, что присловьем «ебена мать», как указывалось в одноименном рондо из «Девичьей игрушки» (см. Приложение), можно выразить все что угодно — не имеющее отношение ни к половому соитию, ни к материнству. Отлучение двух-трехэтажной и прочей матерной ругани от сексуальных ситуаций было как бы запрограммировано заранее. Сквернословие стало образом и оценкой чудовищного мироустройства в целом, адекватной эмоциональной реакцией уязвленного человека на вопиющие безобразия жизни. Оно стало также отзвуком того, что поэт слышит окрест себя — вместо «доброй молвы» (Полежаев) или просто в дороге (Некрасов), и все это у себя на родине, в милой и ненавистной России.

Итак, сколько всего: Гутенберг (печать) и мат (непечатное слово), патриофилия и патриофобия... Доскользя от Баркова до Некрасова (минуя Лермонтова, Григорьева, Лонгинова и других), чувствуешь, что все вышесказанное могло бы случиться вступлением к разговору о современности, хотя в стороне оставлен вопрос о том, как матерились позднейшие поэты — в «серебряном веке» и после. К такому разговору мы пока не готовы, тут многое еще не определено и неясно. В последние годы стало посвободнее с допуском мата в нашу печать, а впрочем, и сейчас это проходит не без трудностей, небесконфликтно и небесскандально. В одном случае дело чуть не дошло до суда — после того как рижский информационный бюллетень «Атмода» опубликовал (1989 г.) стихи московского поэта Т. Кибирова. Вот вам сразу и Гутенберг, и мат, и о России:

Это все мое, родное,
Это все хуе-мое!
То разгулье удалое,
То колючее жнивье,

То березка, то рябина,
То река, а то ЦК,
То эка, то хер с полтиной,
То сердечная тоска!

Посерьезневший мат, чуждый какой бы то ни было «клубничке», звучит здесь как горьковатый упрек русской советской действительности. Это традиция, о которой шла речь в связи с тюремными и солдатскими стихами Полежаева, дорожными стихами Некрасова. Не ради развлечения и пикантности, а от сердечной тоски и боли. Сверх того, некоторым нынешним концептуалистам, Кибирову в их числе, а также некоторым поэтам, типологически близким к концептуализму, мат потребен для решения еще одной задачи: воссоздать набор ментальных и вербальных стереотипов, формирующих сознание и речь нашего современника. Тут уж без мата не обойтись. Он нужен так же, как популярные, общеизвестные стихи и песенные строки (см. приведенные кибировские стихи), лозунговые клише, штампы устной речи. Принцип «правды жизни в искусстве», понятый в соответствии с этой установкой, требует особого внимания к бранной лексике в наиболее резких ее проявлениях.

Из «Девичьей игрушки»

Предлагается прогулка по вертограду поэтической барковины — сплести венок из иных ухажующих там цветов. Проще говоря, подборка текстов: наиболее выразительные короткие стихотворения, отрывки из длинных, так чтобы жанрово-стилевое лицо сборника наглядно выявилось и читатель возымел дополнительное представление о забавных неспристойностях барковщины, и не только о них. Наши сопроводительные замечания к текстам будут минимальны: пусть публикуемые стихи скажут сами за себя и сами о себе. Итак:

РОНДО НА ЕБЕНУ МАТЬ

Ебена мать не то значит, что мать ебена,
Ебенной матерью зовут и Агафона,
Да не ебут его; хотя ж и разебать,
Все он пребудет муж, а не ебена мать!

Ебена мать ту тварь ебену означает,
Из безды кося людей, хуй извлекает,
Вот тесный смысл сих слов, но смысл пространнй знать
Не может о себе сама ебена мать.

Ебена мать в своем лишь смысле некладется,
А в образе чужом повсюду к стати гнется,
Под иероглиф сей все можно приебать,
Синонима есть всем словам: Ебена мать.

Ебена мать — как соль телам, как масло — каши,
Вкус придает речам, беседы важит наши,
Ебена может мать период дополнять,
Французское жанфутр, у нас — ебена мать.

Ебена мать тогда вставляють люди вскоре,
Когда случается забыть что в разговоре,
Иные и Святых, не вспомнив, как называть,
Пхнув пальцами ко лбу, гласят: — как бишь, ебена мать?

Ебена мать еще там встати говорится,
Когда разгневанный с кем в запуски бранится,
Но есть ли и любви надлежит оказать,
То тоже, но нежней скажи: — а, брат, ебена мать!

Ебена мать кладут и в знак местоименья,
К таким, которые у нас без уваженья,
Как хочешь, например, ты имрека называть,
Вот так его зови: — ей ты, ебена мать!

Ебена мать уж ты! — значит к тебе презренье,
Уж я, ебена мать! — значит к себе почтенье,
Что за ебена мать — есть недоумевать,
А храбрости есть знак: — Кто нас? Ебена мать!

Ебена мать дурак! — в проступке есть улика,
Дурак, ебена мать! — значит вина велика,
Я дам, ебена мать! — то значит угрожать,
А не хотеть — вот так: — О! ох! Ебена мать!

Ебена мать и сердце значит умиленно,
Как кто раскается в грехах своих смиренно,
Из глубины души начнет вон изгонять,
С пороком те слова: Ах! Я, ебена мать!

Ебена мать еще присягой нам бывает,
Коль например тебя напрасно кто клепаает,
И образ со стены не надобно снимать,
Скажи лишь, прекрестясь: — Как! Ба, ебена мать!

Ебена мать же ты! — значит не догадался,
Ой ты, ебена мать! — о нем значит дознался.
А! А! Ебена мать! — значит в беде поймать,
А пойманный гласит: — Вот те, ебена мать!

Ебена мать — душа есть слов, но если в оных
Неприлучается замашек сих ебеных,
Без вкуса разговор и скучно речь внимать,
Вот как ЕБЕНА МАТЬ нужна, — ебена мать!

О значительной популярности этого стихотворного филологического этюда свидетельствует наличие позднейших его вариаций и переделок (типа: «Ебена мать кричат, когда рожают...»), и по сей день достаточно распространенных в машинописных копиях.

СОНЕТЫ

1. Естьлиб так хуй летали,
Как летают птицы,
Их бы тот час же поймали
Красныя девицы.
Все расставили бы сетки,
Посадили б в нижни клетки.
2. Естьлиб плавали пиздушки
Так, как плавают лягушки,
Около б болот мудушки
Понастроили б избушки.
А хуй бы остряки
Все пошли бы в рыбаки,
И закинувши сеть,
Зачали пизду бы еть.

Сонетами эти стихи названы, видимо, в насмешку (правильные формы сонета были тогда известны). Ср. первый «сонет» со стихотворением Державина «Шуточное желание» («Если б милые девицы...»).

ЕПИГРАММЫ

1. Муж спрашивал жены, какое делать дело,
Нам ужинать сперва, иль еться начинать?
Жена ему на то: — Изволь сам разбираться,
Но суп еще кипит, жаркое не приспело.
2. Стихотворцы
Лишь только рифмачи в беседе где сойдутся,
То молвив слова два, взлетают на Парнас,
О преимуществе кричат, они соймутся,
Так споря, вот один вознес к другому глас:
— Ну, естли ты пиит, скажи мне рифму к небу.—
Другой ответствовал: — Я мать твою ебу.—

В последнем двустишии виртуозно использована разноударная рифма, неожиданный эффект которой сюжетно мотивирован (спор рифмачей).

3. Девичье горе

Горюет девушка, горюет день и ночь,
Не знает, чем помочь,
Такова горя с ней и сроду не бывало —
Два вдруг не лезут, а одного хуя мало!

4. Заика с толмачом

Желанья завсегда заики устремлялись,
И сердце, и душа, и мысли соглашались,
Жестокую чтоб открыт ево любезной страсть,
Смертельную по ней тоску, любви власть.
Но как ево язык с природна онемленья
Не мог тогда сказать ни слова ей реченья,
То вынувши он хуй, глазами поморгал
И немю речь сию насильно проболтал:
— Сударыня, меня извольте извинити,
Он нужду за меня всю может изъяснити.

5. Сафрон

Сафрон как чорт лицом, и к дьявольским усам
Имел еще он нос подобно колбасам,
Которы три года в дыму, будто котились.
А дети у него прекрасные родились.
То видя, госпожа, имевши мимо путь,
Сказала, чтоб над ним немного подсмеялись:
— Куда как дурен нос, хозяин, ты имеешь,
А деток не в себя работать ты умеешь.—
Надулся тут Сафрон, болярыне сказал:
— Не носом деток я, а хуем добывал.

6. Отговорка

Увидивши жена, что муж другу ебет,
Вскричала на него: — Что делаешь ты, скот?
Как душу обещал любить меня ты, плут! —
— То правда,— муж сказал,— да душу ж не ебут! —

7. Предосторожность

— Приятель, берегись, пожалуй, ты от рога!
Жену твою ебут и вдоль и поперек.—
А тот на то: — Пускай другие стерегут,
А мне в том нужды нет, вить не меня ебут.

8. Прозба

Крестьянка ехала верхом на кобылице,
А парень сей попался молодежи,
Сказал: — Знать, ты сей день не ебена была,
Что едешь так невесела.—
А та в ответ: — Коль ты сказал мне небылицу
И истинна коль та притчина грусти всей,
То выеби, прошу, мою ты кобылицу,
Чтоб шла она повеселей.

9. Венерино оружие

Венус у Марса смотрела с почтеньем
Шлем бога сего, и меч, и копье,
Что видя, Приап ей молвил с презреньем:
Для ваших вить рук хуй лутче ружье.

10. Спор

Разпорился мужик с подобным мужиком
И называл ево в задоре дураком.
— Ты еблю чтишь, дурак, тяжелою работой,
А я всегда веселой чту охотой.
Когда б по-твоему, дурак, блядин сын, чли,
То б наши господа боярынь не ебли,
Ано бы чванились и весь свой век гуляли,
И нас бы еть своих тогда жон заставляли.—

НАДПИСИ

1. Анне

Труды дают нам честь и похвалу на свет,
Трудом восходит вверх могущество героя,
Любовь от всех за труд приобрела Анет
За то, что хорошо она ебется стоя.

2. Настасье

Согласно говорят — прекрасно в свете что,
Не может никогда уж дурно бытьи то.
Девичу умную, разумную Настасью
Весь город хвалил сей — вельми пространна снастью.

ЭПИТАФИИ

1. Такой лежит здесь муж — когда он умирал,
То хуй ево, как кол, в тот самый час стоял.
Все сродницы ево при смерти собралися,
Которых он ебал и кои с ним еблися.
Одной из них к себе велел он подойти,
И умираючи, еще хотел ети.
2. Несчастной здесь лежит, хуй бедной, горемыка,
От лютого кой жизнь окончил хуерыка.

Имеются в виду гнойные выделения при венерическом заболевании.

ПЕСНЯ

Лишь в Глухове узнали
Ебливицын приход,
Вздрыча хуй, бежали,
Чтоб встретить у ворот.

Магистры и старшия
За нужное почли,
Чтоб все хуй большия
Навстречу к ней пошли.

А малиньким хуечкам,
Им был приказ такой,
Отнюдь бы из парточков
Не лазил никакой.

Лишь только появилась
Ебливица во град,
Пизды все взбунтовались,
Ударили в набат.

Одна пизда всех шире,
Фрейгольцева жена,
Кричит: — Где правда в мире?
Какия времена?

Магистер пизды глотки
Велел хуям зажать,
Набив на них колодки,
В тюрьму их посадить.

Умолк тут шум ебливой,
Окончился и бунт,
Магистер, муж учтивой,
Сказал хуям во фронт.

Он хуй свой взявши в руки,
Спросил, отдавши честь:
— Сколько хуев от скуки
Прикажете отчесть? —

Ебливица сказала:
— Великой пост и грех,
С дороги ж я устала,
Довольно будет трех.

Это удобно петь на голос «Маллбрук в поход собрался» (знаменитая песня с имеющимися неприличными вариантами текста). «Ебливица» — не намек ли на высочайшую особу? «В блестящий век Екатерины» рождались сюжеты для стихотворных «Екатериинад», сочинявшихся также и много времени спустя (позднего происхождения — поэма о Григории Орлове, донныне бытующая в списках).

ЕБЛИВАЯ ВДОВА

Ебливая вдова с досадой говорила:
— Почто нам тайной уд природа сотворила,
Не для ради ль того, чтоб похоть утолять?
И в дни цветущих лет нам сладости вкушать?
Когда нам естеству сей член дать рассудилась,
Так для чего она, давая, поскупилась
И не умножила на теле их везде —
На всякой бы руке у женщин по пизде,
А у мужчин хуй бы вместо пальцев были,
С какою роскошью тогда б все в свете жили!
Всяк етсья б мог, еблись бы всегда
Без всякова стыда!

ЛЕКАРСТВО

Вот в чем, прекрасная, найдешь ты облегченье,
Единым кончишь сим ты все свои мученья,
Лекарство, кое я хочу тебе сказать,
И скорбь твою смягчит, и будет утешать.
Со многими уже те опыты бывали, —
Единым способом все скорби изцеляли,
Беды забвенны все в ту сладкую минуту,
Я сам все забывал, и всю тоску прелютю.
Узря, лекарство то сколь много помогает,
Есть сладость такова, чево твой дух не знает,
Ты можешь чрез сие лекарство то узнать,
Изволь стихов слова начальны прочитать.

В последнем стихе имеются в виду начальные буквы начальных слов: это акrostих, который читается «Вели себя уети» (непристойная фраза при полной пристойности самого текста стихотворения).

БАСНИ

1. Неудачное покушение

Промчалась весть в Валдае на горах —
В пустыне жил монах.
Преобразуясь в девицу, бес
К нему в пещеру влез.

Монах, увидя то, вскочил
И хуй вздрочил,
Оставя книгу и очки,
Разъеб он чорта тут в клочки!
Едва чорт встал
Монаху так сказал:
— Отец, претолстыми хуями
Воюешь ты прехрабро с нами. —
С тех пор уж черти по миру не бродят
И чернецов в соблазн уж не проводят.
Ужасна им чернецка власть —
Боятся, чернецу чтоб на хуй не попасть.

Можно сказать, ситуация отца Сергия в повести Л. Толстого. В «Девичьей игрушке» много антиклерикальных пассажей, но вот здесь монах-отшельник обрисован сочувственно и даже дружественно.

2. Старик и сонная молодка

Случилось старику в гостях приночевать,
А где? Нет нужды в том, на кой чорт толковать, —
На свадьбе, на родинах,
Да пусть хоть на крестинах;
Вот нужда только в чем седому старичище,
Молодка тут была, собой других почище.
Молодка не дика,
Хуй встал у старика.
А хуй уж был такой, как нищева клюка.
Однако ночь ему не спится,
Старик встает, идет искать напиток,
Не в кадке он пошел черпнуть ковшом кваску,
А к той молодке, что и навела тоску,
Она спала тогда уж в самую лутчу пору —
Отворен путь к пизде,
И нет нигде
Запору.

Затресса старый хрыч, хуй стал ево как кол,
Он шасть ей за подол
И непригоже цап молодушку за шорстку!
Над сонною пиздой хрыч старой ликовал,
Хуй чуть не заблевал,
Старик пришел в задор такой, что до зарезу.
«Что, — мнит, — ни будет мне, а сух я прочь не слезу!»
Рубаху только лишь молодке засучил —
С молодки сон сскочил,
Та слышет не мечту, не сонну грезу,
Подумала сперва, что кошка ищет крыс,
Кричала кошке: Брысь!
Но как опомнилась, зрит вместо кошки буку,
Схватила у себя меж ног той буки руку:
— Кто тут, — она кричит, — ах, государи, таты!
Хотела встать,
Покликать мать.
Тут струсил мой старик, не знал куда деваться,
Не знал чем оправдаться.
— Не бось, — сказал, — я ничево не уташу,
Хотелось мне попить, я ковшичка ишу.

ОТРЫВОК ИЗ ЭЛЕГИИ

Сетование хуя о плещи

Восплачьте днесь со мной, парточные пределы,
Гузена область вся, муде осиротелы,
Дремучий темный лес, что на мудах растет,
Долина мрачная, откуда сильной ветр идет.
Возчувствовавши я бабонами мученья
Пахи несчастныя с задору и терпенья,
Ты, гашник на портках, ты, гульфик на штанах,
И вы, сидящие площади на мудах,
Восплачьте днесь со мной, восплачьте, възрыдайте,
Коль боли у вас нет, так хую сострадайте!
Румянейшая плешь, злосердою судьбиной
Лишился я тебя, мой друг, мой вождь любимой!
Отпала от меня. Тебя — ах! — смерть взяла.
Прелютым шанкером, плешь, прочь ты отгнила...

Плешь — головка фаллоса, «...бабонами...» — бубонной опухолью. «Пахи несчастныя» — паха несчастного («паха» — пах).

ОТРЫВОК ИЗ ЭПИСТОЛЫ

От хуя к пизде

Прости мою вину, почтенная пизда,
Осмелилась писать к тебе, что есть елда.
Хуй чести знать еще хоть не имеет.
Однако почитать достоинство умеет.
Он; слыша о тебе похвальну всюду речь,
И для того к себе лишь в дружбу мнит привлечь,
С таким же чтоб об нем ты мненья пребывала,
Какие ты ему собой, пизда, вляляла.
Желание ево ни в чем не состоит,
Как только изъяснить, что он всегда стоит,
Тобою ободрен как крепость получает,
Как новья тобой он силы принимает,
Как в мысль когда, пизда, ему лишь ни придешь,
Из мысли ты ево никак уж не уйдешь...

ОТРЫВОК ИЗ ОТВЕТНОЙ ЭПИСТОЛЫ

От пизды к хую

Могущая пизда, сияющая лучами,
Имеющая приязнь с почтенными мудами,
Писание твое принять имела честь
С восторгом радостным, и оное прочесть.
Прочетши, оное творю благодаренье
За то, что ты явил свое мне похваленье,
Которого однак совсем не стою я...

* И элегия и эпистолы написаны александрийским стихом, что согласуется с прикрепленностью данной формы к этим жанрам в XVIII в. Разнообразнее метрико-строфический репертуар од: наряду с привычными и традиционными решениями (приводившийся пример с одой Баркова «Утренней заре»: «Уже зари багряной путь...») — неожиданно-нестандартные версификационные ходы, так что, при низком к тому же содержании, «ода» становится столь же мало похожей на оду, сколь мало приводившийся выше «сонет» похож на сонет.

ОТРЫВОК ИЗ ОДЫ

На день рождения Та(тьяны) Ив(ановны)

Встань, Ванька, пробудися,
День радости настал,
Скачи, пой, веселися,
На землю плод твой пал.
Днесь кровь твоя лилася,
Танюшка родилася!
Умножилось число блюдей.

Три выпей вдруг стакана
И водки и вина,
Да здравствует Татьяна —
Утех твоих вина.
Беги скорей умыться,
С похмелья ободриться,
На лиговский спеши кабак.

А ты рости скорая,
Возлюбленная дщерь,
Етись учишь скорая,
Хуям отверзи дверь.
Хуев неужасайся,
К ним бодро подвигайся,
Ты матушке последуй в том..

Она едва достигла,
Танюша, возраст твой,
Как все хуй воздвигла,
Дроча их над собой,
Ног' плотно не сжимала,⁶
Послунивши пускала
Претолстый хуй дьячка Фомы...

«Итак, она звалась Татьяной». Известные пушкинские суждения об этом имени могут быть соотнесены с публикуемым текстом.

ОДА

отцу Галактиону

Отец Галактион
Пред утренней зарею
Престрашную биткою
Заводит сильной звон.
Над жопою соседки
Наевшись он редки
Елдою так трезвонит,
Что бедна баба стонет.

Келейников собор,
Монаху подражая
И благочинно зная
Монашеский задор
С дрочеными хуями
И постными мудами
Легко по кельям пляшут,
Елдами машут.
Отец Галактион
Как человек ученый,
Имея хуй дроченый,
Всем предписал закон —
Так бодро не скачите,
В смиреньи хуй дрочите,
Еть не мешайте нам,
Честным отцам.

По спискам имеются варианты. Первая строфа, второй стих: «За утренней порою». Вторая строфа, шестой стих: «полными» вместо «постными». Седьмой: «по келье». Восьмой: «Шматинной всяко машут». Третья строфа, четвертый стих: «Им» вместо «Всем».

И вот, наконец, более традиционный одический текст.

ОТРЫВОК ИЗ ОДЫ

Исповеди монахом

Каким виденем я смущен!
С боязни дух и сердце ноет.
Я зрю — ах! хуй в пизду впушен,
Жена, стояща раком, стонет,
Без слез слаба она терпеть
Дыры трещанья, раздиранья
От толстой плещи пропиранья.
Возносит глас: «Престань о еть!»

Не внемлет плач, не чует страх,
Незрит, что дух жены трепещет,
Ярясь ебет ее монах,
Храпит, меж бедр мудами плещет.
Прекрепко движет лядвеи,
Изо рту пену изпускает,
Достать до печень ее чает,
Чтоб в сласть кончать труды свои.

Мертва почти жена лежит,
Но плешь седова старца тамо,
И слезь, пришедши в жар, не мнит,
Ебет ее еще упрямо,
Брадой махая с клубуком,
Ревет как вол он разъяренный,
Что еть телице устремленный
Ничуть неслабшим елдаком...

Метрико-строфические формы на этот раз соответствуют жанру; в державинских «На смерть князя Мещерского» и «Вельможе» и пушкинской «Вольности» будут применены такие же! Пародируемый же источник — скорее всего батальные оды Ломоносова, в которых потрясенный и с «ноющим» сердцем автор как бы наблюдает, как «ярясь» бьются войска. Соитие тоже своего рода битва, война полов. Такие аналогии привычны. По этим причинам жанровые признаки оды в данном случае гораздо легче узнаваемы, нежели в двух предыдущих примерах.

Когда же будет и будет ли, наконец, издан у нас Барков? «Мысленным взором» вижу пока не существующую книгу его Сочинений и переводов. Первая ее половина — опубликовавшиеся, пристойные произведения поэта. Вторая — в приложении — «Девичья игрушка», с оговорками в комментариях относительно того, что это не только Барков, но и коллективная барковниана. Это дело будущего, до этого нужно дотянуться. Хочется думать, что предложенная здесь подборка явится предварительной публикацией.

Андрей Зорин

Барков и барковиана

Предварительные замечания

Преобразование имени собственного в нарицательное — участь, выпадающая на долю немногих писателей. Из всей великой русской литературы лишь считанным классикам довелось пополнить своими именами словарный фонд родного языка. В этом недлинном ряду история со своей неизменной иронией отвела Ивану Баркову и по хронологии и по алфавиту второе место после Авакума.

Комизм ситуации подчеркивается, однако, тем, что о Баркове все слышали, но никто его не читал, — более того, многие из тех, кто уверенно судит о поэте, строят свои заключения на основе произведений, заведомо ему не принадлежащих. Так, в воспоминаниях режиссера М. Ромма рассказано, как С. Эйзенштейн в середине тридцатых годов разыграл министра кинематографии Шумяцкого, выразив намерение взяться за экранизацию произведения «малозвестного русского классика» Баркова «Лука». Фамилию Луки Эйзенштейн намеренно утаил. Уже в этом году писатель М. Чулаки решительно заявлял на страницах «Независимой газеты» (19 марта) в статье с патетическим названием «Изгнать лицемерие»: «Давно уже существует прекрасная литература, не только употребляющая, но и культивирующая мат. Первым тут стоит И. Барков с его знаменитым «Лукой Мудищевым» (...) Цензуры в России больше нет, но Барков пока не издан. А надо издать. Как и современный анонимный шедевр «Николай Николаевич», приписываемый, впрочем, Ю. Алешковскому». Разумеется, «Лука Мудищев» является произведением Баркова в той же мере, в какой знаменитая повесть никогда не скрывавшего своего авторства Ю. Алешковского может быть названа анонимным шедевром. Как это было всегда очевидно любому квалифицированному читателю, а в последнее время доказано К. Тарановским¹, поэма была написана уже в послепушкинскую эпоху. Однако именно этой вещи, повествующей о сексуальных подвигах героя, суждено было быть изданной как произведение Баркова.

Впрочем, сакраментальным «Лукой» дело не ограничивается. За рубежом под именем Баркова издавались также вполне порнографические поэмы «Утехи императрицы» и «Пров Фомич», относящиеся, по-видимому, уже к нашему столетию. При этом в предисловии к первой из них, вышедшей под грифом «Памятники русской поэзии XVIII ве-

ка», неизвестные издатели отмечали, что Барков «широко известен как автор нашумевшей поэмы «Лука Мудищев». Текстам же, приписанным Баркову в различных списках XIX и XX века, поистине нет числа. Имя поэта, по сути дела, оторвалось от его подлинных сочинений и стало почти столь же неприличным, как и связанные с ним тексты.

Не смею вам стихи Баркова
Благопристойно перевести
И даже имени такого
Не смею громко произнести.

Первые две строки этого пушкинского экспромта относятся, по свидетельству А. П. Керн, к приятелю поэта Дмитрию Николаевичу Баркову, но третья и четвертая явно отсылали к его прославленному однофамильцу. В традиционно приписываемой Пушкину поэме «Тень Баркова» родоначальник срамной поэзии выступает в качестве своего рода бога Приапа, являющегося страждущему герою в момент мужских затруднений и требующего за это молитв и прославлений. Возможно, именно с этим мифологическим превращением связана ощущавшаяся Пушкиным непроизносимость имени Баркова: «Но назову ль детину, // Что доброю порой / Тетради половину // Заполнил лишь собой», — говорится в «Городке» при перечислении авторов «сочинений, презревших печать». Любопытно, что позднее значительная часть непечатной лирики, наряду с Барковым, приписывалась Пушкину, который берет на себя ту же мифологическую функцию. Бытующий в массовом сознании образ Пушкина, безусловно, включает в себя мотивы гипертрофированной сексуальности.

Практически исчерпывающий свод известных современной науке данных об историческом Баркове можно найти в статье В. П. Степанова в первом томе «Словаря русских писателей XVIII века»: Иван Семенович (по некоторым источникам Степанович и Иванович) Барков родился в 1732 году, учился в Александро-Невской духовной семинарии и университете Академии наук в Петербурге, откуда в 1751 г. был исключен за пьянство и кутежи, за которые подвергался и телесным наказаниям. Затем он служил наборщиком в академической типографии, копистом в канцелярии Академии наук, в частности перебелил рукописи Ломоносова, исполнял обязанности академического переводчика. В 1766 г. он был уволен из Академии и через два года, о которых нет никаких сведений, умер.

Литературная деятельность Баркова, предназначенная для печатного станка, была чрезвычайно интенсивной и приходилась по преимуществу на 1760-е годы. В это время им была осуществлена редактура целого ряда изданий, выпущены несколько переводов и компиляций исторических трудов,

¹ Приношу глубокую благодарность В. Н. Сажину и Б. А. Успенскому за содействие в работе над списками «Девичьей игрушки». Тексты для публикации подготовлены мною совместно с С. И. Пановым, с которым был также предварительно обсужден ряд положений настоящей работы. Разумеется, ответственность за все возможные недочеты полностью ложится на автора.

² См. настоящий номер «ЛО», с. 35. Атрибуция «Луки», осторожно предложенная здесь К. Тарановским, выглядит, однако, менее бесспорной.

произведений «на случай». Барков подготовил первое на русском языке издание «Сатир» Кантемира, напечатал свои переводы «Сатир» Горация, басен Фэдра, «Двустийший» Дионисия псевдо-Катона, отличавшиеся очень высоким по тому времени уровнем стихотворной техники.

И все же центральной частью наследия Баркова, обеспечившей ему своеобразное бессмертие, остается его срамная поэзия, о которой мы до сих пор, по сути дела, не знаем ничего сколько-нибудь определенного.

«Никаких рукописей Баркова не сохранилось. В рукописных отделах многих библиотек страны хранятся многочисленные списки произведений поэта, относящихся в основном к первой половине XIX века. Как правило, они собраны в сборник под заглавием „Девичья Игрушка“², — писал в единственной появившейся в советской печати статье о барковiane Г. П. Макогоненко. Все свои наблюдения он строил на «наиболее старой и авторитетной рукописи» из известных ему сборников Баркова — «Девичьей Игрушке» из коллекции ИРЛИ АН СССР, относящейся, по утверждению исследователя, к 1795 году. (На наш взгляд, водяной знак на бумаге этого списка позволяет датировать его только более осторожно: 1795 — 1798 гг.) Однако список ИРЛИ, безусловно, не является ни самым старым, ни самым авторитетным. Сохранился список 1777 года в Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, списки 1784 и 1785 гг. в личном архиве Б. А. Успенского и в ЦГАЛИ. Один из самых ранних списков находится в Отделе рукописей Научной библиотеки Казанского университета имени Н. И. Лобачевского. Еще один, чуть более поздний, но очень важный список 1800-х годов также хранится сейчас в Отделе рукописей ГПБ.

Анализ всех этих ранних списков и их сопоставление с более поздними, относящимися уже к XIX веку, позволяет сделать ряд существенных выводов. Прежде всего, как легко предположить, практически все они, за исключением, по-видимому, списка 1800-х годов в ГПБ (ГПБ-2), изготавливались любителями подобной литературы для собственного пользования. Соответственно переписчики были мало озабочены полнотой и аутентичностью состава и верностью текста. Они легко могли выкидывать не заинтересовавшие их произведения и добавлять что-то от себя. Действительно, просмотренные списки существенно разнятся по составу и композиции. Так, например, список 1777 г. в ГПБ (ГПБ-1) содержит значительное количество стихотворений, явно принадлежащих перу одного из его владельцев — «устюжского помещика Левонтия Яколича». Вместе с тем, и это, пожалуй, самое существенное, исходный корпус текстов в основном поддается реконструкции. При том, что ни один из перечисленных нами списков не восходит к другому и не повторяет другой, большая часть входящих в них произведений повторяется по крайней мере в четырех-пяти списках из шести. Эта близость друг к другу ранних вариантов «Девичьей Игрушки» становится особенно наглядной, если сопоставить их с копиями XIX века, в которых те же стихотворения произвольно перемешаны с более поздними, не обнаруживающими между собой никакого соответствия. Таким образом, если отсеять из ранних списков тексты, встречающиеся лишь однажды (их больше всего как раз в списке ИРЛИ), то можно осторожно утверждать, что оставшееся будет более или менее близко к первоначальному ядру «Девичьей Игрушки».

Надо сказать, что заглавие сборника также варьируется. Наиболее часто встречаются «Девичья (иногда Девическая) Игрушка» и «Сочинения Баркова». Иногда эти названия объединяются в одно «Девичья Игрушка, или Сочинения Баркова». Сборник ГПБ-1 имеет также дополнительный титул «Своевольный Парнас, или Разные стихотворения». Между тем даже столь, казалось бы, определенное название, как «Сочинения Баркова», тоже достаточно условно. Дело в том, что даже произведения, которые можно отнести к исход-

ным слоям «Девичьей Игрушки», явно принадлежат разным авторам. В. П. Степанов в своей словарной статье о Баркове обратил внимание на очевидный факт: целый ряд списков содержит предисловие, называющееся «Приношение Белинде», в котором, в частности, сказано: «Но препоручи тебе, несравненная Белинда, книгу сию, препоручаю я в благосклонность твою не себя одного, а многих, ибо не один я автор трудам в ней находящимся и не один также собрал оную». (В. Степанов цитирует эти слова по другому списку и в несколько другой редакции.) «Девичья Игрушка» действительно неоднородна. Прежде всего, в различных экземплярах попадают тексты, вовсе не имеющие отношения к барковиане и объединенные, пожалуй, только своей принадлежностью к рукописной литературе, создающейся без расчета на печатный станок. Среди них «Гимн бороде» Ломоносова, «Послание слугам» Фонвизина, эпиграммы на Сумарокова и др. Особняком стоит в «Девичьей Игрушке» цикл, связанный с именем некоего Ивана Даниловича Осипова: послания к нему А. В. Олсуфьева и ответы на них, ода на день рождения дочери Ивана Даниловича, поэма «Оскверненный Ванюша Яблонщик (Яблочкин)» и др. В этих произведениях отражены нравы и фольклор полубогемной петербургской компании того времени, имевшей как аристократический, так и плебейский состав. Здесь упомянут целый ряд реальных исторических личностей, имена которых требуют реального комментария. При всем площадно-кабачком характере своего остроумия тексты, группирующиеся вокруг фигуры Ивана Даниловича, резко уступают основному массиву барковианы по части грубости и откровенности.

Но и за вычетом перечисленных произведений «Девичья Игрушка» остается созданием различных авторов. В списке ГПБ-1 есть, в частности, принадлежащие его первому владельцу подписи под некоторыми стихотворениями, указывающие на их авторство. Одно из стихотворений, носящих распространенное заглавие «Ода к пизде», приписано здесь Чулкову, другое, «Письмо к Приапу», — Ф. Мамо(нову). Эпиграмма «На актрису Д» и стансы «Происхождение подъячего» подписаны «сочинения А. С.» (по нашему мнению, есть самые серьезные основания атрибутировать эти тексты Сумарокову). Подпись «сочинения Г. Б.» (безусловно, ее следует расшифровать как «Сочинения господина Баркова») также стоит под двумя произведениями: «Одой Приапу», представляющей собой своего рода расширенный и дополненный перевод знаменитого одноименного стихотворения французского поэта А. Пирона, и «Поэмой на победу Приаповой дщери». (В других списках эта поэма носит название «Сражение между хуем и пиздой о первенстве») Однако, вне всякого сомнения, реальный вклад Баркова в «Девичью Игрушку» куда более весом. Такой осведомленный и, вполне возможно, лично знавший Баркова современник, как Новиков, утверждал, что ему принадлежит «множество целых и мелких стихотворений в честь Ваха и Афродиты». О «бурлесках, каких-то он выпустил в свет множество» пишет и появившееся в Лейпциге еще при жизни Баркова «Известие о некоторых русских писателях», принадлежащее И. А. Дмитревскому или В. И. Лукину. Таким образом, не приходится сомневаться, что сборник, носящий имя Баркова, включает значительное количество его собственных произведений, однако предложить сколько-нибудь серьезные критерии для их выделения из общего массива сегодня не представляется возможным.

При издании «Девичьей Игрушки», естественно, не может не встать вопрос о выборе текста. Отсутствие автографов или хотя бы прижизненных списков не позволяет решить его сколько-нибудь определенным образом. Во всех без исключения известных нам списках текст испорчен порою до полной неадекватности. В этой связи представляется целесообразным предложить здесь подход, который был бы основан на принципе не столько литературной, сколько фольклорной текстологии. Если, как уже говорилось, можно попытаться на основе различных списков реконструировать исходный состав, то таким же способом возможно идти

² Макогоненко Г. П. От Фонвизина до Пушкина М., 1969. С. 164. Дальнейшие цитаты из книги без указания страниц.

в направлении реконструкции исходного текста. По-видимому, первым критерием должен быть формальный: варианты, сохраняющие рифму и размер, предпочтительней, чем их разрушающие. На второе место следует поставить содержательный критерий: осмысленное чтение предпочитается бессмысленному. Затем по степени значимости идет количественный показатель: вариант, встречающийся в трех-четырех списках, обладает большей достоверностью, чем зафиксированный лишь однажды. И наконец, при прочих равных условиях, следует прибегать к хронологическому критерию — выбирать чтения, содержащиеся в более ранних списках.

Разумеется, следует иметь в виду, что полученный таким образом сводный текст представляет собой всего лишь исследовательскую реконструкцию, основанную на контаминации — приеме, не пользующемся популярностью в современной текстологии. Однако практическая работа с текстами барковичей показывает, что вышеописанный способ — единственный, позволяющий получить текст, почти свободный от откровенной бессмыслицы и искажений, нарушающих стихотворную форму. Конечно, при выборе вариантов должны быть начисто исключены как вкусовые предпочтения, так и произвольные конъектуры. Кроме того, этот подход может иметь право на существование только до тех пор, пока не обнаружена сколько-нибудь авторитетная рукопись «Девичьей Игрушки».

Существенный элемент структуры барковичских сборников составляет их четкое жанровое деление (только в списке ЦГАЛИ оно отсутствует и все стихотворения идут там вперемешку). Так, к примеру, наиболее полный список, принадлежащий Б. А. Успенскому, состоит (по порядку) из 15 од, 5 эклог, 7 элегий, поэмы, 7 эпистол, 2 идиллий, сатиры, символа веры, стихотворного разговора, 27 притч, 15 басен, 19 загадок, 4 дифирамбов, 9 эпиграмм, 12 эпитафий, 5 мадригалов, 5 сонетов (ничего общего с сонетами эти стишки в 4—6 строк не имеют), 5 рецептов (акrostихи, содержащиеся в ключе какую-нибудь непристойную рекомендацию), 14 надписей, 6 портретов (подписей к портретам), 42 билетов (двустиший), 10 песен, нескольких прозаических сочинений и трагедии «Дурносов и Фарносов», одного из самых известных сочинений барковичей, которую с известной долей вероятности можно атрибутировать самому Баркову.

Сходным образом строятся и другие списки. При этом жанровые представления переписчиков были весьма условны, и логику отнесения тех или иных произведений в соответствующие жанровые рубрики понять подчас совершенно невозможно. Более того, одни и те же произведения сплошь и рядом оказываются в разных списках в различных жанровых разделах. Не говоря уж о таких мало-различимых жанрах, как басня и притча, здесь путаются оды и эклоги, мадригалы и эпиграммы. Однако общее стремление переписчиков к рубрикации остается неизменным. В этой псевдосистематичности сказывается влияние поэтики классицизма, требовавшей, чтобы каждое литературное произведение занимало свою ячейку, но, с другой стороны, сама эта поэтика была отражением совершенно определенного взгляда на мир, основанного, как на стремлении к универсализму и всеохватности, так и на столь же отчетливо выраженной тенденции к расчленению, к таксономической строгости, к подчинению пестроты мира рассудочно выработанной иерархии с ее сетью координат и категорий.

Г. П. Макогоненко усматривал в сочинениях Баркова «сознательную и строго продуманную» борьбу с поэтической системой классицизма, в которой пародируются все его жанры. Это верно только отчасти. Пародийное начало барковичей действительно чрезвычайно выпукло в высоких жанрах: оде, трагедии, поэме. Здесь сочетание торжественной интонации, размера, связанного с высоким слогом, высокопарной лексики с шокирующе-грубыми предметами и заборной руганью создает необходимый эффект с безотказностью, которая, если учесть тысяче- и тысячекратную

использованность этого приема, выглядит даже поразительной.

— Иль в ебле он тебе еще явился слаб?

— Хоть князь он по уму, но по хую он раб.

Однако в таких жанрах, как басня или эпиграмма, пародийный элемент заметен мало. Басня, скажем, традиционно относилась к низкому роду, а под пером А. Сумарокова, признанного корифея жанра и канонизатора жанровой системы русского классицизма, она и вовсе приобрела простонародную грубость. Притчи и басни барковичей лишь дополнительно опущены по лексике и тематике ниже планки литературного приличия, но говорить о пародии здесь нет особых оснований.

Представляется, что «борьба с поэзией классицизма», о которой пишет Г. Макогоненко, не была главной задачей для Баркова и его соавторов по «Девичьей Игрушке», чье творчество лежит в русле той же поэтической системы, вполне (как мы знаем хотя бы по поэме такого верного ученика Сумарокова, как Василий Майков, «Елисей, или Раздраженный Вах») допускавшей бурлеск, пусть и не такой грубый. Дело здесь в другом. «В книге сей ни о чем более не написано, как о пиздах, хухах и еблях», — замечает автор «Приношения Белинде». Это чистая правда. Многообразный мир, охватываемый разветвленной жанровой системой классицизма, оказывается сведен здесь к одной области жизни, которая как раз находилась за пределами разрешенной словесности. Буало и Сумароков строили свои поэтики, исходя из того, что каждому поэтическому жанру соответствует особый участок умоконструируемой реальности. В барковичей же жанровое разнообразие помогает лишь по-разному говорить об одном и том же. Там, где действуют люди, все их поступки и помыслы редуцированы до единственной житейской функции, а сплошь и рядом место антропоморфных персонажей занимают, как, вслед за Дидро, выразился Г. Макогоненко, их «нескромные сокровища», вступающие между собой в отношения как бы все без участия своих хозяев. Обычная и распространенная, скажем, в матерной частушке, синекдоха, когда определенные части тела метонимически обозначают мужчину и женщину, здесь материализуется, и половые органы как бы заменяют собой людей, что дополнительно подчеркивает однородность воссоздаваемого мира. Характерный для классицизма механизм рационалистического вычленения предмета и отсечения всех посторонних и избыточных деталей и наслоений здесь доведен до абсурда, поскольку абсолютно во всех жанрах вычленяется один и тот же предмет.

Поэтому едва ли есть смысл говорить о стихийном реализме барковичей. Здесь, если отбросить цикл, связанный с Иваном Даниловичем, очень мало бытовой конкретики, для которой почти и нет места в фантазмагорическом мире, в котором все употребляют все всеми возможными и невозможными способами. Отсюда и беспредельная изобретательность авторов в подыскивании синонимов для основополагающих понятий — почти непереносимая густота их использования настоятельно требует разнообразия хотя бы на чисто лексическом уровне.

Конечно, есть и исключения. Забавные житейские зарисовки попадают в некоторые басни; оды «Кулачному бойцу» и в гораздо меньшей степени «К Бахусу» затрагивают смежные с магистральной темой пьянок и кутежей. Но место, которое занимают все эти сочинения, невелико. Не случайно, решившись опубликовать в сборнике «Поэты XVIII века» (Л., 1972. Т. I) один текст из «Девичьей Игрушки», Г. П. Макогоненко и И. З. Серман были вынуждены остановиться на абсолютно нехарактерной для барковичей оде «Кулачному бойцу». Ее с огромными купюрами и многочисленными многоточиями все-таки можно было напечатать. Выбери составители буквально любое другое произведение, им бы пришлось многоточиями и ограничиться.

Если истолковывать барковичей как пародию, явление сугубо литературное, то вся матерщина и похабство «Де-

вичей Игрушки» оказываются лишь орудием для дискредитации системы аллегорически-условного использования классической мифологии, риторических условностей ломоносовской оды или сумароковской трагедии. Представляется, что в этой трактовке цели меняются местами со средствами. Прежде всего, при жизни Баркова, в 1750-е — 1760-е годы, вся эта поэтическая система была еще безусловно живой и едва ли могла ощущаться современниками как объект для такой деавтоматизирующей, по Тынянову, стилистической атаки. Кроме того, взятые по отдельности, многие стихи «Девичьей Игрушки» могли быть и, вполне вероятно, были пародиями, или, как говорили тогда, «переворотами». Но само их неимоверное количество заставляет усомниться в сугубо пародийной направленности «Девичьей Игрушки» — продуцировать произведения этого жанра в таких масштабах мог в истории русской поэзии, кажется, только Александр Иванов.

С другой стороны, именно энциклопедичность барковианы, ее тотальность и систематизм, ее тяжеловесная семинарская ученость и ориентированность на современный литературный процесс не позволяют согласиться с А. Илюшиным, написавшим в своей недавней статье, что, читая Баркова, «мы попадаем (...) в дымную похабень кабацкой ругани». Мир «Девичьей Игрушки» насковзь литературен, словесен. Это знакомый нам по блистательному анализу Г. А. Гукковского классицистский космос, где основные события разворачиваются не между людьми, а между словами, при определяющей роли табуированной лексики. Обращает на себя внимание почти полное отсутствие в этих текстах столь характерного для устного русского языка использования матерных корней в словах, не имеющих непростойно-значения, — в лингвистической терминологии местоименного и местоименного употребления. Напротив того, бесчисленные ругательства используются здесь строго «технически» в полном соответствии с их первичным словарным смыслом. Развивая предложенную А. Илюшиным метафору, можно сказать, что мы попадаем не в кабак, но в рекреацию пинтического класса семинарии или духовной академии, где наиболее продвинутые студенты тренируют преподаваемые им навыки стихосложения.

Думается, что подготовка образованного латиниста, умелого версификатора, превосходного знатока и ценителя современной поэзии была использована Барковым, чтобы олитературить те области жизни и, прежде всего, языка, которые существовали за пределами дозволенного. Можно, пожалуй, сказать, что создатели барковианы не столько использовали матерщину и образы совокупления для того, чтобы дискредитировать мифологическую образность, ломоносовскую оду, сумароковскую трагедию или народную песню, сколько, напротив, черпали оттуда стилистический репертуар, чтобы говорить о запретном. Конечно, пародийный эффект возникает при этом неизбежно и порой создается сознательно, но главная цель авторов все же иная: воссоздание с помощью разработанной поэтической техники целостного и всеобъемлющего литературного *inferno*, мира, в котором царят мифологические образы Приапа и Венеры. (Позволим себе здесь некоторую классицистскую аллегоричность, чтобы в погоне за классицистской же терминологичностью не прибегать к двум самым распространенным русским словам.)

Жанровая полнота и даже избыточность «Девичьей Игрушки» свидетельствует о самодостаточности созданного в ней мира. При всей своей примитивности и одномерности он обладает своеобразной цельностью. Эротика барковианы груба и откровенна порою до омерзения, но начисто лишена сальности, двусмысленности и сладкого трепета заглядывания в замочную скважину, а кроме и прежде того, насковзь литературна. Отсюда ее торжествующая и даже, вопреки своему антиэстетизму, заразительная витальность. Специфика русского классицизма в том, что он пришелся на подростковый период словесности, и жеребчий раж «Девичьей Игрушки» служит своего рода сниженной проекцией ломоносовского одического восторга.

Стоит заметить, что современники отнюдь не были скандализированы барковским остроумием. Как замечает В. П. Степанов, они считали его стихи «одним из видов шутливой поэзии», свидетельствующей о «веселом и бодром направлении ума». Сочувственные отзывы о Баркове содержатся в «Опыте словаря российских писателей» Н. И. Новикова и «Известии о некоторых российских писателях» Дмитревского или Лукина. Даже такой, казалось бы, предельно далекий от какого бы то ни было неприличия писатель, как Карамзин, дал Баркову более скептическую, но отнюдь не уничтожающую оценку: «У всякого свой талант. Барков родился, конечно, с дарованием, но должно заметить, что сей род остроумия не ведет к той славе, которая бывает целию и наградою истинного поэта». О восприятии личности и наследия Баркова Пушкиным речь уже шла в начале этой статьи.

Таким образом, для XVIII и начала XIX столетия барковская традиция была частью литературы, отграниченной от основного ее массива, но не противопоставленной ему. Ситуация меняется во вторую половину XIX века — эпоху русского викторианства. На фоне литературных приличий и табу этого времени тексты барковианы, тем более изрядно разбавленные позднейшими порнографическими виршами, выглядели как нечто чудовищно безнравственное. Любопытным отражением такого подхода стало появившееся в 1872 году издание его «Сочинений и переводов». Этот коммерческий сборник привлекал доверчивого читателя именем автора на обложке и предлагал ему свод легального Баркова, дополненный кратким предисловием, где излагались малодостоверные сведения о поэте, а сам он изображался моральным выродком и исчадием ада. В общем в том же ключе судит в своем Критико-библиографическом словаре русских писателей такой солидный ученый, как С. А. Венгеров.

У нас нет возможности проследить дальнейшую судьбу репутации Баркова. Отметим только возникающий в 1960-е годы миф о поэте-бунтаре, протестанте против литературного и социального истеблишмента. Эта оттепельная версия нашла наиболее яркое отражение в уже упомянувшейся статье Г. П. Макогоненко и замечательном стихотворении Олега Чухонцева «Барков».

«Вы не знаете стихов (...) Баркова (...) и собираетесь вступить в университет, — говорил Пушкин Павлу Вяземскому. — Это курьезно. Барков — это одно из знаменитейших лиц в русской литературе; стихотворения его в ближайшем будущем получат огромное значение (...) Для меня (...) нет сомнения, что первые книги, которые выйдут без цензуры, будут полное собрание стихотворений Баркова».

В этих словах одновременно и признание литературного значения Баркова, и скептическая оценка русского общества, которое, чуть дай ему волю, бросится на клубничку. И все же в свободной русской печати «Девичью Игрушку» издать надо. Издать спокойно, академически, с комментариями и без многоточий. Издать, чтобы избавить многих читателей от напрасных ожиданий и удовлетворить интерес тех, кто интересуется историей литературы. Место, которое занимает Барков в этой истории, не так велико, как кажется, но оно заслуживает того, чтобы быть указанным и обозначенным. И прежде всего издать Баркова надо для того, чтобы освободить подсознание русской культуры от отягощающего его бремени. Такая экспургация — лучший способ лечения культурных неврозов.

Поповна, поповна, попомни меня,
Как еб я тебя под лестницею.
За то меня кормила яичницею.

Не так уж и скучно жить на этом свете, господа!

И. Барков Ода Приапу

«Приап, правитель пизд, хуев,
Владетель сильный над мудами,
Всегда ты всех ети готов,
Обнявшись ты лежишь с пиздами.
Твой хуй есть рог единорога,
Стоит бесслабно день и ночь,
Не может пизд отбить он прочь,
Столь ревность их к нему есть многа

Меж белых зыблющихся гор,
В лощине меж кустов прелестных
Имеешь ты свой храм и двор,
В пределах ты живешь претесных,
Куда толпы хуев идут,
Венчавши каждый плешь цветами,
Плескают вместо рук мудами,
На жертву целок, пизд ведут

Твой храм взнесен не на столбах,
Покрыт не камнем, не досками,
Стоит воздвигнут на хуях,
И верх укладен весь пиздами
Ты тут на троне, на суде
Сидишь, внимаешь пизд просящих,
Где вместо завесов висящих
Вкруг храма все висят муде.

Но что за визг пронзает слух,
И что за токи крови льются,
Что весел так приапов дух?
Все целки перед ним ебутся.
Тут каждый хуй в крови стоит,
Приапу в честь пизды закланны
В слезах, в крови лежат погранны,
Но паки их Приап живит

Подобясь хуи жрецам,
Внутри пизд пронзенных проникают,
И секеля коснувшись там,
Беды велики предвещают
Пиздицам старым и седым,
Затем, что рот разинув ходят,
Хуям, что трепет, страх наводят,
Что тлеть их будет вечно дым

Но самым узеньким пиздам
Которы губы ужимают
И сесть боятся вплоть к мудам,
Беды ж велики предвещают,
Что толстый хуй их будет еть,
Длинною до сердца достанет,
Как шапку, губы их растянет,
Тем будут бедные ширеть.

Хуи, предвестники злых бед,
Жрецы еблого Приапа,
Се идет к вам хуй дряхл и сед,
Главу его не кроет шляпа,
Лишь ранами покрыта плешь,
Трясется и сказать вас просит,
Когда смерть жизнь его подкосит,
Затем он к вам сто верст шел пеш

Приап, узрев его, и сам
Ему почтенье изъясляет;
Велика честь седым власам —
Его он другом называет
Ударил плешью в туп себе,
Тряхнул мудами троекратно,
Потряс он храм весь тем незапно —
А все, хуй старый, для тебя.

— Скажи, старик,— Приап вещал,—
Ты сделал ли что в свете славно?
Кого ты, где и как ебал?
Ебешь ли ныне ты исправно?
Коль храбр ты в жизни своей был,
Твой шанкар стерть я постараюсь,
Твой век продлить я обещаюсь,
Чтоб столько ж лет еще ты жил.

Старик, к ногам Приапа пад,
Не слезы — кровь льет с хуерыком,
Столь щедрости его был рад,
Что стал в смущении превеликом,
Подняв плешь синю, говорит
— Коль ты так правду наблюдаешь,
Что жизнь за службы обещаешь,
Твой правой суд мой век продлит

Внимай, Приап, мои дела!
Я начал еть еще в младенстве,
Жизнь юностью моя цвела,
А еть уж знал я в совершенстве
Я тьмы ебал пизд разных лиц,
Широких, уских и глубоких,
Курносых жоп и толстоцоких,
Скотов ебал, зверей и птиц.

Но лъзя ль довольну в свете быть
И не иметь желаньев вредных?
Я захотел и в ад сойти,
Чтоб перееть там тени смертных
Мне вход туда известен был,
Где Стикса дремлющие воды,
Откуда смертным нет свободы,
И где Плутон с двором всем жил.



К А СОМОВ Любовники. Иллюстрация к «Книге для чтения маркизы» 1908



К А СОМОВ. Соблазнитель. Иллюстрация к «Книге для чтения маркизы» 1908

Я смело в пропасть ту сошел,
Насколь тут дух был и зловонен,
К брегам который Стикса вел,
И сколь Харон был своеволен,
Без платы в барку не впускал,
Со мною платы не бывало,
Мне старого еть должно стало
И тем я путь чрез Стикс сыскал,

Потом, лишь Цербер стал реветь,
Лишь стал в три зева страшно лаять,
Я бросившись его стал еть,
Он ярость должен был оставить
И мне к Плутому путь открыть.
Тут духов тьмы со мной встречались,
Но сами, зря меня, боялись,
Чтоб я не стал их еть ловить.

В пещере темной был Плутон,
Сидел на троне с Прозерпиной,
Вкруг их был слышен винных стон,
Которы строго судьбиной
Низвержены навек страдать.
Тут в первый раз мне страх коснулся,
Я, зря Плутона, ужаснулся
И весь был должен задрожать.

Богиня, сидя близ его,
Всем бедным милости просила,
Но мало зрилось ей того
Взяв в руки, хуй его дронила
И тем смягчала его гнев,
Тем ярость в милость претворяла,

Промеж двух зыблющихся гор
Лежит предлинная лощина,
Кусты, болота в ней и бор
И преглубокая пучина,
Тут страшна пропасть возле ней
На свет дух смрадный изрыгает,
Дым с пылью, с треском извергает,
И тем коснуться мерзко ей.
Тем многих бедных избавляла
От фуриев, трех адских дев.



К. А. СОМОВ. Бал-маскарад. Иллюстрация к «Книге для чтения маркизы». 1908.

О, храбрость, сила, слава, труд,
Которы мне венец сплетали.
О, твердость, бодрость моих муд,
Со мной вы вместе работали!
К Приапу станьте днесь пред трон,
Свидетели моим трудам,
Плутон ебен был мною сам,
Вы зрели, что то был не сон.

Вы зрели, что Цереры дщерь,
Богиня ада Прозерпина,
Отверзла мне горящу дверь,
О! счастья полная судьбина.
Такой красы я не видал,
Какую видел в Прозерпине,
Какая узкость, жар в богине,
Такой пизды я не ебал!

Лице ея как уголь горел,
Все члены с жару в ней дрожали,
Я, глядя на нее, сам тлел,
Во мне все жилы трепетали.
Белые мрамора меж ног
Вздмался вверх лобок прелесной,
Под ним был виден путь сей тесной,
Что столь-меня пленил и жог.

О путь, любезнейший всем нам,
Ты наша жизнь, утеха, радость,
Тебя блажит Юпитер сам,
Ты нам даешь прямую сладость,
Ты сладко чувство в сердце льешь,
К тебе мысль всех живых стремится,
Тобой вся в свете тварь пленится,
Ты жизнь отъемлешь и даешь.

Разнявши губки, промеж ног
Богиня плешь мою вложила,
Тогда хуй крепок стал как рог,
Как луг напряглась моя жила.
Я двигнувшись вошел внутрь сам,
А Прозерпина прижимала,
Мне столь проворно подьбала,
Что я везде совался там.

Во всякой раз, как вверх всходил,
Как вниз из оной я спускался,
Я сладость нову находил,
Во мне дух млея и задыхался,
Но как в жару я самом был,
Столь мною вдруг вкусил я сладость,
Что я, сдержать не могши радость,
Ручьи млечные внутрь пролил.

Плутон, завистуя мне в том,
Веле мне вытти вон из ада,
Я вдруг оставил его дом,
Не зря уже чудовищ стада,
Лишь мной ебен опять Харон
И пес треглазый, страж Плутона,
Не чувствовал я бедных стона,
Я шел к тебе предстать пред трон.

С тех пор согнувшись я хожу,
С тех пор я чакну и слабею,
Трясется плешь и сам дрожу,
Не смею еть, боюсь, робею.
Пришел к тебе, Приап, просить,
Чтоб ты, воззря на скорбь и раны,
Что мне от фурий злых даны,
Подщился щедро излечить.

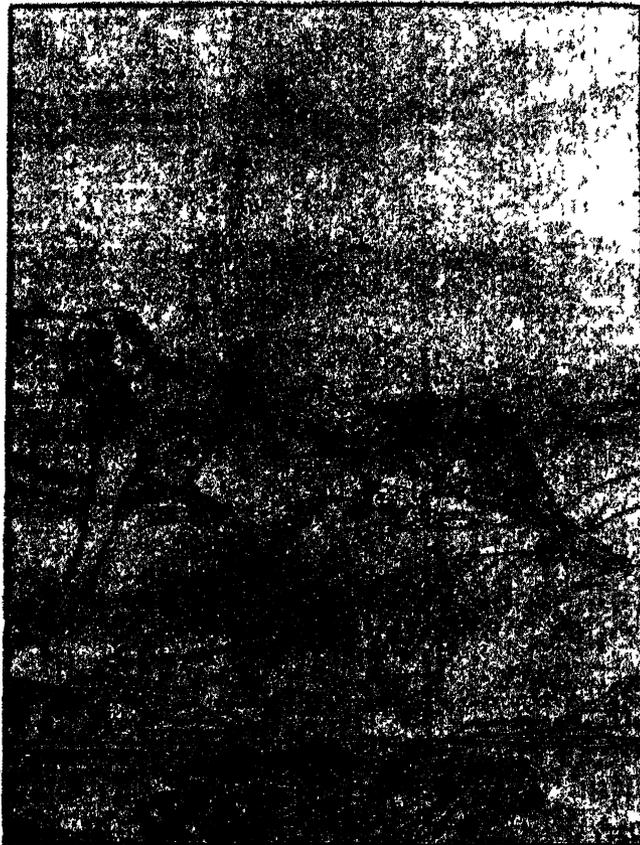
Потом, как я с нее сошел,
Изгрызен весь пизды змеями,
Еще трех сестр ее нашел,
Они пред мной поверглись сами.
Я их был должен перееть,
Раз еб Алекту, раз Мегеру,
Потом уеб я и Химеру,
Но тем не мог ни раз вспотеть.

Я муки в аде все пресек
И тем всем бедным дал отраду,
Ко мне весь ад поспешно тек,
Великому подобясь стаду.
Оставя в Тартаре свой труд,
И гарпии, и самениды,
И демонов престрашны виды —
Все впуски ко мне бегут.

Я, их поставя вокруг себя,
Велел им в очередь ложиться,
Рвался, потел, их всех ебя,
И должен был себе дивиться,
Что мог я перееть весь ад,
Но вдруг Плутон во гневе яром
Прогнал их всех жезла ударом,
Чему я был безмерно рад:

Но кто не будет верить в том,
Пусть сам во ад сойдет к Плутону,
Он видел сам и был при том,
Как еб я страшну Тизифону,
У коей вместо влас змеи,
Разбросясь вокруг пизды лежали,
Вились, бросались и свистали,
Скрежа изсохши лядви.

Тем страждет плешь моя от ран,
С тех пор блюю я хуерком,
Се ясен правды знак мне дан,
Что я в труде был превеликом.
Хоть всех был больше сей мой труд,
Но адска фурия призналась,
Что ввек так сладко не ебалась,
И слезть уж не хотела с муд.



Д. И. МИТРОХИН. Эльвира, что опускает взгляд. Иллюстрация к циклу стихов Анри де Ренье «Семь портретов». 1921

Приап, услыша столько дел,
Плескал мудами с удивленья,
В восторге слыша речь, сидел,
Но вышел вдруг из изумленья,
«Поди, друг мой, ко мне, — вешал, —
Прими, что заслужил трудами». —
Призвав его, накрыл мудами
И с плещи раны все счищал.

Пришел тем в юность вдруг старик,
Мудами бодро встрепенулся,
Вдруг толст стал, бодр он и велик,
Приап сам, видя, ужаснулся,
Чтоб с ним Плутона не был рок,
Его в путь с честью отправляет.

Идет, всем встречным не спускает
И чистого млека льет ток.

Одна пизда, прожив сто лет,
Пленяся Приапа чудесами,
Трясется, с костылем бредет,
Приапа видит чуть очами,
Насилу может шамкать речь:
— Внимай, Приап, мои все службы,
Просить твоей не смею дружбы,
Хочу на милость лишь привлечь.

Как юны дни мои цвели,
Во мне красы столь были многи,
Что смертны все меня ебли,

Ебли меня и сами боги.
Лет с пять я етца не могу,
А проеблась я в десять лет,
Теперь мне белый не мил свет,
То правда, я тебе не лгу»:

Приап ее на хуй взоткнул,
Власы седые взял руками
И оную долой столкнул,
И с черными уже усами.
Когда б ты мог, Приап, в наш век
Должить нас чудами такими
К тебе бы с просьбами своими
Шел всякий смертный человек.

А. В. Олсуфьев

Елегия на отъезд в деревню Ванюшки Данилыча

С плотины как вода, слез горьких токи лейтесь,
С печали, ах! друзья, об стол. и лавки бейтесь,
Как волки войте все в толь лютые часы,
Дерите на себе одежду и власы,
Свет солнечный, увы, в глазах моих темнеет,
Чуть бьется в жилах кровь, всяк тела член немеет.
Подумайте, кого, кого нам столько жаль,
Кто вводит нас в тоску и смертную печаль?
Лишаемся утех, терюем все забавы!
Отецкая власть, раскольничьи уставы
В деревню Ванюку днесь влекут от нас прочь.
Ах, снести такой удар, конечно, нам не в мочы!
О, лютая напасть, о, рок ожесточенный,
Тобою всех сердца печально поражены.
С пучиной как борей сражается морской,
Колелебются они, терзаются тоской,
Трепещут, мучатся, стон жалкой испускают,
С деревней Ярославль навеки проклинают.
Провал бы тебя взял, свирепый чорт отец,
Бедам что ты таким виновник и творец.

Ах, батюшка ты наш, Данилыч несравненный,
Стекланный изумруд, чугуун неоцененный,
Наливно яблочко, зеленый виноград,
Источник смеха, слез и бывших всех отрад,
Почто, почто, скажи, нас сирых оставляешь,
В воючий клев почто от нас ты отъезжаешь,
Отъемя навсегда веселье и покой,
Безвременно моришь нас смертною тоской.
Неужели у нас вина и водки мало,
Ликеров ли когда и пива не ставало?
С похмелья ль для тебя не делали ль селянки,
И с тешкой не были ль готовы щи волвянки?
Не пятью ли ты в день без памяти бывал,
Напившись домертва, по горницам блевал?
В Металовку тебя не часто ли возили,
Посконку курую чухонками дровичли?
Разодранны портки кто, кроме нас, чинил?
Кто пьяного тебя с крыльца в заход водил?
Понос, горячка, бред когда ты истощали,
Не часто ли тогда тебя мы навещали?
Не громко ль пели мы в стихах твои дела,
Не в славу ли тебя поэма привела?
Противны ли тебе усердые, наша дружба,
Любовь, почтение, пунш, пиво, водка, служба?
Чем согрешили мы, о небо, пред тобой,
Что видим такову беду мы над собой?
С кем без тебя попить, поесть, с кем веселиться,
В компании поиграть, полететь, шутить, резвиться?
Разгляда бороду и высуча уски,

Искали мы плащиц и рвали их в куски.
Прекрасные уж кто пропляшет нам долины,
Скачки в гусарском кто нам сделает козлины,
Кто с нами в Петергоф, кто в Царское Село?..
Куда ж теперь тебя нелегка понесло?
Забавно ль для тебя дрова рубить в дубровах,
В беседах речь плодить о клюкве и коровах.
Хлеб сеять, молотить, траву в лугах косить,
Телятам корм в клевы, с реки — ушат носить,
За пегою с сохой весь день ходить тобылой,
Спать, жить и париться с женой, тебе постылой,
Обдристианы гузна ребятам обгирать,
Гулюкать, тешить их, кормить, носить, качать,
Своими называть, хотя оне чужие,
Неверности жены свидетельства живые,
С мякиной кушать хлеб, в полях скотину пасть,
От нужды у отца алтын со страхом красть,
С сверчками в обществе пить квас всегда окислой,
От скуки спать, зевать, сидеть с главой повислой?
Лишь в праздник станешь есть с червями ветчину
И рад ты будешь, друг, простому там вину.
Увидишь, как секут, на правез как таскают,
По икрам как там бьют, за податъ в цепь сажают.
С слезами будешь ты там горьку чашу пить,
Оброк свой барину по трижды в год платить.
Отца от пьяного, от матери сердитой,
Прегадкой от жены, но ревностью набитой
Услышишь всякий час попреки, шум и брань,
Что их ты худо чтить, жене не платишь дань.
Босой в грязи ходить там будешь ты неволей,
Драть землю, мало спать, скучать своею долей.
Не будет у тебя с попом ни мир, ни лад,
Хоть записался здесь с отцом в двойной оклад.

Но что за глас теперь внезапно ум пленяет?
Приятнейшую весть нам брат твой возвещает!
Каку премену вдруг мы чувствуем в себе,
Надежды всей когда лишились о тебе.
О, радостная весть, коль мы тобой довольны,
Каким восторгом всех сердца и мысли полны!
Тобою паче всех днесь дух мой напоен,
Превыше облаков весельем восхищен.
Смяхчился наконец наш рок ожесточенный!
Что слышу, небеса, о день, сто крат блаженный!
Данилыча отец прокляту жизнь скончал,
Он умер, нет — издох, как бурый мерин пал.
Нас Ванюка в Питере уже не оставляет,
Присутствием своим всех паки оживляет.
Минуту целую не осушал он глаз,

Повыл, поморщился, вздохнул, сказал пять раз:
 — Анафема я будь, с Иудой часть приемлю,
 Чтоб с места не сойти, пусть провалюсь сквозь землю,
 Родителя коль мне теперь не очень жаль,
 Хоть стар уже он был и пьяница, и враль.
 Что ж делать, быть уж так, вить с богом мне не драться,
 Но пивом и вином пришло уж утешаться. —
 А ты днесь торжествуй, приморская страна,
 С небес что благодать тебе така дана.
 Гаврилыч маймисты, прохожи богомольцы,
 Данилыча друзья, вседневны хлебосольцы,
 Вы, красный, лыговской, горелый кабаки,
 Полольщицы и вы, пьянюги бурлаки,
 Ток пива и вина здесь щедро разливайте,
 Стаканы енды до капли выпивайте,
 Плящите, пойте все, весельем восхитясь,
 Данилыч что теперь уж не покинет нас
 И ты, задущный друг, кабацкий целовальник,
 Гортани ванькиной прилежный полоскальщик,
 Веселья в знак ему огромный пир устрой
 И с пивом свежую ты бочку сам открой,
 В воронку затруби, трезвонь в котлы и плошки,
 Пригаркни, засвищи, зыграй в гудок и ложки,
 Руками восплеши, спусти портки скачи.
 Слух радости такой повсюду разомчи!

которых долго было предвоображение, но не получаема приятность. Когда же ты вкусила уже сладость дрожайшего увеселения любовной утехы ебли, то читай сию книгу для того, что может быть, приятнее нам как напоминание тех действий, которые нас восхищали! Итак, люби сию книгу прекрасную и естественного стыдиться ничто иное, как пустосвятствовать.

Но препоручив тебе, несравненная Белинда, книгу сию, препоручаю я в благосклонность твою не себя одного, а многих, ибо не один я автор трудам в ней находящимся и не один также собрал оную*.

Ежели сии причины довольно сильны суть к изданию «Девичей игрушки» и к приношению оной тебе, прекрасная Белинда, то не менее и оны, что разум и прилежание погребены бы были многих в вечной могиле забвения от времени. Ты будешь оживление их мыслей и твои преемницы, ты рассудительна без глупого постоянства, ты тиха без суеверия, весела без грубости и наглости, а здесь сии пороки осмеяны, а потому ни превосходи, ни восходя степеней благопристойности, ты будешь разуметь оную, когда в то ж самое время, не зирая ни на что, козлы с бородами, бараны с рогами, деревянные столбы и смиренные лошади предадут сию ругательству, анафеме и творцов ея.

* В некоторых списках здесь следует фраза: Многих жертвоприношением соорудила себе одна царица великолепное здание

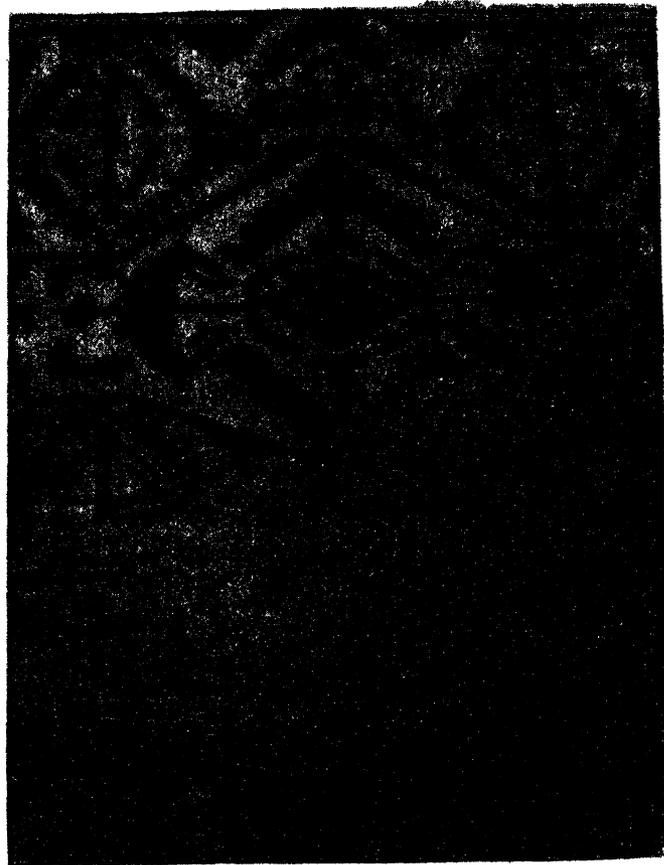
Приношение Белинде

Цвет в вертограде, всеобщая приятность, несравненная Белинда, тебе благосклонная красавица рассудил я принести книгу сию, называемую «Девичья игрушка», ты рядишься, белишься, румянишься, сидишь перед зеркалом с утра до вечера и чешешь себе волосы, ты охотница ездить на балы, на гулянья, на театральные представления затем, что любишь забавы, но если забавы увеселяют во обществе, то *игрушка* может утешить наедине, так прекрасная Белинда! Ты любишь сию увеселения, но любишь для того, что в них или представляется или напоминает или случай неприметный подается к ебле. Словом ты любишь хуй, а в сей книге ни о чем более не написано как о пиздах, хуях и еблях. Ежели не достанет в тебе людскости и в оном настоящею увеселения, то можешь ты сей игрушкой забавляться в уединении.

Ты приняла книгу сию, развернула и, читая первый лист, переменяешь свой вид и называешь юношем дерзновенным, но вместе с тем усматриваю я, смеешься внутренно, тебе любо вождение сердца твоего.

Ты тише от часу, тише, потом прощаешь меня в самом деле, оставь, красавица, глупые предрассуждения сии, чтоб не упоминать о хуе, благоприятная природа, снискивающая нам и пользу и утешение, наградила женщин пиздою, а мужчин хуем: так для чего ж, ежели подъячие говорят открыто о взятках, лихоимцы о ростах, пьяницы о попойках, забияки о драках, без чего обойтись можно, не говорить нам о вещах необходимых — хуе и пизде. Лишность целомудрия ввела сию ненужную вежливость, а лицемерие подтвердило оное, что заставляет говорить околично о том, которое все знают, и которое у всех есть. Посмотри ты на обличенную в черное вретнице весталку, заключившуюся добровольно в темницу, ходящую с каноником и четками, на сего пасмурного пивореза (sic — А. Э.) с желзом смирения, они имеют вид печальный, оставивши все суеты житейские, они ничего не говорят без четок и ничего невоздержного, но у одной пизда, а у другого хуй, конечно, свербится и беспокоят слишком; не верь ты им, подобное тебе имеют все, следовательно подобные и мысли, камень не положен в них на место сердца, а вода не влиянна на место крови, они готовы искутить твою юность и твоё незнание.

Ежели ты добродетельна, чиста и непорочна, то читая сию книгу имей понятие о всех пакостях, дабы избегнуть оных: будешь иметь мужа, к которому пришед целая, возблагодаришь за целомудрие свое сей книги; любезнее притом вкушаются утехы те,



Д. И. МИТРОХИН. Кориза. Иллюстрация к циклу стихов Анри де Ренья «Семь портретов». 1921.

А. С. Пушкин

Тень Баркова

Поэма «Тень Баркова», традиционно приписываемая Пушкину, уже давно известна специалистам по истории литературы, неоднократно упоминалась и цитировалась в российской печати, а в последнее время была издана и за рубежом. Впервые о ее существовании и принадлежности Пушкину сообщил в 1863 году В. П. Гаевский, затем эту атрибуцию поддержали такие крупные пушкинисты как Н. О. Лернер и П. Е. Щеголев. В 1930-е годы этой проблемой специально занимался М. А. Цяловский, посвятивший «Тени Баркова» целую монографию, в которой он на основании многочисленных сопоставлений пришел к определенному выводу об авторстве Пушкина. М. А. Цяловским было подготовлено малотиражное для специалистов издание «Тени Баркова», набранное, но так и не увидевшее света, однако ставшее широко известным исследователям в многочисленных копиях.

В последнее время точку зрения М. А. Цяловского в очень резкой

форме оспорил А. Чернов, предположивший, что автором «Тени Баркова» был А. Ф. Воейков («Свободу Пушкину» // «Синтаксис», 1991, № 30). Никаких серьезных аргументов, обосновывающих эту гипотезу, А. Чернов, впрочем, не приводит.

Планируя познакомить в настоящем номере отечественную литературную общественность с поэмой, принадлежностью которой Пушкину подтверждена до сих пор всеми крупными пушкинистами, редакция рассчитывала предпослать ей большой фрагмент из книги М. А. Цяловского. С этой просьбой мы обратились к Е. С. Шальману, располагающему одной из копий работы. Однако из-за некорректного поведения публикатора, без всяких оснований снявшего материал на завершающей стадии работы над номером, мы оказались лишены этой возможности.

Редакция обещает в одном из ближайших номеров восполнить этот пробел и опубликовать выдержки из этой монографии по другим источникам.

1

Однажды зимним вечерком
В бордели на Мещанской
Сошлись с расстриженным попом
Поэт, корнет уланский,
Московский модный молодец,
Подьячий из Сената
Да третьей гильдии купец,
Да пьяных два солдата.
Всяк, пуншу осушив бокал,
Лег с блядью молодою
И на постели откатал
Горячею елдою.

2

Кто всех задорнее ебет?
Чей хуй средь битвы рьяной
Пизду кудрявую дерет,
Горя как столб багряный?
О землемер и пизд и жоп,
Блядун трудолюбивый,
Хвала тебе, расстрига поп,
Припа жрец ретивый.
В четвертый раз ты плешь впустил
И снова щель раздвинул,
В четвертый принял, вколотил
И хуй повисший вынул!

3

Повис! Вотще своей рукой
Ему мидашка дрожит
И плешь сжимает пятерней,
И волосы клокочет;
Вотще! под бешеным попом
Лежит она, тоскует
И ездит по брюху верхом,
И в ус его целует.
Вотще! Елдак лишился сил;
Как воин в тяжкой брани,
Он пал, главу свою склонил
И плачет в нежной длани.

4

Как иногда поэт Хвостов,
Обиженный природой,
Во тьме полуночных часов
Корпит над холодной одой;
Пред ним несчастное дитя —
И вкривь, и вкось, и прямо
Он слово звучное, крихтя,
Ломает в стих упрямо,—
Так блядь трудилась над попом,
Но не было успеха,
Не становился хуй столбом
Как будто бы для смеха.

5

Зарделись щеки, бледный лоб
Стыдом воспламенятся;
Готов с постели прыгнуть поп,
Но вдруг остановился.
Он видит — в ветхом сюртуке
С спущенными штанами,
С хуинной толстою в руке,
С отвисшими мудами
Явилась тень — идет к нему
Дрожащими стопами,
Сияя сквозь ночную тьму
Огнистыми очами.

6

«Что сделалось с дегиной тут?»
Вещало привиденье.
— «Лишился пылкости я муд,
Елдак в изнеможенном,
Лихой предатель изменил,
Не хочет хуй яриться.»
«Почто ж, ебена мать, забыл
Ты мне в беде молиться?»
— «Но кто ты?» вскрикнул Ебаков,
Вздрыгнув от удивленья.
«Твой друг, твой гений я — Барков!»
Сказало привиденье.

7

И страхом пораженный поп
Не мог сказать ни слова,
Свалился на пол будто сноп
К портицам оя Баркова.
«Встань, любезный Ебаков,
Встань, повелеваю,
Всю ярость праведных хуев
Тебе я возвращаю.
Поди, еби мидашку вновь!»
О чудо! Хуй ядреный
Встает, краснеет плешь как кровь,
Торчит как кол вонзенный.

8

«Ты видишь, продолжал Барков,
Я вмиг тебя избавил,
Но слушай: изо всех певцов
Никто меня не славил.
Никто! так мать же их в пизду,
Хвалы мне их ненужны,
Лишь от тебя услуги жду —
Пиши в часы досужны!
Возьми задорный мой гудок,
Играй как ни попало!
Вот звонки струны, вот смычок,
Ума в тебе не мало.

9

Не пой лишь так, как пел Бобров,
Ни Шелехова тоном.
Шихматов, Палицын, Хвостов
Прокляты Аполлоном.
И что за нужда подражать
Бессмысленным поэтам?
Последуй ты, ебена мать,
Моим благим советам,
И будешь из певцов певец,
Клянусь я в том елдою —
Ни чорт, ни девка, ни чернец
Не вздремлют над тобою.

10

— «Барков! доволен будешь мной!» —
Провозгласил детина,
И вмиг исчез призрак ночной,
И мягкая перина
Под милой жопой красоты
Не раз попом измялась,
И блядь во блеске наготы
Насилу с ним рассталась.
Но вот яснее свет дневной,
И будто плешь Баркова,
Явилось солнце за горой
Средь неба голубого.

11

И стал поэтом Ебаков;
Ебет да припевает,
Гласит везде: «Велик Барков!»
Попа сам Феб венчает;
Пером владеет как елдой,
Певцов он всех славнее;
В трактирах, кабаках герой,
На бирже всех сильнее.
И стал ходить из края в край
С гудком, смычком, мудами.
И на Руси возвал он рай
Бумагой и пиздами.

12

И там, где вывеской елдак
На низкой ветхой кровле,
И там, где только спит монах,
И в скопищах торговли,
Везде затейливый пийт
Поет свои куплеты
И всякий божий день твердит
Баркова он советы.
И бабы и хуинный пол
Дрожа ему внимали,
И даже перед ним подол
Девчонки подымали.

13

И стал расстрига-богатырь
Как в масле сыр кататься.
Однажды в женский монастырь,
Как начало смеркаться,
Приходит тайно Ебаков
И звонкими струнами
Воспел победу елдаков
Над юными пиздами.
У стариц нежный секелек
Зардел и зашатался,
Как вдруг ворота на замок,
И пленным поп остался.

14

Вот в келью девы повели
Поэта Ебакова.
Кровать там мягкая в пыли
Является дубова:
И поп в постелю нагишом
Ложится поневоле,
И вот игуменья с попом
В обширном ебли поле.
Отвисли титки до пупа,
А щель идет вдоль брюха.
Тирани для бедного попа
Проклятая старуха!

15

Честную мать откафал
Пришлец благочестивый
И в думе страждущий сказал
Он с робостью стыдливой:
— «Какую плату восприму?»
«А вот, мой сын, какую:
Послушай, скоро твоему
Не будет силы хую!
Тогда ты будешь каплуном,
А мы прелюбодея
Закинем в нужник вечерком
Как жертву Асмодея».

16

О ужас! бедный мой певец,
Что станется с тобою?
Уж близок дней твоих конец,
Уж ножик над елдою!
Напрасно еть усердно мнишь
Девуцу престарелу,
Ты блядь усердьем не смягчишь,
Под хуем поседелу.
Кляни заебины отца
И матерну прореху.
Восплачьте, нежные сердца,
Здесь дело не до смеху!

17

Проходит день, за ним другой,
Неделя протекает,
А поп в обители святой
Под стражей пребывает.
О вид, угодный небесам!
Игуменью честную
Ебет по целым он часам
В пизду ее кривую,
Ебет... но пламенный елдак
Слабеет боле, боле,
Он вянет как весенний злак,
Скошенный в чистом поле.

18

Увы, настал ужасный день.
Уж утро пробудилось,
И солнце в сумрачную тень
Лучами водрузилось,
Но хуй детинин не встает.
Несчастный утратился,
Вотще муде свой трясет,
Напрасно лишь трудился:
Надулся хуй, растет, растет,
Вздывается лениво...
Он снова пал и не встает,
Смутился горделиво.

19

Ах, вот скрипя шатнулась дверь,
Игуменья подходит,
Гласит: «Еще пизду измерь».
И взорами поводит,
И в руки хуй... но он лежит,
Лежит и не ярится,
Она щекочет, но он спит,
Дыбом не становится...
«Добро», игуменья рекла
И вмиг из глаз сокрылась.
Душа в детине замерла,
И кровь остановилась.

20

Расстригу мучила печаль,
И сердце сильно билось,
Но время быстро мчалось вдали,
И темно становилось.
Уж ночь с ебливою луной
На небо наступала,
Уж блядь в постели пуховой
С монахом засыпала,
Купец уж лавку запырал,
Поэты лишь не спали
И, водкою налив бокал,
Баллады сочиняли.

21

И в келье тишина была.
Вдруг стены пошатнулись,
Упали святцы со стола,
Листы перевернулись,
И ветер хладный пробежал
Во тьме угрюмой ночи.
Баркова призрак вдруг предстал
Священнику пред очи:
В зеленом ветхом сюртуке,
С спущенными штанами,
С хуиной толстою в руке,
С отвисшими мудами.

22

— «Скажи, что дьявол повелел»,
— «Надейся, не страшися».
— «Увы, что мне дано в удел?
Что делать мне?» — «Дрочися!»
И грешный стал муде трясти.
Тряс, тряс, и вдруг проворно
Стал хуй все вверх и вверх расти,
Торчит елдак заодно.
И жарко плешь огнем горит,
Муде клубятся сжаты,
В могучих жилах кровь кипит,
И пышет керч мохнатый.

23

Вдруг начал щелкать ключ в замке,
Дверь громко отворилась,
И с острым ножиком в руке
Игуменья явилась.
Являют гнев черты лица,
Пылает взор собачий.
Но вдруг на грозного певца
И хуй попа стоячий
Она взглянула, пала в прах,
Со страху обосралась,
Трепещет бедная в слезах
И с духом тут рассталась.

24

— «Ты днесь свободен, Ебаков!»
Сказала тень расстриге.
Мой друг, успел найти Барков
Развязку сей интриге.
Поди (отверзта дверь была),
Тебе не помешают,
Но знай, что добрые дела
Святые награждают.
Усердно ты воспел меня,
И вот за то отрада!
Сказал, исчез — и здесь, друзья,
Кончается баллада.

Г. А. Левинтон, Н. Г. Охотин

«Что за дело им — хочу...»

О литературных и фольклорных источниках
сказки А. С. Пушкина «Царь Никита
и 40 его дочерей»

Сказка Пушкина «Царь Никита» (далее — ЦН) известна в черновом автографе первых 26 строк и в большом количестве списков, самые ранние из которых датированы 1850-ми годами¹.

В этой ситуации естественно возникали сомнения в достоверности текста,² не засвидетельствованного автографом, т. е. почти всего сюжета сказки, кроме завязки. Так, М. Н. Лонгинов в примечании к ЦН в своем списке, ссылаясь на то, что слышал текст от Л. С. Пушкина (которому и вообще приписывается устное распространение сказки — если не сочинение ее окончания), замечает: «Сказка эта впрочем никогда не была закончена»². Вполне возможно, что имеющиеся списки действительно восходят к устной традиции, а не к письменному пушкинскому тексту, не исключено и то, что эта устная традиция поддерживалась в основном или исключительно Л. С. Пушкиным. Однако сомневаться в существовании самой сказки, завершенной Пушкиным, нет никаких оснований: об этом свидетельствует и включение ее в авторский список законченных произведений³, и известная шутка в письме Л. С. Пушкину и П. А. Плетневу от 15 марта 1825 года: «60 пьес! довольно ли будет для одного тома? не прислать ли вам для наполнения Царя Никиту и 40 его дочерей». Сказка была известна при жизни Пушкина и цитируется в его собственных письмах и письмах современников: ср. письмо Пушкина к П. С. Алексееву от 1 декабря 1926 года: «Нет — так и, уехал во Псков — так и теперь еду в белокаменную. Надежды нет иль очень мало»⁴, а также письмо О. М. Сомова М. А. Максимовичу 20 ноября 1831 года: «От Языкова и еще пришла к нам благостыня; но главную из них подобает очистить аки злато В угождение этой дуре Нашей чопорной цензур» (разрядка наша. — Г. Л., Н. О.)⁵.

Полное согласие списков в отношении сюжета сказки позволяет считать его вполне достоверным и поставить под сомнение несколько отличный пересказ фабулы в уже упоминавшемся примечании М. Н. Лонгинова: «Покойный Л. С. Пушкин знал наизусть еще множество стихов из этой сказки (...), но никогда не хотел по беспечности уступить советам и просьбам ни моим, ни других своих приятелей написать или продиктовать то, что знал, и довольствовался чтением стихов брата из памяти. Я слышал от него продолжение «Царя Никиты», которое теперь едва ли кто помнит наизусть. Царь посылает гонца Фаддея к колдунье, чтобы запастись 40 недостающими у дочерей предметами. Колдунья подкуплена, собирает их на выбор отличные, запирает в ларец и отдает Фаддею, который не знает, зачем прислан, ибо цель послания была написана в грамоте к колдунье. Она строго ему приказывает не открывать ларца, ключ от которого ему вручает. Дорогой в лесу любопытство его возбуждается. Он начинает трясти ящик, подставляет ухо, ничего не слышно! Подносит скважину к носу. «Нюхает —

знакомый дух» (стих Пушкина). Он все-таки неуверен, что скрыто в ларце, осторожно отпирает его... о ужас! Все затворницы разлетаются и садятся на сучки деревьев. Фаддей в отчаянии, он начинает их скликать и подсвистывать — упрямыцы все порхают по веткам. Наконец он решает на последнее средство: садится у самого открытого ящика и обнаруживает свой предмет, до которого затворницы такие охотницы. Хитрость удалась; они прельстились, разом к нему слетаются. Фаддей их схватывает и запирает в ящик, а потом продолжает путь. Все эти щекотливые происшествия рассказаны грациозно, двусмысленно, но без малейшего цинизма и составляют чрезвычайно игривую шутку; притом совершенно в народном духе»⁶.

Однако что касается словесного, стихотворного воплощения этого сюжета — тут подобной уверенности быть не может, ни один из списков не может считаться вполне надежным источником текста, и даже если полагаться на память Л. С. Пушкина, текст в устном бытовании мог претерпеть существенные изменения. Этим могут объясняться и погрешности стиха, и другие подобные свойства текста. Иначе говоря, на словесном уровне текст обстоит в какой-то мере дубиальным и в пределах существующих списков возможна либо более или менее гипотетическая реконструкция⁷.

