

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ

ЗАПИСКИ

*Вестник литературоведения
и языкознания*

ВЫПУСК 32

Часть 1

200 лет М. Ю. Лермонтову и А. А. Хованскому

110 лет А. И. Введенскому

Пчелы, мед и трагедия: И. Анненский и Ф. Сологуб

Неопубликованный фельетон А. В. Дружинина

Две пьесы о любви: Н. Н. Евреинов и Н. Г. Смирнов

2014—2015

ИЗДАНИЕ ОСНОВАНО А. А. ХОВАНСКИМ В 1860 ГОДУ

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ
ЗАПИСКИ

*Вестник литературоведения
и языкознания*

2014–2015

ВЫПУСК 32

Часть 1



ВОРОНЕЖ
2015

УДК 80
ББК 83.3(2Рос-Рус)я43
Ф54

Редакционная коллегия:

А. А. Фаустов (главный редактор),
В. М. Акаткин, О. А. Бердникова, А. Б. Ботникова,
Г. Ф. Ковалев, А. С. Крюков, О. Г. Ласунский,
А. М. Ломов, Т. А. Никонова, С. В. Савинков,
И. А. Стернин, С. Н. Филюшкина

Ф54 **Филологические записки** : вестник литературо-
ведения и языкознания. 2014–2015. Вып. 32 / Воронеж-
ский государственный университет. – Воронеж : Из-
дательский дом ВГУ, 2015.

ISBN 978-5-9273-2301-2

Ч. 1. — 2015. — 388 с.

ISBN 978-5-9273-2302-9

«Филологические записки» – продолжающееся науч-
ное издание, которое развивает традиции одноименного
воронежского журнала (1860–1917). На страницах вестника
рассматриваются актуальные проблемы истории и теории
литературы, языка, публикуются архивные материалы.
Выпускается филологическим факультетом ВГУ.

Издание адресовано филологам-специалистам, учителям-словесникам, студентам, всем, кто интересуется ли-
тературой и вопросами языка.

УДК 80
ББК 83.3(2Рос-Рус)я43

ISBN 978-5-9273-2302-9 (ч. 1)
ISBN 978-5-9273-2301-2

© Авторы статей, 2015
© Оформление, оригинал-макет.
Издательский дом ВГУ, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Часть 1

«Наставник и наблюдатель». К 200-летию со дня рождения А. А. Хованского	5
--	---

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА и 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. И. ВВЕДЕНСКОГО

<i>Фраустов А. А.</i> Субъект и мир в лермонтовском «Парусе»	8
<i>Леонова М. П.</i> Повествователь и его стратегии в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»	17
<i>Иваницкий А. И.</i> О ролевом характере «водяного общества» (К вопросу о том, кто «герой нашего времени» в романе Лермонтова).....	30
<i>Москвин Г. В.</i> Почему и зачем Печорин похитил Бэлу? (К феноменологии литературного поступка).....	43
<i>Таборисская Е. М.</i> Две Тамары Лермонтова – балладный и байро- нический контексты	56
<i>Мирзаев А. М.</i> Время, Смерть и Бог: Случай Александра Введенского	62
<i>Козюра Е. О.</i> Об одной барочной параллели к драматической поэме А. И. Введенского «Кругом возможно Бог»	87

ЛИТЕРАТУРА В ДВИЖЕНИИ ЭПОХ

<i>Евзлин М.</i> Пчелы, мед и трагедия: И. Анненский и Ф. Сологуб.....	96
<i>Нагина К. А.</i> Миф об олене в русской литературе: сюжеты, мотивы, интерпретации	151
<i>Шульц С. А.</i> «Мертвые души» Гоголя и карнавализованные жанры фольклора	171
<i>Удодов А. Б.</i> Мотив странничества в художественной антропологии «Тихого Дона»	183

ИЗ МИНУВШЕГО: ВОСПОМИНАНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, СООБЩЕНИЯ

<i>Дружинин А. В.</i> Интермедия между первой и второй частью «Заметок Петербургского туриста», или Летняя поездка господ Лызгачова, Буйновидова и Брандахлыстова к российским литературным знаменитостям. Публикация, вступительная статья и примечания Н. Б. Алдониной	192
<i>Яблоков Е. А.</i> О странностях любви. Предисловие к двум публи- кациям	254
<i>Евреинов Н. Н.</i> Робот любви. Публикация, подготовка текста и примечания Е. А. Яблокова	268
<i>Смирнов Н. Г.</i> Ликвидация любви. (Сцены из будущих времен) Публикация, подготовка текста и примечания Е. А. Яблокова.....	337

Часть 2

<i>Жуковский Д. Д. Слово – Образ – Звук. Публикация Т. Н. Жуковской; подготовка текста Т. Н. Жуковской и Н. А. Молчановой; вступительная статья Т. Н. Жуковской, Н. А. Молчановой и А. А. Фаустова</i>	393
<i>Струве Н. А. В. Н. Бунина: скромность и присутствие. Интервью В. В. Бойкова</i>	589
<i>Бунина В. Н. Письмо Е. А. Струве. Публикация и примечания В. В. Бойкова</i>	593
<i>Карельский А. В. Эпистолярные удовольствия. Публикация и предисловие О. Б. Вайнштейн</i>	596

УЧИТЕЛЮ СЛОВЕСНОСТИ: О ЛЮБВИ

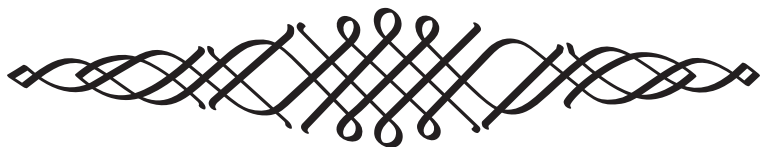
<i>Мельник В. И. Этика и поэтика духовного преображения в романе «Обрыв» (покаяние бабушки Бережковой)</i>	637
<i>Куркина Т. Н. Семантика «греха» в ситуациях гордыни и прелюбодеяния в романах Л. Н. Толстого</i>	647
<i>Гуреев В. Н. О какой любви писал А. И. Куприн в рассказе «Гранатовый браслет»?</i>	654

АСПИРАНТСКАЯ ТРИБУНА

<i>Токарева Н. В. Мечта в поэтической системе П. И. Шаликова</i>	667
<i>Шохина Е. В. Зимние мотивы в лирике П. А. Вяземского</i>	672
<i>Фомина Ю. В. Семантика жеста в повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича»</i>	678
<i>Просовецкий Д. Ю. Психолингвистический метод выявления оценки, содержащейся в слове</i>	685
<i>Евстратова Е. А. Textoобразование и стилообразование композиционной формы речи описания–рассуждения в данных смыслов на материале романа И. Шмелева «Солнце Мертвых»</i>	690

ИМЕНА, СОБЫТИЯ, ФАКТЫ, КНИГИ

<i>Памяти М. М. Гиришмана (20 октября 1937–17 мая 2015)</i>	700
<i>Ляпина Л. Е., Михновец Н. Г. О Евгении Михайловне Таборисской</i>	705
<i>Ботникова А. Б. Светлая память</i>	714
<i>Сальман М. Г. К родословной Ю. М. Лотмана</i>	718
<i>Андреюшкина Т. Н. Неизвестные поэты немецкого натурализма</i>	727
<i>Аркадьева Т. Г., Федотова Н. С. Новое о производных предлогах русского языка</i>	737
<i>Соколова Е. В. Филологическое приношение В. И. Тюпе</i>	740
Наши авторы	742



**«НАСТАВНИК И НАБЛЮДАТЕЛЬ».
К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
А. А. ХОВАНСКОГО**

В феврале 1814 г. в Пензенской губернии родился человек, который придумал и создал «Филологические записки», долгое время (почти два десятилетия) остававшийся единственным филологическим журналом в России. Этот человек – Алексей Андреевич Хованский, бывший бессменным редактором-издателем «Филологических записок» с 1860 г. до самой своей смерти в 1899 г.

Жизнь Хованского – типичная биография русского интеллигента XIX в. или, вернее, одна из типичных версий такой биографии. Отец Хованского был дьяконом, мать происходила из духовного звания. По воспоминаниям современников, и сам Алексей Андреевич был человеком искренне религиозным; на известном фотографическом портрете он выглядит скорее как священнослужитель, чем как лицо светское. У Хованского было два брата и три сестры, попечение о которых после смерти отца он взял на себя. Одного из братьев – Ивана – Хованский подготовил для поступления в Саратовское духовное училище; впоследствии тот высоко поднимется по лестнице церковной иерархии и закончит свою жизнь в сане епископа Сухумского.

Учиться Хованский начал в Пензенском духовном училище, затем перевелся в Саратовскую духовную семинарию и еще до ее окончания (в 1837 г.) стал работать учителем чистописания, русского языка и арифметики в Камышинском духовном училище, проявив уже здесь выдающиеся учительские способности.

В 1845 г. Хованский в силу причин вполне случайных, но для судьбы нашего города более чем счастливых получил должность учителя скорописи в Воронеже в только

что открывшемся Михайловском кадетском корпусе, причем даже к этому не самому вдохновляющему предмету он отнесся творчески, выпустив интереснейшее практическое руководство по обучению скорописи и чистописанию. Вскоре Алексей Андреевич начнет преподавать и русский язык и будет заниматься этим до 1867 г., когда выйдет в отставку и целиком посвятит себя «Филологическим запискам» – главному детищу своей жизни. Собственно, поначалу журнал и задумывался, как напишет сам Хованский в автобиографических заметках, для «обмена мыслями» между преподавателями русского языка и словесности.

Выпуск «Филологических записок» был для Хованского подлинным служением. Он занимался журналом в буквальном смысле денно и нощно, совмещая в одном лице издателя, редактора, корректора, секретаря и автора ряда статей, и, по свидетельству близких, нечасто имел в году хотя бы неделю для отдыха. С необыкновенной самоотверженностью Алексей Андреевич отыскивал достойные публикации материалы, читателей и – деньги, которые иногда попадали в его руки едва ли не по чудесному произволению. А подписка на журнал шла трудно, в первые годы она редко достигала 200 человек.

В «Филологических записках» печатались, можно сказать без преувеличения, все крупнейшие для того времени (да и не только для того) отечественные знатоки русского языка, литературы, славянских древностей: от А. А. Потебни – до Я. К. Грота. Именно благодаря «Филологическим запискам» уже в 1880-е гг. Воронеж приобрел славу «Филологического города».

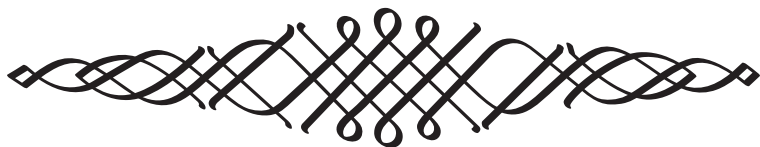
При этом Хованский отличался чрезвычайной скромностью, так что отказывался даже сделать вывеску редакции журнала, и, при всей общероссийской известности «Филологических записок», многие воронежцы не знали об их существовании. Лишь на смертном одре Алексей Андреевич скажет дочери, что теперь можно о вывеске подумать.

Оценивая заслуги Хованского в дни одного из его юбилеев, академик Ф. И. Буслаев написал в теперь уже полузабытом (и от этого вдвойне выразительном) торжественно-патетическом стиле:

Хованского я хорошо знаю и давно привык уважать в нем одного из усерднейших деятелей, посвятивших себя на пользу отечественного просвещения. Более четверти столетия своими «Филологическими записками» он возбуждал и поддерживал интересы и любовь преподавателей и других специалистов к родному языку и словесности и своею неусыпною ревностью вызывал их на сотрудничество в разработке вопросов по этим предметам, столько же в ученом, как и в учебном отношении; и этим путем воспитывал целое поколение дельных преподавателей: он был для них как бы наставником и наблюдателем.

И действительно, Хованский был передовым дозорным, прокладывающим путь для общественного признания и консолидации тогда еще совсем юной российской филологической науки. Будем надеяться, что присматривает он за ней и до сих пор.

От редакции



К 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова и 110-летию со дня рождения А. И. Введенского

А. А. Фаустов

СУБЪЕКТ И МИР В ЛЕРМОНТОВСКОМ «ПАРУСЕ»

О «Парусе» (1832) написано много¹, и это не случайно, поскольку в нем, как и в некоторых других ранних лермонтовских текстах (не только лирических – упомяну хотя бы о «<Вадиме>» (1833–1834?) или «Измаил-Бее» (1832)), проглядывает то, что в позднем творчестве поэта уйдет вглубь. И то, что Лермонтов тексты эти не печатал, свидетельствует, помимо всего прочего, о нежелании приоткрывать перед читателем нечто излишнему афишированию не подлежащее, предназначенное скорее для внутреннего пользования (дневникового или эпистолярного), чем для публичного предъявления.

Для начала стоит присмотреться к одному моменту, который почти не попадал в поле зрения истолкователей «Паруса». Это вопрос о том, кто в стихотворении говорит. Смысл вопроса прояснится, если мы обратимся к тому самому фрагменту поэмы А. А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский» (1828), откуда, как известно, Лермонтов взял первую строку своего стихотворения. У Бестужева перед нами условно-личная нарративная инстанция, кото-

¹ См., напр., достаточно полную подборку работ: http://lermontov.rhga.ru/lich/index.php?SECTION_ID=219 Из числа пропущенных на сайте исследований см. особенно: *Савинков С. В.* Буря versus покой: о поэтике «рокировки» в творчестве Лермонтова // Лермонтовские чтения 2009. СПб., 2010. С. 90–96.

рая, во-первых, не локализована в пространстве (ее взгляд фиксирует все – от паруса до колчана у ног пловца) и которая, во-вторых, легко переходит от рисовки увиденного в 3-м лице к риторическому заклинанию путника, несомого порывом бури («Безумный! черпает ладья, / Пловец! руби свое ветрило: / Пусть колыбель твоя – ладья; / Но бездна может быть могилой» и т.д.)².

У Лермонтова другое. Как давно и не раз было замечено, перемещение из первой строфы во вторую сопровождается изменением пространственной точки зрения. В первой строфе челнок запечатлен издали, во второй – вблизи, и уже благодаря этой динамике позиция наблюдателя получает воплощенный, личный характер, так что мы вправе назвать подобную нарративную инстанцию скрытым, имплицитным лирическим «Я». Работает на такое утверждение полюс 1-го лица и то, что речь в стихотворении строится в одной коммуникативной перспективе. В отличие от условно-риторического превращения объекта наррации в ее адресата у Бестужева-Марлинского (и подобный ход был хорошо знаком русской поэзии той эпохи), слова лирического субъекта у Лермонтова так и не будут обращены к парусу – они только о парусе, и отвечает на них «Я» самому себе. Причем здесь есть определенный ритмический принцип: вопросы задаются на дистанции от объекта, а ответы на них даются рядом с ним.

Что же кроется за такой планировкой мира? Прежде всего следует задуматься о нестабильности позиции лирического субъекта, о его незакрепленности на берегу (откуда, очевидно, мы вместе с «Я» и смотрим в первой строфе на белеющий в «тумане моря» парус, который, как под занавес выяснится, жаждет бурь). Фоновая поэтическая модель для такой диспозиции, когда наблюдатель пребывает на суше, а его взору предстает буря на море и зачастую – терпящий крушение корабль, восходит еще к античным источникам. Наиболее полномасштабно она дана в начале второй книги поэмы Лукреция «О природе вещей», в более эпизодических версиях – в целом ряде горацянских од. А в русских переводах Горация мы встречаемся иногда с нарочитым

² Бестужев-Марлинский А. А. Второе полное собрание сочинений. СПб., 1847. Т. 4. Ч. XI. С. 28.

распространением этой базовой ситуации. (Оговоримся, что нарратологически подобные тексты, как правило, устроены таким образом, что субъект речи не является наблюдателем: он лишь живописует ситуацию наблюдения и рефлектирует над ней.) К примеру, в одном из «подражаний» одам Горация И. И. Дмитриева (1794) появляются очень выразительные стихи, эквивалента у которых нет ни в оригинале, ни в более аутентичных переводах: «Пусть грозный океан клокочет под валами, / Пусть буря черными крылами / При блеске молний восшумит – / Мудрец на брань стихий спокойно с берега зрит»³. Но крупным планом такая наделенная более чем прозрачным аллегорическим потенциалом диспозиция реализуется в русской поэзии (причем с привязкой к лирическому субъекту) в пятой из «Анакреонтических од» М. М. Хераскова (1762) – «О суетных желаниях». Отвлекаясь сейчас от довольно-таки хитроумно-диалектического разыгрывания в оде ее «морали» (в результате которого буквальное противопоставление суши и моря во многом нейтрализуется), сформулируем саму эту «мораль». На вопрос, что приводит людей к гибели, в оде предлагается такой ответ: «Виновны в том желанья, / Которы нас приводят / За тленностью гоняться»⁴. И пространственным адекватом этого у Хераскова выступает, в любом случае, именно утрата позиции наблюдателя.

В такой перспективе нестабильность положения лирического «Я» в «Парусе» может прочитываться как захваченность желанием. Но желанием чего? У Лермонтова есть два стихотворения – оба ранние, 1831 и 1832 гг. соответственно, которые так и озаглавлены – «Желание» и «Желанье» – и которые позволяют уловить, как функционирует это переживание в лермонтовском мире. В первом из них лирическое «Я», увидев над собой пролетевшего ворона, тотчас же пожелает превратиться в него, и большая часть стихотворения – это мечтательное путешествие лирического субъекта в птичьем облике на свою историческую прародину. Лирическое «Я» второго стихотворения – это заточенный в темнице, который в своем воображении (замещающем зрение) поочередно рисует в трех строфах три картины

³ *Дмитриев И. И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1967. С. 91.

⁴ *Херасков М. М.* Творения. М., 1796–1803. Ч. VII. С. 249.

вольной жизни. И вводятся эти картины рефренным изъ-
явлением желания (*дайте*), причем вторая из них откро-
венно – хотя и не в унисон – перекликается с «Парусом»:
«Дайте мне челнок досчатый / С полусгнившею скамьей, /
Парус серый и косматый, / Ознакомленный с грозой. / Я
тогда пущусь в море / Беззаботен и один, / Разгуляюсь на
просторе / И потешусь в буйном споре / С дикой прихотью
пучин» (2; 47)⁵. Было бы несложно показать, что три эти
картины не только в лермонтовской системе координат,
но и сами по себе совершенно не стыкуются друг с другом.
И то, что они объединены заглавием, в котором желание
стоит в единственном числе, чрезвычайно симптоматич-
но. Желание у Лермонтова отличается неустойчивостью и
переменчивостью, поскольку всякий раз оказывается на
время целиком подвластным предмету, который очутил-
ся в фокусе зрения – внешнего или внутреннего (при том,
что сами излюбленные поэтом предметы можно пересчи-
тать по пальцам). Желание в лермонтовском мире прежде
всего – продукт визуального соблазна, исходящего из мира
объектов – реальных или мечтательных. И разворачивает-
ся оно в особой плоскости. Попав под излучения объекта,
лермонтовский субъект испытывает желание так или ина-
че идентифицировать себя с ним, и желание это может до-
стигать градуса прямой зависти, если идентификация по-
чему-либо воспринимается как нечто невозможное: «Я же,
напротив, / Только завидую звездам прекрасным, / Только
их место занять бы хотел» (1; 219) (как об этом говорится, к
примеру, в стихотворении 1831 г. «Небо и звезды») ⁶.