В отличие от других сказок Пушкина, обнаружить источник сюжета ЦН не удалось ни в фольклоре, ни в литературе. Параллели находятся лишь для отдельных мотивов сказки — хотя и основных, сюжетобразующих мотивов, но все же не для сюжета в целом. Литературные источники, французские и отчасти русские, обнаруживают точные и интересные параллели в частности и куда более отдаленное сходство на уровне фабулы. Сложнее обстоит дело с фольклорными аналогами: здесь представлены оба основных мотива: мотив отсутствия органов и их поисков (общий с некоторыми французскими источниками) и мотив бегства органов и их поимки (мотив «отделимости» органов, их самостоятельного существования или по крайней мере наличия собственной «воли» оказывается общим для всех рассматриваемых здесь источников, как фольклорных, так и литературных), но эти мотивы встречаются только порознь.

Некоторые источники (фольклорные русские и литературные французские) были указаны уже первыми исследователями ЦН: Вл. И. Нейштадтом и Б. В. Томашевским. Первый читал доклад о ЦН в Московском лингвистическом кружке в 1918 году (по другим сведениям: в 1919-м): «Докладчик указывает французские источники сказки и устанавливает, что один эпизод ее заимствован Пушкиным из русской эротической песни, известной как по сборнику Кириши Данилова, так и по современным записям»⁸.

В подготовительных материалах к докладу⁹ есть запись: «A. Voisen (фр)», т. е. аббат Вуазенон, источник, указанный Томашевским. Тождество источников подтвердил Р. О. Якобсон: «Доклад Нейштадта в МЛК осенью 19-го г. был компиляцией из устных сообщений Томашевского о французском литературном фоне Ц(аря) Никиты и того,

¹ Настоящая работа является сокращенным вариантом комментария к сказке, предназначенного для нового академического собрания сочинений А. С. Пушкина. В журнальной публикации опущены, в частности, текстологические пассажи и построчные примечания.

что он слышал от меня о русском фольклорном фоне. Когда Томаш (евский) гостил у меня в Праге в феврале 1928 г., я уговорил его написать для зарождавшейся *Slawische Rundschau* (где мне предложили редактировать русскую рубрику) рецензию на чешский перевод Ц. Н., чтобы источники были наконец названы¹¹.

В своей рецензии Б. В. Томашевский упоминает свадебную песню, записанную Н. Н. Душенова, П. Г. Богатыревым и Р. О. Якобсоном в Московской губернии, и ее вариант в сборнике Кириши Данилова, а также стихотворные сказки Вуазенона и Грекура¹¹.

В сказке (*conte*) аббата К. Ф. де Вуазенона, «пародирующей жанр арабской фантастики»¹², «*Le Sultan Misarouf et la Princess Grisemine*» («Султан Мизапурф и принцесса Гриземина») — один из сюжетных ходов состоит в том, что у двух принцесс внезапно пропали их «кольца» (*anneaux*)¹⁴ и султан Мизапурф со священником Саразном отправляются на поиски пропавших. По дороге они находят фею — «старуху в простой хижине» («une vieille dans une simple cabane»¹⁵), она приводит их в «храм колец», где развешано множество этих предметов под присмотром «феи колец». Здесь они обретают искомое¹⁶. Все эти параллели — достаточно отдаленные. Другой источник, указанный Томашевским, — стихотворная сказка Ж.-Б.-Ж. Грекура «Коноплянка Иоанна XXI»¹⁷ представляет собой лишь одну из литературных обработок сказочного сюжета «птица в ларце». Э. Кросс отмечает это обстоятельство и высказывает сомнения в знакомстве Пушкина со сказкой Вуазенона¹⁸. В качестве более убедительной параллели он предложил роман К. П. Кребийона (сына) «Танзаи и Неадарне» («*Tanzaï et Neadarné. Histoire japonaise*»)¹⁹. Это также «восточная» сказка, и в ней мотив потери органов удвоен: в первую брачную ночь теряет свой орган принц Танзаи, после его обретения его невесту Неадарне в таких же обстоятельствах постигает та же участь. Оба случая связаны с нарушениями запретов и с враждой феи Конкомбр к героям (герои постоянно нарушают запреты, что и усложняет действие). Средство восстановления утраченного — соитие героя с феей Конкомбр, а героини с духом Жонкием. По существу, и в ЦН «вещи», обретенные гонцом, прежде, чем достаются царевнам, вступают в соитие с ним самим (поимка «птичек»). Из частных, но характерных деталей отметим совет, созданный царем — отцом Танзаи, слухи, которые в народе осмеливаются передавать только на ухо, встреченную в лесу старуху, дающую герою волшебный элексир (для соития с феей). Более отдаленная, но и более любопытная связь с Пушкиным состоит в том, что органы исчезают именно в первую брачную ночь, а это — через традиционную в фольклоре «синекдоху», отождествляющую женщину, особенно невесту, с ее половым органом²⁰, — связано с мотивом исчезновения самой невесты в первую ночь, мотивом, который играет сюжетобразующую роль в «Руслане и Людмиле». Между тем для этого эпизода поэмы указывался источник (хотя и весьма отдаленный) одновременно французский и восточный — в сказках «1001 ночи» в пер. Галлана²¹: великан, который носит жену в ларце (мотив Т. 382²²) говорит ей: «Вы, которую я похитил в день вашей свадьбы»²¹. Но мотив «жена в ларце» точно таким же отношением «синекдоху» связан с мотивом «гениталий в ларце». Ниже мы обратимся и к сюжету «птица в ларце», который в ЦН представлен метафорой (гениталии — «птички»), но так же, как ряд: женщина — гениталии — птица в ларце — «достраивается» и ряд «похищений», поскольку в «Руслане и Людмиле» похищение невесты сопровождается развернутым сравнением с похищением курицы коршуну. Эти переключки с первой поэмой Пушкина интересны еще и потому, что в романе Кребийона явно пародируется сюжет «безобразной невесты» (Танзаи уверен, что безобразная фея в его объятиях превратится в его юную невесту, и очень обижается, когда этого не происходит), который также связан и с ЦН, и с «Русланом и Людмиле».

К французским источникам можно добавить еще одну псевдovосточную «сказку» — роман Д. Дидро «Нескромные сокровища» («*Les bijoux indiscrets*», 1748)²³. Основная сюжет-

ная тема романа (восходящая к французскому фавлю) — Мангогул, султан Конго, колдовством вызывает духа, от которого получает перстень (*anneau*), дающий ему власть над женскими «сокровищами» (*bijoux* — термин применявшийся и к мужским, и женским гениталиям), а именно: заставляющий их говорить — отражает известный фольклорный мотив говорящих органов²⁵ и непосредственно связан с темой их самостоятельности и отдельного существования²⁶.

На сюжетном уровне в романе, в двух вставных новеллах, представлена и знакомая нам тема исчезновения гениталий (как мужских, так и женских), и тема их изначального отсутствия. Первый мотив иллюстрируется рассказом в гл. 53 (с прямой ссылкой на роман Кребийона — р. 257, пер. с. 438) об утрате «сокровищ» юношей, оскорбившим божество, он ищет «лекарство от своей болезни» («le remède a son mal» — ср. ст. 85; «как лечить такой недуг»), а именно: женщину, которая не разлюбит его, зная о его недостатке. Он встречает прекрасную и печальную девушку, подвергшуюся подобной участи, и спрашивает: «Что с вами?» («*Qu'avez vous?*») — «Ничего» («*Rien*»). — «Как ничего?» («*Comment, rien?*») — «Ровно ничего, и в этом причина моей печали» («*Non, rien du tout, et c'est là mon chagrin*» — пер. с. 438)²⁷. Второй мотив — изначальное отсутствие органов — представлен эпизодом, повествующим об изготовлении отсутствующего заднего прохода (гл. 16)²⁸.

Немало у Дидро и отдельных, в основном словесных и фразеологических совпадений с пушкинскими сказкой²⁴.

Для ряда мотивов ЦН — гениталии-птички, их кормление-приманивание и ловля — находятся и русские литературные источники, в свою очередь восходящие к европейской традиции.

Очевидный источник картины с рассевшимися по ветвям «птичками» («И кругом на сучьях соли; вар.: «на сучках прямых засели» и т. д.; ср. особ. ст. 191: «на сучках им петь прекрасно»; вар.: «на сучках им прекрасно») — анакреонтическое «Шуточное желание» Державина³⁰, которое, в свою очередь, восходит к дустишию И. С. Баркова: «Коль лязя было летать пиздам подобно птицам, // Хорош бы был сучок елдак сидеть девицам»³¹. Сюжет ЦН как бы ретроспективно переходит от ситуации, рисуемой Державиным («птички» на настоящих сучках), к барковской ситуации — «птички» на метафорическом «сучке» (в единственном числе).

Учитывая державинский источник окружающих строк, весьма вероятно влияние его же «Птицелова» (1800) на эпизод с кормлением (приманиванием) «птичек» в ЦН (ст. 188 и след.: «...Сухарями их прельщать»): «Эрот, чтоб слабым стариком // Казаться, гуно вздел худую, // Покрылся белым париком, // И бороду себе седую // Привеся [...] // И там по сучьям раскидал // Так хитро сеть, как паутину; // А нужно где, там и златой // Рассыпал по местам пшеницы, // Чтобы приманкою такой // Скорее побуждались птицы // Слетаться в потаенну сеть»³² (ср. у Баркова «Сонет 3»: «Если б плавали пиздушки, как плавают лягушки // [...] // А хуи бы остряки // Пошли бы в рыбаки // И закинули бы сеть // Зачали бы пизду еть»³³). Метафора Державина вскрывается в конце стихотворения: превращение самого Амура в стрелу, маска старика (имеющая в фольклоре отчетливо сексуальные коннотации), потекшая кровь: «Вспорхнул — и к добыче пустился // Сверкнул как огнена стрела (ср. особ. вар.: Вскочил из-за угла, выпрямился // Вспылал как огнена стрела), // И в сердце змиг ее вонзил-ся: // Ручьем кровь ала потекла. // Ах не клевать было пшеницы // Вам, бедны пташки, золотой! // Не верьте, красные девицы, // Вперед и бороде седой» (к Амуру-стреле ср. у Баркова «Надпись 13. Амур: «С колчаном лук на что, стрелы коль не бывало? // Ты сам собой стрела, но тупо твое жало» — на фоне «остряков» в предыдущем его тексте)³⁴.

Дальнейшее развитие птичьей метафоры находит аналог — причем более мотивированный — в «Сонете 2» И. С. Баркова (связанном и с мотивом сетей птицелова): «Если б так хуи летали, // Как летают птицы, // Их бы тотчас же поймали // Любезны красны девицы. // Все расставили бы сети // Посадили бы всех в клетки»³⁵.

Частный характер носит, по существу, и фольклорная параллель, отмеченная Нейштадтом и Томашевским, но она все же объясняет один из основных мотивов ЦН. Глухая ссылка обоих названных источников раскрывается в цитированном выше письме Р. О. Якобсона: «Песня «Чуманиха» была еще в годы моего студенчества широко распространена в деревнях Моск(овской) губ. Н. Н. Дурново записал ее в Парфенках Рузского уезда, а мы с П. Г. Богатыревым, в 1916 г. в Верейском у., где эту песню полагалось петь свахе, когда она «будила молодых». Вариант, записанный нами в дер. Ожегово в 1915 г., мне хорошо запомнился, и я уверен в точности прилагаемого текста. Наши богатые фольклорные материалы П. Г. <Богатырев> в 1920 — 21 г., к сожалению, продал впоследствии раскассированному моск. губмузею, и в конце жизни ему так и не удалось выяснить, где они и уцелели ли они. Там было немало интересного». При встрече в 1978 году в Москве Р. О. Якобсон устно сообщил также, что были более пространные варианты из Можайского уезда, а также — что записи П. Н. Дурново были переданы в Исторический музей. Ввиду неизвестности песни приводим ее целиком по тексту Р. О. Якобсона в письме.

Умирала моя мати — наказывала:
Чуманиха-чуманиха, чемоданиха!
Ходи, дочка, в чистоте, носи пизду в решете!
Refr(aen)
А как спать, дитя, пойдешь, под горшок ее положи
Refr.
Пизда выскочила, глаза вытарачила.
Refr.
Как пошла эта пизда вдоль по улице,
Как пошла эта пизда да мимо кузницы,
Refr.
Кузнецы-то все глядят, подковать ее хотят,
Refr.
А сапожники глядели, затачать ее хотели,
Refr.
А фабричные глядят, разорвать ее хотят,
Как зашла эта пизда да в глубокое дубло (sic!)
Топором ее рубили, да не вырубали
И пилой ее пилили, да не выпилили,
Калачом ее манили, да не выманили.
Как пришел молодец, показал пизде конец,
Пизда выскочила, улыбається,
А молодчику к ляжкам подбирається.

Именно последняя часть точно соответствует мотиву поимки «птичек», в том числе и безуспешным подманиваниям крошками. Важна и свадебная приуроченность песни: как раз свадьбы (или свадеб — может быть, 40?) явно недостает в финале ЦН по сравнению со строго соблюдаемой в тексте схемой волшебной сказки (хотя «пир горой» в ней есть). Напомним, что среди фольклорных записей Пушкина как раз свадебные песни составляют большинство (32 из 49 песен в архиве Киреевского и 59-ти всех известных записей — см.: Рукою Пушкина, с. 405—462).

Текст из сборника Кириши Данилова «Стать почитать, стать сказывать», конечно, в точном смысле слова не может быть назван «вариантом» этой песни, тем более что он едва ли принадлежит свадебному фольклору. Это пространный компилятивный текст, смонтированный (возможно, еще в фольклорном своем бытовании, но, может быть, и при записи) из многих кратких, один фрагмент которого (впрочем, вполне самостоятельный) довольно близок к «Чуманихе» и отчасти дает даже более точную параллель к ЦН (введение «птичьей» темы; для этого сопоставления важно, что и в краткой «Чуманихе» соответствующий фрагмент формально отличается от первой половины песни, если отсутствие припева — не ошибка памяти Якобсона): «а забилась пиздишша в осиново дуплишша // еѣ вилами кололи не выколали // калачами манили не выманили // пизде хуй показали пизда выскочила // а то кобы пиздушк(е) крылошка // а злетела бы

пиздушка на мудушки»¹⁶. Именно эти «крылышки» составляют более близкую параллель к ЦН; такая птичья метафорика и женских и мужских органов встречается и в других фрагментах того же текста: «а хуйт пльветь // будто палочка // а пизда та пловеть // будто галочка» и «вот те девон(ь)ка мой сизъ селезень // бес перья бес крылья бес папоротков»¹⁷. Отдельное существование органов встречается и во многих других фрагментах той же песни¹⁸.

Более обстоятельные и важные параллели дают, однако, не песенные, а сказочные тексты. Если в литературных образцах, упоминавшихся выше, речь всегда шла о пропаже органов, то в сказках может встретиться их изначальное отсутствие (подлинное или вымышленное). Сказки порознь содержат мотивы отсутствия-обретения гениталий и их бегства и поимки. Первый комплекс гораздо чаще встречается применительно к мужским органам: отсутствие таковых обнаруживается после свадьбы, жена посылает мужа искать недостающее; волшебный персонаж, обычно старуха, «встреченная по дороге», снабжает его необходимым органом³⁹.

Однако есть украинская запись, дающая совершенно точную параллель к основному сюжетному мотиву ЦН: «Був собі Іван Переїбан-Переплетипизда, кучої пизди онук, та було у єго сім дочок, та всі без поцѣк. А за рѣчкою, за Сухоїбіокою жила баба Анастасія Сорокапиздасія. Пішов до неї Іван (...) онук пизд купувать: — «Здорова була Анастасіє Сорокапиздасіє?» — «Здравствуй, Іване (...) онуче!» «Продай мені пизд» каже. Пішла баба у комірку, та винесла пизд мірку: «Вибірай, Іване (...) онуче!» Віт вибрав собі сім: руду, чорну, сіву, усяку, яка єму до вподоби прийшлась, а баба дала єму й вісьму на придачу. Прийшов Іван до дому, поклав дочок на піл — сокирою цюкне і пизду уткне; усім дочкам порастикав, а вісьма осталась. «Ну, тепер Іване (...) онуче, як ти мене ніде не вткнеш, то я у тебе на носі поціплюсь!» От Іван порубав її на сім шматочків, та усім у пизди семеники і повставляв. Тепер Семен Пиздсемен і Дорош над пиздами сторож. (...)»⁴⁰. Помимо общего фабульного сходства, важно совпадение деталей: «выбрал себе семью: рыжую, черную, сивую и всякую» — ср.: «Там их было всех сортов, всех размеров, всех цветов. (...) Ведьма все перебрала, Сорок лучших отчала». Особенно важно, что в сказке дочерей много, хотя и не 40, а 7 (другое «сакральное» число), но число 40 также присутствует — в имени Анастасии (т. е. «восстановительницы»), владеющей органами; в обоих случаях их приносит больше, чем надо: мерку или ларец, из которых надо еще отобрать нужное количество. То, что Иван берет 8, а не 7 — типичная ошибка героя при ворожбе (в упомянутых выше сказках герой, ищущий себе член, обычно получает их два или три), ведущая к усложнению сюжета, подобно ошибке гонца в ЦН⁴¹. Это «усложнение», т. е. второй, вставной сюжетный ход находит себе соответствие в целой группе сказок, объединенных мотивом гениталий в ларце или сосуде.

В нашем материале имеется 4 основных варианта такой сказки: вар. 1 — сербский, вар. 2 и 3 — украинские, вар. 4 записан от трансильванских цыган; дополнительные варианты — 5 и 6 — сербские⁴². Завязкой в основной группе сюжетов является непомерное требование парня: он женится только на девичье с двумя пичками (серб.-хорв. пичка изначально «птичка», затем обозначение женского органа); находит девушку, которая уверяет, что у нее их две (например, одну она показывает спереди, другую сзади) и какое-то время обманывает этим мужа. Отправляясь в дорогу, он просит одну из них дать ему с собой (иногда это предлагает жена). Жена ловит птицу и прячет ее в ящичек или сосуд (в варианте 3 просьба мужа ставит ее в тупик, и выход подсказывает ей прохожая старуха, в варианте 5 новобрачная говорит, что оставила пичку у матери, муж отправляется за ней, и теща сажает в сосуд из тыквы мышь — т. е. и здесь идея обмана принадлежит не жене, а старшей женщине). Во всех случаях героя специально предупреждают, что нельзя открывать ларец (пока не дойдет до цели

или под открытым небом), герой, остановившись (в вар. 1, 4, 5 — поест, как и гонец в ЦН), нарушает запрет, птичка улетает, иногда садится на дерево. Герой пытается ее подманить (напр. укр. «пичка до гнізда» — 2, 3 и «фіть, фіть» — 2, ср. ниже). Особенно любопытен вар. 1; птица, взлетев, поет «пиц, пиц, ле, ле, ле» (по существу, звательное от пичка; ср. ниже пример Караджича), герой направляет на нее свой курац («летух», затем «мужской орган») и зовет «курц, курц, курц, ле, ле, ле», т. е. в системе ЦН этот прием должен был бы подействовать, но так как улетела настоящая, а не метафорическая птичка, то попытка остается безуспешной. Жена таким образом избавляется от «двойной работы» (хотя в вар. 3, где жена не ставила такой цели, а только не знала, как выполнить просьбу мужа, она говорит ему, что «птичка» сама вернулась — ср. ниже вар. 5).

Разумеется, эта сказка представляет лишь специфический вариант известного сюжета о птице (зверьке) в сосуде или ларце, как испытании любопытства (АТ 1416). Этот сюжет представлен во многих фольклорных и литературных традициях (сюда относится и названная выше сказка Грекура, упомянутая Б. В. Томашевским, которая восходит не к фольклорным источникам, а к вставному рассказу в 34 гл. 3-й книги «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле) — в том числе в русской басне XVIII в.: «Пени Адаму и Еве» А. П. Сумарокова⁴³ и «Хранители чужих дел» В. Майкова. Он в свою очередь является частным случаем запретов на проявление любопытства — среди которых и такие случаи, когда вследствие нарушения запрета исчезает чудесный супруг (ср. обсуждавшуюся выше тему исчезновения новобрачной). Любопытно, что в русском варианте этой темы — «Душеньке» Богдановича — такого рода запрет, составляющий основу сюжета, дублирован запретом на открывание горшочка в эпизоде схождения в Аид.

Заметное отличие нашего сюжета от других видов АТ 1416 в том, что последний трактует тему женского любопытства (ларец открывают женщины или супружеская пара, но по инициативе жены), тогда как в нашем сюжете нарушает запрет всегда мужчина. Поразительным образом эту черту сохраняют и те тексты, в которых в ларце спрятаны мужские органы (причем в отличие от рассмотренных сказок — настоящие, как и женские органы в ЦН; вообще в большинстве сюжетов с мужскими органами, они действительно, без обмана добываются или увеличиваются волшебным образом). Эти органы вырастают на поле у мужика вследствие его неосторожности (невежливого ответа — по существу, тоже нарушения табу), он продает их (обычно два) барыне. Находясь в гостях, та посылает за ними слугу («гонца»), тот либо нарушает эксплицитный запрет и заглядывает в ларец или пакет, либо случайно произносит слово, которое приводит их «в движение» (в укр. сказке: *фіть* — ср. выше вар. 2 — в русской ну, но); во многих сюжетах, связанных с волшебным обретением органов, осложнения возникают из-за случайности или неосторожности, а не нарушения эксплицитного запрета (заметим, что и гонцу в ЦН не запрещали открывать ларец)⁴⁴.

Вместе эти два вида сказок соответствуют второму сюжетному ходу ЦН: последний случай дальше по своему сюжету, но в нем ларец содержит настоящие органы, первый же более точно соответствует ЦН, но в нем метафорическому отождествлению гениталий и птичек, которое у Пушкина доведено чуть ли не до полного превращения (они «поют» на сучках, их сажают в клетки и т. п.), соответствует подмена органов птичками (в сербских сказках она дополнительно мотивируется этимологическим каламбуром: *пичка*, т. е. сюжетный ход. Такое соответствие: метафора с одной стороны и сюжетный мотив с другой — типично для соотношения между песней и сказкой (в песне жених уподобляется соколу, а в сказке превращается в него). Само отождествление гениталий (как мужских, так и женских) с птицами распространено необыкновенно широко: в метафорах, изображениях, языковых обозначениях, эвфемизмах и т. п. (примеры приводить здесь невозможно; ср. серб.-хорв. *пичка* и *курац*). Нет сомне-

ния, что мотив птиц (и с другой стороны — настоящих гениталий) в ларце мог быть развернут в сюжет ЦН (второго хода), но в сказках представлены и частные детали сюжета, в том числе и тот способ, которым гонец ловит птиц, хотя и в неудачном варианте (вар. 1) — положительный результат этой попытки мы находим в цитированных выше песнях, причем именно из сказок становится ясен мотив «Чуманихи»: прятание гениталий «под горшок» и их бегство оттуда.

Однако необходимо подчеркнуть еще одно специальное совпадение с мотивом, который в ЦН на первый взгляд не играет значительной роли, — мотивом «кормления» органов, подманивания их крошками («видно, кормятся не тем»), восходящим в конечном счете к обширной метафорике «еда — соние». В вар. 5, завязка которого ближе других текстов соответствует ЦН, герой, увидев растущий кизил, останавливается, чтобы поест, однако, наевшись, он хочет накормить и пичку: находящаяся в сосуде мышь убегает, дома жена говорит, что пичка «пришла»; взглянув на нее, герой восклицает: «она еще кизил в зубах держит, не съела». Совершенно немотивированный (и потому особенно интересный) мотив кормления появляется в вар. 6, существенно отличным от других: Турок прячет под горшок белку (в е в е р и ц у), жене он говорит, что это *qivlijj* (т. е. чудесный) к у р а ц. Жена собирает женщин, чтобы показать им его, поднимает горшок, белка убегает, муж, вернувшись, наказывает жену. Это чистый случай АТ 1416 без тех особенностей, которые отличают сюжеты с гениталиями; любопытно однако, что здесь пушной зверек замещает мужской орган: как правило, именно для женских органов известны эвфемизмы и метафоры двух видов: птицы и пушные звери (ср. еще в вар. 5 — *мышь*)⁴⁵, причем та же метафорика в свадебных песнях относится к невесте (параллелизм, уже отмечавшийся выше): жених уподобляется хищной птице — соколу, ястребу и т. п., в особенности птицам, используемым для охоты (иногда также — соловью), а невеста — утке, лебедушке (ср. «Сказка о Царе Салтане») или же — пушному зверьку: кунице и т. п. Современные реконструкции обряда предполагают исходным именно последний случай (хищная птица и пушной зверек), а первый (две птицы) вторичным. Однако в вар. 6, кроме того, попытки вернуть сбежавший «орган» носят совсем особый характер: жена быстро «испечи манду на шилтету» (т. е. на подушке) и стала лопотать: иди сюда, куро, успокойся, на тебе ее». Если сбежавший орган можно приманить женским органом (как в ЦН и в песнях), то зачем женщине делать его каким-то особым, искусственным образом. Именно эта немотивированность подчеркивает тему еды и более того — печения.

Это обстоятельство и позволяет вскрыть за всеми перечисленными текстами единый ритуальный комплекс — обряд встречи весны: отдельные его элементы порознь отражены в разных привлеченных здесь текстах и сходятся воедино лишь через призму пушкинской сказки. Встреча весны отмечается прежде всего обрядовым печением в виде птиц («жаворонки») или так называемых «младенцев» (фигурок вытянутой фаллической формы), жаворонков помещают на крыши, возвышенности и на деревья, при этом дети или молодежь (т. е. прежде всего девушки) также с возвышенных мест поют веснянки, призывая, весну или же птиц, пчел или какой-то женский персонаж (например, Дуньку — от св. Евдокии), которые должны отомкнуть весну или землю. Празднуется этот обряд либо на Св. Евдокию 1 марта (т. е. в древнейший Новый год), либо в Благовещенье (25 марта — ср. тематику «Гавриилиады»), либо 9 марта в день Сорока мучеников. При этом число 40 здесь не случайное — обряд встречи весны тесно связан с погребальной / родильной символикой (ср. поминки на 9-й и 40-й день, отражающие 9-месячный и 40-недельный срок беременности). В веснянках встречается и формула, точно соответствующая песне «Чуманиха»: «Коза выскочила, глаза выгарашила»⁴⁶; упоминавшийся параллелизм «женщина — ее органы — птица» находит соответствие и в этом случае (но вместо птицы здесь —

коза), поскольку встречается и текст: «Машка выскочила, Глаза выпучила»⁴⁷. Веснянка о козе без сомнения переключается со сказкой (стихотворной или с большими стихотворными вставками) «Коза лупленая» (АТ 212 — ср. глагол лупить применительно к гениталиям и производный от него анатомический термин). Коза (особенно козел) в фольклоре отличается прожорливостью и сексуальностью и играет важную роль в обрядах, связанных с плодородием: «хождение с козой» на святки, т. е. перед Новым годом, обходы на масленицу (начало поста). Сюжет названной сказки сводится к тому, что коза выживает другое животное из его дома, и затем ее пытаются изгнать из этого дома (это удается пчеле — ср. призывание пчел в веснянке); «насильственное извлечение мифологического персонажа, олицетворяющего плодородие, из своего убежища» имеет ряд архаичных мифологических параллелей⁴⁸; при этом козел ассоциируется с деревом, в частности, есть изображение козла, запутавшегося в ветвях. Таким образом, сюжет сказок о выжнании с дерева того, что более всего связано с плодородием, обретает весьма архаичный мифологический смысл.

Невозможно установить, знал ли Пушкин сюжет такой сказки в готовом виде или, как мы предположили, соединил несколько фольклорных источников, интуитивно восстановив их внутреннюю связь.

Важно однако подчеркнуть, что в таком сочетании эти мотивы встречаются только в пушкинской сказке; в фольклорных, как, впрочем, и в литературных источниках вместе они не встречаются. В то же время, они обнаруживают множество взаимосвязей с другими сюжетами, в частности, с чисто этиологическими (мифологическими) текстами о создании женщин (сначала — без половых органов, потом они делаются отдельно) или женских, половых органов, представленными многими фольклорными традициями, в том числе и славянскими.

Проследить эти связи здесь невозможно, но они свидетельствуют о том, что подлинная фольклорная сказка с сюжетом ЦН вполне могла существовать, и нельзя исключить той возможности, что Пушкин действительно использовал готовый сюжет никем не записанной сказки. В пользу этого могла бы говорить и та сюжетная неувязка, которая «исправлена» только в пересказе Лонгинова: если гонец сам «объяснил царю дело, как царевны рождены и чего все лишены», то он не мог не знать «что же ларчик закрывает, что царю в нем ведьма шлет» (впрочем, знание этого обстоятельства также могло побудить его открыть ларчик, но тогда мотивировка искажена). Такая сюжетная непоследовательность характерна именно для устных текстов⁴⁹. Однако, пока такая запись не найдена, осторожнее все-таки предполагать, что сказка и не имела единого фольклорного прототипа, и что разрозненные мотивы (впрочем, по своему глубинному смыслу связанные уже и в фольклоре) были соединены в целостный сюжет самим Пушкиным. Из этого решения мы исходили, относя ЦН к «гипермифологическим» текстам, т. е. к случаям, «когда литературный текст поддается именно такой мифологической интерпретации, которая применима к его фольклорным источникам (...)». Соединение гетерогенных сюжетов, мотивов, тропов и прочих элементов, почерпнутых из разных источников, обнаруживает новый смысл, которого нет (...) в этих источниках (...). Этот новый смысл иногда можно «опрокинуть» на фольклорные источники, т. е. показать, что он присутствует уже в них, но столь фрагментарно, что без собирания в фокусе литературной обработки соответствующая интерпретация вряд ли была бы возможна⁵⁰. Именно такой путь, когда литературный текст восстанавливает внутреннюю связь разрозненных фольклорных мотивов так, что литературная сказка проецируется на ритуал гораздо убедительнее, чем могли бы интерпретироваться подлинные фольклорные тексты, мы и находим в ЦН.

Что же касается эмпирической стороны, то важно отметить, что из привлекавшихся фольклорных параллелей песни (и часть сказов) — русские, а наиболее близкие к ЦН сказоч-

ные тексты относятся к довольно компактной зоне — это почти исключительно украинские и сербские сюжеты; мы не утверждаем, что они не бытуют в других местах Европы, важно, что они есть в этой юго-восточной области, т. е. как раз в тех местах и на тех языках, которые делают вполне возможным для Пушкина знакомство с этими сказками в Кишиневе (ср. многочисленные свидетельства о фольклорно-этнографических интересах Пушкина в этот период, в частности к сербам, и прослеживаемую по произведениям кишиневского периода ассоциацию «этнографической» темы, темы многоязычного Кишинева с эротическими и фривольными мотивами). Во всяком случае одну из названных сербских сказок, вернее, подобную ей, Пушкин мог знать по письменному источнику: в первом издании словаря Вука Караджича 1818 г. (имевшемся впоследствии в библиотеке Пушкина: Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина, № 1409) под словом пицца в качестве иллюстрации дана цитата: «Пиц! пиц у капу! пиц у мје!» (т. е. «пицца! пицца, в шапку! пицца, ко мне!» — так же подзывают пичку в нашем вар. 5, ср. и вар. 1) и пояснение по-немецки и по-латыни: «Sagte jener, dem der Vogel anfliehen war, um ihn wieder anzulocken, ex'avehōt obsoeno de illo, qui aviculum (cunnum) quae avolaverat, revocabat» — «Говорит некто, у кого улетела (сбежала) птица, и он пытается ее вновь заманить, из неприличного анекдота о том, кто улетевшую птичку (cunnum) зовет назад»⁵¹.

Все это отнюдь не отменяет названных ранее литературных источников; по крайней мере часть из них, безусловно, была известна Пушкину, обнаруживая ряд специфических конкретных совпадений с ЦН и никак не противоречит фольклорному генезису сюжета. Наоборот, последний создавал ту смысловую перспективу, в которой воспринимались и использовались мотивы литературных источников. Подобная двойственность фольклорных и литературных, русских (славянских) и западных источников в высшей степени характерна для фольклоризма Пушкина (по существу типологически сходный с ЦН круг источников очерчивают для «Гавриилиады» исследования Б. В. Томашевского и М. П. Алексеева). В данном случае речь идет об источниках не только западных (по происхождению), но и «восточных» (по жанру)⁵². (Жанровая традиция фривольной «восточной» сказки включает и такие признаки, как ориентация на «кружковый» литературный быт и аллюзионность, обилие «применений» к современности, поэтому не следует, видимо, переоценивать эту последнюю черту в пушкинском тексте, трактуя его как «сатирический», антимонархический на основании немногочисленных «осовременяющихся» анахронизмов, вроде «Нерчинска», «курьерской подорожной» или «Кунсткамеры»⁵³).

С другой стороны, ориентация на русскую сказку вполне очевидна и в слоге ЦН, и в сказочных «реалиях» (избушка Бабы-Яги, темный лес и т. п.), и в начальной и конечной формулах (относящихся к простейшему виду формул, но, тем не менее, вполне сказочных). И обращение к жанру сказки и трансформация этого жанра в стихи предвосхищает опыты 1830-х гг.⁵⁴.

В перспективе кишиневского (и шире — южного) периода творчества, и даже в узком контексте «второй кишиневской тетради», ЦН оказывается соотнесенным как с опытами в жанре баллады («Песнь о вещем Олеге»), так и с попытками создания русской поэмы, со сказочными («Бова») или былинными и летописными («Мстислав»), «Вадим») ассоциациями (эти связи также отмечены в указанной работе Б. В. Томашевского), причем ЦН оказывается единственной осуществленной из этих попыток. На фоне замыслов «Мстислава» и «Вадима» (т. е. «в синхронном» аспекте) это решение видимо нужно трактовать, как «сниженный» вариант русской поэмы (подобно знаменитым примерам «двойных решений», самым известным из которых является «Граф Нулин» по отношению к «Борису Годунову»). Таким образом, отмечавшаяся связь ЦН с кружковым литературным бытом, прежде всего — с традицией «Арзамаса»⁵⁵, но и с «Зеленой лампой» (ср. м. б. имя Никиты Всеволодского)

и кишиневским кругом, не исчерпывается фривольной или кощунственной тематикой: сюда входит и арзамасская проблема русской поэмы⁵⁶. Соответственно в контексте жанровой системы Пушкина этого периода и жанр ЦН нужно определять как поэму (ср. позднейший отзыв о сказках: «каждая есть поэма!» — письмо к Л. С. Пушкину 1-й половины ноября 1824 г.).

С другой стороны в «диахроническом» аспекте, — в перспективе позднейшего творчества Пушкина и, прежде всего, сказок 1830-х годов — это решение может рассматриваться не как «вариантное», а как окончательное, как первый опыт нового жанра — сказки («неприличную», «низкую» тематику в этом случае можно рассматривать не как снижение жанра поэмы, а как признак иного «низкого» жанра).

Тем более интересно, что именно этот опыт по всей видимости обнаруживает наиболее сложное отношение к фольклорному, — и более того, — к мифологическому и даже ритуальному субстрату; то отношение, которое мы пытались определить как «гипермифологическое».

ПРИМЕЧАНИЯ

- Текст ЦН цитируется по изд.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1947—1949. Т. 2, С. 248—254, 746—749 (варианты).
- ОР ГБЛ, ф. 233, карт. 162, д. 1, л. 72 об.
- См.: Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 274.
- Отмечено: Эйдельман Н. Я. Пушкин и декабристы. М., 1979. С. 50.
- Рус. архив. 1908. № 10. С. 267; Северные цветы на 1832 г. М., 1980. С. 381.
- ОР ГБЛ, ф. 233, карт. 162, д. 1, л. 71 об. — 72 (разрядка наша. — Г. Л., Н. О.).
- С. А. Рейсер вообще считал, что ЦН можно печатать только в разделе «Dubia» (Рейсер С. А. Падеография и текстология нового времени. М., 1970. С. 238).
- Якобсон Р., Богатырев П. Славянская филология в России в годы войны и революции. Берлин, 1923. С. 39 (здесь дата — 1918 г.).
- ЦГАЛИ, ф. 1525, оп. 1, д. 121.
- Письмо авторам настоящей работы от 12 мая 1978 г.
- Томашевский В. Puškin Alex. Serg. Car Nikita, pohadka. Praha, 1928 // Slawische Rundschau. Bd. 1, 1929. S. 476—478; сокращенные варианты см.: Путеводитель по Пушкину. М., 1900. С. 367, и в статье для неосуществленной «Пушкинской экспедиции» — цит. по копии, хранящейся в Пушкинском кабинете Пушкинского дома. Рецензия, по существу, является второй частью монографической статьи, которую Томашевский готовил в 1918—1922 гг. для несостоящегося отдельного издания ЦН (рукопись этой работы, включающей сводный текст сказки, а также текстологические разыскания и заметки о месте ЦН в пушкинском творчестве, см.: ОР ГБЛ, ф. 645, карт. 5, д. 13).
- Там же. С. 478.
- 1-е изд.: Londres, 1746; цит. по: Romans et contes de M. Abbé de Voisenon. Paris, 1798. Vol. 1.
- Ср.: L. de Lande's. Glossaire Erotique de la Langue Française. Bruxelles, 1861. P. 16.
- Voisenon. Op. cit. P. 51. Ср. ст. 127—128 и след. в ЦН.
- Из частных переключек отметим «mon anneau vient de s'envoler >...> comme un char d'opera» («мое кольцо улетело >...> как оперная колесница» — р. 49); ср. ЦН, ст. 184: «птички порх, и улетели». У Саразна вместо рта внезапно появляется «кольцо» с «кудрями» — ср. «Все отборные с кудрями» (ст. 153). Ключом к храму служит *doigt* — буква «палец», но это слово выступает как эвфемизм и в данном тексте, и в других (напр., у Пирона, — см.: L. de Lande's. Op. cit. P. 115); ср., может быть, способ, которым гонец возвращает «птичек», после отпирания шкатулки.
- La linotte de Jean XXII // Oeuvres diverses de Grécourt. Paris, 1763. Vol. 2. P. 3—5.
- Cross A. Puskin's Bawdy or Notes from a Literary Underground // Russian Literature Triquarterly. 1974. N. 10. P. 227.
- В свою очередь отметим, что имя Вуазенона упоминается, правда, в цитате из Скриба, в статье «Французская академия», 1836; любопытно также сопоставление со сказочкой Вуазенона пушкинского «Бовы». См.: Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1985. С. 37.

¹⁹ 1-е изд.: 1734; во 2-м изд. — Londres, 1735 — название: «Шумовка» — «L'écumoire. Histoire japonaise»; цит. по: Collection Complète des oeuvres de M. de Crebillon, fils. Londres, MDCCLXXIX; предыдущее издание — 1777 г. — было в библиотеке Пушкина (см.: Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина. Спб., 1910. С. 215. № 838).

²⁰ См.: Legman G. Rationale of the Dirty Joke. N. Y. 1975. Vol. 1. P. 378—390; ср., например, русск. диал. *кунка* — «кунница», «невеста», «вульва».

²¹ Лобикова Н. М. Пушкин и Восток. М., 1974. С. 21.
²² Мотивы указываются по: Tompson S. Motif-Index of Folk Literature. Copenhagen, Bloomington, 1955—1958. Vol. I—VI.

²³ Тысяча и одна ночь. Арабские сказки: В 12 ч. М., 1796. Ч. 1. С. 22; «vous que j'ai enlevée le jour de vos noces» — Le mille et une nuits. Contes arabes traduits par A. Galland. Paris, 1962. Vol. 1. P. 10.

²⁴ Цит. по изд.: Diderot D. Oeuvres. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, 1969. Vol. 25; русск. пер.: Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1937. Т. 3.

²⁵ Мотивы D. 1610.6, N. 451, сюжет ATh 1391. Русский и украинский материал см.: Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Л., 1979. № 1391.

²⁶ Этот мотив тоже проскальзывает в романе, причем вместе с сравнением гениталий — мужских — с птицами: «если бы повсюду гонялись за этими птицами так, как в Конго...» («si l'on était partout ailleurs aussi avide de la oiseaux» — р. 139, пер. с. 308). Более того, в сцене в опере (гл. 13) «сокровища» хористок начинают петь и вообще «les bijoux parlent comme les oiseaux chantent» (р. 202; «сокровища говорят точно так же, как птицы поют»); ср. тему «пения» тех же предметов в стихе 191: «на сучках им *петь* прекрасное».

²⁷ Это *rien* окружено многочисленными эвфемизмами такого же рода: «эти ничтожные» вещи («ces misères-là» — р. 217, с. 438); о свнухах: «говорят, у них *ничего* нет (ils n'ont rien). Это так безобразит мужчину» (р. 210, пер. с. 389). Ср. особенно в том же разговоре героев, лишенных «сокровищ»: оскорбленное божество «отлично у меня все», «Il y avait si pen de chose à faire» («(Сделать) это — такая безделица» — р. 261, пер. с. 443). Юноша, который также «не имеет ничего» («n'a rien»), наоборот, заявляет, что отнятое у него «было кое-что» («c'était quelque chose» — там же). Все это, конечно, весьма напоминает пушкинский эвфемизм: «Так, *безделка*, *ничего*, || *Ничего* иль очень мало». Подобного рода эвфемизмы, разумеется, очень распространены: «вещица», «кое-что», «штучка» — с доминирующей темой «малости, ничтожности»; отсюда «игрушка», в том числе и «Девичья игрушка» — название сборника барковской традиции (ср. и рассказ Рыльева «Женская игрушка». — Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 399—400), и даже сам эвфемизм Дидро «bijou» — «драгоценность», «сокровище», но и «украшение», «безделушка» (первоначально «кольцо», бретонск. *bizoi* от *biz* — «палец»). С другой стороны, отсюда же эвфемизмы вроде «глупости», «дурак» (в значении «мужской орган») и т. п.

²⁸ Здесь появляется «мифологическая» фигура столера Анафора (Anafore — каламбурное имя от лат. *anus* и франц. *anale* — «задний проход», но, м. б., и от *appeau* — «кольцо», в указанном выше смысле, вторая же часть пародирует греч. *forōs* — «несущий», «носитель», но восходит к фр. *forer* «сверлить»), который (в полном согласии с типическими этимологическими мифами) «делает отверстие тем, у кого их нет» («qui fait de culs ceux qui n'en ont point» — р. 79, пер. с. 240). Во французском тексте явно назван *cul*, т. е. «зад», но некоторые детали описания (сделать отверстие большим или маленьким; в античных или в современных пропорциях) — заставляют подозревать другой смысл (возможно, что эту двусмыслицу и пытался отразить русский перевод); поразительно, что такая же двусмыслица встречается в подлинном мифологическом тексте (отсутствие заднего прохода не позволяет рожать!). См.: Сказки и мифы эскимосов. М., 1985. № 230 и мотив F 529.2.2.1 в указателе к этому изданию.

²⁹ Из них позволим себе привести здесь лишь некоторые.
ЦН, ст. 151—152: «Там их было всех сортов, всех размеров, всех цветов». Ср. у Дидро: «он принес сокровища всех возрастов, всех размеров, всевозможных состояний и цветов» («il en avait apporté de tout âge, de toute grandeur, de tout état, de tout couleur» — р. 81, пер. с. 227); ср. там же: намордники для «сокровищ» — «имеются — всех размеров, на все возрасты, на все цены» («de toute grandeur, pour tout âge et à tout prix» — р. 81, пер. с. 243). Б. М. Гаспаров в письме к авторам комментария от 6 ноября 1981 г. высказал предположение, что источником могла быть и ария Лепорелло из «Дон Жуана» Моцарта, где перечисляются дамы «всех состояний, всех форм, всех возрастов» («ogni gradi, ogni forme, ogni età»).

ЦН, ст. 5—6: «Царь трудился понемногу, // Кушал, пил, молился богу». Ср. у Дидро: «Благодаря своим счастливым способ-

ностям и продолжительным урокам наставников, Мангогул не упустил ничего из тех познаний, какие молодой принц обычно приобретает в первые 15 лет своей жизни, и умел к двадцати годам пить, есть и спать не хуже всякого вассалина его возраста: («Grâce aux heureuses dispositions de Mangouï, et aux leçons continuelles de ses maîtres, il n'ignora rien de ce qu'un jeune prince a coutume d'apprendre dans les quinze premières années de sa vie, et sut, à l'âge de vingt ans, boire, manger, et dormir aussi parfaitement qu'aucun potent de son âge» — p. 35, пер. с. 191).

Ср. и русскую посылку: «Мудер, как царь Соломон: пьет, ест, серет, а вишей бьет» (Сагеу С. Les proverbes érotiques russes. The Hague; Paris, 1872, P. 71. № 97). Эта же тема, несомненно, отозвалась и в «Сказке о золотом петушке».

Из отдаленных сюжетных сопоставлений можно упомянуть определенный параллелизм колдовства султана, вызывающего духа, в той или иной мере управляющего «сокровищами», у Дидро и колдовства ведьмы в ЦН («Трое суток ворожила, // Так что беса привадила» и т. д. — ст. 145—146).

³⁰ В последнее время отмечено в ст.: Строганов М. В. «Кандид» Вольтера в «Руслане и Людмиле» Пушкина // Художественное восприятие. Калинин, 1988. С. 63—64. В пользу державинского подтекста этих строк ЦН говорит и размер «Шуточного желания» — 4-стопный хорей с вольной рифмовкой.

³¹ Макогоненко Г. П. «Враг парнасских уз». // Рус. литература. С. 146 (вар. с различением: «Коль можно бьм»); Он же. От Фонвизина до Пушкина. М., 1969. С. 174; Степанов В. П. Барков И. С. // Словарь русских писателей XVIII века. Л., 1988. Вып. I. С. 62 — указана параллель с ЦН.

³² Сочинения Державина: В 9 т. Спб., 1865. Т. II. С. 353—354. Заметим, что здесь переодвание Эрота поразительно напоминает описания рязенных при святочном хождении с козой (Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963, 111—112).

³³ Тексты Баркова цит. по сб. конца XVIII в. из собрания В. А. Успенского (филигрань 1783 и 1784 гг.).

³⁴ Еще к теме кормления ср. у Дидро: «вопли сокровищ стали подобны тем, какими голодный народ требует хлеба» («les cris des bijoux devinrent semblant les à ceux d'un peuple affamé qui demande du pain»). В указанном письме В. М. Гаспаров привел к этому месту арию Папагено из «Волшебной флейты» Моцарта («Я птичелов»), где герой собирается кормить птиц-девушек сахаром.

³⁵ Ср. также начало приписанного Баркову перевода поэмы («сказки») «Соловей», которую еще в XVIII — нач. XIX в. приписывали Лафонтену: «Скажу тебе, как девушка лукавство отгадала // И без клетки соловья поймать собой узнала; в оригинале заключительные строки: «Enfana, le Rossignol est maintenant en cage, / Il peut chanter tant qu'il voudra» (Lafontaine J. de. Op. cit. P. 247). У Воккаччо (Декамерон / Пер. А. Н. Веселовского. М., 1965. С. 325, 4-я новелла 5-го дня), бывшего прямым источником «Соловья»: «соловья-то он (любовник дочки) посадил в свою клетку, а не в чужую» («si ch'egli si troverà aver messo l'usignuolo nella gabbia si e non nell'altrui») (многочисленные параллели и источники новеллы Воккаччо см.: Rotunda D. P. Motif-Index of the Italian Novella in Prose. Bloomington, 1942, мотив T. 36; Lee A. C. The Decameron: Its Sources and Analogues. London, 1909. P. 364—374; см. там же об атрибуции французской перелетки Лафонтену и Вержье). Другой перевод «Соловья» атрибутировался Д. П. Горчакову, которому Пушкин пытался приписать «Гавриляду» (см.: Калаш В. В. Материалы и заметки по истории русской литературы; отд. отт. из Изв. ОРЯС. Т. VIII. Кн. 3. Спб., 1903. С. 14—22). Э. Кросс, привлекавший новеллу Воккаччо как образец «птичьей метафоры», известный Пушкину, ссылается (как и Калаш) на прозаический ее перевод (под псевдонимом: Да-Су Подтакалов): «Соловей, молодой птичеловкоу пойманый» // Веселая беседа. М., 1785. Т. I. Ср., может быть, и стихотворение Державина «Соловей во сне» (Указ. изд. Т. II. С. 126). Фольклорные параллели см. отчасти: Krauss F. S. Südslawische Volksüberlieferungen // Anthropophytea. Bd. 1, 1904, N. 113. P. 108, 190. В связи с пушкинской «Вишней» ср. белорусск. плюсовую: «Я-б нацалаваўся (...)» // Як у садзя соловей // Вишань нацлаваўся (Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края: Спб., 1887. Т. I. Ч. 1. № 762).

³⁶ Цитируем по воспроизведению рукописи в Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. 2-е доп. изд. / Подг. А. П. Евгеньева и В. Н. Путилов. М., 1977. С. 355. Цитируем, частично восстанавливая купоры издателей, поскольку из-за обилия купор текст становится совершенно бессвязным (восстановлены по статье: Rice J. L. A Russian Bawdy Song of the 18th Century // Slavic and East European Journal. 1976. Vol. 20. N 4, где приведен список купор; сверено по экземпляру кн. Сборник Кирши Данилова (Под ред. Н. Н. Шеффера. Спб., 1901), принадлежавшему редактору, где в тексте восстановлены все пропуски; копия была предоставлена нам В. А. Успенским). Слитные написания оригинала и знаки разбивки на строки рукописи не сохраняются, вместо этого

косыми чертами обозначаем разбивку на стихотворные строки.

³⁷ Ср. и позднейшую запись, содержащую мотивы ЦН: «Приздынула подол, // Показала хохол: // «Вот те, дядюшка Егорка, // Чорна теретка, // Поет и не улетит» (Онучков Н. Е. Северные сказки. Спб., 1903. С. 47).

³⁸ Этот источник называли и исследователи самого сборника. В. Н. Путилов отмечает, что в библиотеке Пушкина было издание 1818 г. (2-е изд. — Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина. Спб., 1910. № 118) и что отражения сборника есть в «Евгении Онегине», в планах «Мстислава» и «поэме «Руслан и Людмила», в сказках, в «Песнях западных славян», возможно — в шуточной сказке «Царь Никита и сорок его дочерей» (Древние российские стихотворения... с. 366). Более осторожно формулирует это А. А. Горелов: «Один из фрагментов песни (...) содержит фольклорный мотив, отразившийся в пушкинских стихах «Царь Никита и сорок его дочерей» (...) ст. 200—210» (Русский фольклор. Л., 1975. Т. XIV. С. 194. Прим. 90) В этом смысле ссылка С. А. Фомичева на эту работу — «как указал А. А. Горелов, в этой сказке Пушкин использовал фольклорный мотив, почерпнутый в песне «Стать-почитать»» (Фомичев С. А. Поэзия Пушкина, Творческая эволюция. Л., 1986. С. 253. Прим. 9) — неточна. Проблема состоит в том, что в печатные издания интересующий нас текст, как и некоторые другие, не включался до 1901 г., следовательно, Пушкин либо был каким-то образом (по списку или в устной передаче?) знаком с неизданным текстом, либо вообще его не знал, а встретил этот мотив в устном бытовании (о наличии неприличных текстов в сборнике он мог знать из предисловия Калайдовича — см. Древние Российские стихотворения... М., 1818. С. XXVIII, где семь песен сравниваются с поэзией Баркова, и с. XXIX, прим. 14, где приведены их названия). Это различие существенно из-за того, что только в первом случае песенный мотив вовлекался в важные для нас ассоциации, вызываемые сборником Кирши: во-первых, с планами «Мстислава», во-вторых, с «Русланом и Людмилей», причем не только с самим текстом (ср. и другие переключки ЦН с этой поэмой), но и с критикой «Жителя Бутырской слободы» (А. Глаголева), где поэма неоднократно (и негативно) сравнивается с «Киршей». Не исключено, что эта критика отразилась в заключительных стихах ЦН: «Многие меня поносят: // И теперь пожалуй спросят, // Глупо так зачем шучу» — «Зачем допускать, чтобы плоские шутки старины снова появлялись между нами. Шутка грубая (...) а не мало не смешна и не забавна» (Вестник Европы. 1820. № 11. С. 220). Впрочем, такой ответ на критику мог возникнуть и без ассоциации ЦН со сборником Кирши Данилова.

³⁹ См.: Hnatjuk V. Das Geschlechtsleben des ukrainischen Bauerntvolks in Österreich-Ungarn. Leipzig, 1912. Bd. 2 (Anthropophytea. Bd. V) N. 249, 251.

⁴⁰ Folklor de l'Ukraine // Kryptadia. 1883. Vol. 5. P. 175—176.

⁴¹ В украинской сказке она вводит этнологический мотив происхождения клитора — «семянника»; ср. сербский текст: «Как су бабе пицу кройле» — Krauss F. S. Op. cit. // Anthropophytea. 1904. Bd. I. N. 113.

⁴² Вар. 1 — Krauss F. S. Указ. соч. № 197; вар. 2 и 3 — Hnatjuk V. Op. cit. № 258, 259; вар. 4 опубли. в англ. переводе в стл Farago J. A Contribution to the Tale Motif of the Bird Concealed in the Vessel // Acta Ethnographica Acad. Scient. Hungar. 1970, vol. XIX, f. 1—4. P. 153—154; к сожалению, по публикации невозможно установить, на каком языке (цыганском, венгерском, румынском?) была записана сказка, попытки узнать это у публикатора остались безуспешными. Два дополнительных сербских текста: 5 и 6 — Krauss F. Op. cit. № 193 и 296.

⁴³ Ср.: Чистов К. В. Притчи Сумарокова и русское народное творчество // Учен. зап. Карело-фин. пед. ин-та. 1955. Т. 2. Вып. 1, Петрозаводск, 1956.

⁴⁴ Эту сказку по варианту «Заветных сказок» (№ 31; особ. вар. в прим. на с. 37—38) приводил в параллель к ЦН Э. Кросс (указ. соч., p. 235), есть и украинский ее вариант (Hnatjuk V. Op. cit. № 395).

⁴⁵ Ср. мышь и кошка в польской песне — Kryptadia, 1880. Vol. IV. № 10.

⁴⁶ Шейн П. В. Материалы... № 130.

⁴⁷ Богораз В. Г. Областной словарь колымского русского наречия. Спб., 1901. № 150.

⁴⁸ Топоров В. Н. Козел // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1900. Т. I. С. 663, 664; см.; Он же. Русское «заби(ва)ть козла» // Studia Linguistica A. V. Iasatchenko. Lisse, 1978.

⁴⁹ См.: Lord A. B. The Singer of Tales. Cambridge, Mass., 1960.

⁵⁰ Левинтон Г. А. Фольклоризм и «мифологизм» в литературе // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII—XX вв. Тезисы научной конференции. Таллин, 1985. С. 39.

⁵¹ Карлш В. Ст. Српски рјечник. У. Бечу. 1818. С. 558.

⁵² Ср. в том же позднейшем письме Н. С. Алексееву (с ним в той или иной мере связаны и другие фривольные произведения кишиневского периода), в котором встречается автоцитата из

ЦН: «Прощай, отшельник бессарабский (<...> Порадуй же меня не сказочкой арабской, // А русской правдою твоей».

⁵³ Уже Н. П. Огарев в предисловии к «Русской потаенной литературе» утверждал о ЦН, что его «содержание >...> проникнуто >...> политическим волюнтаризмом» и что «в Царе Никите» нельзя не увидеть следов «...» выросшего в обществе декабристов презрения к царской власти» (Огарев Н. П. Избранные произведения: В 2 т. М., 1956. Т. II. С. 476). Столетием позже появилась специальная работа: Жаворонков А. З. Анекдотическая сказка Пушкина // Учен. зап. Новгородского пед. ин-та. Т. 1. Истор.-филол. ф-т. Вып. 1. 1956 (ср. относительно сочувственную ссылку: Левкович Я. Л. Литература о Пушкине за 1956—1957 годы // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. III. С. 490—491). Из подобных осовременивающих интерпретаций можно отметить еще попытку Ч. Де Микелиса (P u š k i n A. Fiabe in Versi. A cura di C. G. De Michelis. Venezia, 1990. P. 14—17) увидеть в сюжете ЦН аллюзию на закрытие мasonicких лож (в августе 1822 г.— т. е., вероятно, после окончания ЦН и, несомненно, после начала работы, когда уже была написана завязка). С другой стороны, там же справедливо отмечена важная особенность ЦН — его отличие от барковского традициии (в том числе у самого Пушкина), отличавшейся не столько даже эротической тематикой, сколько матерной лексикой (то, о чем Лонгинов в цитированном примечании говорит «трагично, двусмысленно, но без малейшего цинизма»), Это свидетельствует как раз об ориентации на французскую жанровую традицию.

⁵⁴ Уже Б. В. Томашевский (в цитированной неопубликованной работе о ЦН) и Р. О. Якобсон говорили о ЦН как первой пушкинской сказке, обладающей характерными признаками этого цикла, в частности метрическими: Якобсон замечает, что если сказки «из крестьянской жизни» написаны имитациями народного стиха, то сказки «из жизни царей» все написаны 4-стопным хореем, включая и ЦН (Jakobson R. K Puškinovym ohlasim lidové poesie // Vybrané spisy A. S. Puškina. T. IV, Praha 1938; англ. пер: On Puškin's Responses to Folk Poetry // Jakobson R. Selected Writings. The Hague, 1979. Vol. 5. P. 297, о трансформации прозаического фольклорного жанра в стихотворный литературный см. там же, с. 296—297). Фольклорность 4-стопного хороя у Пушкина в ЦН и сказках отмечал и В. Л. Комарович, но менее дифференцированно, включая и хорей с перекрестной рифмовкой (Комарович В. Л. Вторая кавказская поэма Пушкина // Пушкин. Временник. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 220—221).

⁵⁵ См.: Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974. С. 210—211.

⁵⁶ В принципе допустима даже аналогия между ЦН как «ответом» на эту проблему и «Графом Нулиным» как ответом на аналогичный «заказ» Рыльева (см.: Гук о в с к и й Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 73).

К. Тарановский

Ритмическая структура скандально известной поэмы «Лука»

Анонимная эротическая поэма «Лука Мудищев» издавна приписывается Ивану Баркову, вопреки тому очевидному факту, что он никак не мог быть ее автором. В генеалогии Мудищевых упоминается прадед Луки — блестящий генерал при дворе Екатерины Великой; следовательно, Лука должен был родиться в самом начале XIX века, т. е. десятилетия спустя после кончины Баркова (1732—1768).

Вот уже свыше ста лет поэма распространяется в бесчисленном количестве списков, многие из которых до крайности искажены. Впервые она, под именем Баркова и с многочисленными ошибками, была опубликована в 1969 году в

лондонском издательстве «Флегон Пресс» («Flegon Press»). В докторской диссертации Уильяма Х. Хопкинса «Развитие «порнографической» литературы в России XVIII — начала XIX вв.»¹ приводится более исправный текст, опирающийся не только на флегоновскую публикацию, но и на 4 дополнительных списка, полученных от русских эмигрантов «преклонного возраста, которых видимым образом объединяло одно — служба в армии». Действительно, в свое время поэма была чрезвычайно популярна в военных училищах и в офицерской среде; многие даже знали ее наизусть.

В приведенной ниже статистической таблице фигурируют 3 различных варианта «Луки»: издание «Флегон Пресс» (Ф), текст Хопкинса (Х) и моя собственная версия (Т), составленная по трем спискам, один из которых, во всяком случае, пришел из Советского Союза.

Анализируемые тексты	Ударность иктов				Формы						К-во строк
	β_1	β_2	β_3	β_4	I	II	III	IV	V	VI	
Барков, «Ода кулашному бойцу»	97.5	96.7	60.4	100	55.0	2.1	3.3	39.2	—	0.4	240
Барков, «Ода» 1762 г.	93.1	76.2	57.5	100	31.9	3.1	22.5	37.5	1.3	3.8	160
4-ст. ямб XVIII в.	93.2	79.7	53.2	100	31.1	3.4	18.7	41.9	1.5	3.4	10 928
«Лука» I (Ф)	80.4	94.3	44.1	100	29.1	9.8	5.2	45.5	0.4	9.8	265
«Лука» II (Х)	82.5	94.0	45.5	100	31.2	8.6	5.7	45.3	0.3	8.9	382
«Лука» III (Т)	82.9	93.1	45.4	100	30.4	8.4	6.6	45.7	0.3	8.7	392
Лирика Пушкина «Езерский»	83.9	95.3	47.0	100	34.3	8.0	4.7	44.9	—	8.1	1195
«Медный всадник»	80.5	95.7	44.8	100	33.8	6.7	4.3	42.3	—	12.8	210
4-ст. ямб после 1820 г.	85.5	95.3	40.7	100	32.2	5.1	3.4	49.7	0.2	9.4	469
	84.4	92.2	46.0	100	31.0	7.6	7.4	45.6	0.4	8.0	29 261

Стиховые параметры двух подлинных поэм Баркова — «Оды кулашному бойцу», написанной в конце 1750-х — начале 1760-х годов, и «Оды на день рождения... Петра Феодоровича» (1762) — вне всякого сомнения, укладываются в ритмическую структуру стиха XVIII века: относительная ударность иктов в обеих поэмах описывается формулой $\beta_4 > \beta_1 > \beta_2 > \beta_3$. Ритмический рисунок «Оды» Баркова (1762) вполне соответствует общим параметрам четырехстопного ямба XVIII столетия, установленным в результате анализа 10 000 строк разных поэтов той эпохи. Однако профиль «Оды кулашному бойцу» с двумя почти равноударными начальными иктами встречается в русском стихе весьма редко; примеры такого ритмического рисунка зафиксированы только в малых стихотворных жанрах XVIII века.

Сравнив четырехстопный ямб двух поэм Баркова с тем же размером в «Луке» (I—III), мы вынуждены заключить, что они имеют совершенно различную ритмическую структуру и посему никак не могут принадлежать одному и тому же автору. Стих «Луки» — это ямбический четырехстопник, типичный для XIX столетия (после 1820 г.), с характерным для этой эпохи ритмическим профилем: $\beta_4 > \beta_2 > \beta_1 > \beta_3$. Все три варианта «Луки» обнаруживают поразительное сходство с пушкинским стихом 1830-х годов (лирикой 1830—1833 гг. и двумя поэмами: «Езерский», 1832, и «Медный всадник», 1833). Данное сходство, разумеется, вовсе не означает, что мы хотим приписать авторство «Луки» Пушкину; о подобной атрибуции не может быть и речи — пушкинская эротическая образность и юмор много тоньше и не имеют ничего общего с грубым натурализмом «Луки». Куда справедливее будет предположить, что вышеупомянутые поэмы Пушкина способствовали созданию «Луки». В самом деле, главные персонажи всех трех поэм — отпрыски рода некогда знатного, но лишившегося богатства и влияния при дворе.

¹ Hopkins W. H. The Development of «Pornographic» Literature in Eighteenth — and Early Nineteenth-Century Russia. Indiana University, 1977.

Собственно говоря, генеалогия Мудищевых повторяет генеалогию Езерских:

«Езерский»: «Одульф, его начальник рода, // Вельми бе грозен воевода, // Гласит Софийский хронограф. // ...При Калке // Один из них [Езерских] был схвачен в свалке, // А там раздавлен, как комар, // Задами тяжкими татар. // ...Езерский Варлаам // Гордыней славился боярской: // За спор то с тем он, то с другим // С большим бесчестьем выводим // Бывал из-за трапезы царской. // ...Езерские явились // В великой силе при дворе // При императоре Петре. // ...Езерский сам же твердо ведал, // Что дед его, великий муж, // Имел пятнадцать тысяч душ. // Из них отцу его досталась // Осьмая часть — и та сполна // Была сперва заложена, // Потом в ломбарде продавалась... // А сам он жалованьем жил // И регистратором служил».

«Лука»: «Весь род Мудищевых был древний, // И предки нашего Луки // Имели вотчины, деревни // И пребольшие елдаки. // ...Один Мудищев был Порфирий, // Еще при Грозном службу нес, // И, подымая хуем гири, // Порой сманил царя до слез. // ...При матушке Екатерине² // В фаворе был Мудищев Лев, — // Благодаря своей махине, // Блестящий генерал-аншеф. // ... Но все именья, капиталы // Спустил Луки беспутный дед, // И наш Мудищев, бедный мальчик, // Был нищим с самых ранних лет. // Судьбою не был он балуем. // И про Луку сказал бы я: // «Судьба его снабдила хуем, // Не дав в придачу ни хуя».

Юмористический тон свойствен обоим текстам, однако в вульгарной игривости «Луки» нет ничего от легкой и изящной иронии Пушкина.

² Во всей поэме — это единственный пример пятой формы, самой по себе очень редкой, но часто используемой в качестве ритмического курсива для передачи важной информации. В одах XVIII века в этой форме часто присутствует имя Екатерины Великой. Например, в одах Ломоносова: «О щедрая Екатерина» (Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1959. Т. 8. С. 134), «В объятиях Екатерины» (Сумароков А. П. Полн. собр. соч. в 10 т. М., 1781. Т. 1. С. 51), «Со именем Екатерины» (Т. 1. С. 102), «Под благодатью Екатерины» (Т. 1. С. 109, 122), «Великая Екатерина» (Т. 1. С. 110, 115, 119; Т. 2. С. 143, 147, 152), «И мудрая Екатерина» (Т. 2. С. 127), «Под сению Екатерины» (Т. 2. С. 131) и т. д. Строка «Луки» (При матушке Екатерине, несомненно, подражает этой модели.

Как известно, Езерский является прототипом Евгения из «Медного всадника»; фамилия последнего тоже будто бы часто упоминается в «Истории...» Карамзина, но высшим светом забыта. В обоих произведениях 3 главных персонажа: мужчина и две женщины (в «Медном всаднике» — невеста Евгения и ее мать, в «Луке» — молодая вдова и старая сваха), и все они, за исключением Евгения, погибают насильственной смертью. В «Медном всаднике» дважды возникает выразительный образ ивы:

(1) «Увы! близехонько к волнам, // Почти у самого залива — // Забор некрашенный, да ива // И ветхий домик: там она, // Вдова и дочь, его Параша, // Его мечта...»

(2) «Вот место, где их дом стоит, // Вот ива. Были здесь, ворота — // Снесло их, видно. Где же дом?»

В двух имеющихся у меня копиях «Луки» есть эпилог, в котором описано кладбище, где покоятся герои поэмы: «В конце кладбища, у забора // Есть ива старая. Стоит // Она вдали крестов и плит, // Как бы стыдился людского взора. // Они лежат под этой ивой. // Никто над ними не грустит. Не связана ли эта ива» с той, из «Медного всадника»? Если признать, что «Лука» является своеобразной пародией и на «Медного всадника», и на «Езерского» (и даже на «Мою родословную», 1830), то можно предположить, что поэма была написана после 1833 г. человеком, имевшим доступ к неопубликованным произведениям Пушкина³. Покойный Павел Наумович Берков как-то сказал мне по случаю (на конгрессе славистов в Софии, в 1963 г.), будто бы есть серьезные основания считать автором «Луки» брата Пушкина — Льва. Кто-то прервал наш разговор, и позже я так и не собрался спросить Павла Наумовича (хотя не раз с ним встречался), что это были за основания. Если Лев Сергеевич действительно был автором поэмы, то она, несомненно, написана им до смерти Александра Сергеевича.

Перевод с англ. И. Д. ПРОХОРОВОЙ.

³ Фрагменты из «Езерского», озаглавленные «Родословная моего героя», были опубликованы осенью 1836 г., а «Медный всадник» (в редакции Жуковского) — в 1937 г.

Лука Мудищев

ПРОЛОГ

Природа женщин сотворила,
Богатство, славу им дала,
Меж ног отверстие прорубила,
Его пиздою назвала.

У женщин всех пизда — игрушка,
Мягка, просторна — хоть куда,
И, как мышинная ловушка,
Для нас открыта всех всегда.

Повсюду всех она прельщает,
Манит к себе толпы людей,
И бедный хуй по ней летает,
Как по сараю воробей.

Итак, замужние, и вдовы,
И девы (целки тут не в счет),
Позвольте мне вам наперед
Сказать про еблю два-три слова.

Ебитесь все вы на здоровье,
Отбросив глупый ложный стыд,—
Позвольте лишь одно условие
Поставить, так сказать, на вид:

Ебитесь с толком, аккуратней —
Чем реже етсья, тем приятней,
И Боже вас оборони
От беспорядочной ебни.

От необузданности страсти
Вас ждут и горе, и напасти,
Вас не насытит уж тогда
Обыкновенная елда.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Дом двухэтажный занимаю,
У нас в Москве жала-была
Вдова, купчиха молодая,
Лицом румяна и бела.

Покойный муж ее мужчина
Еще не старой был поры,
Но приключилась кончина
Ему от женниной дыры.

На передок все бабы слабы,
Скажу, соврать вам не боюсь,—

Но уж такой ебливой бабы
Весь свет не видел отродясь.

Покойный муж моей купчихи
Был парень безответный, тихий
И, слушая жены приказ,
Ее еб в сутки десять раз.

Порой он ноги чуть волочит,
Хуй не встает — хоть отруби,
Она ж и знать того не хочет:
Хоть плачь, а все-таки еби.

В подобной каторге едва ли
Протянешь долго. Год прошел,
И бедный муж в тот край сошел,
Где нет ни ебли, ни печали.

Вдова ж, не в силах пылкость права
И женской страсти обуздать,
Пошла налево и направо
И всем и каждому давать.

Ее ебли и молодые,
И старики, и пожилые —
Все, кому ебля по нутру,
Во вдовью лязили дыру.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Три года жизни бесшабашной,
Как день, для вдовушки прошли,
И вот томленья муки страстной
И грусть на сердце ей легли.

Всех ебарей знакомых лица,
Их обычные хуи
Приелись ей, и вот вдовица
Грустит и точит слез струи.

И даже в ебли час обычный
Ей угодить никто не мог:
У одного — хуй неприличный,
А у другого — короток...

У третьего — уж тонок очень,
А у четвертого муде
Похожи на капустный кочан
И зря колотят по манде.

То сетует она на яйца —
Не видно, точно у скопца.
То — хуй не больше, чем у зайца...
Капризам, словом, нет конца.

Ее уж то не занимало,
Чем раньше жизнь была красна.
Чего-то тщетно все искала
И не могла найти она.

Вдова томится молодая,
Вдове не спится — вот беда.
Уж сколько времени, не знаю,
Была в бездействии пизда.

И вот по здравому суждению
О горьком жребии своем,
Вдова, раскинувши умом,
Пришла к такому заключению:

Чтоб сладить мне с лихой бедою,
Придется, видно, сводню звать:
Мужчину с длинною елдою
Уж та сумеет отыскать.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

В Замоскворечье на Полянке
Стоял домишко в три окна.
Принадлежал тот дом мешанке
Матрене Марковне. Она

Жила лет сорок в тех краях,
Жила без горя, без печали.
Ее везде, во всех углах
За сваху ловкую считали.

И эта целочная жрица,
Преклонных лет уже девица,
Свершая брачные дела,
Прекрасной своднею слыла.

Наскучит коль купчихе сдобной
Порой с супругом-стариком,—
Устроит Марковна удобно
Свиданье с ебарем тайком.

Иль по другой какой причине
Свою жену муж не ебет,
И та заскучит по мужчине —
И ей Матрена хуй найдет.

Иная, в праздности тоскуя,
Захочет еться — тут как тут
Матрена ей нашла уж хуя,
Глядишь — бабенку уж ебут.

Порой она входила в сделку:
Иной захочет гастроном
Своей хуй полакомить — и целку
К нему Матрена тащит в дом.

И вот за этой, всему свету
Известной своднею, такком
Вдова отправила карету
И ждет Матрену за чайком.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Вошедши, сводня помолилась,
На образ истово крестясь,
Хозяйке чинно поклонилась
И так промолвила, садясь:

«Пошто позвала, дорогая?
Али во мне нужда какая?
Изволь: хоть душу заложу,
А уж тебе я ужою.

Коль хочешь, женишка спроворю.
Аль просто чешется пизда —
В таких делах я всегда
Твоему могу помочь я горю.

Без ебли, милая, зачахнешь,
И жизнь-то станет не мила...
Уж для тебя что просто ахнешь
Я б ебарешку припасла».

«Спасибо, Марковна, на слове,—
На это молвила вдова,—
Хоть ебать твой и наготове,
Но пригодится мне едва.

Мелки в наш век пошли людешки!
Хуев уж нет — один хуишки,
Чтоб хуя длинного достать,
Весь мир придется обыскать.

Мне нужен длинный хуй, здоровый,
Не меньше, чем восьмивершковый.
Я мелкому не дам хую
Посуду пакостить свою.

Мужчина нужен мне с елдою,
Чтобы когда меня он еб,
Под ним вертелась я юлою,
Чтобы глаза ушли под лоб,

Чтобы дыханье захватило,
Чтоб я на свете все забыла,
Чтоб на зуб зуб не попадал,
Чтоб хуй до сердца доставал».

Матрена табачку нюхнула
И, помолчав минутки две,
О чем-то глубоко вздохнула
И так промолвила вдове:

«Трудненько, милая, трудненько
Такую раздобыть елду.
С восьми вершков ты сбавь маленько —
Тогда, быть может, и найду.

Есть у меня тут на примете
Одия парнишка. Ей-же-ей,
Не отыскать на целом свете
Такого хуя у людей!

У жеребца — и то короче.
Ему не то что баб скоблить,
А — будь то сказано не к ночи! —
Лишь впору им чертей глушить».

Сама я, грешная, смотрела
Намедни хуй у паренька

И, увидавши, обомлела —
Как есть пожарная кишка.

Собою видный и породный,
Тебе, красавица, под стать,
Происхождением благородный —
Его Лука Мудицев звать.

Но вот беда: сейчас Лукашка
Сидит без брюк и без сапог —
Все в кабаке пропилил, бедняжка,
Как есть до самых до порток».

Вдова восторженно внимала
Рассказам сводни о Луке
И сладость ебли предвкушала
В мечтах о дивном елдаке.

Не в силах побороть волненья,
Она к Матрене подошла
И со слезами умиленья
Ее в объятия взяла.

«Матрена, сваха дорогая,
Будь для меня ты мать родная:
Луку Мудицева найди
И поскорее приведи.

Дам денег, сколько ты захочешь,
И ты сама уж похлопочешь
Одеть приличнее Луку
И быть с ним завтра к вечерку...»

Четыре радужных бумажки
Вдова выносит ей в руке
И просит сводню без оттяжки
Поутру же сходить к Луке.

Походкой быстрой, семенящей
Матрена скрылась за дверь,
И вот вдова моя теперь
В мечтах о ебле предстоящей.

ГЛАВА ПЯТАЯ

В ужасно грязной и холодной
Каморке возле чердака
Жил вечно пьяный и голодный
Штык-юнкер выгнанный Лука.

В придачу к бедности чрезмерной
Имел еще одну беду
Он: толщины неимоверной
Семивершковую елду.

Ни молодая, ни старуха,
Ни блядь, ни девка-потаскуха,
Узрев такую благодать,
Ему не соглашалась дать.

И вот один, любви не зная,
Он одиноко в свете жил
И, хуй свой длинный проклиная,
Печаль-тоску в вине топил.

Хотите нет, хотите верьте,
Но про него носился слух,
Что он елдой своей до смерти
Заеб каких-то двух старух.

Но тут позвольте отступленья
Мне сделать с этой же строки,
Чтоб дать вам вкратце поясненья
О роде-племени Луки.

Весь род Мудицевых был древний,
И предки нашего Луки
Имели вотчины, деревни
И пребольшие елдаки.

Из поколенья в поколение
Передавались те хуи,—
Как бы отцов благословенье,
Как бы наследие семьи.

Один Мудищев был Порфирий,
При Иоанне службу нес
И, хуем подымая гири,
Порой смешил царя до слез.

Покорный Грозного веленью,
Он раз убил с размаху двух
Своей елдой, без затрудненья,
В опале бывших царских слуг.

Благодаря своей машине
Служил один Мудищев, Лев,
При матушке-Екатерине —
Красавец, генерал-аншеф.

Сказать по правде, дураками
Всегда Мудищевы слыли,
Зато большими елдаками
Они похвастаться могли.

Свои именья, капиталы
Спустил Луки распутный дед,
И наш Лукаша, славный малый,
Остался нищим с ранних лет.

Судьбою не был он балуем,
Но про него сказал бы я:
Судьба его снабдила хуем,
Не давши больше ни хуя.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Настал и вечер дня другого.
Одна в гостиной ждет-пождет
Купчиха гостя дорогого,
А время медленно идет.

Вдова пред вечером в пахучей
Подмылась розовой воде
И смазала на всякий случай
Губной помадой по пизде.

Хоть всякий хуй ей не был страшен,
Но тем не менее ввиду
Такого хуя, как Лукашин,
Она боялась за пизду.

Но чу! звонок. О миг желанный!
Прошла еще минута, две —
И гость явился долгожданный —
Лука Мудищев — ко вдове.

Пред ней стояд, склоняся фасом,
Дородный, видный господин
И произнес пропойным басом:
«Лука Мудищев, дворянин».

Он вид имел молодцеватый:
Причесан, тщательно побрит,
Одет в костюм щеголеватый,
Не пьян, но водкою разит.

«Ах, очень мило... Я так много
О вашем слышала...» — Вдова
Как бы смущалась немного
Сказать последние слова.

«Да, мог бы смело похвалиться
Природным даром я своим,
Но лучше в деле убедиться,
Чем доверять словам чужим».

И, продолжая в том же смысле,
Уселись рядышком болтать,
Но лишь одно имели в мысли —
Как бы скорей ебю начать.

Чтоб не мешать беседе мирной,
Ушла Матрена в уголок,
Уселась там себе за ширмой
И принялась вязать чулок.

И вот вдова вдвоем с Лукою.
Она и млеет, и дрожит,
И кровь ее бурлит рекою,
И страсть огнем ее палит.

Вдова наедине с Лукою,
Не в силах снести сердечных мук,
Полезла трепетной рукою
В прорез его суконных брюк.

И от ее прикосновенья
Лукашин хуй воспрянул вмиг,
Как храбрый воин пред сраженьем,—
Могуч, и крепок, и велик.

Нашупавши елдак, купчиха
Вся разгорелась огнем
И прошептала нежно, тихо,
К нему склоняся: «Лука, пойдем».

Срывает башмаки и платье,
Рвет в нетерпенье пышный лиф
И, обе груди обнажив,
Зовет Луку в свои объятья.

Мудищев тоже разгорелся.
Тряся огромною елдой,
Как смертоносной булавой,
Он на купчиху устремился.

Схватил ее он поперек,
Заворотил на ней рубашку,
Раздвинул у купчихи ляжки
И хуй всадил ей между ног.

Но тут игра плохая вышла —
Как будто кто всадил ей дышло!
Купчиха начала кричать
И всех святых на помощь звать.

Она кричит — Лука не слышит,
Она вопит, она орет,

Лука ж, как мех кузнечный, дышит
И знай ебет себе, ебет.

Услышав крики эти, сваха
Спустила петлю у чулка
И говорит, дрожа от страха:
«Ну, знать, заеб ее Лука!»

Но через миг, собравшись с духом,
С чулком и спицами в руках,
Спешит на помощь легким пухом
И к ним вбегает впопыхах.

И что же зрит? Вдова стенает,
От ебли выбившись из сил,
Лука же, жопу заголив,
Свою еть жертву продолжает.

Матрена, сжалась над вдовицей,
Спешит помочь такой беде
И ну колоть вязальной спицей
Луку Мудищева в муде.

Лука воспрянул львом «свирепым»,
Матрену на пол повалил
И длинным хуем, точно цепом,
Ей по башке замолотил.

Но тут вдовица изловчилась —
Она жива еще была —
Луке в муде она вцепилась
И напрочь их оторвала.

Лукаша все ж успел старуху
В одно мгновение наповал
Елдой своей убить как муху
И сам безжизненно упал.

ЭПИЛОГ

И что же? К ужасу Москвы
Наутро там нашли три трупа:
Средь лужи крови труп вдовы
С пиздой, разорванной до пупа,
Труп свахи, распростертый ниц,
И труп Лукаши без яиц.



Аз емь хмель высокая голова боле всех плодов земных.
Лубок второй половины XVIII века. Гравюра на меди.
Фрагмент

В. Сажин

Рука победителя

Выбранные места из переписки
В. Белинского и М. Бакунина

Речь о победе, одержанной Белинским в эпистолярном поединке с Михаилом Бакуниным. Впрочем, для читателей этой переписки победа Белинского до сих пор не очевидна — ее свидетельством опущено во всех наличных публикациях писем Белинского. Причина этого объяснится ниже.

Спор вышел по поводу сообщения Бакунина в августе 1837 года о своей душевной победе над внешними обстоятельствами и «восстании» к подлинно духовному существованию¹. Белинского это задело. Его уязвило гордое заявление Бакунина о победе над собой, которое звучало (или так воспринималось Белинским) как укор отстающему другу.

Белинский решил продемонстрировать, что цена победы Бакунина над собой невелика, поскольку не так глубока степень его падения. Иное дело — пропасть, в какой находится Белинский.

Так, в письме Бакунину от 16 августа 1837 года Белинский положил начало своеобразному соревнованию со своим другом в описании сравнительной глубины нравственного падения друг друга.

Белинский открыл Бакунину два главных своих порока: самолюбие и чувственность, подробно описал проявления каждого из них, с душераздирающими деталями рассказал о гибельных обстоятельствах своей «внешней» жизни, о безнадежных попытках борьбы с безденежьем, о долгах и жизни за чужой счет, признался в жажде «любви чистой и высокой», а за отсутствием ее — погруженности в разврат и увлечении продажной любовью.

Таким образом Белинский намеревался доказать Бакунину свое первенство в степени падения и тем объяснить невозможность собственного духовного «восстания».

В завершение письма Белинский бросал Бакунину вызов: «Итак, Мишель, я сказал тебе все и о тебе и о себе: заплати и мне тою же откровенностью. Я признался тебе во всем, в чем только имел признаться; я показал себя тебе во всей наготе, во всем безобразии падения, открыл тебе мои раны — измеряй их великость, но для того, чтобы исцелить, а не растравить...»²

По-видимому, Бакунин слабо оборонялся, убеждая друга, что хоть тоже имеет свои пороки и слабости, но не так они вообще велики и у Белинского, чтоб не суметь преодолеть их во имя духовного просветления. Но Белинского переговоры было нелегко.

К прежним аргументам он добавил новые. Как будто забыв собственное заявление, что он сказал все о своем падении, в письме от 1 ноября 1837 года Белинский сообщает: «Но это не все, а начавши говорить, я люблю все сказать»³. Следуют новые саморазоблачения: о растрате денег, одолевшей его апатии и тоске, желании в разврате заглушить «немолчный вопль нужды и обязательства». Бакунин должен был признать, что Белинский более глубоко пал и внешне обстоятельства действительно препятствуют его «духовному восстанию».

Но, видимо, признать этого Бакунин не захотел и в качестве контраргумента сообщил Белинскому новость, которая, вероятно, должна была убедить друга, что ему, Бакунину, тоже не сладко приходилось в борьбе с собственными немалыми пороками. Оказалось, что Бакунин был онанистом.

По словам Белинского, эта новость его потрясла, но не настолько, чтоб признать победу Бакунина. Оказалось, что и до сих пор он еще не все самое страшное о себе сообщил другу. «Твоя искренность потрясла меня, — писал Белинский в письме, условно датированном 15—20 ноября 1837 года, — и я хочу тебе заплатить такую же сколько потому, что истинная дружба может существовать только при условии бесконечной доверенности и совершенной откровенности, столько и потому, что теперь меня ужасает мысль, что ты думаешь обо мне лучше, нежели я заслуживаю»⁴. Не давая другу одержать верх в соревновании по прыжкам в пропасть, Белинский демонстрирует, что глубина его падения все-таки значительно больше: «Итак, узнай то, что я так упорно от всех скрывал, вследствие ложного стыда и ложного самолюбия — я был онанистом и не очень давно перестал им быть — года полтора или два. Я начал тогда, когда как ты кончил — 19-ти лет. В первый год я делал сначала раза по два по три в неделю, потом в месяц. В последующие годы раз по пяти в год, наконец, раз или два. Конечно, это еще очень умеренно и благообразно; нонисколько не удивительно, потому что я был уже не ребенок, а студент, читал Шиллера, Байрона, бредил романтизмом и сочинял свою драму. Сначала я прибег к этому способу наслаждения вследствие робости с женщинами и неумения успевать в них; продолжал же уже потому, что начал. Бывало в воображении рисуются сладострастные картины — голова и грудь болят, во всем теле жар и дрожь лихорадочная; иногда удержусь, а иногда окончу гадкую мечту еще гадчайшею действительностью. Нет, Мишель, что ни говори, а я превосхождне тебя: я не был кадетом, не был офицером в Москве, без книг, без людей, без денег и сапог, я начал не мальчишкою, а юношею — нет, я выше тебя.

Бывало Станкевич, говоря о своих подвигах по сей части, спрашивал меня, не упражнялся ли я в этом благородном и свободном искусстве: я краснел, делал благочестивую и невинную рожу и отрицался. В начале моего письма я сказал, что твое письмо произвело во мне кроме изумления еще и скорбь и радость, и что в последнем чувстве было и подлое и благородное. Я уже выше того, чтоб радоваться, что такой человек, как ты, подвержен был подобно мне гадкой слабости, и находить в пороке другого оправдание своему, но не скрою, что меня сначала и мгновенно как будто порадовало то, что ты скрывал свой порок от твоих друзей, так же как и я. Но это было только движением мгновенным, а после до сих пор я полон одним чувством — какою-то грустною любовью к тебе». С совершенным сознанием своей победы Белинский великодушно предлагает Бакунину вечную дружбу, которая, как он считает, только теперь, после предельной откровенности, и может установиться между ними: «Наш спор теперь выяснился...»⁵ Выяснилось, между прочим, гораздо более сказанного. Выяснилась (или еще раз подтвердилась?) неумная жажда Белинского в каждой точке спора с оппонентом одерживать верх, причем ценой этого верховенства может быть и абсолютное, ничем не ограничиваемое самобичевание и саморазоблачение (чуть ли не в полном смысле этого слова). Нарастающее проявление этого свойства, которое явилось в переписке Белинского с Бакуниным, довело его и до той откровенности, которую, во имя победы над соперником, он выплеснул на страницы своего письма.

Неистовый Виссарион и здесь одержал победу.

¹ Там же. С. 111

² Следующий ниже текст, который явился решающим аргументом Белинского в эпистолярном поединке с Бакуниным, выпущен во всех изданиях. Печатаем его по автографу ГИМ (ф. 281, ед. хр. 8). Его место в цитируемом издании на с. 111. За словом «а своем» следует читать — вместо отточия в скобках: «онанизме». Далее идет решающее признание Белинского.

³ Там же. С. 116.

¹ Письма Бакунина к Белинскому не сохранились, но об их содержании нетрудно судить по обстоятельному разбору в ответах Белинского.

² Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 9. С. 81.

³ Там же. С. 94.

Т. И. Печерская

Русский демократ на rendez-vous

1

Бог с ними, с эротическими вопросами,— не до них читателю нашего времени.

И Г Чернышевский Русский человек на rendez-vous

Поправьте одежду-то, да поговорим хорошенько ..

И Г Чернышевский Что делать?

Демократы-шестидесятники и проститутки — тема, конечно, не академическая. Есть от чего впасть в методологическую рефлексию. Во всяком случае, фильтр концептуальных норм не пропускает такой постановки вопроса «по определению». Этические компоненты исследования тоже традиционно субординированы. Не испытывая почтения к подобной субординации, мы тем не менее не собираемся покушаться на нравственность вождей шестидесятников. Обратимся к пограничной области, в которой слово и дело, общественное и частное, искусство и жизнь — словом, излюбленные оппозиции демократов смыкаются, не образуя промежуточного пространства или хотя бы разрыва. По нашим наблюдениям, разрыв все-таки существует, поскольку, как говорил Рахметов, «ведь я тоже не отвлеченная идея, а человек, которому хотелось бы жить». Само по себе это не улика, и доказательства здесь не требуются. Интереснее другое: механизм перевода двойной морали частной жизни в идеологические общественные программы (в литературе и критике) на выходе обеспечивал очищенный продукт кристальной ясности и безупречности. Этот механизм перевода и будет предметом исследования в дальнейшем.

Обратимся к сюжету, частотность которого в демократической литературе нельзя не заметить. В его основе — история проститутки и благородного молодого человека. Сюжет, проходя через разные слои литературы, неожиданно актуализировался в 60-е годы и органично вписался в эстетику и этику жизнестроительства и жизнестроительства, что в мифе шестидесятничества одно и то же.

Пародия точнее всего ухватывает структуры текста, подающиеся клишированию, она своего рода канон наизнанку. Исходя из этого, воспользуемся пародийным вариантом интересующего нас сюжета. В «Записках из подполья» герой Достоевского предается таким мечтам: «Я, например, спасая Лизу, именно тем, что она ко мне ходит, а я ей говорю... Я ее развиваю, образую. Я, наконец, замечаю, что она меня любит, страстно любит. Я прикидываюсь, что не понимаю (я не знаю, впрочем, для чего прикидываюсь; так, для красоты, вероятно). Наконец, она, вся смущенная, прекрасная, дрожа и рыдая, бросается к ногам моим и говорит, что я ее спаситель и что она меня любит больше всего на свете. Я изумляюсь, но... «Лиза,— говорю я,— неужели ты думаешь, что я не заметил твоей любви? Я ви-

дел все, я угадал, но я не смел посягать на твое сердце первый, потому что имел на тебя влияние и боялся, чтобы, из благодарности, ты нарочно заставишь себя отвечать на любовь мою, сама насильно вызовешь в себе чувство, которого, может быть, нет, а я этого не хотел, потому что это... деспотизм... Это неделикатно (ну, одним словом, я тут зарепортовался в какой-нибудь такой европейской, жорж-зандовской, неизъяснимо благородной тонкости...). Но теперь, теперь-то ты моя, ты мое создание, ты чиста, прекрасна, ты — прекрасная жена моя.

И в дом мой смело и свободно
Хозяйкой волною войди!»

Затем мы начинаем жить-поживать, едем за границу и т. д. и т. д.¹ Далее герою становилось тошно от этих картинок, и он «кончал тем, что дразнил себя языком».

Чернышевский охотно реализует подобные сюжеты всерьез, окрашивая их пафосом сентиментальности и назидательности. Достаточно сказать, что свою историю с Кирсановым Настя Крюкова рассказывает перед скорой кончиной, рассказывает восторженно, постоянно умиляясь трюму, «какой Сашенька добрый». Характерно, что история Насти заканчивается смертью героини. Довод здесь вполне основательный: «Разумеется, Крюкова была ему не пара, потому что они были не пара между собою по развитию». К счастью, героиня умирает, не узнав жестокого авторского заключения, не ведает о нем и герой, во всяком случае, это не мешает отыграть свою роль до конца.

Структурным признаком данного сюжета является и случайность встречи. Действительно, каким образом благородный юноша может познакомиться с проституткой? Не по прямой же надобности, не как все прочие, готовые «пользоваться и бросить». Например, Настя Крюкова сама пристает к Кирсанову, приходит к нему домой. Однако и после этого герой остается тверд: «Нет, говорит, вина я вам не дам, а чай пить, пожалуй, давайте». Увлечаясь нравственной безупречностью своего героя, автор пропускает множество двусмысленных ситуаций, по сути комичных: «А знаете, что я по вашему сложению вижу: вам пить, вредно; у вас от этого чуть ли грудь-то уж не расстроена. Дайте-ка я вас осмотрю». Излишним было бы говорить, что «эротический» момент в подобном сюжете следует только после идеологического: «Как это вы захотели приласкать меня, Александр Матвеевич?» А он сказал: «Потому, Настенька, что вы теперь честная девушка».

В тех случаях, когда герой «должен подавить в себе любовь» («любовь связала бы мне руки»), дело не доходит до эротической развязки, и автор, избавляя героиню от смерти, отправляет ее куда-то в неизвестность, вполне ясно намекнув на дальнейшую судьбу: «Что было потом с этой дамой? В ее жизни должен был произойти перелом, по всей вероятности, она и сама сделалась особенным человеком».

Таковы в общих чертах сюжетные приметы любовных историй. Нет необходимости множить примеры из других произведений, поскольку роман «Что делать?» давал исчерпывающий ответ желающим подражать.

Тут, впрочем, целая психология. Может быть и то, что я просто трус. А может быть и то, что я нарочно воображаю перед собой публику, чтобы вести себя прилично, в то время когда буду записывать. Причин может быть тысяча.

Ф. М. Достоевский. Записки из подполья

Чтобы объяснить притягательность подобных сюжетов, посмотрим на них с закулисной стороны. Не возбраняется — демократы так любили поверять литературу жизнью. Дневники, письма, мемуары многое объясняют на этот счет. Согласимся с рассуждением Чернышевского: «Законы человеческого действия, игру страстей... мы можем изучать, внимательно наблюдая других людей; но все знание, приобретаемое этим путем, не будет иметь ни глубины, ни точности, если мы не изучим сокровеннейших законов психической жизни, игра которых открыта перед нами только в нашем (собственном) самосознании»¹. «Игра страстей» была известна демократам не по наблюдениям за другими. Испытания духа и плоти, бездны чувственной жизни отрафлентированы в дневниках и письмах глубоко и мучительно. Тем парадоксальнее выглядит кастрированный и вымученный выход на поверхность, означенный в текстах приторными историями с проститутками и утренним чаем втроем. Да и идиллии-то эти, как замечает парадоксалист Достоевского, напускные, книжные, сочиненные. Проще всего было бы объяснить подобные противоречия отсутствием эстетического вкуса, творческой несостоятельностью (что, кстати, и делали «старые друзья Некрасова»). Однако а-бличительное направление тут мало что прояснит. Создаем, что герой Достоевского потребовался нам не только для комментария. Достоевский исследовал тип, известный в демократической литературе как «новый человек», «нигилист», «реалист», с несколько другой позиции. В типологии героев Достоевского он назван «подпольным человеком». Феномен сознания «подпольного человека», существовавший до и помимо литературы, ставший ярчайшим явлением социально-психологической жизни России середины XIX века, дал множество вариантов отражения. В сущности, «новый человек» — инвариант компенсированного «подпольного» сознания, компенсированного в первую очередь идеологически. Развитие этой мысли не входит в задачи статьи, а потому ограничимся лишь указанием на ее связь с интересующей нас проблемой.

Идея самопостроения личности, развернутая вождями шестидесятников в «новый завет для большинства», отрафлентирована в сознании ее авторов как способ преодоления «исходного материала», исправление замысла Творца. «Сложная система всевозможных ломаний» подробно определяла, «чем и как должен заниматься мыслящий реалист, как он должен вести себя по отношению к своим родителям, любимой женщине, к своим друзьям, знакомым, к народу, чем он должен питаться, следует ему или не следует курить табак и когда, и в каком количестве»².

Взаимоотношения с женщиной неизбежно встраивались в идеологему, расшифровать которую можно только голыдикинским способом: «...умоляю вас читать его наоборот, — совсем наоборот... давая обратный смысл всем словам письма моего».

Неудовлетворенность «исходным материалом» основывалась как на ощущении физической ущербности, неприглядности, так и на неосвоенности языка общения: неумение разговаривать свободно в обществе, неумение танцевать, закомплексованность при знакомстве с женщинами и, как следствие этого, боязнь насмешки. Литературные герои ведут себя «совсем наоборот». Вспомним наблюдения Веры Павловны: «Однако ж он вовсе не такой дикарь, вошел и поклонился легко и свободно». Более того, Лопухов непринужденно ведет светский разговор с женщинами, успешно танцует: «бойкая девица» подлетела к Лопухову — «Мсье Лопухов, вы должны танцевать. — С одним условием, — сказал он, вставая и кланяясь. — Каким? — Я прошу у

вас первую кадрили». На третью кадрили он уже просит Веру Павловну.

Физической слабости, «неразвитости членов» как не бывало: герои сильны, храбры, не дают спуска «светским хлыщам». Эпизоды из жизни Кирсанова, Лопухова вполне красноречивы: «Во мгновение ока дама взвизгнула и упала в обморок, а Nicolas постиг, что не может пошевелить руками, которые притянуты к его бокам, как железным поясом, и что притиснуты они правой рукою Кирсанова, и постиг, что левая рука Кирсанова, дернувши его за вихор, уж держит его за горло...» О подвигах Рахметова уж и говорить не приходится.

Ханжеская мораль, привитая «поколению семинаристов» с детства, породила бунт, но бунт книжный. Более всего она затронула интимные отношения с женщинами. Пожалуй, это самый болезненный предмет рефлексии.

В ранней юности, как и полагается, провинциальные мальчики сидели за книгами, не имея возможности участвовать в общей жизни, запретной по моральным нормам почтенных семейств. Позднее Добролюбов писал: «Я не знал детских игр, не делал ни малейшей гимнастики, отвык от людского общества, приобрел неловкость и застенчивость, испортил глаза, одеревенел все члены...»³ Романтическое книжное воображение рисовало образы Печорина, других демонических героев. Им соответствовали и женские образы, волнующие страстями и любовными драмами. В реальности приходилось довольствоваться подсматриванием за прислугой, разглядыванием спящих сестер, наконец, онанизмом. Впоследствии Чернышевский обосновал столь удручавшие его слабости («тайные мерзости») желанием сохранить девственность для единственной в жизни любимой женщины. Добролюбов, вероятно, находил утешение в исторических аналогиях: «Рассказывают наверно, что Фон-Визин и Гоголь были преданы онанизму, и этому обстоятельству приписывают даже душевное расстройство Гоголя»⁴. К сравнениям с великими людьми оба прибежали довольно часто, считая, что слабости великих извинительны («...Байрон пил не потому, почему пьет Петр Андреевич»)⁵. Исходя из этого, Чернышевский подробно описывал «тайные мерзости», попутно сожалея о возможной пропаже дневников, которые будут интересны «будущему биографу». (Это уж точно — добавим мы от себя.) Характерно, что при подготовке этой части дневников к печати, издателям не приходилось пользоваться многоточиями и пустыми скобками (общепринятыми знаками почтительной целомудренности потомков). Ханжество автора упреждало ханжество исследователей: лакейско-медицинский слог переводит прямые обозначения в описательные конструкции. Как известно, замена непристойного выражения эвфемизмом лишь усиливает непристойность, но ханжеская мораль оп.сается слова больше, нежели смысла. Да и то сказать, «ближе их связь с народом, но это еще не движение самих масс». Позднее язык становится адекватным предмету, но тут уж в свои права входят издатели, а читателям остается созерцать решета текста. Правда, исследователям можно заниматься реставрацией текста, — чего не сделаешь ради науки.

Что ты мне тогда же не кинула в рожу, когда я тебе рэцен-то читал: «А ты, мол, сам зачем к нам зашел! Мораль, что ли, читать!»

Ф. М. Достоевский. Записки из подполья

Нет, нет, в подделках я знаток, умею отличить хорошую от дурной; но неподдельного вина оценить я не могу.

Н. Г. Чернышевский

Вырвавшись из провинции в столицу, оказавшись на свободе, будущие вожди ощутили близость Тулона. Постоянно угнетало другое: интимная жизнь, вывихнутая из-за несоответствия амбиций и возможностей, менее всего подава-

лась полководческим стратегиям. Прекрасные барышни, возвышенные, образованные девицы издаലെка мелькали в гостининых богатых домов, где приходилось давать уроки их малолетним братьям. В гостях неотвязная застенчивость скрывалась по рукам и ногам: другие повесничали и танцевали, другие, но не они.

Добролюбов, плакавший по ночам над повестями Тургенева, влюбляясь в его романтических героинь, днем холодно и дерзко разговаривал с писателем в редакции «Современника». Тургенев, по его мнению, был баловнем судьбы, «аристократом, красавцем», его обласкивали роскошные женщины в «великосветских салонах». А между тем его собственная романтическая история с генеральской дочерью кончилась трагикомично, на мотив «Он был титулярный советник, она генеральская дочь...». Словом, сфера, где только и могли вполне реализоваться претензии, интеллектуальные, духовные, оказывалась запретной. А ведь и мечты-то были не бог весть какие заоблачные: «Если бы у меня была женщина, с которой я мог бы делить свои чувства и мысли до такой степени, чтоб она читала даже вместе со мной мои (или, положим, все равно — твои) произведения, я был бы счастлив и ничего не хотел бы более (...) сознание полной бесплодности и вечной неосуществимости этого желания гнетет, мучит меня, наполняет тоской, злостью, завистью, всем, что есть безотрадного и тягостного в человеческой натуре»⁷.

Оставались «из разряда Машенок», как условно называл Добролюбов проституток (по имени одной из них, близкой ему доле других). «Петербургские камелии» вошли в разночинскую литературу и жизнь особым образом. В литературе натуральной школы им тоже нашлось достойное место. Они были материалом для физиологов, иллюстрировали открытие прыщавых интеллектуалов — и проституток любить умеют. И в том и в другом случае предметом изучения и неподдельного интереса были именно они. Подпольное пространство «нового человека» знает только себя. Камелиям, помимо услаждения плоти, пришлось обслуживать амбиции авангарда русской демократии. Разумеет я, в литературе все вошло «совсем наоборот», но с характерным переносом сюжетного акцента — на первом плане благородный юноша, герой и благодетель. Не будем возвращаться к литературным сюжетам. А вот соответствующие «жизненные сюжеты» остались в закулисной, черномом пространстве писем и дневников, хотя и здесь ориентация на «большую литературность», «правильность» поведения и чувствования определяла режиссуру, оценить которую предлагалось «будущему биографу». Однако в данном случае литература оказывалась неизмеримо выше жизни, она подвергала сюжеты идеологической обработке. Загрываться так в жизни было невозможно. Существовало оправдание: «Любови к ней я не могу чувствовать, потому что нельзя любить женщину, над которой сознаешь свое превосходство». Другими словами, невозможно вместе «читать произведения» — книжные души требовали книжных чувств. С другой стороны, это только в литературе можно отправить камелию на погост или в дальние страны. А в жизни охлаждение наступало еще быстрее. Высокий склад ума не позволял «малейшему чувству вкрасться в животные отношения. Ведь все это грязно, жалко, меркантильно, недостойно человека»⁸. «Недостойно человека» — не меньше. Далее начиналось самое сложное — несмотря на собственный подход, девушку необходимо было спровоцировать на чувство. Необходимо для утешения уязвленного самолюбия, необходимо, чтобы хоть перед этим женским существом ощущать себя особенным, «не таким, как все». Провокация чувств достигалась известным способом — ведением душеваспительных разговоров, тех самых, от которых выворачивало героя Достоевского: «И как мало, мало нужно было слов, как мало нужно было идиллии (да и идиллии-то еще напускной, книжной, сочиненной), чтоб тотчас же и повернуть всю человеческую душу по-своему». То, что для героя является предметом стыда, для наших героев — предметом гордости. В записи Добролюбова его речи выглядят черновыми вариантами будущих лите-

ратурных сюжетов, но доведенных до той черты, за которой требуется ответное чувство от героя. Жалостные беседы, возмев действие, повергали жертву амбициозности клиента в ужас от бессмысленной прожитой жизни: «Каждый раз она передо мной оправдывается в своей жизни...»¹⁰ Трудности в общении с забытыми девушками, не способными понять высокий строй мыслей, не останавливали: «Они все необразованны, с ними говорить о чем-нибудь порядочном трудно, почти невозможно»¹¹. Оставались чувства жалости и любви: «Сколько ни встречал я до сих пор этих несчастных девушек, всегда старался я вызвать их на это чувство, и всегда мне удавалось»¹². Какая гордость слышится в последней фразе, но истинное удовлетворение наступает, когда девушка начинает «прогонять» от себя своих гостей» (а ведь «не прибавил ни рубля»). Иногда возникали своего рода романы, если удавалось «в своей ничтожности удовлетвориться... мизернейшим чувствованищем». История эти, как, например, история Добролюбова с Машенькой, заканчивались уныло и неромантично: «Я стал опять укорять ее за переход в, и притом такой отчаянный. (...) — Да, вот теперь из-за двадцати пяти целковых в, должна жить... — Как так? — Так...»¹³ Впрочем, иногда «что-то на совести» заставляло продолжать визиты из чисто гуманных побуждений: «Я принялся утешать Машеньку словами и поцелуями и наконец начал упрашивать, чтобы она не сердилась на меня, на что она отвечала мольбами ходить к ней (...) Я утешил ее обещанием прийти в четверг или непременно в воскресенье. И теперь меня тянет к ней, хотя телесного возбуждения вовсе нет. А так, как будто что-то на совести»¹⁴.

Чувства подхлестывались разнообразно: особое наслаждение доставлял визит к благородной барышне через полчаса после посещения девушки «из разряда Машенок». Учитель очень прилежно мог рассмотреть свою ученицу на предмет сравнения («...она тоже недурна собой...»). А визитов-то много, бедность не свой брат: «Два часа спустя я сидел у Куракиных, и в классную комнату вошли мать и сестра Бориса. Я в первый раз увидел его сестру при свете (...) сестра — это чудо что такое. Ей, должно быть, лет пятнадцать или семнадцать. Она великолепная брюнетка, небольшого роста, с чрезвычайно выразительными чертами лица»¹⁵. А дальше повторяется известная история: «Она не сказала ни одного слова, она посмотрела на меня с видом небрежного покровительства»¹⁶. Что ж, дорога известна — опять к Машеньке. Тут уж можно и покапризничать: «...я начал выражать (...) свое неудовольствие на то, что Машенька продалась в, (...) Я все продолжал в том же тоне и навел на нее тоску... — Помилуй, мой друг, — разве это не все равно: ведь ты ходил ко мне и знал, что на квартире точно так же, как и здесь, ко мне все ходили. — Нет, не все равно: там, помнишь, когда я к тебе пришел, ты меня приняла, а когда пришел капитан, ты прогнала его от себя... А здесь ты должна идти с тем, с кем мадам прикажет»¹⁷. Психологическая игра приводила к нужному результату: «Вдруг слышу — мне на руку падает горячая слеза, потом другая, третья...»¹⁸

Потребность унижать и унижаться перед существом презираемым доставляла особое наслаждение. Достоевский описал это свойство подпольного сознания, обнажив вершины и бездны человеческого чувствования. Прототипы оставались прототипами, тщательно пряча свое подполье от чужого взгляда и слова. Эстетическое преодоление замещалось идеологической компенсацией, сотворением мифа: «Сознательно мирские наслаждения // Ты отвергал, ты чистоту хранил...» Впрочем, они не очень надеялись на других, сочиняли сами свои книжные идиллии, наивные и безвкусные. Им было невдомек, что собственный психологический опыт, оставшийся эстетически неотрафлелированным, был ценно богаче и глубже «жорж-зандовских» клише.

4

Надобно еще спросить себя: точно ли мертвецы лежат в этих гробах! Не живые ли люди похоронены в них!

Н. Г. Чернышевский

Ханжество оказалось прекрасным консервантом мифа о непорочном зачатии сюжета, в котором благородный юноша побеждает пороки. Современники, настроенные на житийный канон биографии вождя, успешно справились с отождествлением литературных и жизненных сюжетов. Поэтому пошли еще дальше, сделав долженствование действительности, предъявленное в идеологемах, ее онтологической истиной. Результат, полученный теми и другими, хорошо известен. Сюжет «демократы и проститутки» — лишь частица общей лжи, но и он свидетельствует, что в проигрыше осталось целое поколение, поверившее рецептам, в проигрыше остались и вожди, замуравшие себя во лжи, мертворожденном сочинительстве. Но если там действовал закон самосохранения «подполья», хранившего свои тайны, то что движет нами, когда мы оплодотворяем научной мыслью и пестуем следствия, тщательно обходя причины. Что мы храним? Ответить на этот вопрос сейчас под силу, вероятно, только Феликсу Кузнецову, авторитетному полпреду академической науки о демократах. Скажем, что-нибудь в этом роде: «Действительное мировоззрение шестидесятников, выходцев из демократической среды того времени, было лишено и намека на эгоизм, бытовой цинизм и хищническую безнравственность. Меньше всего демократов занимали гедонические и приапические «концепции и теории любви». Основу демократического мировоззрения составляли боль за народ, изнемогавший под игом крепостничества и эксплуатации...»¹⁹ Как заметил один из героев Остров-

ского — «Умри — лучше не скажешь!» Пожалуй, лучше все-таки сказал Добролюбов, рассуждая о близких его сердцу падших созданиях: «Признаюсь, мне грустно смотреть на них, грустно, потому, что они не заслуживают того презрения, которому подвергаются. Собственно говоря, их торг чем же подлее и ниже... ну хоть нашего... торга, когда мы нанимаемся у правительства учить тому, чего сами не знаем, и проповедовать мысли, которым сами решительно не верим?... Разница только в членах, которые продаются».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 2. С. 488.
- ² Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество. Военные рассказы. Сочинение графа Л. Н. Толстого // Русская литературная критика 1860-х годов. М., 1984. С. 25.
- ³ Ткачев П. Н. Издательская деятельность Г. Е. Благосветлова // Шестидесятые годы. М.; Л., 1940. С. 228.
- ⁴ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1964. Т. 9. С. 307.
- ⁵ Добролюбов Н. А. Указ. изд. Т. 8. С. 466.
- ⁶ Чернышевский Н. Г. Собр. соч.: В 15 т. М., 1939. Т. I. С. 57.
- ⁷ Добролюбов Н. А. Указ. изд. Т. 9. С. 340.
- ⁸ Добролюбов Н. А. Указ. изд. Т. 8. С. 517.
- ⁹ Добролюбов Н. А. Указ. изд. Т. 8. С. 553.
- ¹⁰ Добролюбов Н. А. Указ. изд. Т. 8. С. 511.
- ¹¹ Добролюбов Н. А. Указ. изд. Т. 8. С. 510.
- ¹² Там же.
- ¹³ Добролюбов Н. А. Указ. изд. Т. 8. С. 569.
- ¹⁴ Добролюбов Н. А. Указ. изд. Т. 8. С. 558.
- ¹⁵ Добролюбов Н. А. Указ. изд. Т. 8. С. 555—556.
- ¹⁶ Добролюбов Н. А. Указ. изд. Т. 8. С. 556.
- ¹⁷ Добролюбов Н. А. Указ. изд. Т. 8. С. 557.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Кузнецов Ф. Ф. Круг Писарева. М., 1990. С. 924.



П. М. ШМЕЛЬКОВ. Занятие, требующее напряженного внимания. Гравюра на дереве. 1861

П. М. ШМЕЛЬКОВ. Занятие, не требующее напряженного внимания. Гравюра на дереве. 1861



Владимир Марков

История одних точек

В каждой строчке только точки;
Догадайся, мол, сама.

Исаковский

...чуткая цензура...

Пушкин

Точки в поэзии — благодатная тема для исследователя. Как это никто не догадался написать о них диссертацию. Еще страннее, что нет в русской поэзии сатирического гимна точкам. ими может пользоваться даже сам поэт — без всяких цензурных намерений. Лучший пример — «написанные» строфы в «Евгении Онегине». Пушкин вообще был мастером точек. В стихотворении «Ненастный день потух», например, и романтическая эротика и ревность переданы почти полностью точками. В наши дни интересный образчик использования точек можно найти у Николая Моршана в «барковском» стихотворении «Иванушка»: точки стоят в рифмующей позиции, и читающий в таком контексте сразу начинает перебирать свой репертуар нехороших слов; поэт дает разочаровывающую сноску, что это всего-навсего слово «тайком» (род словесного жеста), и точки означают шепотно-конфиденциальное распространение стихов отца русской поэтической похабщины¹.

Но «поэтические» точки еще не все, и здесь начинается тема этого этюда. Точки — один из любимых методов цензуры (и сверху, и «само-»), особенно при изыпании того, что в данный момент считается морально или политически неприемлемым. Разнообразие в их использовании паразитично. В самом конце пушкинской эпиграммы «Орлов с Истоминой в постеле» (1817) опускается совсем короткое слово (всего один слог, только две буквы)², хотя в других изданиях** точками заполняют полстроки, а то и всю строку. С другой стороны, в эротической элегии Языкова одна строка точек, как добросовестно сообщается в примечании, заменяет опущенные тринадцать³. Есть особые случаи, вроде второго издания «Сетей» М. Кузмина (1915), в котором военная (1) цензура заменяла точками целые стихотворения (вполне лексически пристойные), — где надо и где не надо видя гомосексуальную таму (тогда как первое издание 1908 г. свободно от цензурного вмешательства)⁴.

О царской цензуре существует большая литература (особенно выдаются труды М. Лемке). Меньше исследована цензура советская⁵. Может быть, здесь наибольшая трудность отделить прямое вмешательство цензурующих органов от добровольной самоцензурирующей («перестраховочной») деятельности как редакторов, так и поэтов. Можно написать объемистую историю как дореволюционного⁶, так и после-революционного «чего нельзя» (выражение Е. Эткинда). Среди наиболее показательных примеров последнего, без сомнения, будет обезбоженный и обесексенный сборник загадок Д. Садовникова⁷. Подчас мелочи интереснее массивных пред-приятий: например, замена мистических «цветиков нездеш-

них» «цветиками лазоревыми» в либретто «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова (где с трогательной неуклюжестью прибавляется лишняя музыкальная нота)⁸.

Но мы отвлеклись от точек. Они бывают разные: с одной стороны, стыдливые, с оглядкой, краснеющие, растерянные, хихикающие; с другой — самоуверенные, не терпящие возражений, все на пути сметающие, но также и такие, в которых перестарались, обратив внимание на то, что читателю и в голову бы не пришло, или же такие, которые почти полностью отвлекают внимание от текста и заставляют больше размышлять над умственными процессами цензуров.

Может быть, один из наиболее курьезных и радикальных случаев «уточнения» (приносим извинение за каламбур) — история напечатания одного экспромта Н. А. Некрасова. 11 августа 1856 г. Некрасов поехал наконец за границу поправлять свое здоровье и провел там с год. Европа ему понравилась (Вену одобрил, Венецией восхитился), и неприменной русской тоски по родине в его письмах этого периода нет⁹ (он даже послал одному адресату коллизейского мху). Некрасов и другим советовал ехать (дешево, пища хорошая); единственное, о чем он жалел, — что не приехал сюда, когда был моложе. Жил он в Вене, Неаполе и Париже, но дольше всего в Риме, а посетил (или был проездом) кроме Лондона (и упомянутой Венеции) Берлин, Флоренцию, Феррару, Чивитавеккию, Ливорно и Дрезден. За границей Некрасов опять встретился и сблизился с Авдотьей Панаевой¹⁰. Он активно переписывался с Россией и со знакомыми, проживавшими тогда за рубежом (с Толстым, особенно же с Тургеневым), с которыми он также в Европе и виделся. Герцен сравнил Некрасова в Риме со «шкурой в опере», но это было далеко не так: одних незабываемых строк о «море лазурном» и «солнце пурпурном» достаточно, чтобы оправдать эту поездку. Однако не все было безоблачно. Панаевой он тяготился, Герцен его не принял, знакомая хандра начинала одолевать. Рим в конце концов надоел, болезни он не вылечил. В июне 1857 г. Некрасов пустился в обратный путь. Из Кенигсберга он (с купленной собакой) ехал восемь дней и, приехав, засел на заранее нанятой даче в Петергофе. Первым делом он написал письмо Тургеневу (30 июня), потом сделал приписку к панаевскому письму к Лонгинову.

Михаил Николаевич Лонгинов (1823—1875)¹¹, известный сейчас главным образом как адресат стихотворного послания А. К. Толстого о дарвинизме, заслуживает внимания. Литературоведу не обойти этого человека, который сделал значительный вклад своими историко-библиографическими трудами (а также воспоминаниями, предисловиями, письмами и речами) в изучение «Арзамаса», «Беседы», «Зеленой Лампы» и масонства, а также Карамзина, Шаховского, Чаадаева, Тургенева, Языкова, Фета, А. К. Толстого, С. Аксакова, Баратынского, Сенковского, Козлова, В. Л. и А. С. Пушкиных, Батюшкова, Гнедича, Лермонтова, Дмитриева, А. Майкова, Рылева, Грибоедова, Полевого, Дружинина, Крылова, Плетнева, Лажечникова, Жуковского, Тютчева, Хомякова, Гоголя, Жемчужникова, Панаева, Мерзлякова, Новикова и нескольких менее крупных писателей и поэтов. В июне 1857 г. Лонгинов еще не был архиреакционным начальником Главного Управления по Делах Печати. Он принадлежал к кругу «Современника», печатался в нем, был душой общества и близким другом Некрасова (это он ввел его в члены Английского клуба). Лонгинов был также порнографом. Порнография процветала в кругу «Современника» в эти ранние годы, Тургенев, Дружинин и Панаев охотно упражнялись в этом жанре, и Некрасов не раз приложил руку к нему, хотя осталось от этого совсем немного: «Загадка», «Похвальная песнь Васильке» и «Послание к Лонгинову», — что может создать ложное впечатление, что Некрасов в «истинно русском» жанре уступает Пушкину с его многочисленными непристойными строчками и Лермонтову с его знаменитыми «юнкерскими поэмами»¹². Но даже в этой атмосфере, насыщенной похабщиной, Лонгинов был чем-то вроде короля: он издал в Карлсруэ сборник «Стихи не для дам».

Статья печатается с любезного разрешения автора.

¹ Например, в издании: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под ред. М. А. Цявловского. М.: Л.: Academia, 1936. Т. 1; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Л.: 1947. Т. 2, полутом 1. (Примеч. ред.).

² Вся последняя строка опускается, например, в издании: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / Под ред. Б. М. Томашевского. М.; Л., 1949. Т. 1. (Примеч. ред.).

Этому-то Лонгинову (одному из первых по возвращении) Некрасов написал в Москву несколько строк. Вот они:

1 июля Петергоф
Милый, душевно любимый и уважаемый мною Лонгинов.
Я наднях вернулся, или, лучше сказать, после разных пере-
ездов по Европе —

Наконец из Кенигсберга
Я приблизился к стране,
Где не любят Гуттенберга
И находят вкус в говне,
Выпил русского настою,
Услыхал «ебена мать»,
И пошли передо мною
Рожи русские писать¹².

Некогда писать, а то бы я тебе настроил еще куплетов десятков...¹³ до другого раза. Твои библиограф. зап. мы с Тургеневым почитывали с удовольствием. Труды твои по этой части приняли очень цельный характер. Мы спасибо тебе сказали в Париже, между прочим, за то, что ты напечатал «нас было двое на челне». Будь здоров. На днях я напишу больше. Целую тебя.

Н. Некрасов

Некрасов очень торопился: пропустил год в дате, написал Гуттенберга через два «т», сократил «библиографические записки» и переврал первую строку в только что опубликованном Лонгиновым в «Современнике» пушкинском «Арионе». Письмо — с пылу, с жару, и экспромт подлинный (позднейшие публикации сообщают даже об одной зачеркнутой строке, см. ниже) — и немногим уступающий знаменитому лермонтовскому («Прощай, невытая Россия») — своеобразным антиподом которому он является: Лермонтов покидал, Некрасов возвращался. Лонгинов на письмо отозвался¹⁵.

Некрасовское письмо лежало в архивах 65 лет. В 1922 г. оно было опубликовано на с. 230 петроградского сборника «Некрасов по неизданным материалам Пушкинского Дома» (по иронии судьбы — на шесть лет позже опубликования ответа на него Лонгинова).

В 1927 г. К. Чуковский возвысил экспромт до статуса самостоятельного стихотворения и напечатал его отдельно от письма на с. 467 однотомного Полного собрания стихотворений в разделе стихов, не публиковавшихся при жизни поэта. Однометрик быстро стал основным изданием Некрасова и переиздавался несколько раз¹⁶. При этом везде повторялись два «т» в имени Гуттенберга, а в примечаниях каждый раз стояло: «Точками заменяются непристойные слова». Точности ради заметим, что первая буква в обоих словах давалась, во втором число точек соответствовало пропущенным буквам, первое же было напечатано «г...не» (т. е., на одну точку больше, чем надо). Последний раз стихотворение так было напечатано в шестом издании (1931). В седьмом (1934) его уже нет.

Для полноты следует отметить, что в 1930 г. Чуковский также сотрудничал с другим знаменитым некрасоведом, В. Е. Евгеньевым-Максимовым, в редактировании Собрания сочинений Некрасова, где в пятом томе письмо Лонгинову с экспромтом было напечатано на с. 303—304 (опять с сохранением двух «т» у Гуттенберга). Первое слово напечатано «в г...» (опять на одну точку больше), а конец шестой строки дан как «е... м...» — т. е. второе слово, вполне «пристойное», для порядка тоже «уточнено» (и тоже содержит на одну точку больше, чем надо)¹⁷. Тем не менее именно в этом издании, в первый (и пока в последний) раз, дана (в скобках между строками 4 и 5) еще одна, отброшенная некрасовская строчка: «Омрачился взор слезою».

Таким образом, это была самая полная публикация экспромта.

Возвращаемся к однометрику Чуковского. В седьмом издании (1934) экспромт не был напечатан, причем страница с ним (и «Похвальной песнью Васиньке»), видимо, была изъята в последний момент, потому что страница с «Загадкой» и «Посланием Лонгинову»¹⁸ была сохранена — вклеена отдельно в набранную книгу.

Забавно, что в том же 1934 году, когда была произведена описанная операция, вышел первый том еще одного Полного собрания стихотворений Некрасова, тоже под редакцией и с примечаниями Чуковского, но уже в издательстве «Academia»¹⁹. Экспромт в нем напечатан на с. 546. В нем все как в однометрике, т. е. экспромт напечатан в разделе «не включенного автором в основной текст», Гуттенберг с двумя «т», конец четвертой строки гласит «в г...не», конец шестой «е... мать» (точки, таким образом, проставлены с отменной тщательностью).

В 1948—1952 гг. было осуществлено первое полное собрание всех сочинений Некрасова. Редакторами были, во-первых, те же маститые некрасоведы Евгеньев-Максимов и Чуковский, во-вторых, печальной славы «литературовед» А. М. Еголин²⁰. В томе десятом (1952) этого издания помещено письмо Лонгинову, напечатанное по автографу Пушкинского Дома (с. 346, в разделе «Письма 1840—1862 гг.» под номером 274). Экспромт в письме напечатан так:

Наконец из Кенигсберга
Я приблизился к стране...

Кто был ответствен за это, мы вряд ли когда-либо узнаем, но, по-видимому, умы цензоров работали так: все знают, что русские не пьют водки (и уж конечно, не едят испражнений — ни чужих, ни своих) и не матюгаются; кроме того, у русского народа не рожи, а лица. Что же касается «Гуттенберга», то это самая большая напастина: всем известно, что русский народ культурен и читает больше других (не пришло в голову, что Некрасов тут наверняка делает выпад против царской цензуры). По-видимому, цензоры не заменили Кенигсберга Калининградом только потому, что боялись исказить метрику стихотворения.

Интересно, в каком виде экспромт появится в Полном собрании сочинений, которое начало печататься теперь. Среди стихов 1857 г. в первом томе его нет, но он может еще появиться в письме. Во всяком случае, «есть надежда», что собрание «будет полным наконец».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Моршен Николай. Эхо и зеркало. Berkeley, 1973. С. 88.

² Полное собрание стихотворений / Под ред. М. Азадовского. М.; Л.: Academia, 1934. С. 156; после строк:

Воображаю,
Как он ласкал
Мою Лилету

³ Ср. также пять четверостиший точек вместо стихотворения в III т. Брюсовского Полного собрания сочинений и переводов (СПб., 1914. С. 54) на месте некрофильческого «Призыва» (Urbi et orbi), не включенного, кстати, и редакторами недавнего советского семитомника.

⁴ Хотя материала и исследований отдельных эпизодов довольно много. См., например, интересную рецензию Глеба Струве «Чехов в советской цензуре» (Новый журнал. 1954. № 37. С. 290—296) или недавнюю статью: R a n n i t A. The Fine and Deadly Art of Soviet Censorship // Washington Post. 1980. Nov. 11. Избранную библиографию на эту тему см. в кн.: The Soviet Censorship / Ed. M. Dewhurst and R. Farrell. Metuchen; N. J.: Scarecrow Press, 1973; книга воспроизводит симпозиум на тему советской цензуры.

⁵ Здесь пальму первенства должны взять вычеркивания и замечания цензора Гедерштейна на полях пьесы Козьмы Пруткова «Фантазия» — они на уровне самого Пруткова.

⁶ Загадки русского народа. М.: Изд-во МГУ, 1955.

⁷ Ср. описанный мною случай самоцензуры в нотах романа «Черная шаль» (Новый журнал. 1955. № 42. С. 176—177).

⁸ См. письмо Некрасова Тургеневу от 21 октября 1856: «...на чужбине живешь видишь родину, только от этого не слаще и злости не меньше».

⁹ Ср. письмо Тургенева Анненкову от 27 июня 1856: Некрасов «все еще влюблен в эту грубую и гадкую бабу».

¹⁰ См. о нем очерк К. Чуковского «Миша» в кн.: Некрасов Н. Тонкий человек и другие неизданные произведения. М., 1928. С. 217—287.

¹¹ «Триптих» Лермонтова («Гошпиталь», «Петергофский празд-

ник», «Уланша»), отвергнутый было советским литературоведением (см. Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 4 т. М.; Л.: ОГИЗ, 1947. Т. 1. С. 6,— где невключение поэм объясняется тем, что они «плод коллективного сочинительства, степень участия в котором Лермонтова неизвестна»). Текст поэм недавно был напечатан в Russian Literature Triquarterly, 1976. N 14 (к сожалению, и тут с точками — не по цензурным соображениям, а потому, что не удалось найти полный текст) вместе с интересной статьей: Hopkins W. H. Lermontov's Hussar Poems. Теперь «Юнкерские поэмы» неожиданно вернулись в лермонтовский канон (см.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 639).

¹² Ср. в письме Некрасова Тургеневу от 27 июля 1857: «Я доволен своим возвращением. Русская жизнь имеет счастливую особенность сводить человека с идеальных вершин, поминутно напоминая ему, какая он дрянь,— дрянью кажется и все прочее, и самая жизнь».

¹³ Это многоточие не в скобках. Предполагаем, что тут пропуск нет.

¹⁴ Тем не менее о лермонтовском существует целая литература, а литературоведческое восхищение им не знает пределов (см.: Лермонтовская энциклопедия. С. 452).

¹⁵ См.: Архив села Карабихи. М., 1916. С. 124.

¹⁶ Однако его почему-то нет в кн.: История русской литературы XIX века: Библиографический указатель / Под ред. К. О. Муратовой. М.; Л., 1962.

¹⁷ В конце почему-то дано еще шесть точек.

¹⁸ Эти три стихотворения имеют свою историю опубликования. В «Загадке», например, даже либеральный К. Чуковский опускал в своем однотомнике целиком третью и четвертую строфу, а трехтомник Большой серии «Библиотеки поэта» под его же редакцией (Поля. собр. стих.: В 3 т. Л., 1967. Т. 1. С. 516—517) третью печатает почти целиком, а в четвертой выпускает строки 3—4; в послед-

нем же полном собрании Некрасова (Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. 1. С. 425), где стихотворение не разделено на строфы, выпущены всего лишь четыре конечных слова в разных строках (причем замена точек дефисами и угловые скобки придают всему супер-академический характер). «Послание Лонгинову» (написанное совместно с Дружининым и Тургеневым) Чуковский раньше одобрял за «обличение духовенства», однако в 32 строке выпускал слово «пернет», а в 44 «член», а позже выпустил и всю 44-ю строку (см., например, 6 изд. Полного собрания стихотворений (М., 1931. С. 619)). Мало того, он даже вставлял точки в имя героя лонгиновской поэмы (и ее заглавие) отца Пихатия (теперь это имя печатается полностью). «Библиотека поэта» повторяет пропуск 44-й строки, однако последнее полное собрание (см. выше в этом примечании) печатает строку наполовину, выпуская только «вынимаешь член». Наконец, в «Похвальной песни Васиных» Чуковским в однотомнике выпускалась вся первая часть, сочиненная Дружининым, а в заключительной, некрасовской, пропустились (по-разному, иногда с приведением первой буквы или слога и даже окончания слова, иногда с пропуском всего слова) четыре слова, которые и теперь пропускаются в полном собрании (однако теперь дается, хотя и в цензурированном виде, вся дружининская часть); все стихотворение теперь называется «Песнь Васиных». «Библиотека поэта» не печатает это стихотворение вообще.

¹⁹ На этот раз не удивляясь, почему К. Д. Муратова (см. прим. 16) не приводит это издание: вступительная статья к тому — Л. Б. Каменева.

²⁰ См. о нем, например, прим. 98 на с. 558 второго тома «Записок об Анне Ахматовой» Лидии Чуковской (Париж: YMCA-Press, 1988).

Университет Калифорнии, США

Г. А. Левинтон Достоевский и «низкие» жанры фольклора

Несмотря на весь наш «демократизм», мы все-таки относимся к исследуемым нами фактам психосоциальной жизни «архистократически». Между прочим, в области литературы и словесности считаем достойными нашего внимания по преимуществу или произведения «интеллигентов», сочиняющих для «интеллигентов» же, или же так называемые произведения «народной словесности», в которой мы доискиваемся то проявлений «коллективной психики» («этнопсихологии»), то традиционных продолжений глубокой старины. Громадное количество «литературных произведений», по своему влиянию на народные массы весьма могущественных, оставляются обыкновенно без внимания.

И. А. Бодуэн де Куртене¹

Многочисленные исследования Достоевского, направленные на выявление в его текстах архетипических черт и конструкций, все больше оттесняют исследование собственно фольклорных источников в самом узком смысле этого слова. Между тем очевидно, что эти два подхода ничуть не противоречат друг другу, что архетипическая основа романа ни в коей мере не исключает возможности прямой (цитатной, подтекстовой) мотивировки фрагментов или особенностей текста конкретным фольклорным источником². В этой работе мы пытались продемонстрировать некоторые из подобных примеров, ориентируясь на область весьма мало изученную

Предлагаемая вниманию читателей работа была прочитана как доклад на конференции в Музее Достоевского осенью 1975 г. при решительном неодобрении дирекции музея и радостном смехе большинства слушателей. В переработанном виде она была напечатана в «Wiener slavistische Almanach» (1982. Bd 9 С. 63—82) В нынешний вариант внесены некоторые исправления и дополнения, иногда довольно обширные.

(и как таковая, и в связи с ее литературными отражениями) — на малые фольклорные жанры (главным образом паремии-логические) и прежде всего обценного характера.

Если связи романов Достоевского с духовным стихом или легендой изучались весьма внимательно, то фразеологизмы, пословицы и т. п., связанные с фольклорной эротикой и скатологией, кажется, практически не рассматривались в числе источников. Однако не существует серьезных оснований для того, чтобы отрицать за такими текстами статус фольклорных текстов (проблема, например, специфической клишированности мата достаточно очевидна и весьма интересна), как и для того, чтобы отрицать влияние этой области словесности и языка на литературу. Более того, именно эта сфера как бы естественно предусматривается концепцией романа Достоевского как мениппеи, но, кроме анализа рассказа «Бобок», она практически отсутствует в книге М. М. Бахтина. Между тем соответствующие тексты, безусловно, интересовали Достоевского, об этом с очевидностью свидетельствуют записки в «Сибирской тетради», в основном паремииологического характера (и насыщенные этими паремиями «Записок из мертвого дома»), в том числе и обценного, ср. записки №№ 90, 471, 217³; показательно, что они не откомментированы в последнем академическом издании (или же комментарии пытаются затушевать неприличную интерпретацию, как в № 77)⁴. Интересно и то, что среди фольклорных тем у Достоевского немалое место занимают свадебные. Д. К. Зеленин, собрав все известные ему примеры свадебной формулы «хочу — скочу», приводит в частности сцену на суде в «Братьях Карамазовых»⁵; особенно важно в связи с последующим известное место из «Зимних заметок о летних впечатлениях»⁶ о заметке «Еще остатки варварства» (в действительности «Еще к характеристике Замоскворечья» — см. V, 60 и комм.— V, 367): «В руках у свахи был узелок, который она везла напоказ от некоторых новобрачных, очевидно, проведших счастливую ночь. В узелке, разумеется, заключалась некая легкая одежда, которую в простонародье обыкновенно показывают родителям невесты. Народ смеялся, смотря на сваху: предмет игривый». Ср. далее комментарии Достоевского: «Это скверно, это нецеломудренно, это дико, это по-славянски, знаю, хотя все это сделано, конечно, без худого намерения, а напротив с целью торжества новобрачной, в простоте души, от незнания лучшего, высшего, европейского». Далее следует рассуждение об употреблении

дамами ваты («с каким тонким расчетом и знанием дела они умеют подложить вату в известные места своей очаровательной европейской одежды <...> их дочери, эти невинные семнадцатилетние создания, едва покинувшие пансион, и те знают про вату, все знают: и к чему служит вата и где именно, в каких частях нужно употребить эту вату, и зачем, с какою-то именно целью все это употребляется») и далее: «...целомудреннее, что ли, они несчастной легкой одежды, везомой с простодушной уверенностью к родителям, с уверенностью, что так именно надобно, так именно нравственно...» Это место (напоминающее последующие построения Розанова) интересно не только как свидетельство интереса Достоевского к обряду (как национальному проявлению), но и в связи с тем, что здесь — в тексте публицистическом — более эксплицитно проявляются некоторые особенности, с которыми нам придется еще встретиться в собственно художественных текстах Достоевского.

Это относится прежде всего к приему специального подчеркивания «неприличного» характера текста. Так, слова предмет игривый напоминают рассматриваемые ниже случаи появления слов типа неблагопристойности, мужицкая поговорка как индексов общенного каламбура, находящегося где-то по соседству в тексте. Здесь соотношение «непристойного» и соответствующих слов-индексов вполне мотивировано. Ср. с этим и антонимический набор слов в конце всего пассажа: «чище, нравственнее, целомудреннее», подразумевающих свою противоположность не только по контексту, но и из-за негативно-вопросительной конструкции с что ли. Интересно, что это эксплицитное место объясняет менее прозрачный пассаж в таком существительном для нашей темы тексте, как повесть «Чужая жена, или Муж под кроватью»: «Это у тебя вата в ушах дурно лежит. — Ах, по поводу ваты. Знаешь ли тут наверху <...>. Так вот я и встречаю хорошенькую» (II, 70). Причина ассоциации ваты с женщиной эксплицитно указана в «Зимних заметках».

Такого рода игра, связанная с «материально-телесным низом», для Достоевского вполне характерна и, как мы увидим ниже, в самых «раблезианских» (в смысле М. М. Бахтина) своих проявлениях. На один такой пример давно уже указали М. С. Альтман и Н. И. Харджиев⁸: слова Лизы Хохлаковой в разговоре с Алешей, где «звуковые сдвиги и каламбуры использованы для реализации эротического плана»⁹:

«...А знаете, я хочу жать, рожь жать [=рожать]. Я за вас выйду, а вы станете мужиком, настоящим мужиком, у нас жеребеночек [=же ребенок], хотите? <...> завертеть его и спустить и стегать, стегать, стегать кнутиком: выйду за него замуж, всю жизнь буду спускать. Вам не стыдно со мной сидеть?» (XV, 21—22).

Мы можем указать к этому и реальный фольклорный источник: в гадании, записанном недавно в Ленинградской области¹⁰, варьируется обряд, в котором девица насыпает на свою постель рожь и говорит «суженый, ряженный, приходи рожь жать». Каламбур в этом гадании более сложен, нежели у Достоевского, т. к. связан с двойной метонимией: (1) действия и результата: т. к. рожать — это конечная, дальняя цель, девушка же зовёт суженого для более непосредственной цели (здесь, видимо, работает и прямое значение слова жать, т. к. рожь рассыпана по кровати — т. е. жать рожь — лежать на ржи — а также, возможно, и эротические употребления этого корня, в образованиях типа обжимать и т. п.)¹¹ и (2) действия и видения (с обоими ударениями — т. е. видения и видения), т. к. задача гадания состоит в том, чтобы девушке приснился жених (но при этом в большинстве гаданий такого рода приглашение жениха связано с эротической метафорикой — коня поить и т. п.). Нам неизвестны более ранние записи этого обряда, но странно было бы на этом основании утверждать, что его не существовало в XIX веке¹².

В примере Достоевского интересны не только сдвиги и каламбуры, но и последняя фраза Лизы — «метареплика», вскрывающая двусмысленность диалога. Таким же точно образом отмечаются и каламбуры в стихах Лебядкина, которые в черновых вариантах были гораздо более открытыми¹³.

В наброске «Картузова» (эту фамилию носил в черновиках Лебядкин) читаем:

Когда с знакомыми на седле летает,
А локоп ее с ветрами играет
... ..
Тогда молось, и трепещу, и наслаждений желаю,
И ей вслед с матерью слезу мою посылаю
(XI, 36, ср. X, 106).

«Как это на дамском седле летать можно? С ветрами? Странное выражение.

— Локоп с ветрами, в(аше) п(ревосходительст)во <...>
— Но все-таки с ветрами же... впрочем наслаждений желаю... Наслаждений? <...> Вам следует не смеяться, а краснеть <...> Это каких же таких наслаждений вы изволите желать, м(илостивый) г(осударь)? И так бесстыдно, могу даже сказать бессовестно выражаете свою мысль <...>
— Поэтическая мысль <...> в поэзии позволительно...
— <...> вздор... нигде не позволительны неблагопристойности» (XI, 37).

Другой пример из «Бесов» интересен тем, что непристойность достигается именно пропуском слова (одного из элементов фразеологизма), которое само по себе вполне невинно, но, когда его подчеркивает самый факт отсутствия, «умолчания», оно приобретает специфический смысл. «Другая же половина [sci.: ватаги] так и заночевала в залах в мертвояном состоянии, со всеми последствиями, на бархатных диванах и на полу» (X, 393). Соседство с бархатными диванами показывает, о каких, собственно, последствиях идет речь, но сочетание «со всеми последствиями» представляет собой эллипсис формулы «со всеми вытекающими последствиями», именно опущенное слово несет общенный, скатологический смысл¹⁴. Ср. подобного же рода описание, но без столь тонкой игры, в «Скверном анекдоте»: «всю ночь выносила через коридор из спальни необходимую посуду» (V, 40); ср. это же слово в соседнем эпизоде: «сел <...> так как был босой и в необходимейшем белье» (V, 41 — отметим, что это — описание свадьбы и даже, по существу, первой брачной ночи).

На том же приеме опущенного слова строится и наиболее интересный пример подобной игры, связанный с интересующей нас сценой в «Бесах» еще и обыгрыванием названия газеты «Голос» (в «литературной кадрили»: «эта охриплость голоса и должна была изображать одну из известных газет» — X, 389)¹⁵. Мы имеем в виду каламбур на названии этой газеты в «Крокодиле»¹⁶.

Название газеты «Волос» (достаточно прозрачное для читателя 60-х г. — ср., в частности, показательное склонение этого слова: «набрал... старых „Известий“ и „Волосов“» — V, 207) в окончательном тексте появляется несколько раз, но специально не обыгрывается («прочел еще утром в „Петербургских известиях“ и в „Волосе“» — V, 186, «сверяя ежедневно с „Волосом“ — 195 и ряд упоминаний на с. 205 и 207). Между тем в черновиках видно, что газетная тематика, уместившаяся на двух страницах окончательного текста, занимала в ней существенное место:

1. «Журнальные споры о крокодиле, „Волос“ и „Известия“» (V, 234); 2. «Вы привесок к „Волосу“, вы держитесь волосом и на „Волосе“, след(овательно) должны быть по возможности пусты, чтобы не оборвать „Волос“» (326); 3. «„Родные выписки“ привесок к „Волосу“»; 4. «Чтобы все подписчики „Выписок“ устремились к „Волосу“. Таким образом „Волос“ длиннее станет» (327)¹⁷; 5. «„Волос“ хотя и тонок, зато ум короток» (329); 7. «Краевский и Загуляев (Газета „Волос“)» (332); 7. «Был в редакции „Волоса“» (327). И наконец 8. длинный диалог на с. 337: «И так уж нас, обличают в «Ведомости», прилагая к нам мужицкую пословицу, что у бабы волос долог, а ум короток... Этой пословицей они хотели щегольнуть народностью.

— А я хочу не издавать «Волос», чтобы все говорили обратное, т. е. что у бабы ум долог, а волос короток.
— Т. е. у нас, а не у бабы.

— Ну да, у нас, разумеется, не у бабы же... Да и нейдут к бабе короткие волосы <...>¹⁸

— Лучше уж: у волоса ум долог, а у бабы ум короток.

— Ну да... только как же у волоса ум... А по-моему, лучше у «Волоса» ум долог.

— Нет, у бабы.

— Ну, я, по правде, не литератор¹⁹, а вы знаете народность».

Все эти примеры отчетливо указывают на какую-то игру, основанную на каламбуре и на поговорке. Первое поддерживается всем контекстом каламбурных названий газет и журналов в «Крокодиле», таковы в тексте «Петербургские Известия» («СПб ведомости» — см. выше пример 8) и специально: «Как сын отчества говорю, то есть говорю не как «Сын отчества», а просто как сын отчества говорю» (V. 190). В черновиках — те же «Известия» (ср. в раннем наброске «Весть» — V. 322), журнал «Чайник» («Будильник». V. 324), «Головешка» (V. 329) — т. е. «Искра» («Головешка» появляется и в «Скверном анекдоте», ср. Альтман М. С. Указ. соч. С. 243); наконец, «Читальня», т. е. «Библиотека для Чтения», в которой сотрудничал Краевский до «Голоса»: «Я уже утопил журнал „Читальню“, утоплю и „Выписки“» (V. 327)²⁰, ср также в фельетонах «Звук» = «Голос» (см. ниже)²¹, «Современный» («Современник», XX. 104) и т. п. Ср. также игру на названии «Свисток»: «такое ретроградное желание <...> могло навлечь на нас свистки общественности и карикатуры г-на Степанова» (V. 183—184). «Вы непременно будете ослеплены в хронике прогресса и в сатирических листках наших» (V. 184), «боюсь <...> свиста сатирических газет наших» (V. 198)²². Наконец, показательно, что Краевскому специально посвящены несколько статей и фельетонов Достоевского и прежде всего статья «Каламбуры в жизни и в литературе», среди записей к которой находится первый набросок «Крокодила» (см. V. 387—389), но на этой статье мы подробнее остановимся ниже.

Эти материалы говорят только о каламбурном характере подтекста (и самого источника, и его использования), но на сам источник указывает специально подчеркиваемая тема пословиц («мужицкая поговорка»²³ в примере 8, дважды повторенное слово народность — там же), поддерживаемая всем контекстом «Крокодила» с его частым обыгрыванием пословиц и упоминаниями самого слова поговорка²⁴. Из конкретных пословиц нужно назвать прежде всего «У бабы волос долог да ум короток» (см. примеры 8, 5, отчасти 4) и фразеологизм «висеть на волосе» (примеры 1—3). Последние случаи подчеркивают характерную для русской фразеологии тему волоса как предельно тонкого объекта (ср. ни на волос и т. п.). Особенно показателен пример 5, где в первой пословице долог заменено на тонок²⁵ (процесс сам по себе довольно сходный с заменой «Голос» на «Волос»), и эта замена указывает на действительный источник названия — пословицу, сопоставляющую голос и волос: «голос, что в жопе волос, тонок и нечист» (ср. вариант «Тонкий голосок — как пиздий волосок»)²⁶.

Предположение о цитировании этой пословицы подтверждается несколькими соображениями, но прежде, чем их привести, нужно подчеркнуть, что коннотацией цитирования пословицы оказывается именно опущенное, нигде не фигурирующее слово нечист (ср. хриплый голос, упоминавшийся в «литературной кадрили»). Отметим, во-первых, появление слова тонкий рядом с голос: «Голос его был заглушенный, тоненький» (V. 185, ср. 193: «своим визгливым голосом, чрезвычайно на этот раз отвратительным»). Во-вторых, в анонимных статьях в «Гражданине», предположительно атрибутируемых Достоевскому²⁷, «Голос» именуется «Звук» (с игрой, также связанной с темой «верха и низа»: «Разве когда осел ревет он не издает звука <...> Издавать звук еще не значит «Звук» издавать»)²⁸, и «маститому редактору этой газеты приписаны слова: «Ну, что такое газета? лист бумаги да еще нечистый» (курсив оригинала)²⁹. Вообще, контексты фельетонов о Краевском как бы призваны разъяснить читателю обценный характер анализируемого каламбурного

названия: «Почему, почему <...> все, только лишь касалось или коснется дело до литературной деятельности А. А. Краевского <...> тотчас же начинают престранным образом шутить <...> с таким безошибочным и невинным видом», «как же мне быть с <...> гадкими и глупейшими каламбурами, которые сами напрашиваются и будто нарочно из-под пера выскакивают» (XX. 137; 138, ср. 145)³⁰. Последний пример носит настолько явный характер автокомментария, что может в этом отношении быть сопоставлен только с автометаописательным характером диалога в примере 8. Достоевский именно «прилагает» к «Голосу» «мужицкую поговорку». Более того, если учесть сказанное выше об эпизоде из «Зимних заметок о летних впечатлениях», то слова «этой поговоркой» они хотя щегольнуть народностью» *mutatis mutandis* применимы к использованию пословицы Достоевским³¹.

Пословица, мотивирующая название «Волос», вполне «по-бахтински» играет на отношениях «верха» и «низа»: «голос, связанный с верхом тела, сравнивается с волосом, который, опять же, как и во множестве клишированных шуток и частушек, соотносится не с головой, а с задом или гениталиями, т. е. пословица как бы объединяет противоположные концы пищеварительного тракта»³². Это соотношение повторяется и на фонологическом уровне: различие слов голос и волос сводится к противопоставлению — в начале слова — наиболее задней (заднеязычной) и наиболее передней (губной) артикуляции из русских согласных (при этом в первом варианте пословицы все гласные — это [a] или его безударные альтернанты, кроме конечного (флексивного) гласного [i] в слове жопе и обоих гласных — в том числе и ударного — в слове [ničist], т. е. выделение этого слова происходит уже в самой пословице и лишь используется в цитированном ее тексте указанным выше образом. Эта фонетическая метафора как бы отождествляет ротовую полость (на уровне артикуляции — план выражения) со всем пищеварительным трактом в целом (на уровне лексики — план содержания). Такое отождествление точно соответствует данному в тексте Достоевского описанию внутренности крокодила: «...крокодил, к удивлению моему, оказался совершенно пустой. Внутренность его состоит как бы из огромного пустого мешка <...> Крокодил обладает только пастью <...> и <...> хвостом — вот и все, по-настоящему. В середине же между сими двумя его конечностями находится пустое пространство» (V. 196, ср. также обсуждение пищеварения крокодила — с 197 — особенно в черновиках: «...он совершенно пустой. Я полагал, что у него есть желудок, но ничего этого нет <...> ибо он весь — желудок» — V. 329).

Таким образом, возникает сложная сеть соотношений: уже в самой пословице содержится фонетическая метафора, соответствующая теме пословицы, реализованной в лексических ассоциациях: соотношение же лексического и фонетического уровня образует новое отождествление, которое для самой пословицы, может быть, и неактуально, но актуализируется в контексте использующего эту пословицу рассказа Достоевского.

Предполагаемые нами импликации, видимо, подтверждаются тем, что тема крокодила и прежде всего превращения в крокодила оказывается все время окруженной мотивами еды и дефекации (причем совместное появление этих двух тем опять-таки подчеркивает соотношение двух «концов» пищеварения). Самый эксплицитный пример этой связи — это жалоба героя: «не хочу обратиться в то, во что обращается всякая пища» (V. 198). В других примерах (в речи Елены Ивановны, что, как мы увидим ниже, немаловажно) еда и дефекация выступают в постоянном соседстве (естественно, также в контексте проблемы пребывания внутри крокодила): «...как же он будет сегодня там кушать и... и... как же он будет... если ему чего-нибудь будет надобно?» (V. 186). «И что я там буду кушать?... и... и как я там буду когда... ах боже мой, что они выдумали» (V. 203). В другом случае тема введена не прямо, а через неразличение немцем возвратных и невозвратных форм, но и тут связана «полость» крокодила и еда: «если Карлхен вирд лопаль» (V. 183), «штраф, когда Карл лопаль» (184) и, с

другой стороны, «и Карльхен перестанет лопаль» (есть) — V. 185)³³.

С этой двусмысленной связана другая — комедийная игра на непонимании и двузначности слова *вспороть*³⁴. Она определяется как «ретроградное желание» — само это словосочетание небезынтересно, т. к. слово *желание* явно двусмысленно, когда оно употребляется в связи с Еленой Ивановной. Вся тема Елены Ивановны содержит двусмысленности, освещающие и эпизод со словом *вспороть*. Ср. с одной стороны: «Не только не воспрепятствовал непреодолимому желанию своей супруги, но даже сам возгорелся любопытством» (V. 182). «Елена Ивановна даже до ревности развлекалась обезьянами и, казалось вся отдавалась им. Она вскрикивала от удовольствия (...) и хохотала» (V. 182, ср. смех Елены Ивановны и в других эпизодах, а также иные двусмысленные формулировки типа: «увлечения Елены Ивановны», «Елена Ивановна загуляла») — и с другой стороны: «Елена Ивановна выкрикивала, как иступленная, одно только слово: „Вспороть! вспороти!“» (183), «„Вспороти, вспороти, вспороти!“ — заливалась Елена Ивановна, вцепившись в шпуртук немца» (183), «щекотливое слово, „вспороти!“», «Елена Ивановна оказалась совершенно невинна» (184). К сожалению, трудно установить, имел ли в это время глагол *пороть* то эротическое значение, которое он приобрел в современном разговорном языке («*futurer*»), но уже у Дала находим значение «колоть, прокалывать, протыкать». Заметим, что с этими двусмысленными «лопать» и «вспороти» (причем последнее может оказаться и «трехсмысленной») сочетается каламбурная тема свистка.

Самому крокодилу также приписывается эротическая функция. В окончательном тексте она отражена только в словах «крокодильщика». В ответ на реплику «Я даже испугалась, — еще кокетливее пролепетала Елена Ивановна, — теперь он мне будет снится во сне», — отвечает: «Но он вас не укусит во сне». (V. 181). В черновиках эта тема отражается в виде «Фанданго»: «Крокодила я звала, // Грешным телом отдавалась, // Он хвостом ударил в воду, обвил. // А я млела, млела, млела, // И зубами в мое тело // Сладострастно он впился» (332). Более подробный вариант «Фанданго» — см. на с. 333—334 (рядом с ним появляются слова «остроты без зубов», связанные с темой крокодила и в то же время напоминающие автометаописательное употребление слова каламбур). В этом варианте интересно отметить слова *грешным телом*, которые, при всей их клишированности, будучи поставлены рядом с глаголом, не могут не ассоциироваться с вводным *грешным делом* (опять-таки каламбур на базе фразеологизма, клише). Хвост крокодила появляется и в окончательном тексте: *длинный хвост* (196). Так как именно зубы и хвост вводятся в эротический контекст, то фаллические импликации последнего слова вполне вероятны. Тогда утверждение, что «крокодил обладает только пастью (...) и хвостом» (196, на той же странице, что и *длинный хвост*), т. е. одно из описаний крокодила, связанных с нашей пословицей, может указывать на отражение в тексте «Крокодила» не только «анального», но и «генитального» варианта пословицы (т. е. второго из приведенных выше, соотносящего рот — ср. *пасть, зубы* — не с анальным, а с генитальным отверстием).

Итак, в рассмотренных случаях двусмысленность (полисемия) используется для описания того, что в быту часто именуется «двусмысленной» ситуацией³⁵. К этому можно было бы отнестись как к слабому каламбуру исследователя (каламбурчик-то плох), а не свойству текста, если бы подобное соотношение не повторялось применительно к другим фактам. Все рассмотренные случаи могут быть описаны как введение элементов, относящихся к «низу» (в смысле Бахтина), посредством таких приемов, которые как-то ассоциируются с признаком «низа», т. е. их обозначения в метаязыке включают этот или синонимичные ему элементы. К числу таких обозначений относится «подтекст»; в какой-то степени сюда же можно причислить и экспликацию obsceneных тем в черновике (т. е. большую откровенность черновика, — конечно, этот процесс можно рассматривать и наоборот, как

затушевывание obsceneного элемента при движении к окончательному тексту) — ср. частое использование в текстологии понятия *слоя* — т. е. представление о черновых вариантах как о нижнем слое текста. В какой-то степени черновик может даже рассматриваться как подтекст по отношению к окончательному тексту: и субъективно, для автора; и для читателя (и/или исследователя), обращающегося к черновику для экспликации текста, т. е. в поисках тех мотивировок, которые в тексте отсутствуют или присутствуют лишь имплицитно, но, по предположению читателя, остаются для этого текста актуальными³⁶. Наконец, использование для передачи темы «низа» цитат из «низких» фольклорных жанров — «низких» и с точки зрения нормативной эстетики, и с точки зрения представлений об иерархии фольклорных жанров, господствовавших в девятнадцатом веке (как наследие романтической фольклористики — ср. наш эпиграф), разумеется, среди нефольклорной аудитории.

Такое соотношение мы предложили бы назвать метаязыковой метафорой; при этом мы полагаем, что речь идет о вполне реальном феномене, а не о простой игре слов. Текст стремится описывать сам себя, причем на разных уровнях и разными способами. В конце концов, ведь и метаязык филологии представляет собой не собрание произвольных ярлыков, он хоть в какой-то степени мотивирован существенно описываемых феноменов (этому не противоречит многообразие терминов и их систем). Наглядным примером такой метафоры и вместе с тем не-произвольности входящего в нее термина был бы, скажем, такой легко представимый текст, в котором противопоставление открытых и закрытых гласных окказионально (т. е. только в данном тексте) использовалось бы в связи с противопоставлением открытого и закрытого пространства (от «дома» и «улицы», до «жизни» и «могилы», или, наоборот, «жизни» и «утробы»). Разумеется, для этой фонологической оппозиции есть ряд других, во многих отношениях более удобных терминов, однако нельзя отрицать, что и эти термины отражают реальные артикуляционные признаки (ср. также наш пример семиотизации задней и передней артикуляции).

В заключение нужно заметить, что при всей специфичности данной пословицы и ее использования в «Крокодиле», круг ассоциаций, связанных с волосом, в общем не противоречит тем, вполне «серьезным» глубинным мифологическим связям этого слова, которые исследованы в многочисленных работах последних двух десятилетий. Такие ассоциации, как «низ», «животный мир», находят свои аналогии в признаках *Волоса/Велеса*: расположение *Велеса* под горой, в противоположность *Перуну* (и вообще роль *Велеса* как противника *Громовержца*, находящегося наверху, на горе и на небе); ср. также его связь со скотом и, представленный в других традициях, — зооморфный (и, в частности, змеиный) облик противника *Громовержца*. К архаическим мотивам относится и связь волоса с голосом, отразившаяся во многих — прежде всего паремнологических — текстах (она комментируется в указанной выше работе А. К. Байбурина о шаманской функции *Велеса*). Мы вовсе не пытаемся утверждать, что в комическом тексте Достоевского действительно отразились все эти мотивы, хотя это не только не невозможно (ср., в частности, отношение к *Волосу/Велесу* некоторых скатологических тем³⁷), но и в большей степени вероятно. Во всяком случае, попытка отрицания связи с архаическим мифологическим слоем — хотя бы и самой отдаленной, — на наш взгляд, потребовала бы гораздо более серьезной аргументации, чем та, которая обычно приводится в этих случаях скептиками. нас здесь интересует лишь то обстоятельство, что obsceneные импликации сочетания слов *голос* — *волос* — это лишь частное проявление более глубокой их связи. Иначе было бы непонятно обилие в русской поэзии рифмы, использующей эти два слова, причем часто в контекстах, в которых крайне трудно заподозрить эротическую или скатологическую тематику.

Общий смысл, конечно, очевиден в пушкинской сказке «Царь Никита и сорок его дочерей» с ее спелцифическим сюжетом: «А головка, темный волос, // Чудо — глазки,

чудо — голос, // Ум с ума свести бы мог, // Словом, с головы до ног...» — последние слова показывают, что пушкинский текст эксплуатирует те же импликации пословицы (а соседство слова ум, да еще каламбурно удвоенного фразеологизмом, вводит ту же контаминацию пословиц, что и у Достоевского: пословицы о голосе и волосе и «Волос долог, ум короток»). Эротическую функцию, с некоторой натяжкой, может быть, можно увидеть и в другом пушкинском примере (в «Русалке», ср. эротические признаки русалок, их связи с «низом» в макрокосмическом аспекте): «Поддавать друг другу голос, // Воздух звонкий раздражать // И зеленый влажный волос // В нем сушить и отряхать».

Однако, исходя только из этой пословицы, трудно было бы объяснить другие примеры рифм голос/волос (или иных способов сопоставления этих слов, как у Мандельштама: «Как он разноголос, // Черноволос, с Давид-горой гранича» — «Еще он помнит башмаков износ»³⁶); «Не положишь ты на голос // С черной мыслью белый волос» (Баратынский. «Были бури, непогоды...»); «Уснежилась черный волос, // И булат дрожит в руке; // Но зажжет еще мой голос // Пыл отваги в козаке» (Рылеев. «Петр Великий в Острогомске»³⁷); «Ты помнишь, как твой замер голос, // Как потухал в крови огонь, // Как подымался дыбом волос, // И подымался дыбом конь» (Шевырев. «Очи»); «Не листья услышать человеческий голос, // Хоть век живи, хоть поседей твой волос» (С. Шевырев. «VII песнь «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо»³⁸); «Говорят // Пустое все про «долгий волос»: // Разумница была она — // И Несмеяной прозвана. // К тому ж имела дивный голос...» (Вяч. Иванов. «Младенчество»³⁹); «И цей-то душный, тонкий волос // Скользит и веет вокруг лица, // И на амвоне женский голос // Поет о Мари без конца» (А. Блок. «О жизни, догоревшей в хоре...»⁴⁰); в последнем примере, впрочем, эротические импликации не исключены в связи с общей ситуацией «черной массы» (ср. соседство этих же слов — не в рифме — в стихах Г. Иванова, посвященных Блоку: «Я снова вижу ваш взор величавый, // Лявкий голос, волос кудрявый» — «Письмо в конверте с красной прокладкой...»); «Золотой разметался волос // испуганный голос // по-девы звенит в темноту» (М. Кузмин. «Святой Георгий»⁴¹); «Белые волосы, // Длинные волосы // Небо прядет. // Небо, без голоса, // Звонкого голоса, // Молча прядет.» (С. Городецкий. «Зной» // сб. «Ярь»⁴²); «Я был еще молодой леший <...> у меня вился по хребту буйный волос когда я услышал голос» (В. Хлебников. «Песнь Мирязя»⁴³); «Украина! Конским волосом, // Бульбой был бунчук богат // Отчего же дочка голосом // Кличет маму из-за хат, // Пробираясь наугад» (В. Нарбут. «Левада»⁴⁴); «Но дыханием моим, сердцебиением, голо- сом, // каждым острием издыбленного в ужас волоса» (Маяковский. «Про это»); ср. у него же: «А буржуям этот голос // подымает дыбом волос»⁴⁵.

Позже эта рифма появляется у И. Бродского: «и отсюда — все рифмы, отсюда тот блеклый голос, // выющийся между ними, как мокрый волос...» («Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...»⁴⁶); Д. Бобышева: «В разлуке с собственной гортанью голос <...> // И звуковой бороздки рвется волос, // Но только тень от голоса со мной» («Траурные октавы. 1. Голос»⁴⁷), — но здесь подключается другая традиция, тема голоса поэта (поэтов) (которую мы отчасти рассматривали в связи с одноименной статьей М. Волошина⁵⁰ и особенно тема «Смерти поэта»). Для этого последнего случая одним из циклообразующих текстов является «На смерть В. Ф. Комиссаржевской» Блока с рифмой «Что там <...> боролось» — «голос»⁵¹, повторенной в «Грифельной оде» Мандельштама (и позже в стихотворении «Как женственное серебро горит»⁵²); отсюда этот голос (без волоса) попадает в «Смерть поэта» Ахматовой, в рифме с колос (ср. также в ахматовском стихотворении «Поэт»: «И это значит, он считает зерна // В пустых колосьях...»). Помимо прямых пастернаковских источников этого слова (рассмотренных К. Ф. Тарановским) есть и традиция рифмы колос/голос, начиная опять-таки с пословицы «От колоса до колоса не слышать человеческого (человечьего) голоса»⁵³. Затем мотив голоса переходит в

стихи на смерть Ахматовой; уже цитированное стихотворение Бобышева начинается: «Забылось, но не все перемололось» (где возвратная форма глагола отсылает к блоковско-мандельштамовской рифме, а значение глагола ассоциируется с колосом)⁵⁴; см. также позднейшие (июль 1989) стихи Бродского, варьирующие те же мотивы: «Страницу и огонь, зерно и жернова, // секиры острые и усеченный волос — // Бог сохраняет все; особенно — слова // прощенья и любви, как собственный свой голос»⁵⁵. Любопытно, однако, появление той же рифмы в стихах, адресованных Ахматовой при ее жизни. Это стихи П. Н. Лукницкого, посвященные встрече с Ахматовой после многолетнего перерыва в 1962 г. (уровень этих стихов, разумеется, не учитывается): «Два волоса в один вплелись, // Белый и влажно-черный. // Два голоса в один слились, // Родной, грудной, задорный»⁵⁶. У Ахматовой и в стихах, ей посвященных, очень высока концентрация мотивов, составляющих цикл «Смерть поэта», но это, конечно, не может рассматриваться здесь⁵⁷. Отметим в заключение тот поразительный факт, что сравнение голоса с волосом встречается и в английском тексте, где нет никакого намека на рифму: «The sweet voice of the blind muezzin <...> a voice hanging like a hair in the palm-cooled air of Alexandria»⁵⁸. Ср. ibidem: «The great prayer wounds its way into my sleepy consciousness like a serpent after shining coil of words.»⁵⁹ Возможно, что второе сравнение, параллельное первому, и объясняет его, но все же совпадение кажется необычайным.

г. Санкт-Петербург

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Водуэн де Куртене И. А. Из источников народного мировоззрения и настроения. // Сборник в честь 70-летия Г. Н. Потанина (Зап. ИРГО по отд. этн., Спб., 1909. Т. 34. С. 237.

² См. теперь Левинтон Г. А. Фольклоризм и «мифологизм» в литературе // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII—XX вв. Тезисы научной конференции. Таллинн, 1985. С. 38—41.

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л., 1972. Т. IV. С. 238, 241, 249. Далее ссылки даются в тексте: римская цифра — том, арабская — страница.

⁴ Запись № 77: «Ах, как дедушка на бабушке огород пахал, во всяком случае, двусмысленна, комментатор же приводит в качестве аналога «Зять на теще капусту возил» — т. е. вариант, исключающий всякую двусмысленность. Менее двусмысленен, впрочем, и более близкий вариант (известный в небылицах и скоморошинах): «Сын на матери землю пахал» (но землю скорее, чем огород, пахут на лошади). К этому варианту с его подозрительным соседством *матери* и *земли* ср., может быть, в «Сухаревке» Мандельштама (если принять вариант, восстанавливаемый Н. Я. Мандельштам — Вторая книга. Париж, 1978. С. 215): «...только на сухой, срединной земле, к которой привыкли, которую топчут, как мать». (ср. Мандельштам О. Собр. соч. Нью-Йорк, 1971. Т. II. С. 136). Отражение записи под номером 217 в тексте «Записок из мертвого дома» также не отмечено в комментарии. Вообще использование пословиц в литературе весьма слабо осмыслено нашей наукой, пословицы изучают как «народную мудрость» или как «выражение народности» — так названа (не худшая из многих) статья Н. П. Жижкина «Пословица как выражение народности у Островского» (Наукові записки науковослідчої кафедри історії європейської культури. 1927. II); ср. прохладную рецензию Е. Г. Кагарова (Художественный фольклор. 1929. IV—V). Отметим, кстати, в связи с интересом Достоевского к соответствующим пластам языка знаменитую запись разговора мастеровых (употреблявших одно единственное слово), которой так повезло в лингвистической литературе.

⁵ Зеленин Д. К. Обрядовое празднество совершеннолетия девицы у русских // Живая старина. 1911. Т. XX. С. 241; ср. об этом в нашей заметке «К статье Д. К. Зеленина „Обрядовое празднество...“» (Проблемы славянской этнографии. К 100-летию со дня рождения Д. К. Зеленина. Л., 1979. С. 175—176. Сноска 9).

⁶ Ср. между прочим, в них название «Елка и свадьба», сопоставляющее два ритуала (неважно, что первый из них был в XIX в.

⁵⁴ Сладостный голос слепого муэдзина <...> голос, повисший как волос, в охлажденном пальмами воздухе Александрии (англ.)

⁵⁵ Великая молитва ввинчивается в мое сонное сознание, как змея, за сверкающими кольцами слов (англ.)

еще достаточно новым), ср. также записи о *Семике* в «Петербургской летописи» (XVIII, 23). О фольклоризме «Зимних заметок» ср. также: Jakobson R. Selected Writings. Vol. V. The Hague, 1979. P. 409.

⁷ К этой повести ср. интересное замечание (о сводные Софье Астафьевне) в кн.: Губер П. Дон-Жуанский список Пушкина. Пб., 1923. С. 34. В повести находим существенные для дальнейшего каламбуры, в частности основанные на путанице: «...дама благородного поведения, то есть легкого содержания (...) вот выдумали, что Поль де Кок легкого содержания» (II. 51). Последняя фраза как бы проясняет источник путаницы, однако реконструируемое сочетание *легкого поведения* актуализует ассоциацию *содержания с содержанием*. Вообще можно думать, что «снижающая» функция этой повести по отношению к корпусу текстов Достоевского (как и других его «юмористических» произведений — ср. эротическую топику повести; т. е. речь идет о «снижении», в частности, и в смысле М. М. Бахтина), достаточно осознана и эксплицирована. Так, непосредственно после упоминания *геморрой* идет: «...я никогда не был в таком униженном положении! — Да, ниже лежать нельзя» (II. 67). Ср. с этим постоянное обсуждение, *верхний ли это этаж, шумы наверху или внизу*, и в том же диалоге: «...вот вам рука моя! (...) я немного запачкал ее: но это ничего для высокого чувства» (II. 71). Ср. ниже о каламбурах, связанных со *стоянием и лежанием* в «Бесах» и «Крокодиле».) Функция снижения иконически отражена в положении и заглавии «под кроватью». Интересно отметить, что эта функция, может быть, проявляется и в том, что в повести упоминаются в сниженных контекстах названия *будущих* романов Достоевского. С цитированными словами об «униженном положении» можно сопоставить название «Униженные и оскорбленные» (показательно, что слово «униженные» становится биографическим клише работ Достоевского, обыгранным Набоковым в «Даре»: «Достоевский былся как рыба об лед, часто попадая в *униженные положения*»). В финале рассказа появляется сочетание: «скрыть улику своего *преступления* и избегнуть таким образом заслуженного *наказания*» (II. 81).

⁸ Альтман М. С. Использование многозначности слов и выражений в произведениях Достоевского (1958) // Альтман М. С. Достоевский. По векам имен. Саратов, 1975. С. 222—223; Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 325. Примеч. 5.

⁹ Харджиев Н. И. Указ. соч. Небезынтересен контекст этого наблюдения у Н. И. Харджиева: речь идет о внимании Маяковского к сдвигам. Ясно, что и у Маяковского, и у Харджиева интерес к сдвигу восходит к А. Крученых, который достаточно часто иллюстрировал сдвиги именно неприличными примерами.

¹⁰ Материалы экспедиции Ленинградского Ин-та театра музыки и кинематографии в Киришский район. Л., 1970 г.

¹¹ Эти значения обыгрываются в неопубликованном стихотворении А. Егунова (1933), сообщенном нам Т. Л. Никольской:

*Жать рожь, жать руку. Жну и жму
язык, как жалкуку жему:
простоволосая вульгарна
и с каждым шестует попарно,
отвисли до земли сосцы,
их лижут псицы и песцы (...)
Воспоминанье о земле,
о том, как там в постель ложатся
чтоб приблизительно *пржаться*.*

¹² Теперь ритуальный контекст этого типа гаданий подробно рассмотрен в статье Виноградова Л. Н. Девичьи гадания о замужестве в цикле славянской календарной обрядности (западно-восточнославянские параллели) // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. М., 1981. Ср. в частности: «Суженый-ряженый, приходи *пшеницу собирать*» (с. 15), «Я на тебя жито сию. Я хочу знаты, з кым буду *жаты*» (с. 27), обсыпание постели (с. 29), между прочим, среди гаданий есть и приглашение суженого к ужину (с. 14—16, примеры из кн.: Смирнов В. Народные гадания Костромского края. Кострома, 1927. См. также: Русская календарная проза: Антология святочного рассказа / Сост. Е. В. Душечкина, Таллинн, 1988. С. 53 и др. примеры), что прямо связывается с «Заклинанием» Ахматовой (где в духе «черного» заговора «суженый-ряженый» превращается в «незваный, несуженый» — ср. об этом тексте: Мейлах М. Б. «Заклинание» Анны Ахматовой // Этнолингвистика текста: Семантика малых форм фольклора: Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. Вып. II. М., 1988. С. 21—25).

¹³ Ср. наиболее характерные примеры «... но рифму я на «е» // Сыскать не смог, что не мешает нашей дружбе» (XI. 38).

*Краса красот сломала член
И интересней вдвое стала,
И вдвое сделался влюблен
Влюбленный и до члена немало.
(XI. 42).*

Соседство *до члена* и *немало* явно имплицитно фразеологизм, обозна-

чающий высокую степень наличия, так что, видимо, позволительно даже перенести ударение в этом сочетании на последний слог. Заметим, что окончательный вариант «интересней вдвое стала» (X. 210) сближается с каламбуром в том же романе (причем фонетически сближается чуть ли не до отношения анаграммы, ср. *вдове* и *вдова*): «...он [губернатор] уехал крестить ребенка у одной *интересной* (...) *вдовы*, оставшейся после мужа в *интересном* положении» (X. 39). И. П. Смирнов («Горе от ума» и «Бесы» // А. С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С. 100) предполагает здесь тему беременной вдовы из «Горя от ума» и здесь же упоминает страсть к «каламбурам», роднящую Репетилова и Степана Трофимовича Верховенского. В этой связи слова Репетилова «и как-то невзначай, вдруг *каламбур рожу*» интересны, учитывая у Достоевского каламбур со словом *рожать* (ср. вообще тенденцию к тому, чтобы *каламбур* был предметом каламбура, например, у Пушкина — см. в частности: Альтман М. С. Осмысление иноязычных наименований в русском фольклоре и у Пушкина // Культурные наследия древней Руси. М., 1976. С. 299). Каламбуры подобного рода встречаются и у героев Достоевского: «А болвану Сизоброухову обещана сегодня красавица, мужняя жена, чиновница и штаб-офицерка. Купецкие дети из кутящих до этого падки; всегда про чин спрысят. Это как в латинской грамматике, помнишь: *значение* предпочитается *окончанию*. А впрочем, я еще, кажется, с давешнего пьян» (III. 273). Выделенные графемы, возможно, анаграммируют слово *чин*, но *окончание* имеет и иной смысл (от специализированного значения глагола *кончат*). Ср. еще пример в «Ползункове»: «Только он волею божию помре, а завещание-то совершит все в долгий ящик откладывал; оно и вышло так, что ни в каком ящике его не отыскали потом (...) протисте, обмолвился, — каламбурчик-то плох» (II. 10), тема каламбура, не выведенная на поверхность, очевидна (ср. канонизированное позднейшим просторечием *сызрать в ящик* и т. п.). Об этом каламбуре и вообще о каламбурах Достоевского см. статью М. С. Альтмана, указанную в сноске 8. В том же стихотворении Лебядкина есть и другие примеры: «Он был влюблен, когда *вершки* // *Два члена* разделяли, // Не перестал, хоть триста верст // Меж членами лежали (...) Чтоб в браке *член* забыть // А с оставшимся *вкусить* законное наслаждение» (XI. 43). Ср. «Чтобы с оставшимся *членом* *вкусить* // Законное наслаждение» (XI. 46).

¹⁴ Ср. в одной из черновых записей к «Бесам», в контексте, примыкающем к стихам Каргузова, обсуждавшимся выше (запись на полях возле слов: «Каргузов спасает красоту — выносит голую»): «Каргузов возражает, что она будет купаться не так, как все (...) Наверно ч ннз своя купаьня, обтянута бархатом. — Да ведь бархат замочится» (XI. 55. Сноска 2).

¹⁵ Ср. «Умеренный басок» в статье «Щекотливый вопрос» (XX. 44 — сопоставление с «литературной кадрили» — см. Альтман М. С. Использование многозначности слов... С. 244, там же параллели со «Скверным анекдотом» — с. 243). Ср. также в «Щекотливом вопросе»: «г-н Краевский и тот кричит в своем психологическом объявлении о „Голосе”» (XX. 32). Ср. в «Бесах» после цитированных слов: «Голос” критикуют» (X. 390) и черновики (X. 407). Интересно, что *хриплый голос* (Булгарина) возник в эпиграмме А. И. Кронебергера на Краевского (см. ниже) задолго до появления газеты «Голос» — не могло ли это повлиять на последующие каламбуры Достоевского? (см.: Виноградов В. В. Достоевский и А. А. Краевский // Достоевский и его время. Л., 1971).

¹⁶ Ср. также отмеченное М. С. Альтманом (Использование многозначности слов... С. 213) повторение каламбуров на словах *стоять* и *лежать* (в *лежачем* положении и т. п. — ср. «Чужая жена») в «Крокодиле» и в «Бесах». Он же (Использование многозначности слов... С. 178—182) указывает на связь тезоименных героинь — Лизы Хохлаковой (ср. выше) и Лизы Тушиной — адресатки стихов Лебядкина, с которой связан также каламбур, основанный на двусмысленности слова *падение* (см. Альтман М. С. Использование многозначности слов... С. 235).

¹⁷ Ср. в статье Достоевского «Каламбуры в жизни и в литературе» (XIX. 138): «А случись, что лопнут все журналы, так уж, разумеется ся, к «Голосу» придет больше публики».

¹⁸ Учитывая связь «Крокодила» с нигилистической темой, пословица *о долгом волосе* вызывает ассоциацию со «стрижкой волос», ср. черновые записи: «в чем состоит сие пагубное учение (...)» — один говорит, что в стрижении женских волос (...) и ниже «стрижка волос» (V. 326); все это — рядом с газетой «Волос». В то же время здесь может отражаться и обычное подчеркивание длинных волос у нигилистов (мужчин), *длинноволосых*.

¹⁹ Ср. в статье «Каламбуры в жизни и литературе»: «Все дело в том, что г. Краевский, в продолжение своей литературной карьеры, не успел, за делами, сделаться литератором!» (XX. 187).

²⁰ «Родные выписки» («Отечественные записки»), видимо, соотносимы и с Опским. Об этимологии этой фамилии (*Перепищик* — псевдоним Кукольника + «Переписка» Гоголя) см.: Альтман М. С. Из арсенала имен и прототипов литературных героев Достоевского. // Достоевский и его время. Л., 1971. С. 204—209; Он же. Достоевский.