Но у подобного видимого подчинения объектам есть и
оборотная сторона. Перед лицом такого рода наблюдате-
ля объекты утрачивают свою независимость: вся их цен-
ность сводится к тому, чтобы оказаться на линии взгляда,

⁵ Лермонтовские тексты здесь и далее цит. с указанием тома и страниц по: *Лермонтов М. Ю.* Сочинения : в 6 т. М. ; Л., 1954–1957.

⁶ Ср. некоторые наблюдения над идентификационной логикой у Лермонтова, которая, впрочем, традиционно объясняется отсылкой к романтической философии и к ее основе – мифопоэтическому мышлению, предполагающему стирание границ между субъектом и миром: *Van Baak J.* Субъект и мир у Лермонтова. Опыт семантического обобщения // *Russian Literature*. 1993. Vol. XXXIV. P. 1–20.

при перемене которого они сразу же девальвируются. И в этом смысле «Парус» – весьма характерный пример: перенесшись на челн и осуществив тем самым свое идентифицирующее желание, лирическое «Я» в ответах самому себе демонстрирует явное разочарование в объекте – *увь! как будто*. (Замечу в скобках, что подобному же чередованию циклов очарований – разочарований впоследствии будет подчинено поведение Печорина.) Столь двусмысленные отношения между субъектом и миром очень хорошо вписываются в сценарий существования нарциссической личности, по крайней мере, в той версии ее понимания, которую предложили в свое время Алиса и Михаэль Балинты⁷. Свои отношения с внешним миром такая личность и выстраивает на основе идентификационной логики, которая представляет собой «расширение Я», своеобразную «душевную мимикрию»⁸. Нарциссический субъект не может перенести того, что «кроме него существует еще что-то другое», и реакции на мир типичного нарцисса М. Балинт охарактеризует так: «Возможность существования нейтрального объекта, который через “работу овладения” должен стать сотрудничающим партнером, даже не подразумевается»; «Реакция на любую нестыковку или дисгармонию между субъектом и объектом будет состоять в резких и интенсивных внешних проявлениях... <...> будто и “я”, и весь мир разбиты вдребезги, будто индивид затоплен чистыми абсолютными агрессивно-деструктивными импульсами»⁹.

⁷ Дистанцируюсь от собственно психоаналитического подхода к теме (применительно к литературе и искусству он разработан более чем широко и противоречиво; ср., к прим.: *Hutcheon L. Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. London, 1991; *Alcorn M. W. Narcissism and the Literary Libido: Rhetoric, Text, and Subjectivity*. NY; London, 1994; *Levine S. Z. Monet, Narcissus, and Self-Reflection: The Modernist Myth of the Self*. Chicago; London, 1994; *Смирнов И. П. Психодиахнонологика. Психохистория русской литературы от романтизма до наших дней*. М., 1994. С. 338–341; и др.). Концепция нарциссизма (в балинтовской ее версии) представляется в первую очередь удобной моделью для описания того, как соотносятся в творческом мире Лермонтова субъект и объект.

⁸ Ср.: *Bálint A. Die Psychoanalyse des Kinderzimmers // Zeitschrift für psychoanalytische Pädagogik*. 1932. № 2–3. S. 105, 112.

⁹ *Балинт М. Базисный дефект: терапевтические аспекты регрессии*. М., 2002. С. 95–96.

Напомню в связи с этим о челноке с полусгнившею скамьей и разодранным парусом из стихотворения «Желанье» и вообще о том, что соприкосновение с миром у Лермонтова нередко рисуется как нечто взаимнодеструктивное. Зачастую знаки такого контакта – что-то вроде тех следов когтей, которые оставит на груди Мцыри барс, прежде чем сам лишится жизни. Неудивительно, что лермонтовский лирический субъект может смотреть на самого себя как на нечто вредоносное, заключающее в себе опасность для других. Как произнесет лирическое «Я» в «Стансах» (1830 или 1831): «Все, что любит меня, то погибнуть должно / Иль как я же страдать до конца» (1; 296).

В переводе на семиотический язык можно сказать, что нарциссический мир – это по преимуществу царство метонимической логики, действие которой предполагает у Лермонтова два следующих друг за другом возможных начальных такта: во-первых, это пленение объектом, который выхватывается взглядом и вызывает у субъекта желание идентифицировать себя с ним, войти в его окрестность, а во-вторых – это разрывы и взаимопроникновения тел (Ч. С. Пирс в одном из текстов определит индексальный знак, разновидностью которого является метонимия, именно как «фрагмент, оторвавшийся от объекта»). Такое стремление к ассимиляциям с объектами может быть истолковано как реверс взгляда: идентифицируя себя с объектами своего зрения, «Я» тем самым обращает и само себя в объект потенциального взгляда. Но условия, при которых такой взгляд допускается, более чем экстремальны. В известных строках 1832 г. об этом сказано так: «Я рожден, чтоб целый мир был зритель / Торжества иль гибели моей...» (2; 38) (оставляю сейчас за скобками сложный пространственно-тематический контекст стихотворения, который заслуживает отдельного разбора). Более того, предметы, на которые смотрел субъект, после его смерти превращаются в индексы его присутствия в мире, так что, можно сказать, мемориализации у Лермонтова подвергается сама позиция наблюдателя. Лирическое «Я» стихотворения «1831-го июня 11 дня» сначала изобразит свою гибель как некую все-ленскую катастрофу: «...Смерть моя / Ужасна будет; чуждые края / Ей удивятся, а в родной стране / Все проклянут и

память обо мне» (1; 185). А затем, говоря о своей «кровавой могиле» на берегу «ревущих вод», «Я» даст своего рода инструкцию, как должен вести себя там привлеченный молвой и любопытством путник: «...И печаль / Его встревожит, он посмотрит вдаль, / Увидит облака с лазурью волн, / И белый парус, и бегучий челн. // И мой курган! – любимые мечты / Мои подобны этим...» (1; 186) (обратим внимание на очевидные лексико-тематические переклички с «Парусом»).

Если же условия презентации себя миру и взору нарушены, то нарциссический субъект ничего не боится так сильно, как быть застигнутым чужим взглядом и испытать стыд за себя. Сошлюсь только на эпизод из «Героя нашего времени» (1840), когда Печорин пустится в погоню за Верой, которая «при возможности потерять ее навеки» мгновенно стала для него «дороже всего на свете», – и желание свое в итоге осуществить не сумеет: «...я упал на мокрую траву и, как ребенок, заплакал // ...я лежал неподвижно, и плакал, горько, не стараясь удерживать слез и рыданий... <...> Душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся» (6; 334)¹⁰. Не буду напоминать о финальном жесте, который нарочито цинически завершит всю эту историю: «Плакать здорово; и потом, вероятно, если б я не проехался верхом и не был принужден на обратном пути пройти 15 верст, то и эту ночь сон не сомкнул бы глаз моих» (6; 334).

Вообще, крайне любопытно, что нарциссический комплекс в позднем творчестве Лермонтова (и в лирике в частности) испытывает существенную переоценку, в результате которой на первый план выдвигается как раз третий такт реализации комплекса – разочарование. Подчеркну, что это именно переоценка, переакцентировка, а не отбрасывание нарциссической установки. С точки зрения авторского поведения Лермонтова здесь можно было бы говорить о работе семиотической стратегии стыда, о камуфляже того,

¹⁰ Ср. сцену в «<Вадиме>», когда заглавный герой убьет по ошибке не своего недруга-соперника Юрия, а его слугу: «Вадим, обманутый в последней надежде, потерялся... он присел на скамью – и как вы думаете, что он делал? плакал!.. – да, плакал, как ребенок, горькими слезами! // Он сидел и рыдал, не обращая внимания ни на сестру, ни на мертвого...» (6; 94).

что составляло сердцевину переживания мира у субъекта в раннем творчестве писателя. Ограничусь лишь двумя примерами. Один – из поэмы «Сашка» (между 1835 и 1839), где откровенно остраиваются цитированные выше строки из стихотворения «1831-го июня 11 дня» и где драматически перечеркивается сама идея мемориализации взгляда: «На что мне черный крест, курган, гробница? / Пусть отдадут меня стихиям! Птица / И зверь, огонь и ветер, и земля / Разделят прах мой, и душа моя / С душой вселенной, как эфир с эфиром, / Сольется и развеется над миром!..» (4; 72). Метонимический принцип здесь отрицает, пожирает сам себя, приводя к безразличному смешению субъекта и мира. И не менее красноречивый пример – не раз интерпретировавшееся стихотворение «Не верь себе» (1839)¹¹, в котором восприятие мира как декораций, в которых разыгрываются желания субъекта, будет вывернуто наизнанку. Нарциссический взгляд на вещи подается тут в 3-м лице, причем лирический субъект в одной из строф даже соединит свой голос с голосом людей толпы, для того чтобы под занавес преподать нарциссу охлаждающий совет (не лишенный сочувствия и горечи): «Поверь: для них смешон твой плач и твой укор, / С своим напевом заучённым, / Как разрумяненный трагический актер, / Махающий мечом картонным...» (2; 123).

Такой сосредоточенности раннего Лермонтова на инстанции «Я» как будто бы целиком противоречит то, что в «Парусе» инстанция эта открыто не явлена. И об этом противоречии следует напоследок сказать особо. То, что стихотворение называется «Парус» и его заглавный герой является предметом речи, это, разумеется, метонимия, синекдоха. Но это такое метонимическое рассечение объекта, которое заходит очень далеко. В том самом фрагменте поэмы Бестужева-Марлинского, с которого мы начали, в читательский кругозор помимо паруса попадает еще целый

¹¹ Из числа наиболее интересных работ см.: Вацууро В. Э. Чужое «я» в лермонтовском творчестве // Russian Literature. 1993. Vol. XXXIII. P. 505–519; Фрейсе М. «Не верь себе» – а кому же верить? (Ораторская лирика Лермонтова) // Russian Literature. 1995. Vol. XXXVIII. P. 259–272; Манн Ю. В. Русская литература XIX века: эпоха романтизма. М., 2001. С. 372–383; Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 263–283.

ряд подробностей, а главное – сам пловец, главный объект и адресат риторического слова. Да и в достаточно многочисленных лирических текстах той эпохи (В. А. Жуковского, Н. М. Языкова, Д. П. Ознобишина и др.) о путешествиях по морям и потокам без самих пловцов (причем чаще всего присутствующих в 1-м лице) дело не обходится. В лермонтовском же «Парусе» перед нами предстает отличающийся странной пустынностью мир, в котором нет никого и ничего, кроме скрытого наблюдателя, паруса, моря и неба.

Как известно, «Парус» впервые был предъявлен свету частным образом – в (написанном по-французски) письме Марии Лопухиной, и почти сразу же вслед за текстом стихотворения мы можем прочесть там (привожу это место – в переводе – с некоторыми купюрами): «Удивительная вещь – сны! – изнанка жизни, которая подчас приятнее действительности! Я ведь не разделяю мнения тех, кто говорит, будто жизнь только сон; я очень сильно чувствую ее реальность, ее завлекающую пустоту! <...> Бог знает, будет ли существовать мое “я” после смерти. Ужасно думать, что может настать день, когда я не буду в состоянии сказать: “я”! – Если это так, то мир – только комок грязи» (6; 705). Мир оценивается здесь с позиции правого нарцисса: с одной стороны, говорится о прельстительном характере реальности, с другой – о ее пустоте («vide engageant»), а если к тому же «Я» не вечно, то ей выносятся еще более суровый приговор – «комки грязи» («morceau de boue»). И хотя снам в этой нарциссической декларации как будто бы противопоставляется действительная жизнь, само их упоминание, как кажется, не случайно. Под каким бы знаком сны ни воспринимались, в их аксиоматику входит то, что сновидец остается незримым наблюдателем или участником в них происходящего (увидеть во сне самого себя – это аномалия, предмет повышенного внимания сонников и онейромантов). Сны моноцентричны, эгоцентричны, и именно эта их особенность напрямую связана с пластичностью сновидческого мира, с тем непрерывным осмосом между субъектами и объектами, который в них совершается. Поэтому, как это ни парадоксально, но как раз сновидческая имплицитность лирического «Я» в «Парусе» – это одно из проявлений его нарциссической власти над реальностью.

Кстати, на известной лермонтовской акварели с челноком под грязновато-белым, почти серым парусом, которая традиционно датируется 1832 г. и соотносится со стихотворением «Парус», на палубе, насколько можно судить (детали там мелкие), тоже нет никого.

М. П. Леонова

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ И ЕГО СТРАТЕГИИ В РОМАНЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Проблема повествователя в прозе Лермонтова обнаруживает себя наиболее остро в романе «Герой нашего времени»¹. В отличие от таких произведений, как, например, «Вадим» или «Княгиня Лиговская», в которых рассказчик имеет постоянную функцию (что и позволяет говорить о себе с большой степенью однозначности как о гетеродиегетическом (*Heterodiegetischer Erzähler*)²), в романе «Герой нашего времени» попытка подобного однозначного определения приводит интерпретатора в тупик или к заведомо ложным результатам. Одной из причин подобных трудностей является наличие не одного, а трех повествователей: путешественника, делающего путевые заметки, Максима Максимыча и Печорина. Трудно не поддаваться искушению и не рассматривать путешественника как основного рассказчика, а Максима Максимыча и Печорина – как второстепенных рассказчиков, вводящих в текст свою историю, которая и записывается основным рассказчиком. При этом каждый из них имеет свою перспективу на изложенные события, исходя из которой он о них и повествует, что приводит к подаче информации под определенным углом зрения. При этом информация не повторяется и не освещается с другой точки зрения другим рассказчиком. В связи с этим возникает вопрос, зачем Лермонтов вводит трех рассказчиков в произведение, а не довольствуется одним, как в

¹ Все цитаты из романа «Герой нашего времени» даются по изданию: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. : в 10 т. М., 2000. Т. 6. В тексте указана страница.

² *Genette G.* Discours du récit // *Figures* III. Paris, 1972. P. 67–282.

случае «Вадима» и «Княгини Лиговской», и почему повествователь в «Герое нашего времени» должен появляться в действии, но активно в нем не участвовать? Если в предыдущих романах не было и речи об их авторе, в этом романе эксплицитно указывается на авторство, попутно всячески опровергаемое. Так, в случае истории Балы автором является Максим Максимыч, но записывающим, публикующим эту историю и ее конструирующим – указанный путешественник, в случае дневника Печорина автором является Печорин, а путешественник довольствуется скромной ролью публикатора произведения и заменой имен.

Подобная путаница объясняется фрактальной структурой рассказчика³ в романе «Герой нашего времени», что реализуется в выполнении им различных функций в тексте и, как следствие, его шизоидном расщеплении. Так, повествователь представлен в романе, с одной стороны, как сочинитель (212), объясняющий во введении свою интенцию читателю, а с другой стороны – как часть читательской группы, с которой он себя идентифицирует: «Герой Наше-го Времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» (213). Таким образом, повествователь дистанцируется от публики, одновременно подчеркивая свою принадлежность к ней как представителя определенного поколения. Как автор, так и рассказчик представляют собой при этом функции, не равные самим себе, а перенимающие другие функции в тексте, например, реципиента, что подчеркивается пассивной ролью рассказчика, либо записывающего историю Максима Максимыча, либо просто публикующего дневник Печорина

³ В этой связи нам кажется интересным замечание Игоря Смирнова о иррефлексивности мира романтиков: «Объекты, включенные в романтическую картину мира, наделялись свойством иррефлексивности: несамотождественности <...> Благодаря этому свойству явления внешней среды получали по меньшей мере двойное содержание». *Смирнов И.* Диахронические трансформации жанров и мотивов // *Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 4.* Wien, 1981. С. 216. По нашему мнению, это наблюдение можно распространить не только на объекты внешнего мира, но и на его субъектов, т.е. в данном случае на повествователя.

«без изменений». Рассказчик может продолжить повествование только тогда, когда история будет предложена его вниманию: «Я пишу не повесть, а путевые записки: следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле» (237). Рассказчик представлен как продуцентом, так и реципиентом текста. Наряду с этим раздвоением функции рассказчик вводится в историю Печорина на уровне протагониста. Таким образом, рассказчик появляется не только на уровне повествователя, но также на уровнях протагонистов, автора и даже читателя, что приводит к фрактальной функции рассказчика. Одновременная принадлежность рассказчика различным уровням текста подкрепляется его переключками с другими протагонистами, выводя аналогично между ними на передний план. Последняя реализуется путем перенимания функций в тексте, не свойственных рассказчику, переключек между рассказчиком и Максимом Максимычем, рассказчиком и Печориным, а также путем размышлений о жанре предлагаемого текста, функции повествователя и его интенции. Аналогия распространяется прежде всего на функции Максима Максимыча и Печорина в романе. Как первый, так и последний являются как протагонистами, так и рассказчиками, что приравнивает их в смысле их функции в тексте к путешественнику-повествователю и делает их частями одной фрактальной структуры – рассказчика. Одновременно все указанные герои представляют собой раздвоенные личности, не только дублирующие функции друг друга, но и заключающие в самих себе противоречие, обнаружить которое удастся при сравнении их противоположных высказываний относительно одного и того же предмета, а также путем сравнения высказанных намерений и их воплощения на практике. Противоречивость рассказчика мы можем обнаружить, например, в его интенции, с которой он эксплицитно знакомит читателя:

Тот, кому случалось, как мне, бродить по горам пустынным, и долго-долго всматриваться в их причудливые образы, и жадно глотать животворящий воздух, разлитой в их ущельях, тот, конечно, поймет мое желание передать, рассказать, нарисовать эти волшебные картины (235).

Рассказчик представлен поэтом, путешественником, действующим не только и не столько увиденным, сколько впечатлением от увиденного и своим представлением о нем. Функция рассказчика определяется как совокупность нескольких функций: восприятие (он должен картины увидеть и «долго всматриваться в их причудливые образы»); передача впечатления (он должен «рассказать» так, чтобы у читателя возникли «волшебные и причудливые» картины). На метапоэтическом уровне функция рассказчика и рассказывания сводится к преобразованию, метаморфозе реальности, делающей возможным узнавание «настоящей», волшебной сущности реальности. Ввиду этой функции следующее высказывание рассказчика кажется по меньшей мере противоречивым:

Избавляю вас от описания гор, от возгласов, которые ничего не выражают, от картин, которые ничего не изображают, особенно для тех, которые там не были, и от статистических замечаний, которые решительно никто читать не станет (251).

Рассказчик, еще так недавно воспевавший «волшебные» картины, утверждает, что они ничего не изображают. Подобное противоречие указывает на расщепление личности рассказчика, о которой говорилось выше. Рассматривая связь между этими различными высказываниями и их референтом (горы), можно прийти вслед за Игорем Смирновым к выводу, что подобное противоречие, по своей природе неразрешимое, основывается на интенции рассказчика показать амбивалентность объекта или, рассматривая шире, текста⁴. При более детальном рассмотрении обнаруживается, что референтом обоих высказываний являются не горы, а информация о них. Функция рассказчика, таким образом, заключается не в передаче подробной информации о горах как объекте наблюдения. Рассказчик различает статистические данные и картины, трогающие душу, т.е. вербальную информацию и эмоции – информацию, воспринятую невербальным путем. Функция рассказчика, таким образом, заключается не в передаче вербальной информации или в отображении реальности, а в восприятии

⁴ См.: *Смирнов И.* Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 13–71.