По вехам имен. С. 35—40. Между прочим, его мысль о том, что слова Лебякина «Всякий человек достоин права переписки» относятся к Гоголю и Белинскому, как будто подтверждается тем, что начало этой фразы почти совпадает с цитатой из Гоголя, приводимой Белинским в его письме: «И что за язык, что за фразы? Дрянный и тряпка стал теперь всяк человек, — неужели вы думаете, что скватерская вместо всякий — значит выражаться библейски?» (Белинский В. Г. Собр. соч. В 3 т. М., 1948. Т. III. С. 713). Ю. Н. Тынянов в своей классической работе отмечает влияние на «Село Степанчиково» не только «Выбранных мест», но и письма Белинского (см.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 221, 226).

²¹ Ср. также пародийные названия романов: «Нигилисты. Читали „Откуда“, „Покуда“, „Накануне“, „Послезавтра“, „Зачем“, „Почему“ — Стало быть, вы ничего не читали. Это все я написал. — „Как?“ — То есть как? — Роман „Как?“» (V. 326).

²² Тема свиста настойчиво повторяется в статьях 1862—63 гг. (см. XX. 30 и сл., 50 и сл., 71 и сл.) и в «Подростке» XIII, 378, ср. к этому — XX. 292). К истории мотива свиста, насчитывания в связи с названием «Свисток» ср.: Альтман М. С. В орбите Пушкина. // Вопр. лит. 1974. № 6. С. 315. Ср. и пушкинское «подсвистывал» (о своих отношениях с Александром I). Ср. уже в 1824 г. свисток как обозначение (не название!) сатирической газеты в эпиграмме Б. Федорова на Булгарина (Русская эпиграмма XVIII—XIX веков / Сост. М. И. Гилельсона и К. А. Купман. Л., 1988. № 977 и коммент. на с. 613).

²³ Интересно, что в этом контексте слово «мужицкая» реализуется и значение пола, а не только социальной принадлежности. Ср. мужик в цитированных словах Лизы Хохлаковой.

²⁴ Ср.: «Торопился высказаться (...)» подобно тем слабохарактерным бабам, про которых говорит пословица, что они не могут удержать секрета» (У. 199). В статье «Волоса»: «...бедное млекопитающее (...)» тешетно проливает слезы [игра на «крокодиловы слезы», ср. «Ну, это слезы крокодиловы» (V. 188)]. Незванный гость хуже татарина, но, несмотря на пословицу, нахальный посетитель выходит не хочет» (V. 206). Ср. подобный прием в «Бедных людях», описанный М. С. Альтманом (Достоевский. По вехам имен. С. 11, 37): «Все на Макара», «в пословицу ввели Макара», «из меня пословицу сделали» — из пословицы «На бедного Макара все шишки валются» (ср. и слово *бедный* в названии «Бедные люди»).

²⁵ Сама замена также мотивирована фольклорными текстами — например, загадкой: «*Тонок, долог, в траве не видать.* — Волос». (см. Худяков П. Н. Загадки // Этнографический сборник. 1864. Т. IV) или сочетании *тонок* и *долг* о лыне (см., напр.: Поэзия крестьянских праздников. Л., 1970. С. 299—300).

²⁶ Эта пословица засвидетельствована уже собраниями В. И. Далея и К. А. Ефремова (№№ 25 и 31 соотв. см.: Carey S. Les proverbes érotiques russes. The Hague-Paris, 1972. P. 46, 65). Первое из них П. Симони датирует 1852 г., во всяком случае, оно не может датироваться более поздним временем, чем 1862 г. — год выхода «Пословиц русского народа». Интересно, что эта же пословица засвидетельствована (видимо, в качестве живой и бытующей) в словаре: Drummond D. A. and Perkins G. A Short Dictionary of Russian Obscenities. 2nd ed. Berkeley, 1973. P. 14). Нужно оговорить, что есть и «приличный» вариант этой пословицы: «Голосок, что бабий волосок (тонок да долог)», которая вполне могла бы служить мотивировкой названия газеты у Достоевского, однако ряд соображений, излагаемых ниже, заставляют нас предполагать, что «неприличный» вариант был если не единственным источником, то, во всяком случае, учитывался в этом случае. О фольклорных связях слов *голос* и *волос* (с рядом примеров из разных жанров), отражающих, в конечном счете, соотношение Волоса/Велеса с поэтическим даром, см.: Байбурин А. К. О шаманско-поэтической функции Волоса/Велеса // Balcano-Balto-Slavica. Симпозиум по структуре текста. Предварительные материалы и тезисы. М., 1979.

²⁷ См. Виноградов В. В. Указ. соч. (примеры, приводимые ниже цит. по этой статье — с. 32 и 30).

²⁸ Ср. в отрывке из романа «Щедродаров»: «Идите и издавайте звуки (...)» Щедродаров издавал звуки почти с лишком год. И на кого он не издавал звуки» (XX. 111—112). Ср. похожий по теме и приему каламбур А. Ф. Воейкова: «Статский советник Яценко (...) выпускает из себя Дух журналов» Воейков А. Ф. Дом сумасшедших. Парнаасский адрес-календарь. М., 1911. С. 73). Ср. в эпиграмме С. Я. Маршак на В. Пуришкевича («Пиит»): «Уж он не звуки издает, // А том стихотворений» (Русская эпиграмма XVIII—XIX веков, № 1838).

²⁹ С «нечистым» газетным листом, может быть, следует (как предположил А. Л. Осповат) сопоставить традицию многочисленных текстов, трагующих газету, журнал, книгу как подтирку. В частности, хорошо представлена эта традиция у Пушкина («Хвостова жесткой одой», «Невский альманах»), в особенности интересен для нас буквальный пример с «Сыном отечества» («Сыны отечества» и «Вестники

Европы»), т. к. это название — как уже отмечалось — обыгрывается у Достоевского.

³⁰ Ср. Виноградов В. В. Указ. соч. С. 18, 23; там же приведены и другие примеры каламбуров и появления слова *каламбур* в связи с Краевским. Ср. особенно эпиграмму Кроненберга, упоминающую нами в связи с «кадрилью» (сноска 15); в ней находим не только предвосхищающие будущую ситуацию с газетой «Голос» строки: «Тот [Булгарин] и с рожки страшно гадок, // Хриплый голос издает, // Наш Андрей...» — но и матерные рифмы. Ту же игру, что у Достоевского, находим в стихах И. Ф. Тхоржевского (указанных нам Н. В. Котрелевым): «Как шеткой вылощенный волос, // Стал очень „тонок“ мощный „Голос“» (Новые материалы к истории русской литературы и журналистики XIX в., Тбилиси. 1977. Т. I. С. 223). Любопытно, что прямое продолжение этой традиции (ср. и «длиннолоусую» тему у Достоевского) встречаем еще в стихотворении П. Потемкина «Секретарь профессора»: «Был он технолог // Из семинаристов // Волос долог // Голос неистов» (указано Р. Д. Тименчиком).

³¹ Интересно, что название газеты у Достоевского отразилось, по предположению К. Проффера, в названии газеты в «Аде» Набокова: Village eyebrow (Proffer C. R. «Ada» as a Wonderland // Proffer C. R. (ed.) A Book of Things about Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1974. P. 269). При этом *брови* были отличительной чертой внешности Краевского, отмечавшейся всеми мемуаристами. В том же романе обыгрывается и название газеты «Голос», которое «переводится» как «Логос». Игра, видимо, заключается в том, что «невежественный западный читатель» (как любит его называть Набоков) увидит только анаграмму и не поймет сопоставления дешевой газеты и философского журнала (то, что по-английски называли *highbrow*, нет ли каламбура на этом слове в названии *eyebrow*?).

³² Такое отождествление рта с *appus'om* или *vulv'oi* «входит в обширный круг мотивов, связанных с замещением лица задом и верха низом» (Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965. С. 405; ср. с. 344, 352, 356, 415). Эта метафорика основана на отождествлении тела с его частью — ср. такие термины, как *головака*, *плешь* (ср. с другой стороны, всю «лабиальную» терминологию женских гениталий). Об этом *pars pro toto* специально написал Р. О. Якобсон (Medieval Mock Mystery // Studia Philologica et Litteraria in honorem Leo Spitzer. Berne, 1958). Связь двух значений слова *плешь*, реализующая эту метафору, становится сюжетной основой анекдота, отраженного в русской традиции в фации «Издевка молодых над старым» (Державин О. А., Фащенин. М., 1962. С. 143) и любочной картинке о Тарасе плешивом. На том же построен рассказ А. М. Ремизова «Неумный бубен» (Ремизов А. М. Соч. СПб., 1910. Т. I. С. 11—85).

См., например, анализ этого мотива: Данилевский А. А. *Mutato nomine de te fabula narra tur* // Блоковский сборник. VII. Тарту. 1986.). Совместно с метафорой «преисподней» (ср. ниже), отражающей тему «верха и низа» и в макро- и в микрокосме, это отождествление человека и его члена воплотилось в метафоре «диавола и ада» (Саккетти, новеллы 40 и 101, «Декамерон», день III, новелла 10 и восходящая к «Декамерону» «сказка» Лафонтена). В русской поэзии близкая метафора отразилась у Хлебникова: «Дружен урод с подзьемом; на эротический смысл указывает и соседняя строка «И любит высоты небесное тело» (ср. в стихотворении «Весеннего корана веселый богослов» фаллическую тему *роза* и *тополя*, устремленного к небу: «Открыла просьба: «Небо дай» — // Зеленые уста; на эротические импликации этого текста, особенно финала, а также возможный сдвиг: «не-бо-дай» (ср. тему *роза*) указал нам А. Д. Нахимовский (ссылка же на настоящую статью в работе: Ваган Н. Хлебников's «Vesennego Korana» // Russian Literature. 1981. Vol. XX. N 12. P. 20 — была плодом недоразумения); тема *колокольни* как фаллоса довольно обычна, сошлемся хотя бы на пример Рабле, подробно разбираемый Бахтинским (Указ. соч. С. 338—339). К метафоре *урода* ср. у Ходасевича: «И к ним под юбки лезет с фонарем // Полуслепой, широкоротый гном;» (ср., может быть, и блоковских *карликов*, инфернальных и в некоторых случаях, видимо, фаллических — ср. нашу статью «Карлики» в словаре «Мифы народов мира» (Т. I. М., 1980), ср. также арголич. эвфемизм *дурака под кожу загнать* (Косцынский К. Словарь русской ненормативной лексики (краткий проспект) // Russian Linguistics. 1980. Vol. 5. N. 2. P. 147). Замена лица задом связана, кстати, не только с отношением: «верх» — «низ», но и «зад» — «перед». Нечто подобное отражается и в соотношении вариантов пословицы о *голосе-волосе*, где могут фигурировать и зад и гениталии (в некоторых языках названия для «appus» и «vulva» этимологически тождественны или связаны. См. Долгопольский А. Б. Сравнительно-историческая фонетика кушитских языков. М., 1973. С. 50, 81, 247, 249; впрочем, опыт работы с записями фольклорных текстов на экзотических языках позволяет подозревать в таких случаях не вполне точное glossирование в словарях). Противопоставление этих частей тела своеобразно сочетается с мотивом *преисподней* в стихотворении Кузьмина «Размышления Луки» («Занавешенные картинки». Амстердам [=Пг.], 1919), где *vulva* и *appus*, соответственно, отождествлены с райскими вратами и преиспод-

ней, т. е. низ тела в свою очередь делится на верх и низ (ориентация лежащего тела). Соответственно вводится мотив ключа от двух дверей (метафора ключа и замка имеет бесчисленные фольклорные параллели, см. хотя бы статью: Адрианова-Перетц В. П. Символика сновидений Фрейда в свете русских загадок // Академику Н. Я. Марру. XLV. М.; Л., 1935. С. 499, 502; ср. тему двери (зада) в стихотворении «Али» в том же сборнике Кузмина. Эта метафора связана с еще одним изоморфным соотношением: «тело человека — здание, дом, храм» — которое тоже отразилось у Достоевского, ср. в «Подрастке» (о дефлорации): «Грех сей, все едино, что Божий храм разрыть» (XIII. 315). Интересно, что точно такая же игра на отношении *рам* и *ада* (heaven и hell), как у Кузмина, встречается в одном эпизоде романа Нормана Мэйлера «American Dream». В свою очередь его определение «преисподней» (annus) словами *forbidden, verboten* «запрещенно [для совокупления]» находит неожиданное точное соответствие у Языкова: «Который раз?» — // Меня спросила // Моя Леила // В полночный час, // Я отвечал, // Что не считал, // И улыбнулась // Мне, ангел мой, // И повернулась // Ко мне спиной. // Разгоряченный // Я угадал, // Что означал // Переворот, // И *запрещенный* // Был сладок плод» (см.: Dees V. Yazykov's Unpublished Erotica // Russian Literature Triquarterly, 1974. N. 10. P. 409). Иными словами, самые различные традиции европейской литературы обнаруживают реализацию одних и тех же мотивов, в соотношениях чисто типологических, по характеру близких к соотношениям фольклорных традиций.

¹³ Ср. каламбурное: «В *жизоте* и смерти волен Бог» (с. 200), где двусмысленным оказывается и предлог (вернее, предложноподлежащая конструкция).

¹⁴ Ср. в черновиках: «О слове «вспороть», чтоб либеральнее. А я думал вы говорите, чтоб анатомическим инструментом». (V. 329, ср. 335) и в тексте: «Изнутри крокодила слышан лишь хохот и обещание расправить розгами (sic!)» (V. 206), отметим двусмысленность этого *sic* оно может принадлежать и автору и газете. На сходном непонимании строится также эпизод, связанный с естественными отправлениями в «Подрастке»: «Я хочу выйти! — oui, monsieur! — изо всех сил подтвердила Альфонсиня и бросилась сама открывать мне дверь в коридор. — Mais ce n'est pas loin, monsieur, c'est pas loin du tout >...> c'est par ici — восклицала она <...> указывая мне по коридору *куда-то, куда я вовсе не хотел идти*» (XIII. 278).

¹⁵ Хочется привести пример напоминающего Достоевского построения, в котором обобщенный смысл вводится за счет отсылки к традиционной рифмовке и к фразеологизму. В «Багровом острове» Булгакова встречается реплика: «И когда он вернется на этом *катере* [ср. «катись на белом катере...»], ты должен *послать его обратно в Европу*» (Булгаков М. Адам и Ева. Багровый остров. Зойкина квартира. Париж, 1971. С. 109). Подобная игра (хотя и менее эксплицитная) есть у Пушкина, также с импликацией «ожидаемых» рифм: «Напрасно ахнула *Европа*, // Не унывайте, не беда! // От Петербургского потопы // Спаслась П(олярная) З(везда)». Заметим, что второе «рифменное ожидание», конечно, вызванное первым, подкрепляется сокращением названия «Полярной звезды» до П. З. (стоящего в рифме с *беда*). Ср. еще «Прошание с Петербургом» Ап. Григорьева (1846): «Прошай, холодный и бесстрастный // Великолепный град рабов, // Казарм, борделей и дворцов // С твоею ночью гнойно-ясной >...> С твоей чиновнической жопой // С твоей претензией — с Европой // Идти и в уровень стоять... // Будь проклят ты, ебена маты!»

¹⁶ Ср. в фольклористике понятие «эпического подтекста» (Путилов В. Н. Об эпическом подтексте // Славянский фольклор. М., 1972), т. е. прошлых состояний сюжета, прежних этапов его эволюции, содержавших мотивировки тех элементов сюжета и их отношений, которые сохранились в новом состоянии текста без эксплицитных мотивировок (оставшихся в «подтексте» в прежних стадиях бытования сюжета).

¹⁷ См., например: Топоров В. Н. Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифопоэтическом аспекте. // Проблемы славянской этнографии... С. 149. Сноска 21.

¹⁸ Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1973. С. 193; ср. в написанном тогда же стихотворении: «И не вожу смычком *черноголосым*» («Вооруженный зрением узких ос» // Там же. С. 194). *Смычок*, по существу, это тот «готовый предмет» (т. е. предмет, обладающий соответствующими свойствами уже в долитературном, «реальном» своем бытовании), в котором снимается противопоставление *голос/вонос*: смычок состоит из волос и извлекает звук, причем из звуков инструментов наиболее (кроме органа) подобный человеческому голосу. Ср. еще анаграмму «Я запягу десять *волов в голос*» («Если б меня наши враги взяли». Собр. соч. Вашингтон, 1967. Т. 1. С. 254) В одном из последних стихотворений Мандельштама появляется и рифма: «Дай мне сказать тебе с голоса, Как я люблю твои *волосы* // Душные, черноглубые» (во всех публикациях так, вариант в: Собр. соч. Т. IV, С. 148: «волоса» — явная опечатка); не ясен и не оговорен вариант «с голоса» в: Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. I. С. 314).

¹⁹ Рылеев К. Ф. Думы. М., 1977. С. 82.

⁴⁰ Шевырев С. П. Стихотворения. Л., 1939. С. 72—73, 158.

⁴¹ Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. I. С. 233 (ср. 1974. Т. II. С. 8).

⁴² Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. II. С. 120.

⁴³ Кузмин М. Неждешние вечера. Пб., 1921. С. 65. В этой же кантате появляется строка (относящаяся к змею): «Вислое брюхо сосцато» — ср. цитированные выше стихи Егунува.

⁴⁴ Городецкий С. Стихотворения и поэмы. Л., 1974. С. 125. Ср. отзыв Блока в статье «Краски и слова» (т. V. С. 21).

⁴⁵ Хлебников В. Собрание произведений. т. IV. С. 12.

⁴⁶ Нарбут В. Избранные стихи. Подг. Л. Н. Черткова. Paris. [1983] С. 84.

⁴⁷ В пародийном виде эта рифма доживает до Ильфа и Петрова: «Лейся, песня, звонче, голос, // Вырвем ценный конский волос».

⁴⁸ Бродский И. Часть речи. Стихотворения 1972—1976. Анн Арбор, 1977. С. 83.

⁴⁹ Бобышев Д. Зияния. Париж, 1979. С. 57.

⁵⁰ См. наш с Т. Л. Никольской комментарий к статье «Голоса поэтов» в кн.: Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 769—776. Заметим, что и в этом случае возникает легкий эротический («сплетенный») обертон.

⁵¹ Ср. приводившиеся примеры эксплицитной игры у Блока и его отзыв о стихах Городецкого. Любопытно, что в «Плясках осенних» симметрично расположены строки: «Будто милый твой голос звенит» и «Распустила ты пряди волос» (к рассматриваемой ниже рифме *колос* ср. далее в тексте Блока: «Тишина умирующих *злаков*» ср. ниже «осеннюю» топикку Тютчева). Может быть значимо, кроме того, и то обстоятельство, что в двух соседних строках (в том числе и в строфе, включающей разбираемые мотивы) в рифме появляется слово *влага* (строфы 5 и 6) — ср., может быть: «и зеленый *влажный* волос».

⁵² Подробный комментарий к этой цитате см.: Ronep O. An Approach to Mandel'shtam. Jerusalem. 1983. P. 177, где отмечены и некоторые тютчевские обертоны и связь с «Я запягу десять *волов в голос*».

⁵³ «Где бодрый серп гулял и падал колос, // Теперь уж пусто все — простор везде, — // Лишь паутины тонкий волос // Блестит на праздной борозде» (Тютчев Ф. Лирика. М., 1965. Т. I. С. 170). Эта рифма дважды появляется в стихотворных пассажах в романах С. Клычкова, оба раза в связи со смертью: «Будет в поле непожатый колос, // Ве-еь осы-ыплется овец! // Плачут бабы, плачут бабы в *голос*» (Сахарный немец // Клычков С. Чертухинский балакирь. М., 1988. С. 22), «Силангий запел как на крылосе, // Звонким, // Тонким // Голосом, // Повалился наземь колосом <...> / <...> Так и умер с одним воздыханием» (Князь тьмы // Там же. С. 432). Ср. еще в стихах Н. Н. Берберовой: «Где-то слепо за *колосом* падает *колос* <...> Непокорность, высок твой безжалостный *голос*» (Огонек. 1989. № 41. С. 11).

⁵⁴ Последнее наблюдение принадлежит А. Г. Найману, который предположил также, что в ахматовской «Смерти поэта» мотив *волоса* отразился в строке: «Или в *тончайший*, им воспетый дождь» (ср. у Пастернака: «Тени вечера *волоса тоньше*»).

⁵⁵ Лит. газ. 1989. 16 августа.

⁵⁶ Лукницкая В. Перед тобой земля. Л., 1988. С. 287.

⁵⁷ Отметим только прозаический отрывок, опубликованный и отрецензированный Р. Д. Тименчиком (Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 1984. Т. 43, № 1. С. 67), где «пьяная звуком голоса» понимается в смысле полифонии «чужих голосов» в ее лирике. Важно, однако, отметить, что через несколько строк в связи с «генезисом» стихов упоминается *голос скрипок* (и как его альтернатива — «стук поезда»; это, конечно, связано с ее же рассказом о том, как было написано «Не бывать тебе в живых», также примыкающее к теме «смерти поэта»). Между тем «Голоса скрипок» Блока — стихотворение, теснейшим образом связанное со стихами «На смерть В. Ф. Комиссаржевской», — и надгробная речь Блока, как неоднократно отмечалось, сочетает мотивы этих двух стихотворений. Стих «Учись вниманью длинных трав», видимо, лежит в основе пастернаковского «будем ртами трав тянуть» (и, соответственно, ахматовского «колоса»). Отметим еще явную полемику с Тютчевым в «Голосах скрипок»; связь этой топикки с Гумилевым здесь невозможно даже упомянуть и тем более рассматривать. Мы надеемся сделать это в специальной работе.

⁵⁸ Durell L. Justine. N.U., 1961. P. 25.

А. Чудаков

«Неприличные слова» и облик классика

О купюрах в изданиях писем Чехова

Да ваш язык. Не знаю лучшего
Для сквернословий и молитв.

Арсений Несмелов.

Текстам писем Чехова не везло. Первое (шеститомное) их собрание (1912—1916) издавала его сестра, М. П. Чехова; она изымала места, где брат слишком резко отзывался о родительской семье («Детство отравлено у нас ужасами» — восстановлено только через шестьдесят лет, в академическом издании — 5, 1977¹); исключались слова и места, считавшиеся неудобными для печати.

Во втором — полном — издании чеховских писем, осуществленном в 1948—1952 гг. в рамках Полного собрания сочинений в 20-ти томах, многие из этих купюр сохранились; при этом было добавлено огромное количество новых.

Спектр недозванного сильно расширился. Тома выходили в плохое время; снимались строки о Мейерхольде (и письмо к нему); был разгар борьбы с «космополитизмом» — изымались целые абзацы, где Чехов хорошо отзывался о немцах или англичанах: «Прекрасные дороги, конки, железная дорога на гору, музеи, ботанические сады, куда ни взглянешь, всюду видишь самую нежную заботливость англичан о своих служащих, есть даже клуб для матросов. Ездил я на дженерихче, т. е. на людях, покупал у китайцев всякую дребедень и возмущался, слушая, как мои спутники — россияне бранят англичан за эксплуатацию инородцев. Я думал: да, англичанин эксплуатирует китайцев, сипаев, индусов, но зато дает им дороги, водопроводы, музеи, христианство, вы тоже эксплуатируете, но что вы даете?» (А. С. Суворину, 9 декабря 1890 г.).

Вычеркивались неместные высказывания о некоторых писателях и деятелях культуры, например о К. С. Станиславском², — один классик не мог плохо думать о другом классике.

Проблема запретных тем и слов оказалась спаянной с литературной политикой — должно было быть по возможности изъято все, что не соответствовало каноническому образу «классика», «великого писателя». В этот образ не вписывалось многое из того, что Чехов говорил о женщинах и сексуальных отношениях. «Что касается девок, то по этой части я во времена оны был большим специалистом и не дальше как в это лето скорбел, что в Сумах недостает ков-каких учреждений» (А. Н. Плещееву, 13 ноября 1888 г.). «Мне нужно 20 тыс. годового дохода, так как я уже не могу спать с женщиной, если она не в шелковой сорочке» (Суворину 19 января 1895 г.). «Отчего Вы так не любите говорить о Соболевом переулке? (Место расположения домов терпимости.— А. Ч.) Я люблю тех, кто там бывает, хотя сам бываю там так же редко, как и Вы. Не надо брезговать жизнью, какова бы она ни была» (И. П. Леонтьеву-Щеглову, 20 декабря 1888 г.). Нужды нет, что в последнем случае писатель высказывает также свое творческое кредо.

Не приветствовались и шутки на эти темы: «Вот до чего доводит твоя чувственность. Очевидно, весь мой гонорар взяла себе девица за то, что ты воспользовался ее слабостью и наполнил поруганием ее лядвия» (Ал. П. Чехову, 20 мая 1897 г.). Из письма к тому же адресату был исключен эпизод собачьей свадьбы: «Громадный дворняга Шарик, понуждаемый похотью, распластался над Хиной в виде трапеции, неестественно вытянув задние и передние ноги, но ничего поделать не мог и только насмешил кухню» (29 октября 1893 г.). У животных все это тоже очень неприлично. Таким образом, в двадцатитомнике почти полностью оказались исключенными не только собственно obscene слова, но вообще многие описания, связанные с темой сексуального партнерства.

Всего в корпусе чеховских писем в Полном собрании сочинений в 20-ти томах было сделано около 500 купюр. Можно удивляться, что не только в сознании читателей, но и по страницам биографических книг о Чехове многие десятилетия гуляет образ чинного, благопристойного господина с палочкой, не позволявшего себе соленого слова, несколько постыдного и болезненного, мало интересующегося женщинами.

Ситуация изменилась после выхода академического собрания сочинений Чехова (см. сноску 1).

Были восстановлены все «семейные» и «политические» купюры³, многое из «неприличного» (в частности, приведенные выше фрагменты из писем Плещееву, Суворину, Ал. П. Чехову).

Были впервые напечатаны многие места, где врач и писатель говорит о болезнях, о физиологических отправлениях; стало возможным увидеть, как в его стиле свободно сочетаются латинские термины и выражения вполне русские — «coitus» и «тараканить» или «употреблять», «геморрой» и «задний проход в шипаках», «задница».

В ряде случаев в издании obscene слова обозначены буквой с точками (б..., ж...), по которым даже не слишком догадливый читатель поймет, в чем дело.

К сожалению, так сделано не всегда. Например, в письме Ал. П. Чехову от 28 августа 1888 г. напечатано: «...значит, оба вы ни шиша не стоите, по (...) черепок, и обоим вам туда дорога» (2, 320). Из-за купюры смысл непонятен. Вместо точек надо вставить одно известное слово, и это место будет читаться так: «по говну и черепок». Читатель лишился одной из выразительнейших пословиц — гораздо более красочной, чем ее известные «приличные» варианты: «По голове и шапка, по ноге и сапог», «По горшку и покрывашка» и т. п.

Но одна буква в obscene словах помогает не всегда. В письме И. П. Леонтьеву (Щеглову) от 12 апреля 1889 г. Чехов дает меткую характеристику В. В. Библину, которая в печатном варианте выглядит так: «Он хороший фельетонист; его слабость — французиство-водевильный, иногда даже б... тон» (3, 192). Догадаться, что надо читать не напрашивающееся «блядский», а «блядоватый», почти невозможно; утерян важный оценочный оттенок.

В письме Суворину 25 ноября 1889 г. читаем: «Напрасно Вы бросили Марину Мнишек⁴; из всех исторических б... она едва ли не самая колоритная» (3, 291). В оригинале находим: «Из всех исторических блядишек (рифма к Мнишек) она едва ли не самая колоритная». Убрав слово, текстолог вынужден был убрать и непонятное теперь замечанье про рифму. Игра слов полностью пропала.

Как и все большие художники, Чехов знал русский язык в разных его сферах — и высокой, церковнославянской, и низкой, фамильярной, вульгарной, бранной. Лексику последней сферы, в том числе и obscene, он широко использовал в жанре, где не был связан печатным узусом и цензурой, — в письмах. Увы, для читателя даже академического

¹ Чехов А. П. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В двенадцати томах. М.: Наука, 1974—1983. Здесь и в дальнейших ссылках на это издание первая цифра — том, вторая — страница.

² «Когда он режиссер — он художник, когда же он играет, то он молодой богатый купец, которому захотелось побаловаться искусством» (О. Л. Книппер, 4 октября 1899 г.).

³ За исключением одной: «Если бы Настя и Боря познакомились с китайцами, то оставили бы в покое ослос и парвезли бы свои симпатии на китайцев. Это милые ручные животные» (Суворину, 27 июня 1890 г.). Здесь и далее купюры восстановлены по оригиналам, хранящимся в Гос. б-ке СССР им. В. И. Ленина.

⁴ Один из неосуществленных литературных замыслов Суворина.

собрания сочинений эта сторона языкового творчества большого писателя в значительной мере остается закрытой.

...Помню, как лет тридцать пять тому назад шокировал приличных московских студентов известный поморский сказитель и писатель Б. Шергин, пригласивший Э. В. Померанцевой в ее семинарий по фольклору и певший нам одну из былин о той же Марине Мишике. Жена первого Лжедмитрия именовалась там исключительно как «Маринка-блядь». Разумеется, сказитель текст былины не адаптировал — из песни слова не выкинешь. Это хорошо понимали замечательные фольклористы — А. Ф. Гильфердинг, П. Н. Рыбников, такие слова печатавшие. Современные эдиторы научных изданий находятся все еще во многом на уровне тех московских студентов.

При теперешнем ханжеском эдиционном узусе в издании классиков в лучшем положении находится поэзия — она может сама постоять за себя, размером и рифмой достаточно точно подсказывая выпущенное слово. Проза гораздо беззащитней.

Значительнейшим недостатком чеховского и других академических изданий классиков (кроме Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского в 30-ти томах) остается исключение целых фрагментов текста.

Читатели и Полного собрания сочинений в 20-ти томах, и академического издания Чехова ничего не узнают о некоторых подробностях его пребывания на Цейлоне (и его отношения к этим подробностям), а будут продолжать довольствоваться конфузливим сообщением брата, М. П. Чехова: «Здесь он, под самыми тропиками, в пальмовом лесу, в чисто феерической, сказочной обстановке, получил объяснение в любви от прекрасной индианки»⁵. Сам Чехов этот эпизод описывал несколько иначе: «Затем следует Цейлон — место, где был рай. Здесь в раю я сделал больше 100 верст по железной дороге и по самое горло насытился пальмовыми лесами и бронзовыми женщинами. Когда у меня будут дети, то я не без гордости скажу им: «Сукины дети, я на своем веку имел сношение с черноглазой индусской... и где же? в кокосовом лесу, в лунную ночь» (Суворину, 9 декабря 1890 г.)⁶.

Благодаря нашей привычной заботливости о моральном облике писателя читатели лишены одного фрагмента чеховской прозы, любопытного с точки зрения поэтики нечасто изображавшейся в русской литературе ситуации: «Когда из любопытства употребляешь японку, то начинаешь понимать Скальковского, который, говорят, снялся на одной карточке с какой-то японской блядью. Комнатка у японки чистенькая, азиатско-сентиментальная, уставленная мелкими вещичками, ни тазов, ни каучуков, ни генеральских портретов. Постель широкая, с одной небольшой подушкой. На подушку ложитесь Вы, а японка чтобы не испортить себе прическу, кладет под голову деревянную подставку, вот такую [рисунок]. Затылок ложится на возгнутую часть. Стыдливость японка понимает по своему. Огня она не тушит и на вопрос, как по японски называется то или другое, она отвечает прямо и при этом, плохо понимая русский язык, указывает пальцами и даже берет в руки, и при этом не ломается и не жеманится, как русские. И все это время смеется и сыплет звуком «тц». В деле выказывает мастерство изумительное, так что вам кажется, что вы не употребляете, а участвуете в верховой езде высшей школы. Кончая, японка тащит из рукава зубами листок хлопчатой бумаги, ловит вас за «мальчишка» (помните Марию Крестовскую?) и неожиданно для вас производит обтирание, причем бумага щекочет живот. И все это кокетливо, смеясь, напевая и с «тц»...» (Суворину, 27 июня 1890 г.).

Приведем еще один фрагмент, ранее не публиковавшийся совсем, а в 30-томном собрании напечатанный с купюрами, — речь идет о письме некоей гимназистки, с которым

ознакомился Чехов. «Гимназистку надо в сумасшедший дом, а офицерику, который отдал ее, в крепость на четыре года без лишения чинов. [Девочке вдруг захотелось], она стала приставать к первому встречному, [потом, не боясь тетки и гимназического начальства, всю ночь употреблялась], потом едва волокла ноги и написала циничное письмо — все это болезнь и, к несчастью, неизлечима. [В провинции у отца она будет давать кучером и лакеям,] потом, когда отец ее прогонит, в оперетку, а в старости, если не умрет от чахотки, она будет писать нравоучительные фельетоны, пьесы и письма из Берлина, или Вены — слог у нее выразительный и вполне литературный» (Суворину, 18 мая 1891 г.).

Это место надо печатать полностью хотя бы потому, что история получила отражение в чеховской художественной прозе. «Орлов хранит у себя письмо одной четырнадцатилетней гимназистки: она, возвращаясь из гимназии, «замарьяжила на Невском офицерику, который будто бы увел ее к себе и отпустил только поздно вечером, а она поспешила написать об этом подруге, чтобы поделиться восторгами» («Рассказ неизвестного человека»).

Потери от подобных купюр многообразны. Одна из самых значительных — непечатање той части письма к Суворину от 24 или 25 ноября 1888 г., где Чехов рассуждает об изображении секса у Золя и в литературе вообще. Сейчас, когда эта сторона все больше и больше вторгается в литературу, полны глубокого интереса размышления писателя такого масштаба над — говоря в любимых нашим литературоведением терминах — проблемой реализма в сексуальных сценах. Публикуем этот, никогда не печатавшийся, за исключением куса последней фразы, взятого нами в скобки, обширный фрагмент⁷:

«Женщины, которые употребляют, или, выражаясь по московски, тараканятся на каждом диване, не суть бешеные, это дохлые кошки, страдающие нимфоманией. Диван очень неудобная мебель. Его обвиняют в блуде чаще, чем он того заслуживает. Я раз в жизни только пользовался диваном и проклял его.

Распутных женщин я видывал и сам грешил многократно, но Золя и той даме, которая говорила Вам «хлоп — и готово», я не верю. Распутные люди и писатели любят выдавать себя гастрономами и тонкими знатоками блуда; они смелы, решительны, находчивы, употребляют по 33 способам, чуть ли не на лезвии ножа, но все это только на словах, на деле же употребляют кухарок и ходят в рублевые дома терпимости. Все писатели врут. Употребить даму в городе не так легко, как они пишут. Я не видел ни одной такой квартиры (порядочной, конечно), где бы позволяли обстоятельству повалить одетую в корсет, юбки и в туρνюр женщину на сундук, или на диван, или на пол и употребить ее так, чтобы не заметили домашние. Все эти термины вроде в стоячку, в сидячку и проч. — вздор. Самый легкий способ, это постель, а остальные 33 трудны и удобоисполнимы только в отдельном номере, или в сарае. Роман с дамой из порядочного круга — процедура длинная. Во первых, нужна ночь, во вторых, вы едете в Эрмитаж, в третьих, в Эрмитаже вам говорят, что свободных номеров нет, и вы едете искать другое пристанище, в четвертых, в номере ваша дама падает духом, жантильничает, дрожит и восклицает: «Ах, боже мой, что я делаю?! Нет! Нет!», добрый час идет на раздевание и на слова, как будто вы ее изнасиловали, и все время бормочет: «Нет, никогда себе этого не прощу!» Все это не похоже на «хлоп — и готово!». Конечно, бывают случаи, когда человек грешит, точно стреляет — пиф! паф! и готово, — но эти случаи не так часты, чтобы о них стоило говорить. Не доверяйтесь Вы рассказам! Верьте храбрым любовникам так же мало, как и охотникам. Помните пословицу «кто чем болит, тот о том и говорит»; кто много постил, тот больше всех и с большим

⁵ Чехов М. П. Вокруг Чехова: Встречи и впечатления // Вокруг Чехова. М., 1990. С. 281.

⁶ Полностью печатается: Письма А. П. Чехова / Под ред. М. П. Чеховой. М., 1914. Т. III. С. 146. Цит. по: Дорман А. Б. Творческий портрет Чехова. М., 1929. С. 180.

⁷ При подготовке академического собрания за печатание письма в полном виде были почти все участники рабочей группы — на специальном заседании, в частности, с аргументацией выступили Н. И. Гитович, Л. М. Дюпюва, покойная Н. А. Роскина и автор этих строк. Решительным и главным противником публикации (как и в других аналогичных случаях) был член редколлегии издания Д. Д. Благой.

удовольствием говорит о любовных приключениях и 33 способах. Никто так не любит похаби, как старые девы и вдовы, у которых еще нет любовника. Писатели должны быть подзвучительны ко всем рассказам и любовным эпopeям. (Если Зола) сам употреблял на столах, под столами, на заборах, в собачьих будках, в дилижансах, или своими глазами видел, как употребляют, то верьте его романам, если же он (писал на основании слухов и приятельских рассказов, то поступил опрометчиво и неосторожно).

Когда, печатая рассказ Чехова «Володя большой и Володя

маленький», редакция «Русских ведомостей» вычеркнула в нем показавшиеся ей неприличными места, автор писал: «Целомудрие чисто детское, а трусость изумительная. (...) Так обилие мой рассказ, что даже тошно. Ну допустим, что он циничен, но тогда не следовало его вовсе печатать...» (В. А. Гольцеву, 28 декабря 1893 г.— 5, 256). Об этих купюрах в целом он отзывался так: «Мой рассказ в «Русских ведомостях» постригли так усердно, что с волосами отрезали и голову» (там же). Так оценивал Чехов сокращения своего «неприличного» текста.

Н. А. Богомолов

«Мы — два грозой зажженные ствола»

Эротика в русской поэзии —
от символистов до обэриутов

В 1908 году заслуженный литератор А. В. Амфитеатров с некоторой обидой писал: «Я никогда не был ни prudе, ни защитником, ни даже извинителем pruderie, я не боюсь ни факта, ни слова, меня не смутят никакая унижительная картина, никакой человеческий документ, раз их требует реальность, какою должна облечься творческая идея». Действительно, русская литература XIX века, с которой Амфитеатров был генетически связан, не стеснялась никакими сколь угодно рискованными ситуациями, особенно усердствовали в их создании натуралисты. Но настало новое время, и их эротика стала для читателей пресной, а то и просто перестала быть эротикой, превратилась в излишнее приудничество. С русской литературой случилось нечто знаменовавшее решительное изменение всей системы отношения к наиболее интимным сторонам жизни человека. Ожесточенно сопротивлялась цензура, время от времени устраивались осуждающие кампании, возмущались писатели и критики старого закала, но поделаться они ничего уже не могли: сдвиг всей русской литературы в сторону того, что с достаточной степенью условности можно назвать «модернизмом», повлек за собой и расширение границ дозволенного в описаниях.

Конечно, русская литература была здесь не одинока. Многие из того, что в ней только опробовалось, для западной (прежде всего — французской) литературы было уже давно привычным. Но по большей части влияние сказывалось в сфере «низких» жанров, которыми мы сегодня заниматься не будем. Заранее договоримся, что «Санин» и рассказы Анатолия Каменского, вызывавшие столько критических перепалок, останутся вне рассмотрения. Явная вторичность произведений такого рода может поведать лишь о нравах литературной промышленности, а не о серьезных исканиях настоящих писателей, — как массовый выброс ксерокопированных, а то и типографски отпечатанных эротических рассказов или повестей в наши дни, снимая ореол запретности с темы и рассеивая большое любопытство, еще ничего не говорит о тенденциях большой литературы. Новой «сексуальной революции» на наших глазах явно не произошло, ибо не считать же провозвестниками ее беспомощные сочинения В. Нарбиковой или В. Ерофеева!

Речь пойдет о другом: об исканиях литературы русского модернизма со второй половины девяностых годов

прошлого века до тридцатых годов нашего. При этом слову «модернизм» придавать строгое терминологическое значение я не буду, ограничиваясь самым общим представлением о нем и о писателях, с ним связанных. Ведь главное, что хотелось бы рассмотреть, хотя бы в самом первом приближении, — не проблему модернизма как литературного течения, а вопрос о том, как и почему эротика в самых различных ее аспектах стала важнейшей сферой приложения творческих сил многих и многих писателей.

И еще одну оговорку следует сделать: по моему глубокому убеждению, эротика и употребление «непристойных», «нецензурных» слов в речи автора или персонажей относятся к разным, хотя нередко и соприкасающимся областям. Стихотворение Пушкина «Сводня грустно за стол...», насыщенное такого рода лексикой до предела, как и ругательства у Венедикта Ерофеева, совершенно лишены заряда эротизма. Конечно, время от времени прорыв «непристойности» в литературу свидетельствует и об открытии каких-то новых сторон в человеческом эротизме, как то было, скажем, в «Любовнике леди Чаттерли» для литературы английской, где впервые так называемые four-letter words обрели характер ласковых и нежных наименований (что, кстати сказать, начисто пропало в недавнем русском переводе, сделал его то ли откровенной порнографией, то ли пособием по технике секса), но связь между этими сторонами, часто путаемыми, вовсе не является прямой и строго определенной.

А для начала я предлагаю вернуться в середину девяностых годов прошлого века и заглянуть в тетради совсем еще молодого человека, практически неизвестного в литературе, но которому в ближайшем будущем предстоит стать одним из лидеров зарождающегося символистского движения, — Валерия Брюсова.

Можно по-разному относиться к его творчеству ныне, почти через сто лет после его начала. Думаю, не ошибусь, если скажу, что для большинства современных читателей его стихи кажутся холодными, сухо-мастеровитыми и очень откровенно говорящими, сколько сил и старания пошло на их огранку, на поиск формы. Их пафос — слишком часто натянута, классичность формулировок превратилась в банальность, поэтические находки, ставши общедоступными, потускнели. Но даже если безоговорочно со всем этим согласиться, то все-таки нельзя ни в коем случае забыть, что Брюсов на протяжении многих лет первыми проходил то поле, которое впоследствии другие превратили в тучную ниву. Пусть его вспашка была не очень глубока, но он поднимал новь, а следующие поколения приходили на уже обработанную почву. Поэтому для понимания судеб русской поэзии приходится очень внимательно вглядываться в то, что было наработано Брюсовым, и не только Брюсовым как литературным деятелем (тут его заслуг никто, кажется, и не думает оспаривать), но и Брюсовым-поэтом.

Меж тем для его ранней поэзии было в высшей степени характерно, что она уже в те годы строилась на решительном соединении воедино искусства и человека, его творца. Со временем у символистов этот принцип приобретает чрезвычайно изощренные формы², но пока что Брюсов лишь намечает его, причем соединяя воедино не только

художественное построение, но и самоанализирующее восприятие человека.

В письме 1907 года к З. Н. Гиппиус Брюсов дает замечательную автохарактеристику: «Меня почти ужаснуло одно выражение в вашем предпоследнем письме, вдруг опять открывшем, какая все-таки бездна лежит и не может не лежать между двумя человеками. Вы, говоря о каком-то поклоннике Людмилы Николаевны (о Розанове?) сказали: «обладателе, как и вы (т. е. как и я), разоженной плоти». Боже мой! Вы, говорившая со мной, читавшая меня, писавшая обо мне статьи, осудившая понимание меня «несложными душами моих почитателей», — неужели вы не знаете, что ко мне могут быть приложимы (...) разные эпитеты (...) но именно не этот! (...) Все что хотите: обман или добродетель, любопытство или притворство, но только не «разоженная плоть». Этого никогда не было, нет и не может быть. В разных частях своего существа испытывал я «разоженность», но только не в «плоти»...»³ И примененные им далее к себе лермонтовские слова о «холоде тайном» как нельзя лучше определяют не только психологический облик человека, но и творческую сущность поэта. Наверное, пользуясь излюбленной самим Брюсовым демонологической номенклатурой, следовало бы его как художника уподобить инкубу — мужскому демону с холодным семенем. Своим рационалистическим сознанием он не мог не понимать, что сделаться истинным поэтом с таким складом личности абсолютно невозможно, что нужно искать какую-то замену органически отсутствующему. И он начал создавать конструкции, в которых отчетливо видны истоки осознания эротизма ранним поколением русских символистов.

Известно, что формирование облика поэта-декадента происходило у Брюсова одновременно с развитием его первого серьезного романа. Рано погрузившийся в грязный мир борделей Цветного бульвара, он какое-то время сопротивлялся искушению начать сколько-нибудь серьезные отношения с женщиной своего круга. История связи Брюсова с Еленой Масловой хорошо известна по опубликованной части его дневников, по повесть «Из моей жизни», по комментарию к ранним стихотворениям, однако на страницах дневников и рабочих тетрадей остались свидетельства гораздо более откровенные и беспощадные к самому себе. Брюсов не просто описывает перипетии своих свиданий с Еленой (или Лелей), но создает сам стиль отношений, который должен связывать истинного декадента, каким он стремится стать, с женщиной. В дневниковой записи говорится: «Наконец я могу писать, владея собой. Мечты моей юности сбываются. То, что рисовалось мне, как далекое desideratum, стало действительностью. Девушка шепчет мне «люблю» и отдается мне; стихи мои будут напечатаны. Чего еще? Сейчас я счастлив, но... (Кстати, я боюсь за это счастье, еще не зная результата первого экзамена). Но... но что дальше? (...) Играю страшную игру, лгу всем, лгу себе и совсем не то на деле, что емь в жизни. Трудно»⁴. Обратим внимание, как здесь связаны страсть, публикация стихов (не создание, а именно публикация) и университетский экзамен, неудача на котором может разрушить счастье. Но главное, видимо, в ощущении, зафиксированном последними словами, в постоянном неравенстве внутреннего облика поэта и человека самому себе. В этом контексте разделенная страсть к женщине становится важнейшей ступенью на пути становления поэта, и вовсе не потому, что дает какое-то особое вдохновение, а потому что приоткрывает дверцу в ранее неизведанное, где хладнокровие рассуждений⁵ и поведения⁶ служит основой для создания принципиально новой поэзии.

10 марта 1893 года Брюсов записывает в дневнике: «Когда выпили, нам удалось с Е. А. остаться вдвоем. Сначала мы прикрывались планом Москвы и целовались за ним, потом хладнокровно ушли в другую комнату. Помню, что мы лежали в объятиях друг друга, а я лепетал какое-то бессвязное декадентское объяснение, говорил о луне, выплывающей из мрака, о погоде, улыбающейся

в струях, об алмазе фантазии». И это «бессвязное декадентское объяснение» удивительно явственно перекликается со стихами, которые пишутся в то же время. Так, 18 февраля в рабочей тетради (в уже ведущейся рубрике «Символизм») записано стихотворение, где подобным же образом, почти пародийно, соединяется несоединимое:

Целовал я рифмы бурно,
Прижимал к груди хорей,
И ласкал рукой 'Notturmo,
И терцин ерошил змеи.⁷

Несколько напоминая шокировавшие читателей шестидесятых годов стихотворения молодого Случевского, создаваемое Брюсовым обретало совсем иное значение: разрабатывая принципы нового для русской литературы течения, Брюсов сознательно создает впечатление «бессвязности», несочетаемости отдельных элементов. Уже достаточно давно эти ранние стихи блестяще проанализировал Вл. Ходасевич, показав, как впечатление странности в них создается сочетанием мечты и повседневности, причем повседневности чаще всего «тривиальной и грубой»⁸. И прежде всего в открытой и напряженной эротике Брюсов искал наиболее верный путь к воссозданию этого сочетания, так как в мгновенном сближении человеческих тел легче всего ощущается связанность временного и вечного, духовного и плотского.

Примеров такого рода в раннем творчестве Брюсова сколько угодно, но ограничимся лишь одним небольшим стихотворением, так и оставшимся среди черновиков:

Не зная ласк, всю мерзость наслажденья
Испили мы; и вот — утомлена —
Недолгим сном забылась она,
А мне предстал мой демон осужденье.

Он говорил о золотых мечтах,
О днях любви, и чистоты, и веры,
Когда я знал заоблачные сферы
С огнем в душе и песней на устах.

Он говорил, я плакал. Но проснулась
Любовница, бесстыдна и дерзка.
Я слышал смех, я видел... и рука
К' объятиям невольно протянулась.⁹

Я привожу именно стихотворение, оставшееся в рукописи, так как для Брюсова девяностых годов создание стихотворения и его читательское восприятие очень часто были разделены, до публикации подобные стихи просто не доходили. Тот же Ходасевич (как и многие другие авторы) при разговоре об эротике юношеских стихов Брюсова опирался на цикл «К моей Миньоне», написанный в 1895 году, не обращая внимания на то, что впервые опубликован он был лишь в 1913-м. Открытое введение эротических мотивов в поэзию при тогдашней, девяностых годов, цензуре было невозможно, и Брюсов был вынужден ограничиваться рамками традиционных «приличий». Это важно подчеркнуть, чтобы не создавалось превратного впечатления об эпохе становления русского символизма. Допуская появление в печати девяностых годов цикла «К моей Миньоне», мы тем самым для самих себя снимаем напряженность отношений между новой поэзией и прежней структурой общественного сознания, лишь постепенно, под коллективными усилиями многих поэтов становившегося более снисходительным к откровенно эротическим описаниям.

Но и не выходящее в печать существовало в сознании как самого Брюсова, так и его ближайшего литературного окружения. И для них было очевидно, что именно эротика (как в поэзии, так и в жизни) — одна из наиболее ярких сфер выявления «декадентского» начала в человеке, именно через нее отчетливее всего рисуются полярно противоположные устремления его души. Приведу ряд лишь отчасти вошедших в издание 1927 года записей Брюсова

в дневнике за конец 1894-го и начало 1895 года, выразительных даже безо всяких комментариев.

1 декабря 1894 г.: «Вчера утром я был в унив(ерситете), дома писал стихи, пот(ом) занимался с сестрами, потом пошел на свидание. На свидании провел несколько блаженных минут в чистой любви, но на возврат(ном) пути мы столкнулись с О. Л., О. П. и мамашей Мани. Мы ехали на извозч(ике) и окаменели. Сцена. Пот(ом) был у Ланга, потом на возврат(ом) пути совершил бодлеровскую шутку, зайдя к какой-то отвратительной рябой женщине (см. мое стихотв(орение) «Шетаюсь, я вышел...»). Самый декадентский день!»

14 декабря: «Как-то недавно зашел в бард(ак). В результате маленький триппер — это третий. Но как относиться к нему! Будто ничего нет. Сравниваю с началом этой тетради. В какую бездну пал я! Впрочем, заодно в начале этой тетради обо мне не знал никто, а теперь все журналы ругаются. Сегодня «Новости дня» спокойно называют Брюсов, зная, что читателям имя известно».

25 февраля 1895 г.: «В четверг был у меня Емель(янов-)Коханский и увел меня смотреть нимфоманку. Мы поехали втроем в №, и там она обоих нас довела до изнеможенья — дошли до «минеток». Расстались в 5 час. (Девушка не только нимфоманка, но и очень хорошенькая, и, видимо, вообще психически ненормальная). Истомленный приехал домой и нашел письмо от другой Мани (ту — нимфоманку — тоже звали Маней) и поехал на свидание; опоздал на целый час, но Маня ждала. После ночи оргий я был нежен, как Рауль; поехали в Амер(иканское) кафе и Маня совсем растаяла от моих ласк. Я сам был счастлива».

Этот ряд можно было бы продолжать очень долго, но, думаю, и приведенных цитат достаточно. В черновике письма к Зинаиде Гиппиус Брюсов писал об одном из своих тогдашних соратников по попыткам строения собственной личности, о К. Д. Бальмонте: «Вы часто поминаете декадентство. Вот истинный образ декадента не в искусстве, ибо это еще мало, но в жизни»¹⁰. И несколько более подробно о том, что же считалось в свое время истинно декадентским в жизни: «Недавно в М(оскве) Б(ыл) Бальмонт. Я провел с ним 36 часов. Бальмонт осуществил в себе то, о чем я мечтал бывало. Он достиг свободы от всех внешностей и условностей. Его жизнь подчиняется только прихоти его мгновения. Он ищет только одного — наполнять эти мгновения, «все во всем так делать, чтоб влек дрожать». [Что же? я вошел за ним в этот вихрь его жизни, от которого отвык было. Мне было даже приятно уверить, что я в нем не как в чужой стихии.] За полтора суток прошло передо мной по меньшей мере с десяток драм (конечно, любовных). Боже мой, с какой поразительной точностью повторялись не раз мной виденные жесты, не раз слышанные слова, и слезы, и рыдания. «Тесный круг подлунных впечатлений!» Он ликовал, рассказывал мне длинные серии все того же — о соблазненных, обманутых и купленных женщинах. Потом мы всячески опьяняли себя, и были пьяны, и совершали разные «безумные» поступки. Еще (Израб) он уехал в Париж, чтобы искать новых опьяняющих и новых женщин. А я остал(ся) и уже навсегда знаю, что это не для меня. Довольно, я больше не рассчитываю фабриковать так дешево сверхчеловека»¹¹.

Этот черновик относится к 1902 году. За семь лет Брюсов прошел большой путь от попок и декадентских выходов не только с Бальмонтом, но и с презираемым впоследствии Емельяновым-Коханским до поисков чего-то совсем нового. Не случайно в продолжении этого же письма он обращался к Гиппиус с мольбой: «После детских мечтаний о новой поэзии и столь же детских исканий безумия я оказался без пути, а важнее того — без цели, к которой искать пути. Совершенно искренно, перед самой последней встречей с Вами я искал связей с теми, кто мечтает о баррикадах. Не потому, конечно, чтобы я верил в их катехизисы, а ради того, что они обещают хоть разрешение. <...> [Я просто «навязываюсь» Вам в ученики. Придите и возьми-

те. За мною то преимущество, что я почитаю возможной Вашу истину. Если Вы будете говорить с матерьялистом или атеистом, Вам придется много тратить слов на такое, что для меня давно решено и именно в Вашем смысле. Мне так привычно с тайными откровениями, со всем, что вне разума. И так я презираю этот самый разум...»¹²

Конечно, этот путь также был для Брюсова безнадежен, ибо, при всей привычке к «тайным откровениям», по-настоящему он не верил и в них¹³. Но, не веря, все-таки пытался сформулировать новое понимание сущности того искусства, которому должно принадлежать будущее.

В седьмом номере «Весов» за 1904 год Брюсов решительнейшим образом разделяется с прежним своим спутником по декадентским эскападам, формировавшим жизненный облик поэта: «Г. Емельянов-Коханский в литературе похож на неоспитанного человека, который задумал быть развязным и смелым в обществе: все выходки его грубы, и не столько смешны, сколько неприятны»¹⁴. А уже в следующем номере журнала он формулирует новое представление о значении эротизма для современного писателя: «Какие-то новые пропасти и провалы открылись в стране любви, где, казалось, были нанесены на карту все малейшие неровности. Там, где века видели синее небо, ставший более прозрачным воздух показал горную цепь, снеговыми вершинами уходящую в небо» (с. 114). Развивая ключевую метафору своей несколько более ранней статьи, манифестировавшей начало первого открытия символистского журнала, Брюсов объявляет одним из «ключей тайн» — страсть: любовную, телесную, плотскую страсть. «Тело, обычно подчиняющееся руководству ума и воли, — в мгновения страсти, как самодержавный владыка, повелевает всем существом человека. Мы знаем тело только в наших духовных восприятиях, в сознании, — но в страсти обличается для нас вся самостоятельность и независимость телесного» (с. 115). И далее: «Любовь исследима до конца, как всякое человеческое, хотя бы и произвольное создание. Страсть в самой своей сущности загадка; корни ее за миром людей, вне земного, нашего. Когда страсть владеет нами, мы близко от тех вечных граней, которыми обойдена наша «голубая тюрьма»¹⁵, наша сферическая, плывущая во времена вселенная. Страсть — та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них» (с. 117).

Формула была найдена, слово — произнесено. На место безраздельного торжества «сверхчеловеческого» начала в обычном человеке (не только в Брюсове или Бальмонте, но и в Емельянове-Коханском) было подставлено начало иное, мистическое и требующее полного, самоотверженного проживания в себе. Не стать выше общественных приличий, тем самым перешагнув грань «человеческого», слишком человеческого», как предлагало примитивно понятие нищезанство девяностых годов (когда даже Горький считался выразителем идей, посеянных Ницше), а отбросить во всех изгибах и извилах страсти присутствие Божественного — вот что стало на довольно продолжительное время одной из основных идей русского символизма.

Конечно, эротическое приобретало разные облики у разных писателей, так или иначе к символизму близких. Тут был и ужас ремизовских героев перед отвратительностью литературные схемы столь интриговавшего современников тройственного союза Мережковских и Философова, и довольно примитивное эстетизирование красоты у Сологуба (линия Людмилы и Саши Пыльникова в «Мелком бесе», Елисаветы в «Творимой легенде»), неразрывно сплетенное с дьявольским эротизмом, как в откровенном стихотворении 1906 года:

Не отражаясь в зеркалах,
Я проходил по шумным залам.
Мой враг, с угрюмостью в очах,
Стоял за балым пьедесталом.

Пред кем бы я ни предстою
С моей двухсмысленной ужимкой,

Никто меня не замечал
Под серой шапкой-невидимкой

И только он мой каждый шаг
Следил в неутолимом гневе,
Мой вечный, мой жестокий враг,
Склонившись к изваянной деве.

Среди прелестных, стройных ног,
Раздвинув белоснежный камень,
Торчал его лохматый рог,
И взор пылал, как адский пламень.¹⁶

Для самого же Брюсова основным было стремление к бесконечной смене лиц и личин страсти: «Греки отличали от Афродиты Урании, небесной, и Афродиты Пандемос, земной, еще Афродиту Геннетейру, рождающую. Все же Афродита была скорее богиней женской красоты, чем страсти. Рядом с Афродитой стоял еще образ Эроса, бога любви, и был еще бог похоти, Приап. Вспомним затем, что сам Зевес, отец богов и людей, похитил на Олимпе Ганимеда и что покровительницей рожениц считалась девственная богиня Артемиды. Это все — намеки, но тоже перемены масок, дающие подсмотреть таинственный лик неназываемой богини» (с. 119). Не случайно в его стихотворениях того времени появляются столь шокировавшие современников сцены некрофилии или «утех с козой»: всякая перемена в направленности страсти была священна, потому что за ней приоткрывалась одна из граней тайны¹⁷.

Были в этом у него и верные ученики, для которых нередко высокий смысл идеи Брюсова пропадал и смена любовных утех становилась важна сама по себе. Так случилось, например, в творчестве почти совсем забытого ныне, но чрезвычайно характерного для своего времени поэта Александра Тинякова, в молодости поклонявшегося Брюсову и перенявшего у него многие формальные особенности построения собственного творчества, прежде всего — поклонение не только «равно», но практически одновременно «и Господу, и Дьяволу»¹⁸. Поэтому в его книгах находят рядом восхищение тайной беременности (с отчетливо звучащими эротическими обертонами):

Чрево Твое я блаженно целую,
Белые бедра Твои охватя,
Тайну вселенной у ног Твоих чую,—
Чую, как дышит во чреве дитя¹⁹,—

и эстетизация наиболее безобразного в сексуальности, как в стихотворении «В чужом подъезде»:

Со старой нищенкой, осипшей, полупьяной,
Мы не нашли угла. Вошли в чужой подъезд.
Остались за дверьми вечерние туманы
Да слабые огни далеких, грустных звезд.

И вдруг почуял я, как зверь добычу в чаще,
Что тело женщины вот здесь, передо мной,
И показалась мне любовь старухи слаще,
Чем песня ангела, чем блеск луны святой.

И ноги пухлые покорно обнажая,
Мегера старая прижалась к стене,
И я ласкал ее, дрожа и замирая,
В тяжелой, как кошмар, полночной тишине.

Засасывал меня разврат большой и грязный,
Как брошенную кость засасывает ил,—
И отдавались мы безумному соблазну,
А на свирели нам играл пастух Сифил!²⁰

И в контексте взглядов Брюсова на страсть очень интересно, до каких крайних пределов доводит Тинякова представление об изменчивости ликов тайны. В неопубликованном стихотворении он славит библейского Онана, ставя эпиграфом слова книги Бытия: «Онан, когда входил к жене брата своего, изливал семя на землю... Зло было перед

очагами Господа то, что он делал, и Он умертвил и его» (38, 9—10):

Он первый оценил всю прелесть полутени
И — бросив свой челнок в пучину пьяных грез,
Открыл в ней острова запретных наслаждений
И смело поднялся на роковой утес.

Он первый увидел под дымкою разврата
Манящие к себе, печальные сады,
Где тлением Греха прельщают ароматы,
Где дымом возвращены смертельные плоды.

Он бросил нам намек, что есть краса в гниющих,
Он призракам отдал мечту свою и кровь,
И — сделавшись врагом для буднично живущих,
Безумцам передал свой трепет и любовь.

И был он истреблен тираном вечным — Богом
За то, что он восстал, за то, что он поспел
За сказанной чертой, за роковым порогом
Открыть иную даль и путь в Иной Предел!²¹

Эту линию в символизме можно было бы проследить и далее, но все-таки принципиальная новизна в отношении к эротизму пролегла не здесь, а в творчестве «младших» символистов, и прежде всего — Вячеслава Иванова.

Прочитав цитированную выше статью Брюсова, он написал ему: «"Вехи. I" безусловно хорошо написаны; конечно, произведут смуту. Не могу отрицать, что важная и верная мысль могла бы быть трактована углубленнее. Жаль, по-моему, что ты не написал об этом более законченного *essai*, и притом в обособленной форме»²². Это эссе попробовал создать он сам.

17 февраля 1907 года жена Иванова, Л. Д. Зиновьева-Аннибал, сообщила семейному другу и домоправительнице М. М. Замятниной, которая в те дни жила в Швейцарии с детьми: «Новая Среда — гигант. Человек 70. Нельзя вести списка. Реферат Волошина открыл диспут: «Новые пути Эроса». Вячеслав сымпровизировал речь поразительной цельности, меткости, глубины и правды. Говорил, что история делится на периоды ночи и дня, так, Греция — день, Средние Века — ночь, Возр(ождени)е — день, а затем как (?) ночь, и 19-й век — рассвет, теперь близится день. Утро отличается дерзновением повсюду, и переход к жизни, искусству Вячеслав сказал, что т(ак) н(азываемые) декаденты если не в сделанном, то в путях своих исполняли правое дерзновение. И дальше перейдя к области Эроса, говорил дивно о том, что, в сущности, вся человеческая и мировая деятельность сводится к Эросу, что нет больше ни этики, ни эстетики — обе сводятся к эротике, и всякое дерзновение, рожденное Эросом, — свято. Постыден лишь Гедонизм»²³.

За этим почти протокольным и сухим описанием скрывается трагическая ситуация, не только связавшая воедино пятерых людей, но и ставшая основой для создания целостного мифа. Внешним наблюдателям он представлялся в облике анекдотическом. Так, Вл. Ходасевич вспоминал о том самом докладе Волошина, который через десять дней был прочитан уже в виде публичной лекции в Московском литературно-художественном кружке: «Одна приятельница моя где-то купила колоссальнейшую охапку желтых нарциссов (...) кто-то у нее попросил цветок, потом другой, и еще до начала лекции человек пятнадцать наших друзей оказались украшенными желтыми нарциссами. Так и расселись мы на эстраде (...) докладчиком был Максимилиан Волошин, великий любитель и мастер бесить людей. (...) В тот вечер вздумалось ему читать на какую-то сугубо эротическую тему — о 666 объятиях или в этом роде. О докладе его мы заранее не имели ни малейшего представления. Каково же было наше удивление, когда из среды эпатированной публики восстал милейший, почтеннейший С. В. Яблоновский и объявил напрямик, что речь докладчика отвратительна всем, кроме лиц, имеющих дерзость открыто украшать себя знаками своего

гнутого эротического сообщества. При этом оратор широким жестом указал на нас. Зал взревел от официального негодования. Неофициально потом почтеннейшие матроны и общественные деятели осаждали нас просьбами принять их в нашу «ложу»...»²⁴ Что речь идет об одном и том же событии, подтверждает запись в дневнике М. А. Кузмина от 3 марта 1907 года: «Волошин вернулся еще вчера (...) Реферат прошел со скандалом. В Москве есть оргийное общество с желтыми цветами, оргии по пятницам, участвуют Гриф и К°. Я думаю, они просто пьянствуют по трактирам»²⁵. Почти что на глазах случайность начинает превращаться в легенду. И эта легенда оказалась гораздо серьезнее и важнее для судеб русского искусства, чем породившие ее обстоятельства.

Лучший биограф Вяч. Иванова, многолетняя его ученица и спутница О. А. Шор-Дешарт, так описывала центральную идею Иванова 1905—1907 годов: «В. И. представлял себя тогда «целое и всеобщее» как «хоровое действие» народа, подобно хору «античной трагедии». «Единая душа бесчисленных дыханий» должна найти свое «хоровое тело». Как же осуществить такое задание на заре двадцатого века? Первым ответом были «среды». Собрания на «башне» В. И. считал служением, необходимым шагом на пути образования «вселенской общины». Получилось культурное, даже и духовное общение, но Общины не получилось. И вот В. И. и Л. Д. (Зиновьева-Аннибал.—Н. Б.) приняли решение — странное, парадоксальное, безумное. Их двоих «правильщик душ в единый сплавил слиток». Плавильщик дал им пример, урок. Им надлежит в свое двуединство «вплавить» третье существо — и не только духовно-душевно, но и телесно»²⁶. Поначалу этим третьим был выбран поэт С. М. Городецкий, который незадолго до того на той же самой «башне» необычайно ярко дебютировал стихами, впоследствии вошедшими в его книгу «Ярь». Из дневника и писем Иванова становится совершенно ясной внешняя картина вовлечения Городецкого в проектировавшийся «тройственный союз», где первоначальным импульсом послужила вспышка «латентной гомосексуальности» Иванова. Но «вплавления» не получилось. Расчетливый Городецкий, интересовавшийся Ивановым лишь до тех пор, пока рассчитывал на его помощь в своих литературных делах, явственно демонстрировал — изредка подчиняясь домогательствам — свою неприязнь к отношениям подобного рода, да и с Диотимой, как многие звали жену Иванова, у него особой симпатии не возникло. Истерическое напряжение душевных сил, находящийся почти в запредельном состоянии, завершилось сильным охлаждением и постепенным отходом друг от друга. Посвященный Городецкому восторженный «Эрос» Иванова сменился насмешливой комедией Зиновьевой-Аннибал «Певучий осел»²⁷, где были совершенно ясны аллюзии на «башенные» события 1906 года: царь эльфов Оберон не по своей воле влюбляется в осла, который всячески уклоняется от его ухаживаний и добивается лишь того, что Оберон возвращается к своей прежней возлюбленной.

Но идея соборности как постепенного сближения людей в общении не только духовном, но и телесном оставлена не была, и следующая попытка была предпринята в начале 1907 года с М. В. Сабашниковой-Волошиной и отчасти с самим Волошиным.

В ряду совершенно особых семейных отношений людей эпохи символизма (хорошо известная семейная драма Блока, треугольник Белый — Нина Петровская — Брюсов, история третьего брака Вяч. Иванова и др.) брак Волошина и Сабашниковой также был отмечен «особой метой». Злоязычный и охотно передававший чужие тайны Брюсов обмолвился в черновике письма к З. Гиппиус: «Промелькнул Макс с женой, мило полепетал о теософии, о мистической судьбе личности и т. д. Речи о теософии столь же ему не к лицу, как и то, для него почти нелепое обстоятельство, что он пошел под венец девственником»²⁸. Но и свадьба не изменила этого положения: духовная связь-борьба-отталкивание оставалась мучительной и чисто платонической. Но вот в эту ситуацию вошла насельница «башни».

4 февраля 1907 года Зиновьева-Аннибал сообщила Замятинной: «С Маргаритой Сабашниковой у нас обоих особенно близкие, любовно-влюбленные отношения. Станный дух нашей башни Стены расширяются и виден свет в небе. Хотя рост болезнен. Вячеслав переживает очень высокий духовный период. И теперь безусловно прекрасен. Жизнь наша вся идет на большой высоте и в глубоком ритме»²⁹.

Но более всего сам стиль этих взаимоотношений рисует исповедальное письмо Зиновьевой-Аннибал к Анне Рудольфовне Минцловой, известной теософке, оказавшей сильное духовное воздействие и на Иванова, и на Белого, и на Кузмина, и на Зиновьеву-Аннибал, и на других писателей символистского круга³⁰: «...обретая вновь свой пакирожденный брак с Вячеславом, я устремляла свою светлую волю изжить до последнего конца любовь двоих, и знала, что еще и еще растворяться будут перед нами двери нашего Эроса прямо к Богу. Это прямой путь, жертва на алтарь, где двое в совершенном слиянии переступают непосредственно грань отъединения и взвизывает дым прямо в Небеса. Но жизнь подрезала корни у моего Дерева Жизни в том месте, где из них вверх тянулся ствол любви Двоих. И насасдила другие корни. Это впервые осуществилось только теперь, в январе этого года, когда Вячеслав и Маргарита полюбили друг друга большою настоящею любовью. И я полюбила Маргариту большою и настоящею любовью, потому что из большой, последней ее глубины проник в меня ее истинный свет. Более истинного и более настоящего в духе брака тройственного я не могу себе представить, потому что последний наш свет и последняя наша воля — тождественны и едины. (...) Сколько я сказала (и как сумела, но Вы поймете и простите немощь) о себе и о путях, по которым меня влек и влечет Эрос. Теперь скажу о них. Вы знаете, как светло и крылато выступила в путь Маргарита. И начались откровения пути. Первое было красоты глубокой и потрясающей, целый новый мир для меня: — стихия ласки, где царицей Маргарита-девушка. Второе, что не имеет она никаких проходов к стихии Страсти и к стихии Сладострастия (которые, к слову говорю, взаимно враждебны одна другой). Третье, — что она соприкасалась с стихией Страсти сильными, страшными толчками, глухонемыми — в первой юности, в детстве и — утерьяла все ходы. Четвертое, — что Вячеслав взглянул в новый дивный мир. Помнилось ему прозреть и обрести новую Любовь. Пятое, — что муки крещения в Новую Любовь велики и огненны, и искушает сомнение. Шестое откровение, — что Вячеслав узнал для себя только две реки жизни, Эросом рожденные, — Духовная Любовь и Страстная Любовь, и все, что между, — полудевство, и неправда, и не красота. И очень бьет, и страдает, и обличает. И седьмое откровение, — что Маргарита мнит себя гвоздем в распятии Вячеслава и проклятой, т. к. свет, который в ней, (погашается?) и становится теплотой в нем. Анна Рудольфовна, это все: купель ли это крещения для Вячеслава или двери погибели?»³¹

В тот самый день, когда писалось это письмо, Волошин записывал в дневнике: «То, что я не смел, не чувствовал права потребовать для себя, я должен потребовать для Вячеслава. И тогда... Ведь я никогда не мог ради себя отказаться от Амори (Сабашниковой.—Н. Б.), я ради нее, ради предутренней девственности, ради «запотевшего зеркала озер» отказывался. И если утреннее зеркало будет разбито и если я тогда полюблю ее, уже неотвратимо, как женщину... Вчера весь день в Москве у меня было безысходное томление. Казалось, что что-то совершается... Я бродил по большому дому и не мог ни с кем разговаривать. Вдруг приехала Ан(на) Руд(ольфовна) и мы сидели несколько минут вдвоем. Она говорила призывные, возвышающие слова. У ней были пылающие щеки и бриллиантовые глаза»³².

В этой атмосфере, насыщенной демонической страстью, глубокими переживаниями, мистическими чаяниями и предвестиями, рождаются стихи Иванова из цикла «Золотые завесы», где возвышенная эротика растворяется в строгом

строе речи, а имя Маргариты анаграммируется в звуках сонетов. Но есть в стиле отношений между Ивановым, Зиновьевой-Аннибал и Сабашниковой еще один литературный подтекст — повесть Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три уroda», написанная в начале 1906 года, о которой автор книги писал той же Минцловой: «...в этом чадном рассказе оказалась какая-то пророческая сила»³³. Книга эта, будучи изданной, вызвала большой литературный скандал, поскольку оказалась воспринята как апология лесбийской любви, хотя для автора ее и наиболее пронизательных читателей было очевидно, что речь идет совсем о другом, — о высоком строе отношений между двумя женщинами, где главенствует не эротизм, а трагедия отказа от него³⁴.

Однако для современной критики «Тридцать три урода» стали объектом глумления и нападок, причем к хору нападавших присоединились З. Гиппиус и Андрей Белый. Это было странно тем более, что для них, погруженных в сферу символистского жизнотворчества, должно было быть очевидным, что известная художественная слабость повести компенсируется степенью вживленности автора в саму атмосферу рассказа. Очевидно, личные отношения затемнили в их сознании то, что под довольно беспомощно описанными переживаниями книжных героев текла настоящая, горячая кровь их же соратников по символизму. Называя четвертую книгу своего сборника стихов «*Сог ardens*», посвященную имени Зиновьевой-Аннибал, «Любовь и смерть», Иванов явно имел в виду не только общую для всех людей ситуацию, но и свое, индивидуальное переживание ее, описанное с его слов Волошиным: «И я лег с ней (Зиновьевой-Аннибал, умиравшей от скарлатины. — Н. Б.) на постель и обнял ее. И так пошли долгие часы. Не знаю, сколько. И Вера (В. К. Шварсалон, дочь Зиновьевой-Аннибал от первого брака, впоследствии жена Иванова. — Н. Б.) была тут. Тут я простился с ней. Взял ее волос. Дал ей в руки свои. Снял с ее пальца кольцо — вот это, с виноградинами листьями, дионисическое, и надел его на свою руку. (...) Я попросил Над(ежду) Григ(орьевну) Чулкову дать мне знак в дверях, когда наступят последние минуты, и ждал в соседней комнате. И когда мне она дала знак, я пошел не к ней, а к Христу. В соседней комнате лежало Евангелие, которое она читала, и мне раскрылись те же слова, что она сказала: «Возвещаю вам великую радость...» Тогда я пошел к ней и лег с ней. И вот тут я и слышал: острый холод и боль по всему позвоночному хребту, и с каждым ударом ее сердца. И с каждым ударом знал, что оно может остановиться, и ждал. Так я с ней обручился. И потом я надел себе на лоб тот венчик, что ей прислали; принял схиму...»³⁵

В этом рассказе отчетливо видно, что для Иванова описанное было не просто процессом прощания с умирающей любимой, но претворением физического ухода из жизни одновременно и в мистическое обручение, и в плотский союз, и в приобщение ко Христу, где печаль и радость нераздельны и неслиянны. Отсюда, конечно, и тот текст телеграммы, которым Иванов извещал друзей о смерти жены: «Обручился с Лидией ее смертью».

Эрос превращался в этой индивидуальной мистерии в нечто большее того, чем он является для абсолютного большинства людей. Переплаываясь в горниле обоюдной страсти, освященной смертью, он становился частью того опыта, который оказывался выше земных условностей и потребностей. О. Дешарт пишет, что в дневниках Иванова после смерти жены нередки случаи, когда его почерк вдруг становится неотличимо похож на ее (для видевшего быстрый, мелкий и легкий почерк Иванова и крупные детские каракули Зиновьевой-Аннибал этот контраст представляется практически неодолимым). Да и скандальный брак с падчерицей был для Иванова лишен какого бы то ни было оттенка странности, ибо был прежде всего выполнением завета покойницы. Эротическая (она же мистическая, религиозная, духовная) связь с Зиновьевой-Аннибал оказывалась сильнее смерти.

Но в той же самой обстановке «башни», где оформля-

лась мистерия троих, так и оставшаяся в итоге мистерией двоих, происходили и совсем иные таинства, предвещавшие для русской литературы другой путь развития, чем предлагавшийся Ивановым и его кругом.

Одним из наиболее ярких открытий «башни» был Михаил Кузмин. На протяжении долгих лет он писал прозу, стихи и музыку, не имея практически никакого выхода к широкой публике, его творчество знали лишь считанные друзья (и в первую очередь — будущий наркоминдел Г. В. Чичерин, еще гимназический приятель). Но когда в 1905 году он закончил работу над повестью «Крылья», она сразу оказалась с восторгом принята определенной частью людей, близких к «Миру искусства» и кружку «Вечера современной музыки». 13 октября 1905 года Кузмин записал в дневнике: «Сомов в таком восторге от моего романа, что всех ловит на улице, толкая, что он ничего подобного не читал, и теперь целая группа людей (Л. Андреев, между прочим) желают второе слушанье».

Восхищение Сомова и других подействовало и на Брюсова, который отдал под «Крылья» целый номер «Весов». Никому не известный литератор не просто триумфально дебютировал: его повесть вызвала такой шум, что мало какое произведение этих лет могло с ним соперничать в этом отношении. Еще много лет спустя по разным поводам вспоминались «Крылья» и их герои — банщик Федор, загадочный Штруп и пр. Повесть была воспринята как намеренное оскорбление общественных приличий, хотя единственное, что могло в ней шокировать, — описание тяготения мужчин друг к другу. Кратко сформулировала эту особенность З. Гиппиус: «мужеложный роман». Однако не случайно Брюсов не единожды вступался за повесть, как не случайно и то, что успех, засвидетельствованный многочисленными изданиями, «Крылья» имели не только в специфической среде. Но все же вопрос о том, что представляло собой это произведение и по какому разряду его слышать, остается.

Получив журнальную публикацию «Крыльев», Чичерин писал Кузмину: «Мне показалось, что больше пластики, чем характеров. Пластика в каждой отдельной сцене, каждом описательном словечке удивительная. Характеры — как в «Воскресении» член суда, сделавший 27 шагов, и член суда, оставшийся без одеда, но не как в том же «Воскресении» хар(актер) (?) Катюши. (...) Очень выпуклые сценки, так же, как в «Асторре», оставляют впечатление безнадежных китайских теней, мишурных фантомов над бездной»³⁶. И еще через месяц: «В «Крыльях» слишком много рассуждательства, причем жители Патагонии продолжают разговор, прерванный жителями Васильсурска, жители Капландии продолжают разговор, прерванный жителями Патагонии, этот же разговор продолжают жители Шницбергена и т. д. (— будто трактат в форме диалога, как делалось во времена энциклопедистов), и все об одном и том же, так сказать, — панмутонизм или панзарытособакизм»³⁷. В этом суждении близкого и заинтересованного человека отчетливо видно что именно казалось серьезным читателям, а не газетным критикам главным в повести. Для них было очевидно, что центральные места — не в описаниях (по нынешним временам довольно невинных) близости между мужчинами, а в самой конструкции повести, становящейся чем-то вроде философского трактата, то ли ориентированного на французских энциклопедистов, как предполагал Чичерин, то ли на диалоги Платона, что кажется более вероятным. Сменяющие друг друга Петербург, Васильсурск, Рим и Флоренция; загадочные события, намечающие полудетективный сюжет; описания нарочито острого быта — все это отодвигается на задний план перед основным композиционным движением — осознанием молодым человеком своего истинного предназначения в мире, где равнозначную роль играет и обращение к гомосексуальной любви, и приобщение к искусству, и стремление постигнуть разные культуры в их оригинальности, и прохождение через разные жизненные перипетии, и освоение различных бытовых укладов как своего соб-

ственного, и все остальное, что оказывается в поле зрения молодого героя повести.

При всей своей художественной неполноценности (ибо слишком много продиктовано не строгим расчетом творца, а неопытностью дебютанта), «Крылья» все же обозначают перспективу развития таланта, ибо в них уже начинает прорисовываться одно принципиальное для Кузмина обстоятельство: все стороны человеческого существования становятся равнозначными для полноценной жизни. И среди этих сторон важное (но вовсе не столь важное, как в системе мировоззрения символистов) место занимает эротика. Едва ли не лучшую характеристику творчества Кузмина дал еще в 1922 году К. В. Мочульский. Прислушаемся к его словам: «Он говорит о самом несложном, говорит бесхитростными, почти детскими словами. (...) Но заговаривает «свежими» словами — не значит ли приобрести новую душу? Для Кузмина — единственное обновление в любви. «Любовь всегдашняя моя мера, — говорит он в «Сетях». — Она открывает наши глаза на красоту Божьего мира, она делает нас простыми, как дети»³⁸. Вот это обретение новой души, достигаемое посредством обращения к любви, на долгое время сделало столь близкой читателям поэзию Кузмина. В ней виделась естественность переживания, не стесняющегося речевой неловкостью, недоговоренностью, наивностью стиха, в равной степени принимающего и верлибр, и изощренные строгие формы, и изобретенные на случай строфы.

Потому-то столь неожиданны для сторонних наблюдателей оказались его стихи начала двадцатых годов, в которых место естественности заняла явная умышленность построения, тщательно вуалированная ранее сложность обнажилась, стала очевидной. Рассыпавшиеся по всему стихотворению созвучия теперь стали взрываться внутри одной строки, плавно перетекавшие один в другой образы громозлятся плохо перевариваемыми глыбами, то и дело возникает ранее отсутствовавшее «сопряжение далековатых понятий», связь между которыми достигается с трудом. «Кларист» Кузмин становится темным и загадочным. И столь же изощренно-загадочны становятся его эротические образы, хотя путь к ним лежал через казавшуюся изящно стилизованной книжечку «Занавешенных картинок». О ней уже немало написано, тексты переизданы, в США выпущено репринтное воспроизведение со всеми рисунками В. Милашевского. Но остается загадочным и психологически плохо объяснимым, почему в самом конце 1917-го и в 1918 году Кузмин вдруг взялся писать специальные стихи «не для печати». Стихи, в которых едва ли не каждому мог быть дан подзаголовок: «По мотивам имярек?»³⁹ Должны ли мы видеть в них безоговорочное отрешение от проблем времени или искать нечто иное?

Л. Ф. Кацис предложил оригинальное прочтение «Занавешенных картинок», увидев в них непосредственную реакцию на революционные события, выразившуюся в создании «антимолитвенника», хвалы семи смертным грехам, параллельного книгам В. В. Розанова и А. М. Ремизова, в том числе и розановского «Апокалипсиса нашего времени» с его символическим занавесом, опустившимся над Россией⁴⁰. При всей соблазнительности подобного подхода, как бы поднимающего тексты Кузмина из разряда порнографических, по которому они долгое время проходили⁴¹, в сферу высокой художественной идеологии, вряд ли можно полностью согласиться с этой идеей, прежде всего потому, что если замысел книги и особенно ее заглавия действительно относится ко времени после смерти Розанова (Розанов скончался в январе 1919 года, а еще летом этого года Кузмин предлагал на продажу рукопись того же самого сборника под названием «Запретный сад»⁴²), то стихотворения, в нее вошедшие, все написаны гораздо ранее и явно не могут быть столь откровенно связаны с розановским строем мысли. Понимая, что догадки здесь не могут приобрести силу полной доказательности, я бы все же предложил другой вариант понимания сути и смысла появле-

ния стихов из «Занавешенных картинок» именно в 1917—1918 годах.

Для Кузмина было в высшей степени характерно осмысление больших исторических событий через мелкие, почти бытовые подробности. Достаточно вспомнить его стихи, посвященные Февральской революции, чтобы убедиться в этом. Без патетики, без восклицаний он строит образ революции на повседневном, внешнем, «неважном», как бы противопоставляя свое видение многочисленным восторгам тех, которые только что воспевали «прямо противопожарно». Так же, с моей точки зрения, он поступает и в «Занавешенных картинках». С одной стороны, он пишет именно в эти переломные дни оду «Враждебное море», посвященную Маяковскому и насыщенную ораторскими интонациями, а с другой — уходит в интимное, причем стилизованно-интимное, но являющееся неотъемлемой частью общего «огромного, неуклюжего, скрипучего поворота руля». Своеобразный большевизм Кузмина, о котором он говорил и записывал в дневнике в месяцы, непосредственно предшествующие Октябрю и следующие за ним, выражается, помимо всего прочего, и в том, что события, огромность которых он отчетливо видит, свободно включают в себя эротические картинки.

Вообще 1917—1918 годы оказались для литературы, между прочим, годами свободы печати в самом непосредственном смысле, который имел в виду Пушкин, говоря: «Для меня сомнения нет (...) что первые книги, которые выйдут в России без цензуры, будут полное собрание стихотворений Баркова»⁴³. До Баркова, правда, дело не дошло, но пушкинская «Гавриилиада» (еще поименованная «Гавриилиадой»), «Опасный сосед» В. Л. Пушкина, вольными стихотворениями римских поэтов с еще более вольными репродукциями с геммы (переведенная и составленная Брюсовым книга «Erotopœgnia») оказались одними из первых плодов свободы печати. В этом смысле «Занавешенные картинки» органичны по времени создания, но по времени издания (декабрь 1920 года) они также вполне органичны среди книг Кузмина, изданных в конце 1920-го и в 1921 году. Напомню, что ближайший их контекст составили сборник переводов из Анри де Ренья «Семь любовных портретов», нарочито холодных и с выдержанно холодными иллюстрациями Д. Митрохина, странный сборник «Эхо», изданный в почти что домашнем издательстве А. Ивича-Бернштейна «Картонный домик», где причудливо соединились «хлебни-ковские», едва ли не самые «заумные» стихи Кузмина с примитивными поделками для «кукольной эстрады», «представление для кукол живых или деревянных» под названием «Вторник Мэри», и наконец, полностью «серьезный» сборник «Нездешние вечера», в котором отчетливо звучит давняя кузминская тема единства искусства и жизни, одновременно независимо существующей и замкнутой в искусстве:

Сквозь чайный пар я вижу гору Фузий;
На желтом небе золотой вулкан.
Как блюдечко природу странно узит!
Но новый трепет мелкой рябью дан.

В той системе поэтики Кузмина, которую он представлял читателям 1920—1921 годов, находит свое место и любовь (и в ее возвышенных, и в «низких» плотских аспектах), и искусство, и быт, и итальянские воспоминания, и поэтическое осмысление философского наследия гностицизма, и многое другое. В этом контексте «Занавешенные картинки» давали Кузмину возможность показать весь диапазон эротических переживаний человека вообще, каким он виделся поэту, — от стилизованной под гравюры Буше картинки любви дамы к собачке — до смачно-плотского:

Я не знаю: блядь ли, свая ль
Здесь насупротив живет,
Каждый вечер ходит хахаль:
В пять придет, а в семь уйдет.

Тетка прежде посылала

Мне и Мить, и Вань, и Вась,
Но вдовство я соблюдала,
Ни с которым не облась.

На этом фоне уже не выглядит неожиданным появление едва ли не высших достижений Кузмина в сфере открыто эротического, к которой он пришел в двадцатые годы. С одной стороны, это ориентированное на индийскую мифологию (как и скандально в свое время знаменитое стихотворение Вяч. Иванова «Улы змеи») стихотворение из вышедших в Берлине и почти не попадавших в Россию «Парабол»:

Иони-голубки, Ионины недра,
О, Иоани Иорданских струй!
Мирты Киприды, Кибелины кедры,
Млечная мать, Маргарита морей!

Произрастание — верхнему севу!
Воспоминание — нижним водам!
Дымы колдуют Дельфийскую деву,
Ствол богоносный — первый Адам!

Объединение внутри одного стихотворения священного индуистского символа Иони, изображавшегося в виде женских гениталий, Иоанна Предтечи, Венеры-Афродиты, Кибели, пророка Ионы (в другом стихотворении того же времени он оказывается поглощен Левнафаном-государством, с явной проекцией на судьбу самого поэта), Адама, представленного в виде явно фаллического символа «богоносного ствола», — все демонстрирует возможности новой поэтики Кузмина, позволяющей внимательному читателю не ограничиваться прямо названными в стихотворении реалиями и расширять семантическое пространство, семантически толкуя их, но и втягивать в орбиту своего внимания сонеты Вяч. Иванова из цикла «Золотые завесы» (на что явно намекает имя «Маргарита») или стихотворение Волошина «Пещера».