невербальной информации и создании у читателя картин, соответствующих ее информационной значимости. На метапоэтическом уровне оба вышецитируемые высказывания представляют собой не противоречие, а дополнение друг к другу, как части одной структуры. Особое значение метапоэтического рассмотрения в связи с интерпретацией романа в эпоху романтики становится достаточно очевидным.

Не менее важным аспектом в интерпретации литературного произведения является перспектива, с которой читателю подается интерпретируемый материал. В романе «Герой нашего времени» эта перспектива имеет фрактальный характер, что и реализуется в вышеописанных отношениях между рассказчиками различных уровней. Интенцией автора является создание фрактального восприятия объекта наблюдения. Наблюдатель находится на значительном расстоянии от объекта, которое он изменяет до незначительного. При этом размерность объекта, увиденного со значительного расстояния, не совпадает с размерностью того же объекта, наблюдаемого с близкого расстояния. Таким образом, как у наблюдателя, так и у читателя размерность наблюдаемого объекта претерпевает сдвиг, ведущий к тому, что читатель, воспринимая объект, описанный с близкого расстояния, видит его через призму того же объекта, описанного со значительного расстояния, и наоборот. Вследствие подобного восприятия возникает амбивалентность объекта, описываемая не как аналогия или противоположность между его различным восприятием, а как углубление знания о нем. Увиденный вблизи объект не опровергает информации, полученной о нем при наблюдении его на значительном расстоянии, а разворачивает наблюдаемые детали в структуры. На уровне рассказчика фрактальная перспектива в «Герое нашего времени» создается при помощи четырех нарративных стратегий: 1) изменение дистанции между наблюдателем и объектом наблюдения; 2) введение нового рассказчика; 3) комментарии рассказчика к повествованию; 4) метапозиция рассказчика. Изменение дистанции между рассказчиком и объектом приводит к тому, что объект, оставаясь в процессе наблюдения тем же, воспринимается читателем как два объекта с различными

характеристиками. Наглядным примером является встреча рассказчика с Печориным в главе «Максим Максимыч»:

С первого взгляда на лицо его я бы не дал ему более двадцати трех лет, хотя после я готов был дать ему тридцать. В его улыбке было что-то детское. Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, выющиеся от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб, на котором только по долгом наблюдении можно было заметить следы морщин, пересекавших одна другую и, вероятно, обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства (256).

Рассказчик дает уже в первом предложении прекрасное описание фрактальной перспективы, возникающей вследствие изменения дистанции между наблюдателем и объектом наблюдения. Дистанция до объекта изменяется по мере наблюдения, причем объект описывается «на первый взгляд» и «по долгом наблюдении». Общее описание позволяет свести оба результата наблюдения к следующей фрактальной структуре: в первом предложении приводятся две точки, маркирующие возраст, – 23 и 30, развертываемые в последующих предложениях в описание протагониста. Печорин кажется рассказчику двадцатитрехлетним на основании его нежной кожи и улыбки, отличающейся «чем-то детским», и в то же время старше тридцати лет, так как имеет на лице пересекающие друг друга морщины⁵. Благодаря двум различным возрастным величинам возникает слом перспективы на возраст главного героя, что приводит к тому, что Печорин воспринимается читателем, несмотря на последующее указание на его морщины, как человек моложе тридцати лет⁶. Это впечатление разрушается в процессе романа

⁵ Интересное наблюдение сделал Игорь Смирнов в связи с различными определениями возраста протагониста у Пушкина, выражающимися, например, в «Капитанской дочке» в несоответствии возраста главного протагониста зрелости его поступков. «Эта парадоксальная особенность пушкинского текста <...> результат метафорического взгляда на сцепление сюжетных событий. В один и тот же момент Гринев предстает перед нами в разных возрастных обликах...». *Смирнов И.* Диахронические трансформации жанров и мотивов. С. 111.

⁶ С. Н. Дурылин, рассматривая романы «Герой нашего времени» и «Княгиня Лиговская», приходит к заключению, что, поскольку хроно-

благодаря высказываниям главного протагониста, а также его утомленным видом человека, потерявшего, как «тридцатилетняя кокетка после бала» (256), всякий интерес к жизни. Пересекающиеся морщины могут быть интерпретированы как тяжелый крест судьбы, а также как знак предстоящей смерти протагониста. Фрактальная перспектива реализуется двояким образом: с одной стороны, как было показано выше, она создается рассказчиком, наблюдающим за объектом и предоставляющим читателю фрактальную перспективу в готовом виде, с другой стороны – возникает на уровне читателя вследствие конфликта между внешним видом главного героя и его поведением. Эту фрактальную перспективу читатель должен увидеть сам, к чему и побуждает его рассказчик, указывая на относительность и субъективный характер сведений, передаваемых им читателю:

Впрочем, это мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях, и я вовсе не хочу вас заставить веровать в них слепо (256).

Благодаря указанию на рассказчика как наблюдателя, описывающего лишь свои собственные впечатления и не претендующего на какую-либо объективность, с одной стороны, подчеркивается необходимость конкретного наблюдателя за объектом, и, с другой стороны, ставится под сомнение результат этого наблюдения. Последнее приводит к тому, что рассказчик не только предлагает читателю свободу интерпретации текста, но и навязывает ему полную самостоятельность и ответственность. Читатель, безоговорочно доверяющий рассказчику, оказывается просто слепым. С получением подобных эксплицитных указаний читатель теряет свободу видения действия и его интерпретации. Подобная учтенная рассказчиком свобода уже таковой не является. Свобода читателя представляет собой часть нарративной стратегии, и не только на уровне автора, но и на уровне рассказчика. Это, в свою очередь, приводит к приравнению наблюдателя и читателя, что должно

логические рамки жизни Печорина должны находиться между 1808 и 1839 гг., ему должно быть на период его встречи с рассказчиком в «Герое нашего времени» тридцать лет. См.: *Дурьин С. Н.* «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 2006. С. 59–61.

провоцировать не анархию читателя, а его активную роль в интерпретации произведения. Игорь Смирнов видит активную роль читателя прежде всего в восприятии многомерности или амбивалентности, скрывающейся за знаком в романтическую эпоху:

Романтизм требовал от сочинителя угадывания семантического содержания, которое было вложено в литературное произведение [...] тем самым читателю вменялось в обязанность распознать не поддающуюся снятию семантическую амбивалентность текста⁷.

Рассмотрение семантического содержания текста как основного носителя смысла приводит к приравниванию амбивалентной природы знака и амбивалентности текста. Читателю, следовательно, нужно лишь ее опознать, чтобы понять скрывающийся за ней смысл. Подчеркивая распознавание амбивалентности литературного текста как первого шага в расшифровке его смысла, мы полагаем, что в романтике, как и в других эпохах с фрактальной структурой, активная роль читателя на этом не ограничивается. Чтобы понять смысл, часто не лежащий на поверхности текста, читатель должен не только воспринимать значение содержащихся в нем слов-знаков как амбивалентных, но и увидеть структуру текста и реконструировать ее. Читатель, таким образом, становится соавтором интерпретируемого текста, что приводит к размытию границ между автором, рассказчиком и читателем: «Облик автора двоился [...]. Автор ориентировался на читателя, в котором видел свое второе “я”, наделенное, однако, другим знаком»⁸. Передача активной роли читателю, приводящая, согласно Игорю Смирнову, к «удвоению» автора, приводит к тому, что функции автора, рассказчика и читателя представляют собой части одной комплексной структуры. Несмотря на то, что каждая из названных инстанций априори должна иметь собственную функцию в тексте, они интегрируются в одну общую функцию. Благодаря этому возникает структура, в которой каждая названная инстанция представляет собой функцию, равную и одновременно неравную самой себе,

⁷ Смирнов И. Диахронические трансформации жанров и мотивов.

⁸ Там же.

т.е. фрактальную структуру, а это приводит к тому, что читатель частично перенимает функцию автора и функцию рассказчика. Автор ставит себя на уровень рассказчика и читателя, а рассказчик представляется продуцентом текста и реципиентом истории, которую он лишь записывает. Так возникает фрактальная структура между автором, рассказчиком и читателем, причем каждая функция представляет собой часть этой структуры и имеет в свою очередь тоже фрактальный характер.

Наряду с изменением дистанции между рассказчиком как наблюдателем и объектом наблюдения фрактальная перспектива в «Герое нашего времени» реализуется путем введения нескольких рассказчиков. Объект представляется с перспективы нескольких рассказчиков-наблюдателей, которые отличаются друг от друга не углом зрения на описываемый объект или ситуацию, а интенсивностью связи с описываемым объектом или участия в описываемой ситуации. Отношение к объекту отражается в психологической дистанции до него по принципу «чужой-известный-знакомый». Например, Печорин описывается как путешественником, Максимом Максимычем, так и самим Печориным, что приводит к восприятию Печорина читателем через призму всех этих описаний. Возникает многомерность рассказчика, предлагающего читателю взгляд на Печорина не только с перспективы незнакомого с ним человека, но и с перспективы его близкого друга. Благодаря смене между этими перспективами изменяется фокус читателя на Печорина. Так, Печорин описывается Максимом Максимычем как его близкий друг, ведущий себя с ним в перспективе путешественника скорее как человек, не предающий значения подобному знакомству⁹:

⁹ Эта реакция Печорина часто интерпретируется литературоведами как признак его душевной черствости. Ср.: *Graf A. Pečorin als Verführer* // M. Freise | W. Kroll (Hrsg.). M. Ju. Lermontov (1814–1841) Interpretationen. Beiträge des Göttinger Lermontov-Symposiums vom 15. März 2005 zu Ehren von Reinhard Lauer. Wiesbaden, 2009. S. 108. Другие же интерпретаторы видят в подобном поведении нормальную реакцию человека, стремящегося отвязаться от надоедливого, неинтересного штабс-капитана. Ср.: *Тамарченко Д. Е.* Из истории русского классического романа. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М. ; Л., 1961. С. 90 ; *Михайлова Е.* Проза Лермонтова. М., 1957. С. 355.

«Мы с твоим барином были друзья закадычные [...] Коли пойдешь, так скажи, что здесь Максим Максимыч» [...]. Ведь сейчас прибежит!...» сказал мне Максим Максимыч с торжествующим видом [...] (242).

Я обернулся к площади и увидел Максима Максимыча, бегущего что было мочи... [...] он хотел кинуться на шею Печорину, но тот довольно холодно, хотя с приветливой улыбкой, протянул ему руку (253).

Конфликт между ожиданиями читателя, основанными на рассказе Максима Максимыча, и реакцией главного героя, описанной с перспективы стороннего наблюдателя, вызывает как у Максима Максимыча¹⁰, так и у читателя разочарование и обнажает амбивалентный характер описанной ситуации¹¹. С одной стороны, главный герой называется другом Максима Максимыча, с другой стороны, перспектива Максима Максимыча вызывает из-за реакции Печорина у читателя скепсис. Реакция Печорина и его отношение к подобной дружбе объясняются самим Печориным в связи с его отношениями с доктором Вернером, находящимся в аналогичной Максиму Максимычу ситуации. Если Максим Максимыч хочет броситься Печорину на шею после долгой разлуки, то доктор Вернер хочет пожать ему руку перед разлукой, может быть, навеки. Реакция Печорина в обоих случаях абсолютно аналогична:

Он [доктор Вернер. – *М. Л.*] на пороге остановился: ему хотелось пожать мне руку... и если б я показал ему малейшее на это желание, то он бросился бы мне на шею, но я остался холоден, как камень, – и он вышел (353).

Реакция Печорина более чем закономерна и происходит из его отношения к дружбе как таковой и его дружбе с доктором, которую он считает не более, чем приятельством:

Мы друг друга поняли и сделались приятелями, потому что я к дружбе не способен: из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается; рабом я быть не могу, а повелевать в этом случае – труд

¹⁰ Как для Дурылина, так и для большинства читателей Максим Максимыч воплощает собой образец правдивости и нравственности, следовательно, его перспектива воспринимается как правильная: «Для всего романа Максим Максимыч является как бы выразителем объективности, правдивости и здравого смысла». *Дурылин С. Н.* Указ. соч. С. 103.

¹¹ См.: *Тамарченко Д. Е.* Указ. соч. С. 82–90.

утомительный, потому что нужно вместе с этим и обманывать [...] (283).

Главный герой остается холоден подобно камню, потому что не хочет никого обманывать. Одновременно он обманывает самого себя, полагая, что он в состоянии определять характер своих отношений с другими людьми. Несмотря на то, что доктор Вернер, по мнению Печорина, мало от него отличается, он развивает в себе чувства к Печорину, подобные чувствам к нему Максима Максимыча. Благодаря этой разнице между ожиданиями Печорина и поведением доктора Вернера достигается фрактальная перспектива на их отношения. Оба протагониста являются больше, чем приятелями, но меньше, чем друзьями. Для какого-то приятеля доктор Вернер не пошел бы на почти преступление в «замазывании» истинного характера дуэли, похожей на убийство. Другу, однако, он подал бы руку, чего он не делает. Фрактальная перспектива распространяется как на отношения протагонистов и их реакцию в описанной ситуации, так и на рассказчика и происходящее.

Для создания фрактальной перспективы наряду с перспективами различных рассказчиков на один и тот же объект предлагаются комментарии и оценка рассказчиком Максима Максимыча и предложенной им информации, что приводит к конфронтации перспективы повествователя истории с перспективой, направленной на самого повествователя. Читатель получает при этом фрактальную перспективу на рассказанную историю. Так, рассказчик пытается своими наводящими вопросами «прояснить» и, следовательно, поставить под вопрос мнение Максима Максимыча об убийстве Казбичем отца Бэлы:

– Он вознаградил себя за потерю коня и отомстил, – сказал, чтоб вызвать мнение моего собеседника. – Конечно, пожалуй, – сказал штабс-капитан, – он был совершенно прав.

Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно показывает неимоверную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения (234).

Из этой цитаты мы видим возможность создания фрактальной перспективы двумя способами¹². Возможная перспектива направлена не на описываемую ситуацию, а на ее оценку, что наблюдается как в вопросе рассказчика, так и в ответе на него Максима Максимыча. Так как читателю обычаи горцев чужды и ему в процессе повествования предлагается прежде всего перспектива Максима Максимыча на происходящее, это приводит к слову перспективы читателя на ситуацию, т.е. читатель видит ситуацию как с позиции Максима Максимыча, так и с перспектив Казбича и рассказчика. Несоответствие предложенной перспективы рассказчика и собственно его перспективы подчеркивается им в объяснении его вопроса как провокации Максима Максимыча. В своем ответе Максим Максимыч реализует фрактальную перспективу на ситуацию; он подтверждает предложенную рассказчиком перспективу на события словом «конечно» и одновременно нивелирует ее словом «по-ихнему». Фрактальная перспектива объясняется рассказчиком как результат «способности русского человека». Таким образом, комментарий имеет сразу несколько функций. Наряду с объяснением фрактальной перспективы разницей между обычаями народов рассказчик предлагает фрактальную перспективу на самого Максима Максимыча, затрагивающую не только его ответ на вопрос рассказчика, но и всю предложенную им историю. Между Максимом Максимычем и «русским человеком» проводится параллель, подчеркивающая дистанцию героя по отношению к местному населению и, следовательно, по отношению к описываемой ситуации как объекту наблюдения. Как следствие возникает перспектива, складывающаяся из перспективы Максима Максимыча и перспективы на Максима Максимыча как человека, оправдывающего зло, если он видит в нем его необходимость.

¹² Некоторые литературоведы видят в реакции Максима Максимыча на вопрос рассказчика признак его нечувствительности. См.: *Тамарченко Д. Е.* Указ. соч. С. 88. Другие, напротив, оценивают ее как признак открытости и толерантности Максима Максимыча. См.: *Gerlinghoff P.* Frauengestalten und Liebesproblematik bei M. J. Lermontov, Meisenheim. G., 1968. S. 114. Как будет показано далее, ответ Максима Максимыча не позволяет себя объяснить лишь на основе причинно-следственных связей.

Подтверждение тому мы находим также в реакции Максима Максимыча на похищение Печориным Бэлы, поддерживающего и оправдывающего Печорина, несмотря на свое негативное отношение к его действиям.

Еще один путь создания фрактальной перспективы в романе «Герой нашего времени» мы находим в конфронтации действия с метапоэтическими замечаниями рассказчика по поводу него. Наряду с отмеченным выше переводом перспективы с повествуемого на повествующего смещение перспективы возможно путем прямого обращения к читателю с призывом «перевернуть несколько страниц, если хотите» (237), путем оценки действия как рассказанной истории («я буду вознагражден за свой, может быть, слишком длинный рассказ» (250)), путем указания на мотивировку, лежащую в основе истории, как, например, «что началось необыкновенным образом, то должно так же и кончиться» (239), и т.д. Во всех названных случаях фиктивная реальность обнажает свою фиктивность. Одновременно подчеркивается реалистическая мотивация истории путем отсылки читателя к свидетельствам очевидцев и называния рассказчика прежде всего путешественником, собирающим анекдоты из жизни. Метапоэтические высказывания затрагивают при этом самого рассказчика и его роль в произведении, что приводит к неоднозначному восприятию объективности его перспективы:

Все эти замечания пришли мне на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его [Печорина. – М. Л.] жизни, и, может быть, на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление; но так как вы о нем не услышите ни от кого, кроме меня, то поневоле должны довольствоваться этим изображением (256).

Перспектива рассказчика представляется как необходимое зло в ситуации отсутствия информации у читателя¹³. С одной стороны, читателю предлагается роль реципиента, видящего лишь то, что ему предлагают увидеть, а с другой

¹³ Эдвард Троянский видит в презентации дневника Печорина соответственно интенции рассказчика знак его абсолютной власти над читателем. *Trojansky E. Pessimismus und Nihilismus der romantischen Weltanschauung, dargestellt am Beispiel Puškins und Lermontovs. Frankfurt am M., 1990. S. 228.*

стороны, подчеркивается разница между перспективой рассказчика и возможной перспективой читателя. Благодаря этому перспектива на предложенную информацию претерпевает слом. Читатель начинает подвергать сомнению непредвзятость рассказчика и создает свою собственную перспективу на историю, не совпадающую с перспективами рассказчика, Максима Максимыча или Печорина и не сводимую к сумме этих перспектив.

Как мы наблюдали в ходе предложенного анализа, функция повествователя в романе «Герой нашего времени» представляет собой комплексную структуру, разложение которой на линейные независимые функции приводит к обеднению интерпретации текста и роли повествователя в нем.

А. И. Иваницкий
О РОЛЕВОМ ХАРАКТЕРЕ
«ВОДЯНОГО ОБЩЕСТВА»
(К вопросу о том, кто «герой нашего времени»
в романе Лермонтова)

Героя романа Лермонтова многократно и справедливо рассматривали в преемстве героям его лирики, драм и поэмы (роковой демонизм сверхмощной фигуры, обреченной на одиночество в силу как ничтожества окружающих его людей, так и разрушительного характера его тяги к ним)¹.

В то же время справедливо указывалось, что роман вводит эти оппозиции в реалистическое измерение, под которым в разных пропорциях понимались социальность, историзм и психологизм. По распространенному мнению, «Герой нашего времени» – реалистический роман о романтическом герое².

¹ Ср. точное наблюдение Ю. Лотмана о принципиальной автобиографичности романтического демонизма: *Лотман Ю. М. Поэтическая декларация Лермонтова («Журналист, Читатель и Писатель»)* // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

² См., напр.: Можно ли назвать Печорина сознательным поборником зла? (Полемические заметки) // Михаил Лермонтов. Pro et contra. М., 2002. С. 662–663.

Но «наше время» в заглавии романа выглядит очевидным эвфемизмом современного общества. По верному определению Э. Герштейн, пафос прозы Лермонтова – современность, понятая исторически³. Проза как бы суммировала проявившуюся с первых творческих лет сосредоточенность Лермонтова на эпохе безвременья, определявшей жизнь его поколения. И в социоисторической (т.е. «реалистической») плоскости романа именно общество 1830-х гг. является исходной художественной реальностью. В этой плоскости «герой» времени может пониматься не только как «идеальный представитель» общества, но и как в буквальном смысле слова идеал, живущий в его, общества, коллективном сознании.

Первой ипостасью «героя», очевидно, выступает фигура Печорина, в котором автор «Героя нашего времени», по его собственному признанию, стремился дать «...портрет, составленный из пороков всего нашего поколения в полном их развитии» (VI; 203). При этом суммарное обладание пороками поколения делает его носителя безусловным «героем» в глазах этого поколения, соответствующим идеалу его коллективного сознания.

Между тем сам Печорин сознает и признает в разговоре с княжной Мери в одноименной повести, что носителем пороков общества (фактически любимых последним) он стал именно под влиянием оценок этого общества:

...Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было: но их предполагали – и они родились... (VI, 297).

Это ставит два равно актуальных вопроса. Первый: какие собственные пороки идеализирует в романе Лермонтова русское общество 1830-х гг., видящее воплощение своего идеала (или «антиидеала») в Печорине? (И почему именно в нем?) Второй: *каким образом* общество сделало Печорина носителем любимых им пороков?

Как известно, повествовательная последовательность в «Герое нашего времени» инверсирована в отношении последовательности хронологической ради постепенно-

³ См.: *Герштейн Э. Г.* Роман «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1997. С. 120.

го углубления читательского взгляда на Печорина⁴. Как представляется, та же логика постепенной «объективации» действует в рамках «любовного цикла» романа. С одной стороны, повести «Бэла», «Тамань» и «Княжна Мери» связаны ключевой событийной темой в романной жизни Печорина. Это любовные приключения, так или иначе сопряженные со смертельным риском для него самого либо включенных в интригу героев. С другой стороны, в венчающей этот «цикл» «Княжне Мери» Печорин впервые оказывается в своем кругу, к которому принадлежат как предмет его любовной аферы, так и соперник (соответственно, княжна Мери и Грушницкий). В Пятигорске, на водах Печорин не просто контактирует со своим кругом (т.е. русским светским обществом 1830-х гг.), но воспринимает его как *целое* («водяное общество») и соответствующим образом ведет себя.

Это, очевидно, и переводит сюжет в социально-психологическую плоскость, что и сделает «Княжну Мери» основным предметом нашего внимания.

Почти в финале повести Вера (единственно любимая Печориным женщина в романе) подытоживает в своем прощальном письме ключевую черту Печорина, очаровавшую не только ее, но и женщин вообще: *«Ни в ком зло не бывает так привлекательно...»* (VI; 332. Здесь и далее курсив мой. – А. И.).

Печорин жестоко или равнодушно обходится с людьми и в первую очередь с обольщаемыми им женщинами по собственной прихоти:

...Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил; я любил для себя... с жадностью поглощая их чувства... (VI; 321).

Но эта прихоть внушена ему самими женщинами, которые ждут от него именно зла и именно зло любят в нем.

Это привлекательное зло имеет отчетливый литературный адрес. По верному определению Ю. Лотмана, те

⁴ См. весьма интересную работу Т. А. Алпатовой о карамзинистских источниках такой модели повествования (*Алпатова Т. А.* «История души человеческой» в зеркале повествования : роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и традиции прозы Н. М. Карамзина // Литература в школе. М., 2008. № 1. С. 7–11).

линии романтизма, которым наследовал в своей лирике Лермонтов, поэтизировали зло, основываясь на том, что великое преступление поэтичнее, чем мелкая добродетель⁵. Романтизм и воплотил «привлекательное зло» в образе *демона*.

В. М. Маркович фактически приписывает романтическую апологию зла самому Печорину, который –

...ежечасно убеждается, что добру, как он его понимает, не сопутствует ни один из признаков совершенства... в добрых чувствах и делах не чувствуется живительного присутствия *силы*... Бессилие добра порождает разрыв между ним и истиной. [Это приводит Печорина] к сознательному провозглашению зла своим символом веры... как бы высоко ни ценился нравственный принцип, каким бы священным ореолом ни был он окружен, достаточно испытующему взору героя заметить в нем симптомы несовершенства – ему уже нет пощады. Если всепобедительная сила на стороне того, что принято считать злом... если только в нем может обрести человек нерушимую гармонию цельности, то... Печорин выбирает зло...⁶.

Иными словами мораль знаменует в глазах Печорина слабость и заурядность – соответственно, зло оказывается синонимом самобытности и силы.

Между тем, по справедливому наблюдению В. Мануйлова, даже отвечая злом на зло (будь то поединок с контрабандисткой или убийство Грушницкого на дуэли), Печорин не выдает его за добро и благо⁷. Более того, он страдает от своей невольной палаческой роли:

...Я был необходимое лицо пятого акта [...] и сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудие казни, я упал на голову обреченных жертв... (VI; 321).

Очевидно, именно добровольность жертв, приносимых Печорину другими людьми и прежде всего женщинами, лежит в подоплеке его «невероятной» интуиции, которой он слегка кокетничает в журнальной записи от 13 мая: «Мои предчувствия никогда меня не обманывали» (VI; 273),

⁵ См.: Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 209.

⁶ Маркович В. М. «Герой нашего времени» и становление реализма в русском романе // Русская литература. 1967. № 4. С. 48–51.

⁷ См.: Мануйлов В. А. Указ. соч. С. 660, 664.

и которую Евлахов остроумно определил как «...странную власть над своим будущим»⁸.

Печорин всегда заранее уверен в том, как поведет себя женщина (и, в частности, княжна Мери): «Завтра она захочет вознаградить меня. Я все это уж знаю наизусть, вот что скучно» (VI; 298).

«Интуиция» питает его любовь к тайной драматургии жизненных ситуаций и, соответственно, разрушение драматургии чужой:

...ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов – вот что я называю жизнью (VI; 304).

Знаменательно, между тем, что Печорин видит себя в управлении своими и чужими интригами *мещанским* драматургом: «...Уж не назначен ли я [судьбой] в сочинители *мещанских* трагедий и *семейных* романов» (VI; 301).

Поэтому С. Савинков бесспорно прав в том, что в «Княжне Мери» Печорин – «...современный автор мещанских трагедий... вершит судьбами своих героев, следуя... *диктату пошлого читательского вкуса, жаждущего кровавой развязки*»⁹.

Именно поэтому Печорин сочетает в себе драматурга и *актера*, который фактически не управляет действием, а следует своей роли «губителя» в пьесе, «написанной» его добровольными жертвами, и исполняет их желание сделаться героями современных «мещанских трагедий» вплоть до рокового для них финала.

В этом «Герой нашего времени» также преемствен лирике Лермонтова. Уже в стихотворном диалоге «Журналист, читатель и писатель» (1840), справедливо оцененном Ю. Лотманом как «поэтическая декларация» Лермонтова¹⁰, Читатель подчеркивает, что к концу 1830-х гг. романтические клише стали атрибутом мещанского сознания и вкуса, в том числе поэзии:

⁸ Евлахов А. М. Надорванная душа (к апологии Печорина). Ейск, 1914. С. 15.

⁹ Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 224, 226.

¹⁰ См.: Лотман Ю. М. Указ. соч.

...Толпу ругали *все* поэты...
Все в небеса неслись душою...
И страшно надоели все... (II; 146).

Суммарно это заставляет признать, что «демонизм» – не свойство Печорина, а предмет интуитивного культа его поколения. *Природные* черты Печорина, многократно проявляющиеся и фиксируемые в романе другими героями и им самим (красота, ум, обаяние, сила, отвага, хладнокровие, юмор, благородство и т.д.), – яркие, но вовсе не уникальны и не присущи именно 1830-м гг. или XIX в. вообще. Но именно благодаря им общество увидело в Печорине «признаки дурных свойств» – не существующих в нем, но «привлекательных» для общества. Потому-то оно и хотело видеть – и «увидело» эти признаки в лучшем из своих членов. Почему же общество 1830-х настолько привлечено «демоническим» злом, что хочет видеть его идеал воплощенным в одном из собственных членов, а женщины любят в мужчине именно зло?

Исторические корни этой апологии зла постдекабристским обществом точнее всего определил, по-видимому, А. И. Герцен. С одной стороны, дворянство, проигравшее монархии войну за свою свободу, смирилось со своим моральным рабством:

...Русская аристократия уже не оправилась в царствование Николая, пора ее цветения прошла; все, что было в ней благородного и великодушного, томилось в рудниках или в Сибири...¹¹; Остальные – испуганные, слабые, потерянные – были мелки, пусты; дрянь александровского поколения заняла первое место; они мало-помалу превратились в подобострастных дельцов, утратили дикую поэзию кутежей и барства и всякую тень самобытного достоинства; они упорно служили, они выслуживались...¹²

С другой стороны, эти «испуганные и слабые» люди продолжали мыслить в понятиях предыдущей эпохи дворянской свободы:

Цивилизация и рабство... без всякого лоскутка между ними, который помешал бы раздробить нас физически или духовно меж этими двумя насильственно сближенными

¹¹ Герцен А. И. О развитии революционных идей в России // Герцен А. И. Эстетика. Критика. Проблемы культуры. М., 1987. С. 239.

¹² Там же.

крайностями! Нам дают широкое образование, нам прививают желания, стремления, страдания современного мира, а потом кричат: «Оставляйтесь рабами, немými и пассивными, иначе вы погибните»...¹³

Таким образом, дворянство николаевского безвременья, с одной стороны, признало свое бессилие и приспособилось к власти в качестве слуги. А с другой стороны – не могло отрешиться от прежних идеалов. Поэтому «поколение» не разделено на приспособленцев и страдающих героев, вынужденных быть циниками. Эти две ипостаси соединяются почти в каждом человеке, где первая – сознательно выбранная реальность, а вторая – недоступная мечта.

Уже в своей поздней лирике Лермонтов фактически показывает, что общество 1830-х гг. не *противостоит* страдающим и внутренне раздвоенным одиночкам, а *состоит* из них: в нем «...едва ли есть один, / Тяжелой пыткой не измятый» («Не верь себе», 1839, II; 123) – т.е. внутренне подобный автору. В «Думе» (1838) Лермонтов смотрит на «пеструю толпу» исторически – и почти словами Герцена уравнивает себя с поколением, которое

...под бременем познания иль сомненья
В бездействии состарится...
Перед опасностью позорно-малодушны,
И перед властью презренные рабы...
...Тая завистливо от ближних и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей...
И предков скучны нам роскошные забавы,
Их добросовестный, ребяческий разврат... (II; 113–114).

Печорин также не заблуждается по поводу своей дискантированности от общества в целом. В предисловии к своему «Журналу» он замечает, что –

...История души человеческой, хотя бы самой *мелкой* души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она следствие наблюдений ума зрелого над самим собою... (II; 249).

«Зрелый ум» (его собственный) вполне может быть у «мелкой души». Печорин сознает, что не противостоит обществу, а всецело принадлежит ему.

¹³ Герцен А. И. Указ. соч. С. 234–235.

При этом в николаевское время обвинения романтизма в аморальности и даже апологии зла были сродни политическому доносу. Неслучайно за месяц до этого стихотворения цензура запретила «Героя нашего времени» именно на этом основании¹⁴. Поэтому слабость, сервильность и заурядность становятся атрибутами морали. Это, по-видимому, и обусловило уникальность русского общества 1830-х гг. Свой идеал оно видит не в совокупности присущих ему (но ненавидимых и презираемых) черт «сервильности» и «дюжинности» а в совокупности пороков – желанных, но недоступных ему. Видя зло атрибутом силы, оригинальности и воли к свободе, оно сделало «демона» романтиков своим мифическим антиидеалом. И избрало одного из собственных членов на роль «демона». Каким же образом общественная оценка героя становится его самооценкой, а маска – лицом?

* * *

В своей монографии о Лермонтове С. В. Савинков очень точно разграничивает в фигуре Печорина черты байронического героя и «странного человека» второй четверти русского XIX века¹⁵. Если байронический герой самодостаточен (в том числе и в своей «демонической» воле к злу или подчинении ему), то «странный человек» раздвоен внутри себя. Именно эту ипостась исследователь справедливо видит в Печорине важнейшей и отчетливо осознаваемой самим героем: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его [...]. Одни скажут: он был добрый малый, другие – мерзавец. И то и другое будет ложно» (VI; 322, 324).

Отсюда «странный человек», и в том числе Печорин, непонятен сам себе, безотчетно ведет себя противоположным образом в схожих, казалось бы, ситуациях, и ключевым для него является вопрос не о смысле его судьбы, а о самом ее наличии. Поэтому отчасти фиктивной становится «объективация» взгляда на Печорина по ходу повествования. Даже накануне возможной гибели на дуэли ему остаются неведомы ни его собственная природа, ни смысл

¹⁴ См.: *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 210.

¹⁵ См.: *Савинков С. В.* Указ. соч. С. 198–202, 214–217 и т.д.

его жизни: «...Зачем я жил? Для какой цели я родился?...» (VI; 321).

Между тем «странный человек», как и любой литературный психотип, имеет определенные социоисторические корни. В этом плане «странность», то бишь раздвоенность Печорина, обусловлена, как представляется, именно превращением оценки героя обществом в его самооценку, что и рождает в нем «второго человека». И именно «Княжна Мери» обнажает, по-видимому, механизм такого превращения.

С одной стороны, Печорин на протяжении всего романа, включая «Журнал», нигде и ни разу не обмолвился о том, *что* именно в современной жизни стало источником его «рокового» скепсиса в отношении жизни и себя самого. Оставляя в стороне очевидные цензурные обстоятельства, т.е. не рассматривая роман как памфлет, логично предположить, что этих причин сам герой не сознает. С другой стороны, по весьма проницательному наблюдению Э. Герштейн¹⁶, разным людям на протяжении романа Печорин совершенно по-разному рассказывает о своей молодости. Максиму Максимычу он рисует свое прошлое в точности по «онегинскому» образцу:

...я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги, и, разумеется, удовольствия эти мне опротивели. Потом пустился я в большой свет, и скоро общество мне также надоело; влюблялся в светских красавиц и был любим, – но их любовь только раздражала мое воображение и самолюбие, а сердце осталось пусто... Я стал читать, учиться – науки также надоели... Тогда мне стало скучно... (VI; 231).

Княжне Мери жалуется на вынужденное, а затем добровольное двуличие в духе французских романтиков:

...бесцветная молодость протекла в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца; они там и умерли. Я говорил правду – мне не верили: я начал обманывать... Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей... умерла... тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого... (VI; 297)¹⁷.

¹⁶ См.: *Герштейн Э. Г.* Указ соч. С. 116.

¹⁷ О французских источниках романтических мотивов Лермонтова см. монографию Л. Вольперт: *Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции. СПб., 2008.

Вернеру признается в том, что

...из жизненной бури... вынес только несколько идей и ни одного чувства. Я давно уж живу не сердцем а головою... (VI; 324).

Разительно отличаясь по содержанию, все эти признания выступают расхожими романтическими либо «либертинскими» клише. Но, безотчетно выдумывая свое прошлое в соответствии с ожиданиями собеседника, Печорин и всякий раз верит тому, что говорит, и считает очередное клише своим действительным прошлым. Это свидетельствует о том, что Чужой взгляд на Печорина стал его самооощением, а внушенный ему обществом образ его самого – предметом рефлексии. Однажды под влиянием чужих взглядов Печорин безотчетно увидел себя тем, кого видели в нем другие люди. И уже не всегда осознает, что его «дурные свойства» – по сути, не его, а приписаны ему влюбленным в эти свойства «водяным обществом».

Раздвоенность («странность») Печорина объясняется, по-видимому, тем, что наряду с внушенным ему обществом демоническим «Я» в нем продолжает жить его прежнее, нормальное. И второму «я» непонятно «первое». Эта публичная «странность» Печорина, демонстрирующего себя публике (зачастую презираемой им) в точном соответствии с ее ожиданиями, очевидно, и концентрируется в уходе за княжной, ради которого Печорин готов рисковать жизнью, но цель которого ему самому непонятна:

...Зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь? (VI; 293).

Между тем именно на водах любовная афера Печорина протекает как бы на «сцене», где зрителями выступает «водяное общество»: он спасает княжну Мери от обморока на балу, «вторгается» в конную прогулку княжны с Грушницким и т.д.

При этом на протяжении всего пребывания в Пятигорске Печорин, с одной стороны, выражает презрение к «водяному обществу», а с другой – скрупулезно отслеживает мнение этого общества о себе: едва прибыв в город, он отмечает в своем «Журнале»: «Мне уже пересказыва-

ли две-три эпиграммы на мой счет, довольно колкие, но вместе очень лестные» (VI; 274). Узнав о заговоре компании Грушницкого перед дуэлью, Печорин ужасается не тому, что был на волосок от гибели, но тому, что «...если б не случай, то» он «мог бы сделаться посмешищем этих дураков»! (VI; 312)

Тем самым, он не только исполняет женские ожидания «привлекательного зла», но в рамках своей роли следует ожиданиям «презираемых» им «партнеров» по игре.

* * *

В описанных смысловых планах романа роль Грушницкого, неудачливого любовного соперника Печорина, выглядит двойной. С одной стороны, он как в капле воды отражает ненависть дворянина-обывателя и водяного общества в целом к своей заурядности¹⁸. Но, в отличие от своих социальных и духовных сородичей, он ненавидит ее настолько, что не готов довольствоваться обожествлением недоступного ему «демонизма» в ком-то другом. Он должен сам стать таким «демоном» – и в первую очередь, не для себя, а для остального общества:

Его цель – сделаться героем романа. Он так часто старался уверить других в том, что он существо, не созданное для мира, обреченное каким-то тайным страданиям, что он сам почти поверил в это (VI; 263).

В этом смысле Грушницкий – идеальная карикатура на Печорина, в уродливо-преувеличенном виде высвечивающая «театральную» миссию оригинала: играть роль демонической фигуры в глазах общества, избравшего его на эту роль. Если у Печорина навязанная ему «демоническая» маска почти срослась с лицом (приписанные ему обществом свойства осознаются им как природные), то у Грушницкого она отваливается, как скверный театральный грим и реквизит: таковы его солдатская шинель и напыщенный драматизм, пародирующий медитации Печорина. Красно-

¹⁸ В этом плане клиширование романтических мотивов и образов, обсуждаемое Журналистом и Читателем в упомянутом стихотворном диалоге Лермонтова, говорит, по-видимому, об исчерпанности не только определенной литературной традиции, выражаемой в риторическом вопросе Читателя: «О чем писать?» (см.: Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 208), но и опошлении ее социального прототипа.