А рядом с этой изощренной идеологической эротикой появляется пародийный перепев собственных строк из идилического «Пятого удара» в цикле «Фореяль разбивает лед»:

Мы этот май проводим, как в борделе:
Спустили брюки, сняли пиджаки
И половину дня стучим хуями
От завтрака до чая...⁴⁴

К подобному же разряду можно отнести и прозаические вещи двадцатых годов — «Печку в бане», и «Пять разговоров и один случай», где нарочитая внешняя примитивность текста таит за собой его глубокую внутреннюю сложность⁴⁵.

Уже Дж. Шерон, публиковавший «Печку в бане» в «Wiener slawistischer Almanach» (1984. Bd. 14) прямо говорил о связи этого произведения с текстами обэриутов. Действительно, наблюдение совершенно справедливо и подтверждается многочисленными записями в дневнике Кузмина, где постоянно фиксируется общение с А. Введенским и (несколько реже) с Д. Хармсом. Однако представляется более существенным сказать о том, что для обэриутов творчество Кузмина во многом послужило основой формулирования собственного отношения к миру, то есть обратит внимание не на внешнюю сторону, где близость очевидна даже невнимательному глазу, а на внутренние особенности мироощущения. Для нас важно, что особенно отчетливо чувствуется это как раз в отношении к человеческой сексуальности.

У обэриутов — прежде всего я, конечно, имею в виду Хармса и Введенского, — как известно, главенствующими темами творчества были глобальные и вроде бы совершенно абстрактные: Бог, смерть, любовь, время... Но вредствуют они перед читателем, слушателем, зрителем во вполне конкретных, осязаемых формах, позволяющих ощутить конкретику этих абстрактных понятий. Особенно характерно это для творчества Введенского, где наивно, почти детское отношение к словам и обозначаемым ими частям

тела, актам снимает всякий ореол «запретности» с заповедных для литературы тем и ситуаций, как в «Елке у Ивановых», где отец и мать Пузыревы, лесоруб Федор и служанка занимаются любовью на глазах подразумеваемых зрителей, а в речах детей звучат откровенно сексуальные намеки.

Но в наиболее отчетливой форме отношение к сексу вылилось в «Куприянове и Наташе», где постепенное нарастание эротического напряжения все время прерывается не только злоеющим «И шевелился полумертвый червь»⁴⁶, но и достаточно странными в данном контексте репликами: «Но что-то у меня мутится ум, // я полусонная как скука», «Как скучно все кругом // и как однообразно тошно». Желание «заняться деторождением» высшей своей целью имеет абсурдное: «И будем мы подобны судакам». Но вот наступает кульминационный момент:

— Ты окончательно мне дорога Наташа,—

Ей Куприянов говорит.

Она ложится и вздымает ноги,
и бессловесная свеча горит.

Наташа. Ну что же, Куприянов, я легла,
устрой, чтоб наступила мгла,
последнее колечко мира,
которое еще не распаялось,
есть ты на мне.

А черная квартира

над ними издали мгновенно улыбалась.

Ложись скорее Куприянов,
умрем мы скоро.

Куприянов.

Нет, не хочу. (Уходит).

Любовь, которая для Наташи является единственным противостоянием смерти, единственным спасительным звеном мироустройства, для ее партнера оказывается невозможной, несуществующей:

Мир окончательно давится.

Его тошнит от меня,

меня тошнит от него.

Достоинство спряталось за последние тучи.

И в результате, как итог всего происшедшего, оба главных действующих лица меняют свою природу: Наташа становится лиственницей, а Куприянов уменьшается и постепенно исчезает. Их обоих на сцене замещает Природа, предающаяся «одинокому наслаждению».

Антиэротизм «Куприянова и Наташи» очевиден, но только ли в нем дело? Видимо, этот текст следует рассматривать в нескольких аспектах. С одной стороны, это, конечно, ответ на глобальные вопросы, ставящиеся мироустройством перед человеком, и прежде всего — что может противостоять мировой энтропии? Надежда Наташи на плотскую любовь оказывается тщетной, но и Куприянову не помогает отказ от нее. Природа поглощает их обоих, оставаясь при этом самодостаточной, безразличной к человеческому существованию или несуществованию. Ее «одинокое наслаждение» символизирует отрешенность устройства вселенной от размышлений о человеке, которому при осознании этого глобального закона остается лишь надеяться на то, что «кругом возможно Бог» (так назван оди́й из текстов Введенского), или на присутствующую при всем действии «Куприянова и Наташи» икону Спаса⁴⁷. Однако можно предположить, что в тексте присутствует и другое значение, определенное временем его создания (1931 год). Вряд ли стоит сомневаться, что «год великого перелома» осознавался Хармсом и Введенским как нечто апокалиптическое, несущее гибель всему прежнему миру. И глубокий философский смысл их текстов не препятствует достаточно конкретному поэтическому истолкованию, а, наоборот, придает ему гораздо более серьезное звучание⁴⁸. Поэтому, видимо, столкновение индивидуального чувства, последнего и наиболее сильного, с некоей внеличностной силой, ему противопоставленной, поглощение человека природой (не забудем, что речь идет не только о

природе как таковой, но и о гораздо более конкретном понятии — о мире) должно вызвать у читателя ассоциации с процессами конца двадцатых и всех тридцатых годов, с постепенным поглощением человека государством в самых разнообразных его формах — от Союза писателей до концлагеря.

Как представляется, генетически этот ассоциативный круг вполне может восходить ко многим произведениям Кузмина, написанным после революции. Некоторый первоначальный энтузиазм, владевший им в послеоктябрьские недели, сменился унынием («...сам ты дико запевал // Бессмысленной начало тризны», как скажет он в цикле 1919 года «Плен») и попытками противопоставить всеобщей деиндивидуализации в нищете и бесправии — Солнце, непобедимое и вездесущее, несущее божественную теплоту, а вместе с ним — Эрос. Характерно, что в его дневнике не раз фиксируется, что первым симптомом оскудения жизни является исчезновение сексуальных ощущений, и наоборот: возобновление этих чувств свидетельствует о некоторой, хотя бы относительной, нормализации внешних условий жизни.

Для Введенского исчезновение эротического начала (точнее, правда, будет сказать, что исчезновение не полное: постепенное разделение героев и отказ от любовного акта сменяются раздельным самоудовлетворением, то есть заменой «последнего колечка мира, // которое еще не распаялось» действием, лишаящим возможности испытать чувство, стоящее выше любого разделения) обозначает полную утрату человеком начала божественного, вытесняемого не только природным, но и государственным. И в какой-то степени ему вторит в ряде своих произведений Хармс.

Из известных его текстов, конечно, это в первую очередь относится к рассказу «Помеха», где любовное сближение прерывается арестом героев. Но путь к такому резкому обнажению конфликта прочерчивается в ряде других, гораздо более ранних записей Хармса. Именно фиксация своих любовных переживаний открывает ему путь к прозе конца тридцатых годов; открытое, освобожденное от оков литературной условности слово рождается для него в стихотворениях, явно предназначенных только для самого себя:

Ты шьешь. Но это ерунда.
Мне нравится твоя манда,
она влажна и сильно пахнет.
Иной посмотрит, вскрикнет, ахнет
и убежит, зажав свой нос,
и вытирая влагу с рук,
вернется ль он — еще вопрос,
ничто не делается вдруг.
А мне твой сок — сплошная радость,
ты думаешь, что это гадость,
а я готов твою пизду лизать,
лизать без передышки
и слизь глотать до появления отрыжки⁴⁹.

Это стихотворение написано примерно в то же время, что и помеченная 28 марта 1931 года «Молитва перед сном»:

Госпрди, среди бела дня
накатила на меня лень.
Разрешите мне лечь и заснуть Господи,
и пока я сплю накачай меня Господи
Силою Твоей.
Многое знать хочу,
но не книги и не люди скажут мне это.
Только Ты просвети меня Господи
путем стихов моих.
Разбуди меня сильною к битве со смыслами,
быстрого к управлению слов
и прилежного к восхвалению имени Бога
во веки веков.⁵⁰

«Битва со смыслами», поминная в этой молитве, для Хармса стала одним из наиболее важных занятий

на протяжении всех тридцатых годов. Конечно, пока даже основные процессы внутреннего развития поэтической системы Хармса не изучены, мы не можем с уверенностью говорить о его поисках, но можно, очевидно, указать хотя бы некоторые возможности, им пробуемые, — «заумный язык», «упражнения в классических размерах», сближение поэзии и прозы и — что представляется мне наиболее принципиальным — попытки создания своей философской системы, где проблемы формы, чрезвычайно важные для Хармса в двадцатые и начале тридцатых годов, явно отодвигаются на задний план, уступая место наполненности мыслью, как бы не обращающей внимания на внешнее свое выражение. Среди опубликованных Ж.-Ф. Жаккардом дневниковых записей Хармса, относящихся к концу тридцатых годов, есть одна, представляющая интерес экстраординарный: «1. Цель всякой человеческой жизни одна: бессмертие. (...) 2. Один делается к бессмертию продолжением своего рода, другой делает большие земные дела, чтобы обессмертить свое имя, и только 3-й ведет правильную и святую жизнь, чтобы достигнуть бессмертия как жизнь вечную. 3. У человека есть только 2 интереса: земной: — пища, питье, тепло, женщина и отдых и небесный — бессмертие. 4. Все земное свидетельствует о смерти. 5. Есть одна прямая линия, на которой лежит все земное. И только то, что не лежит на этой линии, может свидетельствовать о бессмертии. 6. И потому человек ищет отклонение от этой земной линии и называет его прекрасным или гениальным⁵¹. Такое обостренное и обнаженное определение всего земного как уклонения от главной цели жизни — бессмертия — приносит в мирозерцание Хармса последние лет творчества ту, пользуясь словами Мандельштама, «последнюю прямоту», которая в начале тридцатых вырабатывалась как в его молитвах, так и в его эротических стихах. Теперь же эротическое оказывается или уничтоженным (как в «Помехе»), или отброшенным ради постижения Бога, единственно способного даровать человеку бессмертие, являющееся смыслом всей его жизни.

Я постарался рассказать о некоторых не очень известных аспектах эротики в литературе русского модернизма (конечно, здесь оказалось возможно обрисовать ее лишь очень бегло и только в тех чертах, которые представляются принципиально важными, но вовсе не единственно значимыми). Эта сфера явилась ареной скрещения самых разнонаправленных интересов поэтов и прозаиков, но при всем их разноречии и разномыслии существенными оказываются два момента: обращение к этой сфере как к важнейшей в бытии человека и открывающей для литературы те стороны его существования в мире, которые невозможно выявить иначе, и — второе — стремление ввести в литературу ранее запретные темы, сюжеты, слова, ситуации оказывается теснейшим образом связано с глубокими, сущностными особенностями всего художественного сознания XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Амфитеатров А. В. Против течения. Пг., б. г. С. 28. Prude (франц.) — притворно добродетельный.

² О символистском жизнетворчестве из его непосредственных свидетелей наиболее исследовательски осознанно писал Вл. Ходасевич в очерках о Брюсове, Муни, Н. Петровской в своей книге «Некрополь» (Bruxelles, 1939).

³ Лит. наследство. Т. 85. М., 1976. С. 693—694. Людмила Николова — Вилькина, жена поэта Н. М. Минского.

⁴ ГБЛ, ф. 386, карт. 1, ед. хр. 12, л. 36. Далее цитаты из дневников Брюсова приводятся по этому источнику. Desideratum (лат.) — желаемое.

⁵ 13 января 1893 г. записано: «Надо, однако, изобрести новые способы ласки».

⁶ См. запись 16 апреля 1893 г.: «Свидание. Лежали в № на кровати и цупали друг друга, однако не еблись. Почему? Не знаю. Это счастливый случай, и должен сознаться, что я уже потерял благоразумие и добивался этого. Что мы вообще делали — это страшно подумать».

⁷ ГБЛ, ф. 386, карт. 14, ед. хр. 3, л. 49 об.
⁸ Ходасевич В. Собр. соч. [Ann Arbor], 1990. Т. 2. С. 139.
⁹ ГБЛ, ф. 386, карт. 2, ед. хр. 16, л. 86 об. Дата — 11 ноября 1894.

¹⁰ ГБЛ, ф. 386, карт. 70, ед. хр. 37, л. 40.
¹¹ Там же, л. 12 об — 13 об.
¹² Там же, л. 13 об — 14 об.
¹³ Несколько подробнее см.: Богомолов Н. А. К семантике слова «декадент» у молодого Брюсова // Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990.
¹⁴ Брюсов В. Среди стихов: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 113. Далее страницы указаны в тексте.
¹⁵ Слова из стихотворения Фета «Памяти Н. Я. Данилевского».
¹⁶ Сологуб Ф. Собр. соч.: В 12 т. Спб., 1910, т. 3, с. 93.
¹⁷ Впоследствии это выродилось у Брюсова в хладнокровное описание «Подземного жилища», где глазами наблюдательского следователя описывались приборы для пыток, всевозможные наркотические снадобья, гастрономические изыски — и тут же, рядом — приспособления для получения наслаждений. Поэма «Подземное жилище» вошла в книгу «Зеркало теней» (М., 1912).

¹⁸ Ср. два его стихотворения:
 Восстанем мы дружно и смело
 На гибель народным врагам,
 Пойдем мы за правое дело,
 Пойдем мы навстречу лучам,
 А цепи, разевшие тело,
 Мы бросим в лицо палачам!
 (Вечерняя почта, 1905. 1 декабря), и всего через 8 месяцев:

Редеет мрак и дым угарный,
 Слабеет бунтовской упырь,
 Царю и Богу благодарный
 Встает народ наш — богатырь!

И никнут красные знамена,
 Заносит их забвенья прах,
 И блеском неба озаренный,
 Горит трехцветный, русский стяг.
 (Орловская речь. 1905. 5 августа)

¹⁹ Тиньяков А. Navis nigra. М., 1912. С. 63; при первой публикации (Весы. 1907. № 11) имело подзаголовок: «Из хлыстовских мотивов».

²⁰ Тиньяков А. Треугольник. Пг., 1922. С. 37. Пастух Сифил — герой поэмы итальянского ученого Дж. Фракасторо (1478—1533) «Сифилис, или О галльской болезни» (1530).

²¹ ИМЛИ, ф. 271, оп. 1, ед. хр. 1, л. 8—9.
²² Лит. наследство. Т. 85, с. 458—459.

²³ ГБЛ, ф. 109, карт. 23, ед. хр. 20, л. 11—12.
²⁴ Ходасевич Вл. Московский литературно-художественный кружок // Возрождение. 1937. 10 апреля. Ср.: Яблоновский С. В. В кружке // Русское слово. 1907. 1(14) марта.

²⁵ ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 52, л. 308 об. В дальнейшем дневник Кузмина цитируется по подготовленному С. В. Шумихиным и мною для печати тексту.

²⁶ Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. II. С. 756.
²⁷ Первое действие опубликовано в альманахе «Цветник Ор» (Спб., 1907), продолжение осталось неопубликованным.

²⁸ Письмо от 8/21 октября 1906 г. (ГБЛ, ф. 386, карт. 70, ед. хр. 38, л. 9 об.).

²⁹ ГБЛ, ф. 109, карт. 23, ед. хр. 20, л. 7—7 об.
³⁰ См.: Carlson M. Ivanov — Belyj — Minclova: the Mystical Triangle // Cultura e Memoria. I. Firenze, 1988.

³¹ ГБЛ, ф. 109, карт. 24, ед. хр. 11, л. 9 об — 14 об.
³² Волошин М. История моей души / Публ. В. П. Купченко // Искусство Ленинграда. 1989. № 3. С. 97.

³³ ГБЛ, ф. 109, карт. 24, ед. хр. 11, л. 6—7.
³⁴ Подробнее см.: Никольская Т. Л. Творческий путь Л. Д. Зиновьевой-Аннибал // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1988. Вып. 813.

³⁵ Волошин М. Указ. соч. // Искусство Ленинграда. 1989. № 4. С. 30.

³⁶ Письмо от 23 декабря 1906 — 7 января 1907 г. (ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 432, л. 197). «Асторре» — оперное либретто Кузмина, напечатанное в «Зеленом сборнике» (Спб., 1905).

³⁷ Письмо от 31 января — 13 февраля 1907 (там же, л. 200). Панмутонизм — от французской поговорки «Revenons à nos moutons» («Вернемся к нашим баранам»).

³⁸ Мочульский К. Классцизм в современной русской поэзии // Совр. записки. 1922. Кн. XI. С. 370—374.

³⁹ В рукописном варианте такие подзаголовки присутствуют.
⁴⁰ См.: Кацис Л. Ф. «...Я словно всю жизнь прожил за занавескою...» // Русская альтернативная поэтика. М., 1990.

⁴¹ См.: Ст. Э. [А. Л. Волынский]. Амстердамская порнография // Жизнь искусства. 1924. № 5.

⁴² См.: Богомолов Н. А., Шумихин С. В. Книжная лавка писателей и автографические издания 1919—1922 годов // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 85.

⁴³ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 2. С. 193.

⁴⁴ Кузмин М. Собрание стихов: В 3 т. München, 1978. Т. III. С. 691.

⁴⁵ «Пять разговоров и один случай» опубликованы Дж. Шероном (Wiener slawistischer Almanach. 1984. Bd. 14). О «Печке в бане» см.: Богомолов Н. А. Заметки о «Печке в бане» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990.

⁴⁶ Тексты Введенского далее цитируются по кн.: Введенский А. Полн. собр. соч. В 2 т. Ann Arbor, [1980]. Т. 1.

⁴⁷ К истолкованию этого текста см.: Мейлах М. Б. Несколько слов о «Куприянове и Наташе» Александра Введенского // Slavica Hierosolymitana. 1978. Vol. III; Друскин Я. С. Разговор с Т. А. Липавской // Введенский А. Полн. собр. соч.: В 2 т. Ann Arbor, [1984]. Т. 2. С. 280—284.

⁴⁸ См., напр., статью: Флейшман Л. Об одном загадочном стихотворении Даниила Хармса // Stanford Slavic Studies. 1987. Vol. I.

⁴⁹ ГПБ, ф. 236, № 22, л. 25. Знаки препинания расставлены мною.

⁵⁰ Хармс Д. Собр. произведений. Кн. 3. Вегет, 1980.
⁵¹ Русская мысль. 1988. 24 июня. С. XII. (Лит. приложение № 6). В целях экономии места снята разбивка на абзацы.

Р. Щербаков

«С Далью всласть могу ласкаться я»

Эротические мотивы в творчестве Брюсова

В 1918 году издательством «Альциона» был представлен читателям полный текст пушкинской «Гавриилиады» со вступительной статьей и с примечаниями Валерия Брюсова. Тираж составил всего 555 пронумерованных экземпляров. Издание разошлось в три дня, и вскоре для более широкого круга читателей его повторили, выбросив на этот раз шесть стихов и заменив несколько слов точками. В предисловии Брюсов справедливо отметил:

«Мы изучаем эротиков греческой и латинской антологии, и ученые филологи составляют специальные словари к эротической поэзии древних; мы читаем «неприличные» новеллы итальянского Ренессанса, Боккаччо, его предшественников и современников, желая ознакомиться с духом века; историки не могут не знакомиться с «непристойными» созданиями французской литературы XVIII века, так ярко выражающими настроение эпохи; сколько есть ученых изданий хотя бы «Девственницы» Вольтера! Как же можем мы из истории русской литературы выкинуть факт существования в ней «Гавриилиады»? Русское общество достаточно зрело, чтобы отнестись к ней именно как к историческому факту, который ничем не может затемнить ни славы Пушкина, ни общего характера нашей литературы».

Безусловно, Валерий Брюсов был наиболее подходящей фигурой для публикации крамольной поэмы. Не только потому, что он являлся авторитетным знатоком пушкинского наследия, но только из-за того, что еще ранее убеждал тогдашних пуристов в авторстве А. С. Пушкина, но прежде всего по той причине, что сам стал к тому времени одним из признанных мастеров всегда критикуемого и вечно су-

шествующего жанра. Уже в первых своих сборниках — «Chefs d'oeuvre», «Me eum esse», «Tertia vigilia» — он поместил такие стихотворения, как «Да! жестоки и строги укору...», «Я помню взор твой, смутно-длительный...», «Я узнал безобразия радостей...», которые могли вызвать возмущение ханжей. В наши дни при подготовке семитомного Собрания сочинений Валерия Брюсова они были выброшены из первого тома. Забавно, что бдительный взор просмотрел вначале в этом же томе некрофильский «Призыв», и стихотворение было исключено из Собрания сочинений позднее. Кстати, Брюсов читал «Призыв» (первоначально он назывался «Склер») на «пятнице» Случевского в ноябре 1902 года. Когда Федора Сологуба, творчество которого также не чуждо эротике, попросили высказаться об этом произведении, он отказался под тем предлогом, что «не имеет опыта».

Многие стихотворения Брюсова, в частности «In hac lacrimarum valle», в которых разрабатывалась эротическая тема, стали объектом многочисленных пародий, начало которым положили знаменитые рецензии Вл. Соловьева на выпуски «Русских символистов». Но это не остановило поэта, до конца своих дней он остался верен эротической теме. И если поначалу можно было предполагать, что она нужна ему, как Т. Готье красный жилет, только в целях эпатажа и саморекламы, то в дальнейшем стало очевидно: дело обстоит совершенно иначе. Просто русские декаденты продолжили мотивы, обозначенные в творчестве зарубежных метров: Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо.

Особо хочется отметить сборник «Erotopaegnia» («Любовные шутки»), изданный в 1917 году «Альциной». Имя Брюсова как составителя, переводчика и комментатора в книге не указано. Однако в моем собрании сохранился корректурный оттиск с правкой Валерия Яковлевича, который доказывает, что все указанные компоненты сборника принадлежат ему. Тираж «Любовных шуток» был еще меньше, чем у «Гавриилиады», — всего 500 экземпляров. Издание в продажу не поступило, а разошлось в узком кругу близких друзей и знакомых поэта. В настоящее время оно является большой редкостью, и мало кто из библиофилов держал его в руках. В предисловии Брюсов писал, что «эти стихи, написанные на темы, которые ныне считаются отреченными от литературы, — сохраняют до сих пор все очарование, всю силу и всю убедительность художественных созданий».

Сборник «Erotopaegnia», как видно из корректуры, был подготовлен к печати в 1916 году, а годом раньше Брюсов привлекался к суду за рассказ «После детского бала», предназначенный для альманаха «Альциона». Из-за него альманах был конфискован и во 2-м издании короткий рассказ заменен четырьмя стихотворениями Брюсова. Судя по случайно уцелевшему экземпляру первого издания и рукописи рассказа, попавшей ко мне из собрания А. М. Кожебаткина, ничего предосудительного с нынешней точки зрения в произведении Брюсова не было.

В стихотворении «Две вазы» (сб. «В такие дни») не каждый догадается, что «две малых вазы из альвастра» — это женские груди. Не догадался, к счастью, и цензор. А если бы через несколько строк попался ему на глаза «живой фиал», поднятый ввысь; и он сообразил, что имел в виду поэт, то и этого стихотворения не оказалось бы в Собрании сочинений. Впрочем, в данном случае внимательный читатель мог бы сообразить, что к чему, учитывая название цикла — «Шаги Афродиты». Но иногда помочь может только квалифицированный комментарий.

Например, стихотворение «Даль» (сб. «Миг») начинается такой невнятицей:

Ветки, листья, три сучка,
В глубь окна ползет акация.
Не сорвут нам дверь с крючка,
С Далью всласть могу ласкаться я.

Конечно, поэту не запретишь воспевать «и нечто, и туманну даль». Можно даже поверить, что с этой далью он ласкается за закрытой дверью. На самом деле все обстоит гораздо проще. В стихотворении «Творчество» у Брюсова «всходит

месяц обнаженный при лазоревой луне». Этот астрономический нонсенс немало повеселил публику, которая не знала, что дом поэта на Цветном бульваре стоял как раз против цирка, украшенного фонарем в виде луны. Так и здесь. Стыдливый комментатор (а им был автор этих строк) указал, что «Даль» посвящена поэтессе А. Е. Адалис, но не посмел сообщить о том, что свою последнюю любовь, Аделину Ефимовну, Валерий Яковлевич обычно называл Далью. По всей вероятности, и заглавие сборника «Дали» является замаскированным посвящением.

В заключение хочется привести два стихотворения, первое из которых не вошло в Собрание сочинений, а второе не печаталось никогда.

В СУМРАКЕ

Сумрак жгучий, сумрак душный,
Лунный отблеск на стене...
Замирающий, воздушный,
Жуткий шепот в тишине.

«Милый, милый! вновь мы рядом,
Нынче те же, что вчера:
Смутный лик мой — вызов взглядам,
Как рассвет — бледна сестра!

Яды ласк и тайны тела
Сведав, зная, — я горда,
Но сестра зовет несмело
С детским трепетом стыда!

Углем уст мы жадно будем
Припадать к твоей груди,
Словно углем, к жадным грудям
Ты устами припади!

Нас пьяня единым хмелем,
Двух безумных не ревнуй!
Обе слышим, обе делим
Каждый данный поцелуй!»

Жуткий шорох, вскрик минутный, —
В тишине мелькнувший звук, —
Теней муть и образ смутный
Из шести сплетенных рук.

1903

* * *

Когда ты сядешь на горшок!
Мечты моей царица,
Я жажду быть у милых ног,
Чтоб верить и молиться.

И после к мокрым волоскам
Я прижимаю губы,
И кислый вкус, и все, что «там»,
Моим желаньям любви.

И ищет, ищет мой язык,
Как раздражить желанья,
Той, к чьим устам я весь приник,
Чьи знаю содроганья.

И ты дрожишь, и вот, и вот
Твои колени жмутся,
И — чувствую! — в мой влажный рот
Иные капли льются.

1902

«Распоясанные письма» В. Розанова

Три письма В. В. Розанова к З. Н. Гиппиус, сохранившиеся в составе архива П. Б. Струве в Гуверовском институте (США), — миниатюрный фрагмент многолетней дружеской переписки блестящих мастеров эпистолярного стиля. Переписка началась со времени знакомства (1898), продолжалась вплоть до скандала с исключением Розанова из Религиозно-философского общества в 1914 г. (в связи с «делом Бейлиса»); прощальное письмо Розанова Мережковские получили уже после его смерти¹.

Письма из архива Струве относятся к периоду первой парижской эмиграции Мережковских (1906—1908); несомненно, их было гораздо больше — и деловых, и «распоясанных» (интимных, раскованных). Их тон и тематика ничуть не смутят знатоков Розанова: ведь его письма, «как и всегда гениальные», по словам Д. В. Философова, — суть продолжение прозы, но только еще интимнее, еще пронзительнее, еще откровеннее. Не вызывает недоумения и то, что адресованы они Зинаиде Николаевне Гиппиус. При всей несхожести стиля литературного и бытового поведения, Розанов и Гиппиус были близки чрезвычайно — их дружба была predetermined некоторой родственностью натур. Творчество обоих питалось из одного корня: темы «Бога и „пола“», «свободы и благодати» прошли через всю жизнь как автора «Темного лика»², так и автора «Последнего круга»³ (называю наугад, ряды примеров можно множить). Каждый из них по-своему осознавал, что «Бог» в человеке говорит через «пол» — через «пол» открывается любовь, дающая выход в бессмертие.

Внутренняя близость Розанова и Гиппиус сочеталась с их взаимным интересом друг к другу. Однажды в приятельской беседе с С. П. Каблуковым⁴, страстным поклонником Гиппиус, Розанов заговорил о человеческих «типах». Каблуков записал этот разговор: «По его мнению (Розанова. — М. П.), бывают люди линейные, круглые и квадратные. Меня отнес к линейным (...) На мой вопрос о признаках, характерных для этих трех категорий, сказал, что круглым свойственна неподвижность, спокойствие и благодушие, линейным же стремительность: „они — стрела“. „Квадратности“ отвечает грубость и угловатость („углы“). Себя назвал „линейно-круглым“, т. е. типом неустойчивым, и указал на свои непоследовательности во взглядах. На мой вопрос о Мережковском, Зин. Ник. и Нат. и Тат. Ник. Гиппиус⁵ назвал первого линейным, „Тату и Нату“ круглыми (после некоторого раздумья), а З. Ник. — зигзагообразной, „как молния“. „Она — новая“⁶.

При неослабевающем любопытстве к проблемам взаимоотношения полов, внимание Розанова не могла не привлекать женщина «со шлейфом». О Гиппиус ходило немало домыслов и сплетен, многие из них дожили до наших дней. В прошлом году в одной из передач ленинградского телевидения незадачливая журналистка, восхищаясь титанизмом личности поэтессы, ничтоже сумняшеся, между прочим назвала Гиппиус гермафродитом. Подобная догадка (еще в 1903 году!) была высказана и некоей Е. И. Образцовой (предполагавшейся пейщицей журнала «Новый путь»), влюбленной в Д. С. Мережковского. Утратив надежды на взаимность с его стороны, она отправила Зинаиде Николаевне записку: «Д. С. Мережковский — идиот, З. Н. Г. — гермафродит, оба — альфонсы»⁸.

Спустя десятилетия мысль о сексуальной двусмысленности Гиппиус высказывала и близко знавшая ее Н. Н. Берберова: «Она, несомненно, искусственно выработала в себе две внешние черты: спокойствие и женственность. Внутри она не была спокойна. И она не была женщиной»⁹.

Вероятно, поведение Зинаиды Николаевны, нередко экстравагантное, давало повод для самых разных толков. Ее интимная жизнь, богатая событиями, не была закрыта от современников и весьма занимала их. В этой связи привлекает внимание запись в дневнике С. П. Каблукова от 5 июня 1909 г.: «Надо записать еще то, что рассказал Вяч. Ив(анов)¹⁰ о З. Н. Мережковской. Оказывается, что она страдает частой, развивающейся очень медленно. Она знает это и живет след. в постоянном ожидании смерти. Во-вторых, она — по видимости (законная) жена Д. С., на самом деле — девушка, ибо никогда не могла отдаться мужчине, как бы ни любила его. В ее жизни были любовные увлечения, напр., известным Флексером (А. Л. Волинским)¹¹, с которым она одно время даже жила вместе в Пале-Рояле¹², но эти увлечения не доходили до «падения». И в этом для нее — драма, ибо она женщина нежная и страстная, мать по призванию. Говорят, что у нее есть интимный дневник, который будет напечатан после ее смерти. С Мережковским ее союз — чисто духовный теперь, как и с Дм. Философовым¹³. Все трое они живут, как аскеты, и все намеки на «ménage en trois»* — гнусная выдумка. По мнению Вяч. Иванова, З. Н. гораздо талантливее Мережковского как поэтессы и автор художественной прозы. Она принадлежит к классическим поэтам, т. н. поэтам *miloges***», как напр., Катулл и Проперций в Риме¹⁴, Боратынский у нас и др. Она была творцом Религиозно-Философского об-ва¹⁵; многие идеи, характерные для Мережковского, зародились в уме З. Ник., Д. С. принадлежит только их развитие и разъяснение. Зин. Николаевна очень тяготеет тем, что она женщина, поэтому она подписывается часто мужскими псевдонимами, напр. «Антон Крайний», «Лев Пуццин», и в стихах и рассказах от своего лица говорит всегда в мужском роде. Я спросил Иванова, не имеет ли себе совмещение в лесбосских склонностях это отвращение Зин. Ник. к мужским ласкам. Он ответил незнанием, хотя признался, что так же думает и сам. Но прибавил, что теперь к этим аномалиям она относится с отвращением, весьма ригористично. Мистического опыта в ней также несравненно более, чем у ее мужа»¹⁶.

Рассказ Каблукова требует обширного комментария, сделать который со временем помогли бы публикации интимных писем Гиппиус к Н. М. Минскому, З. А. Венгеровой, Л. Н. Вилькиной, В. А. Злобину, а также републикация, ее писем к Д. В. Философову, А. В. Карташеву и интимных дневников¹⁷, освященных «метафизикой любви», погружающих в мистику «пола» (и все они, как письма Розанова, — художественная проза). Но даже и без этих «говорящих» текстов сексуальная одаренность их автора и близость Розанову достаточно проз-

* Брак втроем (франц.).

** Поэтам малых форм, лирическим поэтам (лат.).

рчны. Мистика «пола» была одним из источников вдохновения в равной степени как для Розанова, так и для Гиппиус. В определенном смысле они нашли друг в друге единомышленников, и потому «распоясанные» письма, полученные в Париже из Петербурга, не могли ни смущать корреспондента, ни шокировать адресата и, вероятно, не должны смущать и нас, читающих их сегодня.

* * *

Тексты печатаются по ксерокопиям автографов Розанова. Публикатор благодарит за предоставленный материал сотрудника Гуверовского института Рона Булатова, а также А. Ю. Гурьянова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Последнее письмо Розанова к Мережковским, написанное под его диктовку Надеждой Васильевной Розановой (дочерью) см. в публикации Е. Ивановой и Т. Померанской: *Розанов В. В. Письма 1917 — 1919 годов* // Лит. учеба. 1990. № 1. С. 84.

² *Философов Д. В. Письмо П. Б. Струве от 5(18) января 1911 г.* — ОР ГПБ, ф. 753, ед. хр. 127.

³ *Розанов В. В. Темный лик.* СПб., 1911.

⁴ *Гиппиус З. Н. Последний круг* // Гиппиус З. Н. Стихотворения и поэмы. München, 1972.

⁵ *Каблуков Сергей Платонович (1881 — 1919)* — преподаватель математики, музыкальный критик, с 1909 года секретарь Петербургского Религиозно-философского общества. В первой половине 10-х годов был особенно близок с Мережковским, около 1909-го — с В. В. Розановым. Текст разговора с Розановым приводится по автографу: ОР ГПБ, ф. 322, ед. хр. 5, л. 133.

⁶ Среди бумаг Розанова (ОР ГБЛ, ф. 249, м. 3872, л. 70) есть примечательная запись о сестрах Гиппиус: **ТАТИАНА НИКОЛАЕВНА И НАТАЛЬЯ НИКОЛАЕВНА ГИППИУС**

«Тата» и «Ната» своей семьи, и пожалуй отдаленно «Мира Искусств» и «Н(ового) Пути». Тата — рисовала, Ната — лепила-резала (по дереву). Обе с большим призыванием к искусству. У Наты был Кузнецов-скульптор, у Таты позднее А. В. Карташев. Натя я раз видел на концерте Варшавских синагогальных певчих в консерватории. Они меня не видели. С Кузнецовым они сидели как дружки-попугайчики, не сказав друг другу и даже не взглянув друг на друга за все часы! Точно у нее глаза, осязание, все чувства были в боку. Обе и безмолвницы, глубокие. Но Тата еще могла разговаривать, а Ната — никогда, Ната с меня и Васи лепила бюст. Тут мы с ней возвращались на извозчика (у нее была мастерская с Кузнецовым, — и там они кой-что ели, пили жидкий чай, ложились отдыхать друг при друге и конечно ни слова не говорили. Когда я с нею ездил, и тогда вырывал у нее кое-какие слова, я б(ыл) поражен ее умом, наблюдательностью и какой-то старой опытной душой. Когда Кузнецов ждался, она очень тосковала, и от меня бы зависело, чтобы мы стали попугайчиками-друзьями. С нею можно было проводить время и пожалуй прожить всю жизнь интересно и не разговаривая: так она много дала своими угрюмыми «да» и «нет» и афоризмами. Тата была очень полна, грузна, и — красива. Ната — лилейна, худя, бледна и прекрасна. Сердитое лицо редко-редко прорезывалось прекрасною, чисто ангельскою улыбкою: такою, какой еще я ни у кого не видел. Тата была тоже очень умна. Образ их дружбы, было что-то классическое. Ната была окончательно безбрачна. Но она сказала мне на вопрос «что бы она сделала за изнасилование»: — «Упекла бы в Сибирь». Тема скульптуры и живописи их была одна, (нрзб) можно назвать «порок», «искушение», «соблазн», «разврат» или конкретно: «Девочка и ее чудовище». Почему это «два», ответила которая-то из них мне на вопрос: это одна и та же душа. Скажем: девочка между 9 и 11 годами в лесу, в болоте, ночью, в утре, при заре, и к ней тянется гнусная старуха; иногда чудовище, жаба, зверь, но вообще химерического вида существо, с дьявольской улыбкой, с гнусным лицом, с отвратительными желаньями. «Дьявольская сцена» — иначе не назовешь. Со временем их мазки, рисунки, «повела карандашом» все на эту одну тему — будут оцениваться».

⁷ ОР ГПБ, ф. 322, ед. хр. 4, л. 161—162.

⁸ *Гиппиус З. Н. Письмо П. П. Перцову от 3 октября 1902 г.* — ИРЛИ, р. III, оп. 2, № 1225 — 1273, л. 55.

⁹ *Берберова Н. Курсив мой: Автобиография.* München, 1972. С. 277.

¹⁰ *Иванов Вячеслав Иванович (1866 — 1949)* — поэт, драматург, критик, филолог-классик, теоретик символизма; в 1909 году Иванов часто бывал у Каблукова.

¹¹ *Вольнский (наст. имя Хаим Лейбович Флексер) Аким Львович (1863 — 1926)* — литературный критик, искусствовед. О разрыве с Флексером Гиппиус писала З. А. Венгеровой (письмо от 30 мая 1897 г.): «Вы знаете, после разрыва обнажается столько уродства особенного, непереносного... как после спуска пруда обнажается гнилое, илистое дно. Так после Ф(лексера) является еще его приспешник-кавказец (на дачу приехал под какими-то предлогами!) говорил со мной, а я смотрела и думала: глуп он или подл? (...) И все это вперемешку со словами: «Нет, вы пожелаете... он в таком состоянии...» Вы не знаете, как это может быть оскорбительно! Неужели надо мной никто не сжалится, ну Бог что ли, и не пошлет мне, моему физически больному сердцу два-три тихих месяца, без историй, без мучительств, без всяких оскорблений жизни!» (ИРЛИ, ф. 39, оп. 2, ед. хр. 542).

¹² *«Пале-Рояль»* — остринция в Петербурге на Пушкинской улице; в ней нередко устраивались заседания редакции журнала «Северный вестник» (первый печатный орган символистов), одним из редакторов которого был А. Вольнский. Мережковские принимали в издании журнала близкое участие.

¹³ См. запись Розанова (ОР ГБЛ, ф. 249, м. 3872, л. 43) о Мережковских:

«О них вот что однако надо заметить: как-то я болтал с Натальей и Татьяной (сестры Зины) и спросил их об отношении к Мережковскому. Они очень любя (или хорошо относясь) и сестру, сказали: — Мы больше любим Мережковского (т. е. его, мужа сестры). Значит, было же за что.

Еще:

— Мы (Тата и Ната) еще расставались друг с другом хоть на 2 — 3 дня, на неделю. А Дим. Серг. и Зина никогда в жизни не расставались на полный день.

Это тоже показательно. Значит было что-то крепко их связывающее. Митя «без Зины», кажется, сейчас же бы умер; замерз или рассыпался. «Я только дух Зины, а самого меня собственно нет» — вот впечатление их жизни. Между тем ни для кого не было сомнения из окружающих, что они собственно и «не живут». Это прямо необорозимо относительно их. Они и спални имели разные. Да и очевидно оба в этом не нуждались и не могли. Когда к ним присоединился «ты» и «Дима» — все трое опять-таки не «жили». Что это такое?

«Античные люди» — так хочется назвать всех их — целую колонию людей, заблудивших в России. Зина, Митя и потом около них Дима, с Бакстом и проч., — все это были какие-то «заморыши» в европейской цивилизации, — и они расцветали и были «собором» лишь около Тармино и Сиракуз, своей древней и вечной родины, своей ноуменальной родины. Не Мережковский был холоден, а Мережковскому было холодно. Никто столько не проповедовал Христа: но ни от кого, я думаю, в тайне вещей Христос так не страдал, как от Мережковского, если только...

Спасибо ему, все-таки, Мережковскому, за любовь, за дружбу. Почему? У меня — красное лицо, у него — вечно бледное. И было, я думаю, физиологическое притяжение. Я только к старости узнал, что «красные» тоже могут нравиться, очень. Влетает кровь. Ее у меня было много, у Мер. почти ее не было. У Зины духи в жилах, у Мити в жилах «разные илени».

Ну, Господь с ним. Спасибо за дружбу, за милую дружбу.

Ноябрь, 1914 г.»

¹⁴ Римские поэты *Катулл Гай Валерий (87 или 84 — ок. 54 до н. э.)* и *Проперций Секст (ок. 50 до н. э. — ок. 15 до н. э.)* прославились образцами любовной лирики.

¹⁵ Религиозно-философские собрания в Петербурге (1901—1903) возникли по инициативе Мережковских и Розанова.

¹⁶ ОР ГПБ, ф. 322, ед. хр. 4, л. 161.

¹⁷ См., например: *Гиппиус З. Contes D'amour (Дневник любовных историй)* // Возрождение. 1969. Июль. № 211—212; *Она же.* О бывшем // Там же. 1970. Февраль. № 218.

№ 1

«декабрь 1906»¹

Дорогая Минервал Неопытный «мышонок» попал в беду и просит мамашу придумать, как бы ему выпутаться. Проклятая Леликина, Лолекина, Вилькина² и проч. позволяют читать мои к ней письма³, — совершенно «неповозолителные», и хотя, конечно, «мужчине все позволено» — но «не до такой же степени», как говорит Расплюев⁴. Права это делать она не имеет никакого; но тут очевидно не в праве дело, а в ее уме и порядочности — по части чего у нее безнадежно. Чтр делать — не знаю, как поступить — не понимаю. Написать Минскому? Он на нее чрезвычайно влиятелен, и вообще из его воли она не выходит. Нужно письмо вернуть мне, как и было

у нас в начале условлено⁵. Конечно, никакой любви ни раньше, ни теперь у меня не было, а это все проклятая «философская любознательность». Ума и души у нее никогда не было, тела — сколько у пискаря, одни платья, целый воз платьев: но Вы понимаете, как это не любопытно в 50 лет. Вы спросите, что я за дурак, что влез в переплетку. Началось с игры, шалости: на вечере (литературн(ом)) в «Вопросах Жизни»⁶, скучая за Аскольдовым⁷ или (Зелинским)⁸, я ей сказал, что «сегодня в час ночи прилечу мысленно к ней и поцелую», — а она бы это в 1 ч(ас) ночи вспомнила (разумеется — я забыл и в 1 ч(ас) ночи чистил монеты). «Я крепко поцелую». — «Как хотите». — «Как хочешь...?» — «Да». — «Ну, хорошо: и напишу Вам». — «Отлично» ... Дальше — больше: и я ей писал все, что — без прятствий физических, без антипатичностей (возможных) физических «chevalier» делает «avec ces petites pitifères»... Она отвечала и умно: «Груди — это уже стыдливость, но не безумие». Когда я раз выразился в письме, что почему-то (почему в самом деле? не понимаю) грубое «титышки» волнует более, чем «груди» (скульптура, искусство), — она преднамеренно повторила в письме «титышки». Ну и пошло, «дальше в лес — больше дров». В составе других причин меня манила надежда (ей-ей философическая) «вызывать (1 нрзб) женщины», так сказать новый и немислимый мужчиною, новый для «философии брака». Теперь эта дура «полегоньку» и «помаленьку» читает это разным друзьям своим — кажется, Сомову⁹, Нувелю¹⁰ и проч.; а главное хвастает: «У меня есть полный материал для 3-го тома соч(инений) В. В. Розанова, который я издам после его смерти».

Что мне делать? Нужно бы собственно похитить у нее узелок с моими письмами, просто — взять, как она нахально у меня их «экспроприровала» и весною под разными предлогами отказалась вернуть. Я собственно и ездил-то к ней, особенно последнее время, за письмами. Но она все увиливала.

Я сперва вспылил и думал купить палку с набалдашником — потребовать, пригрозить: но боюсь — не выдержу, т. е. пригрозить и ничего не сделаю. Я не умею драться. Вообще я Адонис, а тут надо Геркулеса. Не понимаю. Потом она может схитрить и вернуть часть писем. Очевидно, немножко письма (она говорила, что постоянно перечитывает их) волнуют ее холодную душу, как Поль де Кок, «вдесятро». Вообще ничтожное существо, и ничтожные причины поставили меня в опасное и глупое положение.

Вот об этом-то я у Вас и прошу совета и может быть реальной помощи¹¹. Д. С. письма не показывайте: он тоже «возится» с ней или «любит ее» — вообще полная каша. И может помешать.

Ваш
В. Розанов

Адрес мой отнюдь не на дом (беда!), а С. Петербург, Эртелев пер. 6, Редакция «Нов(ого) Времени» В. В. Розанову. Заказное.

¹ Датируется по штемпелю на конверте: 26 декабря 1906 года.

² Вилькина Людмила Николаевна (1873—1920) — переводчица, поэтесса, прозаик, жена поэта и философа Николая Максимовича Минского (наст. фам. Виленкин, 1855—1937). В разные годы Л. Н. Вилькину связывали дружеские отношения с В. Брюсовым, Н. Бердяевым, К. Бальмонтом и др. Подробнее о Л. Н. Вилькиной см.: Брюсов В. Я. Письма к Л. Н. Вилькиной (публикация С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1973 год. Л., 1976. С. 126—135. В. В. Розанов — автор предисловия к книге Вилькиной «Мой сад» (М: Гриф, 1906).

³ В архиве ИРЛИ (ф. 39, ед. хр. 913) сохранились два письма Розанова к Вилькиной с его рукописной пометой «Эсфири Прелестно(й) Розанов».

15 мая 1902**

Друг мой! Что писать? Зачем? Чтобы пошевелить нервы на те 2-3-5-8 дней, пока Вы не доехали до блаженной статьи мзонизма?!
+ - - -

* Кавалер ... со своим крошками (франц.).

** Датируется по штемпелю на конверте.

Нет, ведь мне 50 и старым костям пора отдохнуть даже от серьезного, а не то чтобы «бежать, спешить, задыхаться», — чтобы услышать серебристый голосок усталой девушки (Вы мне все напоминаете, верно от неимения детей, девушку средних лет). Брюсов, Антонин, Мережковский, Бердяев — столько «развлекали» Ваши нервы: что едва ли поможет 5^м. Только смотрите не перейдите к морфию. Остановиться нельзя, а это страшно губить «ценой минутного забвенья и освещенья». Вы постоянно производили на меня последнее время впечатление падающей (физически), страшно хрупкой и слабой девушки. Вам надо сил, сил, сил, сил, сил!!! Берегите их и вообще сберегайтесь.

28 декабря 1906***

Поздравляю, добрый друг, с Нов(ым) Г(одом)! Я рад, что увидел «мою прежнюю Людмилу», — как ее знал, пылкой, гневной и честной. И сохраним добрую память друг о друге. Письма мои со временем (как только будет возможно) — верни. «Прежний» В. Розанов.

Да сохранится свежей и милой твоя пизда, которую я столько мысленно ласкал (по крайней мере не давай ее ласкать другому). А что, хочешь, ровно в 12 ч. ночи на Нов(ый) год я вспомню ее, черненькую, влажную и душистую. Шлю на память мои волосы».

⁴ *Расплюев* — герой пьесы А. В. Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского».

⁵ Розанов не случайно был обеспокоен судьбой своих писем: он боялся, что слухи о существовании писем дойдут до его жены, Варвары Дмитриевны, которая была тяжело больна в это время. В письме к В. Брюсову от 8(21) января З. Гиппиус сообщила, что Л. Н. Вилькина «занимается последнее время экспозицией более или менее пламенных писем к ней, «утоляя» этим «свое славолюбие». Гиппиус предупредила об этом Брюсова, имея в виду, что у Вилькиной могли быть интимные письма Брюсова. Лит. наследство. Т. 85. М., 1976. С. 695).

История с письмами нашла отражение в воспоминаниях Гиппиус о Розанове. См.: Гиппиус З. Н. Живые лица. Прага, 1925. Т. II. С. 64—65.

⁶ «Вопросы жизни» — журнал, выходивший в Петербурге с 1905 г. (вместо «Нового пути»); был прекращен из-за недостатка средств.

⁷ *Аскольдов* (наст. фам. Алексеев) *Сергей Алексеевич* (1871—1945) — философ, критик.

⁸ *Зелинский Фаддей Францевич* (1859—1944) — филолог-классик, профессор Петербургского ун-та.

⁹ *Сомов Константин Андреевич* (1869—1939) — живописец.

¹⁰ *Нувель Вальтер Федорович* (1871—1949) — чиновник особых поручений по императорским театрам канцелярии Министерства двора, один из членов-учредителей журнала «Мир искусства».

¹¹ Розанов обращался к Гиппиус с просьбой «посодействовать» вернуть письма в связи с тем, что в это время Минский и Вилькина жили в Париже и встречались с Мережковскими.

№ 2

(вторая половина 1907 г.)

Милая Зиночка! Разумеется, я был очень обрадован, получив твое письмо très excellent*, (ведь я из любителей литературы), и, разумеется, сейчас же написал ответ... на 4х почтовых листах. Но, с неделю продержав заложеным в Карамзине (мой способ прятать бумаги) — истребил. Очень «ответственное» б(ыло) содержание. Ну, а затем... ужас — (ведь мне уже 52 г(ода)): ибо «2 раза подряд» не могу делать ни в сладких письмах, ни в сладкой постели. Не сердись на слог: пишу тебе как товарищу-мальчику («во мне не смотря на 4... лет живет, если не девчонка, то мальчишка»). Я думаю — преостренький мальчишка, и в пере и в поцелуях.

Не довольно ли? И да, и нет... Хотя ты и мальчишка, но уже одно то, что ходишь в юбке — соблазняет «еще поблудить языком», т. е. «слогом»... гм... гм... Удивительно: ну, что особенного в юбках. Пыль, складки... Казалось бы, чепуха: но

Но каюсь — ножка Терпсихоры
Мне больше все-таки мила,

+ - - -
*** Датируется по штемпелю на конверте; к письму приложен рыжеватый локон.

* Превосходно (франц.).

— чем куафюра, «глубокие глаза» и проч(ая) чепуха. Да, великая тайна, великая загадка. «Узенький следок» у Д(остоевско)го; ну, что «следок» — складочки, морщинки, эти тоненькие и розовые по розовому. И нравится. Худо ли это? Вот ведь Аскольдovu ничего из этого не понравится, и уже поэтому я заключаю, что «сие» не так плохо, что оно нам «нравится», и во всяком случае это — противоположное тупости. Что противоположно Аскольдovu — то талантливо. «Встал длинноухий Шигалев и положил перед собою тетрадь»...¹ Возмутительно. Одно средство прогнать их — пустить всемирные запахи. Все Бокли² умрут. Туда и дорога.

Дим(итрия) Серг(еевича) «отпели» в Бакинск(ой) газете, значит — долго здравствовать. Он проживет до 80, и сколько напишет! Вот когда Зинка умрет, он с тощици такую оперу запустит, что — ужас. Вчера читал кое-что из «Гряд(ущего) Хама»³: как хорошо! У него есть хороший дар *demi-prophet demi-publicité*⁴, и скверно только, что он не монолитен. Ну, да ведь и мы все составные, и любим немножко хвастнуть, сказав, что «сложно-составные», как периоды у Гоголя.

Поцелуй и Митю и Диму⁵. С укусом? Нет, «по-христиански», чуть-чуть губки.

Вот отчего «те» губки нельзя поцеловать «по-христиански»? «Чуть-чуть» — не выходит. Затянешься. Тут уж «правда», тут — все! Около этого нельзя «лицемерить», как около чаши с хлебцом и дешевеньким вином. Подлецы: на «кровь Христову» не истратит больше, чем 1 р. 25 к. за бутылку.

Ну, а Ваш француз ничего мне не прислал⁶, и «промолвление имени Розанова даже на о-ве Яве» все еще останется гипотезою. Пришлите хоть Вы.

Так-то, Зиночка. Всех я вас 3-х люблю, за то, что Вы свободные люди. Ничего нет лучше свободы, ничего нет счастливее свободы, ничего нет благороднее свободы. И все потому, что в ней одной может вырасти безгранично индивидуальность. Ретii⁷ Бердяев⁸ воображает, что я не понимаю «личности» и что мне нужна только «луна». Дурак: да я и в Луне-то усматриваю «лицо», индивидуальность. «Девушка с завязанными глазами». Ну, тогда она еще восхитительнее, чем с вылупленными глазами. Я безгранично люблю индивидуальность, сосу личный дух. Оттого-то — мои стремления, от человека к человеку. Ведь я непоседа. И все ищешь. «Юбочки и личики, личики и юбочки». Это только Бердяев любит одни книги, и воображает, что, «и не нюхав юбочек», он так много постиг в Лице Человеческом.

— Истинно, истинно говорю вам: кто не лобзал... не вкушал... плоти человеческой, не заглядывал и в бездонную глубину Лица Человеческого.

Хорошо? Ничего, если и плохо. Розанов за щелчками не гонится. Наплевать. Было бы сладко жить, а щелчки «в Божьей воле». Да, еще, почему я вас люблю трех, и вообще декадентов: все они понимают. Скучно с непонимающими.

Тата⁹ все понимает. Все (пылает):

«И мирра капала с рук (?) моих,— и с концев пальцев моих падала мирра...»¹⁰

Вот не видал «пальцев», с которых падала бы мирра. Но боги на Олимпе знали, где родится «нектар» (ж.) и «мирра» (м.). Вообще на Олимпе я думаю, знали, «где раки зимуют».

Мне кажется поэтому, Зиночка, и мы бродим где-то в предгорьях Олимпа. Ну,— Тайгет, что ли, Пантеликон¹¹ или еще какие черт их побери.

Да, все смеюсь в душе: «Митенька и Зиночка, да такие вы все хорошие, что не стану же я с вами расстраивать отношений из-за Царствия небесного. Ну если есть и вам нравится — ну, слава Богу, и ура! и ешь! и полезем! Пустим Тату вперед на четвереньках, и уж за ней покарабкаюсь и Аз Грешный на четвереньках. Дант говорит, что там — стеклянная гора, и изрежешься: но после Таточки хоть бы и изрезаться. Пальчики тряпочкой завяжем. Впрочем, духовно

Наточка¹² обаятельнее, и — лицом, только — не корпусом. Мне кажется, это — ничего, если не о девчонках помечтаешь все-таки как о девчонках.

¹ Цитата из романа Ф. М. Достоевского «Бесы».

² *Бокль Генри Томас* (1821—1862) — английский историк и социолог-позитивист.

³ Статья Д. С. Мережковского «Грядущий Хам» (Полярная звезда. 1905. № 1 и № 3); отд. издание: «Грядущий Хам. Чехов и Горький» (М., Спб., 1906).

⁴ Т. е. Мережковского (Митю) и Философова (Диму).

⁵ Т. е. французский профессор и критик Ж. Северак, с которым Мережковские сблизились в Париже. Северак — автор статьи «Религиозно-нравственные идеи в произведениях Мережковского» (Вестник знания. 1907. Кн. X. С. 106—120).

⁶ *Бердяев Николай Александрович* (1874—1948) — философ, публицист, критик.

⁷ *Гиппиус Татьяна Николаевна* (1877—1957) — художница, сестра З. Н. Гиппиус.

⁸ *Тайгет* или Пентедактилом — горная цепь Лаконии. Тайгет отличался значительной высотой (свыше 2000 м), дикостью, обилием ущелий и обрывов.

⁹ *Гиппиус Наталья Николаевна* (1880—1963) — скульптор, сестра З. Н. Гиппиус.

№ 3

«январь-февраль 1908»¹

Милая Козочка с безмолочным выменем (о, если бы оно было молочным!) — Северак наконец мне прислал. Интересно бы видеть его карточку: без физических черт я не умею как-то вообразить и духовную сущность. Кажется — умно. Где читаю и что понимаю — умно и метко. Ну, спасибо.

Не жалею моих груди,

Этих белых лебедей («Мальва»)²

Когда пишу бабе — ну, не умею воздержаться от этих «глупостей». Там на том свете (ты грозишь) — хоть распорю меня, а на этом хочется поиграть «белыми грудями». Да и не только поиграть — а больше. Да и не только грудями — а больше.

Прости, миленькая, прости, губастенькая (тягучие у тебя губки — я замечал), прости остренькая. Я знаю, что ты меня любишь, и все мне извинишь.

Я написал Севераку *la lettre très sérieuse. Profondement**. Хорошо, что сию же минуту, как получил статью — а то бы не собрался. Мне так печально, что я не послал своих книг автору «Die Sekte chlisty»³. Леня было запаковать, ужасная.

Ну, как поживают твои сосочки? Как грудки? Какая тоска, если их никто не ласкает. Это до того глупо. Ната мне очень нравится, духовно нравится (вообрази). Хотя она когда меня лепила, и лицо так пылало вдохновением, — я от ужасной скуки «сидеть в позе» стал строить гипотезу, как у них с Татой «устроено», и какая разница. Ната возбудила мои мысли к этому тем, что «во вдохновении» лепки ужасно широко (на 3/4 аршина) представляла ноги и невольно толкнула любопытство к «там». И я, думая о соотношении между лицом верхним и нижним, решил, что у Таты гораздо влажнее (чрезвычайно) и слаще, но беднее формами, по типу ш, не тонко, не мясисто, не губасто и вообще не красиво (тип блинчиков), а у Наты по типу треугольных призм w — я очень красиво, но не так влажно. Ужасно бы интересно, угадал ли. Ну, дери-дери меня за уши. Дери целые сутки. Но в конце концов и поцелуй хорошим товарищеским поцелуем, помнишь, как когда мы шли от Лавры, меслила снег⁴.

У меня есть еще в Париже пропагандистка — *Limont-Iwanowa*⁵: хотела переводить, но в конце концов решила — что для французов, с их точным и ясным умом — все это будет не вразумительно. Она б(ыла) на лекции Дм(итрия)

* Полупророк, полупублицист (франц.).

** Мальш (франц.).

*** Песнь Песней. 5, 5.

* Очень серьезное письмо. Основательно (франц.).

** «Секта хлыстов» (нем.).

Серг (еевич)⁵ и передает, что французы тупо ее восприняли. Вообще я думаю, у французов нет метерлинковского жанра.— Ты это письмо «товарищам»⁶ не показывай: боюсь их гнева. И они слишком серьезны, без твоего милого вдохновенья к драматизму, чему я так симпатизирую. Ей-ей: жизнь до того серьезна, и так заботна, что хочется неудержимо «распоротаться» и даже пернуть (простить). Ведь все хорошо, что сотворил Бог... и блинчики, и призы. Да, Зина: сколько я думал: отчего я «это» все так люблю, и от юности, от отрочества так любил, и, ей-ей, благоговел пред «миррой сладкой, падающей с пальцев ее...» (Песнь песней). Отчего, Зина, скажи? Неужели это — не вечное? Неужели это порок и только? Неужели тут нет более глубокого основания и сущности? Дм. Серг. как-то сказал: «Да... Бог вышел из vulv'ы; Бог должен был выйти из vulv'ы — именно и только из нее». Он теперь, подлец, это забыл, а тогда (года 3—4 назад) это меня поразило, и я «намотал себе на ус».

Какой подлец Минский (статья о Д. С.)⁷, сколько предательства живет в этом господине, и какое противное явление вообще эта «Английская наб(ережная), д(ом) 34»⁸. Ну их к черту. Единственно нужное, что они могли бы сделать (оба) — это повеситься. Разумеется — от скуки. Я никогда не мог понять, чем живут эти 2 человека! Никто не знает, что единственный мотив моих визитаций в № 34 б(ыло) сострадание к Люд(миле) Ник(олаевне). Мне ее было ужасно жаль. Она явно глупенькая, но не дурная в себе, добрая, с добрыми предрасположениями. Но этот подлец-аблакат⁹ развратил ее, «разпотреблял» как проститутку (с не большим чувством) и наполнил ее своею гнусною риторикою, своею пустотою, ничего нелюбим, ничего неуважением, вечным враньем. Помните, как эта продажная совесть («При свете совести»?!)¹⁰ читал у м(итрополита) Антония¹¹ реферат об истине церкви в ее аскетическом идеале. Дм. Серг. увлекается, переменяется в идеалах, но он во всякую минуту перед собой и Богом честен, он не лжет, в нем нет лживости. А этот подлец не умеет не лгать, ведь если бы и захотел. Удивительно, что я так именно его чувствовал с самого начала. Никогда не прощу себе знакомства с ними.

¹ Вероятно, письмо относится к самому началу марта 1908 года, на что указывает содержание письма З. Н. Гиппиус к Розанову, (автограф сохранился в виде вклейки в дневнике С. П. Каблукова.— ОР ГПБ, ф. 322, ед. хр. 5, л. 79—80). 6 марта 1908 г. Гиппиус писала из Парижа: «Вася-Васек! А уж мы-то как письму радовались, кое-что Severac'у читали. Он сам вам статью о вас пошлет — ежели уж не послал. Мы страх как вашу славу здесь распространяем. Дм. Серг. лекцию читал на французском языке в «Ecole de hautes études»***, очень было пышно; так всем там не забывал твердить, что вот, мол, есть писатель — ну и писатель! Тоже придет, мол, лекцию читать, дикции только французской подучится. Если б не беда, что вас так переводить трудно, мы бы вас в здешние журналы впихнули, не для гонорара (французишки подлецы), — а для вящей Славы.

*** «Высшей школе» (франц.).

Северяку, как придет статью, — напишите несколько слов: он от счастья одурет. Просто по-русски, он отлично понимает.

Адрес его: Monsieur Séverac
1, Place Carnot
Château-Thierry

Он — профессор, не в Париже живет, а под Парижем. (...) Вы, Вася, человек добрый, я это знаю, однако вы тоже и Васья-Каин. Думаю, на том свете вас в конце концов простят, но сначала здорово сечь будут. И не то чтоб деря меня, как сидорову козу, деря, пока я спокойствия душевного не получу, потому что не могу я вынести, что я, глупый, о такой простой вещи не догадался, чело-веческое с Божьим перепутал и концы в воду прятал! — От стыда за свою недогадку, да за то, что так скучно прожили, с старыми жидами, всю жизнь — и будете молить, чтоб хоть посекли. Ну, а потом, думаю, все обойдется. Встретимся там — поговорим. (...) А теперь все мы вас наперерыв целуем и к сердцу прижимаем. Жаль, что с Татой-Натой раздружились. Они девочки для вас полезные. Правда, «девочки» в них нет... Я об этом вздыхаю. Мне, вот, скоро 50 лет будет, а во мне до сих пор, если не девчонка, то мальчишка есть во всяком случае... Ну, «прости-прошай, моя красавица»... до увидяния. И ежели вы нам писульку не пришлете скоро, так мы вашу славу распространять прекратим. Так и знайте.

Ваша Зин. Г.»

² Неточная цитата из рассказа М. Горького «Мальва» (1897).
³ Речь идет о посещении учредителями религиозно-философских собраний митрополита Антония в Александро-Невской Лавре. Гиппиус вспоминала: «Когда приподнялся «железный занавес», стали архиереи приезжать «в Петербург», на Собрания, — стали и мы изредка заглядывать в «иной мир», в Лавру. (...)»

Раз мы вышли, уже часов в 11, поздно, из Лавры, и за оградой ее заблудились. Зима, но легкая оттепель, необозримые снежные пустыри, окружающие Лавру, сколько, точно лаковые, а ухабы по чуть видной дороге — как горы. Нас человек шесть, но идем не вместе, а парами, друг за друга держимся. (...) Я с Розановым. Он не смущается, куда-нибудь выйдем. Без конца говорит — о своем (...) даже вдвоем — он наедине с собой. (...) В эту минуту мы с ним, однако, «современничали» в том, что оба одинаково скользили не в одну и ту же минуту, а в разные. Вы скользите, когда я стою, а когда я — вы не скользите, и я держусь за вас. ...Но тут, занявшись этим соображением, он навел меня на такую кучу снега, что, не схватив нас кто-то третий, шедший близко сзади, мы бы полетели вниз — и в одну и ту же минуту» (Г и п п и у с З. Н. Живые лица. Т. II. С. 37).

⁴ Письмо 1906 г. Натальи Владимировны Лимонт-Ивановой к Розанову находится в составе архива Розанова в ЦГАЛИ (ф. 419, оп. 1, ед. хр. 520).

⁵ См. прим. № 1.

⁶ Речь идет о Д. С. Мережковском и Д. В. Filosofove.

⁷ См.: Минский Н. Л. Андреев и Мережковский // Наша газета. 1908. № 1; Минский Н. Вокруг и около чужих идей // Речь. 1908. № 91.

⁸ Минский жил в доме № 62 на Английской набережной.

⁹ Т. е. адвокат (Розанов намеренно снижает стиль, используя просторечную форму). Н. М. Минский закончил юридический факультет Петербургского университета.

¹⁰ Речь идет о книге Минского «При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни» (СПб., 1890).

¹¹ Антоний (Вадковский Александр Васильевич, 1846—1912) — митрополит, сочувствовал религиозно-философским собраниям.

См.: Минский Н. Двуединство нравственного идеала // Новый путь. 1903. № 4.

Вступительная статья, публикация и примечания М. ПАВЛОВОЙ

С. Н. Доценко

Нарочитое безобразие

Эротические мотивы в творчестве А. Ремизова

Пройдя через все, что для плотского и одержимого страстями человека является «сверной, вредом и помехой в добродетельной жизни, праведник этот, подобно перлу чистому, не оквернился от грязи...

Жизнь и деяния аввы Симеона

Один из самых внимательных читателей и критиков Ремизова, К. Чуковский, писал не без оснований: «Положительно можно сказать, что нет на свете такой мерзвейшей мерзости, которой не описал бы Ремизов. Стоит только чему-нибудь липкому, склизкому, чадному, смердящему хоть каплей капнуть к нему на страничку, как из этой капли он создаст целый вулкан, целый смерч, закружит и вас и себя в зловонии, в плевках, оплеухах, диком блуде, исступленном сквернословии...»¹ В своем непосредственном читательском восприятии творчества Ремизова критик не был одинок. Еще ранее, в 1908 г., Главное управление по делам печати возбудило дело в связи с изданием повести Ремизова «Часы», в коей некоторые эпизоды «изложены совершенно неприлично»². Повесть подверглась цензурному запрещению, тираж был арестован. Вскоре, правда, запрещение было снято, и тираж поступил в продажу. Сам писатель позднее не без иронии вспоминал: «“Часы”, роман, и “Полуночное солнце”, сборник 1908 г., прошли незаметно. К моему имени прибавилось недоразумение: на первых порах цензура подвела обе книги под кощунство и порнографию. Издатель Саксаганский (Сорокин) испугался, а ему говорят: “Да это ж реклама, увидите, какой будет расход книгам!” — но когда разъяснилось и с книг сняли запрещение, и тут произошло недоразумение: на благонамеренное кого потянет?»³

«Кощунство» и «порнография» — частые гости на страницах ремизовских произведений. С одной стороны, появление эротических тем, мотивов, сюжетов у Ремизова — следствие их наличия в прототекстах, преимущественно фольклорных (как, например, в «святочной» повести «Что есть табак» (1906), написанной по материалам народных легенд)⁴. Сам Ремизов вспоминал: «В те годы я изучал апокрифы, и у меня было целое собрание сказаний “о происхождении табака”. Особенно одно поразило меня — “слово святогорца” — табак выводился от такого вот потемкинского. “А что если написать мне такую отреченную повесть, а Сомову иллюстрировать по наглядной натуре”. “Вот было б дело, — сказал Вас. Вас. Розанов, — напиши!”»⁵ Примеров обработки фольклорных легенд, сказок с эротическим содержанием у Ремизова много. Главное то, что эротические (а иногда вообще «непечатные») мотивы санкционированы фольклорной эстетикой и поэтикой, мотивированы изначально, помимо воли автора. Вопрос в другом: почему Ремизов часто выбирает именно такие сюжеты? На него мы попытаемся ответить. Но прежде заметим, что Ремизова привлекают не только «низкие», «похабные» темы и сюжеты в фольклоре, но и высокие, поэтические. Соответственно можно говорить и о высокой, поэтической эротике. Доказательством тому служит апокриф Ремизова «О безумии Иродиадином — как на земле зародился вихорь» (1906). При создании его Ремизов опирался на традицию вертепной драмы, а также воспользовался апокрифическими легендами об Иродиаде-плясавице.

Сложнее обстоит дело с многочисленными эротическими

мотивами в т. н. «бытописательской» прозе Ремизова: романах «Пруд», повестях «Часы», «Неуемный бубен», «Пятая язва», рассказах. С одной стороны, их можно объяснить самим фактом обращения к темным сторонам русской действительности, русского быта со всеми его пошлыми, уродливыми, низкими чертами. Даже не просто чертами — гримасами. В этом плане Ремизов продолжает традиции критического реализма XIX века (Гоголя, Достоевского, Лескова, Салтыкова-Щедрина, Чехова). Как показал А. Данилевский, главный герой «эротической» повести Ремизова «Неуемный бубен» Иван Семенович Стратилатов соединяет в себе черты многих литературных героев — своих предшественников: Акакия Акакиевича Башмакина и двух Иванов Гоголя, Иудушки Салтыкова-Щедрина, Федора Павловича Карамазова Достоевского, Беликова из «Человека в футляре» Чехова, Передонова из «Мелкого беса» Ф. Сологуба⁶.

Пошлая и развратная обстановка провинциального быта определяет характер Стратилатова, круг его интересов. Герой Ремизова погружен в атмосферу эротических размышлений и разговоров: «...всякие истории, всякие приключения, всякие похождения исторические, современные и даже апокрифические, из отроченных книг заимствованные, вроде «Повести о Новом ковчеге»⁷, и все, как на подбор, содержания весьма тонкого, жарит он на память, как по писаному, пересыпая анекдотами, шуткою и так, попутными замечаниями, тоже по смыслу своему исключительной легкости, затем переходит к стихам, известным больше в рукописном виде, нежели из печатных книг, вроде знаменитой «Первой ночи», и декламирует поэмы нареспев, с замиранием (...) Разгорячается воображение, вылетают слова все игривее и забористее, да такое загнет, небу жарко»⁸. «Падкость Стратилатова на предмет исключительный» (с. 143) определяла его читательские пристрастия: наряду с любимыми лубочными изданиями («Скитское покаяние», «Любовь — книжка золотая», «Похождение Ивана Гостинного сына») — «страшная “Гавририада”, любимая и ненавистная, заветная и проклятая» (с. 157). «Гавририада» оказывается текстом-ключом к образу Стратилатова и многим эпизодам его жизни. Накануне первой брачной ночи Стратилатов, охваченный сладострастьем, вдохновенно шепчет стихи из «страшной» тетрадки — «Гавририаду»:

В шестнадцать лет невинное смирение,
Бровь черная, двух девственных холмов
Под полотном упругое движенье...

(с. 179)

И в страшном сне Стратилатов вспоминает «Гавририаду»: «Богородице, Дево, радуйся», — хочет выговорить Иван Семенович и вместо «Богородицы» начинает с «Гавририады»: «В шестнадцать лет невинное смирение...» (с. 156). Эротические мотивы присутствуют и в домашнем интерьере Стратилатова (см., например, с. 153, 154, 156—157). В конечном счете, по мнению исследователя, Стратилатов есть воплощение фаллоса, похотливости и сладострастья⁹. Такая интерпретация образа Стратилатова подтверждается признанием самого Ремизова, вспоминавшего о чтении повести в редакции журнала «Аполлон»: «По окончании заметно было оживление, но куда мне разобрать, и только председатель (С. К. Маковский. — С. Д.) улыбкой показал, что все понимает: И. Ф. Анненский говорил по-латыни, Ф. Фр. Зелинский на языке Софокла, а Вяч. И. Иванов, думаю, на ассирийском Гильгамеша. Необыкновенное впечатление на Андрея Белого (...) — Да ведь это археологический фалл. — Коротко, но беспрерывно голос Блока. Блок выразился по-гречески. Андрей Белый, ровно б пойманный, заметался, он готов был высочить из себя — и только улыбка Блока — Иван Семенович Стратилатов воплощение археологического фалла, а он не заметил и это правда! — привело его в сознание»¹⁰. А. Данилевский указывает на несколько причин использования эротической символики в повести «Неуемный бубен». В образе Стратилатова отразились черты личности и философии «мистического пансексуализма» В. В. Розанова, близкого друга Ремизова на протяжении многих лет: «Стратилатов — это о п о ш л е н н ы й Розанов, это “розановщина”; «Ремизов

стремился объяснить для самого себя сложную и противоречивую личность Розанова»¹¹. Выводы эти представляются более чем убедительными, но далеко не исчерпывающими суть проблемы. Хотя Розанов явно или неявно присутствует во многих случаях, когда писатель обращается к эротическим темам и мотивам (та же повесть «Табак» написана с подачи Розанова — см. выше), нередки случаи, когда эротика возникает в произведениях Ремизова и помимо розановской ауры и не может быть объяснена только ею. Необходимо найти более глубокие основания интереса Ремизова к эротическим мотивам. Для этого взглянем на личность Ремизова и его творчество с несколько иной точки зрения: облик и поведение писателя были необычными и странными. Всю жизнь Ремизов играл, шутил, мистифицировал, проказничал, дурачился. Таким он остался в памяти современников. Он, по его же словам, «безобразничал», причем «безобразничал» как в жизни, так и в литературе. Окружающим это казалось юродством, что они и не преминули отметить¹². Вот что писал Б. Зайцев: «Может быть, и юродство народное времен тезки, Алексея Тишайшего, отозвалось, но органически: этого не подделаешь. Допускаю, что сам он знал эту свою черту и несколько ее в себе выращивал. Когда был не столь немощен еще, сам ходил по французским редакциям, закутанный в какой-то небывалый шарф, плохо видящий и беззащитный. Приемная Плона какого-нибудь или Галлимара мало походила, конечно, на паперть собора московского триста лет назад, но талантливый русский писатель смахивал, конечно, на своего дальнего предка с этой паперти»¹³. И литературное творчество, стиль Ремизова (в силу непонятности, экстравагантности) осмыслились под этим же знаком — юродство: «Читаю о себе, своем "русском" все те же "нарочито" и "претенциозно" с прибавлением "юродство"¹⁴.

Тема юродства присутствует у Ремизова в явном виде: ни одно значительное произведение не обходится без образа «Христа ради юродивого». В романе «Пруд» это печник Сема-юродивый, в повести «Часы» — юродивый Маркуша-Наполеон, в «Неумном бубне» — дурочка сестрица Матрена, в повести «Крестовые сестры» — «божественная Акумовна», которая «улыбается и поглядывает как-то по-юродивому» (с. 222). В «Бедовой доле» один из снов посвящен Парфеию Уродивому — Ивану Грозному (с. 319—320).

Непременная черта поведения и облика юродивого, отмеченная большинством агиографов, — «безобразие». И это не внешний атрибут юродства как культурно-исторического феномена, а отражение его сути. «Жизнь юродивого (...) — это сознательное отрицание красоты, опровержение общепринятого идеала прекрасного (...) перестановка этого идеала с ног на голову и возведение безобразного в степень эстетически положительного»; «В юродстве царит нарочитое безобразие»¹⁵. Но «безобразие» — любимое словечко Ремизова. Оно же — в самой натуре писателя, старавшегося уйти от нормального, привычного, общепринятого в мир скандала и парадокса: «В самой природе вещей скрыто безобразие» (...) Я сохранил любопытство или, что то же, страсть к скандалам. Я как-то вдруг схватился и сказал себе, что мне всегда скучно, если все идет порядочно...»¹⁶. «С "безобразием" жизнь несравненно богаче — и это заключение из "всей моей жизни"¹⁷ — подобные признания Ремизова не случайны. В соответствии с «эстетикой безобразия» Ремизов подчеркивал и гипертрофировал свои физические недостатки (маленький рост, горбленность, близорукость, сломанный в детстве нос), т. е. юродство, понятие буквально — уродство.

Безобразие юродивого зачастую выражается в непристойности и прохвасте (сквернословии, кощунстве, оголении — акцентировании эротических слов и жестов). По мнению авторитетного историка церкви, «русским юродивым не чужда была эффектная имморализма. Жития их целомудренно покрывают всю эту сторону их поведения стереотипной фразой: «Похаб ся творя». «Юрод» и «похаб» — эпитеты, различно употреблявшиеся в Древней Руси, по-видимому, выражают две стороны надругания над «нормальной» человеческой природой: рациональной и моральной»¹⁸. Безобра-

зие юродивого включает и наготу — обязательную примету юродивого. «Наг ходя не срамляясь» — обычное клише из жития юродивого. Василий Блаженный имел прозвище Василий Нагой, так что нагота есть синоним юродства (при известных обстоятельствах)¹⁹. Но нагота — та же безнравственность, олицетворение греховности, соблазна, дьявольской гордыни. И хотя древнерусские агиографы утверждали, что юродивый ангельски бесплотен, элемент двуличности сохраняется. Непристойные жесты и поступки юродивого многократно фиксировались. Так, Василий Блаженный «не срамляясь человеческого срама, пред народом проход творил»²⁰. Федор юродивый в Чудовом монастыре в жаркую печь влез и голым гузном сел на поду... Так чернцы ужаснулись»²¹. Византийский юродивый авва Симеон плясал и водил хороводы с блудницами, «и выкидывал свои шутики»²². Эротика постоянно соседствует с кощунством, глумлением над святынями. А точнее, эротика есть частное проявление кощунства как антиповедения. Обыгрывание эротического, телесного, греховного и безнравственного, составляя суть юродства как зрелища «странного и чудного», «дает возможность альтернативного восприятия. Для грешных очей это зрелище — соблазн, для праведных — спасение»²³. В юродстве нарочитое отрицание нравственных норм парадоксальным образом оказывается их утверждением. «Апофеоз телесного безобразия преследовал духовно-нравственные цели (...) Самое безобразное зрелище претендовало на роль самого душеполезного»²⁴. Ремизов в юродстве увидел прежде всего антиномичность, извечную борьбу веры и сомнения, святости и греховности, нравственности и соблазна: «Святая Русь — юродивые и блаженные, убогие, прозревшие от белого своего сердца и не только отказавшиеся от мира сего, но еще и волюно принявшие на себя вину всего мира, святая Русь неколебимая (...) совесть русская со всей ее болью и скорбью, белый свет белого сердца, без которого темь и пусто на Руси...»²⁵

Очень точно сформулировал основную коллизию ремизовского творчества Иванов-Разумник: «Между Святой Русью и обезьяной»²⁶. Но очевидно, что для Ремизова лик святой и лик «обезьяны» не автономны в плане онтологии, а парадоксальным образом соединяются в одном образе, — например, Стратилатове. Эротические мотивы, сопутствующие образу Стратилатова, оказываются репрезентацией его «обезьяньего» лика. Извечная трагедия бытия России, ее ноуменальная сущность раскрыты через кощунственно эротические мотивы: святое вдруг может явить свой «похабный» лик, и наоборот²⁷. Обращение Ремизова к эротическим (или вообще кощунственным) сюжетам и образам, обыгрывание «непечатных» словечек и выражений тем более примечательно, что в действительности он вовсе не был таким уже «кохальником», как можно предположить. К религиозно-обрядовой стороне быта Ремизов относился строго и серьезно, что определялось его происхождением и воспитанием: московская купеческая семья. «Воспитание получил я строго религиозное, и это дало мне возможность узнать близко всю обрядовую сторону русского православия, а хождения по монастырям «на богомолье» — быт монастырский и душу народной веры...» — писал Ремизов в автобиографии²⁸. Жил Ремизов по церковному календарю, даже в эмиграции. Жития святых, апокрифы, патериковые рассказы остались любимым чтением до конца жизни. И во всем этом не было показной религиозности, не было лицемерия²⁹. Игровое кощунство начинается на страницах художественных и мемуарных книг (особенно — «Кухни»). Здесь Ремизов дает волю своей фантазии. В редких случаях, когда он кощунствует в жизни, — делает это демонстративно, играя на публику. По-видимому, именно такой смысл имеет эпизод, который описывает в своем романе О. Форш: «Он показал свои редкости, древние любимые иконы. Перечислял полным титулом лики богородиц своей крепкой, зернистой, превосходной московской речью. С такой истовостью, с таким нежным сыновним вниманием, что с невольным уважением подумалось: «ну, это о кровное, это — запытать, не отдаст. За это, как старообрядец, огонек примет» (...) И вдруг он, чародей-то, набив

гильзы рыжим, хорошо просушенным табаком, не порывисто, не так, как рассеянный, протянул руку и закурил от богородичной лампы. Он поймал тяжелый взгляд .. и, поняв его смысл, не спеша ответил:

— А за спичкой-то еще иди!³⁰

Но в творчестве Ремизова эротика и кощунство постоянно сопровождают рассказы о церковной или монашеской жизни. Вот анекдот о женском Зачатьевском монастыре из «Неуемного бубна»: «Прошла молва, что творится в монастыре что-то необыкновенное и притом такое, что и подумать страшно. По ночам будто бы подымается шум, появляется нечисть и скверна — вредные насекомые, жабы болотные, псы смердящие, мыши летучие, скорпионы и всякие гады земноводные, от которых стон и крик по кельям стоит (...) в действительности же по ночам монашки опускали с монастырской стены корзины и подымали в этих корзинах к себе в келью своих кавалеров, а затем уж следовало огненное искушение» (с. 187—188). Фейерверк невообразимых «безобразий» творят в церкви и монастыре братья Финогоновы в романе «Пруд». Впрочем, и сама братия не уступает Финогоновым по части непотребств, особенно — о. Гавриил. Вскоре последний стал жертвой финогоновской проказы: его раздели донага и заперли в детской вместе с раздетой же нянькой Прасковией. «Боевой час высидели, несчастье, заплакались, а Финогоновы этот час тряслись от хохота под дверью. Было и повторение. Только вместо няньки сидела с о. Гавриилом и тоже нагишом Варенька. Дня не проходило в монастыре без финогоновской затеи»³¹. Нелишне напомнить, что Варенька — родная мать Финогоновых. Глава романа с описанием финогоновских безобразий имеет глубоко символическое название: «Ангелы земные — небесные человеки». И нравы Спасо-Караулова монастыря, где Финогоновы останавливались на богомолье, также отличались непотребством эротического толка. В келье о. Никиты-Глиста над трапезным столом висела «лубочная картинка: краснощекая румяная баба в кокошнике и кумачном сарафане, и все чересчур уж дородно, и только вместо ног — чешуйчатые желтые гусиные лапы. Подпись: Блудодеяние. И это любимое Блудодеяние всегда являлось поджигающей искоркой для келейных воспоминаний и рассказов вообще»³². Как, например, следующего: «...В монастыре много было мальчиков-монашков, составлявших удивительно стройный хор. В шутку старшие звали этих мальчишек именами женскими и не на шутку бывала в монастыре перепалка из-за мальчишек.

— Есть у нас Сарра, — как-то ухмыляясь, подмигивал о. Никита на Блудодеяние и кричал, — Сарра, бестия, голос херувиму подобен, а лик блудницы... Иеронимка с Нафанаилом блудники, из-за мальчишки намедни поцупались...»³³ У Ремизова «келейный рассказ» всегда почти оказывается похабным анекдотом или по крайней мере «сблудительным», «неприличным». Вскользь упомянутый в «Пруде» сюжет потом разрастается в эротический рассказ-анекдот «Два старца» (1919)³⁴.

Рискнем предположить, что читатель не совсем адекватно воспринимает эротические и кощунственные мотивы в повестях и рассказах Ремизова, чаще всего не ощущая и не учитывая их игрового характера и видя только грубое неприличие. Писатель стремится в своих размышлениях и художественном творчестве «прикоснуться к земле русской, в которой таится верность до смерти, предательство Иудино и подвиг крестный» (надпись Ремизова на титульном листе книги «Пруд» (Слб., 1908), подаренной А. Блоку 14.XI. 1908 года)³⁵. «Похабничая» и «кощунственная», Ремизов преследует ту же душеспасительную цель, что и юродивый в своем мнимом или действительно безобразии. Показывая Русь — котчество смрадное, смердящее, матерное (разрядка наша. — С. Д.)³⁶, он не оставляет надежды на нравственное спасение и возрождение иных, святых и светлых черт русского народа: «Но теперь — нет, я не оставляю тебя и в грехе твоём, и в беде твоей, вольную и полоненную, свободную и связанную, святую и грешную (разрядка наша. — С. Д.), светлую и темную (...) Ты и поверженная, иску-

пающая грех, навсегда со мной останешься в моем сердце. Ты канешь на дно светлая. О, родина моя обреченная: Богом покаранная — Богом посещенная!»³⁷

Нужно было иметь чистые, безгрешные глаза, чтобы в облике Руси «матерной» прозреть иной лик. Такими глазами смотрел на Россию писатель Алексей Ремизов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чуковский К. Книга о современных писателях. Слб., 1914. С. 141.

² Цехновицер О. В. Символизм и царская цензура // Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та. 1941. Вып. 76. С. 315.

³ Ремизов А. Встречи: Петербургский буерак. Paris, 1981. С. 14.

⁴ Повесть была напечатана в 1908 г. изд-вом «Сириус» тиражом 25 именных экземпляров с рисунками К. А. Сомова. Об истории связанного с нею скандала см.: Ремизов А. Огонь вещей. М., 1989. С. 353—354.

⁵ Там же. С. 350.

⁶ См. Данилевский А. Mutato nomine de te fabula narratur. // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1986. Вып. 735. С. 137—149.

⁷ Содержание ее узнаем из повести Ремизова «Пятая язва»: «Есть такое сказание о Ное, как праведный Ной, впустил в ковчег зверей, чистых по семи пар, а нечистых по две пары, задумав, обуздания ради и удобства общего, лишить их, временно, вещей существеннейших. И, отъяв у каждого благая вся, сложил с великим бережением в храмину место скрытое. И сорок дней и сорок ночей, во все время потопа сидели звери по своим клеткам смиренно. Когда же потоп кончился и храмина была отверста, звери бросились за притяжением своим, и всяк разобрал свое. И лишь со слонам вышла великая путаница, слону в огорчение, ослу на радование и похвалу».

⁸ Ремизов А. Повести и рассказы. М., 1990. С. 142—143. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием страницы (в скобках).

⁹ Данилевский А. Mutato nomine de te fabula narratur. С. 148.

¹⁰ Ремизов А. Встречи: Петербургский буерак. С. 32.

¹¹ Данилевский А. Герой А. М. Ремизова и его прототип // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1987. Вып. 748. С. 159—160.

¹² Многие факты биографии писателя получают истинный смысл только через соотнесение их с феноменом юродства, и анализ «жития» Алексея Ремизова под этим углом зрения — предмет отдельного исследования, на котором мы останавливаться не будем.

¹³ Зайцев В. К. Голубая звезда: Повести и рассказы: Из воспоминаний. М., 1989. С. 508. Ему вторит другой мемуарист: «...Если разорвать его поношенный пиджачишко в рубище — Ремизов превратится в юродивого под монастырской стеной» (Степун Ф. Выше и несбывшееся. Нью-Йорк, 1956. С. 298). Из того же ряда ассоциаций реплика Э. Гиппиус: «Алексей-то Михайлыч? Да это умнейший, серьезнейший человек, видящий насквозь каждого; коли он «юродит» — так из ума» (Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 65). Любопытный анализ литературных масок А. Ремизова (в том числе — «святого дурака — юродивого») см.: Силыцкий А. Литературная маска Алексея Ремизова // Aleksei Remizov: Approaches to a Protean Writer. Columbus (Ohio), 1987. P. 25—39.