речивы пафосные, но при этом, разумеется, заочные упреки Грушницкого знати, якобы неспособной представить «...ум под нумерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью...» (VI; 265).

Вместе с тем Печорин и Грушницкий как бы «экзифицированы». Если первый, вовсе не мечтающий о смене «я», непроизвольно осознает себя «демонической» фигурой под влиянием чужих взглядов, видящих демона в нем, то второй жаждет увидеть себя демоном, но способен поверить в это, лишь убедив в своем «демонизме» других.

Две предсмертные фразы Грушницкого, уже разоблаченного Печориным и ждущего от него пули, отсылают к двум описанным его ипостасям личностного антипода Печорина и рисуют карикатуру на его театральную миссию:

...Я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьете, а вас зарежу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места (VI; 331).

Им «на земле вдвоем нет места», потому что «водяному обществу» нужен только один «демон», и на эту роль уже выбран Печорин. Победив в борьбе за благосклонность Мери, тот доказал Грушницкому (и в ее лице всему «водяному обществу»), что тот не «демон». Не убедив «водяное общество» в лице Мери в своем демонизме, Грушницкий не может увериться в нем сам и вынужден презирать себя. Но собственное не «демоническое», а обывательское естество Грушницкому невыносимо. На этой земле он может быть либо демоном – либо никем. То есть – погибнуть.

* * *

«Тамань», открывающая печоринский журнал, а равно ее героиня, занимают, по-видимому, особое место в ряду печоринских любовных афер, и, соответственно, в описанной смысловой конструкции романа.

С одной стороны, в кульминационный момент истории с «Ундиной», когда та стремится выбросить его из лодки, не умеющий плавать Печорин в первый и последний раз в романе испытывает страх смерти: «Оглядываюсь – мы от берега около пятидесяти сажень. А я не умею плавать!» (VI; 258).

В других эпизодах, также сопряженных со смертельным риском, скорая либо внезапная гибель ничуть Печорина не пугали. В описаниях Максима Максимыча он –

...славный был малый, смею вас уверить: только немножко странен. Вот, например [...] ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет; а при мне ходил на кабана один на один... (VI; 209).

Ср. признания Печорина Вернеру:

...я надеялся, что скука не живет под чеченскими пулями – напрасно: через месяц я так привык к их жужжанию и к близости смерти, что, право, обращал больше внимания на комаров, – и мне стало скучнее прежнего, потому что я потерял почти последнюю надежду (VI; 232).

«Ундина» (до конца повести остающаяся безымянной), в отличие от всех прочих женщин романа, вовсе не влюблена в Печорина. Она лишь притворяется увлеченной русским офицером, чтобы, заманив его в плавание на лодке, утопить как возможного доносчика. Она не выступает добровольной жертвой «обаятельного зла» Печорина и, конечно же, не видит в нем никакого «демона». Между тем, именно в согласии с этой ролью-маской, внушенной Печорину обществом и сделавшейся лицом, герой забывает о страхе смерти – как не идущем к ней. Во внезапном и скоротечном поединке с безразличной к нему «Ундиной», видящей в Печорине просто враждебного чужака, с того на мгновение сходит демонская маска и пробуждается давно исчезнувший, но подлинный *обыкновенный* человек.

Суммируем наши предположения. Под «нашим временем» в романе можно увидеть ключевую реальность, лежащую в основе сюжета, – коллективное сознание общества, презирающего себя и потому сделавшего мифического демона своим «антиидеалом». А судьба «героя нашего времени» определена выбором его коллективного «антиидеала», который однажды становится его вторым «я».

ПОЧЕМУ И ЗАЧЕМ ПЕЧОРИН ПОХИТИЛ БЭЛУ?*

(К феноменологии литературного поступка)

I

Название статьи включает два вопросных слова: «почему» и «зачем»; первое направлено на причину, мотив; второе преследует цель. Хотя по значению эти вопросы, можно сказать, различны, как противоположные, однако в узусе, в функционально-коммуникативном аспекте они часто сливаются в единство другого порядка. При этом «почему» всегда относится к плану реального прошлого, «зачем» – условного будущего. Поэтому любой литературный поступок полезно рассматривать, учитывая соприсутствие в нем этих двух ипостасей, что поможет лучше прочитать произведение и уяснить его идею.

В случае Печорина похищение Бэлы неизменно вызывает акцентированную реакцию, т.е. никого не оставляет равнодушным. Разумеется, другие поступки и ситуации так же сильно воздействуют на читателя: например, схватка с *ундиной* в лодке («Тамань»), дуэль с Грушницким («Княжна Мери») или смертельно опасное испытание судьбы («Фаталист»), – но ни одна из них не порождала столь отчетливого личного отношения к герою, судьбе девушки и автору. Обращаясь к разным аудиториям с вопросами «зачем» и «почему», автор статьи собрал довольно широкий спектр объяснений, от *понравилась* – или *любил* (причина), до *хотел дать образование, ввести в культурную, цивилизованную жизнь* (цель). Мы намеренно приводим наивные толкования, однако, следует признать, что в них содержится некая правда – ответ зависит от человека, типологических характеристик его личности.

Самые первые отклики на роман «Герой нашего времени»¹, как помним, отличались двумя профанными тенден-

* Статья написана при поддержке гранта РГНФ № 15-04-00498.

¹ *Белинский В. Г.* «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова // ОЗ. 1840. Т. 10. № 6. Отд. 5. С. 27–54; Т. 11. № 7. Отд. 5. С. 1–38; *Бурачок С. О.* «Герой нашего времени». М. Лермонтов (Разговор в гостинице) // Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4. С. 210–219; *Булгарин Ф. В.* «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова // Северная пчела. 1840. 30 окт.,

циями: во-первых, отождествлять героя и автора и не отличать художественный вымысел от реальности – во-вторых. Мы говорим об этом не с целью как-то принизить значение и качество начальных суждений – они вполне естественны и объяснимы. В самом деле, большинство современников Лермонтова восприняли образ Печорина неверно, в отождествлении его с автором предвзято истолковывая авторские намерения. Тем не менее, столь личное отношение к герою как раз показывает, что писатель достиг своей цели, что он и разъяснил в предисловии 1841 г.: герой «есть точно портрет всего нашего поколения, в полном его развитии» (VI; 203)². Другими словами, в откликах читателей и критиков отразилось нежелание узнавать «свое поколение», что оказалось свойственно и последующим поколениям, но только в более широком временном контексте. Заметим кстати, что в педагогической практике, особенно в средней школе, бытует подход начинать обсуждение романа с вопроса, нравится учащимся Печорин или нет. Что же касается неразличения вымысла и реальности, то в школе и вузе это следствие необученности, ведущей к слишком прямому пониманию художественного произведения, как, впрочем, и вполне понятной заинтересованности в жизненной проекции предмета литературного описания, побуждающей объяснять литературные факты через личный опыт, что неизбежно ведет к упрощению. Так, мы заметили, что если прежде акцент в оценке поступка Печорина делался на безнравственности героя, то в последние годы в околонуточных сферах муссируется его преступная составляющая.

Глубокие академические оценки образа Печорина и, как следствие, идеи романа представляют емкое интеллектуальное пространство, в котором определяются ориентиры-маяки, помогающие лучше понимать текст³. Однако

№ 246. С. 981–983 ; *Клюхельбекер В. К.* Дневник. М., 1929. С. 291 ; *Шевырев С. П.* «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова // Москвитянин. 1841. Ч 1. № 2. С. 515–538 и др.

² Кроме особо оговоренных случаев, произведения Лермонтова цитируются по изданию: *Лермонтов М. Ю.* Соч. : в 6 т. М. ; Л., 1954–1957. В скобках римская цифра – номер тома, арабская – страницы.

³ См.: *Виноградов И. И.* Философский роман Лермонтова // Новый мир. 1964. № 10. С. 218, 230 ; *Михайлова Е. Н.* Проза Лермонтова. М., 1957.

все предлагаемые объяснительные формулы нуждаются в том, чтобы обнаружить общее основание, т.е. исследовать конструктивные принципы и опорные смыслы. Поэтому все положения, выдвигаемые академическим литературоведением, такие как волюнтаризм одной личности, противопоставленный общему порядку, коллективной воле, или столкновение цивилизации и отсталости, культуры и дикости, образованности и невежества, метрополии и национальных меньшинств, центра и окраины, эрозия всего спектра отношений между мужчиной и женщиной, обреченность любви, гибель романтического идеала и масса других – справедливы, хотя по-прежнему требуют обнаружения корневой объединяющей мысли. Необходимость отыскания этой мысли настойчиво высказывалась в литературе постоянно. «В романе есть какой-то второй <...> смысл»⁴, – писал Б. М. Эйхенбаум, имея в виду общественно-историческую тему, подозревая, надо полагать, и более объемный смысл, или – глубинный, скрытый текст. Примечательно, что и Белинский испытал некоторое недоумение, пытаясь осознать смысл «Бэлы»: «Да и в чем содержание повести? Русский офицер похитил черкешенку, сперва сильно любил ее, но скоро охладел к ней; потом черкес увез было ее, но, видя себя почти пойманным, бросил ее, нанеся ей рану, от которой она умерла: вот и все тут»⁵. Е. Н. Михайлова также обращает внимание на необходимость углубленного подхода: «Если подходить поверхностно, “Бэла” может показаться всего лишь историей любви “дикарки” и “европейца”», – и далее подробно рассматривает «проблему цивилизации и природы» в повести⁶.

Для углубленного подхода нужно, прежде всего, тщательное прочтение текста и строгое наблюдение над тем, как строится сюжет произведения, – у него же всегда два источника: ситуация и деятельность в ней героя. Обращение

С. 205, 207; *Москвин Г. В.* Смысл романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 2007; *Удодов Б. Т.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989. С. 5 и др.

⁴ *Эйхенбаум Б. М.* Герой нашего времени // Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 283.

⁵ *Белинский В. Г.* Собр. соч. : в 9 т. М., 1978. Т. 3. С. 102.

⁶ *Михайлова Е. Н.* Проза Лермонтова. М., 1957. С. 219, 245.

к предшествующей «Герою нашего времени» прозе автора показывает, что Лермонтов не находил способов создания устойчивой гармонии художественных миров незаконченных и оборванных романов «Вадим» (1831–1834) и «Княгиня Лиговская» (1836–1838), а следующий после романа «Штосс» (1841) был только начат.

Золотое правило удачного сюжетосложения состоит в том, что источники сюжета – ситуация и герой – должны быть адекватны друг другу. Они должны образовать, если можно так выразиться, гомогенную художественную среду, в которой каждый элемент тяготеет к общему принципу или идее. Образ героя «Вадима» *расколот* между двумя разными сюжетообразующими ситуациями и поэтому не адекватен ни одной из них. Вадим оказывается героем, затерявшимся между эпической эпохой народного бунта и романтическим буйством личности. В Вадиме справедливо усматриваются черты героев европейских литератур диапозона в 60 лет (от Шиллера до Гюго)⁷. Такая «неконкретность» героя привела юного, но взыскательного художника к необходимости прервать работу над своим юношеским романом⁸. В романе «Княгиня Лиговская» в образе Жоржа Печорина ослаблены черты исключительности романтического героя по сравнению с Вадимом, Печорин в социально-бытовом и культурном плане охарактеризован едва ли не с реалистической определенностью, однако сюжетная ситуация не получила развития в силу неясности для автора художественного решения конфликта⁹.

Сюжет романа «Герой нашего времени», равно как и сюжетные ситуации составляющих его повестей организованы таким образом, чтобы обеспечить возможность главному герою художественно соответствовать их масштабу и емкости, что достигается в процессе его деятельности в очерченных автором условиях. Каждая из них представляет одну из пяти ключевых ситуаций для человека – сущест-

⁷ См.: Москвин Г. В. «Вадим» // М. Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / гл. ред. и сост. И. А. Киселева. М., 2014. С. 63.

⁸ Главное не в том даже, что ситуации несовместимы, а в невозможности найти путь к достижению высокой цели юношеского произведения. См.: Там же. С. 64.

⁹ См.: Москвин Г. В. «Княгиня Лиговская» // Там же. С. 226–227.

ва как индивидуального, так и родового¹⁰. Выявление этих ситуаций (назовем их глубинными, содержащими архетипические признаки) призвано не для того, чтобы свести художественное произведение к модели, сколько для определения основы, *фундамента*, на котором оно строится. Заметим кстати, что образ героя как родового человека тяготеет к архетипичности, образ же индивидуального человека – к современности, поскольку он всегда актуален для читателя.

В отмеченной связи естественно говорить о сюжетной ситуации повести «Бэла» как о предмете статьи. Что главное в ее событийной части? Похищение девушки. Спектр мотивов, а значит и объяснений здесь равен числу подобных происшествий в жизни и литературе. В обеих сферах важен феноменологический аспект, взгляд, не требующий алиби для совершающего поступок, на со-бытие (в терминах М. М. Бахтина) как на момент, вспышку сознания бытия. При этом феноменологическое как таковое равно относится ко всем сферам действительности, хотя и обнаруживается по их законам. Так, в литературе художественная реальность занимает комплементарную позицию по отношению к эмпирической, представляя, выражаясь парадоксально, *очерченный континуум*.

Следовательно, любое событие в «Герое нашего времени» осуществляется исключительно в пределах этой очерченности, подчиняясь художественной логике романа, согласно которой Печорин не мог не похитить Бэлу.

II

В самой глубине повести «Бэла» лежит ситуация, общая для всех и неизменно повторяющаяся в жизни каждого. Речь идет о ситуации похищения любви при неисчерпаемом диапазоне смыслов – от первой до ее бесчисленных повторений. История любви Печорина и Бэлы ориентирована в своей основе на предание об Адаме и Еве, т.е. первое событие в человеческой истории. Разумеется, такое предположение необходимо аргументировать. Уточним, что имеется в виду не свести повесть к литературной иллюстрации

¹⁰ См.: Москвин Г. В. Смысл романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». С. 38–41.

предания, сколько обнаружить в ней отдельные положения, наводящие на мысль о присутствии в творческом сознании Лермонтова при создании текста отзвучев невообразимо древней мистерии.

Повествование разворачивается с описания современных сцен местного ландшафта, встречи странствующего литератора с кавказским офицером Максимом Максимычем, начала их совместной поездки. Повесть предваряет емкая фраза, содержащая лирические и драматические обертоны, перспективу будущего сюжета и имеющая явно символическое значение:

...а внизу Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглой ущелья, тянется серебряной нитью и сверкает, как змея своею чешуею (VI; 204).

Вскоре пейзажные описания привлекают внимание некоей особостью, словно бы их организует отчетливо осознаваемая мысль. Упоминается «мертвый сон природы»; название среды путешествия весьма многозначительно, поскольку оно намекает на начальное состояние мира, в который въезжают герои. Создается не столько реальное, но архетипизированное пространство, которое заполняется следующими образами и характеристиками, например: совершенная тишина («кругом было тихо, так тихо, что по жужжанию комара можно было следить за его полетом»), и далее за описаниями реальных объектов угадывается второй, иномерный смысл. Так, акцентирован рельеф местности, провалы и высоты («глубокое ущелье и темно-синие вершины гор»), приглушенность красок («бледный небосклон», сохраняющий «последний отблеск зари»), отдаленность неба («начинали мелькать звезды, и странно, мне показалось, что они гораздо выше, чем у нас на севере»), неподвижность застывшего мира («торчали голые, черные камни; кой-где из-под снега выглядывали кустарники, но ни один сухой листок не шевелился», горы, «изрытые морщинами», общая атмосфера мрачности, безжизненности). Таким образом, наш тезис о начальном состоянии изображаемого мира получает текстовую поддержку. Замечателен контраст, делающий описание особенно выразительным, оттеняющий заключенную в нем мысль: «И весело было

слышать среди этого мертвого сна природы фырканье усталой почтовой тройки и неровное побрякивание русского колокольчика» (все примеры – VI; 206). Уместной в этой связи окажется позже картина убогой сакли и *первобытный* вид ее обитателей («У огня сидели две старухи, множество детей и один худощавый грузин, все в лохмотьях» (IV; 207)).

Приведенный пейзажный дискурс, по нашему намерению, должен ассоциироваться со стратегией автора – нарисовать первую ступень повествования, с которой начинается подъем в гору, на высоту, где рассказ о Печорине и Бэле будет выключен из реального времени и пространства, в условиях, способствующих его адекватному восприятию, т.е. не исключительно эмоциональному переживанию, но медитации, рефлексии и осознанию. С т у п е н ч а т о е построение¹¹, организующее четыре части повести (встреча, рассказ Максима Максимыча до кульминации истории любви – смерти отца Бэлы, подъем и спуск с Крестовой горы, окончание рассказа Максима Максимыча),¹² позволяет, повторимся, ассоциировать этапы истории с последовательной историей жизни человека¹³. Так или иначе, она вписана в культурную и духовную память о рождении мира, человека, грехопадении, расплате. В романе «Герой нашего времени» эти эпохи, благодаря кольцевой композиции романа, – вечный круг, повесть «Бэла» – его начало, если можно так выразиться о круге.

Многие считают, что во всей истории с Бэлой повинен Печорин, что не лишено оснований с позиции обывательской морали и правового кодекса¹⁴. Верно, но не в этом суть, что обнаруживается в следующем пассаже повести. Вспомним комплимент, пропетый Бэлой Печорину на свадьбе

¹¹ См.: *Эйхенбаум Б. М.* Указ. соч. С. 276.

¹² См.: *Дурылин С. Н.* «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1940. С. 177.

¹³ В творчестве Лермонтова можно выделить характерный текстовый дискурс, где образная картина мира начинается с его рождения. Наиболее яркие примеры: «Когда волнуется желтеющая нива» (1837) или 7 глава поэмы «Мцыри» (1839).

¹⁴ Небезынтересным было бы исследование «преступности» поведения Печорина с позиции разных юрисдикций и норм не само по себе, а как пособие для лучшего уяснения смысла романа благодаря наблюдению художественных допущений в сюжете.

сестры: «Стройны <...> наши молодые джигиты, и кафтаны на них серебром выложены, а молодой русский офицер стройнее их, и галуны на нем золотые. Он как тополь между ними; только не расти, не цвести ему в нашем саду» (VI; 211). В начальном интересе Бэлы к Печорину три пласта. Во-первых, юная дикарка засмотрелась на чужестранца-офицера; во-вторых в ее естественном восторге есть и какое-то подчеркнутое любопытство: «И точно, она была хороша: высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и *заглядывали к вам в душу*» (курсив мой. – Г. В.; VI; 211). И, наконец, комплимент Бэлы имеет духовное значение, если мы рассмотрим его в плане первого искушения человека. Обратимся для сравнения к Слову:

– Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами.

– Что яблоки между лесными деревьями, то возлюбленный мой между юношами. В тени ее люблю я сидеть, и плоды ее сладки для гортани моей. Он ввел меня в дом пира, и зная его передо мною – любовь (Песнь Песней 2: 2, 3).