¹⁴ Ремизов А. Встречи: Петербургский буерак. С. 14. См. также отзыв М. Гершензона: «Рассказ ведется так дико-причудливо, такими капризными зигзагами, психология лиц так осложнена намеками, юродством (разрядка наша. — С. Д.), фантастикой, и, главное, внешняя манера изображения — слог, разговор — так ненужно эксцентрична, что на каждой странице хочется с досадой бросить книгу. Зачем юродствовать, отчего не говорить человеческим языком?» [Гершензон]. М. «Часы» // Вестник Европы. 1908. № 8. С. 770).

¹⁵ Панченко А. М. Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 103, 108.

¹⁶ Ремизов А. Подстриженными глазами // Ремизов А. Неуемный бубен. Кишинев, 1988. С. 491.

¹⁷ Ремизов А. Изверны Загогулины моей памяти. Berkeley, 1986. С. 115. Ср. также: «Мне с моим взбалмошным миром без конца и без начала Шестов пришлось на руку, легко и свободно я мог отводить свою душу на всех путях ее „безобразия“» (Ремизов А. Учитель музыки: Каторжная идиллия. Paris, 1983. С. 496).

¹⁸ Федотов Г. Святые Древней Руси. М., 1990. С. 200.

¹⁹ Панченко А. М. Смех как зрелище. С. 118—119.

Заветные сказы Алексея Ремизова

²⁰ Там же. С. 115.

²¹ Там же. С. 105.

²² См.: Византийские легенды. Л.: Наука, 1972. С. 74—75.

²³ Панченко А. М. Смех как зрелище. С. 116.

²⁴ Там же. С. 137. Ср.: «Жизнь юродивого является постоянным качением между актами нравственного спасения и актами безнравственного глумления над ними» (Федотов Г. Святые Древней Руси. С. 201). Как антиповедение, преследующее дидактические цели, рассматривает юродство Б. Успенский (Успенский Б. Антиповедение в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 331—332).

²⁵ Ремизов А. Избранное. Л., 1991. С. 429. Ср.: «Это наше — русское — эти выродки человеческого рода — юродивые >...> с такими не запустеет земля и Москва стоит, ее пестрые цветы Красной площади — Покровский собор — Василий Блаженный» (Ремизов А. Иверень: Загогулины моей памяти. С. 221). Чаще всего Ремизов апеллирует к памяти московских юродивых («Максим-Василий-Иоанн»), намекая на свое «историческое» родство с ними: «Москва моя колыбель» (Там же. С. 224).

²⁶ Иванов-Разумник. Между Святой Русью и обезьяной // Речь. 1910. 11 октября. Обезьяна в данном контексте олицетворяла антихристово (дьявольское, бесовское) начало. В повести «Часы» Христово воскресение оборачивается своей противоположностью (сон Нелидова): «И вдруг ударил колокол, ударил колокол, как на Пасху, и понеслись громкие воскресные звоны. (...) Медленно поднималась парча. И вмиг тихим светом осенился собор, и обезьянья морда (разрядка наша.— С. Д.), выглядывая из-под парчи, оскалила зубы и, позывая, протянула лапы страждущему человечеству» (Ремизов А. Повести и рассказы. С. 45).

²⁷ Образ Стратилатова амбивалентен, отмечен соединением святого и бесовского (он — нехристь), богомольного и кощунственного, нравственного и безнравственного. Фамилия его отсылает к образу св. великомученика Феодора Стратилата (в начале повести назван древний Прокопьевский монастырь «с чудотворною иконою Федора Стратилата» (с. 136); ср.: Лит. наследство. М., 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 110), сам он необычайно богомолен, «строгий постник», молится всегда «долго и усердно»; в доме у него везде лампадки: в кухне, в спальне, а в гостиной две — в обоих передних углах (с. 151—152). Религиозность Стратилатова нарочито сталкивается с «кощунством» и «похабством»: «По дороге домой обыкновенно он оканчивал спутникам начатый еще в суде рассказ, по тонкости своей, как всегда, требующий большой выразительности, прерывая свою кудрявую речь, и совсем не в ущерб ей, лишь у церквей, так как считал своим долгом, поравнявшись с церковью, обязательно помолиться...» (с. 144). Каждую субботу он посещает «дома беззакония», при этом обязательно отстояв всенощную (с. 161). В кабинете его «соблазнительные» открытки и гравюры, соседствующие с иконами: Грозный и Страшный Спас и Божьей матери — Всех скорбящих радости (с. 154). Характерно, что сам автор легко отождествляет себя с любым героем, ничего не боясь и не стыдясь. Ср.: «Я превратился в Ивана Семеновича Стратилатова» (Ремизов А. Огонь ещей. С. 321).

²⁸ Ремизов А. Избранное. Л., 1991. С. 549. Ср. его «Автобиографию» (1912) (ОР ГПБ, ф. 634, оп. 1. ед. хр. 1, л. 9).

²⁹ Когда в Киеве в 1904 г. случился пожар в квартире Ремизова, он выбежал, захватив с собою самое для него дорогое: дочь Наташу грудного возраста, рукопись повести «Часы», над которой тогда работал, и ... икону (см.: Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 163).

³⁰ Форш О. Д. Летошний снег. М., 1990. С. 309 (роман «Ворон»); похожий случай с прикуриванием от лампадки вспоминает сам Ремизов — в ночь на 2 февраля 1919 г., во время обыска один из чекистов заметил писателю: «Годится ли от лампадки закуривать?» (Ремизов А. В розовом блеске: Автобиограф. повествование. М., 1990. С. 222).

³¹ Ремизов А. Избранное. С. 68—69.

³² Там же. С. 114. «Гусиные» («куриные») мотивы у Ремизова часто имеют эротический смысл. Интересные наблюдения, связанные с ними, содержатся в статье Е. А. Горного «Заметки о поэтике А. М. Ремизова: „Часы“» (в печати). Пользуемся случаем выразить признательность автору за возможность ознакомиться с его статьей.

³³ Там же. С. 114—115.

³⁴ Ремизов А. Шумы города. Ревель, 1921. С. 57—62. Ср. также «Рождество» (1919) (Там же. С. 32—36).

³⁵ Лит. наследство. М., 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 127.

³⁶ Ремизов А. Избранное. С. 434 (роман «Канава»).

³⁷ Ремизов А. В розовом блеске: Автобиограф. повествование. С. 157—158.

В своей книге «Кукха», предупреждая читателя о неожиданности ракурса своих воспоминаний о В. В. Розанове, Алексей Ремизов указывал: «Человек измеряется в высоту и ширину. А есть мера — рост боковой. (...) Но без этого Розанов — не Розанов»¹.

Видимо, это самые поразительные мемуары из всех существующих — исключительные по откровенности, но при этом — при пестроте вроде бы необязательных и чрезмерных интимно-бытовых подробностей — гораздо глубже раскрывающие личность и мироучение Василия Васильевича, чем многие страницы рассуждений. Одновременно они проливают свет и на интересующую нас проблему — о корнях и сути ремизовских «заветных сказов».

Из «Кукхи» мы узнаем, что Розанов любил и часто поминал повесть «Что есть табак» — первый ремизовский опыт в этом роде, знакомимся с рассуждениями Василия Васильевича о «Божеской мере», достойной мужчины (по его мнению, это — пять вершков), узнаем о «слонах», личностях, восхищавших Розанова как «обладающие сверх Божеской меры». В придуманном Ремизовым «тайном ордене» — Обезьяньей Великой и Вольфий палате — именно Розанову присвоено звание «старейший кавалер и великий фаллофор обезвеллопала», звание, с гордостью им принятое. Совместно с художниками Сомовым, Бакстом и Нувелем, писателями был задуман проект книги «О любви», цель которой была «собрать всю мудрую науку, какую у нас на Руси в старые времена няньки да мамки хорошо знали, да невест перед венцом учили, ну и женихов тоже»².

Но ближе всего к нашей теме эпизод, высветляющий особое отношение Розанова к главному герою «заветных сказов». В нем описывается одно из многочисленных в пору 1905—1908 гг. посещений Василием Васильевичем ремизовской квартирки, когда тот с ходу предложил хозяину:

«— Давай х. (хоботы) рисовать. (...)»

У самого у него ничего не выходило — я заглянул — крочок какой-то да шаррики.

— Так х. (хоботишко)! — сказал я, — это не настоящий.

И вдруг — ничего не понимаю — В. В. покраснел —

— Как... как ты смеешь так говорить! Ну разве это не свинство сиволапов? — и передразнид: — х. (хоботишко)! Да разве можно произносить такое имя?

— А как же?

В. В. поднялся и вдохновенно и благоговейно, точно возглас какой, произнес имя первое — причинное и корневое: — Х. (хобот)³.

Предлагаемые читательскому вниманию произведения Алексея Ремизова взяты из сборника «Заветные сказы», изданного в Петрограде в 1920 г. издательством «Алконост». «Царь Додон» вышел отдельным изданием (с двумя выразительными рисунками Л. Бакста) годом позже. Тираж каждого издания — 333 экземпляра⁴.

Публикуемые два «заветных сказов» не упоминаются в ремизовских записках о Розанове. Но думается, что они во многом могут быть прочтены именно в ключе «Кукхи», и здесь важны не только совпадения многих «реалий», но та «аура», которая окружает в этой книге лик Розанова⁵. Переклички в творениях двух все еще загадочных деятелей русской культуры завершающегося столетия, безусловно ста-

нут предметом будущих ученых штудий. Но уже сейчас возможен (пусть — несколько схематичный) вывод: оба они были единомышленниками в вопросе о «боковом росте» человека, в том, что среди классовых, расовых, партийных, национальных, религиозных и прочих его миссий не подлежит забвению древнейшая из них — миссия фаллофора («удюноши» — согласно славянизированному переводу Ремизова)⁶.

Разумеется, в печатных выступлениях Розанова эта тема звучит опосредованно, во взаимопереплетении с иными — «семейными» и «родовыми» — вопросами, а корни и основания у нее здесь глубокие и солидные — тянущиеся от древнеегипетских мистерий и из бытия библейских патриархов. У Ремизова же связь с архетипами его художественной «фаллологии» (с древними фаллическими культами и т. п.) сокрыта под ближайшими, «поверхностными» слоями. Это традиции современной ему низовой, уличной, площадной словесности («первоисточники» целыми списками даны, например, в повести «Неумный бубен»), которая, в свою очередь, была питаема фабулой и образностью «заветного», собранного, но не достигшего типографского станка фольклора (об исключении — речь впереди).

Однако первое произведение — «Царь Додон» — в меньшей степени связано с литературной (в узком значении) традицией. Уже в самом названии содержится отсылка к пушкинским сказкам. И если перечисляемые Додоновы диковинки заставляют нас вспомнить двор царя Салтана с его диковинками, то драматический конфликт, благодаря которому пускается в путь одноглазый Лука, подводит к фабуле пушкинского «Царя Никиты». У Ремизова, правда, переложена идейно-художественная суть этой сказки: если у сорока дочерей Никиты кое-чего не доставало, то у единственной дочери ремизовского Додона именно этого-то оказалось чрезвычайно много. Другая линия соприкосновений — с собственно фольклорными сказками. Так, один из заключительных эпизодов «Додона» — нападение стаи волков на «невесту что» Табунного — является прямым и точным заимствованием из А. Н. Афанасьева.

Название «Заветные сказки» напрямую отсылает нас к анонимно изданному в 1860-е годы в Женеве сборнику «Русские заветные сказки». Сюда Афанасьев включил то, что не могло по цензурным причинам войти в основное собрание его сказок. Упомянутый эпизод с волками заимствован Ремизовым из сказки «Волшебное кольцо». События в ней развиваются вокруг чудесного кольца, с помощью которого герой может увеличивать размеры своего фалла до фантастических. Однажды, заснув, он слишком глубоко надвинул кольцо на палец, фалл протянулся на версту и подвергнулся нападению семи волков: «Проснулся портной — будто мухи кляп (фалл.— М. К.) покусали»⁷.

Второй из публикуемых текстов — «Чудесный урожай» — это уже неприкрытая переработка сказки, простодушно называемой в том же афанасьевском сборнике «Посев хуев». Здесь интересны пути преобразования и развития фольклорной фабулы. У Афанасьева персонажи функционально обезличены и безымянны, это просто два мужика, старичок, барыня, горнишная девушка, лакей («халуя»). Сказка заканчивается рифмованной пристойной сентенцией халуя, с большими трудностями доставившего драгоценный сверток к барыне в деревню. Фигура генерала и связанная с ней сюжетная концовка здесь отсутствуют.

Если в синтезированном из многих источников «Царе Додоне» Ремизов, посредством долгой интродукции, исподволь подготавливает читателя к «главному» (к возможности появления «иных», «таких», «невеста каких» диковинок в Додоновом царстве), то в «Чудесном урожае» он выдвигает на первое место не сказочность, а «сказовость» и потому старается актуализировать «всю соль» народного анекдота — возникающую с первых строк и динамично возрастающую к финалу скабрзность. При этом он не хочет воспользоваться единственным (помимо сюжета) в ней дополнительным средством похабства — матерными словами. Чтобы прорвать современного читателя, писатель изымает действие из условного сказочного времени-пространства и выводит его

в «наше», «реальное». Все герои получают имена и социальный статус, в малых дозах вводится «психология» (переживания вдовы до и после покупки «стержня» и т. п.), развивается сюжет: владелец чудесного поля долго мается среди разных советчиков, пока не сталкивается с мудростью «беднеющего портного Соломона», а главное — все усложняется линией вожделеющего генерала, смерть которого наполняет наивную в своем бесстыдстве сказку утонченно-грубым черным юмором.

Сравнение «Царя Додона» и «Чудесного урожая» с двумя «заветными сказками», оставшимися за пределами нынешней публикации, дает представление о ремизовской «фаллологии» как о весьма законченной системе. «Монастырская легенда» «Что есть табак» свидетельствует о случае захоронения фалла как усопшего праведника: «...взялась братия за уды и возилась с ними (...) Омыла умершие, облекла в новые одежды, сложила в гроб и с пением, свечами и кадилом, отпев и отдав последнее целование, погребла их в святом месте лицом на восток»⁸. Сластолюбивый герой «восточной притчи» «Султанский финик», мечтавший иметь столько жен, сколько дней в году, превращается в фалл обладающего колоссальным гаремом восточного владыки.

Всей этой вакханалией чудесных увеличений и превращений утверждается универсализм равного самому себе при всех метаморфозах главного героя, а весь сказочный цикл становится неким гимном, который должен передать не что иное, как это самое «вдохновенное и благоговейное, как возглас некий» удивление перед постоянно возрождающимся и воздымающимся над сиюминутно-суетливой людской «застраивай» миром. Миром, который Ремизов, исполняя розановский завет, обозначил одним словом на «обезьяньем языке» — «кукха». Кукха — это «влажность сквозьзвездья, живая влага, Фалесова hudron, мировая «улива», начало и происхождение вещей, движущаяся, живая, огненная, остервенелая...»⁹.

М. КОЗЬМЕНКО

¹ Ремизов А. М. Кукха: Розановы письма. Нью-Йорк, 1978. «Боковой рост» — понятие, заимствованное из розановской метафизики пола (см. его кн.: Люди лунного света. М., 1990. С. 78—80).

² Ремизов А. М. Указ. соч. С. 52.

³ Там же. С. 90.

⁴ Подробнее см.: Ремизов А. М. Огонь вещей. 1989. С. 356—358.

⁵ Принципиальная «тенденциозность» автора «Кукхи» (безусловно, не столь «односторонне» оценивающего личность замечательного русского мыслителя) легко раскрывается при сравнении этой книги с очерком о Розанове в книге «Встречи» (см.: Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 373—380). Но наружна ведь и простота В. В.—героя «Кукхи», который не только постоянно «попадает» на ремизовские провокации, но и сам в свою очередь постоянно провоцирует друга-охлальника. Хотя одновременно, что очень «по-розановски», не прочь свалить всю ответственность исключительно на партнера. В дневнике своем он пишет: «Ремизов А. М. Один из умнейших и талантливейших в России людей. По существу, он чертенок-монашенок из монастыря XVII в. Весь полон до того похабного — в мыслях, намеках, что после него всегда хочется принять ванну» (ЦГАЛИ, ф. 419, оп. 1, ед. хр. 724, л. 203—204. Цит. по публикации В. Сукача: Лит. учеба. 1989. № 2. С. 119—120).

⁶ Фаллофоры-удюноши, участники древних обрядов, принадлежностью костюма которых был громадный (кожаный или деревянный) фалл, впервые у Ремизова появляются в описании пира во дворце царя Ирода в легенде «О безумии Иродиадином», а перевод дан в авторских примечаниях к легенде (см.: Ремизов А. М. Лимоня, сиречь: луг духовный. СПб., 1907. Он же. Соч.: В 8 т. СПб., 1912. Т. 7.).

⁷ Русские заветные сказки. [Paris], 1973 (репринт с женевского изд. 1860-х г.). С. 68.

⁸ Ремизов А. М. Заветные сказки. Пб., 1920. С. 69.

⁹ Ремизов А. М. Кукха... С. 75.

Алексей Ремизов

Царь Додон

В некотором царстве, в некотором государстве царствовал сильный и могучий царь Додон. И было это царство богатое и сильное — с краями полно, не намотришься: всякий тут лес, всякая ягода, всякие птицы водились, и не только что хлеба было все вволю, но и всякого добра и всего невпроед было, да и скотины развелось очень довольно.

Задавал царь пир за пиром пьяные-распьяные, и было в его царстве веселье, как еще ни в одной державной стране, разноцветное, и гости, отплясав ночь в три ноги, возвращались под утро домой без задних ног.

Разными диковинками славился Додонов двор, и шла его слава далеко — дошел слух до Кащей Бессмертного. И уже собрался сам Кащей в гости к Додону побывать, уж сел Кащей на ковер-самолет, да только сажен десять не долетел, потому что ему нельзя как-то в Русь, и воротился домой.

А диковинки и вправду были знатные.

Жил у царя на чердаке ворон, — ворон, если бывала надобность, пускался из слухового окошка за тридевять земель, приносил царю от Лягушки-царевны золотое яблоко, а с золотым яблоком живую воду и мертвую.

Царь тем яблочком лакомился, а живую воду в квас подбавлял и всегда после бани с квасом кушал в свое удовольствие, а кстаи и чтобы век свой продлить — подбадривал старую кость, приходящую в ветхость, мертвой же водой для развлечения мух и тараканов морил.

Хранился у царя в хрустальной шкатулке перстень — перстень, если метнешь его с руки на руку или на палец наденешь, так сию же минуту и перенесет тебя, куда хочешь.

Царь шкатулку держал у себя под головою, а перстень надевал только раз в году на свои именины, и то на обедню.

В стойле стоял золотогривый конь златохвостый, и никуда на коне никто не ездил и никуда коня не выпускали, а была проверчена в конюшне шелка, через ту шелку все на коня глазели да диву давались.

У красного крыльца лежала свинка — золотая щетинка, испускался от свинки свет такой сильный, и никакого другого не надобилось света, и других огней на царском дворе не зажигали: хоть в самую темень иди, не споткнешься и нечего бояться — не разобьешь носа; трогать ее свинку пальцами и гладить руками никому не позволялось — обнесена она была крепкой решеткой, и лишь издали клаялись свинке, поминали чушку добрым словом.

По саду разгуливал олень — золотые рога, днем златорогий любовался на себя в тихом озере, на ночь в пещеру спать уходил и спал до зари, как простой человек.

И жила еще у царя птица-колпалица, — на птице куда хочешь летай, только было б птице что есть, а птица есть хоть и ела, и не так чтобы много, да норовила за раз в один присест все запасы прибрать и волей-неволей отрезай пожирнее кусок от себя да человечинной корми птицу, а то не летит.

Царь на птице никуда не летал, а держал птицу в клетке над своим троном, и тут же у трона гусли висели самогуды и так сладко звяцали, уши развеситишь.

На дворе на привязи в собачей конурке, как собака, сидела Ведьма: день под окнами ползала немытая, ночью тьякала по-собачьи.

Как-то в сердцах предсказала Ведьма царю смерть от черви. И приказал царь Ведьму казнить, — разложили на дворе костер и Ведьму сожгли, а червей всех, сколько их ни было и какие только могли проявиться, велено было доставлять ко двору и давить, а которые юрки, тех на месте приканчивать.

Высоко сидел царь Додон на перловом вырезном троне в красных веселых палатах. Окружены были царские палаты трехстенною крепостью, на стенах наведены были струны с колокольчиками.

Сидел царь высоко во всей своей царской государевой славе, давил червей да лакомился золотым яблочком, а вокруг него все

гости да все пьяные, плетут рассказ, поют, пляшут, удивляются царским диковинкам.

А диковинки и вправду царские!

Но из всех диковин диковинка, чудо из чудес, диво из див росла дочь у царя царица Олена — краса неоцененная, что ни в сказке сказать, ни пером описать.

* * *

Прошло там сколько, не год, не два, и стали вести носиться, что поспела царица невестой под венец. И стали из иных земель цари, короли и принцы к Додону съезжаться, и стал царь Додон собирать царскую свадьбу.

А пока приданое готовили, удалыцы женихи свою удаль перед царицей развертывали. И перевернулось все царство Додоново; очень уж царица была всем завидлива и зарился всякий в жены себе царицу взять. И бранились, дрались соперники, убивали друг друга до смерти, резали прямо ножами, а не то так иным делом изводили.

Вот заструнили струны, зазвенели колокольчики — наступили смотрины царские. И пошли сваты со свахами невесту охаживать, приданое-добро смотреть, всякую мелочь вдоль и поперек отгравивать, во все запускать свой глаз, такие дотошные, — да так и обычай велит.

И ни мало ни много, целый день трудились, — одного серебра, сундуки ломаются! — и лишь под вечер согласно решение вынесли: порухи нет никакой, невеста красавица и все, как надо быть, во всей красе царской, и лучшей невесты поискать не отыщешь. А ловкостью разных — няньки да мамки научают этому делу невест — по-рассказала царица на загладку сватам так много, и пальцев для счета не хватит, и такие хитрости выказала, что и сами сваты, народ дошлый, да и те не выдержали, совсем очумели, да впопыхах вон, сломя голову, в сени дух перести.

И только с сыпильным мешочком, подвязав его себе крепко, вернуться сваты к царице.

Уже готовились ударить во все колокола, готовилась царица выбрать себе мужа, а царь зятя, как вдруг чей-то лихой глаз открыл в царевне такое... и когда про такое сват перешепнул на ухо свату, и с уха на ухо всем стало известно, всех такой оторопь взяла, и вмиг весь Додонов двор ровно языком слизнуло.

Повскакали женихи со сватами живо на коней, а свах кто за что — кто за седло, кто за хвост, и все до одного поминай как звали!

И с той поры никого, хоть бы кто, хоть бы самый завалиющий принц, никто не являлся женихом к царю.

Посылал Додон сватов от себя, сулил царь полцарства отдать, и рад-то был царь с диковинками расстаться, лишь бы выдать дочку — да один у всех сказ.

— Не можем да не годимся. Не годимся да не можем!

Одна-однешеенька, несесела томилась царица. Утром выйдет в сад, бродит, как тень, и только посеред дня заходила на птичий двор, кормила любимых цыцарок.

А царя совсем старость осилила, и от живой воды пользы не стало. И хоть червяков всякий день давил Додон с сотню, а то-и побольше, да смерть не обманешь; червем подползет она, ой, червь, ой, зубата!

И задумался царь, думая себе, гадая крепкую думу, как быть, да чтоб и все было. Думал царь, думал и вздумал думу: велел царь созвать со всего царства всех, сколько ни есть, бояр, всех-навсех в красные свои палаты.

И сошлись к царю бояре все, расселись по местам, порасправили бороды и начали думать, как быть, да чтобы и все было. Думали-думали, уж думали-думали, гадали-гадали, и то думали и се думали, и так и этак прикладывали, и ничего не выдумали.

Так и разошлись.

* * *

Жил у царя в дворцовой клетушке один человек, а звали его Лука-водильник, а был он, водильник, не велик, не мал, но такой, что всякому приметен: сухонький, востренький и всего-навсего об одним единственным глазе, да и тот не в показанном месте — во лбу над носом, а уж догадлив — ни в какую стать.

Появился Лука в Додоновой земле, еще когда Додон молод был и большие войны вел, уходя, бывало, на долгие сроки со своей сильною ратью в дальние земли, а появился Лука просто чудом из подземного царства, где люди в кадках с водою живут и все впотьмах делают.

Не везло Луке на первых порах, все прошибался, все не по-людски выходило, ну да потом поправил и уж так во всем наловчился, что и самые первые комнаты — покои царские у царя прибрал и птице-колпалице клетку чистил.

И случилось однажды, отправился Додон войной на Дракона, а Луку, как верного человека, поставил при Вороне находиться и, если что Ворону понадобится, все исполнять беспрекословно.

И случилось с Лукой о ту пору одно невеселое дело.

Пристрастился Лука у ворона живую воду пить и, не зная меры — до воды Лука большой был охотник, — в один прекрасный день так опился, что пришлось попа звать, Луку соборовать. Суток трое бились с больным, воду из него трубами выкачивали и только на четвертые сутки, как царю с войны воротиться, с Божьей помощью кое-как отходили беднягу. И с той самой поры почувствовал Лука к воде отвращение, и никогда, даже богоявленской, никакой ни капельки ее в рот не брал, а пилась круглый год ягодой, кореньями да калеными орехами.

Еще больше приблизил царь Луку и со временем назначил его главной вельможей, а любил его как родного, и за сметливость особенно — и как бывало у них меж собой что сказано, так было и сделано.

А Лука умел угождать царю: из ничего, просто так, сделает тебе кошелек бумажный или так на языке играть примется, что всякий со смеху помрет и всякому поплясать охота, если даже и невмоготу тебе.

А тут у Луки обнаружилось вдруг такое пречудное качество, что царь, не зная уж, чем еще наградить Луку, приказал вписать Луку о здравии в поминанье на вечное поминание: поминать Луку во всех церквах и здешних и нездешних вечно.

Бог знает, каким образом, и неизвестно откуда, сыпался из Луки вроде пелла песок какой-то желтый, и как, бывало, сядет Лука с царем судить да рядить, так после обязательно целый мешок этого песку соберут, а то и с лишком. А известно, на Додоновой земле песку самородного и в помине не было, и всякий этим песком, слегка просушив, и пользовался. И наклали из Лукина песку посреди столицы Додоновой гору высоченную, чтоб на Красную горку солнце встречать, на Маслену с горки кататься.

Вот какой был этот Лука хитрец — важный человек.

И надо же такому случиться, незадолго до смерти царских отправился Лука на богомолье и пропал на долгое время.

В какие страны заходил одноглазый, по каким монастырям и каким угодникам молился, ничего не известно, а может, просто-напросто лезил к себе в темное подземное царство и там коротал дни в кадке с своими одноглазыми приятелями, кто его знает!

И когда вернулся Лука, Додонова царства узнать нельзя было. На царском дворе все приуныло: цветы в саду стали вянуть, деревья сохнуть, трава поблекла, а царь мышей уже не топчет.

Тридцать три года стужило царевне — тридцать и три, и красна, краше нет ее в свете, а толку, никакого.

Разведал Лука дело — Лука до всего доберется! — забрал золотую мерку да с меркой тихонько и прошмыгнул в терем к царевне, вымерил всю ее меркой да с меркой прямо к царю и, не говоря худого слова, перед царем мерку и стал раскладывать. А как разложил всю до последнего кончика, в глазах царя так и помутнело.

Уж на что сам Лука не пример другим: другой раз затруднительно бывало Луке с места на место передвинуться, ровно б привязал ему кто полено к поясу, да и то куда!

Тут-то вот царь все и понял.

— Нельзя его каким образом достать, чтобы было впору?

— А Лука подумал, подумал да и говорит:

— Слышал я, что за девять десятин в десятом царстве у Таракана такие водились, да кто ж их знает, может, и перевелись.

— А ты что ни давай, дай, а уж достань, Бог с ним, что тараканский.

Так и порешили.

И дал царь одноглазому службу: ехать Луке к Таракану искать царевне подходящее.

Не малое время околачивался Лука со сборами — и мылся, и чистился, и всякие платья примерял, чтобы на люди честь честью показаться. И когда все справил по-хорошему, сел на коня, сверкнул глазом и в путь пустился.

Едет Лука долго ли коротко ли, близко ли далеко ли, только доехал до стожросового дуба, а под дубом человек лежит, невесть чем желуду с дуба сшибает.

Поздоровался Лука с Желудиным.

А Желудиный и говорит:

— Далеко ль, молодец, путь держишь?

— А вот, — говорит Лука, — у царя Додона есть дочь Олена, тридцать и три года... красна, краше нет, так послал меня царь искать ей жениха.

Желудиный только крикнул.

Тут Лука вынул Оленину мерку и ну раскладывать: раскладывал, раскладывал, дошел до кончика...

— Э, нет, не моя, поезжай дальше! — отмахнулся Желудиный.

Лука было выпрашивать и то и другое, и нет ли у кого так, чтобы впору, а Желудиный и в ус не дует, знай себе желуду с дуба сшибает.

Делать нечего, попенял Лука Желудиному, прищпорил коня и дальше в путь.

Ехал Лука, ехал, подъезжает к речке, а на берегу стоит себе человек так не очень казистый, а между тем протянул невесть что канатом — перевоз держит. Люди всякие за него цапаются и народ ташат.

Заприметил Луку Канатный, поздоровался.

— Сколь далече, молодец, путь держишь?

— Да вот, — говорит Лука, — у царя Додона есть дочь Олена, тридцать и три года... красна, краше нет, так послал меня царь искать ей жениха.

Канатный только крикнул.

Лука за мерку и ну раскладывать, а как дошел до кончика, задержался Канатный, инда волны пошли.

— Э, нет, не моя, поезжай дальше!

Невесело едет Лука.

Пропало, видно, дело, хоть назад возвращайся: не будет мужа царевне, некому будет передать и царство, пропадет Додоново царство.

И только что это подумал, как захрапит под ним конь и ни шагу.

Осмотрелся Лука: что за причина?

И Лука не верит: перед ним табун лошадей, а невесть что обогнулось вокруг табуна да концом в кобылу, а пастух окаянный лежит да придерживает.

Увидал и Луку Табунный, поздоровался.

— Далеко ль, молодец, путь держишь?

— Да вот, — говорит Лука, — у царя Додона есть дочь Олена, тридцать и три года... красна, краше нет, так послал меня царь искать ей жениха.

Табунный только крикнул.

Вынул Лука мерку и ну раскладывать: раскладывал, раскладывал, разложил всю до самого кончика да еще верхков семь от себя на запас сунул.

— Ага, — закричал Табунный, — самая моя.

Оробел Лука, не знает, что и делать, — и так и сляк к Табунному прилаживается.

— Вот то и то тебе, братец, дам.

И золота ему сулит и всякую всячину предоставляет, только бы согласился к Додону ехать — больно уж подходящее.

А Табунный и говорит:

— Да я и так с удовольствием, только надо сюда двенадцать троек пригнать, да обмотать его лубками покрепче, да на телеги класть, а тогда поедем.

Сверкнул Лука глазом. Не прошло и минуты, ровно из-под земли, стали двенадцать троек, а ниток — целые версты — и туда и сюда, знай только обматывать.

И сейчас же, не медля, принялись мотать. Мотали, мотали, прикрутили его да на телеги и в путь.

И одно поле проехали — ничего, и другое — благополучно, а третье попало да как на грех кочковатое, возьми да и растрясся его, а оно во всю свою длину длинную и вытянулось.

— Эй, — кричит Табунный, — отстегните пристяжных да заезжайте вперед, больно мошकारа всю головку заела.

Что тут делать, отстегнули, захвали, глядь, а головку — какая мошकारа! — двенадцать волков вот как теребят.

Бросились на волков, отогнали, да слава Богу, уж столица рукой подать.

Народу высыпало видимо-невидимо, завидели молодца, все диву дались.

А Табунный невесть чем как размахнется да прямо в пепельную гору — в Лукин песок весь с головкой и въехал.

Тут кто с чем: кто с топором, кто со скрепком — тянули, тянули, насили из горы его вытащили.

Заструнили струны, зазвенели колокольчики, ударили во все колокола да скорее за свадьбу.

Царь Додон на радостях приказал у свинки — золотой щетинки решетку разломать, чтобы все свинку трогали, а Луке одноглазому, осыпав его с головы до ног золотом, два глаза вроде человечьих вставить велел: птице-колпалице крылья подрезали, чтобы не было птице соблазна на человечину зариться; оленя златогривого к высокому столбу привязали, чтобы на виду был олень, а червей, если остался еще хоть один червяк, всех повелел помиловать.

И задал Додон пир на весь мир.

И я там был
мед-пиво
пил
по усам текло
а в рот
не
по
па
ло.

Чудесный урожай

Богатый крестьянин Архип Семенов жил в одном селе с бедняком Осипом Ивановым. Полосы у них были рядом. И когда они сеяли рожь и сошлись на конце полосы, подошел старичок странник, похожий на помершего прошлой весной попа Савелия, и, обратясь к Осипу, спросил:

— Что сеешь, крещеный?

— Рожь, добрый человек, — ответил Осип.

И странник, благословив поле широким крестом, сказал:

— Уроди Бог рожь.

И, обратясь к Архипу, когда тот поворачивал, спросил:

— Что сеешь, крещеный?

— Что сею, то сею, — недовольно ответил Архип, — колки сею.

— Уроди Бог колки, — сказал старичок, благословляя широким крестом Архипово поле.

Зазеленела зелень у Осипа, поднялась высокая рожь, — не налюбуйся. А у Архипа поле гладкое да голое, как попова ладонь, а на голи Бог знает что: такой выскочит толстый стебелек, разовьется да под шляпку, ну и стоит, как гриб боровик.

Тяжко стало Архипу, и не то, что пропала рожь, а срам велик: дома дочки-невесты плачут, выйти на улину боятся, а соседи подтрунивают, — что, мол, Семеныч, что за пшеница на поле у тебя такая выросла?

А другой и без обиняков ляпнет, не слушал бы.

* * *

Приехал на село цыган Гамга, коновал, Архип к нему. Осмотрел цыган поле, инда крикнул, а помочь ничему не может.

— А иди ты, — говорит, — в монастырь и спроси у отцов, как тебе горе избыть.

С тем и уехал.

Собрался Архип на богомолье.

И где по дороге какая церковка попадалась или часовня, везде молебны служил и свечки ставил: уж больно срам-то его ододел. А как вошел в монастырь и видит, на стене старичок написан, поджилки и затряслись: узнал странника, да уж поздно.

Отстоял Архип обедню, а после обедни с богомольцами к затворнику. Стал у окошечка, дожидается, когда затворник выглянет и все пойдут подходить, кто за благословением, кто с бедою.

Выглянул затворник, дошел черед до Архипа, Архип все ему про свое поле, и как сеял и что потом вышло.

— Ватюшка, помоги, от сраму деваться некуда.

А старец даже ногами затопал.

— Поди, — говорит, — прочь, окаянный, и с колком своим. Не в святой обители тебе место, ступай к жиду поганому.

Поклонился Архип и пошел.

И думает себе:

«К какому это жиду велит старец идти?»

А жил в их селе беднеющий портной Соломон.

«Должно что к Соломону!» — решил Архип и, не заходя домой, к Соломону.

И Соломону про свое поле — да чего рассказывать: у всех на глазах поле-то, разве что слепой не увидит!

— Эка беда, — сказал Соломон, — твое горе не горе, а клад: возьми серп, полей росной водой, подковырни, какой поспелее, да носи домой, а потом в сахарную бумагу его, да перевяжи и вези продавать. Да продавай-то не сразу: сто рублей за колок да сто рублей за секрет. А секрет вот какой: скажешь «ну!» — пойдет работать, скажешь «тпру!» — отпадет.

Поблагодарил Архип Соломона, посулил с каждой сотни рубль и довольный вернулся домой.

* * *

Не узнать Архипа: или в уме помутился? Ему колком тычут, а он знай в бороду посмеивается. Или чего задумал?

Рано поутру вышел Архип, благословясь, и пошел с серпом в свое голое поле. Росной водой помочил он серп, подковырнул поспелее — целую полосу нажал и домой. А на другой день нагрузил телегу и с товаром в город.

— Стержень! Кому надо стержень? — скрипит телега, покрикивает Архип.

А сидела у окна молодая вдова, уперлась локтем в подоконник: тесно ей в комнатах, сна забыть не может. И слышит, телега, купец с товаром. Очнулась, крикнула Пашу:

— Поди, узнай, что такое?

В skute, известно, чему не рад, на каждый клик встрепенешься. Вернулась Паша, а сказать не может, только фырчит в передник. — Да ты с ума сошла! Позови сюда мужика, сама посмотрию.

— Стержень! Кому надо стержень? — тянет за окном Архип. Побежала Паша и уж не одна вернулась.

— Да что это такое? Давай сюда!

— Стержень, барыня, стержень! — заладил свое Архип.

А как развернула Палагея Петровна сверток, так и заалела и скорее его в сторону.

— Сколько стоит?

— Сто рублей.

— На, бери!

И сейчас же денешки на стол.

Не успел Архип из дверей выйти, а рука уж сама к свертку, развернула Палагея Петровна, вынула, а он ровно пробка, — нечего с ним.

— Паша, — кричит, — Паша, беги, догоняй мужика, скажи, чтоб вернулся.

А Архип знает, шажком идет.

И вернула его Паша.

— Секрет сказать? — подмигнул Архип, — можно: сто рублей. Да скажи он двести, все двести дала бы.

Положила Палагея Петровна покупку в комод и до ночи сколько раз не утерпит, вынет, развернет, посмотрит, а как ночь пришла, не надо и сна.

А наутро и весела, и не кричит на Пашу, и окно забыла. Да и что ей: сны не снятся.

И пошли дни — разлили, не вдовья.

* * *

Собралась как-то Палагея Петровна за город к родственнице генеральше.

Все ей были очень рады, а больше всех сам хозяин: взглянет на Палагею Петровну и точно весь взмокнет.

А Палагея Петровна, как обед кончился, домой.

Ну, ее удерживают, чтобы переночевала, — погодой прельщают и деревенским воздухом! — она и слышать не хочет. А наконец и призналась, что забыла дома одну вещь и без нее заснуть не может.

— Эка, о чем горевать! — обрадовался хозяин, — да я сейчас отряжу Тишку: Тишка живой рукой слетает, накажите только, чтоб доставить.

Палагея Петровна согласилась.

И не прошло минуты, поскакал Тишка из усадьбы в город за вещью. И благополучно доехал, получил сверток от Паши, сунул его в задний карман и немедля назад.

Выехал на большую дорогу — ехать свободно.

— Ну! — крикнул Тишка.

И пропал: как выскочит из кармана-то да как вдвинет и пошел и пошел —

Тишка понять ничего не может, холодный пот прошиб, нахлестывает, скачет, а это зудит и зудит, и чем больше поддукивает Тишка, тем пуще.

Шляпа так над головой и поднялась — на волосном дыбе.

И уж не помнит, как и доскакал.

— Тпру! — крикнул несчастный и вдруг освобожденный хлопнулся наземь весь в холодном поту и уж раскорякой едва вошел на крыльцо.

* * *

До поздней ночи сидели на балконе.

Вечер был прекрасный, гостя необыкновенно оживлена — она была так рада, что ее неразлучный сверток с нею! — и оживление ее сводило с ума хозяина.

Он почему-то все принимал к себе и так уверился, что, когда все в доме затихло, он тихонько прокрался в комнату к Палагее Петровне.

Лунная ночь была, лунный свет кружил голову и застил глаза, — генерал, пробираясь по комнате, задел за стул.

— Ну, — пробурчал он с досадой.

И пропал, как Тишка.

Сверток упал на пол, развернулся, и что-то впилося в генерала. Бедняга, ничего не понимая, со страха стал на колени, а оно не отпускает. Лег на ковер — не легче. Или это ему снится? Потрогал сзади: нет, живое. И нет избавления.

Теряя всякое терпение, шмыгнул на балкон, с балкона в сад.

— Ну! ну! — кричал он, ничего не соображая.

И обессиленный, растянулся ничком на дорожке.

А наутро нашли в саду генерала: скончался! — а это — глазами не верят, — это, как перо, торчит сзади.

Днью давались, пробовали тащить, да оно, как загнутый гвоздь, ни клещами, ничем не возьмешь.

Да так и похоронили.

И много было слез,

но больше всех

убивалась Пала-

гея Петров-

на.

Ольга Матич

Суета вокруг кровати

Утопическая организация быта
и русский авангард

Утопическое сознание первых послереволюционных лет и русский авангард были тесно связаны с устройством нового уклада жизни; создание «нового быта» входило отныне в задачу революционного художника. Согласно Татлину, художник становится организатором повседневности, творцом новых предметов обихода и ниспровергателем «старого хлама»; татлинский манифест «Объявим войну комодам и буфетам» (1930) отражал борьбу за социалистический стиль жизни, воплощенный в коммунальных квартирах и универсальной мебели¹. Утопическая организация быта, призванная пересмотреть понятия личного и общественного, на деле привела к полному стиранию граней между социальной и частной жизнью человека. Именно в таком контексте я и попытаюсь рассмотреть концепцию «новой кровати», а также войну, объявленную семье и «мещанской спальне».

Кровать — символ пространства частной жизни — воплощает жизненный цикл человека: это место рождения и смерти; брачная постель — это алтарь сексуальной инициации, супружеского единения и зачатия новой жизни. Пользуясь словами Эйзенштейна (об очерке Мопассана «Кровати»), «кровать» — истиннейшее поле деятельности человека: здесь он родится, любит, умирает. Кровать именно удел человека. И даже богу недоступно это завоевание человека². Хотя в зажиточных слоях европейского общества обычной спать в разных спальнях был весьма распространен, на протяжении XIX века предпочтение все больше отдавалось двухспальной кровати. Луи Филипп, демонстрируя посетителям королевские апартаменты, с гордостью указывал на ложе, которое он делил с королевой. Гимн брачной постели как мировой оси, как «пупа земли» впервые, пожалуй, встречается в «Одиссее»: соорудив супружескую спальню вокруг маслины, Одиссей прикрепляет к ее стволу царское ложе, превращая дерево, таким образом, в основание кровати³.

Сопоставление кровати с деревом жизни можно обнаружить и в розановских дифирамбах «супружеской двухспальной любви»: это определение (данное Шкловским) отражает приверженность Розанова «детородной любви», традицию которой попутчик символизма выводил не из христианства, а из иудаизма. В одном из его многочисленных гимнов деторождению возникает образ Синайской горы, стоящей на четырех деревянных ногах, образ, контаминирующий мировое древо жизни с вселенской горой, поскольку оба указуют на то главное отверстие, сквозь которое божественная энергия врывается во временной мир, знаменуя непрерывность творения: «Пол есть гора светов: гора высокая-высокая, отсюда исходят свет, лучи его, и распространяются на всю землю, всю ее обливая новым благороднейшим смыслом. Верьте этой горе. Она просто стоит на четырех деревянных ножках (железо и вообще жесткий металл недоступны здесь, как и «язвющие» гвозди недопустимы). Видел. Свидетельствую. И за это буду стоять»⁴.

Розанов противопоставляет Синай, жизнеутверждающий символ плодородия, аскетической горе Голгофе, чье древо жизни олицетворяет смерть и страдание. Аналогичное сравнение мы находим у Эйзенштейна: «Боги — сказано в этом очерке [т. е. в очерке Мопассана «Кровати»] — рождаются в яслях и умирают на крестах»⁵, в то время как человек неразрывно связан с колыбелью жизни. Христианский крест

ассоциируется у Розанова и у Эйзенштейна с образом кровати, утыканной гвоздями (как и у Маяковского в его поэме «Про это», написанной два года спустя после статьи Шкловского о Розанове, где процитирован и разобран вышеприведенный отрывок). Это монашеская аскетическая постель, весьма типичная, впрочем, и для революционера. Утопический герой Чернышевского — Рахметов — отказывается от всех плотских наслаждений и спит на гвоздях. Розанов отвергает монастырскую койку безбрачия и революционного утопизма, прославляя деревянную кровать чувственной любви «мебели», вернее — определенного вида мебели, Шкловский в 1921 году заявил новую литературную тему, которую затем на всем протяжении 20-х годов разрабатывали его собратья по перу, например, Маяковский и Олеша. Однако в более широком теоретическом смысле пристальный интерес Шкловского к «мебельной» теме был частью его авангардистского мировоззрения, которое стремилось вести бытовую конкретику в «большой свет» литературы⁶.

В буржуазном доме XIX века, прежде всего в Англии и во Франции, в центре главной спальни комнаты обычно стояла двухспальная супружеская кровать; в России, однако, дело обстояло иначе. Как известно, в России не было буржуазии в западном смысле слова и понятия семьи как посредника между интересами пола и брака просто не существовало. Более того, двухспальная кровать подвергалась беспрепятственным насмешкам, ибо считалась признаком мещанства. Высшие классы по-прежнему предпочитали отдельные спальни, причем муж обычно ночевал на оттоманке в своем кабинете. Весьма показательна история (рассказанная Лениным) о профессоре, «из бывших», который жаловался, что его принудили — ввиду жилищного уплотнения — спать в одной постели с женой⁷. Но это не было принято! В интеллигентских кругах — разумеется, при наличии средств — практиковалось подобное же разделение покоев. Это объяснялось не только скрытой тягой низших слоев интеллигенции к «барской» жизни, но и феминистскими мотивами, сформулированными в романе «Что делать?». Вера Павловна и Лопухов, несмотря на более чем скромный доход, живут в отдельных комнатах, двери которых выходят в общую гостиную. Собственная комната давала женщине ощущение личной свободы, это была ступенька к сексуальному равенству: подчеркну, что радикальная интеллигенция интересовалась не традиционным укладом семьи, а утопическими решениями проблемы полов.

* * *

Практика отдельных спален влекла за собой еще одно, менее заметное следствие: она стимулировала безбрачие, заложенное в подтексте фиктивного брака и всей антипрокреативной идеологии «шестидесятников» прошлого столетия. В качестве примера сошлюсь на «Что делать?», где молодые радикалы женились на молодых особах исключительно ради спасения последних от семейного гнета и меркантильного брака. Негласный кодекс чести предписывал им воздерживаться от супружеских отношений, что можно рассматривать как оборотную сторону сексуальной политики так

называемой «свободной любви». Поскольку брачный союз «новых людей» не зиждился на чувственной любви и сексуальном влечении, то мужчины мирились с фактическим безбрачием⁸. Подобное поведение вполне мотивировано и в утопической системе координат: утверждение Царства Божия на земле полагит конец процессу человеческого самовоспроизводства, оправдав тем самым целесообразность отдельных спален. Возможно, это проливает дополнительный свет на розановские гимны двуспальной кровати: в отличие от своих коллег-символистов он прославлял деторождение и мечтанство, а не утопический стиль жизни.

Я уже писала об антипрокреативном подтексте русской утопической культуры⁹; так, многие критические высказывания в адрес романа-утопии Чернышевской концентрировались вокруг очевидного отсутствия в нем детей. (В действительности, у Веры Павловны и ее второго мужа Кирсанова есть дети, однако их присутствие в романе почти не ощущается; во всяком случае, в полемических статьях консервативных критиков всегда фигурировал вопрос о детях¹⁰.)

Антипрокреативный пафос характерен и для утопистов Достоевского — Раскольникова и Кириллова. Развивая перед Порфирием Петровичем свою теорию необыкновенного человека, Раскольников открыто провозглашает примат «нового слова» над деторождением: «...Люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово»¹¹.

Антипрокреативная позиция Кириллова, пожалуй, еще более явная и радикальная: «Я думаю, человек должен перестать родить», — говорит он Шатову. — К чему дети, к чему развитие, коли цель достигнута? В Евангелии сказано, что в воскресении не будут родить, а будут как ангелы Божии»¹². (В то время Marie Шатова рождает в соседней комнате.)

Под влиянием таких утопических мыслителей, как Николай Федоров и Владимир Соловьев, символистское поколение также стремилось заменить «детородную» любовь новой формой эроса. Утопическая идея Федорова о воскрешении умерших отцов требовала от сыновей и дочерей взаимного воздержания и предлагала заменить «волю к размножению» «волю к воскрешению». Эротическая утопия Соловьева тоже отвергала продолжение рода, ибо деторождение, с его точки зрения, лишь увековечивало круговорот жизни-смерти; вслед за Платоном и сонмом нео-платоников, Соловьев утверждал андрогинный эротический идеал в противовес звурядной любви между смертными мужчинами и женщинами. Последователи философа, Мережковские, поставили под сомнение половой акт как таковой, создав новую форму эротического союза, плодом которого предполагался не ребенок, но высшая андрогинная любовь. Их широко разрекламированный «непорочный брак» и *ménage à trois* с Дмитрием Философовым отражал общую антипрокреативную культурную психологию эпохи.

Вскоре после революции этот абстрактный философский диалог между сторонниками семейных ценностей и продолжения рода, с одной стороны, и поборниками утопической любви, преобразующей мир и делающей деторождение анахронизмом, — с другой, был низведен молодым поколением авангардистов с небес на землю. Подобно Розанову, вводящему (пользуясь словами Шкловского) «целый разряд тем, тем обыденщины и семьи»¹³ в сферу высокой литературы, новый художник прославлял конкретное и вульгарное, бросая тем самым вызов экзальтированному мистицизму. Таким образом, «новый эрос», давший свободу сексуальным отношениям, трансформировался в «теорию стакана воды» (приписываемую Коллонтай), которая десакрализировала любовь, приравняв значимость полового акта к выпитому стакану воды. В романе Замiatина «Мы» Единое Государство пропагандирует множественность сексуальных партнеров, в то же время строго регулируя секс талонной системой. И так, подобно 60-м годам прошлого столетия —

эпохе «свободной любви», радикальный эротический кодекс 20-х годов нашего века также содержал в себе аскетический подтекст, диктующий безбрачие; если не воздержание, то по крайней мере чисто физиологический подход к сексуальным потребностям (как к исключительной телесным функциям, а не священнодействию во имя продолжения рода человеческого). Рассказ Пантелеймона Романова «Без черемухи» в этом отношении весьма симптоматичен.

В замятинском романе «Мы» противозаконное, «революционное» решение О зачать ребенка отражает мировоззрение древних, которым свойственны были материнские чувства и потомки которых еще обитают за стеной Единого Государства. В новом мире нет места биологическим семьям или, как их называет Д-503, «частным» детям. Государство присвоило себе даже сам прокреативный дискурс; в одном эпизоде говорится о государственной материнской груди. «Государственная газета» называет машину дитищем нового человека, а ее создание — непорочным силлогизмом. Захват (в совершенно платоновском духе) женской сферы государственным ракетным инженером обнаруживается уже в первой главе, когда Д-503 сравнивает писательский труд с деторождением: «Я пишу это и чувствую: у меня горят щеки. Вероятно, это похоже на то, что испытывает женщина, когда впервые услышит в себе пульс нового — еще крошечного, слепого человека. Это я и одновременно — не я. И долгие месяцы надо будет питать его своим соком, своей кровью, а потом — больно оторвать его от себя и положить к ногам Единого Государства»¹⁴.

Трактуя сексуальность с материалистических позиций, новый советский человек выработал утопический сексуальный кодекс. Поглощенные строительством нового мира, мужчины и женщины подчиняли свои личные проблемы и удовольствия более глобальным социальным проблемам. Лозунг «Спи скорее — твою подушку нужна товарищу» отражал тот тип психологии, при которой даже подушка считалась общественной собственностью. Заботы о мелочах личной жизни казались ничтожными в сравнении с грандиозной мечтой о том, что (пользуясь словами Троцкого) человек «научится перемещать реки и горы, вздвигать народные дворцы на вершине Монблана и на дне Атлантики»¹⁵. Троцкий рисует облик нового советского человека как существа более высокой социально-биологической организации, как сверхчеловека, который подчинит себе среди прочего и процесс оплодотворения, сделав его «коллективно-экспериментальным». В заключительной главе I части «Литературы и революции» Троцкий провозглашал, что освобожденный человек не захочет «покорно склониться перед темными законами наследственности и слепого полового отбора», он преодолет страх смерти¹⁶ (что, в сущности, подразумевает утопическое бессмертие).

* * *

Суть новых идей о переустройстве повседневности заключалась в размытии границ между личным и общественным, что отразилось в появлении коммунальных квартир и спален; спор о размере и форме кровати — должна ли она быть двуспальной или односпальной — велся в авангардистской архитектуре и мебельном дизайне, в литературе, театре и кинематографии. Ультрарадикальный архитектор В. Кузьмин, выдвигавший спорную теорию о разделении родителей и детей, спроектировал коммунальные спальни для холостых и незамужних, где в каждой комнате должны были ночевать по шесть человек одного пола. По проекту супружеские пары спали в смежных комнатах, но в случае развода соединяющая комнаты дверь закрывалась. Хотя мне и не удалось обнаружить, какого размера кровати предполагались в доме-коммуне Кузьмина, но я не сомневаюсь, что это была аскетическая одноместная койка, особенно если учесть, что ее автор поддерживал идею уничтожения традиционной семьи.

Принимая роль биологической семьи, новые мужчины и женщины стремились заменить ее «новой семьей», отож-

дественной с социалистическим коллективом и одновременно сопряженной с повелением Христа оставить отца и мать и следовать за Ним. Коммунальные кухни и спальни не столько освобождали женщину от тягот домашнего хозяйства, сколько подрывали семью и деторождение. Эта тема отчетливо звучит в таких несхожих романах, как «Мы» Замятина, «Цемент» Гладкова и «Зависть» Олеси. В «Цементе» новая коммунистическая женщина Даша оставляет во имя коллектива биологическую семью, жертвуя собственной дочерью, которая умирает от недостатка родительской любви. Мотив ритуального детского жертвоприношения скрыто присутствует и в романе «Мы». О проявляет преступные материнские чувства на собрании по детоводству (ср. садоводство, куроводство, рыбоводство и т. д.); она спасает младенца, лежащего на столе в качестве живой иллюстрации к лекции («вот сейчас, сейчас об пол...»). Нарушив порядок во время собрания и, более того, осмелившись пожелать «частного» ребенка, О проявляет внутреннюю свободу и индивидуализм; позднее она убегает за стену к древним, чтобы там родить и воспитывать свое дитя. Преображение Даши сказывается в изменении ее «спальных» привычек: когда Глеб возвращается с гражданской войны, она больше не спит с ним в одной постели, а оборудует себе в той же комнате отдельную кровать; в конце концов она совсем уходит из дома, чтобы жить вместе с коммунистическими друзьями.

Сходным образом этот аспект антисемейной идеологии трактуется в романах Замятина и Олеси. Поэт R (в облике которого проскальзывают пушкинские черты), Д и О образуют не романтический древний любовный треугольник, но небиологическую семью: «Мы, если говорить языком наших предков (...) мы — семья, — пишет Д-503. — И так хорошо, иногда хоть ненадолго отдохнуть, в простой, крепкий треугольник замкнуть себя от всего, что...»¹⁷ Андрей Бабичев, олицетворяющий интересы коллектива и ведущий холостяцкий образ жизни, тоже создает небиологическую семью, которая функционирует куда эффективней традиционной семьи романа. Его «духовный» сын Володя Макаров (как и он сам, холостяк) не обеспокоен тем, что его неопределенные отношения с Валей тянутся уже четыре года. Как и в «Цементе», старый мир и старый уклад жизни символизируются в «Зависти» в образе двуспальной кровати, неопрятной постели мелкобуржуазной мещанки Анечки Прокопович. В старом доме, где встречаются Д и I, тоже стоит большая кровать.

Таким же антипрокреативным, антисемейным пафосом пронизаны мировоззрение и стиль жизни авангардистского поколения. Роман Якобсон, будучи близким другом Маяковского и Брик, отмечал, что тяга поэта к утопии «соединяет неприязнь к ребенку, что на первый взгляд с этим фанатическим будетлянином едва ли совместимо. Но, в действительности (...) в духовном мире М-го с отвлеченной верой в грядущее преобразование мира закономерно сопряжена (...) неугасимая вражда к той «любовнице наседок», которая снова и снова воспроизводит нынешний быт»¹⁸. Отзвук тех же эмоций слышится в ответе гладковской Даши на призывы «отсталой» крестьянки рожать много детей: «Ух, и чертова же ты квочка, Мотя! Поглядишь на тебя — завидки берут: не баба, а — утроба...»¹⁹ Это та самая Мотя, которая говорит, что она бы всех хороших баб прикрутила арканом к мужским кроватям.

Самое поразительное поэтическое признание Маяковского в неприязни к детям — это его известное «я люблю смотреть, как умирают дети». Лиля Брик питала явное отвращение к материнству; мне рассказывал ее друг, какое отталкивающее впечатление произвел на нее вид его беременной жены, к которой она всегда хорошо относилась. Маяковский и Брики выработали свой собственный, небиологический подход к проблеме семьи и семейной жизни, что и отразилось в их тройственном союзе, сознательно проецируемом на Чернышевского. По словам Лили Брик, «Что делать?» было их требником: «Трудно сказать, какой прозой увлекался Маяковский. Часами мог он слушать Брика, читающего нам вслух Чехова, Гоголя. Одной из самой близких ему книг

было «Что делать?» Чернышевского. Он постоянно возвращался к ней. Жизнь описанная переключается с нашей. Маяковский как бы советовался с Чернышевским о своих личных делах, находил в нем поддержку. «Что делать?» была последняя книга, которую он читал перед смертью»²⁰. Даже предсмертное письмо Маяковского можно рассматривать как подрыв биологической семьи: «Товарищ правительство, моя семья — это Лиля Брик, мама, сестры и Вероника Витольдовна Полонская».

* * *

Концепция «новой кровати» в 20-х годах была частью общего переосмысления пространства интерьера, связанного с появлением универсальной мебели, разработанной Татлиным, Лисицким, художником-оформителем ЛЕФА Родченко и его учениками. Главным требованием нового интерьерного дизайна стала многофункциональность. При изменении функции мебель должна была менять свою форму; она конструировалась таким образом, чтобы «свертываться» и переорганизовывать пространство²¹. Идея мобильности и трансформации, несомненно, испытали влияние новой техники театральной и кинематографической декорации. Родченко, ведущий конструктор универсальной мебели, был к тому же и одним из ведущих авангардистских декораторов 20-х годов, чье художественное видение способствовало театризации советской жизни. Подчеркнутое внимание к конкретному функциональному объекту свидетельствовало о возросшем значении прикладного искусства, прославляющего материальный мир; обратной же стороной концепции новой мебели была присущая ей антисемейная утопическая семантика. Это особенно очевидно в отношении кровати, которая мыслилась не просто многофункциональной и трансформирующейся, но невидимой, скрывающей свою прокреативную функцию. Принцип невидимости не следует путать с европейским викторианством XIX века, где главная спальня с запертыми дверями превратилась в храм, воздвигнутый во имя продолжения рода, не связываемого более с сексуальным желанием. Советское общество признавало физиологическую сексуальную потребность — сомнению подвергалась будущность семьи и деторождения.

В отличие от буржуазной двуспальной кровати — центра семейной жизни — новая советская кровать была аскетически-одноместной. Подобно итальянским футуристам, конструкторов авангарда вдохновляли милитаристские образы; они заимствовали из военного быта складные кровати, которые обладали демонстративной антисемейной функцией, ибо предназначались для сна в боевых условиях, однако в 20-х годах они прочно внедрили в жилые квартиры. Днем кровать либо исчезала в стене, либо превращалась в другой вид мебели: шкаф, кресло, стол, — действительно становясь невидимой. Кровать теперь ассоциировалась исключительно с темнотой, когда хорошим работникам полагалось, по мнению таких радикальных экспериментаторов, как Кузьмин и Мельников, отдыхать с единственной целью восстановления сил. (В качестве примера сошлось на мельниковскую «Лабораторию сна», задуманную в лучших федоровских традициях, где рабочие подвергались бы омоложению в специально созданных, научно контролируемых условиях; более того, Мельников был убежден, что рабочие «охотно предпочтут лабораторию отдельным домашним спальням и будут мечтать о дне, когда сон повсеместно будет коллективизирован»²².)

В своем замечательном маленьком трактате о кроватях Эйзенштейн, превосходящая концепцию многофункциональной мебели, описывает, как во время гражданской войны он однажды спал на зеркале в покинутой беженцами комнате: «...После занятия Двинска Красной Армией — не сохранилось кроватей. (Времянки — топчаны еще не готовы.)

Но зато горделиво в пустой комнате стоит зеркальный шкаф.

Шкаф ложится на спину.

На зеркальную поверхность его дверцы, отражающей мир, ложится соломенный матрас.

На матрас — я.

Боже мой, как хочется из этого сделать метафорическое
осмысление или образ!

Ничего не выходит.

Так и оставим себя лежать на соломенном матрасе, помещенном между мной и зеркальной гладью дверцы шкафа...»²³

(Я хочу напомнить, что Эйзенштейн проводит параллель между соломенной постелью и яслями Христа.) Таким образом, хотя превращение шкафа в аскетическую кровать в темной комнате в разгар гражданской войны описывается с «наблюдательного пункта» уже 40-х годов, этот образ вполне можно сопоставить с кавалеровским нарциссическим созерцанием своей внешности в зеркале двуспальной кровати Анечки Прокопович.

В 1923 году, в год появления в журнале «ЛЕФ» (№ 1) поэмы Маяковского «Про это», студенты ВХУТЕМАСа — ученики Родченко — сконструировали складные кровати, проекты которых также появились в «ЛЕФе» (№ 3): Галактионов представил кровать, днем превращающуюся в стол, Соболев — кровать, складывающуюся в кресло. Сам Родченко тоже разработал серию кроватей подобного типа; достаточно вспомнить, например, кровать репортера в фильме Льва Кулешова «Ваша знакомая» (1927), убирающуюся в шкаф. (Подчеркну, что герой фильма работает в НОТ — Научной организации труда, внедряющей аскетический, «трудо-вой» режим жизнедеятельности.) В 1929 году Родченко сделал декорации для пьесы А. Глебова «Инга», где противопоставлялись старый мещанский быт и советский образ жизни²⁴. По словам С. Хан-Магомедова, «спектакль стал для Родченко лишь поводом к разработке комплексной системы оборудования. В художественном оформлении спектакля он последовательно провел идею трансформации»²⁵.

Размывая и без того зыбкую границу между личным и общественным, Родченко создал для спектакля единую трансформирующуюся установку, которая, видоизменяясь, превращалась в декорации жилой комнаты, клуба, служебного кабинета. Стены раздвигались и превращались в столы, скамьи, кровати, кресло раскладывалось в лежанку. Ректор ВХУТЕИНа П. Новицкий считал, что Родченко отводил вещам главную роль в борьбе за новую советскую психологию и новый быт²⁶.

В том же 1929 году Родченко сделал декорации ко второму, футуристическому, акту «Клопа» Маяковского в постановке Мейерхольда. Как и в «Инге», здесь сталкивалось старое и новое, но и как в «Зависти», это новое оценивалось уже не столь однозначно. Во всех трех произведениях противостояние двух миров строится на разнице архитектур и обстановки, особую роль здесь играет размер и функции кровати.

Тунеядца-Присыпкина характеризует буржуазная двуспальная кровать, символ плотской любви и антисанитарного пристрастия к питью и курению; подобно клопу, это — эмблемы старого уклада жизни, которому противостоит стерильно-аскетическое будущее; его Родченко прославляет с помощью бесполой квазиспортивной костюмов и футуристических декораций. В финальной сцене Присыпкин, выставленный в клетке напоказ и в назидание гражданам как пережиток прошлого, лежит на двуспальной кровати. Это та же самая кровать, в которой встречаются Кавалеров и Иван Бабичев в конце романа «Зависть», поднимая тост за старый мир чувств; это вдовья кровать, привлекающая ночью клопов, когда дерево кровати растет и разбухает, как бы пародируя древо жизни («росло, разбухло дерево кровати») ²⁷. В воспоминаниях об Ильфе и Петрове Олеша рассказывает, как смущен был Ильф, приобретя пружинный матрас, поскольку «[мы] презрительно относились к пружинным, купленным на Сухаревке матрацам»²⁸. В «Двенадцати стульях» семейному матрасу посвящена героико-сатирическая глава «Уважайте матрацы, граждане!».

От пьесы Маяковского и романа Олеша следы ведут назад, к поэме «Про это», к поэме о неразделенной любви, одновременно и бичующей и приветствующей романтическое чувство и буржуазный быт. Подобно Ивану Бабичеву, инфантильный герой поэмы неотделим от подушки, в которую он вцепился, и, подобно представителям старого мира у Олеша, он тоже тянется к мелкобуржуазному уюту, неразрывно связанному, по мысли обоих художников, с клопами. Он отчасти и Христос, надеющийся (в духе учения Федорова) в награду за великую неисключенную любовь воскреснуть в ХХХ веке (мечта, окончательно изжитая в «Клопе»). Однако поэма все же заканчивается утверждением утопической любви будущего — антисемейной, аскетической, «антипостельной»: «Воскреси — // свое дожить хочу! // Чтоб не было



Б. М. КУСТОДИЕВ.
Купчиха и приказчик.
Карандаш, акварель.
1923

любви — служанки // замужества, // похоти, // хлебов. Постели прокляв, // встав с лежанки, // чтоб всей вселенной шла любовь»²⁸.

Этот гипотетический, в контексте «новой кровати», диалог о старом и новом можно рассматривать и как домашний, внутрицеховой спор друзей и членов ЛЕФа, вечно толкущихся в коммунальной квартире Бриков (Шкловский называл ее «квартиркой ЛЕФа»). Кроме самих Бриков и Маяковского в этот круг входили Шкловский, Родченко, Мейерхольд, Сергей Юткевич, и даже Эйзенштейн. (Олеша не принадлежал к числу друзей или членов ЛЕФа, но был горячим поклонником Маяковского.) Дополнительную реплику в этот диалог вносит фильм Абрама Роома «Третья Мещанская» (1927), поставленный по сценарию Шкловского с декорациями Юткевича. Шкловский писал сценарий в Крыму, живя по соседству с Лилей Брик и Маяковским. (Трудно отделаться от мысли, что «Третья Мещанская — другое название «Любовь втроем» — отчасти пародийно обыгрывает «трюйственный союз» Бриков.) Этот уникальный фильм, сконцентрированный почти исключительно на внутрисемейном конфликте и не выходящий за рамки замкнутого домашнего пространства, рассказывает о романтическом треугольнике 20-х годов в условиях мелкобуржуазного быта. В центре маленькой комнаты стоит одноместная кровать, функционирующая, однако, как двуспальная, а сбоку в глубине — диван, который в хронологическом порядке занимают сначала будущий любовник, потом бывший муж. В конце концов женщина бросает их обоих, уходя от старорежимного домостроя и «двуспальной кровати»; новый, современный поезд мчит ее в город, в то время как мужчины пребывают в праздности, лежа — один на кровати, другой на диване.

Впервые обозначив мотив кровати в уже упоминавшейся статье о Розанове, Шкловский снова возвращается к нему в одной из глав его мемуаров о Маяковском, озаглавленной «Про это». Он рассматривает этот мотив в контексте поэмы Маяковского, идеологии ЛЕФа и жилищного вопроса — главной проблемы 1923 года, которая, кстати, служит завязкой фильма Роома: из-за отсутствия жилплощади друг селится вместе с женой парой. По словам Шкловского, все дискуссии в ЛЕФе вращались вокруг быта. Связь между искусством и жизнью, понимаемая чисто по-лефовски, определяется Шкловским с помощью каламбура: «Мы тогда отвечали весело, что мы произведения не развенчиваем, а развинчиваем». После открытия футуристами контррельефа [мы] решили делать вещи. Сначала спиральные памятники из железа, а потом печи дровяные, очень экономные, пальто с несколькими подкладками, складные кровати»²⁹. Перечень Шкловского отражает динамику движения от искусства к жизни, т. е. от утопических монуменов к кроватям, и одновременно раскрывает ужасающие реалии послереволюционного советского быта.

• • •

В задачу настоящей статьи никоим образом не входило преумножение практического подтекста постреволюционного быта (со всеми его трудностями и материальными лишениями), я стремилась рассмотреть советский быт лишь с точки зрения утопической идеологии, привнесшей в такие понятия, как «уплотнение», «коммунальная квартира», «детдом», позитивные коннотации. Если вновь воспользоваться образами кровати у Розанова и Эйзенштейна, то именно кровать с гвоздями, а не комфортабельное ложе буржуазного индивидуалиста или мелкобуржуазной Анечки Прокопович стала эмблемой авангардной советской культуры 20-х годов. Кровать как место продолжения человеческого рода, т. е. символ социальной стабильности, сменилась передвижной кроватью нового советского человека, верящего в неизбежную гибель традиционной семьи в механизированном и стремительно современном быте. Культура в ее классическом понимании, передаваемая одним поколением другому, была уничтожена, и появился новый советский человек, который либо вообще не спит, либо спит

согласно научным правилам восстановления организма. У него либо нет детей, либо, если они есть, то живут отдельно, поскольку он исповедует преимущество небологической семьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Татлин В. Е. Проблемы соотношения человека и вещи: Объявим войну комодам и буфетам // Рабис, 1930, 14 апреля. С. 9.

² Эйзенштейн С. Автобиографические записки // Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 1. С. 285.

³ Гомер. Одиссея. М.: Худож. лит., 1981. С. 342.

⁴ Розанов В. В. Опавшие листья. Короб 1 // Розанов В. В. Уединенное. М.: Изд-во полит. литературы, 1990, С. 151.

⁵ Эйзенштейн С. Указ. соч. С. 285.

⁶ Шкловский С. Розанов: Из книги «Сюжет как явление стиля». Пг: Опояс, 1921. С. 49—52.

⁷ См.: Stites R. Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Revolution. N. Y.; Oxford: Oxford Univ. Press, 1989. P. 129.

⁸ Об эротической концепции Чернышевского см.: Paperno I. Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior. Stanford: Stanford Univ. Press, 1988. P. 89—158.

⁹ Matich O. The Merezkovskys' Third Testament and the Russian Utopian Tradition // Christianity and Its Role in the Culture of the Eastern Slaves. / Ed. by B. Gasparov, R. Hughes, I. Paperno. Univ. of California Press (в печати).

¹⁰ См. например: Фет А. А. «Что делать?» Из рассказов о новых людях: Роман Н. Г. Чернышевского // Лит. наследство. М., 1936. Т. 25—26. С. 489, 532, 537—538.

¹¹ Достоевский Ф. М. Полное собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 6. С. 200.

¹² Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. 1974. Т. 10. С. 450—451.

¹³ Шкловский В. Розанов. С. 20.

¹⁴ Замятин Е. И. Избр. произв.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 4.

¹⁵ Троцкий Л. Литература и революция. 2-е изд. доп., М.: Гос. изд-во, 1924. С. 192.

¹⁶ Троцкий Л. Указ. соч. С. 193.

¹⁷ Замятин Е. Указ. соч. С. 31.

¹⁸ Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Смерть Владимира Маяковского. The Hague; Paris; Mouton, 1975. P. 22—23.

¹⁹ Гладков Ф. Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1. С. 502.

²⁰ Брик Л. Ю. Из воспоминаний // Дружба народов. 1989. № 3. С. 209.

²¹ Чкаников И., Серов Н. Клубная мебель // Рабочий клуб. 1928. № 2. С. 32.

²² Starr F. Melnikov: Solo Architect in a Mass Society. Princeton, 1978. P. 179.

²³ Эйзенштейн С. Автобиографические записки. Глава «Двинск». Т. 1. С. 285.

²⁴ Новицкий П. О новой женщине // Даеш. 1929. № 3.

²⁵ Хан-Магомедов С. О. Дизайн, архитектура, агитационное и полиграфическое искусство в творчестве художника Александра Родченко // Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Сов. художник, 1982. С. 32.

²⁶ Новицкий П. Меткий удар // Даеш. 1929. № 1.

²⁷ Олеша Ю. Избранное. М.: Худож. лит., 1974. С. 90.

²⁸ Воспоминания об Илье Ильфе и Евгении Петрове. М.: Сов. писатель, 1963. С. 34. По мнению Юрия Щеглова, «матрац, покупаемый на рынке и отвозимый на извозчике, неоднократно фигурирует как символ семейного очага и благоустроенного быта в юмористике писателя, близких „Гудку“» (Щеглов Ю. Романы И. Ильфа и Е. Петрова: Спутник читателя. Вена, 1990. Т. 1. С. 235).

²⁹ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. Т. 4. С. 184.

³⁰ Шкловский В. Жили-были: Воспоминания, мемуарные записки, повести о времени с конца XIX в. по 1964 г. М.: Сов. писатель, 1966. С. 336.

М. А. Кушнирович

Мир его мыслей

Рисунки Эйзенштейна из собрания С. Акчуриной

Рисунки С. М. Эйзенштейна, которые видит читатель, — малая, даже мизерная, часть большого частного собрания. Все рисунки, составляющие его, очень разные по своей тематике, тесно связаны друг с другом (хотя бы потому, что создавались практически одновременно во время войны, когда Эйзенштейн снимал «Ивана Грозного»).

Приступая к созданию второй серии «Ивана Грозного» (и уже мысленно настраиваясь на третью), он, конечно, не собирался противоречить самому себе, то есть первой серии — он хотел продолжать в прежнем духе и в чем-то этот дух сохранил. Но незаметно для себя он входил в конфликтные отношения со своим замыслом, со своим гражданским мировоззрением (вполне отвечающим официозному), и этот конфликт сулил ему великую победу, или великое поражение. А вернее, и то и другое вместе, поскольку политическая система, в которой ему приходилось творить, в любом случае требовала от него жертвы: либо таланта, либо житейского комфорта.

Как раз в это время среди ближайших сподвижников Эйзенштейна оказалась художница Лидия Наумова. Оказалась не случайно. Можно догадаться, что знакомство с Эйзенштейном состоялось при посредстве знаменитого театрального и кинематографического актера Михаила Жарова, родного брата художницы — в «Иване Грозном» он исполнял одну из главных ролей, Малюту Скуратова. Снималась в фильме и жена Жарова, популярнейшая в те годы актриса, Людмила Целиковская. Она играла жену Грозного, царицу Анастасию. Таким образом, Эйзенштейну пришлось иметь дело с небольшим семейным ансамблем.

До встречи с Эйзенштейном Наумова никогда не работала в кинематографе — занималась книжной и плакатной графикой, оформляла театральные спектакли, уличные празднества, «конструировала», как выражались тогда, одежду. В съемочную группу «Грозного» ее пригласили сначала помощником художника по костюмам. Но уже через три недели она получила повышение и приняла на себя всю полноту ответственности за костюмерию фильма.

Иногда кажется невероятным, как можно работать художником при таком художнике, как сам Эйзенштейн. Что оставалось ей, кроме чисто исполнительской функции, после его набросков, эскизов, устных и письменных

подсказок? Оставалось многое, ибо этот режиссер был не из тех, кто ценил в своих сподвижниках одну лишь исполнительность, безоговорочное следование его «верховой воле». Нужна была творческая, самостоятельная отзывчивость его замыслу, умение развить его, доказать, уточнить.

Свидетельством того, что между Эйзенштейном и его художницей сложились почти соавторские отношения — письма к ней режиссера. И, конечно, рисунки. Те самые, которые и составляют упомянутую выше коллекцию. Эти рисунки Эйзенштейн дарил ей «на память» на протяжении трех лет их содружества.

Разумеется, данное собрание не автономно по отношению ко всему графическому наследию Эйзенштейна. Мы легко находим здесь его излюбленные мотивы, образы, темы. При этом данное собрание можно считать вполне самостоятельной подборкой, в которой есть своя соразмерность, свое особое настроение и которая дает нам довольно цельное представление о кругозоре и возможностях Эйзенштейна-графика.

Лидия Наумова умерла несколько лет тому назад, ни разу не попытавшись каким-то образом обнародовать эти рисунки. Скорее всего, она и не стремилась к этому, прекрасно понимая, какую реакцию могут вызвать они у «ответственных лиц» — если, конечно, ничего не скрывать. После ее смерти владелицей рисунков оказалась ее племянница, жившая с ней последние годы.

Эйзенштейн работал лихорадочно, подчас надрывно — мучаясь, одолевая препоны правдами и неправдами, сохраняя при этом и трезвость ума, и чувство юмора. Он пробовал небывалые цветовые эффекты, дерзновенно обыгрывал контрастность светотеней, утрировал драматизм конфликтов и характеров, образную напряженность. Само преодоление трудностей стало добавочным стимулом и раздражителем творческого процесса — талант перестал слушаться привычных «условных рефлексов». В рисунках — недоступных тогда ни зрительскому, ни начальственному суду — это сказывалось, если и не сильнее, чем на экране, то непосредственнее, разнообразнее.

Не надо думать (а такое может кому-то прийти в голову), что Эйзенштейн не слишком дорожил своими рисунками (раз дарил их направо и налево и даже терял иногда), не слыш-

ком ценил это свое как бы попутное, как бы мимоходное творчество. Очень дорожил. И прекрасно знал ему цену. Как и всему, что он делал — что требовало от него малейшего напряжения интеллекта и душевного беспокойства. Есть основания думать, что он не только не исключал возможности публикации своих рисунков в будущем — всех без исключения! — но твердо на это рассчитывал. Многие его теоретические работы, дневник, сценарии неполноценны без его же разъяснительных иллюстраций, а превосходная статья «Как я учился рисовать» адресована прежде всего будущим зрителям его графического наследия. Даря свои рисунки, он почти всегда их подписывал, ставил дату. Не забывал и о названии сюжета — когда чувствовал необходимость пояснения. В редких случаях использовал оборотную сторону листа. Словом, его рисунки большей частью оформлены вполне грамотно — лучшее доказательство, что автор заботился о грамотном восприятии этих рисунков.

...Большинство рисунков Эйзенштейна сделано карандашом, — точнее, карандашами. Кроме простого, серого карандаша, под рукой у него всегда было несколько цветных — нетрудно заметить, какие именно цвета он предпочитал. За неимением места, мы не можем сейчас говорить о смысле тех или иных цветовых акцентов в графике Эйзенштейна — напомним только, что он специально занимался проблемой цвета в кинематографе и попутно в других сферах творчества.

Очевидно, карандаш лучше всего воплощал на бумаге волевое усилие художника — наиболее энергично и четко фиксировал преодоление неподвижности, внутреннюю, потенциальную динамику предмета. Перо — а Эйзенштейн отменно работал и пером — оставляет все-таки более послушный, а потому более внешний, более легкий след. Вот отчего Эйзенштейн, всегда любивший сопротивление материала, всегда и во всем искавший конфликтного ощущения, предпочитал карандаш. Линия Эйзенштейна — альфа и омега его графических решений, главный объект внимания искусствоведов. Эйзенштейн никогда не скрывал, а, напротив, всячески подчеркивал историческую преемственность своей манеры, часто упоминая имена рисовальщиков и живописцев, особенно сильно на него влиявших. То были, при всей их несхожести, мастера именно «линейного» рисунка — такого, где именно линия, емкая, цельная, экспрессивная и неожиданная в своем развитии, создает предельное образное обобщение. Боттичелли, Домье, Ван Пи, Тулуз-Лотрек, Хokusai. (Антипатия — Густав Доре.)

...Рисунки на тему «Грозного» составляют самый обширный цикл данного собрания. В принципе все они — «ра-

бочие рисунки». Все имеют в той или иной степени прикладное значение. И, само собой, помогают уяснить замыслы режиссера — как частные (одежда, реквизит, внешность персонажа), так и генеральные: идею эпизода, образа, а иногда и целой сюжетной коллизии.

Один из самых замечательных разделов цикла — «Виндзорский замок». Он состоит из шести рисунков (здесь четыре). Согласно первому варианту сценария, английский эпизод (аудитория у королевы Елизаветы) должен был следовать сразу за польским (дворец Сигизмунда): в одной из комнат Виндзорского замка королева — «рыжая Бэсс» — принимает тайного посла германских князей, в то время как за дверями ждет аудиенции московский посол Осип Непея. (Он изображен на других рисунках.) В беседе молчаливо участвует очередной любовник Елизаветы, юный Чарльз Блоунт — «курчавый мальчик с безупречной фигурой и нежным лицом» — так он представлен в сценарии. Королева преподает ему урок дипломатии.

Облик Елизаветы («королевы-девственницы»), представленный на рисунках, был точным отображением режиссерского замысла Эйзенштейна. Худая, рыжая, длиннойосая... явно мужеподобная. На эту роль Эйзенштейн пробовал одного из своих друзей, замечательного режиссера Михаила Ромма. Сохранились фото- и кинокадры этих проб. По ним отчетливо видно совпадение внешностей рисованной и «живой» королевы. Это была вполне продуманная игра — важно было подчеркнуть броское, экстравагантное, мужеподобное уродство коронованной развратницы... А вот на роль юного фаворита Эйзенштейн — правда, скорее в шутку — готов был попробовать одну молоденькую актрису. (В шутку — в шутку, но сама инверсия достаточно красноречива.)

Эпизод этот не смог появиться в фильме по политическим соображениям и был в конце концов изъят из сценария. Фильм создавался во время войны, Англия была союзником нашей страны, и любые исторические уколы и упреки в ее адрес были в тот момент некорректными, — по крайней мере, с официальной точки зрения. Однако тема Елизаветы была дорога Эйзенштейну, не отпускала его — что и доказывают рисунки, сделанные в 1942 году. Вся приводимая нами серия — фривольная, пародийная интерпретация этой темы.

Один из рисунков (не вошедший в данную публикацию) называется «Тайна Елизаветы». Самое примечательное в нем не столько выдумка художника, то есть «тайна» как таковая — интимная женская щель не вдоль, а поперек лона, — сколько то, где именно, в какой сфере ищет режиссерская мысль Эйзенштейна (а точнее, режиссерский рефлекс) подоплеку сложного исторического образа.

Тут крайне уместно вспомнить еще одну — как бы смежную — серию рисунков на тему «Грозного», названную автором «Кинг-Пенис». К сожалению, скорее всего, несохранившуюся.

Легко догадаться, что облик Грозного на этих рисунках как нельзя более наглядно воплощал пафос насилия — покорения единовластной волей всего сущего на земле. Как и в фильме, эта воля была персонифицирована в образе страшного и прекрасного существа, неумолимо рассекающего пространство — то неподвижным, как бы стесанным кверху стволом, то величаво, тяжеломерно ступающим монументом, то мечущейся огнедышащей головней... Воистину «Царь-Пенис» — с вечно заостренным «верхом», вечно норовящий быть на виду, впереди, вышаривать над всеми. И в то же время вечно стремящийся спрятать себя, за-

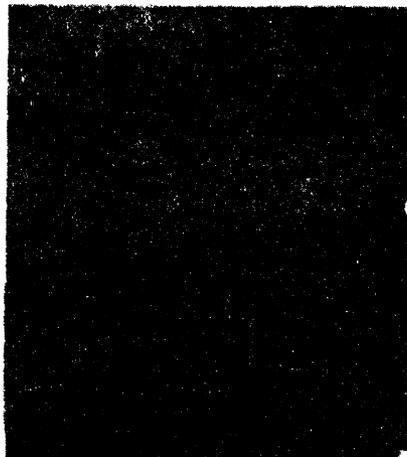
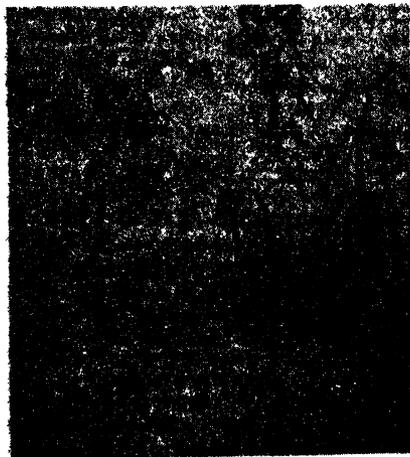
двинуться в узкие, тесные, темные ниши, тяжелосводные щели.

Ассоциация эта «рассредоточена» и в других рисунках Эйзенштейна — и притом столь зримо, столь выразительно, что трудно опровергнуть постоянно возникающую фрейдистскую интерпретацию.

Добавим к этому (как доказательство): при всей строгости тогдашних нравственных предписаний, та чувственная откровенность, которая была характерна для Эйзенштейна-графика, не исключалась вовсе из его режиссерской практики, о чем весьма недвусмысленно говорит хотя бы один из приемов, который Эйзенштейн «изобрел» на съемках «Грозного». Чтобы добиться от Жарова — Малюты Скуратова максимальной раскованности в самых жестоких, решительных сценах, он разрешал ему во время репетиций, а порой и во время съемки, самую непристойную — матерную — ругань.

(Этот прием, безусловно, родственен стилю двух графических портретов Малюты, где главный опричник победно демонстрирует свой фаллос. Мы догадываемся, что гигантский член, вздымаемый им, являет собой некий символ — страшное и убийственное орудие, что-то вроде топора или меча.)

...Графика Эйзенштейна достаточно впечатляюща сама по себе, и каждый любитель искусства, даже не очень сведущий в житейской и творческой биографии режиссера, способен оценить ее по высокому счету. И все же, думается, было бы непростительно с нашей стороны оставить зрителя без тех попутных — пусть беглых, пусть обрывочных — знаний, которые могли бы придать его впечатлениям большую глубину и понятность. Помогли бы ему зорче, внимательнее взглянуть в эти рисунки и чуть-чуть приоткрыть для себя творческий мир Эйзенштейна. Сложный, почти бесконечный мир его мыслей, переживаний, прихотей... слабостей.



А. К. Жолковский

Ранний Пастернак: Актеон или Геракл?

К структуре одной контрмифемы

Отсылки к мифологическим и литературным сюжетам встречаются у Пастернака достаточно часто — в стихах фигурируют Кастор и Поллукс, Лаокоон, царица Спарты, Ганимед, Ева, Христос, персонажи «Гамлета» и «Фауста», повалившаяся без сил амазонка в бору, вакханка, поднятая с амфор и «использованная» поэтом, и многие другие. Обратимся к одному из программно античных стихов.

В статье о поздней лирике Пастернака Э. Ливингстон² относит «восемь строк о свойствах страсти» («О беззаконьях, о грехах, // Бегах, погонях, // Нечаяностях влопыхах, // Локтях, ладонях. // Я вывел бы ее закон, // Ее начало, // И повторял ее имен // Инициалы», — стихотворение «Во всем мне хочется дойти...», 1956) с соответствующими ранними восьмью с половиной строками — фрагментом «Заплети этот ливень...» из цикла «Разрыв» (1918 — 1922):

Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей
И, как лилии, атласных и властных бессильем ладоней!
Отбивай, ликованье! На волю! Лодки их, — ведь в бешеной
этой лапте —

Голошенья лесов, захлебнувшихся эхом охот в Калидоне,
Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне Актей,
Где любили бездонной лазурью, свистевшей в ушах
лошадей,

Целовались, залившимся лаем погони
И ласкались раскатами рога и треском деревьев, копыт
и когтей.

— О, на волю! На волю — как те!³

Ливингстон отмечает сухую формульность поздних стихов (особенно явную на фоне многочисленных сходств между двумя текстами), подчеркивая, что имена героев заменяются теперь инициалами.

В поэтическом плане «Заплети...» — типичный экзотический ранний Пастернак: «властных бессильем», «бешеной», «обеспамятев», «свистевшей в ушах», «треском», «на волю», «захлебнувшихся эхом охот» (ср. «нечаяносттах влопыхах») и т. п. Но с античной точки зрения строка «Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне Актей» — нонсенс, ибо Актей (Актеон) и Аталанта никогда не встречаются друг с другом ни в Калидоне, ни вообще где бы то ни было в греческих мифах⁴. Однако эта путаница не может объясняться случайностью или невежеством — Пастернак хорошо знал античную традицию⁵.