В чем, собственно, искушение? Человек предупрежден: «И сказала жена змею: плоды с дерев мы можем есть, только плодов дерева, которое среди рая, сказал Бог, не ешьте их и не прикасайтесь к ним, чтобы нам не умереть» (Быт. 3:2). Запрет и любовь как понятия редуцируют в нашем сознании сокровенные смыслы, и Лермонтов вслед за предшественниками и старшими современниками¹⁵ и на основании извечной духовной медитации создает с юности свою художественную теодицею¹⁶. В «Бэле» духовной ситуацией, из которой прорастает сюжет, является ситуация восхищения

¹⁵ Имеются в виду, прежде всего, Джон Мильтон, Томас Мур, Альфред де Виньи.

¹⁶ В числе наиболее ярких юношеских опытов отметим поэмы «Азраил» и «Ангел смерти» (1831). Думается, что в случае Лермонтова как художника, открывающего новую литературную эпоху, в которой при порождении текста определяющую роль начинает играть человек, более справедливо говорить не столько о теодицее, но геодицее. В творчестве Лермонтова этот рубеж пролегает между 1835 и 1836 гг., когда в 6-й редакции поэмы «Демон» была изменена 2-я строка: «Печальный демон, дух изгнания / Блуждал под сводом голубым» на «Печальный демон, дух изгнания / Летал над грешною землей» (IV; 280).

человеком как акт демиургический, или титанический, имеющий целью создание любви. Однако сказанное не означает, что Лермонтов мыслил свое произведение в таких категориях. Полезно обратиться в этой связи к тому, как, собственно, выводимые нами положения находят выражение в базовых составляющих содержания художественного произведения – сюжете, композиции (архитектонике), проблемно-тематическом составе.

III

Памятная *двойная хронология* романа, хотя является общим местом в учебных пособиях и рассуждениях исследователей и даже названа Э. Г. Герштейн «пресловутой»¹⁷, тем не менее остается едва ли не самым значительным художественным приемом в нем. Прием кажется незатейливым: автор попросту меняет местами порядок представления событий жизни героя: первые («Журнал Печорина») следуют за последними, открывающими книгу («Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие к “Журналу Печорина”»). Однако эффект от этой перестановки оказался неисчерпаемым по художественным последствиям. Прежде всего, конструктивно обозначились две линии в романе: хронология повествования (от «Бэлы» до «Фаталиста») и хронология событий (от «Тамани», минуя конец романа, до «Тамани»), – что позволило выдвинуть гипотезу о столь же явном разделении истории *родового человека* (первая линия) и пути *индивидуального человека*. Разделяет эти истории, чтобы соединить их вновь, сообщение в тексте о смерти героя¹⁸.

Каждое из пяти ключевых событий в тексте романа (по числу повестей), находясь на своем единственном месте, отражается в сознании двумя гранями – как эпизод жизни Григория Александровича Печорина и как мистерия в эволюции родового человека. Так, повесть «Бэла», а зна-

¹⁷ Впрочем, исследовательница признает значение конструктивных эффектов, например, в «Бэле»: «...есть в “Бэле” и нескрываемая забота о форме» (Герштейн Э. Г. Роман «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1997. С. 7–8).

¹⁸ См.: Москвин Г. В. Герой прозы Лермонтова (Григорий Александрович Печорин // М. Ю. Лермонтов : pro et contra, антология / сост., коммент. С. В. Савинкова, К. Г. Исупова. СПб., 2014. Т. 2. С. 367–384.

чит и образующая ее сюжет ситуация – похищение де-вушки – по отношению к названным линиям выполняет разные текстовые функции. В плане общей истории, как мы старались показать, ситуация «Бэлы» ориентирована на предание об Адаме и Еве, поэтому она естественным образом занимает начальное место в хронологии повествования романа. Предание, каким оно отозвалось для нас, рассказывает о первом, определившем историю человека, событии – его выборе, отпадении от любви Бога, грехопадении. В романной жизни Печорина похищение Бэлы представлено как последнее событие в ней (отъезд героя в Персию в повести «Максим Максимыч», навстречу смерти).

Таким образом, развитие общей и частной линий происходит по разным стратегиям. Первая предполагает определение главных вех истории человека как родового существа и последовательное представление в художественных ситуациях¹⁹. Она же задает энергию, движущую сюжет всего романа. Восхищение любви означает утрату человеком любви, данной ему Создателем, и человек обрекает себя на бесконечный поиск, вечное возвращение к началу²⁰.

Обращаясь к жизни Печорина, мы помним, что история с черкешенкой изображена как часть его личного пути, однако учитываем следующее обстоятельство: утрата любви человеком в своих художественных последствиях распространяется на героя. Другими словами, жизнедеятельность Печорина (поведение, внутренняя жизнь, самопознание) насыщается потребностью героя обрести любовь. Роман можно уподобить мощному водопаду, который, низвергаясь с высоты, заливают все пространство внизу; так и память о Божьей любви проникает в дольний мир.

В «Герое нашего времени» Лермонтов, в поисках любви для своего героя, вывел любовный конфликт из *плена* 5 ос-

¹⁹ См.: Москвин Г. В. Смысл романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

²⁰ Мы отдаем себе отчет, что высказанное положение представляет собой гипотезу относительно смысла романа, уязвимую в том, что не существует корректной методики совмещения художественного мира и внеположных ему реальности или представления.

новных его типов (инстинктивное, природное явление – «Бэла»; стихийная сила – «Тамань»; социально-психологическая коллизия – «Княжна Мери» (княжна); тип брачного союза – «Княжна Мери» (Вера); физиологические отношения – «Фаталист» (Настя))²¹. В творчестве Лермонтова это стало возможным после записи им сказки «Ашик-Кериб» (ноябрь 1837 г.), когда, собственно, и начинается «Герой нашего времени» как роман, хотя как таковой еще не осознаваемый²². Выбор Лермонтовым сказки «Ашик-Кериб», мы полагаем, обусловлен тем, что в ней создан образ идеальной любви, отражающий высокую потребность художника. С этого года в текстах Лермонтова определяется принцип: «В основе любого повествования о любви лежит ясное представление об идеале, что позволяет ему упорядочить частные, поверхностные, случайные любовные ситуации <...> Каждая из любовных коллизий в “Герое нашего времени” содержит типологическую версию “неидеальности” земной любви; эти версии носят системный характер, “Ашик-Кериб” безупречно выполняет роль высокого ориентира для Лермонтова-прозаика»²³.

Так, если герой, согласно выделенной нами линии индивидуального человека, «рождается» в «Тамани», он проходит, прежде всего, испытание изначальными, наподобие хтонических, силами, сквозь мир, в котором любовь еще зарождается как неясное томление, несовместимое с дикой и глухой жестокостью. «Княжна Мери» предлагает читателю весь диапазон светской любви: от чувства, даруемого без условий, до взаимности, которой нужно добиваться. Появление образа Насти из «Фаталиста» явилось следствием усталости героя, отчаявшегося в бесплодных устремлениях к любви. И, наконец, похищение Бэлы, поступок, ставший возможным благодаря заряду деятельной энергии, полученной героем в «Фаталисте», где сделан вы-

²¹ См.: *Москвин Г. В.* Запрос любви // Вестник Московского гос. ун-та. Сер. 9: Филология. 2011. № 2. С. 67.

²² Обратим внимание на примечательное совпадение: в ноябре 1837 г. Лермонтов уезжает из Тифлиса, и первая фраза романа выглядит так: «Я ехал на перекладных из Тифлиса».

²³ См.: *Москвин Г. В.* «Ашик-Кериб» // М. Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь. С. 41.

бор приятия жизни, или бытия, если изъясняться в высоких терминах²⁴.

IV

Таким образом последняя повесть романа становится предыдущей по отношению к первой²⁵, отражая неизбежный жизненный «маршрут» частного человека, последовательно в поиске любви. Поступок Печорина как романного героя можно прокомментировать, исходя из разочарований, испытанных им в сюжете, в таком выражении: «Если человеку (мне) любовь не дается или не дана, я должен создать ее сам». И вернувшись из казачьей станицы в крепость, Печорин похищает девушку-черкешенку, дикарку, чья любовь, оказывается, «немногим лучше любви знатной барыни» (VI; 232).

Видимо, мы вступаем в следующую сферу понимания поступка Печорина. Если на уровне глубинной, архетипической ситуации соотношение вопросов причинно-целевого комплекса «почему» и «зачем» понималось как *искушение – восхищение любви у Бога*, в пределах художественной обусловленности – *невстречаемости любви и создание ее героем*, теперь же замечается новая грань: герой употребляет сравнительный оборот «немногим лучше». Это многозначительные слова, сродни проговорке, переносящей вопрос в сугубо жизненно-бытовой пласт, отчего, впрочем, он не утрачивает актуальности, сложности и тонкости. В таком представлении герой больше не разыскивает любовь как таковую, как идеальную сущность, а сопоставляет различные ситуации своей жизни.

Проблема, таким образом, переходит из провиденциальной глубины, от титанических деяний²⁶ в плоскость

²⁴ В литературе отмечалась «мажорная интонация», которой заканчивается «Фаталист» (см., напр.: *Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени». С. 282).

²⁵ См.: Там же.

²⁶ В поступке Печорина в самом деле можно усмотреть художественную установку на изображение тяжбы с Создателем, в чем нас убеждает следующий пассаж в сцене перед смертью девушки: Бала «начала печалиться, что она не христианка, и что иная женщина будет в раю его подругой. Мне пришло на мысль окрестить ее перед смертью: я ей это предложил; она посмотрела на меня в нерешимости, и долго не могла слова вымолвить; наконец отвечала, что она умрет в той вере, в какой родилась» (VI; 236).

экзистенции человека, что открывает возможность для многочисленных и разнообразных толкований. Пожалуй, наиболее удачным окажется утверждение (поскольку оно вытекает из художественной логики романа), что Печорин предпринимает дерзкую и безрассудную попытку вернуться в начало жизни, в незамутненное опытом существование.

Вспомним запись Печорина, вернее, не запись в дневнике событий повести «Княжна Мери», а воспоминание о них – своего рода послесловие:

Вот уже полтора месяца, как я в крепости N; Максим Максимыч ушел на охоту. Я один; сижу у окна; серые тучи закрыли горы до подошвы; солнце сквозь туман кажется желтым пятном. Холодно, ветер свищет и колеблет ставни. Скучно²⁷. Стану продолжать свой журнал, прерванный столькими странными событиями (VI; 322).

Таким видится Лермонтову состояние своего героя после катастрофы «Княжны Мери», перед событиями «Фаталиста» и последним, решающим жизнь поступком. Линейное и круговое изображение происходящего в романе, кроме прочих, возможно, имеет цель высказать мысль: герой в начале книги совершает роковую ошибку, проживает до конца книги свою жизнь, затем возвращается назад, в начало, и вновь похищает Бэлу. Таков круговорот общей жизни, в который частная жизнь *вписывает* свой круг.

Экзистенциальный смысл поступка Печорина в том, что герой решает обновить себя; заметим при этом: без каких-либо надежд на будущее. Художественный эффект от этого можно было бы выразить так: каждый приходит к рубежу, за которым похищает Бэлу. Есть ли альтернатива? Совершенно верно: не похищать, хотя тогда исчезнет предмет книги.

²⁷ Сопоставим реплику Печорина в самом начале интриги «Княжны Мери»: «Явно судьба заботится об том, чтоб мне не было скучно» (VI; 271). См. также об антитезе *скука-веселье*: Маркович В. М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. М., 1981. Т. 40. № 4. С. 291–302. Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat: <http://www.dissercat.com/content/myu-lermontov-v-khudozhestvennom-mire-bl-pasternaka#ixzz3Hzh9zblq>

ДВЕ ТАМАРЫ ЛЕРМОНТОВА – БАЛЛАДНЫЙ И БАЙРОНИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТЫ

В позднем поэтическом творчестве Лермонтова закономерно проявляются тенденции романтизма: поэт обращается к жанру баллады («Дары Терека», «Тамара», «Морская царевна») и продолжает работу над поздними редакциями «Демона» – произведения, в котором, несомненно, присутствуют черты байронической поэмы, отмеченные еще В. М. Жирмунским в его монографии «Байрон и Пушкин» (1926).

Предмет данной статьи чрезвычайно локален. Это сравнительный анализ двух лермонтовских героинь, носящих одно и то же имя, но существующих в разных жанровых контекстах – балладном и поэмном. Представляется, что особенности трактовки образов двух Тамар, способы их включения в художественные миры, сюжетные функции и авторские оценки непосредственно связаны с жанром двух произведений, а две лермонтовские Тамары взаимодействуют по принципу контраста, одному из ведущих в романтизме.

И балладная, и поэменная Тамары тесно связаны с Кавказом, который выступает и как непосредственное место действия, и как проявление местного колорита, неотъемлемого свойства романтических произведений. Вместе с тем Кавказ в соотношении с лермонтовскими героинями показан очень по-разному.

В поздних редакциях «Демона» это Грузия, поместье отца Тамары – князя Гудала, монастырь, куда потерявшая жениха княжна скрывается от искушений Демона, наконец, родовой храм в горах, в котором погребают «наследнику Гудала». Меняется пейзаж, меняется колорит обстановки, тогда как в балладах действие предельно ограничено в пространстве: старинная башня в ущелье Дарьяла.

Пейзажное описание, открывающее балладу, создает впечатление целостности и достоверности:

В глубокой теснине Дарьяла,
Где роется Терек во мгле,
Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале.

В той башне, высокой и тесной,
Царица Тамара жила... (73).

На поверку зачин баллады чреват парадоксами. Башня, венчающая скалу, должна восприниматься как пик, как вершина, но и черная высокая и узкая постройка, и черная скала углублены, погружены в «глубокую теснину Дарьяла». Чернота башни и скалы, темнота ущелья практически нейтрализуют визуальную вертикаль. Глубина дарьяльской теснины как бы «съедает» высоту постройки, ставшей обиталищем царицы.

Другой парадокс зачина «Тамары» открывается, если читатель задает вопрос, почему властительная царица выбрала эту высокую и узкую башню в столь диком и малообитаемом месте. Пристало ли царице такое жилище, интерьер которого в балладе сокращен до «пышной пуховой постели». Теснота становится доминантой замка: башня «высокая и *тесная*», ниже башня характеризуется как пустая. Терек роется в «*теснине* Дарьяла», и такой же доминантой выступает чернота / темнота / мрак.

Подспудно в балладе возникает эффект, который Тынянов назвал суггестией. Путник обречен на гибельную встречу с демонической обольстительницей.

Обитель Тамары вызывает в памяти читателя ряд претекстов, в первую очередь античных. Башня ассоциируется с мифом о Данте, а пленительный голос пери – с мифом о сиренах, завлекавших и губивших мореплавателей. По меньшей мере, в балладе проглядывает параллель с Лорелеей, поющей над Рейном. В германском предании, переложенном Гейне, златовласая героиня красуется у всех на виду, а Лермонтовская Тамара извне невидима. Звучит ее голос, влекущий воина, купца и пастуха, в окне башни вечером светится огонек, утром что-то белеет и слышатся слова прощального привета, но непосредственно Тамара изображена лишь в своей спальне:

На мягкой пуховой постели,
В парчу и жемчуг убрана,
Ждала она гостя... (74).

Балладная Тамара практически профессиональная губительница. Если пушкинская Клеопатра расценивает свои

ночи как «неслыханное служенье» «матери наслаждений» и «подземным царям», возводя свою прихоть и похоть в ранг жречества, лермонтовская Тамара не продает своих ночей. Она губит всех подряд – и если Клеопатра устраивает публичный торг, то Тамара заманивает свои жертвы, а затем их уничтожает, и «роющаяся во мгле» река становится общей могилой для «воина, купца и пастуха».

Терек в «Тамаре» еще одна пространственная и сюжетная доминанта. Река – самая нижняя граница пространства баллады. Терек не просто горная река с бурным течением, а соучастник трагических событий, сообщник пагубных страстей царицы:

Лишь Терек в теснине Дарьяла,
Гремя нарушал тишину;
Волна на волну набегала,
Волна погоняла волну;

И с плачем безгласное тело
Спешили они унести (74).

Давно ставшая в лермонтоведении общеизвестной мысль, что все его творчество может быть прочитано как единый текст, находит подтверждение в общности образного строя «Тамары» и «Даров Терека», написанного двумя годами ранее (1839).

Зачин более ранней баллады:

Терек воеет, дик и злобен,
Меж утесистых громад,
Буре плач его подобен,
Слезы брызгами летят (31)

– можно рассматривать как детализированный аналог пейзажа, открывающего «Тамару», а подарки Каспию – тело кабардинца и «труп казачки молодой» функционально уподоблены телам жертв «Тамары».

В обеих балладах отчетливо присутствует эротическая составляющая. Дремоту старца Каспия способен преодолеть лишь «бесценный дар» Терека:

Замолчал поток сердитый,
И над ним, как снег бела,
Голова с косой размытой,
Колыхаяся, всплыла.

И старик во блеске власти
Встал, могучий, как гроза,
И оделись влагой страсти
Темно-синие глаза.

Он взыграл, веселья полный, –
И в объятия свои
Набегающие волны
Принял с ропотом любви (33).

Эротическая тема в обеих балладах тесно связана с моральной: Каспий меняется при виде «головы с размытою косою», а демоническая Тамара обладает особым чарующим голосом:

Он весь был желанье и страсть,
В нем были всеильные чары,
Была непонятная власть.

И далее

Сплетались горячие руки,
Уста прилипали к устам
И странные дикие звуки
Всю ночь раздавались там (74).

Каноническое описание страстной ночи поражает обманной смелостью: уста не прилипают к устам, а *прилипают*, – и заканчивается могильным гиперболистическим сопоставлением:

Как будто бы в башню пустую
Сто юношей пылких и жен
Сошлись на свадьбу большую,
На тризну больших похорон (74).

В сравнение попадает контраст, по существу обнажающий сюжетное ядро баллады: для гостя коварной царицы свадьба переходит в смерть. Одновременно это кульминация баллады – царица, пребывающая в *пустой* башне, наделена такой нечеловеческой мощью, что любой зачарованный ее пением гость уподобляется сотне «пылких юношей».

Важен в балладе и достаточно традиционен для этого жанра переход от ночи к утру: в теснине Дарьяла

...сквозь туман полуночи
Блистал огонек золотой,
Кидался он путнику в очи,
Манил он на отдых ночной.

<...>

Но только что утра сиянье
Кидало свой луч по горам,
Мгновенно и мрак и молчанье
Опять воцарялися там (73–74).

Мрак и молчанье, воцаряющиеся в башне, контрастируют с жутковатой ночной активностью в странном приюте царицы. Но молчанье оказывается не абсолютным, так как лермонтовская баллада включает своеобразную параллель. Золотому огоньку в окне ночной башни соответствует в концовке нечто, белеющее в окне поутру. Погубительница прощается с жертвой:

В окне тогда что-то белело,
Звучало оттуда: прости.
И было так нежно прощанье,
Так сладко тот голос звучал,
Как будто восторги свиданья
И ласки любви обещал (74–75).

Образ лермонтовской царицы обладает особой притягательностью, поскольку вопреки прямой и устрашающей характеристике: «Прекрасна, как ангел небесный, / Как демон коварна и зла», развертывающейся в сюжетном движении баллады, царица остается загадкой. «Невидимая пери» наделена чарами голоса, которые более могущественны, чем ее пагубные действия.

Ее двойственная сущность выступает как некая упрощенная модель сущности вечного спутника Лермонтова – его Демона. Но женская ипостась кавказской демоницы лишена идейной объемности центрального персонажа поэмы. Балладный мир, как и требует жанр, сосредоточен на тайне и ужасе, и, как показывает анализ, этому подчинен весь художественный строй «Тамары».

В поздних (кавказских) редакциях «Демона» исходная фабула поэмы (демон соблазняет монахиню – Христову невесту¹) значительно осложняется. Тамара в начале поэмы – дочь властительного князя Гудала и невеста не менее богатого и славного Синодала – грузинская княжна, гото-

¹ Сходный сюжет соблазнения-святоотатства характерен для версий Дон-Жуана: см. комедию Мольера или новеллу «Души чистилища» П. Мериме.

вящаяся к свадьбе и жизненным переменам, связанным с этим событием.

В эпизоде, связанном с появлением главной героини, Лермонтов подчеркивает патриархальный статус Тамары и в бытовом, и в семейном аспекте. В первом случае речь идет о ступенях, прорубленных в скале, по которым «покрыта белою чадрой / Тамара ходит за водой», – это обязанности кавказских девушек, равно распространяющиеся и на простолоудинок и на дочерей знати. Во втором – речь идет о тех переменах, которые связаны с замужеством Тамары: расставание с родным домом, незнакомая семья и, что самое важное, «участь рабыни». Ни знатное происхождение, ни богатство, ни красота и поэтичность наследницы Гудала, ни даже страстный порыв Синодала как можно быстрее увидеть невесту не отменяют печального будущего княжны, которую в поэме ожидает совершенно иная судьба.

Кульминацией экспозиционного фрагмента текста, рисующего образ главной героини, становится пляска Тамары на плоской крыше дома Гудала, усталой коврами, под песню подруг «...бубен свой / Берет невеста молодая». Если в балладе чары героини связаны прежде всего с голосом, а она сама до поры до времени остается невидимой, то в поэме изначально преобладает визуальность.

Танец Тамары – апофеоз грации, легкости, гармонии и естественности. Разумеется, в лермонтовском описании улавливается пушкинский претекст танца Истоминой, и вместе с тем Лермонтов придает картине удивительный колорит традиционного фольклорного и даже ритуального действия.

(Это – последняя статья Евгении Михайловны Таборисской, написанная на самом пороге смерти. Стихотворения в статье цит. по: Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1: Стихотворения. М., 1957.)

А. М. Мирзаев

ВРЕМЯ, СМЕРТЬ И БОГ: Случай Александра Введенского

Я понял, чем отличаюсь от прошлых писателей, да и вообще людей. Те говорили: жизнь – мгновение в сравнении с вечностью. Я говорю: она вообще мгновение, даже в сравнении с мгновением.

А. Введенский

Как известно, «писать очень трудно...». Это хорошо знали еще «Серапионовы братья». Почему вдруг об этом вспомнилось? Да потому, что писать о чем-либо сверхсхемном и сущностном в о о б щ е т р у д н о , а о явлении по имени Александр Введенский – стократ трудней. Современный философ, поэт и теоретик искусства Кети Чухров объясняет это тем, что его творчество «не просто заведомо превосходит все интерпретации и аналитические наблюдения, но обладает способностью аннулировать их значение и объяснительный пафос». В то же время Валерий Подорога считает, что тексты Введенского, как и вообще обэриутов, «включая “философские”, образуют особую, автономную поэтическую реальность, которую невозможно свести к общезначимой нормальности литературного языка, расколоть на то, что имеет смысл, и то, что его не имеет».

При всей кажущейся простоте и аскетичности его текстов, на чем и сам поэт настаивал («Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли»), для понимания «звезды бессмыслицы», о которой Яков Друскин сочинил целый трактат, прокрустово ложе – не самый подходящий «инструмент».

В случае Александра Введенского все известные нам смыслы, взявшись за руки, дружно летят в бездонную пропасть. Навстречу им – на битву с ними – из той же бездны поднимаются «антисмыслы».

Об этом, собственно говоря, и речь.

В ТЕНИ ХАРМСА

Сонно звенят недели

Вечность проходит в тень...

А. Введенский

Четверть века назад именно об этой тени говорил в статье «Ученик Мельхиседека» Анатолий Александров. Да-да, тот самый Александров. Именно ему и его тогдашнему соавтору Михаилу Мейлаху принадлежит честь первой посмертной публикации двух «взрослых» стихотворений Введенского – в сборнике по материалам студенческой филологической конференции (Тарту, 1967); там же была напечатана их совместная статья о поэте. А в 1988-м Александров издал первую официальную книгу Хармса «Полет в небеса». Еще через три года ему удалось «пробить» в печать сборник «Ванна Архимеда». Здесь впервые под одной обложкой были напечатаны пять поэтов-обэриутов: А. Введенский, И. Бахтерев, К. Вагинов, Н. Заболоцкий, Д. Хармс и «примкнувший к ним» Н. Олейников (формально в группу ОБЭРИУ он никогда не входил).

Александров писал в своей статье о том, что Введенский всегда пребывал в тени и продолжает в ней оставаться. В тени своих более известных соратников, имевших и более успешную *посмертную судьбу*: Николая Заболоцкого, Николая Олейникова и Даниила Хармса. Заболоцкий, порвав с «обэриутством», ушел в переводы: «Витязь в тигровой шкуре» Руставели, «Слово о полку Игореве», стихи грузинских поэтов (что не спасло его от ГУЛАГа, но позволило уцелеть в самые страшные годы и дожить до 1958-го). Он продолжал заниматься поэзией, но писал уже совсем другие стихи, которые с изрядным скрипом, но все же встраивались в тогдашнюю литературную действительность. Олейников, хотя и ушел раньше всех (его расстреляли в 1937-м), все-таки был в определенной степени известен – благодаря детским стихам и редактированию журналов «Чиж» и «Ёж», а его взрослые иroi-комические стихи про мух и тараканов имели широкое хождение в самиздате даже и в поздние советские *предпестроечные* годы. Кстати, наряду со «случаями» и «анекдотами» Хармса, ближайшего друга и соратника Введенского. Впрочем, Даниил Иванович, по степени популярности книг

для детей превзошел большинство «нормальных» советских писателей. Книги Хармса до сих пор не устают издавать и переиздавать все ведущие отечественные издательства. И не только однотомники, но и собрания сочинений – в одном, двух, трех томах. А питерский «Академический проект» выпустил Полное собрание, шеститомник. И имеется еще целый ряд аудиокниг. А сколько детских изданий!..

Так что Александр Иванович и его замечательные стихи продолжают пребывать в хармсовской тени, несмотря на то, что в последние годы многое делается для того, чтобы почти полную безвестность «авто-ритета бессмыслицы», как станет впоследствии аттестовать себя Введенский, превратить в *некоторую* известность, т.е. – в узких филологических, поэтических и окололитературных кругах.

«И Я В МОЕМ ТЕПЛОМ ТЕЛЕ...»

Нужно ли начинать рассказ с детства?..

В. Хлебников

Александр Иванович Введенский родился в семье потомственных интеллигентов 23 ноября (6 декабря, ст. ст.) 1904 г. в Петербурге. Он был внуком священника. И фамилию, как это часто происходило в среде служителей церкви, унаследовал, соответственно, «церковную».

Отец Александра, Иван Викторович, не был столь известной и незаурядной личностью, как родитель Даниила Хармса Иван Павлович – морской офицер, революционер-народоволец-шлиссельбуржец, мемуарист и автор религиозных сочинений, о котором писал и которому дарил книги со своими инскриптами «сахалинец» Чехов. И. В. Введенский учился в Киевском университете на юридическом факультете, затем – в пехотном юнкерском училище. Выйдя в отставку, служил по гражданскому ведомству. Венец карьеры – чин статского советника. Супруга Ивана Викторовича, генерал-лейтенантова дочка Евгения Ивановна Поволоцкая, была известным гинекологом, работала в Императорском клиническом повивально-гинекологическом институте (ныне НИИ акушерства и гинекологии им. Д. О. Отта).

Около трех лет Александр и Владимир (младший брат) провели в Николаевском кадетском корпусе. В 1917-м стара-

ниями матери они попадают в Петроградскую Общественную гимназию имени Л. Д. Лентовской (на углу Бармалеевой и Большого проспекта; в настоящее время – «Школа № 47 имени Д. С. Лихачева»).

В гимназии Саша Введенский учился в одном классе и с Тamarой Мейер, и с Михаилом Друскиным, братом Якова, известным в будущем музыковедом и пианистом. Учениками «Лентовки», как ее любовно называли гимназисты, были и сверстник Александра Леонид Липавский, и сам Яков Друскин, который поступил в гимназию еще в 1913-м.

Гимназия объединила трех юных поэтов – Введенского, Липавского и Владимира Алексеева, сына философа С. А. Алексеева (Аскольдова). Вместе они посещали школьный литературный кружок «Костер». Плодом их общения и совместного творчества явилась поэма «Бык Будды», своего рода *дружественная* пародия на футуризм. Это было в 1917–1918 гг., а в 1921-м они посылали свои стихи Александру Блоку и Николаю Гумилеву. Блок стихи получил, отметил в дневнике: ничего не понравилось, но Алексеев показался ему интереснее остальных. Реакцию и отзыв Гумилева, если они имелись, история не сохранила.

Приведем одно стихотворение из числа тех, что были посланы Блоку, в то время любимому поэту Введенского. Оно входило в цикл «Дивертисмент» и было написано в ноябре-декабре 1920 г.:

Рвется ночью ветер в окна,
Отвори-ка! отвори!
Я задумалась глубоко
Но ждала вас до зари.
Я любила вас, не зная,
На четвертом этаже.
Все по комнатам гуляю
Одиноко в неглиже.
Ах зачем же тихо стонет
Зимний день на Рождество.
Вы сдуваете с ладоней
Пепел сердца моего.
Пусть мои закрыты двери,
Под глазами синева.
Разболелась от потери,
Закружилась голова.

Гимназия, которую Александр Иванович закончил в июне 1921-го, не сдав зачет по литературе (!), повлияла на формирование оригинального мировоззрения будущих чинарей Липавского, Друскина и самого Введенского еще и потому, что в ней, помимо других замечательных педагогов, работал удивительно нестандартный человек, *антипедагог* Леонид Владимирович Георг, преподававший гимназистам литературу. О нем оставили воспоминания те немногие, кто имел счастье не только быть его учениками, но и вкусить плоды этой «антипедагогики». Например, Д. С. Лихачев, окончивший гимназию в 1923 г., посвятил ему мемуарный очерк. Яков Друскин в своем тексте под названием «Чинари» отмечал: «Он учил нас не только правильно писать, но и понимать, чувствовать и любить русский язык... Мы проходили и былины, и «Слово о полку Игореве», причем читали не в переводе, а в подлиннике, и затем уже переводили с его помощью. Если сейчас Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Достоевского и Чехова я люблю и считаю их лучшими писателями XIX века не только русской, но и мировой литературы, то обязан этим Георгу. Его суждения не только о литературе, но и по самым различным вопросам из жизни и даже философии были всегда оригинальны, интересны и неожиданны: например, утром он мог сказать одно, а после уроков – противоположное тому, что сказал утром, причем оба суждения – тезис и антитезис – разрешались не в софистическом, порожденном преимущественно логикой, синтезе, а как-то удивительно дополняли друг друга, создавая какое-то особенное настроение, строй души. Он практически учил нас диалектике...».

«СБОРИЩЕ ДРУЗЕЙ, ОСТАВЛЕННЫХ СУДЬБОЮ...»

Нас осталось немного, и нам осталось недолго.

А. Введенский

Строчкой, давшей название этой главке, открывает-ся первое из двух зачеркнутых четверостиший Хармса – в рукописи стихотворения 1935 г., посвященного Николаю Олейникову. За десять лет до этого, думается, ни Хармс, ни Введенский не ощущали себя абсолютно одинокими, оставленными Богом и людьми.

В 1924-м Введенский становится другом Липавского и Друскина. А через год Яков и Александр попадают на чтения молодых поэтов, где знакомятся с девятнадцатилетним Даниилом Хармсом. После чтений, вспоминает Друскин, «мы возвращались уже втроем, с Хармсом. Так он вошел в наше объединение. Неожиданно он оказался настолько близким нам, что ему не надо было перестраиваться, как будто он уже давно был с нами».

И вот образовалась группа, называвшая друг друга «чинарями»: А. Введенский, Я. Друскин, Л. Липавский, Н. Олейников, Д. Хармс. Друскин свидетельствовал, что наименование «чинарь» придумал Александр. По мнению Якова, производил его Введенский от слова «чин» и подразумевал при этом не чин как таковой, а некий духовный ранг.

История чинарей стала известна благодаря дневникам Хармса, мемуарам Друскина и теоретическим работам Леонида Липавского. Особую ценность представляют «Разговоры» Липавского, зафиксировавшие не только *чинарские* встречи и беседы в 1933–1934 гг., но и неповторимую атмосферу творческой свободы, царившую в этом содружестве близких друг другу «вольных мыслителей»: трех поэтов и двух философов.

Правда, все это будет несколько позже. А в середине 1920-х Хармс и Введенский регулярно делают попытки влиться в современный литературный процесс, объединить все «левые» силы. Более всего этим занят Даниил – главный организатор, заводила, придумщик и мотор всех начинаний. Вначале они с Введенским приняли участие в деятельности «Ордена заумников DSO», возглавляемого поэтом Александром Туфановым, который в то время увлекался фонологией зауми и делал попытки включить свою Фоническую секцию в структуру возглавляемого Малевичем ГИНХУКа. Сотрудничество с заумниками оказалось недолгим. Более длительной и плодотворной была связь будущих обэриутов – уже не только Введенского и Хармса, но и Николая Заболоцкого, и Константина Вагинова, и Бориса (Дойвбера) Левина, и Игоря Бахтерева, – с театром «Радикс», объединившим писателей, поэтов, художников, режиссеров, музыкантов левых ориентаций.

Но поиски потенциальных союзников и близких по духу соратников не прекращались. На протяжении 1926–1927 гг.

название группы менялось неоднократно: «Левый Фланг», «Фланг Левых», «Левый Фланг Поэтов», «Академия Левых Классиков», снова «Левый Фланг».

В апреле 1926-го Даниил с Александром пишут письмо Борису Пастернаку, надеясь с его помощью напечататься в альманахе недавно созданного издательства «Узел». В этом послании друзья именуют себя «единственными левыми поэтами Петрограда».

Обэриуты выступали тогда под знаменем Велимира. Хлебников и в более поздние годы оставался для них одним из главных поэтов. Они отталкивались от него, но шли, разумеется, дальше. И каждый своим путем. Хармс и Заболоцкий посвящали Будетлянину стихи. Олейников в разговорах с Лидией Гинзбург признавался, что для него в XX в. по-настоящему существовал один лишь Хлебников. Говорить же об увлечении Введенского творчеством Велимира можно лишь по отношению к ранним текстам Александра Ивановича. В дальнейшем, как сам он признавался, ему стал ближе Алексей Крученых.

ОБЭРИУ

Кто мы? И почему мы? Мы, обэриуты, – честные работники своего искусства. Мы – поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы – творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов.

Н. Заболоцкий

Наконец, поздней осенью 1927 г. председатель правления Дома печати Николай Баскаков предложил Хармсу, Введенскому и их соратникам по «Левому флангу» войти в качестве отдельной секции в структуру Дома печати. При этом он потребовал: слово «левый», звучавшее уже несколько двусмысленно, из названия группы исключить. В результате появилось ОБЭРИУ (Объединение реального искусства). Первоначальная форма – ОБЕРИО, дважды зафиксированная в календаре «Афиш Дома печати» (у Хармса имелись собственные варианты имени группы: «Обэрэриу» и «Обэрэлиу»). Название было изменено, дабы завуалировать, как

объяснял И. Бахтерев, расшифровку этого слова, которое стало звучать более интригующе-заумно. Впрочем, имеется версия, по которой дополнительная буква «у» в конце появилась не просто оттого, что так предложил Хармс, а затем, чтобы на вопрос «почему у группы такое странное название» иметь возможность ответить «потому, что кончается на “у”».

С театром «Радикс» связана самая яркая страница короткой (1927–1931) жизни ОБЭРИУ. Это неоднократно и в деталях описанное представление «Три левых часа», которое состоялось 24 января 1928 г. на подмостках Дома печати. Первая часть (1-й «час») этой синтетической (литература–театр–пластические искусства–музыка–кинематограф) программы посвящалась поэзии. Именно тогда был провозглашен скандально знаменитый лозунг «Искусство – это шкаф».

В начале поэтических чтений Николай Алексеевич огласил «Декларацию» обэриутов, которую сам и сочинил. Об Александре Заболоцкий сообщал вот что: «А. Введенский (крайняя левая нашего объединения), разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности. Введенский разбрасывает действие на куски, но действие не теряет своей творческой закономерности. Если расшифровать до конца, получается в результате – видимость бессмыслицы. Почему – видимость? Потому что очевидной бессмыслицей будет заумное слово, а его в творчестве Введенского нет».

Потом со стихами выступали Вагинов, Введенский, Бахтерев, Заболоцкий. А когда пришла очередь Даниила Хармса, на сцену вынесли шкаф, на котором он чинно восседал и бесстрастно скандировал:

Как-то бабушка махнула
и тотчас же паровоз
детям подал и сказал
пейте кашу и сундук...

Художник Борис Семенов оставил воспоминания, в которых поведал о впечатлении, которое произвела на него постановка. Есть в этих мемуарах и строки о выступлении Александра: «У Введенского был рокошущий голос. Читал он очень торжественно, на одной ноте. Его чтение увлекало не

то чтобы значительностью содержания, а скорее невероятным сплавом лирического и заумного. Прекрасные женщины летали по воздуху, свистели зеленые бобы, а певчие птицы преображались в чоботы...».

Во второй части («часе») была показана пьеса Хармса «Елизавета Бам», постановщиками которой, помимо автора, выступили Бахтерев и Левин. Введенский играл здесь небольшую роль слуги. Судя по мемуарам тех, кто был на представлении или принимал в нем непосредственное участие, пьеса оказывала сильное и мощное воздействие.

Заключительный третий «час» (приходится ставить кавычки, поскольку объявленные три часа растянулись на весь вечер, ночь и утро) посвящался кино. Александр Разумовский, сидя в кресле «в отцовском халате» и «в специально сшитом ночном колпаке», делился с публикой своими соображениями о дальнейшем развитии современного кинематографа. Беседа называлась «Вечернее размышление о путях кино». Затем был показан смонтированный Разумовским и Клементием Минцем Фильм № 1 «Мясорубка». Лента эта, к сожалению, не сохранилась. Известно лишь, что вместо отказавшихся озвучивать фильм джазовых музыкантов за музыкальное оформление пришлось взяться Игорю Бахтереву, который то бил в литавру, то дергал струны контрабаса, то «проходящий поезд иллюстрировал упражнениями Ганона».