Действительно, не существует мифа, в котором Актеон гнался бы за Аталантой или за ланью или вообще был так или иначе связан с той, или другой, или с калидонской охотой. Аталанта в ней участвовала, но охота была на вепря, и ни охота, ни Аталанта не имеют отношения к лани. Минимальным было, по-видимому, и участие лошадей — большинство участников были пешими. И все же пастернаковский образ — вовсе не беспочвенная выдумка, а скорее продукт целой серии трансформаций, интересным образом группирующихся вокруг не названной в тексте Артемиды.

Охотница Артемида была лунной богиней-девственницей, соперницей патриархальных богов во главе с Зевсом и покровительницей древних оргиастических культов. Последнее не противоречило девственности, которая, по-видимому, была позднейшим символическим выражением роли Артемиды как реликта матриархальных обычаев и противницы моногамного брака. Актеон подсмотрел за купающейся Артемидой и за этот акт вуаеризма⁶ был превращен ею в оленя и затравлен собственными собаками. Это была ритуальная гибель царя⁷, приносимого в жертву в соответствии с сезонным циклом плодородия. Олени/лани были атрибутами Артемиды — четверо оленей или рогатых ланей везли ее колесницу. Иными словами, Пастернак превращает жертву (Актеона) в преследователя, т. е. выворачивает наизнанку миф, где охотник принижен в жертву богине-девственнице.

А кто такая Аталанта? Протеже и ипостась Артемиды, охотница, воевательница, не желавшая выходить замуж. Она участвовала в калидонской охоте на вепря, посланной опять-таки Артемидой (одним из атрибутов лунного культа которой были клыки вепря). Гнев Артемиды был вызван тем, что ее обошли жертвоприношением (которое было бы символическим эквивалентом убийства Калидонского царя Энея). Мужчины были против участия Аталанты, но влюбленный в нее организатор охоты, сын Энея Мелеагр, настоял на том, чтобы она была допущена. Аталанта первой ранила вепря, Мелеагр добил его и отдал ей приз, в результате чего сам погиб в последовавшем внутрисемейном конфликте. Почетный охотничий приз примирил с Аталантой ее отца, недовольного, что у него вместо сына родилась дочь (Аталанту выкормила медведица, и она выросла, так сказать, бой-бабой).

Помирившись с Аталантой, отец стал против воли выдавать ее замуж, но она поставила условием, что будет убивать всех, кто не сможет от нее убежать, что и делала, пока очередной претендент на ее руку, Меланион, не перехитрил ее. Бросая во время погони на землю яблоки (данные ему Афродитой, сторонницей моногамного брака), он задержал Аталанту, не дал себя догнать, выиграл состязание и женился на ней. Таков хеппи-энд классического мифа, архаичная же — матриархальная — его праформа была иной: жрица гналась за царем, назначенным в жертву, убивала его, а яблоки служили не средством его спасения, а символом плодородия, во имя которого и совершалось жертвоприношение. Иными словами, имела место ритуальная ситуация, мало отличная от историй гибели Актеона и Орфея. Итак, Аталанта (подобно Артемиде), как правило, сама гонится за животным/женихом, чтобы догнать и убить его.

Нет ли, однако, в греческой мифологии персонажа, который бы гнался за ланью? Олень и лань были как атрибутом Артемиды⁸, так и ее типичной добычей. Интересно, что в воспоминаниях А. Л. Пастернака целая глава посвящена выступлению Айседоры Дункан (1908) с номерами, представляющими Артемиду в погоне за оленем, а также амазонку и Нике — трех античных воевательниц⁹. Но для наших целей желательнее лань, за которой гонится герой-мужчина. Такая есть; это керинейская лань, поимка которой стала третьим подвигом (по мифологической сути — брачным испытанием) Геракла¹⁰.

Кандидатура Геракла как неназванного участника пастернаковской версии охоты подкрепляется еще рядом мифологических сюжетов. Так, четвертый подвиг Геракла состоял в охоте на эриманфского вепря, что облегчает контаминацию с калидонской охотой по признаку общности добычи¹¹. Более того, Геракл позднее поселился в Калидоне, где женился на Деянире, сестре Мелеагра (1), и мог быть участником каких-то других «охот в Калидоне», потенциально покрываемых типично пастернаковской множественной формулой.

Наконец, девятый подвиг сталкивает Геракла с Ипполитой — царницей амазонок, у которой он добывает ее волшебный пояс, а ее убивает. Амазонки поклонялись Артемиде и Арею, сохраняли матриархальный строй, считали происхождение по матери, приносили мужчин в жертву и перебивали

мальчикам ноги (1), чтобы те не могли стать воинами. Амазонки были носительницами догреческого культа лошадей и первыми применили боевую кавалерию. Победа Геракла над еще одной воительницей типа Артемиды дополняет тот его образ, которым, по всей видимости, подменяется Актеон в стихотворении Пастернака¹². Это образ отказа от растерзания жрицами/амазонками, образ подчеркнутый победный, героический, а не жертвенный. Недаром в «Сложна весла» любовная аргументация в ключевой момент апеллирует к Гераклу как мировому символу мужественности («Это ведь значит — обнять небосвод, // Руки сплести вокруг Геракла громадного»), напоминая гиперболу Маяковского.

Трансформации античного материала, осуществленные в стихотворении, — вполне в духе футуристической поэтики Пастернака, строящейся на сдвигах, перестановке и перемешивании обстоятельства описываемого, его причин, следствий, субъектов и объектов, а также на цитатных коллажах¹³. Не исключено и прямое влияние отца футуризма: ср. хлебниковский образ оленя, превращающегося из добычи в охотника — льва, который «показал искусство трогать» («Трущобы», 1908)¹⁴.

Но дело не сводится к общестилистической установке — чувствуется более конкретная идейная сверхзадача. Стихотворение принадлежит к циклу «Разрыв», в котором лирический герой пробует самые разные способы приятия/преодоления покинутости, причем часто в «мужском», «Маяковском» варианте¹⁵. В «Заплети...» избрана полная геркулесовская победа — мужественное начало берет-вверх над агрессивной-женским, представленным Аталантой, Артемидой, ланью, жрицами и обычаем жертвоприношения героя-мужчины. Но самая потребность в такой метаморфозе и ее мифологическая зашифрованность выдают скрытое присутствие противоположного — андрогинного, женского, жертвенного, праграммно-пораженческого комплекса, столь типичного для пастернаковской поэтики. Итак, неназванная, но напрашивающаяся оппозиция здесь — Актеон/Артемиды, примиряемая путем подмены Актеона Гераклом. В результате победа достается Актеону-Гераклу, но подспудно силен интерес к принесению себя в жертву Артемиде, с ее воинственной девственностью и скрытой оргиастичностью.

Один источник греческих интересов Пастернака может быть указан более или менее определенно. В 10-е годы Пастернак увлекся Суинберном, в частности его драмами — «Шателаром» (которого перевел, а рукопись потерял) и «Аталантой в Калидоне». Поэтическая и личная мифология Суинберна была одним из крайних выражений «романтической агонии»¹⁶ — в том ее варианте, который эстетизировал садомазохизм, образ роковой женщины и андрогинизм. В одном из стихотворений Суинберна роковая женщина по имени Империя истязает двух братьев, заставляя их переодеваться в женское платье. Роковыми мучительницами мужчин являются и Мария Стюарт в «Шателаре» (ср. о ней у позднего Пастернака: «Ранить сердце мужское, // Женской лаской пленять», — стихотворение «Вакханалия»), и холодная Аталанта, по вине и у ног которой умирает Мелеагр¹⁷. Многие страницы Суинберна восходят к маркизу де Саду, в частности рассуждения о «естественности» садизма, родственного жестокому природным процессам разрушения/созидания. Этот и многие другие «зловеще-романтические» мотивы характерны для поэтики Пастернака, в которую они вошли, что называется, в снятом виде¹⁸.

С точки зрения «комплекса амазонок» любопытен следующий эпизод из биографии Суинберна. Его ментор Данте Габриэль Россетти, желая спасти его от бремени подавленного гомосексуализма, нанял цирковую наездницу Аду Менкен, чтобы она наставляла его на путь истинный в вопросах секса. Однако она потерпела неудачу и даже, по слухам, честно вернула Россетти незаработанные деньги¹⁹. Не имея в виду приписывать Пастернаку гомосексуализм или садомазохизм, укажу на риторико-эстетическое родство этого сюжета с пастернаковскими, к которым здесь уместно подключить «сильную» героиню «Спекторского» — Ольгу Бухтееву²⁰.

Повествователь говорит о ней в мужском роде («Бухтеева мой шеф по всей проформе»); у нее «револьвер»; особенно красноречива ее последняя реплика: «Каким другим оружием вас добить?». В журнальном варианте любовной сцены на даче (гл. 2, фрагмент, выпущенный между строфами 42 и 43 основного текста)²¹ Ольга названа «всадницей матраца» (к чести героя, «измученной») и изображена скачущей/несомой по воде (ее «уже по стрежню выпрямив несло»)²². Сцена пронизана экстазом до потери сил и даже жизни («уже почти остывшую, как труп»), а конский мотив представлен еще и «гривой».

Возвращаясь к «калитонскому» стихотворению Пастернака, укажу на еще один его аспект: присутствие «оленьей» и, шире, «животной» темы, связанной с лунными, экзотическими, языческими и любовными мотивами. Естественный фон для нее образует широко распространенный в литературе первой четверти XX века животный топос, в частности тема «заклания животных» (лошадой, собакой) у Маяковского, Пильняка, Есенина, Мандельштама, Бабеля и др., а также соответствующие мифологические параллели и источники, в том числе в северных мифологиях.

«Оленьей» теме посвящено стихотворение «С полу, звездами облитого...» (1918 — 1922) из цикла «Болезнь», который соседствует с «Разрывом» и тоже разрабатывает ситуацию покинутости²³. Стихотворение насыщено экзотическими образами: пейзаж дыбится, тянется вверх, к луне и звездам, гиперболически окутывая дымами созвездие Кассиопеи, появляющийся затем лирический субъект тоже встает, дикий, растущий среди и наподобие рогатого сага, который, в свою очередь, подобен лосю. Этому лосю/сагу достигает до колен (ср. ниже о «комплексе Иакова») снег и видится полуночная четверть луны (ср. лунные коннотации Артемиды). Наконец, хаос его веков/рогов не спилен, т. е. он не ранен, не кастрирован, не побежден. Архетипический, в частности в рамках скандинавской мифологии, смысл стихотворения требует дальнейшего анализа, однако несомненна связь оленьей темы с женскими/лунными мотивами в духе «комплекса Геракла/Актеона» (а также с топосом мирового дерева²⁴).

В лирике 30-х гг. присутствием оленьей темы отмечено стихотворение «Лето» (1931), в особенности его средние строфы (4-я и 5-я):

В дни съезда шесть женщин топтали луга.
Лениво паслись облака в отдалении.
Смеркалось, и сумерек хитрый маневр
Сводил с полутьмою зажженный репейник,
С землею саженные тени ирпенек
И с небом пожар полосатых панев.

Смеркалось, и, ставя простор на колени,
Загон горизонта смыкал полукруг.
Зарницы вздымали рога по-оленьи,
И с сена вставали, и ели из рук
Подруг, по приходе домой, тем не мене
От жуликов дверь запиравших на крюк.²⁵

Сравнительно идилличное в начале, стихотворение кончается коллажным апокалипсическим пиром Платона во времена чумы: «ураган аравийский» ложится «под руки» Мери-арфистичи, сочетая экстаз, смерть, творчество и бессмертье. Что же тут делают, перефразируя Бабеля, женщины и олени?

Женщины вшестером топчут луга, образуя параллель к облакам, которые представлены пасущимися, и, таким образом, предвещают оленей. Олени появляются в качестве метафоры зарницы (ср. ночной пейзаж в «С полу...»), вздымающих свои рога (1), в то время как простор ставится на колени (еще одна переключка с тем же стихотворением). Олени едят из рук женщин (т. е. покоряются им; ср. тему олень — охотницы); женщины, однако, продолжают запирают свои двери на крюк, что напоминает характерный пастернаковский мотив потенциального изнасилования²⁶, внося в общение женщин с зарницами/оленьями карнавалльно-эротические обертоны²⁷.

Рассмотренные выше мифологические мотивы Пастернака могут быть сопоставлены с его автобиографическими мифологемами в духе классической статьи Якобсона²⁵ о месте статуи в жизни и творчестве Пушкина, положившей начало изучению личных авторских мифов в единстве с поэтическими инвариантами. На основе «Охранной грамоты» и «Людей и положений» (глав о падении тринадцатилетнего Бориса с лошади), а также других источников (в частности, мемуаров А. Л. Пастернака и пастернаковского перевода «Созерцания» Рильке, где тема библейского Иакова²⁹ (Бытие 32: 20—32; 33: 8—11) связана с христианской программой «поражения как победы») рядом исследователей³⁰ был выявлен своего рода «комплекс Иакова». В его состав входят следующие мотивы:

— неудачная верховая езда; неспособность пересечь водоем (канаву); падение с лошади; хромота и выбытие из военной службы;

— подсматривание за всадницами — «русскими валькириями», «амазонками»; их эротическая привлекательность; роль предводительницы, меняющей маршрут табуна, и призывного (сексуального) ржания чужой лошади — причин падения Бориса³¹;

— строй, в особенности женский (строй дагомейских амазонок³², кавалькада сельских валькирий), но и мужской — тот, из которого выбывает сам Пастернак;

— лежание в гипсе; зарево пожара, рвущееся ввысь по контрасту с неподвижно лежащим больным³³;

— детская фантазия о себе как о девочке и стягивание собственной талии³⁴; комплекс вины перед женщинами³⁵;

— акцент на ноге; поражение в форме ранения в ногу, хромоты, кастрации, потери мужественности (после схватки с ангелом у Иакова нет детей);

— символическая/ритуальная смерть, ранение как смягченная форма человеческого жертвоприношения, преображение, второе рождение-воскресение;

— изживание в себе «скрябинского» суперменства и напускной окрыленности³⁶ и самоотожествление с Шопеном, спотыкаясь, падающим под экипажи парижан («Опять Шопен не ищет выгод...»), и Христом, отказывающимся от всемогущества и чудотворства («Гефсиманский сад»).

— перелом в творчестве, второе рождение; сложные отношения с творчеством отца и вообще отцовскими фигурами (Л. О. Пастернаком, Скрябиным, Когэном) и фантазия, что он (Борис) не сын своих родителей³⁷.

На фоне этого комплекса личных мифологем оригинальная трактовка Пастернаком Калидонской охоты (и оленьей темы) получает естественное объяснение, в широком смысле — перекликающееся с серией новейших работ по архетипическому изучению Пастернака³⁸. Резюмируя в самовосприятии и поэтике Пастернака сосуществовали, боролись и соединялись два противоположных начала: «романтико-героическое, мужское, «Маяковское», охотничье, языческое, активное, верховое, верхнее» и «жертвенное, пассивное, женственно-андрогинное, христианское, простертое, нижнее».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Во всяком случае — чаще, чем следовало бы из утверждения, что у него мир увиден глазами первого поэта на земле (С и н я в с к и й А. Д. Поэзия Пастернака // Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы. М.: Сов. писатель, 1965).

² Livingstone A. Pasternak's Last Poetry // Pasternak A. Collection of Critical Essays / Ed. by V. Erlich. N. J. 1978. P. 166—175.

³ Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 179.

⁴ Комментаторы Пастернака по-разному отреагировали на его мифологическую новинку: в сборнике Пастернака 1965 года (с. 643) Актей гонится за Аталантой в Калидоне; в 2-х томном издании Пастернака 1990 года (Т. 1. С. 471) отмечено преследование Актеем Артемиды, мифологическим эквивалентом которой является Аталанта; в книге Пастернака 1985 года (Избранное: В 2 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1. С. 358) упомянуто и роковое подсматривание Актеона за Артемидой, и связь с ней Аталанты; а в изд.: Собр. соч.: В 5 т. М.:

Худож. лит., 1989.— прямо констатируется «контаминация нескольких сюжетов греческой мифологии (Т. 1. С. 676). В последующем изложении и анализе греческих мифов я опираюсь на книги: Apollodorus. The Library: 2 vols. Cambridge (Mass.); Harvard Univ., 1989; Graves R. The Greek Myths: 2 vols. Harmondsworth: Penguin, 1983.

⁵ В «Охранной грамоте» античному взгляду на жизнь отведено важное место (см.: Раевская Я. Хьюз О. О самоубийстве Маяковского в «Охранной грамоте» Пастернака // Boris Pasternak and His Times / Ed. by L. Fleishman. Berkeley: Slavic Specialties, 1989. P. 141—152; Мастерская Л. О. Пастернака была полна античного материала, да и вообще эпоха рубежа веков была сознательно ориентирована на классику.

⁶ О аураистских мотивах у Пастернака см.: Matich O. «Doctor Zhivago»: Voyeurism, Stage Metaphor and Shadow Play as Narrative Perspective. Доклад на пастернаковском симпозиуме в Оксфорде, 1990; а также: Zholkovsky A. The Sinister in the Poetic World of Pasternak // International Journal for Slavic Linguistics and Poetics. 1984. N. 29. P. 109—131.

⁷ В одном из мифов в оленьем облике гибнет Орфей — одновременно царь и поэт (!).

⁸ Так, ланью Артемиды подменила Ифигению, принесенную в жертву в Авлиде, причем той же самозем ланью, которую ей посвятил Тайгета, в свое время сама превращенная Артемидой в лань во избежание (безуспешное) любовных постыжений Зевса. В другой раз Артемиды сама ненадолго превратилась в лань, с тем чтобы два претендовавшие на нее близнеца, От и Эфиальт, поразил друг друга, выстрелив в нее с двух противоположных сторон (ритуальный смысл этого эпизода — все то же принесение охотника в жертву матриархальной жрице).

Ритуальному преследованию Артемидой подвергаются также Орест и спартанский мальчик с лисой, пожирающей его внутренности. Один из вариантов той же мифологемы — ритуальная порка мужчины, вызывающая эякуляцию, призванную оплодотворить землю (ср. христианизированное садомазохистское изображение любви в «Любить, — иди...»). В свою очередь, растерзание и пожирание Диониса, венчаемое его спасением/воскресением, символизирует отмену жертвоприношения мужчины-царя жрицей.

⁹ См.: Пастернак А. Л. Воспоминания. München: W. Fink, 1983; Глава 14 (Метаморфозы Айседоры Дункан). С. 228—242, особ. с. 233—235.

¹⁰ Геракл гнался за ней целый год, желая поймать ее живой, в чем он в конце концов преуспел, как и в умротоворении недовольной этим Артемиды. В одном из вариантов сюжета стрела Геракла бескровно ранит лань в ногу (ср. ниже личный миф Пастернака); есть и более эротический вариант — с поимкой спящей лань.

¹¹ Интересно, что Эриманф, на которого был наслан этот вепрь, также подвергся ослеплению за созерцание купающейся богини (Афродиты).

¹² С амазонками воевал также Дионис, выросший в женском платье, ср. женскую одежду таких героев, как Ахилл и Геракл, — возможную мифологизацию переходной эпохи от матриархата к патриархату, когда жрица могла передавать свои функции и облачения мужчине (см.: Graves R. The Greek Myths. Vol. 2. P. 167); ср. ниже пастернаковский миф о собственном младенчестве.

¹³ О перестановках см.: Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 324—338; Zholkovsky A. Is Zapisok po Poetiz Grammatiki: On Pasternak's Figurative Voices // Russian Linguistics. 1985. N. 9. P. 375—386.

Образец коллажа — наложение платоновского «Пира» на пушкинский: «И поняли мы, // Что мы на пиру в вековом прототипе, // На пиру Платона во время чумы» («Лето»); ср. также суперпозицию «Пастернак — Живаго — Гамлет — Христос» в «Гамлете».

¹⁴ Связь тем вероятнее, что игра на слове «трогать» с почти тождественной рифмой «ноготь» (у Хлебникова «коготь»), есть в «Здесь произошло загадки таинственный ноготь...», а в соседнем цикле фигурирует лвица: «...Рубцуй! // По когтям узнаю тебя, лвица» («Я их мог позабыть?...»).

¹⁵ «В «Разрыве»... Пастернак сблизается с «Флейтой [-поэтико-воночником]»... негодует (...) видеть себя резко, «по-мужски» («...» «зуб за зуб»... Не случайно Пастернак (...) именно Маяковскому отказался читать «Разрыв»: он должен был чувствовать вновь возникшее сходство, которое он так упорно преодолевал» (А л ф о н с о в В. Поэзия Бориса Пастернака. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 197). Ср. также замечание Е. Пастернака о «трагическом развитии» образа «амазонки Аталанты (...)» в стихотворении «Маргарита» 1919 года, где «рисует» страшная победа грубой мужской силы над женской («... неуксусностью» (П а с т е р н а к Е. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М.: Сов. писатель, 1989. С. 343).

¹⁶ См.: Praz M. The Romantic Agony. London; Oxford Univ., 1970.

¹⁷ Возможно также влияние на Пастернака одноактной пьесы-

поэмы Гумилева «Актеон» (1913), где разработан миф о гибели Актеона, подсмотревшего за Дианой (Артемидой), и фигурируют лани, охотницы, луна, олень и собаки.

¹⁸ Zholkovskiy A. The Sinister in the Poetic World of Pasternak // International Journal for Slavic Linguistics and Poetics. 1984. N. 29. P. 109—131.

¹⁹ Prazm M. The Romantic Agony. P. 246—247.

²⁰ Ср.: Парамонов Б. М. Пастернак против романтизма: К пониманию проблемы // Boris Pasternak. 1890—1990 / Ed. by L. Loseff. Northfield, Vt., Norwich Univ., 1991.

²¹ Когда ж потом трепещущую самку
Раздел горячий ветер дух красотой,
И сердца два качнулись ямка в ямку,
И в перекрестный стук грудных костей
Вмешалось два осатанелых вала,
И, задыхаясь, собственная грудь
Ей голову едва не оторвала
В стремлении шеи любящим свернуть,

И страсть устала гривою бросаться,
И обожанья бурное русло
Измученную всадницу матрица
Уже по стрелно выпрямил несло,

По-прежнему ее, как и в начале,
Уже почти остывшую, как труп,
Движенья губ каких-то восхитили,
К стыду прегорько прикушенных губ.

(Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы, 1990. Т. 2. С. 420).

Походя укажу на ряд интертекстов к этому фрагменту. Связь обнажения женщины с «клястями» есть в позднем стихотворении «Осеня» («Ты так же сбрасываешь платя, // Как рожа сбрасывает листья, // Когда ты падаешь в объятье // В халате с шелковой кистью»). Ветер, трепетанье, «грива» и «собственная грудь», сворачивающая шею любящим, напоминают образы сельских валькирий из детства Пастернака (о них ниже), а также Лаокоона (классическую скульптуру и ее метафорическое использование в «Девятьсот пятый год»). Интересно, что сходные мотивы использованы Солженицыным в «Октябре Шестнадцатого» в любовной сцене между Воротицыным и Ольдой (I) (гл. 28, подглава «Амазонка»).

²² Ср. Стенку Рафина из народной песни, выпыв «на стрелю», бросающего прекрасную персянку «в набжавшую волну», т. е. демонстрирующего после овладения женщиной мужественное (военно-гомосексуальное) пренебрежение к ней.

²³ В «Болезни» фигурируют «конский глаз», бессонница и попытка заменить любимую бромом.

²⁴ См.: Вавеский В. С. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака: Опыт прочтения // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз., 1980, N. 39 (2). С. 116—127.

²⁵ Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы, 1990. Т. 1. С. 351.

²⁶ Ср. «крик», который «Женщиною оскорбленной, // Быть может, издан был вдали», в то время как «Вольшой канал с косою ухмылкой // Оглядывался, как белгез» («Венеция», 1913—1928); и «В конце ж, как женщина, отпряну, // И еле сдерживая прыть // Впотьмах приставших горлопанов, // Распятым фортепяем застыть...» («Опять Шопен...», 1931) (см.: Zholkovskiy. The Sinister in the Poetic World of Pasternak. P. 123).

²⁷ Прообраз оленьего мучка мотивов есть в «Орешнике» (1917) (сознательно заряженной языческой энергией, якобы ушедшей в прошлое, но повсеместно бывшей ключом), а его последнее явление — в «Тихине» (1957) из «Когда разгуляется» (Вавеский В. С. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака. С. 126).

²⁸ Яковсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Яковсон Р. О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145—180.

²⁹ См.: Бытие 32:20 — 32; 33:8 — 11.

³⁰ См.: Флейшман Л. С. Автобиографическое и «Август» Пастернака // Slavica Hieronymitana. 1977, 1. С. 194—198; Раевская-Хьюз О. О самобытности Малковского в «Охранной грамоте» Пастернака; Гаспаров В. М. Об одном ритмико-музыкальном мотиве в прозе Пастернака (История одной триолы). Доклад на пастернаковском симпозиуме в Оксфорде, 1990; Жолковский А. К. Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной мифологии // Boris Pasternak. 1890—1990 / Ed. by L. Loseff. Northfield, Vt., Norwich Univ., 1991. P. 67—89.

³¹ «...В ночное» воспринималось отцом (...) в характере скифского наследия. Особенно (...) когда он впервые увидел (...) кавалькаду из крестьянских девок, поразивших его своей смелостью; они (...) не без особого ухагогва, вихрем мчались на неоседланных (...) лошадях (...) вот такие „валькирии“ (...) Зрелище (...)

было (...) красочным, а нам — мне и Боре — (...) увлекательно-завидным (...) задорное молодечество молодых амазонок (...) весь дух этой предстоящей гонки по бездорожью (...) был настолько фееричен (...), что эту радость молодости только и можно было назвать — поэмой огня...

Мой брат с детства отличался неодолимой страстью овладеть тем, что ему было не под силу или что совершенно не соответствовало складу его мыслей и характера. Ежедневно глядя на везды наездники, он решил испытать себя в этой трудности. Тут никакие уговоры не могли (...) отклонить его от исполнения задуманного (...) Наездница решила изменить обычный путь. Когда табун подходил уже к речке, где-то раздалось призывное ржанье чужой лошади (...) Резко повернув за вожаком, табун бросился к ржавшей лошади (...) кобылка, на которой скакал потерявший управление и равновесие, растерявшийся Боря, стала подкидывать задом, и Боря (...) стал заваливаться (...) В конце концов он не удержался и упал на бок, скрывшись с наших глаз за табунном, который (...) помчался дальше (...)

Боря был жив (...) Ногой шевелить он не мог (...) Дома доктор правил разбитую в бедре ногу; под утро отец поехал в Малоярославец за хирургом и сиделкой. Уже одной этой встряски было достаточно, чтобы отвлечь отца от продолжения работы по картине (...) Для отца это была потеря, ничем не возмещаемая (...)» (Пастернак А. Л. Воспоминания. С. 198—100).

³² «... Как весной девятьсот первого года в Зоологическом саду показывали отряд дагомейских амазонок. Как первое ощущение страдания связалось с ощущением обнаженного строя, сомкнутого страдания, тропического парада под барабан. Как раньше, чем надо, стал я невольником форм, потому что слишком рано увидел на них форму невольниц» (Пастернак Б. Л. Охранная грамота // Пастернак Б. Избранное: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 138).

³³ «Как потом, когда я сломал себе ногу, в один вечер выбывши из двух будущих войн, и лежал без движения в гипсе, горели за рекой (...) знакомые... Как, натягиваясь, точно запущенный змей, колотило козусоульное зарево и вдруг, свернув трубуко лунчинный переплет, кувырком нырло в кулебячные слои серо-малинового дыма» (Там же).

³⁴ «То на заре жизни, когда только и мыслимы такие нелепости, может быть, до воспоминания о первых сарафанчиках, в которые меня наряжали еще раньше, мне мерещилось, что когда-то в прежние времена я был девочкой и что эту более обаятельную и прелестную сущность надо вернуть, перетягиваясь поясом до обморока» (Пастернак Б. Л. Люди и положения // Пастернак Б. Указ. изд. С. 234).

Ср. также соображения Парамонова об андрогинности Пастернака и отождествлении революции с «девочкой в чулане» (Парамонов В. М. Зеленый Пастернак // Новое русское слово. 1990. 12 окт.; Парамонов В. М. Пастернак против романтизма // Boris Pasternak. 1890—1990).

³⁵ См., например: «Шебет женщины сносить словно бич» («Женщины в детстве»); «Навек ребенку в сердце вкован // Облитый мукой облик женщины // В руках поклонников Баркова» («Лейтенант Шмидт»).

³⁶ «Скрябин любил, разбежавшись, продолжать бег как бы силою инерции вприпрыжку, как скользит по воде пушенный камень, точно немногого не доставало, и он отделился бы от земли и поплыл бы по воздуху. Он вообще воспитывал в себе разные виды одухотворенной легкости и неотягощенного движения на грани полета (...) Он (...) нападал на Толстого, проповедовал сверхчеловека, нищенствование...» (Пастернак Б. Л. Люди и положения // Пастернак Б. Указ. изд. С. 232).

³⁷ «То я воображал, что я не сын своих родителей, а найденный и усыновленный ими приемыш» (Пастернак Б. Л. Люди и положения // Пастернак Б. Указ. изд. С. 234).

Здесь возможны аналогии с эдиповским комплексом, тем более что Oedipus значит «вздутая нога»; впрочем, «чуждое рождение» (не от своих родителей) характерно и для Моисея, Христа и других основателей религий.

³⁸ Помимо названных, см.: Барнс К. Пастернак и Мария Стюарт. Доклад на пастернаковском симпозиуме в Стэнфорде, 1990; Masing-Delic. f. The Pani Katerina motif in «Doctor Zhivago». Докл. на пастернаковском симп. в Оксфорде, 1990; O'Connor. C. Reflections on the Genesis of the Pasternak—Tsvetaeva—Rilke Correspondence. Доклад на пастернаковском симпозиуме в Стэнфорде, 1990.

Омри Ронен

«Бедные Изиды»

Об одной вольной шутке Осипа Мандельштама

В 1922—1923 г. Мандельштам разразился вереницей острых критических статей, возродивших ту культурную функцию акмеизма как системы нравственных норм и эстетических ценностей, лежащей в основе нового вкуса, нового стиля художественного восприятия и нового социально-исторического чутья, которую он определил, полемизируя с молодыми эпигонами старого Цеха поэтов, в известной записке Л. В. Горнунгу:

«Акмеизм 23-го года — не тот, что в 1913 г. Вернее, акмеизма нет совсем. Он хотел быть лишь «совестью» поэзии. Он суд над поэзией, а не сама поэзия. Не презирайте современных поэтов.

На них благословение прошлого!»¹.

В одной из статей 1922 г. (Лит. Москва. 1922. № 10) Мандельштам избрал мишенью «женскую» поэзию, в особенности московскую.

В контексте критической мысли Мандельштама мужская и женская поэзия в их крайних установках противопоставлены как творческое начало активное, «одическое», и пассивное, «пародическое» «в самом серьезном и формальном смысле этого слова»². В шутильной форме поэт выразил эту антитезу еще в стихах 1920 г., посвященных Ольге Арбениной, в которых и сам он пародирует, быть может бессознательно, «лучший сон» Иннокентия Анненского, кокетливо прикрытый платочком эшафодаж на голове Андромахи:

Стрекозы вьются в синеве,
И ласточкой кружится мода.
Корзиночка на голове —
Или напыщенная ода?

Одическое начало в акмеистической поэзии «совершенной мужественности»³ уравновешено женственной любовью к мелочам («Но взбитых сливок вечен вкус // И запах апельсиновой корки»), а пародическое начало у Ахматовой («вульгаризация» психологического метода Анненского в ее личной лирике, которую Мандельштам осудил как «паркетное столпничество») перекрывается «гиератической важностью, религиозной простотой и торжественностью», отмеченными в его рецензии на «Альманах муз».

По мысли Мандельштама, традиционную для русской словесности 19-го века антитезу поэта и гражданина снимает «более высокое начало, чем гражданин, — понятие мужа» («О природе слова»), противопоставление же мужской и женской поэзии преодолевается дополнительностью голосов — не «мужчин» и «женщин», а «мужей» и «жен»:

«(...) я бы сказал, после женщины настал черед жены. Помните: «смирненная, одетая убого, но видом величаява жена». Голос отречения крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России».

Именно об этом скорбном даре Ахматовой говорил Мандельштам Рудакову в Воронеже:

«Она — плотоядная чайка, где исторические события, там слышится голос Ахматовой, и события — только гребень, верх волны: война, революция. Ровная и глубокая полоса жизни у нее стихов не дает, что сказывается как боязнь самоповторения...»⁴

Все это следует иметь в виду, чтобы понять, как далек Мандельштам, на примере Франсуа Виллона охарактеризо-

вавший поэта как «двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога, от осуждения женственного начала как такового в искусстве. Его собственная поэзия подчас — когда поэт бывал влюблен — с женской пассивностью, как бы «поневоле» делила пламень своего лирического адресата: в угоду Еликониде Поповой он написал в оборону Сталина воронежскую палинодию и савеловские вторые «Стансы»; усвоив вкусы Надежды Хазинной и ее киевского «табунка», сочинил дидирамб революционному театру («Актер и рабочий»), а ради Марины Цветаевой был готов полюбить «непотребную столицу» Евразии, — об обитателях которой в очерке «Сухаревка» позже обмолвился словом из стихов Зинаиды Гиппиус по поводу переименования Санкт-Петербурга в Петроград: «убогая славянщина».

Что же вызвало язвительный выпад Мандельштама против той же Марины Цветаевой и в чем заключается обидный смысл его двусмысленных мифологических инсказаний?

Легче всего объяснить тон «Литературной Москвы». Мандельштамовский «суд над поэзией» последовал вдогонку за громкой «чистой поэтов» в Политехническом, и многое в его оценках, в частности то, что сказал он о женской поэзии и о самом Маяковском («Ему грозит опасность стать поэтессой, что уже наполовину совершилось»), отмечено грубоватым юмором, свойственным и Маяковскому, и всему популярному жанру «судов над Евгением Онегиным».

Приведем высказывание Мандельштама, о котором идет речь:

«Для Москвы самый печальный знак — богородичное рукоделие Марины Цветаевой, перекликающейся с сомнительной торжественностью петербургской поэтессы Анны Радловой. Худшее в литературной Москве — это женская поэзия. Опыт последних лет доказал, что единственная женщина, вступившая в круг поэзии на правах новой музы, это русская наука о поэзии, вызванная к жизни Потехней и Андреем Белым и окрепшая в формальной школе Эйхенбаума, Жирмунского и Шкловского. На долю женщин в поэзии выпала огромная область пародии, в самом серьезном и формальном смысле этого слова. (Характерно, что Мандельштам подчеркивает «женский» характер не только пародии, но и науки о поэзии, очевидно, как двух видов метапоэтики. — О. Р.) Женская поэзия является бессознательной пародией как поэтических изобретений, так и воспоминаний. Большинство московских поэтесс ушиблены метафорой. Это бедные Изиды, обреченные на вечные поиски куда-то затерявшейся второй части поэтического сравнения, должествующей вернуть поэтическому образу, Озирису, свое первоначальное единство».

Биограф Цветаевой интерпретировал слова о «богородичном рукоделии» как нападки на религиозную поглощенность поэзии Цветаевой⁵.

Думается, что дело не в этом.

Чем целомудреннее были стихи поэтов-женщин, даже самых замечательных, тем неизбежнее давали они иной раз повод для непристойного истолкования случайных и невинных двусмысленностей.

Традицию начал, кажется, Баратынский — в «Эпиграмме» 1826 г. — намеками, совсем прозрачными для тех, кто читывал пресловутую «Девичью игрушку»:

Не трогайте Парнасского пера,
Не трогайте, пригожие воструши!
Красавицам немного в нем добра,
И им Амур другие дал игрушки.
Любовь ли вам оставить в забытыи
Для жалких рифм? Над рифмами смеются,
Уносят их Летийские струи:
На пальчиках чернила остаются.⁶

Блок считал, что в строке Ахматовой «Ты пьешь вино, твои нечисты ножи» опечатка и следует читать: «Твои нечисты ноги»⁷. Маяковский, как рассказывали современники, специфически интерпретировал слова: «Когда кончишь, скажи» («Как соломинкой пьешь мою душу»). Бунин вырвал

из контекста и так процитировал в рецензии на журнал «Версты» строки из «Поэмы горы»:

Красной ни днешь, ни впрядь
Не заткну дыры.⁸

Поэтам мужского пола такое гораздо легче сходило с рук: хотя Крученных среди острот и каламбуров Пушкина приводил «Войну и бал, дворец и хату» и т. п., но только новейший редактор снабдил строчки из «Звезд» Ходасевича «И заходя в дыру все ту же, // И восходя на небосклон» комментарием, который не хочется цитировать.

Впрочем, немало шуток самого личного и неприличного свойства ходило и по поводу названия журнала, в котором Цветаева печаталась: «Благонамеренный». По-видимому, его редактор-основатель кн. Д. Шаховской не читал письма Пушкина Вяземскому от 1 сентября 1828 г. и не догадывался об особом смысле слов «С Благонамеренным в руках» в «Евгении Онегине».

Ирония Мандельштама, отчасти принадлежащая к этой традиции, направлена не против религиозного чувства, а против его случайной или намеренной профанации. Помимо содержащегося в нем намека на тему хлыстовской богородицы у Цветаевой и в письме Анны Радловой «Богородицы корабль», выражение «богородичное рукоделие» относится, в частности, к стихам о Благовещении из «Верст»:

В день Благовещенья
Руки раскрещены,
Цветок полит чахнувший,
Окна настезь распахнуты,—
Благовещенье, праздник мой!

В день Благовещенья
Подтверждаю торжественно:
Не надо мне ручных голубей, лебедей, орлят!
— Летите, куда глаза глядят,
В Благовещенье, праздник мой!

В день Благовещенья
Улыбаюсь до вечера,
Распростившись с гостями пернатыми.
— Ничего для себя не надо мне
В Благовещенье, праздник мой.

Мандельштам имел все основания ощущать в этих на первый взгляд благочестивых стихах кощунство в самом дурном вкусе. Он был одним из «ручных голубей лебедей, орлят» Цветаевой («вороненком» был Тихон Чурилин), знал по опыту, что скрывается за ее метафорами, и, разумеется, помнил строки о забытом цветке из другого «Благовещения», пушкинского, лучше известного как «Гавриилиада»:

И тайный цвет, которому судьбою
Назначена была иная честь,
На стебельке не смел еще процвести.
Ленивый муж своею старой лейкой
В час утренний не орошал его...

«Поэта далеко заводит речь». Утрата «второй части поэтического сравнения» иногда заводила Цветаеву дальше, чем она, непримиримый враг пошлости, сознавала. Чтобы понять, к чему относится мандельштамовская метафора о женской метафоре и ее утерянном «означаемом», надо знать миф об Озирисе в том его применении к романтизму, которое избрал Гейне в своей злой шутке по поводу А. В. Шлегеля (цитирую «Романтическую школу» в старом переводе П. И. Вейнберга, в оригинале она гораздо смешнее и неприличнее):

«Август Вильгельм Шлегель родился в Ганновере 5 сентября 1767 г. (...) Если не ошибаюсь, я это сведение нашел в «Лексиконе немецких писательниц» (1) Шпиндлера (...) он, глава романтиков, женился на дочери главы немецких рационалистов, советника консистории в Гейдельберге, Паулуса. То был символический брак, романтизм как бы

сочетался с рационализмом, но этот союз остался бесплодным. Но вследствие того, разрыв между романтизмом и рационализмом еще более усилился, и уже на другое утро после брака рационализм убежал домой и не хотел иметь никакого дела с романтизмом. Ибо рационализм, как и всегда, разумный, не захотел быть женатым символически и, позвав деревянную ничтожность романтического искусства, тотчас же удалился. Я знаю, что слова мои темны, и потому скажу сколько возможно понятней.

Тифон, злой Тифон, ненавидел Озириса (египетского бога, как вам известно), и когда поймал его, то разорвал в куски. Изиды, бедная Изиды, жена Озириса, старалась сплотить эти куски, сшила их и успела восстановить вполне своего разорванного супруга. Вполне? Ах, нет, недоставало главной части, которую бедная богиня никак не могла найти. Бедная Изиды! Она должна была удовольствоваться деревянной заменой; но дерево всегда только дерево, бедная Изиды! Отсюда произошел в Египте скандальный миф, а в Гейдельберге — мистический скандал».

Излишне ставить точку над утраченным в новой орфографии метафорическим *i*. Бедная Изиды, Цветаева, отлично знавшая Гейне и воспользовавшаяся, в частности, как раз «Романтической школой» в своей трактовке легенды о крысолове из Гаммельна, не осталась в долгу и припомнила Мандельштаму, как у него в ранней редакции «Зверинца», ею же вдохновленной «Оде миру во время войны», «(...) воли // На тучных пастбищах плодились». Так как ее фельетон с насмешливым отчетом об этом казусе, «Мой ответ Осипу Мандельштаму», не увидел света, она сделала сноску в экземпляре «Тристей», подаренном ею Крученыху в 1941 г.:

«...плодились»

Я, робко: — О. Э., а воли и ягнята — не плодятся!

М-м, агрессивно: — Почему?

Я: — Не знаю, только достоверно знаю, что не плодятся.

М-м: — Жаль.

Москва, весна 1916 г.»

Эта пометка Цветаевой напечатана в примечаниях к двухтомному изданию сочинений Осипа Мандельштама (М., 1990. Т. 1. С. 474). Статья Мандельштама «Литературная Москва» во втором томе собрания не сопровождается комментариями.

«Кинфию обидеть очень страшно».

Еще страшнее обидеть бедную Изиды.

Мичиганский ун-т, США

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Горнунг Л. В. Немного воспоминаний об Осипе Мандельштаме // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 30.

² Имеются в виду, вероятно, тыняновские теории пародии, напечатанные в его брошюре «Достоевский и Гоголь» (1921).

³ Подробнее о теме мужества в акмеизме и о стихотворении Ахматовой «Мужество» как ответе на мандельштамовское «Сохрани мою речь навсегда» см. мою статью «A Beam Upon the Axe» (Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1977. Vol. 1).

⁴ Герштейн Э. Г. Новое о Мандельштаме. Париж, 1986. С. 277.

⁵ Karlinsky S. Marina Tsvetaeva: The Woman, her World and her Poetry. Cambridge, 1985. P. 129.

⁶ Ср. в том же году написанное Баратынским стихотворение «Хотите ль знать все таинства любви? («По пальцам все она расскажет вам. // — Ужели все она по пальцам знает?») и образ льющихся рифм в лермонтовском «Расписку просишь ты, гусар».

⁷ Чуковский К. Дневник // Новый мир. 1990. № 8. С. 138.

⁸ По мнению С. А. Карлинского (Указ. соч. С. 139), из-за этого Цветаева, готовя свою книгу стихов к изданию в СССР, исправляла вызвавшие нарекания строки, написав:

Черной ни днешь, ни впрядь

Не заткну дыры.

Мне кажется, однако, что Цветаева более заботилась в то время о возможном политическом применении своего образа смертельной раны, чем о буниновском. В противном случае она заменила бы существительное, а не прилагательное.

Михаил Золотонос

Мастурбанизация

«Эрогенные зоны» советской культуры
1920—1930-х годов

Тот, кто не хочет быть большевиком или богом,
должен быть человеческим и иметь сердце и пенис.

Д. Лоренс. Любовник леди Чаттерлей

Представим это текстовое тело, корпус (удачное,
кстати сказать, выражение) наподобие того, как
психоанализ представляет тело человека.

Р. Берг. Удовольствие от текста

Тема хотя и эпатажна, но чрезвычайно серьезна, как серьезен и сам феномен, ее породивший. Впрочем, секс в изображении советских писателей никогда не был радостным; ценю секса едва ли не всегда становилась смерть («Монах» Ивана Евдокимова¹), в лучшем случае — сифилис («Общезитие» В. Я. Зазубрина, «Белая твардия» М. А. Булгакова).

«Мадрид» (1944) И. А. Бунина начинается со знакомства героя с проституткой: «И, быстро стацив ботики один за другим вместе с туфлями, откинул подол с ноги, крепко поцеловал в голое тело выше колена и встал с красным лицом: — Ну, скорей... Не могу...»²

Заканчивается же рассказ исповедью проститутки Поли, жалостью мужчины (по имени так и не названного) и обещанием устроить девушку на «хорошее место». Типично русский финал, вполне напоминающий об афоризме дадаиста Франсиса Пикабиа: «Публичный дом есть то место, где больше всего чувствуешь себя дома»³.

Другой способ дискредитации секса — это осмеяние. Разрушение смехом иллюстрирует, например, описание из повести С. И. Малашкина «Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь» (1926): «А еще я раз видела такую картину... посреди комнаты стояла толстая голая женщина, похожая на сырое белое облако, а рядом с ней голый мужчина, высокий дылда, в два раза выше ее, тонкий, как жердь, и страшно костлявый. Этот дылда стоял за ее спиной, выгибал туловище, сгибал голову и, как журавль, целовал ее свысока в шею, в спину, в затылок, в вялые и безобразно отвисшие груди, а она смотрела в зеркало и чопорно всхлищала собой. Глядя на эту пастораль социалистического века, на эту пару редкостных экземпляров, я готова была надорваться от смеха...»⁴

В этом же ряду оказываются «Самоубийца» (1928) Н. Р. Эрдмана, лирика Н. М. Олейникова начала тридцатых годов, перенасыщенный иронией роман Вс. В. Иванова «У» (1929—1933). Наконец, пьеса в стихах А. И. Введенского «Куприянов и Наташа» (1931) — подробное и сочное описание раздевающихся мужчины и женщины, которые в кульминационный момент отказываются от полового акта. Не исключено, правда, что это пародия на характерное для русской психологической прозы неизображение полового акта. Тщательное и сладострастное описание раздевания, эксцитативные автодескрипции типа:

Вот по бокам видны как свечи
мои коричневые плечи,
пониже сытных две груди,
соски сияют впереди,
под ними живот пустынный,
и вход в меня пушистый и недлинный... —

все разрешается НИЧЕМ: внезапно Куприянов объявляет, что «не хочет» и уходит. Введенский намекает на то, что он зани-

мается онанизмом (ремарка: «сидя на стуле в одиноком наслаждении») и реплика Куприянова: «Я сам себя развлекаю»), что, кстати, напоминает об «Антисексусе» (1926) А. Платонова. В то же время оба этих произведения можно интерпретировать как пародии на антисексуальные инвективы типа толстовских («Крейцера соната»)⁵. НИЧЕМ заканчивается и «Помеха» (1940) Д. Хармса: «Пронин поцеловал ее ногу повыше чулка (...)».

Ирина сказала:

— Зачем вы поднимаете мою юбку еще выше? Я же вам сказала, что я без панталон.

Но Пронин все-таки поднял ее юбку и сказал:

— Ничего, ничего»⁶.

Однако в момент кульминации в дверь стучат, и в соответствии со спецификой времени в квартиру входят четверо и арестовывают и Пронина, и Ирину Мазер в ее длинных чулках, так Пронину поравнившись.

Едва ли не единственным исключением из общего ряда, не отмеченным печатью русской сексуальной вины, оказываются «Занавешенные картинки» М. А. Кузмина (Амстердам [Пг.], 1920), изданные в количестве 307 экземпляров (конечно, отнести это произведение к «советской» литературе нельзя ни под каким видом).

Из совокупности причин, породивших сексофобию в советской культуре, я укажу лишь несколько: прежде всего, это традиционный общественный долг русской литературы, как вечное проклятие тяготеющий над художником. Не случайно противники эротики энергию осуждения черпали в работах Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Михайловского. Книга Г. С. Новополина (Нейфельда) «Порнографический элемент в русской литературе» (СПб., б. г.) была посвящена памяти Н. К. Михайловского.

Октябрь 1917 года принес вначале нечто вроде институционализации начавшегося ранее преодоления сексофобии на русской почве. Возможно, что логика при этом была такой: коль скоро до переворота ЭТО запрещалось, то после переворота должно быть разрешено или даже предписано, ибо это один из многочисленных «реакционных запретов старого режима». Конечно, в новой секс-культуре был и аспект борьбы с церковными установлениями, существующий антихристианский компонент: как «неоязычество» культура большевиков не могла не бороться с традиционной религией всеми возможными средствами, в том числе золяистской концепцией ЧЕЛОВЕКА-ЗВЕРЯ, сразу заставляющей вспомнить если не о брошюре Е. Н. Трубецкого «Звериное царство и грядущее возрождение России» (Ростов-на-Дону, 1919), то, по крайней мере, о творчестве Вс. В. Иванова и Вяч. Шишкова⁷.

Весьма точно сексуальную сторону этой концепции охарактеризовала А. М. Коллонтай в нашумевшей, оставшейся в истории советской культуры статье «Дорогу крылатому Эросу!»:

«В годы обостренной гражданской войны и борьбы с разрухой (...) для любовных «радостей и пыток» не было ни времени, ни избытка душевных сил. (...) Господином положения на время оказался несложный естественный голос природы — биологический инстинкт воспроизводства, влечение двух половых особей. Мужчина и женщина — легко, много легче прежнего, проще прежнего сходились и расходились. Сходились без больших душевных эмоций и расходились без слез и боли. (...) Проституция, правда, исчезала, но явно

увеличивалось свободное, без обоюдных обязательств, общеполовое, в котором двигателем являлся оголенный, не прикрашенный любовными переживаниями инстинкт воспроизводства. Факт этот пугал некоторых. Но на самом деле в те годы взаимоотношения полов и не могли складываться иначе. (...) Классу борцов в момент, когда над трудовым человечеством неумолчно звучал призывный колокол революции, нельзя было поддаваться под власть крылатого Эроса. (...)

Но сейчас картина меняется (...) Женщина и мужчина сейчас не только «сходятся», не только завязывают скоропроходящую связь для утоления полового инстинкта, как это чаще всего было в годы революции, но и начинают снова переживать «любовные романы», познавая все муки любви, всю окрыленность счастья взаимного влюбления»⁸.

Любопытно, однако, что попытки описания революционной секс-культуры («сходились и расходились») пришлось уже на следующий период — на вторую половину двадцатых годов. Но ситуация к этому времени изменилась. Ее характеризовал отказ от концепции человека-зверя, представлявшего угрозу для нового стабильного порядка. Даша из «Цемент» (1925) Ф. В. Гладкова хочет именно «взаимного влюбления», любви и не допускает, чтобы мужчины (в том числе и ее собственный муж) использовали ее как объект «для утоления полового инстинкта», который она именуется «бунтом»⁹. Вождение, половые отношения по первому желанию мужчины ассоциируются с минувшим временем — с революцией и гражданской войной, когда торжествовал «бескрылый Эрос» (в случае с Дашей ее негативная реакция закреплена изнасилованием в белогвардейском застенке). Иначе говоря, политический хаос и секс оказываются тесно связанными, секс, так сказать, приобретает политический подтекст (потому Даша и именуется его «бунтом»). По этой причине во второй половине 1920-х годов секс, как и политическая смута, приобрел криминальный характер. Замятин в начале 1920-х годов в романе «Мы» почувствовал то, что во второй половине десятилетия выразил А. Платонов «Антисексусом» (написанным, кстати, в самый разгар битвы Сталина с оппозицией): сексуальная активность провоцирует политическую, между ними существует связь («Великая Операция», которую делают герою «Мы», — удаление фантазии — равносильна стерилизации). Эта идея сохранится и позже; в литературе 1920-х она выразилась в быстром запрете на изображение секса, запрете, отчетливо высказанном, например, в доносительской статье М. Г. Майзеля «Порнография и патология в современной литературе»¹⁰. Впрочем, донос Майзеля — документ достаточно поздний; уже сама Коллонтай в заключительной части «Эроса» выступила против «полового фетишизма», против гедонизма (характерно, что и беспорядочные половые связи периода гражданской войны Коллонтай объясняет инстинктом воспроизводства, а не стремлением к наслаждению, недостойным большевика даже в экстремальных условиях), за особую любовь-товарищество, соответствующую изощренным требованиям идеологии рабочего класса, т. е. любовь, в которую бы «приводили те душевно-духовные элементы, какие служат к развитию и закреплению чувства товарищества»¹¹, распространяемого затем на всех членов класса (нечто вроде христианской любви, сменяющей языческие отношения революции и войны).

Эти идеи были решительно поддержаны Ароном Залкиндом в статье «Половая жизнь и современная молодежь»¹², а в его книгах «Революция и молодежь» (М., 1924), «Половой фетишизм: К пересмотру полового вопроса» (М., 1925) и «Половой вопрос в условиях советской общественности» (Л., 1926) протесты против «половой самозакупорки» и нерациональных энергозатрат были догматизированы и доведены до абсурда. Видимо, со всем этим в середине десятилетия нельзя было не считаться. Отсюда крайняя осторожность сексуальных описаний «Плодородия» и «Бегствующего острова» Вс. В. Иванова, «Бабы-змеи» и «Мощей» И. Ф. Калининкова, «Победителя» А. С. Яковлева, «Марини Венецовой» В. Г. Лидина, «Чужаков» Натальи Шад-Хан, «Коммуны восьми» Л. Ю. Грабаря, «Пыльных» И. Д. Лукашина, «Собачьего переулк» Л. И. Гумилевского, «Петушиного

слова» Я. Е. Коробова, «Без черемухи» П. С. Романова, «Луны с правой стороны» С. И. Малашкина. Практически во всех случаях советские литераторы пользовались сексуальными описаниями для того лишь, чтобы как-то оживить свои унылые, задавленные цензурой опусы»¹³.

Для советской прозы 1920-х годов стал характерен положительный герой, коммунист, пытающийся преодолеть криминальный зов плоти. Выразительна сцена из небольшого рассказа «Угар», написанного Дм. Четвериковым: врид секретаря Ситников, моющийся в бане, с невероятным усилием преодолевает искушение в виде вламывающейся к нему голой машинистки Ниночки Батуевой — девочки из семьи фабрикантов (о чем Ситников не может забыть и во время помыва), классового врага, похотливой соблазнительницы морально устойчивого соработника: «Вошла. Голая. Задыхаясь от желания, не зная сама, что делать, остановилась далеко, у кадки с холодной водой. (...)»

А он стоит перед ней — рослый русский мужчина, растерялся. Скользя, раскачивая широким тазом, прошла по мыльному полу, изнемогая упала на лавку. Он скрипнул зубами. Сдержал ноги... Швырнул ей в лицо грубую ругань, как грязное бельё»¹⁴.

Со своими сексуальными потребностями пытается бороться и герой романа А. С. Яковлева «Победитель» (М., 1927), фельетонист Лобов. Свое явное пристрастие к сексуальным описаниям и деталям автор пытается нейтрализовать концепцией секса как греха, влекущего наказания: Лобов превращается в разновидность отца Сергия»¹⁵. После знакомства со своей последней женщиной, Людмилой Николаевной (именно она всегда спала голой, доставляя Лобову страдания), Лобов начинает хуже писать фельетоны, а застав валькирию Людмилу с любовником, убивает ее и попадает в тюрьму»¹⁶. Между прочим, эта пародия на «Кармен» — одно из самых сладострастных сочинений в советской «массовой литературе» 1920-х гг., включающее не только описания секса, но даже эротические фантазии автора: «Парни бросились за ней, под обрыв, — описывает Яковлев некую жанровую деревенскую картинку, — они толкнули ее, девка упала неловко, и вот перед всей толпой сверкнуло ее белое упругое тело. Парни, как звери, бросились к девке, бросали комья снега на ее белое тело, лапали ее оснеженными руками. Девка визжала изо всех сил, отбивалась. А с горы уже летела другая девка, столкнутая другими парнями, и с ней — пока она каталась по обрыву — парни проделывали то же — терли ей снегом голое тело...»

Любопытно, что эта сцена объясняется как своего рода обряд инициации: «Это, брат, у нас смотрины такие. Вот потеряли ее снежком, поглядели, и теперь вот увидишь — у девки отбою не будет от женихов. (...) Ежели девка никуда не годна, разве ее тронут? Никогда. Чем девка лучше, тем больше рук к ней тянется. Девки отбиваются, визжат, а сами рады-радешеньки»¹⁷.

С многообразными запретами на секс и сексофобией связаны попытки пойти в обход: либо скрыться за модными наукообразными теориями, либо использовать фольклорные или иную культурные традиции и в скрытом, закодированном виде ввести сексуальный образ в художественное произведение. Скажем, в пьесе «Хочу ребенка» (1926) С. М. Третьякова тема секса вводилась с помощью антропотехнических теорий модной в двадцатые годы евгеники.

«Государство дает лучшим производительницам лучшие сперматозоиды. Государство поощряет такой подбор. Этим детей оно берет на свое иждивение и прорабатывает породу новых людей»¹⁸. В соответствии с этим теоретическим постулатом Дисциплинера латышка Милда Григнау выбирает в качестве производителя молодого рабочего Якова Кичкина и использует его для улучшения человеческой породы.

С опорой на фольклор был задуман центральный образ «Котлована» Платонова. Гигантская яма, в которую собираются погрузить дом-башню, безусловно, имеет не только социальный или метафизический, но и явный фаллический смысл, на который как на нечто обязательное указывал в книге о Рабле М. М. Бахтин [«колокольня (башня) — обыч-

ный гротескный образ фалла»¹⁹). Если «Чевенгур» на самом деле — гностическая утопия на подкладке гомосексуальной психологии²⁰, то «Котлован» — изображение утопии в терминах народной гетеросексуальной символики:

«Маточное место для дома будущей жизни было готово; теперь предназначалось класть в котловане бут. Но Пашкин постоянно думал светлые думы, и он доложил главному в городе, что масштаб дома узок, ибо социалистические женщины будут исполнены свежестью и полнокровия, и вся поверхность земли покроется семяющим детством; неужели же детям придется жить снаружи, среди неорганизованной погоды?»

— Нет,— ответил главный, сталкивая нечаянным движением сытный бутерброд со стола,— разroyте маточный котлован вчетверо больше»²¹.

Обращает внимание весь ряд: «маточное место», «маточный котлован», «дом будущей жизни», «социалистические женщины» и, конечно, слово «семяющее», которое в этом контексте двусмысленно (что подчеркнуто сближением омофонов «бут» и «бутерброд»). Земля вдвигается в телесный ряд (Бахтин) и уподобляется насилюемой женщине²², которой раздвигают ноги; насильственное внедрение в нее едва ли не всем персонажам заменяет овладение женщиной, землекопание — чувственное наслаждение и любовь: «Вечное вещество, не нуждавшееся ни в движении, ни в жизни, ни в исчезновении, заменяло Прушевскому что-то забытое и необходимое, как существо утраченной подруги»²³.

Кстати, не случайно «Котлован» и открывается эпизодом, насыщенным напряженной сексуальностью. Это тот эпизод, в котором Воцех и Жачев с вождением смотрят на наклонившуюся пионерку: «Одна из пионерок выбежала из рядов в прилегающую к кузнице ржаную ниву и там сорвала растение. Во время своего действия маленькая женщина нагнулась, обнажив родинку на опухающем теле, и с легкостью неощутимой силы исчезла мимо, оставляя сожаление в двух зрителях — Воцехе и калеке. Воцех поглядел на инвалида; у того надулось лицо безвыходной кровью, он простонал звук и пошевелил рукою в глубине кармана. Воцех наблюдал настроение могучего увечного, но был рад, что уроду империализма никогда не достанутся социалистические дети»²⁴.

«Безвыходная кровь» и шевелящаяся в глубине кармана рука безногого заставляют обратить внимание на его сексуальное возбуждение, получающее поддержку и в генеральном образе повести, и в отдельных ее фрагментах. Так, кстати, несомненный фаллический смысл имеет отрывок, отвергнутый Платоновым и под номером 7 напечатанный в «Новом мире» после основного текста (см.: Новый мир. 1987, № 6. С. 122 — 123), в котором речь идет об исчезновении петухов из колхоза. «Петух» в данном случае наверняка означает крепис²⁵, утрата которого символизирует исчезновение плодородия и крах всей колхозной затеи в целом. «Кровь» так и остается «безвыходной», желание — нереализуемым.

Впрочем, А. Платонов не был оригинален в заимствовании фольклорных фаллических аналогий. Подобные примеры обнаруживаются и в стихотворении В. В. Маяковского «Город» (1924)²⁶, и в «Рассказе о самом главном» (1923) Е. И. Замятина²⁷, и в «Смерти Вазир-Мухтара» (1927) Ю. Н. Тынянова²⁸, и в уже упомянутой пьесе «Куприянов и Наташа» (1931) А. И. Введенского²⁹.

«Зойкина квартира» (1925) М. А. Булгакова — другой способ скрытого введения сексуального образа: посредством кода, содержащегося в романе австрийского писателя Л. фон Захер-Мазоха «Венера в мехах». Не случайно главная героиня булгаковской пьесы носит фамилию Пельц: оригинальное название романа Захер-Мазоха — «Venus im Pelz». К сценам из этого романа и отсылает диалог из первой редакции пьесы, в котором Зоя предлагает Аллилуе поцеловать ногу:

«З о я. (...) Вы поглядите, я хожу в штопаных чулках. Я, Зоя Пельц! Да я никогда до этой вашей власти не только не носила штопаного, я два раза не надела одну и ту же пару. А л л и л у я. Нога у вас какая...»

⟨...⟩

З о я. (...) Молодец, Аллилуя. В награду можете поцеловать меня в штопаное место. (Показывает ногу.)»³⁰

Ср.: «Еще на шаг ближе,— приказала она.— На колени и целуй ногу! Она протягивает ногу из-под белого атласного подола, и я, сверхчувственный безумец, припадаю к ней губами»³¹.

К другой книге Захер-Мазоха, вышедшей в переводе на русский язык, отсылает сцена из 21-й главы «Полет» романа «Мастер и Маргарита»: «Она совершенно нагая, с летящим по воздуху растрепанными волосами, летела верхом на толстом борове, зажимавшем в передних копытцах портфель, а задними ожесточенно молотящем воздух. (...) Венера! — плаксиво отвечал боров (...)»

Ср.: «Это был негр геркулесовского сложения, сильные руки которого были скованы на спине, а на затылке у него было прикреплено своего рода седло с изящными стременинами. (...) Когда негр распростерся ниц перед ней, она поставила свою маленькую ножку на его курчавую черную голову. (...) — Встань, собака! — воскликнула она наконец, дав негру пинок ногой. Негр приподнялся и остался на коленях так, чтобы ей удобно было вскочить на седло (...)»³²

Между прочим, ранние редакции романа в ряде случаев содержат еще более явные сексуальные образы. «Гроздь винограда появились перед Маргаритой на столике, и она расхохоталась — ножкой вазы служил золотой фаллос. Хохоча, Маргарита тронула его, и он ожил в ее руке. Заливаясь хохотом и отплеываясь, Маргарита отдернула руку. Тут подсели с двух сторон. Один мохнатый с горящими глазами прильнул к левому уху и зашептал обольстительные неприличности, другой франчик привалился к правому боку и стал нежно обнимать за талию. Девчонка уселась на корточках перед Маргаритой, начала целовать ее колени»³³. Впрочем, стоит ли охотиться за мелочами (типа сходства Леды А. П. Каменского и Геллы в «Мастере и Маргарите»), если в «Собачьем сердце», введя в повесть остро модную в середине 1920-х гг. тему омоложения, Булгаков провинциально описал одну из важнейших мифологем сталинской эпохи (периода 1924—1938 гг.), развивавшую фольклорный мотив, напрямую связанный с сексуальной проблематикой. В условиях, когда, с одной стороны, «сдавненные эпохой войн, сексуальные силы человечества неудержимо расцвели в послевоенное время»³⁴, а с другой стороны, когда для политического руководства страны, жадного до власти и удальств, но подошедшего к черте старости, стали весьма актуальными физическая немощь и желание продлить молодость и силы (в том числе сексуальные), тема омоложения приобрела исключительное значение. Тем более что у рассматриваемого периода была еще одна особенность.

Как писал Борис Гройс: «Сталин был единственным художником сталинской эпохи», в то время как «официальные художники сталинской эпохи перестали быть художниками в традиционном смысле этого слова. Вопрос о форме не стоял для них по той простой причине, что сама действительность стала при Сталине тотальным произведением искусства, которую художнику оставалось только «правдиво» копировать. Индивидуальный стиль художника мог означать в этой ситуации только попытку соперничать с партийным стилем формирования самой жизни и поэтому не случайно вожди партии рассматривались в то время как наилучшие знатоки и ценители искусства...»³⁵

Иначе говоря, Сталин оказывается демиургом, эстетически формирующим и жизнь, и ее стиль, и вполне закономерно, что он, скажем, создает целый ряд перевертышей, оксюморонов и метафор, а также убирает «из своего произведения» все, что мешает его совершенству»³⁶.

Такое же «эстетическое» отношение устанавливается по отношению к собственной молодости и сексуальной силе³⁷, ибо последняя есть обоснование права на власть, принятое в фольклоре (о чем подробнее будет сказано ниже).

Тоталитаризм, запрет на манифестации сексуальных образов, превращение Сталина в демиурга, а подконтрольной ему реальности в эстетически устроенное пространство,

возвращение к фольклорным формам сознания и магической культуре — все это, вместе взятое, привело к своеобразной узурпации Сталиным и его «полулюдьми» области секса. Эта узурпация простиралась от уголовного наказания за гомосексуализм (закон от 7 марта 1934 г.) и запрета аборт (закон от 27 июня 1936 г.) до идеологической цензуры³⁸ и вытеснения всей сексуальной проблематики в медицинскую сферу, которая — благодаря все той же «эстетизации» пространства — быстро мифологизировалась. При этом разрушилась граница между реальным и воображаемым: последнее получило легкую возможность реализации. Не в последнюю очередь это коснулось эротических фантазмов: от садистских в духе Октава Мирбо («Сад пыток») до мечты о вечной молодости и сексуальной силе.

«Собачье сердце» — вернемся к нему — затронуло одну из ключевых тем, в которой соединились три аспекта советской мифологии: тема секса, идея бессмертия, ставшего как бы реально достижимым при коммунизме (что связано с представлением о последнем как конце истории: история перестает длиться, соответственно человек перестает стареть), и фигура врача — то добродетель, продлевающей жизнь, то демона-убийцы.

Отказ от идеи бессмертия души закономерно породил идею бессмертия тела (что бальзамирование ленинского трупа выразило с характерной для большевиков прямотой). Важнейшую роль в этом, безусловно, играла — повторим — мифологическая мотивация, выдвигавшая на первый план именно секс: в соответствии с установками архаического мышления «причина насильственной замены старого царя новым кроется в том, что царь, который был одновременно жрецом, магом, от которого зависело благополучие полей и стад, при наступлении старости или незадолго до нее, как полагали, начинал терять свою магическую потенцию, что грозило бедствием всему народу. Поэтому он заменялся более сильным преемником»⁴⁰.

Господство этой установки имело ряд последствий, прежде всего постоянную потребность в проверке и доказательстве мужской силы⁴¹. Отсюда акцентированное маскулинно-брутальное поведение (или слухи о нем), характерное для Сталина, а затем Берии⁴². Отсюда, например, природа странного наказания, установленного Сталиным для лиц из ближнего окружения: разлучение с женой (Молотов, Калинин, Поскребышев, Ворошилов). По-своему характерен и рассказ о коллекции порнографических рисунков художника С., которой владел Сталин (коллекцию в тридцатые годы составлял для Хозяина начальник охраны Пауер⁴³).

Профессор Преображенский, который в 1924 — 1925 гг. в Москве делает операции омоложения по пятьдесят червонцев (обслуживая, конечно, и партийную элиту), Булгаковым был наверняка списан с натуры (скорее всего, со многих лиц сразу): в этом убеждают хотя бы данные, приведенные в книге «Омоложение в России» (Л., 1924)⁴⁴. Стоит обратить особое внимание на звонок Преображенского некоему «Петру Александровичу», который лечится у Преображенского и с легкостью решает «квартирный вопрос», урезонивая «самого» Швондера. Стиль решения этого вопроса недвусмысленно указывает на самого «хозяина» Москвы Льва Каменева (Петр — камень), ибо семь комнат, которыми владеет Преображенский, — вопиющее нарушение декрета ВЦИК — СНК от 31 июля 1924 г., в соответствии с которыми Преображенский имел право занимать одну комнату размером не более 20 кв. арш., но без права на дополнительную площадь. Еще на 32 кв. арш. имели право Зина и Дарья Петровна. Правда, декрет от 29 сент. 1924 г. разрешил Преображенскому иметь еще одну комнату или площадь в 20 кв. арш., но что это в сравнении с немеренными семью комнатами? Из этого следует, что таинственный «Петр Александрович» действительно был всесильен: сам устанавливал законы и сам их выполнял.

Профессор Преображенский точно воспроизвел метод операции, разработанный доктором С. А. Вороновым, книги которого интенсивно издавались в России в 1920-е гг.⁴⁵, вызвали общественный «омолодительный» бум и стимулиро-

вали многочисленные операции у вполне реальных пациентов: по методу Воронова в России работали Г. Л. Грегори, М. Б. Фабрикант и Н. И. Шипачев. Важно при этом иметь в виду, что все названные факты относятся не столько к истории медицины, сколько к истории культуры, к советской мифологии. Не случайно, скажем, статья Н. К. Кольцова «Омоложение организма» появилась в «Правде» (1923, 14 нояб.), а материал «Д-р Воронов об омоложении людей» — в «Вечерней Москве» (1924, 2 апр.). Это была одна из немногих форм, в которой тема секса могла манифестироваться в культуре совершенно легально.

Очень точно связь науки с сексогенными мифами, мифологизацию науки выразил художник А. Косолапов картиной «Генетика» (1987): на фоне высотного московского дома-башни, развевающихся спортивных знамен, флагов и пионеров на переднем плане расположена голая женщина, вытянутая вдоль обреза картины. Она стоит, опираясь на руки, на правом колене, а ее левая нога высоко поднята (ген — генетика — гениталии); женщина смотрит в старинный микроскоп, рядом с ним стоят глобус и книги. Голая женщина — муза Генетика, «продажная девка империализма»⁴⁶. Но коннотации шире — это и омолаживающая наука, обязавшаяся уже в третьем десятилетии восстановить сексуальные силы вождя.

Но вот уже наступает новое десятилетие — со своей эстетикой, своей мифологией, и на смену хирургическим операциям приходят консервативные терапевтические методы. Не с медицинской точки зрения, а все в том же качестве образцов советской мифологии они представляют исключительный интерес: с одной стороны, своими сексогенными мифоидеями, с другой стороны, фигурами авантюристов, новых «омолодителей», обещавших сексуальное возрождение и решивших рискнуть всем ради головокружительной карьеры. Для сталинской Москвы тридцатых годов с ее «жизнью на фу-фу» такие фигуры были очень характерны. Естественно, путь к звездам пролегал через Кремль: за омоложением 1930-х гг. нельзя не увидеть демиурга советского мира — Сталина, желавшего верить, что ЛЮБОВЬ ПОБЕЖДАЕТ СМЕРТЬ (11 окт. 1931 г.). Кстати, любопытно, что в тридцатые годы утверждается новый образ женщины — молодой, красивой, сексапильной, похожей на американскую актрису немого кино. «Таких женщин, — писал много позже Ю. О. Домбровский, — тогда появилось немало. Наступало то время, когда на обложки журналов, ни кино, ни курортные рекламы без них обойтись уже не могли. (...) Вот в это время и появились такие женщины — чудные и загадочные цветы Запада, у которого мы отняли все: его гуманизм, науку, передовое искусство и литературу, а под конец даже красоту его женщин. Но это были наши красавицы — социалистические, и поэтому всё — глаза, прическа, цвет волос, улыбка, походка — обуславливалось неким жестким канонам допустимости»⁴⁷.

Канон обусловил и экранный имидж кинодив тридцатых годов: Ладьиной, Орловой, Целиковской, Серовой. «В условной атмосфере лент сталинской поры эти обольстительные молодые женщины были безусловно центральными фигурами, вокруг которых вращался мир...»⁴⁸

Омоложение, «возвращение молодости» (ср. у Зощенко) входило в концептуальную матрицу эпохи как ее важная составная часть. Отсюда и медицинские сексогенные мифы, и таинственные омолодители, вокруг которых начали концентрироваться эрогенные культурные зоны.

Прежде всего надо назвать доктора Игнатия Николаевича Казакова (1891 — 1938): постановлением СНК РСФСР от 26 янв. 1932 г. этот авантюрист возглавил специально созданный для него Государственный научно-исследовательский институт обмена веществ и эндокринных расстройств, в котором уже через год (!) был организован стационар на 150 коек. В предисловии (написано в ноябре 1933 г.) к огромному тому «Трудов» своего института И. Н. Казаков, заботясь о приоритете, подчеркивал, что идея его метода — применения лизатов (продуктов гидролиза органов свежеебитых животных, в том числе и органов половой группы) для

лечения многих болезней возникла у него в 1913 г. под влиянием работ Э. Штейнаха.

Нетрудно в (гидро)лизатах усмотреть «живую воду» русских волшебных сказок. Характерно и то, что количество типов лизатов равнялось сорока трем: волно или неволно Казаков использовал «магического» «число Воронова»⁴⁹, уже вошедшее в мифологию омоложения. С другой стороны, лизатотерапия непосредственно восходила к магическому поеданию мяса и крови животных и покойников с целью овладения положительными качествами умерших животных и людей — к сакральной трапезе: «Когда туземец племени вагого убивает льва, он съедает его сердце, чтобы стать храбрым, как лев...» — писал в главе 51 «Гомеопатическая магия мясной пищи» Дж. Фрэйзер⁵⁰.

Между прочим, «научное» оформление своих магических представлений Казаков позаимствовал в трудах профессора Казанского университета Михаила Павловича Тушнова (1879 — 1935)⁵¹, который до 1931 г. преподавал в Казани, с 1931 г. работал в ВИЭМе (Ленинград), где с 1932 г. возглавлял отдел органопрепаратов, занимаясь изучением принципиальных основ органотерапии, а в 1934 г. переехал в Москву, где стал заведующим кафедрой микробиологии Московского ветеринарного института.

Профессор Н. А. Шерешевский в статье «К вопросу о лизатотерапии» (1932) очень осторожно намекал на полное невежество Казакова в вопросах эндокринологии⁵². Тем не менее Казаков сделал стремительную карьеру, взмыл вверх, как легкая пороховая ракета: его статья в «Известиях» (1932, 4 — 5 нояб.), как раз накануне пышно отмеченного 15-летия Октябрьской революции, названная «Новый метод лечения» и посвященная лизатотерапии, конечно, выдавала не только победу над Тушновым, но и самую мощную поддержку наверху (в статье содержалась критика Тушнова и другого конкурента — Замкова, о котором речь у нас впереди).

Я. Л. Рапопорт, пострадавший в «деле врачей» 1953 года, вспоминает о Казакове как об авторе «универсального метода в профилактике возрастных человеческих немощей... В частности, это относилось к половой сфере, к угасанию ее активности, что особенно волновало входящих в возраст и усталых от бурной жизни крупных политических деятелей...»⁵³

Я. Л. Рапопорт указывает на высочайший авторитет Казакова у партийной элиты: М. М. Литвинов настойчиво рекомендовал Казакова А. В. Луначарскому. По воспоминаниям академика Б. В. Петровского, курс лечения лизатами по поводу псориаза прошел у Казакова и сам Сталин⁵⁴. Надо думать, что дело не ограничилось лечением псориаза. Кстати, Б. В. Петровский утверждает, что Казаков был убит именно из-за того, что состояние Сталина ухудшилось после его лечения. Это похоже на правду: 15 марта 1938 г. Казакова по обвинению в убийстве В. Р. Менжинского (умер 10 мая 1934 г., лечился в стационаре у Казакова) расстреляли.

(Попутно заметим: к этому времени в общественном сознании уже присутствовал образ врача-убийцы, словно навеянный экспрессионистической жутью «Кабинета доктора Калигари» (1919). Директор психиатрической лечебницы Калигари внушал душевнобольному, что тот должен убить человека. Профессор Плетнев, «насильник и садист», якобы укусил за грудь пациентку Б.⁵⁵, а потом начал убивать и политических деятелей. Иначе говоря, врачу была приписана функция фольклорного персонажа типа Волка-самоглота, в которого якобы оборотился старый профессор. Так внедрялся образ врача-вампира, «убийцы в белом халате».)

История Казакова демонстрирует чисто мифологическое решение проблемы: врач, не обеспечивший омоложения, должен быть убит сам, ибо «все мечты человека о бессмертии содержат в себе что-то от желания пережить других», а «самая низшая форма выживания — это умерщвление»⁵⁶.

В систематическом умерщвлении врачей, неспособных остановить наступление старости и болезней, неспособных омолодиться, присутствовал именно мифологический аспект, собственная сила имитировалась бессилием других, а высшая степень бессилия — это обреченность смерти. Происходила подмена,

вполне объяснимая лишь в рамках мифологии: если врач не мог «котнать» смерть, то следовало «котнать» жизнь у самого врача. Отсюда и покровительство, оказываемое едва ли не всякому, кто вызывается вернуть молодость, и сказочно жестокий конец, который ждет в случае невыполнения обещания.

Другой важнейший персонаж-трикстер медицинской мифологии сталинской Москвы — доктор Алексей Андреевич Замков. Сведений о нем гораздо больше, чем о Казакове, и это понятно: Замков не был расстрелян и являлся мужем известного скульптора Веры Мухиной. По сообщению сына, Замков был хирургом, участвовал в революции 1905 года. Как отмечает современный исследователь, Мухина «вышла замуж за военного врача, в недалеком прошлом руководившего фронтовым госпиталем в армии, осуществлявшей Брусилковский прорыв»⁵⁷.

Еще в 1914 г. (по собственному признанию) Замков начал работу с мочой беременных женщин. Моча как магический агент известна давно: «Моча ребенка, по мнению колдунов, — прекрасное средство от всех сыпных болезней, заушницы, ревматизма. Они употребляют эту мочу в микстурах для вызывания демонов, дождя и гроз»⁵⁸.

Замков остроумно связал мочу с сексуальным образом — беременной женщиной, отлично понимая специфику мышления высокопоставленных заказчиков и потому объединяя сразу два образа телесного низа (моча + беременность), каждый из которых имел фаллические коннотации. При этом, как остроумно заметил Бахтин в книге, работа над которой велась именно в те годы, когда Замков создавал свой метод, «моча и кал превращают космический ужас в веселое карнавальное страшилище», снимают страх перед вечностью, делая ее «чем-то интимно-близким и телесно-понятным»⁵⁹.

В 1929 г., в «год великого перелома» (см. «Котлован») в Институте экспериментальной биологии (директор — Н. К. Кольцов) Замков приступил к проведению испытаний препарата из мочи на мышах. «В результате этих опытов», — писал Замков через шесть лет, — «оказалось, что моча беременных женщин не только стимулирует развитие половой аппаратуры у самок и самцов, но дает общий «омолаживающий» эффект»⁶⁰. Препарат из особенным образом обработанной мочи беременных был назван ГРАВИДАНОМ — от лат. *gravis* — тяжесть, беременность.

Однако в Институте экспериментальной биологии, где работал Замков, его называли знахарем; как пишет Н. В. Воронов, «началась настоящая буря». А 22 марта 1930 г. накатил и «девятый вал» — в виде опубликованного «Известиями» письма двенадцати научных сотрудников Института экспериментальной биологии, обвинивших Замкова в «личной наживе». После этого Замкова арестовали. Несколько месяцев Бутырской тюрьмы — и Замков вместе с женой был выслан в Воронеж. Вернувшись в Москву 15 мая 1933 г., он сразу возглавил Научно-исследовательскую лабораторию, уже в августе того же года преобразованную в Научно-исследовательский институт урогравиданотерапии. Быстро неувидительна: в день возвращения Замков сразу направился к М. Горькому, вызволившему его из ссылки, а «Горький сказал, что через день — 17 мая — вопрос о гравидане будет решаться на Политбюро. Горький был на этом заседании и добился создания нового научно-лечебного учреждения...»⁶¹

Достоверно известно, что лечению по методу А. А. Замкова подвергались М. Горький, К. Цеткин, В. Куйбышев, М. Шагинян, Л. Собинов. Под воздействием гравидана, писал Замков, «наблюдается восстановление угасшей половой функции в старческом возрасте как у мужчин, так и у женщин...»⁶²

С 1933 по 1937 год институт Замкова активно исцелял мочой беременных женщин. В 1929 — 1932 гг. гравиданотерапию прошли 8000 человек, в июле 1932 — мае 1933 гг. — 4000 человек. Выздоровление наблюдалось в 75—80 % случаев⁶³. Кстати, количество выздоровевших в 1929 — 1933 гг. (9000 — 9600 чел.) интересно сопоставить с числом погибших во время «жаты скорби» — голода на Украине, организованного Сталиным.

Интересен финал замковской истории. В начале 1938 г. в газете «Медицинский работник» появилась статья профессора М. П. Кончаловского «Невежество или шарлатанство?», посвященная урографиданотерапии. О содержании статьи можно судить уже по заглавию. При этом профессор точно обозначил мифологическую основу метода лечения. В моче беременных, писал он, содержится гормон пролан, ценность которого «заключается в способности повышать энергию и обмен». Моча беременной является, таким образом, источником добывания гормона». Но, замечал тут же Кончаловский, пролан «можно получить в чистом виде лабораторным путем. При чем же тут моча беременной?»¹⁴

18 февр. 1938 г. в газете появились отклики: профессоров Л. Н. Карлика, Я. А. Ратнера, Н. А. Шерешевского и М. Я. Серейского. Метод Замкова профессора дружно именовали шарлатанским, высказывались за закрытие института.

Вторая подборка откликов появилась 10 марта 1938 г. — в разгар кампании осуждения «фашистских бандитов» Левина — Плетнева — Казакова. И опять все дружно высказывались за закрытие института. Наконец, в номере за 15 апр. — ровно через два месяца после статьи Кончаловского и ровно через месяц после расстрела Казакова — в газете появилась статья некоего М. Ефремова, в которой сообщалось, что комиссия Наркомздрава пришла к заключению о необходимости ликвидировать институт Замкова.

Прежняя мифология бессмертия решительно разрушалась; утверждалась новая мифология — сакрализованной смерти.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Евдокимов И. В. У Трифона-на-корешках. Харьков, 1927. С. 47—57.

² Бунин И. А. Соч.: В 3 т. М., 1982. Т. 3. С. 431.

³ Арцишкин: Дадацкие афоризмы и заповеди // Современный Запад. 1923. Кн. 3. С. 132.

⁴ Малашкин С. И. Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь. М., 1927. С. 60.

⁵ Что касается «Антисексуса», то в нем Платонов осмеивает не только собственные «левые» идеи начала 1929-х гг. (см.: Лангерак Т. Андрей Платонов в переломном периоде творчества // Russian Literature. 1981. Vol. 9. № 3. P. 308), но и идеи, прозвучавшие в современной Платонову литературе, скажем в «Общезитии» В. Я. Зазубрина: «Гипотезы доктора Зильберштейна таковы: 1) Человечество грозит всеобщее заражение сифилисом и, следовательно, вырождение. 2) Спасти от вырождения человечество может только полным уничтожением семьи (...) функции мужа и жены должны отпасть. Оплодотворение должно быть только искусственным» (Сибирские огни. 1923. № 5/6. С. 78).

Платонов предложил другой вариант спасения.

Еще один объект пародии — это, несомненно, «Любовь пчел трудовых» А. М. Коллонтай. «Вас удивляет больше всего, что я схожусь с мужчинами, когда они мне просто нравятся, не дожидаясь, когда я в них влюблюсь? Видите ли, чтобы «влюбиться», на это надо досуг, я много читала романов и знаю, сколько берет времени и сил быть влюбленной. А мне некогда. У нас в районе сейчас такая ответственная полоса (...) Да и вообще, когда был досуг у нас все эти годы? Всегда спешка, всегда мысли полны совсем другим...» (Коллонтай А. М. Любовь пчел трудовых: Из серии рассказов «Революция чувств и революция нравов». М.; Пг., 1923. С. 43—44).

⁶ Хармс Д. И. Полет в небеса. Л., 1988. С. 348.

⁷ Одним из заметных проявлений концепции человека-зверя была евгеника — наука, нацеленная на исправление «зверской» природы человека. Евгеника снижала человека до уровня животного: искусственный подбор пар, проверка чистоты родословной, антропотехника, более и менее ценные особи, стерилизация... В этой связи нельзя не вспомнить о профессоре Н. К. Кольцове (см.: Золотоносов М. А. «Родись второрожденным тайным...» // Вопр. лит. 1989. № 4. С. 171—172) основателе «Русского евгенического журнала», пропагандиста евгеники, одним из прототипов Преображенского из «Собачьего сердца». Образ Шарика-Шарикова в этом контексте можно интерпретировать как отражение концепции человека-зверя.

⁸ Коллонтай А. М. Дорогу крылатому Эросу! Письмо

к трудящейся молодежи // Мол. гвардия. 1923. № 3 (10). С. 111—113.

⁹ Гладков Ф. В. Цемент. М.; Л., 1926. С. 9.

¹⁰ См.: Голоса против. Л., 1928. С. 115—173.

¹¹ Коллонтай А. М. Указ. соч. С. 122.

¹² См.: Мол. гвардия. 1923. № 6 (13). С. 245—249.

¹³ Характерен в этом отношении цензурный документ — циркуляр Главлита и Главного комитета по контролю за репертуаром и релициями от 2 июля 1924 г. Отмечая распространение фокстрота, шимми и др. танцев, циркуляр давал такую оценку: «Будучи порождением западноевропейского ресторана, танцы эти направлены на самые низменные инстинкты. В своей якости скупости и однообразии движений они, по существу, представляют из себя «салонную» имитацию полового акта и всякого рода физиологических извращений. (...) В трудовой атмосфере Советской Республики, перестраивающей жизнь и отмечающей гнило мешанское укладничество, танец должен быть иным — бодрым, радостным, светлым» (ЦГАЛИ Ленинграда, ф. 31, оп. 2; опубликовано: За кулисами «Министерства правды»: Документальный репортаж из цензурного архива / Публ. А. В. Влюма // Час пик. 1991, 6 мая. С. 4).

¹⁴ Четвериков Д. Атава. Л.; М., 1925. С. 267—268. Коммунистическую сексофобию выразительно охарактеризовал Н. Р. Эрдман в «Самоубийце»: некий Егорушка в замочную скважину смотрит на моющуюся женщину. На замечание: «Вы это зачем же, молодой человек, такую порнографию делаете?» — объясняет, что смотрел с марксистской точки зрения, в которой порнографии быть не может. «Идешь это, знаешь, по бульвару, и идет вам навстречу дамочка. Ну, конечно, у дамочки всякие формы и всякие линии. (...) Но сейчас же себя оборвешь и подумашь: а взгляну-ка я на нее... с марксистской точки зрения... Все с нее как рукой снимает, такая из женщины получается гадость...» (Эрдман Н. Р. Пьесы... М., 1990. С. 114).

¹⁵ В этом, кстати, проявилась одна из попыток дать «красного Льва Толстого», о которых писала М. О. Чудакова в связи с «Разгромом» (1927) А. А. Фадеева (см.: Чудакова М. О. Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературном процессе 20—30-х годов // Новый мир. 1988. № 9. С. 246—248).

¹⁶ Ср. с осторожным замечанием И. Кубикова: «В этом романе на психологическую тему А. Яковлев стремится обосновать довольно спорное положение о разлагающем влиянии женщины на творческие способности мужчины. Это произведение неудачно, на наш взгляд, уже потому, что обосновать такой тезис, т. е. «сделать его художественно убедительным, невозможно...» (Кубиков И. Александр Яковлев // Александр Яковлев. М., 1929. С. 46).

¹⁷ Яковлев А. С. Победитель. М., 1927. С. 210—211.

¹⁸ Третьяков С. М. Хочу ребенка // Совр. драматургия. 1988. № 2. С. 221.

¹⁹ Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 344.

²⁰ См.: Парамонов Б. Чевенгур и окрестности // Континент. 1987. Т. 54. С. 334.

²¹ Платонов А. П. Котлован // Новый мир. 1987. № 6. С. 85.

²² Ср.: «В Африке бездетная супружеская чета совокупляется на цветущем поле, чтобы взять у земли ее плодотворный дар, ибо там, в земле или на земле, происходит нечто похожее на то, что совершается между мужчиной и женщиной. Колхозы утвердились, но крестьянин смутно догадывался: то, что здесь произошло, было лишь насильем, но не оплодотворением. Воспринимал это новое как умерщвление, как осквернение матери» (Робакидзе Г. Убийственная душа (1933) // Дружба народов. 1990. № 4. С. 123).

²³ Платонов А. П. Котлован. С. 65.

²⁴ Там же. С. 54.

²⁵ См.: Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982. С. 153.

²⁶ «Если б был я Вандомская колонна, я б женился на Place de la Concorde» (пример указан М. В. Безродным).

²⁷ В финале рассказа молниям-столбам «Земля раскрывает свои недра все шире — еще — всю себя — чтобы зачать...» (Замятин Е. И. Сочинения. М., 1988. С. 248).

²⁸ У Тынянова половой акт дополнительно закодирован «дипломатическим» («геополитическим») кодом: «Любовь была зла, повторяема, механична, пока смех не раздул ноздри и он засмеялся. Высшая власть и высший порядок были на земле. Власть принадлежала ему. Он тупым железом входил в тучную землю, прорезал Кавказ, Закавказье, вдвигался клином в Персию. Вот он ее завоевывал, землю, медленню и упорно, входя в детали» (Тынянов Ю. Н. Ключ; Смерть Вазир-Мухтара. Л., 1971. С. 359).

²⁹ «Уж ты предакушаешь наслаждение // стоять на мне как башня два часа».

³⁰ Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. Л., 1989. С. 165.

³¹ Захер-Мазох Л. Венера в мехах. СПб., 1908. С. 154.

³² Захер-Мазох Л. Рыжие волосы // Захер-Мазох. Л. Демонические женщины. Спб., 1913. С. 21.

³³ Чудакова М. О. «Черновик романа о дьяволе...»: К истории ранних редакций романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Русская мысль. 1991, 14 июня: Специальное приложение с. IV; опубликованы отрывки из 3-й редакции романа.

³⁴ Платонов А. П. Антисексус // Новый мир. 1989, № 9. С. 169.

³⁵ Гройс Б. Сталинизм как эстетический феномен // Синтаксис. 1987, № 17. С. 105—106.

³⁶ Там же. С. 107.

³⁷ Не случайны многочисленные указания (возможно, инспирированные сверху) на полигамию Сталина в фольклоре:

Ой, калина-калина,
Много жен у Сталина...

(Борев Ю. Б. Сталиниада. М., 1990. С. 84).

По замечанию собирателя, эту частушку в 1936 г. пела соседская домработница. Он, как «идейный мальчик», спросил:

— Откуда ты, Даша, взяла, что у Сталина много жен? Это неправда.

— В деревне люди говорят, а люди все знают.

См. в той же «Сталиниаде» рассказы о сталинских оргиях с нагими вакханками и большим моржовым фаллосом, который висел под самым потолком, а также о том, что Сталину, как шварцевскому Дракону, приводили молодых девушек (с. 153—154). Ср. с фольклорным образом сексуального поведения Л. П. Берии, имевшим иные обоснования: «...А в один день надзиратель рассказал мне, что 760 женщин признали себя любовницами Берии... На самом же деле... эти женщины были его сотрудницами, информаторами и только с ним имели непосредственный контакт. У Лаврентия была феноменальная память, и он все, что касалось его служебных связей с этими женщинами, держал в уме. А потом... Они заявили, что были его любовницами! А что им было делать? Признать обвинение в агентурно-подрывной работе?» (Из интервью с вдовой Берии // Алеф. 1991, май, № 378. С. 45—46).

³⁸ 17 окт. 1935 г. был принят Закон СССР «Об ответственности за изготовление, хранение и рекламирование порнографических изданий, изображений и иных предметов и за торговлю ими».

³⁹ Жене П. П. Постышева, Постолюсовой, садисты-следователи устраивали «цирк». Так назывался допрос-развлечение... Постолюскую притаскивали в большой кабинет, где уже находилось шесть-семь молодых людей с жокейскими бичами в руках. Ее заставляли раздеться совершенно донага и бегать вокруг большого стола посредине комнаты. Она бегала, а эти ребята, годившиеся ей в сыновья, в это время погоняли ее бичами, добродушно выкрикивая поощрительные слова. А потом предлагали лечь на стол и показывать «во всех подробностях»: «Как ты лежала под Постышевым...» (История одной рукописи, которая 20 лет лежала под матрасом: Парижский разговор — Арина Гинзбург и московский писатель Лев Разгон // Русская мысль. 1991, 31 мая. С. 12).

⁴⁰ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. 2-е изд. Л., 1986. С. 333.

⁴¹ Это входило как важный компонент в этос большевистской элиты, и именно с этим, как нам представляется, связано довольно странное поведение Н. И. Бухарина, на краю пропасти демонстративно доказывавшего свою «магическую потенцию» браком с А. М. Лариной. Формула «любовь побеждает смерть» разделялась, по всей очевидности, и Бухариным. Во всяком случае, знаковый характер сексуального поведения последнего нельзя игнорировать.

⁴² См., например, апокрифический рассказ о женитьбе Сталина на машинистке Совнаркома Н. С. Аллилуевой вследствие изнасилования в поезде (Борев Ю. Б. Сталиниада. С. 67—68). Кстати, это можно сопоставить с попыткой Шарикова жениться на машинистке Васнецовой путем шантажа.

⁴³ См. об этом: Орлов А. (Фельдман Л. Л.). Тайная история сталинских преступлений // Огонек. 1989, № 52. С. 12—13. Функ-

ция альбома с рисунками хорошо объясняется заметками С. М. Эйзенштейна: «Японцы самураи. У них в «снаряжении» полагался футляр с порнографическими рисунками. Истекая кровью, самурай бросался в шатер, смотрел на них и переключал эротическое возбуждение в боевую отвагу. На многих в музее еще следы пятен крови» (цит. по: Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 97).

⁴⁴ В статье приват-доцента Гос. клинического института для усовершенствования врачей (Ленинград) В. А. Гораша отмечалось 14 случаев перевязки по Э. Штейнаху, 8 случаев пересадки половой железы у мужчин и 158 случаев эндокриностимулирующей операции на семенных путях (Омоложение в России. Л., 1924. С. 61). Писатель и врач Л. М. Василевский, в частности, сообщал, что в Москве операцию по Штейнаху делают «в трех пунктах: в хирургической клинике проф. Мартынова (проф. Мартынов и д-р Трокин), затем в клинике проф. Солововой и, наконец, на собаках, в Институте экспериментальной биологии у проф. Н. К. Кольцова (д-р Коган)» (Там же. С. 134—135).

⁴⁵ О пересадке семенников (1923) // Омоложение: Второй сборник статей. М.; Пг., 1924; О продлении жизни. М., 1923; Пересадка семенных желез: Омолаживание человека. М., 1923; Омоложение пересадкой половых желез. Л., 1924; Пересадка половых желез. Харьков, 1924; Сорок три прививки от обезьяны человеку: Омоложение. Л.; М., 1924. Последнее издание на русском языке: Воронов С., Александреску Г. Пересадка семенников от обезьяны человеку. М.; Л., 1930.

⁴⁶ Весной 1990 г. картина была экспонирована на выставке «Транзит» в Москве и Ленинграде (репродуцирована: Огонек. 1990, № 17). Стоит обратить внимание на претворенное в картине контрастное сопоставление вертикали — московского высотного дома-башни и горизонтали — «девки», растянутой вдоль некоего монументального гранитного парапета, расположенного параллельно краю картины.

⁴⁷ Домбровский Ю. О. Факультет ненужных вещей. М., 1989. С. 353—354.

⁴⁸ Климонтович Н. Любовь под березами // Искусство кино. 1988, № 6. С. 78.

⁴⁹ См.: Воронов С. А. Сорок три прививки от обезьяны человеку: Омоложение. Л.; М., 1924.

⁵⁰ Фрэзер Дж. Золотая ветвь. 2-е изд. М., 1983. С. 464.

⁵¹ См. работы Тушнова: Лечение и потенцирование организма при помощи «hystolysatov». Казань, 1929; Натуральные клеточные яды // Сборник трудов по изучению гистололизатов. Вып. I. Казань, 1931; в этой книге опубликован доклад Тушнова «Новый способ т. наз. «омоложения» организмов», прочитанный 1 нояб. 1926 г. в Научном собрании врачей Государственного института для усовершенствования врачей в Казани. Этот доклад установил приоритет Тушнова.

⁵² Клиническая медицина. 1933. Т. XI. № 11—12.

⁵³ Рапорт Я. Л. На рубеже двух эпох: Дело врачей 1953 года. М., 1988. С. 13.

⁵⁴ Власть и здоровье: Беседа с акад. Б. В. Петровским // Огонек. 1990, № 43. С. 4.

⁵⁵ См.: Правда, 1937, 8 июня. Ср.: «Вы, Шариков, третьего дня укусили даму на лестнице»; «Вы ее за грудь ущипнули». Воображение шариковых не подсказало им ничего нового и в случае с Плетневым: примитивный садизм, окрашенный сексопатией.

⁵⁶ Канетти Э. Человек нашего столетия. М., 1990. С. 418.

⁵⁷ Воронов Н. В. Умолчания, искажения, ошибки: К биографии В. И. Мухиной // Искусство. 1989, № 11. С. 17.

⁵⁸ Папюс. Практическая магия (черная и белая). Спб., 1913. Ч. 3. С. 153.

⁵⁹ Бахтин М. М. Франсуа Рабле... С. 371, 370.

⁶⁰ Замков А. А. Гравидан в медицине: Доклад на Всесоюзной конференции эндокринологов 28 марта 1935 г. // Сборник работ по урогравиданотерапии. Вып. I. М.; Л., 1937. С. 5.

⁶¹ Воронов Н. В. Умолчания, искажения, ошибки... С. 19.

⁶² Замков А. А. Гравиданотерапия как метод неспецифической терапии // Урогравиданотерапия. 1934. № 1. С. 3.

⁶³ Там же. С. 3.

⁶⁴ Медицинский работник. 1938. 15 фев.

Анатолий Кантор

Фантастика, романтика, экзотика, эротика...

Наша страна не избалована разнообразием чего бы то ни было и к тому же слишком долгие годы была скована бесчисленными запретами и психологическими комплексами. Удивительно ли, что неожиданное и молниеносное распространение эротического искусства в стране застало врасплох и власти, и ученых, и художников, и журналистов, и публику? Эротика у народа, приученного к тому, что «секса у нас нет», — это поистине нечто романтическое и даже фантастическое, некий экзотический плод. Плод оказался с гнильцой, и в этом нет ничего удивительного, — эротика, принесенная коммерческим бизнесом с Запада и Востока, и скроена по чужой мерке, и пришла из вторых рук, и не отделена от явной и тайной грязи. Вопрос о различии между порнографией и эротикой приобрел поистине жгучий характер: им занимаются министры, философы, социологи и всякий самозванный блюститель общественной нравственности, объявляющий войну тысячелетней культуре любви и выдающий мещанское ханжество за религиозную заповедь и за народную традицию. Что касается заповедей, то в Евангелии от Матфея все достаточно ясно сказано и о развратниках, и о лицемерах. А вот традиция — и народная и культурная, — по существу, почти неизвестна, а то, что знакомо, загорожено густой пеленой сплетен и предрассудков. Истории русского эротического искусства у нас нет, выставок его тоже не было, а несколько эротических «шоу» последнего времени никакой связи с русской традицией не имели. Настало, по-видимому, время взглянуть и на эту незнакомку — русскую эротику: встреча с ней может быть лучшим уроком, чем все гласные и тайные запреты.

Как ни странно звучит такое слово в приложении к эротическому искусству, но в России оно в общем довольно целомудренно. Это совсем не значит, что оно закрывало глаза, когда требовалось; напротив, оно зорко, решительно и откровенно; не боится грубых вольностей и, подчас прямой непристойности, полно то заразительного жизнелюбивого веселья, то горького сарказма; зато моральная испорчен-

ность, неуважение к женщине, издевательство над любовью идут в России не от художников, а скорее от авторов ханжеских запретов. Что же дали нам художники?

Древнейшая традиция — языческая — в свое время пристально изучалась, теперь она мало кому введена. Современный люди, вероятно, будут поражены, узнав, как сексуальная свобода, немислимая в позднейшие времена, сочеталась со столь же непонятной для потомков строжайшей регламентацией всех деталей поведения, освященных культом, ритуалом и вековым обычаем. Это древнейшее прошлое оставило только трудно расшифровываемые следы — рельефы, петроглифы, начертания на керамике, символические знаки, дошедшие до наших дней в мотивах орнамента и требующие истолкования. Гораздо лучше мы знаем и понимаем произведения «вольного искусства» христианской эпохи, причем классическое истолкование М. М. Бахтиным «смеховой культуры» средневековья оказывается очень удачным для понимания эротической струи в русской культуре — непристойной скороговорки скоморохов, озорных сказок и потешек, начерпанных на стене надписей и смешных фигурок, задорных рисунков на полях рукописей (там, куда не достигал взгляд строгих наставников). Можно сказать только, что в России этот «нижний этаж» культуры был отделен от «верхнего» (фрески, иконы, миниатюры) нагляднее, чем в странах Запада и Востока, где были промежуточные жанры — рельефы на капителях, светские миниатюры и гравюры, куда проникали и эротические мотивы.

Многообразные, нигде еще не собранные вместе и никем не проанализированные проявления русской средневековой эстетики освобождения от повседневных запретов нашли в конце концов великолепное завершение: это русская, украинская, белорусская народная картинка — знаменитый лубок. Меткая, насмешливая, гротескная картинка в сочетании с язвительным, злоречивым, «о альным» текстом была наследием семи веков древнерусской культуры; но время расцвета лубка — это уже XVIII век, когда «высокое»

профессиональное искусство все более резко отстраняется от средневекового наследия.

У русского эротического искусства XIX века были свои «три источника»: прежде всего это свой родной лубок, привычный и любезный простому народу. В XVIII веке сатирические лубки весьма нескромно демонстрировали любовные приключения франта и светской барышни, купчихи и приказчика; в пору Отечественной войны 1812 года язвительную гротескность лубка (опять-таки не без вольностей) умело использовали профессионалы — Иван Тербенёв, Алексей Венецианов, Иван Иванов; но к середине XIX века сама народная картинка (теперь уже литография) стала проходить правительственную цензуру и утратила свое стропливое вольномыслие. Другой важный источник — карикатура, появившаяся в конце XVIII века (благодаря тому же Ивану Тербенёву) под сильным влиянием политической английской сатиры. Карикатуристом был и первый классик русского эротического искусства Александр Осипович Орловский (1777—1832). Третий источник, еще более значительный, — французская бытовая картинка, легкая, озорная, насмешливая, подчас остротырическая, прославленная гравюрами Дебюкура, литографиями Домье и Гаварни. К началу XIX века относятся прекрасные памятники русского классического искусства — плоды вольнолюбивых, оппозиционных настроений, знакомых нам по поэзии «золотого века» либерального толка. Пушкинское описание пирушки у Лауры в «Каменном госте», — несомненно, воспоминание о пирушке дворянской молодежи и актрис, об атмосфере, в которой возникали вольные стихи «Опасного соседа» и «Гавриилиады» и столь же вольные рисунки Орловского.

К счастью, сохранился альбом эротических рисунков Орловского (1810—1821), куда вклеены и рисунки других авторов: Один из самых блестящих рисовальщиков своего времени (Пушкин восхищался его «быстрым карандашом»), Орловский содал в этом альбоме своего рода шедевр вольной графики, поражающий необузданностью воображения и непринужденностью штриха. Темы и образы подчас связаны с Польшей и польским прошлым художника, но весь строй его фантазии напоминает традицию русского лубка: Орловский смело играет сексуальными символами, которые живут своей причудливой жизнью, перевоплощаясь то в лошадь, то в петуха, то в крепость, то в человеческое лицо, притом похожее на того или другого современника. Такая раскованность, живость рассказа, приверженность к значимой символической детали представляют собой как бы перенесение принципов лубка в новую сферу артистически свободной импровизации, ма-

стерских графических метафор. Вместе с тем некоторые рисунки — бытовые сценки или шаржи — удивляют точностью реалистического наблюдения даже в самых рискованных ситуациях. В альбоме есть и работы большого мастера рисунка в строгом стиле классицизма: эта манера напоминает рисунки профессора Алексея Егоровича Егорова (1776—1851), кстати сказать любившего игривые сюжеты, изящные контуры обнаженных римских богинь; поистине античная красота линий оттеняет в рисунках Егорова шарливую грацию мифологических сцен.

Во второй четверти XIX века, с утверждением нового, пристального взгляда на жизнь, и в литературе, и в изобразительном искусстве, особенно в графике, появились богатейшие россыпи сюжетов; иллюстрации к романам, повестям, «физиологическим» очеркам наполнились головокружительным изобилием лиц, типов, социальных и индивидуальных образов, ситуаций, конфликтов. В этом калейдоскопе мелькают и эротические картинки нравов, особенно в метках, мастерских юмористических жанровых зарисовках Василия Федоровича Тимма (1820—1895). Но пожалуй, первые издания специально для любителей легкомысленной, веселой и бесшабашной жизни появились уже в 60-х годах, хотя, конечно, они были подготовлены гравюрами и литографами по рисункам Тимма для различных изданий — от знаменитых «Сенсаций и замечаний госпожи Курдюковой» (1840—1844) И. П. Мятлева и занимательных «Картинок русских нравов» (1842—1843) до хваткого репортажного «Русского художественного листка» (1851—1862). Другие великолепные художники тех лет — Александр Агин и Григорий Гагарин — тоже, конечно, обладали чудесным чувством юмора, огромным запасом впечатлений, острым, уверенным мастерством рисунка и подготовили все для расцвета искусства, углубляющегося в тайные уголки жизни. Но Тимм обладал для этого наибольшими способностями, он даже собирался издавать (по французским образцам) журнал «для светских людей», который мог бы стать «Плейбоем» XIX века; однако цензурные условия в России были слишком жестки даже после смерти Николая I и цензурной реформы 1865 года, а выпуск бесцензурного журнала мог быть осуществлен только за границей. Самое большее, на что могло отважиться книгоиздательство в России, — это прославленные в свое время тетради литографий Александра Игнатьевича Лебедева (1830—1898): «Погибшие, но милые создания» (3 тетради, 1862), «Пре-красный пол» (1864), «Колпак» (1864).

Вторая половина XIX века — поистине «убогое и нарядное» время русской эротики. Ее было много, она проникла во все слои общества. Иллю-

страции журналов пятидесятых и шестидесятых годов бывали иногда очень серьезными, когда рисовали «гримасы жизни». Полны горькой иронии рисунки Петра Михайловича Шмелькова (1819—1890) для журналов «Развлечение» и «Зритель»: важный чиновник или генерал, изучающий в бинокль ножки балерины, «амурничающий» со служанкой, а то и развращающий малолетнюю нищенку. Позднейшая юмористика становится развязнее, бойчей: она сопровождает гуляк в их похождениях, подглядывает за женами и мужьями, увязывается за дамами и девицами разного разбора; но и глубоко она не проникает. С середины века складывается «массовая культура» эротики. Ее образует не только расхожая журнальная юмористика, не только прямая порнография, привезенная из Парижа или Берлина, но и «высокое искусство» академиков живописи и скульптуры. Похотливый сатири и соблазнительная нимфа в скульптурной группе Петра Ставассера, ослепительные телеса нимфы, которые представил солидной публике величественный и самодовольный метр Карл-Тимолеон Нефф, были только началом. Бесчисленные картины, панно и статуи изображали полуодетых или раздетых, порхающих или возлежащих вакханок, муз, богинь, более земных рабынь и гетер или экзотических одалисок. Это искусство, вызвавшее брезгливость у молодых «нигилистов», почиталось большинством критиков как образец вкуса.

Классиком «высокого жанра» стал блестящий и удачливый профессор Генрих Ипполитович Семирадский (1843—1902). Его картина «Фрина на празднике Посейдона в Элевсине» 1889 года едва ли не лучше всех картин его соперников (не только русских) воплотила принцип «сна наяву», «сбывшейся мечты», «осуществленной сказки», который лег в основу всей массовой культуры XX века. Семирадский, пожалуй, полнее всех воплотил идеал женщины-звезды, одновременно бесконечно далекой, недоступной, манящей, но в то же время открытой всем жадным взглядам вплоть до самых запретных мест. Эта картина как нельзя лучше раскрывает саму природу эротического искусства. В нем можно выделить две тенденции: одна из них может быть названа пафосом недостижимости, другая — радостью сближения.

В старом классическом искусстве — от греческих и италийских ваз до статуй Кановы и Козловского, картин Давида и Егорова, иллюстраций Федора Толстого к поэме Ипполита Богдановича «Душенька» — доминирует холодность идеала, смягченная в той или иной мере чувственным обаянием женской красоты и уверенной статью мужской силы; эта нота недостижимого совершенства варьируется позже

в бесчисленных неоклассических подражаниях, а потом и в массовом потоке псевдоидеальных и псевдонародных картин. Но есть в мировом эротическом искусстве другая важная тема, берущая, впрочем, начало от тех же греческих ваз и римских светильников, от эллинистической скульптуры и японских гравюр; мощное выражение эта тема получила в шедеврах европейского искусства XVI—XVIII веков — в любовных приключениях мифологических героинь Корреджо и в самозабвенных объятиях сатиров и нимф, пастухов и пастушек Тициана, в нежной страсти кавалеров и дам в «Саде любви» Рубенса, в галантных празднествах Ватто, альковных жанровых сценах Фрагонара и — с другой стороны — в безудержном крестьянском вольном веселье фламандских «кermес» Рубенса, Йордана, Брауэра. Это теплое начало близости, взаимного влечения, взаимного понимания, духовного и чувственного слияния. Столкновение этих двух начал пронизывает все уровни взаимоотношений мужчины и женщины и все уровни посвященного этому искусства, притом вплоть до самого откровенного и самого непристойного, «оухального» уровня. На этом уровне тоже есть свой недостижимый идеал сверхъестественных физических способностей, пришедший из озорной сказки допетровского и позднейшего времен, из отечественного и привозного лубка, где сплелись реликты древних фаллических культов и перодирование героических песен и былин. Отсюда берут начало юмористические сексуальные гиперболы многих рисунков, в том числе принадлежащих таким мастерам, как Орловский и Кустодиев.

Можно задать себе законный вопрос: а было ли когда-нибудь в России возникшее свободно и естественно чисто эротическое искусство, в котором сливаются воедино эстетические и сексуальные начала; можно ли что-нибудь поставить в ряд с французскими или японскими гравюрами XVIII века или с карикатурами Пикассо? Скажем прямо, что прошлое к этому не располагало: русская традиция не имеет ничего похожего ни на античную вазопись, ни на резные капители готических соборов, ни на ренессансные иллюстрации к новеллам Боккаччо, ни на картины Тициана, Рубенса или Фрагонара. Лубок был своего рода ответной дерзостью, реакцией на усилившиеся запреты сверху, а эротические всплески пушкинского «золотого века» явились редким и довольно причудливым плодом недолгой поры относительной вольности. Возможно, не было случайностью, что никто из тогдашних мастеров эротики не происходил из русских семей с прочными традициями: Орловский был поляком (как позже Семирадский), Егоров — калмыком, оба в детстве наблюдали

иные, более свободные нравы. Другое дело «серебряный век» Блока, Гумилева и юного Маяковского, «Мира искусства», «Голубой розы» и «Бубнового вала». Это была едва ли не единственная в русском искусстве пора, когда быстро формировалась культура вольного эроса, а эротическое искусство выступило свободно и открыто, в своем собственном качестве. Особенно велика здесь заслуга Константина Андреевича Сомова (1869—1939). Его искусство отмечено высокой культурой и редким разнообразием. Одна из вершин русского эротического искусства — «скурильные» (то есть причудливо-гротескные) работы Сомова, замечательные тонким знанием прошлых веков, искусной стилизацией, изощренной изысканностью графического стиля. Кавалеры и дамы Сомова, его Арлекины и Коломбины, любовники и маркизы условны, символичны, строго подчинены игре любви и случая, как назвал свою пьесу драматург XVIII века Пьер Мариво. Сомов эротичен здесь во всем, даже в нейтральных ситуациях и орнаментах, эротично все его восприятие жизни; его мир — это как бы маскарад, роскошный и пышный, но совсем не радостный, где за каждой маской прячутся любовь и смерть. Дважды Сомов работал над своим шедевром — рисунками тушью и акварелью к «Книге для чтения маркизы» (1907—1908 и 1915—1917), антологии литературы рококо, составленной Францем Блаем. Работа Сомова для этой книги поражает единством концепции и разнообразием средств, ювелирной точностью каждого штриха и высоким изяществом целого. Среди роз, облаков, китайских фестонов, гротескных фигурок, прихотливых виньеток и концовков вырастают обобщенные образы — страничные акварели и перовые рисунки: здесь мир фантазии приобретает все черты жизни, истории и бытовой достоверности. Здесь не только романтическая «трансцендентальная» ирония, не только символистское ощущение бездны, скрытой за феноменами бытия, но и вполне реальное ощущение изящной и манерной игры на готовом разверзнуться историческом вулкане; XVIII век здесь тесно смыкается с XX веком.

У Сомова есть и другие работы эротического (может быть даже, и более эротического) характера, но это рисунки для редких, малотиражных изданий, для знатоков и любителей: они блещут технической тонкостью и утонченной непристойностью воображения (например, рисунки к сказу Алексея Ремизова «Что есть табак. Гоносиева повесть», 1906), но сравнивать эти небольшие миниатюры и декоративные украшения с ослепительным богатством «Книги маркизы», конечно, трудно. Есть и много других примеров эроти-

ческого виртуозного рисунка для книг и альбомов: среди его мастеров хочется особенно выделить Бориса Кустодиева, Артура Фонвизина, Дмитрия Митрохина, Владимира Конашевича, Бориса Григорьева. Предреволюционные годы были для всей этой группы только началом творческого пути художников, потом в их судьбу вмешались социальные стихии, принесшие немало трагического в их жизнь и творчество. Предреволюционная критика предвещала Дмитрию Исидоровичу Митрохину (1883—1973) блестящее будущее эротического художника, но жизнь позволила осуществить лишь немногое (сходная судьба постигла талантливейшего Конашевича). Митрохин же иллюстрировал некоторые эротические издания, например «Семь портретов» Анри де Ренья в переводе Михаила Кузмина (1921). Эти рисунки покоряют непринужденной грацией, чувственной прелестью и воздушной легкостью, даже каким-то необычным для русской культуры легкомыслием; непривычны и экзотическое обаяние чужеземных дам, и сладостная истома любви (что было подсказано, впрочем, строем стихов). Не менее удивительным и одиноким эпизодом в истории русской живописи были острогротескные, примитивистские «Венеры» Михаила Федоровича Ларионова (1881—1964): здесь воскрешалась не только язвительная дерзость русского лубка; но и сама его эстетика — прямота и бесхитростная открытость взгляда на жизнь, выразительная грубость линий, звонкий, сияющий цвет.

Все же есть два крупных мастера, которые решились остаться эротическими художниками, тем более в опасных условиях советской страны. Борис Михайлович Кустодиев (1878—1927) цитал поистине редчайшее для русского искусства пристрастие к эротическим сценам, притом уже в чреватые угрозами двадцатые годы. Но это был, пожалуй, политический протест особого рода, тем более что художник протестовал здесь и против самого себя. Автор картин «Большевик» и «Праздник II конгресса Коминтерна», иллюстратор книги «Детям о Ленине», член АХРР, исполнитель многих официальных заказов, Кустодиев создал для себя и активное оппозиционное направление: это его сцены традиционного русского быта, праздники и ярмарки, портреты Шаляпина на фоне народного гуляния, иллюстрации к повестям Лескова («Штопальщик», 1922), декорации к знаменитой лесковской «Блохе», инсценированной в 1925 году Евгением Замятиным; своего рода апофеозом русской купеческой старины и явлением воочию бессмертного национального идеала стала картина «Русская Венера» (1925—1926) — голая пышнотелая золотоволосая красавица с березовым венником в руке в бревенчатой бане. Этот ретроспективный пат-

риархальный идеал объясняет приверженность Кустодиева к гиперболизированной сексуальной героике, восходящей к традиции старых лубков. Чаще всего это образы прославленной лесковской повести «Леди Макбет Мценского уезда»: грандиозные, ошеломляюще мягкие, теплые и заманчивые, по-своему гармоничные телеса Катерины Измайловой и воинственно-хищные вылазки идущего на приступ Сергея не раз варьируются в рисунках и акварелях Кустодиева, с восторгом принимавшихся собирателями. Художник, не доживший и до пятидесяти лет, но многое переживший и скончанный тяжелой болезнью, поднялся здесь до своеобразного сексуального эпоса.

Акварели Артура Владимировича Фонвизина (1882—1973) имеют ту же подпочву, что историко-бытовые фантазии Кустодиева, но она вылилась в совсем иные формы. Кустодиев был верным сыном «Мира искусства» с его историческими стилизациями. Фонвизин остался верен символике и красочным фантазмагориям «Голубой розы» 1907 года. Едва ли не лучший русский акварелист, Артур Фонвизин в советское время с успехом показывал на выставках и в музеях акварельные портреты актрис, натюрморты, иллюстрации, но мало кто знал о скрытой стороне его творчества. Это листы, в которых он непосредственно выражал свое видение мира, свой строй духовной культуры, притом в формах, характерных именно для акварельной живописи. На листе бумаги возникает неопределенная и колористически неопределимая сложная туманность, в которой формируются смутные, тонущие в дымке изобразительные мотивы — изгиб обнаженных бедер, стройная нога в острой туфле на высоком каблучке, запрокинутая женская голова с приоткрытым, дышащим ртом; более неясно, суммарно намечены контуры мужской фигуры, изогнувшейся в любовном порыве. Фонвизинские эротические акварели принадлежат одновременно к миру поэтической мечты, фантазии, миража и к миру близкой и осязаемой реальности — настолько ощутимы, острохарактерны выхваченные из красочного тумана волнующие, напряженно пульсирующие формы женского тела в мгновение захватывающей страсти.

Художественные откровения Кустодиева или Фонвизина — редчайшие исключения в советском искусстве, в котором уже в двадцатых годах была установлена на полвека жесточайшая нравственная цензура. Природа, которую выгоняли в дверь, влетала все-таки в окно с первой оттепелью, но притом нашла себе не скоро. Лишь в 1974 году, еще в условиях полного цензурного террора, начали появляться на выставках профсоюза графиков на Малой Грузинской улице картины с сек-

уальными символами, пока еще искусно замаскированными (пионером и воего рода Икаром здесь стал Владимир Янкилевский) Лишь в 1984 году захнула, наконец, плотина, и поток эротики устремился на выставки. Надо ли дивляться, что поток оказался довольно мутным? Любовь, как утверждала (армен,— дитя свободы, и годы террористических гонений деформировали общественное сознание, которое еще не скоро придет в себя. Нет надобности описывать болезненные судороги советской эротики, выпущенной из каленной темницы. Речь здесь пойдет о ех немногих, кто сохранил подлинное уважение к эросу, к связанной с ним богатой культурной традиции.

Прежде всего надо назвать латышского художника Яниса Паулюка (1906—1984) Лишь посмертная выставка показала настоящий масштаб этого большого живописца. В картинах Паулюка, посвященных женщине, есть удивительное соединение свежего букета ярких красок, музыкальных линий, идоровой и сильной чувственности с иркой характерностью, подчеркнутой воеобычностью облика и характера его порывистой, импульсивной модели. Картины Паулюка были своего рода тодпальной радостью прошлых лет. Но исть и наши современники, художники более молодых поколений, сумевшие в трудных условиях наших дней оздать произведения, свободные как ит болезненных комплексов, искусственно навязанных запретов, так и от ексуальной бравады, наигранной лихоти, сопровождающих обычно возвращение эротики в выставочные залы аших дней. Один из них — москов-

ский живописец Иван Лубенников, владеющий многими способами создания эффектного, праздничного зрелища, воспринявший полный набор приемов современного международного монументального искусства. Но в картинах, посвященных любви, Лубенников отказывается от всякой изощренности, предпочитая сдержанность, строгость и тонкую тональную живопись, как бы накидывая на картину легкий покров тайны для двоих, вместе с тем художник честен, прям, откровенен со своим зрителем, а его образы любви ценны ощущением душевного здоровья, крепкой молодой силы.

Гораздо более порывист, неудержим в своих любовных признаниях оренбургский живописец и рисовальщик Геннадий Глахтеев. Серия его картин посвящена истории Мастера и Маргариты — своего рода «Песни песней» любящих душ нашего века. Здесь не столько любовь, сколько беспредельная тоска по любви, страх одиночества, поиски родного сердца, власть душевного магнита, выраженная в самой атмосфере пустых комнат и темнеющих окон, в сгущенном, печальном си-нем воздухе, в придавленности томлящихся любовников. Альбом рисунков Глахтеева «Проделки Эрато» интересен тем, что в 170 композициях варьируется одна тема — это тема нежности, охватившей художника, тема страстной любви, неслабеющего влечения, осторожных и деликатных прикосновений. Стиль рисунка Глахтеева чем-то близок старой классической традиции (например, рисункам Алексея Егорова), чем-то напоминает рисунки французских мастеров XX века — Майоля, Матисса,

но прежде всего в нем отражается горячая, импульсивная личность автора, и можно сказать, что сама нежность водила его рукой.

Можно найти и многие другие примеры, другие настроения, другое отношение к любви и ее тайнам. Об этом красноречиво говорят большие полотна и рисунки Анатолия Слепышева: это роскошные пиршества природы — могучие дубы с необъятными кронами, пылающие закатные небеса, полноводные реки — и среди этого торжественного великолепия беспутная и бесприютная любовь — мужики со спущенными штанами, бабы с задранными юбками. По-другому царапают душу пастели Владимира Башлыкова. На них представлены злые и язвительные горродские дамы с аккуратными прическами, бестрепетно выставляющие напоказ свою опасную наготу, свои холодные нервные тела, свои ждущие добычи груди и бедра. Есть, конечно, и более рационалистические, более прагматичные, а то и попросту циничные варианты современной эротики, но нет смысла здесь о них говорить. Как бы то ни было, эротика действительно вносит свою фантастическую и экзотическую ноту в нашу убогую жизнь и расцветивает ее своими радостными или тревожащими красками. Существенно и то, что эротическое искусство имеет в России свою традицию, пускай неровную, прерывающуюся, но у нее есть свое собственное лицо и свои ценности. Хотя она вовсе неизвестна публике, никак и нигде не освещена, но есть художники, которые улавливают эту традицию и вносят в нее свои новые ноты.



Г. А. ГЛАХТЕЕВ, Рисунок из альбома «Проделки Эрато» (арандаш 1990)



В. И. БАШЛЫКОВ Двое. Бумага, уголь, пастель 1988

Семен Карлинский

«Ввезен из-за границы...»?

Гомосексуализм в русской культуре и литературе

Краткий обзор

Что же касается гомосексуалистов, оставим Россию ее чистоту. У нас свои традиции. Этот вид общения между мужчинами ввезен из-за границы. Если они считают, что их права ущемлены, то пусть уезжают и живут в другой стране!

Валентин Распутин Интервью, данное Четвертому каналу Британского телевидения, начало 1991 года!

1

Годы сталинизма и последующий период застоя привели к положению, при котором известный писатель не осведомлен о явлении, встречающемся во все эпохи русской истории и отразившемся в русской культуре и литературе XIX и особенно начала XX в.²

Как указал В. Розанов во второй редакции своей книги «Люди лунного света» (1913), примеры гомосексуализма можно найти уже в житийной литературе средневековой Руси. В «Сказании о Борисе и Глебе» (XI в.), при описании убийства князя Бориса пр., спешниками его единокровного брата Святотополка Окаянного, упоминается его любимый «отрок», «родом угрин (т. е. венгр), именем Георгий». Борис «возложил на Георгия изготовленное для него золотое ожерелье, потому что любил его «паче меры». Когда убийцы пронзили Бориса мечами, Георгий «повергся» на его тело, говоря: «Да не остану тебе, господине мои драгьи! Да идеже красота тела твоего увядает, ту и азъ съподобленъ буду животь свой съконьчати»³. После такого заявления Георгия закололи и выбросили из шатра. Позже убийцы не смогли справиться с застежкой золотого ожерелья, подаренного Борисом Георгию, и, чтобы им завладеть, отсекали голову Георгия и забросили ее так далеко, что нельзя было воссоединить ее телом для христианского погребения.

Из всей свиты князя Бориса уцелел от резни только брат Георгия Угрин, Моисей. О его дальнейшей судьбе рассказано в «Житии преподобного Моисея Уग्रина», содержащемся в Киевском Патерике. Моисей был взят в плен слугами Святотополка и продан в рабство знатной польке. Эта женщина, как сообщается в житии, влюбилась в Моисея из-за его богатырского сложения. Целый год она умоляла его жениться на ней, однако его женщины не интересовали, и он предпочитал проводить время в обществе русских пленных. По истечении года его насмешливые отказы разозлили польку, в чьей власти он находился. Она приказала, чтобы Моисею дали сто ударов плетью и ампутировали его половые органы, добавив: «Не пощажу его красоты, чтобы и другие ею не наслаждались!» Со временем Моисей Угрин добрался до Киево-Печерской Лавры, где он принял монашество и прожил еще десять лет, предостерегая молодых людей от греха и женского соблазна.

Православная церковь причислила Моисея Угрин к лику святых как героя стойкости и целомудрия. Однако, как считал В. Розанов, сквозь шаблонную житийную формулу, унаследованную от Византии и сквозь влияние библейского рассказа о Иосифе и жене Пентефрия в «Житии преподобного Моисея Угрин» просвечивает повесть о средневековом гомосексуалисте, наказанном за отказ вступить в гетеросексуальный брак.

Еще один пример указывает на наличие гомосексуализма в Киевской Руси: князь Георгий, сын Андрея Боголюбского (XII в.), женился на знаменитой грузинской царице Тамаре, но был ею отвергнут и отослан обратно в Россию, когда выяснилось, что он ей изменял с мужчинами из ее свиты. Однако широчайшее распространение этого явления наблюдается в эпоху Московской Руси, особенно в XV, XVI и XVII вв. Об этом пишут, иногда с удивлением или негодованием, почти все иностранные путешественники, оставившие описание своего пребывания на Руси, начиная с наиболее известных — Герберштейна, Олеария, Маржерета и т. д. Причем гомосексуальные склонности, по показаниям иностранцев, встречались во всех слоях населения, от крестьян до царствующих особ.

Второстепенный английский поэт Джордж Тэрбервилл побывал в Москве в составе дипломатической миссии в 1568 г. Это было время одной из самых кровавых чисток, организованных опричниной Иоанна Грозного. Тэрбервилла поразили не столько казни, сколько открытый гомосексуализм среди русских крестьян, которых он научился называть русским словом «muzhik». В стихотворном послании «К Данси» (оно адресовано его другу Эдварду Данси) поэт писал:

Хоть есть у мужика достойная супруга,
Он ей предпочитает мужеложца-друга.
Он тащит юношей, не дев, к себе в постель.
Вот в грех какой его звергает хмель!⁴

А с другой стороны, Великий князь Московский Василий III (царствовал с 1505 по 1533 г.) имел, как предстает, исключительно гомосексуальную ориентацию. Он заточил в монастырь свою первую жену, Соломонию Сабурову, когда у нее после двадцати лет супружества не было детей, скорее всего по вине мужа. После этого Василий женился на княжне Елене Глинской, но исполнять с ней свои супружеские обязанности он мог только при условии, что к ним присоединялся в раздетом виде один из офицеров его стражи. Елена этому противилась, но не из моральных соображений, как можно бы было думать, но из опасения, что в случае разглашения на ее детей может пасть подозрение в незаконнорожденности.

Один из сыновей Василия III и Елены Глинской родился слабоумным, а другой правил Россией как Иван IV, более известный как Иоанн Грозный. Грозный был женат не менее семи раз, но его также привлекали молодые мужчины в женском одеянии. Сын одного из его главных опричников, Алексея Басманова, юный Федор Басманов («с девичьей улыбкой, с змеиной душой», по словам А. К. Толстого), достиг высокого положения при дворе благодаря его соблазнительным пляскам в женском костюме перед царем. А. К. Толстой писал с большой откровенностью о характере Федора и его связи с царем в своем историческом романе «Князь Серебряный» (1869). Особенно впечатляющая сцена, в которой приговоренный к пыткам Федор хочет разгласить

московскому населению природу своих отношений с царем, но его в тот же момент обезглавливает Малюта Скуратов, на что Федор и рассчитывал, чтобы избежать пыток. Этот же материал использовал и С. М. Эйзенштейн в своем фильме о Грозном («пляска с личинами»), но придал эпизоду с Федором политический, а не тот эротический смысл, которым эпизод был на самом деле наполнен.

2

Судя по всему, гомосексуальное поведение мужчин Московской Руси не обуздывалось ни законом, ни обычаем. Как писал хорватский священник Юрий Крижанич, проживший в России с 1659 по 1677 год, «здесь, в России, таким отвратительным преступлением просто шутят, и ничего не бывает чаще, чем публично в шуточных разговорах один хватается грехом, иной упрекает другого, третий приглашает к греху; недостает только, чтобы при всем народе совершали это преступление»¹. Единственный протест в этой сфере, дошедший с допетровской эпохи, исходил от церковных деятелей. В колоритном «Житии протопопа Аввакума, им самим написанном» рассказывается, как «неистовый протопоп» привел в ярость воеводу Василия Петровича Шереметева тем, что отказался благословить его сына, «Матфея бритобрадца». Комментируя это место, Н. К. Гудзий писал: «Мода брить бороду пришла на Русь с Запада в XVI веке. Ее усвоил даже великий князь Василий Иванович. (...) бритье бороды тогда имело эротический привкус и стояло в связи с довольно распространенным пороком мужеложества»². За отказ благословить «бритобрадца» воевода приказал брить Аввакума в Волгу.

Митрополит Даниил, популярный московский проповедник эпохи Василия III, в своем двенадцатом поучении (1530-е гг.) сначала обличает сластолюбцев, проводящих время с «блудницами», но вскоре переходит к другому виду сластолюбия и дает довольно лапидарный портрет женственных гомосексуалистов своего времени: «...женам позавидев, мужское свое лице на женское претворяещи. Или весь хошеши жена быти?»³ Даниил рассказывает, как эти молодые люди бреют бороду, натираются мазями и лосьонами, румянят себе щеки, обрызгивают тело духами, выщипывают волосы на теле щипчиками, переодеваются по несколько раз в день и напяливают на ноги ярко-красные сапоги, слишком маленькие для них. Он сравнивает их приготовления с вычурно приготовленными блюдами («некая бршна дивно сътворено на снеть») и интересуется, кого они такими приготовлениями надеются прельстить. Резюмируя все сохранившиеся сведения о мужском гомосексуализме в допетровской Руси, известный историк С. Соловьев писал — в викторианско-пуританском тоне, свойственном его эпохе: «Нигде, ни на Востоке, ни на Западе, не смотрели так легко, как в России, на этот гнусный, противоестественный грех»⁴.

3

Итак, в века, когда гомосексуалистов в Англии, Голландии, Испании и Германии казнили, пытали, жгли на кострах, во всех русских законодательствах от Русской Правды и до эпохи Петра Великого это явление не упоминалось и было безнаказанным. В первый раз в истории России наказание за «противоестественный блуд» появилось в воинских артикулах Петра I. В 1706 г., в «Кратком артикуле» князя Меншикова, было введено сожжение на костре за «ненатуральное прелюбодеяние со скотиной», «муж с мужем» и «которые чинят блуд с ребятами»⁵. Однако царь Петр, в интенсивной половой жизни которого не отсутствовали черты бисексуализма, это наказание (взятое из шведского воинского статута) вскоре смягчил. В воинском уставе Петра 1716 года уже не говорится о сожжении, а только о телесном наказании и о «вечной ссылке» в случае применения насилия. По мнению

дореволюционных специалистов, эти уложения петровского времени распространялись только на военных и не касались остального населения»⁶.

С увеличением контакта с жителями западных стран русские люди XVIII века поняли, что в этих странах относились к «содомскому греху» с ужасом и яростью. Открытый гомосексуализм допетровской Руси ушел как бы в подполье, хотя и стал заново появляться в возникших в то время религиозных сектах, особенно среди хлыстов и скопцов⁷. В екатерининскую эпоху гомосексуализм менее заметен в русской литературе и общественности, чем в предыдущий и последующий периоды, хотя сама императрица отнеслась к этому явлению весьма гуманно, предложив в своем «Наказе» 1767 г. отменить существовавшие для военных телесные наказания, полагая «стыд и бесславие», сопровождающие арест за гомосексуальное поведение, достаточной остракой.

На границе XVIII и XIX столетий появляются несколько государственных деятелей и писателей, чьи склонности были общеизвестны. Иван Дмитриев (1760—1838), ведущий поэт русского сентиментализма, был министром юстиции при Александре I. В своей поэзии Дмитриев притворялся, что он пылает страстью к некой неоклассической Хлое или Филлиде (исключение составляют его переработки басен Лафонтена «Два друга» и «Два голубя», где изображается однополая сентиментальная влюбленность). А на государственной службе он окружал себя пригожими молодыми чиновниками, некоторые из которых делали карьеру, становясь его возлюбленными. Таким же непотизмом отличалась деятельность графа Сергея Уварова (1786—1856), министра просвещения при Николае I. Уваров устроил своему любовнику, красивому, но не очень умному князю Михаилу Дондукову-Корсакову, назначение вице-председателем Императорской Академии наук и ректором Санкт-Петербургского университета. Эти назначения, при полном отсутствии квалификации, вызвали ряд ехидных эпиграмм, в том числе пушкинское

В академии наук
Заседает князь Дундук

(эта эпиграмма существует в двух вариантах, из которых один более печатен, чем другой).

Относясь отрицательно к связи между Уваровым (его личным врагом) и Дондуковым-Корсаковым, А. С. Пушкин писал о гомосексуализме с большим сочувствием в стихотворении, приложенном к письму из Одессы Филиппу Вигелю (1786—1856) от 22 октября—4 ноября 1823 года. Вигель, известный своими посмертно опубликованными мемуарами (с открытым описанием его половых склонностей), дружил с Пушкиным во время бессарабской ссылки последнего. В стихотворении, начинающемся словами «Проклятый город Кишинев!», Пушкин сетует, что Содом, этот «Париж ветхого завета», был разрушен «небесным громом» — уж лучше бы грязный, провинциальный Кишинев, где тогда жил Вигель:

Содом, ты знаешь, был отличен
Не только вежливым грехом,
Но просвещением, пирами,
Гостеприимными домами
И красотой нестрогих дев!
Как жаль, что ранними громами
Его сразил Еговы гнев!

Далее, и в стихотворении и в сопроводительном письме, Пушкин указывает Вигелю на «трех милых красавцев» — братьев, живущих в Кишиневе, которые могли бы пойти навстречу желаниям Вигеля. Ко всему этому Пушкин относится вполне благожелательно, хотя и подчеркивает в последней строке стихотворения, что его самого этот вид любви не интересует.

Менее благожелательно, но явно с большим знанием дела о гомосексуальной любви писал М. Ю. Лермонтов в своих юнкерских стихотворениях. Эти произведения не включаются в полные собрания сочинений Лермонтова, но

они неоднократно печатались в России и за границей. Наиболее авторитетное издание появилось в американском периодическом альманахе «Russian Literature Triquarterly» (1976. № 14) со статьей У. Хопкинса¹². Написанные, когда Лермонтову было двадцать лет и он учился в юнкерском училище, эти произведения рассматриваются как эротические или порнографические, в зависимости от точки зрения исследователя. Стилистически они представляют переходный момент от юношеской к более зрелой манере среднего периода творчества Лермонтова — настоящей поэтической зрелости он достигнет через три года, в стихотворении «На смерть поэта». Два из пяти вещей, опубликованных У. Хопкинсом, — «Тизенгаузену» (адресовано к соученику Лермонтова, Павлу Павловичу Тизенгаузену) и грубоватая «Ода к нужнику» — имеют темой гомосексуальные сношения между юнкерами. Описаны эти встречи с такой конкретностью, что Лермонтов, если он в них и не участвовал, то должен был хотя бы присутствовать и наблюдать.

Гомосексуализм в жизни Н. В. Гоголя и творчестве — это большая и сложная тема. В русской критике, несколько мне известно, она не затрагивалась, но на Западе о ней упоминали авторы разных стран, начиная с первых десятилетий нашего столетия. Автор этих строк посвятил этой теме обширное исследование, в котором, не прибегая к сомнительным психоаналитическим и другим теориям, рассмотрел вопрос, исходя из переписки Гоголя, показаний его современников и трактовок в его творчестве таких сюжетов, как женщина, брак, дети, семья, дружба между мужчинами и отношение религии и церкви к однополую любви, и попытаться выявить значение гомосексуальных тенденций писателя в его творчестве, равно как и в истории его гибели¹³.

Знали о гомосексуализме, хотя относились к нему без особой симпатии, и два других великана русской литературы XIX века — Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой. Первый в «Неточке Незвановой» изобразил лесбийский роман двух девушек-подружек, а в «Записках из мертвого дома» более завуалированно описал гомосексуализм среди каторжников. В дневнике молодого Толстого 1850-х гг. читаем, что его привлекали и девушки и мужчины, но что он сознательно отверг однополую любовь, ибо в мужчинах он ценил только красоту (это результат комплекса неполноценности молодого Толстого, считавшего себя крайне непривлекательным), а в девушках ценил и человечность, и доброту. В «Анне Карениной» (часть вторая, гл. XIX) показаны два офицера, которых Алексей Вронский и его друзья избегают, подозревая, что они состоят в связи друг с другом. В «Воскресении», романе, где старый Толстой хотел заклеймить весь общественный строй царской России и обрисовать с симпатией революционное движение, терпимое и сочувственное отношение к однополую любви изображено как симптом общественного загнивания¹⁴.

4

Криминализация мужского гомосексуализма была введена в истории России дважды: в первый раз при царе-жандарме Николае I в 1832 г. и снова при Сталине в 1933 г. В остальные периоды русской истории эта склонность не наказывалась. Параграфы 995 и 996 Уложения о наказаниях 1832 г. применялись редко и, по-видимому, совершенно не затрагивали привилегированные классы и людей сколько-нибудь известных. Существование этих законов ни в коей мере не мешало ни личной жизни, ни деятельности таких видных гомосексуалистов второй половины XIX века, как, например, естествоиспытатель и путешественник Никола Пржевальский¹⁵, композитор П. И. Чайковский¹⁶ и философ и романист Константин Леонтьев (см. его роман «Египетский голубь», рассказ «Хамид и Маноли» и другие произведения). В задачу данного обзора не входит рассмотрение широкого распространения гомосексуальной темы в русской литературе начала XX века (она присутствовала и в творчестве

авторов, не испытывавших гомосексуальных влечений (Д. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Минский), и тех, у кого гомосексуальные склонности были частью их биографии: Вячеслав Иванов, Михаил Кузмин, Николай Клюев, Марина Цветаева, София Парнок, Лидия Зиновьева-Аннибал). Гомосексуальная тема становится более редкой в 1920-е годы, однако она еще встречается у такого большого писателя, как Андрей Платонов (повесть «Ямская слобода», ряд гомоэротических эпизодов в «Чевенгуре»). Об отношении к литературной трактовке гомосексуальной темы в первые два десятилетия XX века говорит прием, оказанный произведениям М. Кузмина. Его первый, автобиографический, роман «Крылья» (1906) вызвал восторг Александра Блока, а при публикации первого сборника гомосексуальных стихов Кузмина, «Сети», Блок писал ему: «Господи, какой Вы поэт и какую Вы написали книгу! Я влюблен в каждую ее строчку...» В связи с появлением второго сборника Кузмина, «Осенние озера» (1912), Николай Гумилев писал в своей рецензии: «Среди современных русских поэтов М. Кузмин занимает одно из первых мест (...) затем, как выразитель взглядов и чувств целого круга людей, объединенных общей культурой и по праву вознесенных на гребне жизни, он — почвенный поэт (...)»¹⁷.

После сталинской криминализации 1933 г., встреченной Максимом Горьким восторженной статьей «Пролетарский гуманизм»¹⁸, гомосексуальная тема совсем исчезла из русской литературы и жизни. Отношение к этому явлению из сочувственно-осведомленного, как в конце XIX и начале XX вв., стало безоговорочно отрицательным и лишенным понимания, в точности так, как это было в Западной Европе в XVI и XVII веках и в Германии при нацизме. В связи с эпиграфом, приведенным в начале этого обзора, хочется спросить талантливого и вполне грамотного писателя Валентина Распутина: за какую «чистоту» России он ратует в своем интервью? За какие «свои» традиции? Как будто за чистоту и традиции Николая I, Максима Горького, Гитлера и Сталина. По зрелом размышлении, традиции, идущие от Пушкина, Пржевальского, Чайковского, Блока, Гумилева и Цветаевой, представляются более человечными и ценными¹⁹.

• ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цитирую по письму L. Joyce в редакцию «New York Review of Books» (1991. April 11).

² В античную эпоху (Древняя Греция, Римская империя, Древний Китай) гомосексуализм рассматривался как обычное явление. С распространением христианства в разных странах стали вводиться законы, основанные на ветхозаветных запретах, вследствие которых гомосексуалистов (реже лесбиянок) сжигали на костре или пожизненно заключали в тюрьмы. В XIX в. это явление стало считаться патологическим, результатом неправильного развития сексуальной психики. Во второй половине XX в. психиатры и социологи большинства западных стран после тщательных исследований (см., напр.: Kinsey A. et al. The Sexual Behavior of Human Male (1948); Kinsey A. et al. The Sexual Behavior of Human Female (1953); Hoesker E. The Adjustment of the Male Overt Homosexual // Journal of Projective Techniques 1957. N 21; и др.) пришли к заключению, что гомосексуализм не умышленный грех или преступление, не патология, а равномерное отклонение, встречающееся во все времена и у всех народов. Это отклонение, или врожденное, или образующееся в раннем детстве, охватывает 4 % всех мужчин (10 %, если включить бисексуальность) и около 2—3 % всех женщин. Гомосексуализм не заразителен и неизлечим. За последние 15—20 лет психиатры США и других западных стран перестали включать гомосексуализм в перечень душевных болезней. Из обширной литературы на эту тему могу указать на книги: В а у е г Р. Homosexuality and American Psychiatry. Princeton, 1987; I s a y R. A. Being Homosexual: Gay Men and Their Development. N. Y., 1989. См. также недавнюю книгу (Duberman M. Sires. N. Y., 1991) о вреде, причинявшемся в более ранние десятилетия попытками излечить гомосексуализм на основании недостаточно обоснованных фрейдистских и других теорий.

³ Цит. по кн.: Хрестоматия по древней русской литературе / Сост. Н. К. Гудзий. М., 1952. С. 43.

⁴ Turberville G. To Dancie. См. сборник показаний иностранцев о допетровской России: Rude and Barbarious Kingdom / Ed. by

L. E. Berry and R. O. Crommey. Washington, 1968. Стихотворный перевод автора.

⁵ Крижанич Ю. Русское государство в половине XVII века. М., 1866. Т. 2. С. 17—18.

⁶ Житие протопопа Авакума, им самим написанное, и другие его сочинения / Под ред. Н. К. Гудзия. М., б. г. С. 73—76.

⁷ Хрестоматия по древней русской литературе. С. 264.

⁸ Соловьев С. М. История России: В 6 кн. 3-е изд., Спб., 1911. Кн. 3. С. 750. Приношу благодарность А. И. Познанскому, сообщившему мне ссылки к примечаниям 5 и 8, а также сведения о законодательстве петровского времени.

⁹ Розенгейм М. П. Очерк истории военно-судных учреждений в России до кончины Петра Великого. Спб., 1878. С. 299.

¹⁰ См.: Викторский С. И. История смертной казни в России и современное ее состояние. М., 1912. С. 145.

¹¹ См. примечания и библиографию Б. Филиппова в первом томе Сочинений Николая Клюева (Мюнхен, 1969).

¹² Лермонтов М. Ю. Пять эротических стихотворений // Russian Literature Triquarterly. 1976. N 14. P. 416—429; Hopkins W. Lermontov's Hussar Poems // Ibid. 36—47.

¹³ Karlinsky S. The Sexual Labrynth of Nikolai Gogol. Harvard, 1976.

¹⁴ Козловский В. Аргументы русской гомосексуальной культуры. Материалы к изучению. Вермонт, 1986. С. 149—150. Эта книга — не лингвистический трактат, а обширный справочник по истории гомосексуальности и лесбиянок в дореволюционной России и СССР.

¹⁵ См.: Rayfield D. The Dream of Lhasa: The Life of Nikolay Przhevalsky (1838—1888), Explorer of Central Asia. Ohio, 1977. Рэйфилд указывает, что в каждую экспедицию Пржевальского включался один из его молодых возлюбленных и что главную любовь его жизни, Петра Козлова, Пржевальский встретил за несколько лет перед смертью. Козлов в свою очередь стал знаменитым исследователем Азии. См. также влюбленные и ревнивые письма Пржевальского к его казаку-ординарцу Пантелею Телешову (Известия Всесоюзного географического общества. 1940. Т. 72. № 4—5).

¹⁶ Наиболее авторитетная работа о гомосексуализме Чайковского и о гомосексуальных кругах его времени — это статья Александра Познанского: Poznan'sky A. Tchaikovsky's Suicide: Myth and Reality // 19th Century Music. 1988. Vol. 11. N 3 Эта статья — часть книги, которая должна вскоре выйти в издательстве Schirmer Books, — начисто опровергает «вынырнувшую за последние годы на Западе легенду о принужденном самоубийстве композитора.

¹⁷ Гумилев Н. Собр. соч.: В 4 т. Вашингтон, 1968. Т. 4. С. 307.

¹⁸ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 27. С. 209—210. Эта статья была опубликована и в «Правде» и в «Известиях» (1934. 23 мая). Горький был одним из редких писателей начала XX в., относившихся враждебно к литературной трактовке гомосексуальной тематики. См. его письмо к Леониду Андрееву 1907 г., где он с отвращением пишет о творчестве Вячеслава Иванова и М. Кузмина: Горький М. и Андреев Л. Неизданная переписка // Лит. наследство. М., 1965. Т. 72. С. 288.

¹⁹ Отношение к гомосексуализму, существовавшее в Московской Руси и в России конца XIX — начала XX вв., с одной стороны, и на Западе в XVI—XVII вв. — с другой, как бы обменялись местами. На Западе, вместо огульного охаивания, во второй половине XX века поняли, что наказывать людей за врожденную склонность, в которой они неповинны, так же логично, как наказывать левшей или рыжеволосых. В странах Западной Европы и в различных штатах США все больше вводится легализация гомосексуализма среди взрослых людей. Противятся такой декриминализации главным образом религиозные догматики разных христианских вероучений, иудейства и ислама. Их главные аргументы — религиозные запреты и угроза, которую якобы представляет узаконенный гомосексуализм для существования семьи (т. е. предпочитают положение, при котором гомосексуальности и лесбиянки вынуждены жениться и выходить замуж, удовлетворяя свои врожденные потребности втайне, делая несчастными себя, супругов и детей). Наиболее яростные противники легализации любят приравнивать гомосексуализм к другим половым отклонениям вроде некрофилии и к растлению детей — прием, к которому прибегнул и В. Распутин в нецитированной части его интервью. Казалось бы, не так трудно понять различие между совокуплением с трупом или младенцем и взаимной любовью двух взрослых женщин или мужчин, для которых этот вид любви является единственно возможным и «чистым» и никому не причиняет вреда.

²⁰

Университет Калифорнии, Беркли
США

Тимур Кибиров

Сортиры

Публикация поэмы Тимура Кибирова в этом тематическом номере «ЛО» может отчасти дезориентировать читателя. Здесь собраны произведения и сюжеты, так сказать, маргинальные, периферийные для русской культуры, между тем поэма эта лежит на ее магистрали, предлагая нам лирический вариант «романа воспитания» — истории душевного становления человека в эпоху. Эротика здесь нет, словарь поэмы выдержан и благопристойен, разве что ее основная субстанция находилась до сих пор за пределами высокой словесности.

Для рассказка о советской действительности миновавших десятилетий поэт выбрал удивительно точный топос: ни лагерь, ни казарма, ни больница, ни даже кладбище — пространства, давно обжитые нашим физиологическим очерком, не могут сравниться с отхожим местом по всеобщности отражению в экзистенциальном опыте народа, по славу в этом опыте самой потайной интимности с самой безусловной социальностью.

Муза Кибирова вообще отличается приверженностью к инвентарям. В поэме «Сквозь прощальные слезы» и послании «Д. А. Пригову» он инвентаризовал языки времени от 20-х годов и до отшумевшей перестройки. В «Сортирах» перед нами разворачивается пространство страны «от финских хладных скал до пламенной Колхиды» или, иначе выражаясь, «с южных гор до северных морей».

Поэма Кибирова писалась в июле этого года, как раз накануне краха коммунистической империи. В первые дни сентября, когда пишутся эти строки, можно с неожиданной ясностью увидеть душевный смысл этих инвентарей — в преддверии конца естественно пытаться запечатлеть и сохранить уходящее.

Миновавшая эпоха вобрала в себя жизни нескольких поколений, и в том числе детство, юность и молодость поколения, к которому принадлежит и автор «Сортиров», и автор этого предисловия. И каким бы точно удовлетворенным и мастерски переданным Кибировым запахом отсюда ни несло, поэт пишет о пространстве и времени, в которых ему выпало жить, с любовью. Я убежден, что это нормальное чувство душевно здорового человека.

Андрей ЗОРИН

Е. И. Борисовой

Державин приехал. Он вошел в сени, и
Дельбат услышал, как он спросил у
швейцара: «Где, братец, здесь мужники!»
Пушкин

1

Не все ль равно? Ведь клялся Пастернак
насчет триумфов — мол, струя сохранный,
Поэзия, струисы Прохладный бак
фасировый уж полон. Графомана
разностроение не кончается никак.
И Муза, диспепсией обуяна,
забыв, что мир спасает красота,
зовет меня в отхожие места —

2

В сортиры, мужники, ватерклозеты,
etc. И то сказать, давно
все остальные области воспеты
на все лады возможные. Вольно
освожденцам отечественной Леты
петь храмы, и займки, и гумно,
и бортничество — всю эту халаяву
пора оставить мальчишкам в забаву.

3

Равно как хлорофил, сегмент, дисплей, блюз, стереопэмы — все, что ловко к советскому дичку привил Андрей Андреевич. Впрочем, так же, как фарцовку огарками ахматовских свечей, обрывками цветаявской веревки, набоковской пыльцою. Нам пора сходить на двор. Начнем же со двора.

4

О, дай Бог памяти, о, дай мне, Каллиопа, блаженной точности, чтоб описать сей двор! Волною разноцветного сиропы там тянется июль, там на забор отброшена лучами фильмоскопа тень бабочки мохнатой, там топор сидит, как вор, в сирени, а пила летит из-за сарая, как стрела.

5

Там было все — от белого налива до мелких и пятнистых абрикос, там пряталась малиновая слива, там чахнул кустик дедушкиных роз, и вишня у Билибных на диво была крупна. Коротконогий пес в тени беседки изнывал от скуки, выкусывая блок. Тоску разлуки

6

пел Бейбутов Рашид по «Маяку» в окне Хвалыко. Короче — дивным садом эдемским этот двор в моем мозгу запечатлен навеки, вертоградом Господним. Хоть представить я могу, что был для взрослых он нормальным адом советским. Но опять звенит оса, шипит карбид, сняют небеса

7

между антенн хрущевских, дядя Слава, студент КБГУ, садится вновь в костюме новом на погрозаставу из пластилина. Выступает кровь после подножки на коленке правой. И выступают слезы. И любовь першит в груди. И я верчусь в кровати, френч дедушкин вообразив некстати.

8

Но ближе к теме. В глубине двора стоял сортир дощатый. Вот примерно его размеры — два на полтора в обоих отделеньях. И, наверно, два с половиной высота. Дыра имела форму эллипса. Безмерна глубь темная была. Предвечный страх таился в ней... Но, кстати, о горшках

9

я не сказал ни слова! Надо было, конечно же, начать с ночных горшков и описать, как попку холодило касание металла... Не таков теперь горшок — пластмасса заменила эмалевую гладкость, и цветов уж не рисуют на боках блестящих. И крышек тоже нету настоящих.

10

Как сказано уже, дышала тьма в очке предвечным ужасом. В фольклоре

дошкольном эта мистика дерьма представлена богато. Толстый Боря Чумилин, то прозванию Чума, рассказывал нам, сидя на заборе, о детских трупах, найденных на дне, о крысах, обитавших в глубине

11

сортира, отгрызающих мгновенно мужские гениталии... Кошмар... Доселе я, признаюсь откровенно, (фрейдист-голубчик, ну-ка, не кемары!) опаску ощущаю неизменно, садясь орлом... В реальности комар один зудел. Что тоже неприятно... Еще из песни помнится невнятно

12

смерть гимназистки некой... Но забыл я рассказать о шифере, о цвете, в который наш сортир покрашен был, о розоватом яблоневом цветке, который вешний ветер заносил в окошки над дверями, о газете республиканской «Коммунизме жол» на гвоздикке... а может, жул... нет, жол.

13

Был суриком, словно вагон товарный, покрашен наш сортир. Когда бы Бог мне даровал не стих неблагодарный, а кисть с мольбертом, я бы тоже смог, как тот собор руанский кафедральный живописал Монз, сплести венки пейзажных из сортира — утром чистым, еще не жарким, ярким и росистым,

14

когда пирамидальный тополь клал тень кроны на фасад его, и в жгучий июльский полдень — как сиял металл горячих ручек, и Халид могучий на дочку непослушную орал, катавшуюся на двери скрипучей, и крестовик злобевший поджидал блистающую изумрудом муху под шиферною крышей, и старуху

15

хакуловскую медленно вела к сортиру внучка взрослая и долго на солнцепеке злилась и ждала. А на закате лучик, ярче шелка китайского, и тонкий, как игла, сочился сзади сквозь любую щелку, и остывал спокойный небосвод в окошке с перекладиной. Но вот

16

включали свет, и наступала темень в окошке и вообще во всем дворе. И насекомых суетное племя у лампочки толклось, а у дверей светились щели... Впрочем, эта тема отдельная. Любимый мой хорей тут подошел бы более... В Эдеме, как водится, был змий. В моей поэме

17

его мы обозначим Саша Х. Ровесниками были мы, но Саша был заводилой. Не возмю греха на душу — ни испорченней, ни гаже он не был, но труслива и тиха

была моя натура, манной кашей размазанная. Он же был смелей и предприимчивей. И, может быть, умней.

18

Поэтому, когда пора настала, и наш животный ужас пред очком сменился чувством новым, он нимало не медля, не страшась, приник зрачком к округлым тайнам женского начала, воспользовавшись маленьким сучком в сортирной стенке... И боренье долга с преступным чувством продолжалось долго

19

в моей душе — но наконец я пал перед соблазном Сашкиных рассказов и зрелищ любово-страстных возалкал. Лет 7 нам было. В чаянии экстазов неведомых я млеял и трепетал. В особенности Токнишева Аза (я вынужден фамилию изменить — еще узнает, всяко может быть)

20

влекла нас — очевидно, потому, что мы чутьем звериним уловляли вокруг нее таинственную тьму намеков, сплетен. У Хохловой Гали она квартировала. Почему в греховности ее подозревали, неясно. Разведенкою была она. К тому ж без своего угла.

21

От тридцати до сорока, а может, и меньше было ей. Огромный бюст, шиньон огромный, нос огромный тоже. Тугой животик, нитка алых бус. Метр пятьдесят с шиньоном. На «Искоже» она была бухгалтершей. Но пусть читатель лучше вспомнит крышку пудры с портретом Карменситы чернокудрой.

22

И мы подстерегли ее! Когда она, как мусульманке подобает, с кувшином серебристым (лишь вода, отнюдь не целлюлоза, очищает ислама дочерей) вошла туда, куда опять — увы — не поспевают тройная рифма, я за Сашкой след шмыгнул в отсек соседний... Сколько лет

23

прошло, а до сих пор еще мне страшно припомнить это — только Сашка смог сучок проклятый вытащить, ужасный раздался крик, и звон, и плеск! Мой Бог, остолбенев, я видел, как напрасный крючок был сорван бурей, как Сашок пытался мимо проскользнуть взбешенной бухгалтерши, как оживлялся сонный,

24

залитый солнцем двор... Я был спасен каким-то чудом. Почему-то Аза заметила лишь Сашку... Как же он был выпорот! Никто меня ни разу так не порол. А после заточен он был в сарай до ночи. Впрочем, сразу, уже под вечер следующего дня к окошкам бани он манил меня.

47

схватил двустволку, вывалился в дверь с клубами пара... Никого... Лишь вьюга хохочет в очи... Впрочем, без потерь особенных все обошлось — подруга сверхсрочника пришла в себя, теперь не помню, но, наверно, на поруки был взят ассенизатор. Или суд товарищеский претерпел якут.

48

А вскоре переехали мы в новый пятиэтажный дом. Мела пурга. Гораздо выше этажа второго лежал сугроб. Каталась мелюзга с его вершины. И прогноз суровый по радио нас вовсе не пугал, а радовал — занятия отменялись. И иногда из школы возвращались

49

мы на армейском вездеходе. Вой метели заглушен был мощным ревом бензина... А веселый рядовой со шнобелем горбатым и багровым, наверно, обмороженным пургой, нас угощал в курилке и суровым измятым «Северком», и матерком. Благодаря ему я был знаком

50

уже тогда с Высоцким, Окуджавой, и Кукиным, и Городничким. Я тогда любил все это... Тошей павой на сцену клуба выплывала, чья уже не помню, дочка. Боже правый! Вот наступает очередь моя — со сцены я читаю «Коммунисты, вперед!»... Вещь славная... Теперь ее речистый

51

почтенный автор пишет о тоске по внучке, что скинула в Сан-Франциско. Ей трудно жить от деда вдалеке, без Коктебеля, без родных и близких. Но все же лучше там, чем в бардаке родимом, и намного меньше риска. И больше колбасы. За это дед клянет Отчизну... Через столько лет

52

аплодисменты помню я... В ту пору, чуть отрок, я пленен был навсегда поэзией. «Суд памяти» Егора Исаева я мог бы без труда, не сбившись, прочитать на память. Вскоре я к «Братской ГЭС» припал. Вот это да! Вот это книжка!.. Впрочем, так же страстно я полюбил С. Михалкова басни.

53

Но вредную привычку приобрел в ту зиму я — читать на унитазе. Казнь Разина я, помнится, прочел как раз в подобной позе. Ведный Разин! Как он хотел добра, и как же зол неблагодарный люд! Еще два раза в восторге пиитическом прочел я пятистишья пламенные эти. И начал третий. «Сколько в туалете,—

54

отцовский голос я услышал вдруг, — сидеть ты будешь?!» Папа был уверен,

что я страдал пороком тайным. Вслух не говорил он ничего. Растерян, я ощущал обиду и испуг, когда отец, в глаза мне глядя, мерно стучал газетой по клеенке. Два учебных года отойдут сперва,

55

каникулы настанут — подозренья папаши оправдаются тогда. Постыдные и сладкие мгновенья в дыру слепую канут без следа в сортире под немолчное гуденье огромной цокотухи. Без сомненья, читатель понял, что опять А. Х. увлек меня на поприще греха.

56

Пора уже о школьном туалете речь завести. Затянемся бычком коротким от болгарской сигареты, припрятанным искусно за бачком на прошлой перемене. Я отпетый уже вполне, и папа Челкашом меня назвал в сердцах. Курить взятжку учу я Фильку, а потом и Сашку.

57

Да нет, конечно, не того! Того я потерял из вида. В Подмосковье теперь живем мы. Воин ПВО чуть-чуть косой, но пышущий здоровьем глядит со стены строго. Половой вопрос стоит. Зовется он любовью. Пусть я басист в ансамбле «Альтаир», но автор «Незнакомки» мой кумир.

58

И вот уж выворачивает грубо мое нутро проклятый «Солищедар». Платком сопливым вытирая губы, я с пьяным удивленьем наблюдал над унитазом в туалете клуба боренье двух противных ниагар — струй белопенных из трубы холодной с кроваво-красной жижей пищеводной.

59

Прости меня, друг юности, портвейн! Теперь мне ближе водки пламень ясный. Читатель ждет уж рифмы Рубинштейн, или Эпштейн, или Бакштейн. Напрасно. К портвейну пририфмем мы сыр «Волна» или копченый сыр колбасный. Чтоб двести грамм вобрал один глоток, винтом раскрутим темный бутылек.

60

Год 72-й. Сквозь дым пожараи электропоезд движется к Москве. Горят леса, и глеет торф. Товарищ, ты помнишь ли? В патлатой голове от зноя только тяжесть, ты завалишь экзамены, а мне поставят две пятерки. Я переселюсь в общагу. А ты, Олечка, строевому шагу

61

пойдешь учиться следующей весной... Лишь две из комнат — Бодмана и наша — мужскими были. Весь этаж второй был населен девицами — от Маши скромнейшей до Нинельки разбитной. И, натурально, сладострастья чашу

испил я, как сказал поэт, до дна. Но помнится мне девушка одна.

62

Когда и где, в какой-то пустыне ее забуду? Твердые соски под трикотажной кофточкою синей, зовущейся «лапшой», вопреки зиме суровой крохотное мини и на платформе сапоги-чулки. В горячей тьме топчась под Джо Дассена, мы тискали друг друга откровенно.

63

А после я уламывал своих сожителей уйти до завтра. Пашка не соглашался. Наконец одних оставили нас. Потную рубашку уже я скинул и, в грудях тугих лицом зарывшись, торопливо пряхку одной рукой отстегивал, другой уже лаская холмик пуховой.

64

И наконец сорвав штаны, оставшись уже в одних носках, уже среди девичьих ног, уже почти ворвавшись в промежный мрак, уже на полпути к мятежным наслаждениям, задравши ее колени, чья впереди, как пишет Цвейг, пурпурную вершину экстаза, и уже наполювину,

65

представь себе, читатель! Не суди, читательница! Я внезапно замер, схватил штаны и, прошептав: «Прости, я скорю!» — изумленными глазами подружки провожаемый, пути не разбирая, стул с ее трусами и голубым бюстгалтером свалив, дверь распахнул и выскочил, забыв

66

закреть ее, помчался коридором пустым. Бурление адское в кишках в любой момент немыслимым позором грозило обернуться. Этот страх и наслаждение облегченьем скорым заставили забыть желанный трах на время. А когда я возвратился, кровать была пуста. Еще курился

67

окурочек с блестящею каймой в стакане лунном. И еще витали ее духи. И тонкою чертой на наволочке волос. И печали такой, и тихой нежности такой не знал я. И потом узнал едва ли пять раз за 18 долгих лет... Через неделю, заглянув в буфет,

68

ее я встретил. Наклонясь к подруге, она шепнула что-то, и вдвоем захотели мерзко эти суки. Насупившись, я вышел... Перейдем теперь в казарму. Строгий храм науки меня изгнал, а в мае военком... Но все уже устали. На немножко прерваться надо. Наливай, Сережка!

69

Ну вот. Продолжим. Мне давалась трудно наука побеждать. Никак не мог я поначалу какать в многолюдном сортире на глазах у всех. Кусок (то бишь сержант) с улыбкой абсолютно беззлобно разглядывал толчок и говорил спокойно: «Не годится. Очко должно гореть!» И я склониться

70

был должен вновь над чертовой дырой, тереть, тереть, тереть, и временами в секундный сон впадать и, головой ударившись, опять тереть. Ручьями тек грязный пот. И в тишине ночной я слышал, как дурными голосами деды в каптерке пели под баян «Марш дембельский». Потом они стакан

71

мне принесли: «Пей, салабон!» С улыбкой затравленную я глядел на них. «Не бойся, пей!» В моей ладони липкой стакан дрожал. Таких напитков злых я не пивал до этого. И зыбко все сделалось, все поплыло в моих глазах сонливых, к вящему веселью дедов кирных. На мокрый пол присел я

72

и отрубился... Надобно сказать, что кроме иерархии, с которой четвертый год сражается печать, но победит, я думаю, не скоро, средь каждого призыва угадать не трудно и вассалов, и сеньоров, и смердов, т. е. есть среди салаг совсем уж бедолаги, и черпак

73

не равен черпаку, и даже деду хвост поджимать приходится, когда в неуставных китайских полукедах и трениках яляется беда к нам в строй, как незаконная комета, из самоволки, т. е. вся среда казарменная сплошь иерархична. Что, в сущности, удобно и привычно

74

для нас, питомцев ленинской мечты. Среди салаг был всех бесправней Жаров Петруша. Две коронки золотых дебильная улыбка обнажала. На жирных ручках и лице следы каких-то постоянных язв. Пожалуй, он не глупее был, чем Ванька Шпак, иль Демьянчук, иль Масич, и никак

75

уж не тупее Леша Пятакова, но он был ростом меньше всех и толст, и грязен фантастически. Такого казарма не прощает. Рыжый торс полустарушечий и полуподростковый и на плечах какой-то рыжий ворс в предбаннике я вижу пред собою с гадливой и безвыходной тоскою.

76

Он плавать не умел. Когда старлей Воронин нас привел на пляж солдатский,

он в маечке застиранной своей остался на песке сидеть в дурацкой и трогательной позе. Солоней воды морской был среднеазиатской озерной влаги ласковый прибой. И даже чайки вились над волной.

77

А из дедов крутейшим был дед Жора, фамилии не помню. Невысок и, в общем, не силен он был, но взора веселого и наглого не мог никто спокойно выдержать, и свору мятежных черпаков один плевок сквозь стиснутые зубы образумить сумел однажды ночью. Надо думать,

78

он на гражданке сел. А на плече сухом и загорелом дед Жоры наколочка синела — нимб лучшей над женской головой, «Ты мое горе», — гласила надпись. Вместо кирзачей он офицерский хром носил. Майора Гладкова пышнотелую жену он совратил. И не ее одну.

79

Я был тогда и вправду салабоном. В окне бытовки пламенел рассвет. Степная пыль кружилась над бетоном. А вечером был залит туалет и умывалка золотом червонным. Все более червонным. Сколько лет сияет этот кафель! Как красивы сантехники закатной переливы!..

80

Однажды я услышал: «Эй, боец! Не запаadlo, слетай-ка за бумажкой для дедушки!» — и понял, что кратец мне настает. Дед Жора, тужась тязько, сидел с ремнем на шее. Я не лжец и не хвастун — как все салаги, с фляжкой в столовую я бегал для дедов, и койки заправлял, и был готов

81

по ГГС ответить за храпящих сержантов на дежурстве. Но сейчас я понял, что нельзя, что стыд палящий не даст уснуть, и что на этот раз не отвертеться — выбор настоящий я должен сделать. «Слушай, Фантомас, (так звал он всех салаг) умчался мухой! Считаю до одиннадцати!» Глухо

82

стучало сердце. Медленно прошел я в ленинскую комнату. Газету я вырвал из подшивки. Как тязел был путь обратный. И минуту эту нельзя мне забывать. И тут вошел в казарму Петя. И, схвативши Петю за шиворот, я зарчал: «Бегом! Отнес бумагу Жоре!» — и пинком

83

придал я Пете ускоренье... Страшно и стыдно вспоминать, но в этот миг я счастлив был. И весь багаж бумажный, все сотни благородных, умных книг не помогли мне поступить отважно и благородно. Верный ученик

блатного мира паханов кремлевских, я стал противен сам себе. Буковский

84

который раз садился за меня... Но речь не обо мне. Поинтересней предметы есть, чем потная возня нечистой совести, чем жалобные песни советского интеллигента, дня не могущего провести, хоть тресни, без строчки. В туалетах, например, рисунки! Сколько стилей и манер

85

разнообразных — от условных палок и треугольников до откровенных поз совокупленья. Хохлома, и Палех, и Гжель, и этот, как его, поднос, конечно же, красивее беспалых, безглазых этих пар. И все же нос не стоит воротить, — быть может, эти картинки приоткроют нам секреты

86

искусства настоящего. Вполне возможно, механизм один и тот же... А надписи? Нет места на стене свободного. И, Господи мой Боже, чего тут только нет. Неловко мне воссоздавать их. Буду осторожен. Квартирных объявлений бойких лог там очень популярен — номерок

87

дается телефонный и глаголы в первом лице, в единственном числе — хочу, сосу, даю. И подписи: Оля или Марина. В молодом козле, выпускнике солнечногорской школы, играло ретивое, на челе пот выступал, я помню, от волнения. Хоть я не верил в эти объявления.

88

Встречались и похабные стишки безвестных подражателей Баркова. И зачастую даже потолки яляли взору матерное слово: всем тем, кто ниже ростом, шутники минетом угрожали. Но сурово какой-то резонер грозил пезу, который пишет здесь, а не в газету!..

89

Вот, в сущности, и все. Давно пора мне закругляться. Хоть еще немало в мозгу моем подобного добра — и липкий кафель Курского вокзала, и на простынке смертного одра носатой утки белизна, и кала анализ в коробке, и турникет в кооперативном платном нужнике.

90

И как сияла твердь над головою, когда мочился ночью на дворе, как в электричке мечешься порою и вынужден сойти, как в январе снег разукрашен яркою мочою, как злая уловка щиплетса в ноздре, как странно надпись: «Требуется салфетки» — читать в сортире грязном, как конфетки

91

из всякого дерьма творит поэт.
Пускай толпа бессмысленно колеблет
его треножник. Право, дела нет
ему ни до чего. Он чутко внемлет
веленьям — но кого? откуда свет
такой струится? И поэт объемлет
буквально все, и первую любовь
ко всякой дряни ощущает вновь.

92

«Гармония есть цель его». Цитатой
такой я завершаю опус мой.
Или еще одной — из Цинцината.
Цитирую по памяти — Земной...
нет, мировой... всей мировой проклятой...
всей немоте проклятой мировой
назло сказать... нет, высказаться... Точно
не помню, к сожалению... Но построчно

93

когда бы заплатили — хоть по два
рубля — я получил бы куш солидный.
Уже 7 сотен строк. Пожалуй, хва.
Кончаю. Перечесать немного стыдно.
Мной искажалась строгая строфа
не раз. Знаток просодии ехидный
замечит незаконную стопу
шестую в ямбах пятистопных. Пусть

94

простит Гандлевский рифмы. Как попало
я рифмовал опять. Сказать еще?
И тема не нова — у Марциала
смотри, Аристофана и еще,
наверно, у Менаандра. И навалом
у Свифта, у Рабле... Кого еще
припомнить? У Гюго канализация
парижская дана. Цивилизацией

95

ватерклозетов Запад обозвал,
по-моему, Леоитьев. Пушкин тоже
об афедроне царском написал
и о хвостовской оде. И Алеша
в трактире ужасался и вздыхал,
когда Иван, сумняшеся ничтоже,
его вводил в соблазн, ведя рассказ
о девочке в отхожем месте. Вас,

96

быть может, удивит, но Горький окол
об испражнении революционных толп
в фарфор... Пропустим Белого и Блока...

А вот Олеша сравнивает столп
библейский с кучкой кала невысокой.
Таксист из русских деликатен столь,
что воду не спустил. И злость душила
бессильная эстета-педофила.

97

И Вознесенский пишет, что душа —
санузел совмещенный... Ну, не знаю.
Возможно... Я хочу сказать — прощай,
читатель. Я на этом умолкаю.
Прощай, читатель, помнись обещаю!..
Нет! Погоди немного! Заклинаю,
еще немного! Вспомнил я сейчас
о том, что иногда не в унитаэ

98

урина проливается. О влажных
простынках я ни слова не сказал.
Ну согласиись, что это крайне важно!..
Однажды летней ночью я искал
в готическом дворце многоэтажном
уборную. И вот нашел. И стал
спокойно писать. И проснулся тут же
во мгле передраассветной, в теплой луже.

99

Я в пятый класс уже переходил.
Случившееся катастрофой было.
Я тихо встал и простыню скрутил.
На цыпочках пошел. Что было силы
под рукомышкой я выводил
пятно. Меж тем светало. И прорбили
часы — не помню сколько. Этот звон
таинственным мне показался. Сон,

100

казалось, длился. Потихоньку вышел
я из террасы. Странно освещен
был прозрачный наш двор. (смотрите выше
подробнее о нем). И небосклон
уже был светел над покатою крышей
сортирною. И, мною пробужден,
потягиваясь, вышел из беседки
коротконогий пес. Качнулись ветки

101

под птицею беззвучной. На песке
следы сандалий... Улица пустынна
была в тот час. Лишь где-то вдалеке
протарахтела ранняя машина...
На пустыре, спускавшемся к реке,
я встретил солнце. Точно посредине

пролета мостового, над рекою
зажглось, и пролилось, и — Боже мой! —

102

пурпурные вершины предо мною
воздвиглись! И младенческая грудь
таким восторгом и такой тоскою
стеснилась! И какой-то долгий путь
открылся, звал, и плыло над рекою,
в реке дробилось, и какой-нибудь
искал я выход, что-то надо было
поделать с этим! И пока светило

103

огромное всходило, затопил,
расплавив мост над речкой, я старался
впервые в жизни уловить мотив
еще без слов, еще невинный, клялся
я так и жить, вот так, не осквернив
ни капельки из этого!.. Менялся
цвет облаков немислимых. Стоял
пацан босой, и ветер оведал

104

его лицо, трепал труссы и челку...
Нет. Все равно. Бессмысленно. Прощай.
Сейчас я кончу, прохрипев без толку:
Поэзия!.. И, в общем, жизнь прошла.
Верней, проходит. Погляди сквозь шелку,
поплачь, посмейся. Вот и все дела.
Вода смывает жалкие листочки.
И для видений тоже нет отсрочки —

105

лирический герой встает с толчка,
но автор удаляется. Ни строчки
уже не выжмешь. И течет река
предутренняя. И поставить точку
давно пора. И, в общем, жизнь легка,
как пух, как пыль в луче. И нет отсрочки.
Прощай, А. Х., прощай, мой бедный друг.
Мне страшно замолчать. Мне страшно
вдруг

106

быть поглощенным этой немотою.
И ветхий Пушкин падает из рук.
И Бейбутов тяжелою волною
уже накрыт. Затих последний звук.
Безмолвное светило над рекою
встает. И веет ветер. И вокруг
нет ни души. Один лишь пес блохастый
мне тычется в ладонь слюнявой пастью.

Художественный редактор И. А. ВАСИЛЬЕВ. Технический редактор В. А. АВДЕЕВА. Корректоры Е. П. ЧЕПЛАКОВА, И. В. ШАРАЕВСКАЯ.

Репринтное воспроизведение текста журнала «Литературное обозрение» № 11 за 1991 год. Подписано к печати 21.05.92. Формат 84×108¹/₁₆. Бумага газетная. Офсетная печать. Усл. печ. л. 11,76. Тираж 50 000 экз. Заказ № 433. Цена договорная.

Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат Министерства печати и информации Российской Федерации 142300, г. Чехов Московской области.