Не обозначенный в программе четвертый «час» был отдан диспуту – обсуждению увиденного и услышанного, которое и продлилось до первых утренних трамваев.

ОБЭРИУ действительно просуществовало недолго. И в последнее время немало говорилось и писалось о том, что Введенского с Хармсом следует считать в большей степени чинарями, нежели обэриутами, а не наоборот. Не вдаваясь в подробности разногласий между обэриутоведами и не вставая ни на чью сторону, отметим, что в силу традиции, насчитывающей уже несколько десятилетий, наших героев принято причислять к ОБЭРИУ. Так уж сложилось. Мы можем лишь солидаризироваться с теми, кто говорит о том, что о *чинарской* поре, т.е. о довольно длительном периоде активной творческой жизни Хармса, Введенского, Олейникова, Друскина, Липавского, написано еще ничтожно мало.

А теперь вернемся к Александру Ивановичу, говоря о котором, нам с неизбежностью приходится упоминать и Хармса, чего, впрочем, любому пишущему о Введенском не избежать.

АЛЕКСАНДР И ДАНИИЛ

Но со мной чинарь Введенский
ехал тоже как дурак...

Д. Хармс

Учителями своими считаю Введен-
ского, Хлебникова и Маршака.

Д. Хармс

Хармс и Введенский познакомились весной 1925 г. и практически сразу стали самыми близкими соратниками и друзьями. Они практически никогда надолго не расставались. Их дружба длилась до трагической гибели того и другого в начале 1940-х. У них было много общего: интересы и творческие устремления; отношение к языку, поэзии, предметному миру; даже женщины... И в то же время, при всей их близости творческой и человеческой, они весьма отличались друг от друга – как внутренне, так и внешне.

Художники, как известно, обладают особым устройством зрения. Они замечают многие детали, кажущиеся прочим абсолютно несущественными. И благодаря этому их «специальному глазу» у нас есть уникальные свидетельства, позволяющие представить наших героев «как живых». Вот что, к примеру, сохранила память Алисы Порет, художницы и друга Хармса: «Даниил Иванович Хармс был высокого роста, сильно сутулился, лицо у него было очень ровного серого цвета, глаза голубые, русые волосы гладко зачесаны назад и низко опускались хвостиками на воротник. Он любил хмуриться, и между бровей была глубокая складка. Постоянной принадлежностью его лица была трубка. Маленький тик заключался в том, что он гладил себе переносицу согнутым указательным пальцем правой руки. Назло неизвестно кому он ходил в гольфах, носил крахмальный, высокий воротник, галстук типа «пластрон» и булавку в виде подковы, усыпанную синими камушками и бриллиан-

тиками. Ботинки он чистил всегда и был очень опрятен – в отличие от А. И. Введенского, его друга, который всегда был в пуху или небрит, или недомыт по техническим причинам».

Другой художник, Борис Семенов, вспоминал: «Хармс эксцентричен с головы до пят. Он сам в оригинальном своем обличье – человек-спектакль... Введенский же ничем не выделялся, хотел быть, как все. Один и тот же серый костюм, кепка с пуговкой, ленивая походочка – никаких тростей, крахмальных воротничков. Единственная любимая вещьца – серебряный мундштук с кавказской чернью... Хармс не понимал смысла карточной и другой азартной игры. Он просто терпеть не мог картежников. Введенский был по-гусарски азартен».

Надо сказать, мемуаристы «путаются в показаниях». Одни настаивают на абсолютном безразличии Введенского к тому, как он выглядел и во что был одет; другие подчеркивают: при всей своей безбытности, он каждый день ходил в ослепительно белой рубашке и галстук.

Столь же по-разному относились наши поэты и к собственному творчеству. Хармс строил жизнь по законам искусства. Он бережно хранил все свои рукописи, даже черновики, на которых его рукой было начертано «плохо» или даже «отвратительно». Даниил фиксировал в записных книжках и все события своей жизни (вплоть до, казалось бы, самых незначительных), и все, что относилось непосредственно к творчеству. В результате «выжили» почти все его тексты (по крайней мере, так считают авторитетные хармсоведы).

Александр Введенский особой заботой о своих стихах не отличался. Стихотворение, будучи написанным, сразу же переставало его интересовать (как и дальнейшая судьба рукописи). После гибели Введенского сохранилось, как утверждал Я. Друскин, не более четверти из всего им созданного, в том числе пропал и роман «Убийцы вы дураки». Несколько друзей и знакомых Александра слышали этот роман – целиком или в отрывках – в исполнении автора, но ни одного экземпляра не уцелело. Правда, спустя много лет, вышел в свет одноименный роман, написанный режиссером, драматургом и прозаиком Михаилом Левитиным, поставившим первый в СССР спектакль по Хармсу (1984),

в 1989 г. – «Разговор в сумасшедшем доме» по Введенскому, а затем еще несколько «обэриутских» пьес. Прототипом главного героя был взят Александр Иванович, выведенный на страницах романа в образе «бессмертного Шурки». Герой «Убийц...» писал стихи, играл в карты, волочился за женщинами, т.е. занимался вроде бы теми же вещами, что и сам Александр. И даже лицо его было побито оспой (многие мемуаристы отмечали, что Введенский был рябым, хотя это и оспаривает его пасынок Борис Викторов). В других персонажах романа узнаются Михаил Кузмин, Юрий Юркун, Игорь Терентьев. Но в целом сходство это исключительно внешнего порядка и условного свойства. Короче говоря, М. Левитин не пытался реконструировать утраченное произведение Введенского, а сочинил, в память о его авторе, свою собственную фантазмагорию, герои которой, смутно напоминая своих прототипов, любят, действуют, страдают и погибают примерно в то же время и при тех же обстоятельствах, что и Александр и его литературные друзья и соратники. В романе Левитин воссоздает дух прошедшей эпохи и передает атмосферу времени, которые вовсе не кончились со смертью обэриутов-чинарей...

Яков Друскин в одной из своих главных работ, посвященных *чинарям*, вспоминал о книге Альберта Швейцера «Иоганн Себастьян Бах». В ней все творческие личности отнесены к двум основным художественным типам. Из композиторов в первую категорию он включал тех, чья жизнь тесно переплеталась с творчеством. Это Бах и Веберн. Во вторую категорию по его классификации входили Бетховен и Шёнберг. Их жизнь и творчество шли параллельными курсами. Далее Друскин пишет, что Хармс, безусловно, должен быть отнесен к первому «композиторскому» типу, а Введенский – ко второму. Кстати, Александр еще в конце 1920-х гг. сказал о Хармсе, что тот «не создает искусство, а сам есть искусство». Хармс, в свою очередь – уже незадолго перед смертью – утверждал, что для него главным является вовсе не искусство, а жизнь, которую он выстраивал по законам искусства.

Ближайшие друзья и соратники, Хармс с Введенским, разумеется, писали посвящения друг другу. Даниилу адресовано большое стихотворение Введенского «Острижен

скопом Ростислав» (1926). Через год Хармс откликается на него двумя текстами – шутилым «Каментарием к философии А. И. Введенского»:

Он в комнату бежит на четвериньках,
Смотрит в комнате стол стоит
Ах он рад, он пришел на вечеринку
Позабыв и молодость и стыд...

и стихотворным посвящением «А. И. Введенскому»:

В смешную ванну падал друг
Стена кружилась вокруг
Корова чудная плыла
Над домом улица была
И друг мелькая на песке
Ходил по комнатам в носке
Вертя как фокусник рукой
То левой, а потом другой
Потом кидался на постель
Когда в болотах коростель
Чирикал шапочкой и выл
Уже мой друг не в ванне был.

Обоих друзей причисляли к заумникам и абсурдистам, что было, в общем, справедливо в отношении Хармса, а у Введенского заумь появлялась, по большей части, только в ранних текстах. Но что их действительно объединяло и притягивало друг к другу, это отношение к «вечным» вопросам – о смысле существования, степени «разумности» мира, а также к трем *абсолютным* категориям, которые суть Время, Смерть и Бог.

Введенский писал: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я как бы провёл поэтическую критику разума – более основательную, чем та, отвлечённая. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира».

Этот бунт против аристотелевской логики, постепенно выродившейся в логику житейскую, против кантовской критики разума, ставшей у Введенского «поэтической критикой разума», против детерминизма, против всего застылого, окаменевшего и раз и навсегда устоявшегося, неизблемого, «разумного», привел в конце концов к тому, что два «чинаря-обэриута», которых вела по жизни «звезда бессмыслицы», своими текстами лет на двадцать-тридцать опередили театр абсурда, связанный в нашем представлении, прежде всего, с именами Беккета и Ионеско. Правда, это обстоятельство тоже выяснилось спустя десятилетия.

ГДЕ. КОГДА

прощайте темные деревья
прощайте черные леса
небесных звезд круговращенье
и птиц беспечных голоса.

А. Введенский

Тут он вспомнил, он припомнил весь миг своей смерти. Все эти шестерки, пятерки. Всю ту – суету. Всю рифму. Которая была ему верная подруга, как сказал до него Пушкин. «Ах, Пушкин, Пушкин...»

А. Введенский

Вечер «Три левых часа» стал, по сути дела, заключительным аккордом, прощальным. Директора Дома печати Баскакова, благодаря которому и состоялся этот фантастический вечер, буквально через полтора месяца после обэриутского спектакля исключили из партии и на три года отправили в сибирскую ссылку. Выступления еще продолжались, но такого живого отклика и интереса, как прежде, они уже не вызывали. В 1928 г. из группы выходят Николай Заболоцкий и Константин Вагинов. Последний и всегда находился несколько в стороне. Он был связан с ОБЭРИУ больше формальным членством и дружескими отношениями, чем своей поэтикой, о которой Заболоцкий во второй части обэриутской «Декларации» сказал емко и метафорично: «К. Вагинов, чья фантазмагория мира проходит перед гла-

зами как бы облеченная в туман и дрожание». Заболоцкому, отошедшему от обэриутской деятельности – в основном из-за разногласий именно с Введенским и неприятия его позиции, – Александр тем не менее посвятил стихотворение «Зеркало и музыкант» (1929), некоторые строчки которого кажутся вполне «заболоцкими», словно бы взятыми из его «Столбцов»:

Вот потрясающий как филин
сидит на дереве Томилин
и думает, что он сова
и составляет он слова.

У Введенского в конце 1920-х – начале 1930-х гг. выходит довольно много детских книг, тираж которых колеблется от 10 000 до 75 000 экземпляров. В 1933-м книга «Кто?» с рисунками Л. Юдина издается сотысячным тиражом. Заметим, что книги Александра Введенского для детей издавались вне прямой зависимости от его социального положения и реального участия / неучастия в общественной жизни. И тиражи его детских книг постоянно росли. Книга «А ты?», вышедшая спустя три года после гибели Введенского, имела тираж уже и вовсе рекордный – 500 000.

Среди мифов, которыми «обросли» за долгие десятилетия оба приятеля, есть и такой. Известно, что Хармс, который детей терпеть не мог, с блеском выступал перед ними, вызывая неизменный восторг, поскольку не только писал забавные стихи, но еще и показывал фокусы. Детские стихотворения его всегда принимались на «ура». И считается, что Хармс писал стихи для детей не только ради денег, т.е. для него это не было лишь «халтурой», а Введенский строил свое детское «левой ногой», относясь к этому занятию абсолютно прагматически и думая только о гонорарах.

Нам кажется, это не совсем так. Во-первых, данный миф не стыкуется со свидетельством Лидии Чуковской, вспоминавшей, что для своего первого детского сочинения «Кто?» (самого известного, бесчисленно переизданного) Введенский сделал не меньше двадцати вариантов. Кроме того, многие детские стихи его, будучи, возможно, не столь выигрышными и эффектными, как стихи «чинаря-взиральника» Даниила, были все же не менее любимы несколькими поколениями маленьких читателей. В этих стихах содержалось то,

что так нравится детям, – элементы игры, загадки, каверзные вопросы и забавные ответы. Вероятно, самые точные и верные слова для определения особенностей детского творчества Введенского нашел Михаил Яснов, петербургский поэт и переводчик: «Александр Введенский придумал своего рода детский поэтический примитив, сведя до минимума поэтические средства, несколькими штрихами рисуя привлекательную, а то и загадочную картинку... Он прибавил к уже опробованным поэтическим ходам оригинальную ритмику и какую-то неведомую до тех пор магию детских заклинаний, основанную на повторе звуков и слов. Это может быть закличка, или звукоподражание, или, действительно, чуть ли не магические формулы “заклятия” сном. Даже в сюжетных стихах фольклорные повторы и зачины превращают каждую историю в песенку».

Спят ли волки?
Спят. Спят,
Спят ли пчелки?
Спят. Спят,
Спят синички?
Спят. Спят.
А лисички?
Спят. Спят.
А тюлени?
Спят. Спят.
А олени?
Спят. Спят.
А все дети?
Спят. Спят.
Все на свете?
Спят. Спят.
Только я и паровоз,
Мы не спим,
Мы не спим.
И летит до самых звезд
К небу дым,
К небу дым.

(«Песня машиниста»)

Упоминавшаяся уже Лидия Чуковская писала: «...Введенский – рожденный, природный лирик... Чистый и удивительно лёгкий стих А. Введенского вводит ребенка не

только в мир родной природы, но и в мир классического русского стиха – словно в подготовительный класс перед вёснами, звёздами, ритмами Тютчева, Баратынского, Пушкина».

Введенский выпустил более сорока книг стихов и прозы для детей. Многие детские вещи его публиковались не только в знаменитых журналах «Ёж» и «Чиж», но и в менее известных – «Маленькие ударники», «Ванька-встанька», «Октябрюта» и прочих. В тридцатые годы в его пересказе выходили сказки братьев Гримм (Александр пересказал сорок девять сказок; они постоянно переиздавались) и сказки В. Гауфа.

Но время это не было для Введенского более легким и безбурным, чем для большинства его друзей и знакомых. 10 декабря 1931 г. его арестовывают вместе с Хармсом, Тэфановым, Бахтеревым и некоторыми другими сотрудниками детской редакции Ленгиза. Относительно причин ареста существуют разные версии. По одной из них Введенского взяли за исполнение гимна «Боже, Царя храни» на одной из дружеских вечеринок, по другой – за то, что в гостях у художницы Елены Сафоновой он поднял тост за здоровье покойного императора Николая II. В то же время известно, что его обвиняли в контрреволюционной деятельности. При этом инкриминировалось ему «отвлечение читателей своими заумными стихами» от задач строительства социализма. Арестовали поэта в вагоне поезда, следующего в Москву. Когда жене Введенского, Анне Ивантер, позвонил следователь и сообщил, что ее муж находится у них на Шпалерной, она тут же сожгла все имевшиеся в доме взрослые произведения Александра.

Несколько месяцев Введенский проводит в ДПЗ, затем получает три года ссылки и отправляется в Курск, куда позднее приедет и Хармс, которому дали три года тюрьмы, но потом их тоже заменили ссылкой. Часть срока Введенский отбывает в Вологде. Завершается ссылка – досрочно (год вместо трех) в Борисоглебске.

С начала 1933 г. Введенский снова в Ленинграде. Наступает один из самых плодотворных в творческом отношении периодов его жизни. Он пишет вещи философского плана, вошедшие в так называемую «Серую тетрадь», со-

здает ряд замечательных стихотворений: «Мне жалко, что я не зверь...», «Приглашение меня подумать» и др. А Леонид Липавский в это время записывает свои знаменитые «Разговоры». В них, помимо Хармса, Введенского, Друскина, Липавского, Заболоцкого, Олейникова, принимали участие еще несколько *вольных мыслителей*, близких чинарям. Спустя пару лет Введенский создаст довольно большой по объему драматический текст, который озаглавит «Некоторое количество разговоров»...

Весной 1934-го Александр, вслед за Даниилом, вступает в Ленинградскую организацию Союза писателей СССР (из Союза поэтов они с Хармсом были исключены за неуплату членских взносов еще в 1929-м). Введенский пишет много детских и взрослых вещей. В 1936-м по издательским делам он приезжает вместе с будущим классиком детской литературы Сергеем Михалковым в Харьков. Здесь он знакомится с Галиной Викторовой, двадцатитрехлетней (ему в это время тридцать два года) литературной работницей, недавно окончившей Газетный техникум. Поэт очень быстро «сумел покорить», как написал Михалков в своих воспоминаниях, сердце Галины. Вскоре она становится его женой. Введенский переезжает в Харьков, время от времени делая вылазки в Москву и Ленинград, чтобы наладить литературные и издательские дела (после разгрома детской редакции Самуила Маршака зарабатывать становится все труднее). В 1937 г. у них появился сын, которого они назвали Петром. Борис, старший сын Галины и пасынок Александра, родившийся в 1934-м, через много лет подробно и обстоятельно опишет события харьковского периода жизни Введенского, быт, обстановку и специфику того времени, расскажет о друзьях и знакомых Саши и Галины. Свои воспоминания, изложенные в игровой форме и предназначенные, якобы, «для младших школьников», он назовет, обыграв слова из текста отчима, «Александр Введенский и мир, или “Плечо надо связывать с четыре”». В книгу он включит и уникальные документы и фотографии, многие из которых представлены впервые. Выйдет она в 2009 г. в Харькове. По большому счету, книга эта – самиздатская, хотя и напечатана на хорошей бумаге и имеет твердую обложку. Но

уже спустя год она будет выпущена в официальном издании – в толстом томе произведений А. Введенского «Всё», подготовленном Анной Герасимовой.

Самый длинный шлейф из легенд и досужих слухов связан со вторым арестом Введенского и трагическим финалом его жизни. До сих пор в различных источниках (не только сетевых) приводятся непроверенные факты и домыслы. Продолжаются споры о том, мог ли Александр выбросить из окна арестантского вагона записку, адресованную жене и сыну, или же он, по определению, не мог ехать из Харькова поездом, так как есть свидетельства, что заключенных по городу вели пешком. Обсуждаются различные версии убийства поэта: одна из них гласит, что его зарезали уголовники и, полуживого, выбросили из вагона, другая – что он скончался от жестокой дизентерии, третья – что он был застрелен конвоем etc.

Мы постараемся, насколько возможно, придерживаться фактов. Достоверно известно следующее. Фронт подступал все ближе к Харькову. Писатели, еще остававшиеся в городе, готовились к эвакуации в Алма-Ату. Для литераторов и их родственников в конце сентября 1941-го был выделен специальный состав. Введенский с женой, тещей и двумя сыновьями (пасынок, Борис Викторов, тоже был вписан в его паспорт как сын) в последний момент с трудом втиснулись в душные и переполненные вагоны, до потолка забитые писательским скарбом. Услышав, что через несколько дней будет еще один «литературный» эшелон, Введенский решает вернуться домой. Через несколько дней в дверь его квартиры постучали. В доме устроили обыск, после чего «двое высоких в штатском» увели Александра. Это был своего рода превентивный арест, применявшийся в отношении лиц, у которых уже были судимости. Обвинения, предъявляемые на этот раз Введенскому, выглядели достаточно абсурдными. Сводились они к тому, что он, якобы, специально не хотел эвакуироваться, чтобы сдать в плен, и основывались исключительно на лжесвидетельствах. Один из этих «свидетелей» утверждал: Введенский говорил о своем желании остаться в Харькове, поскольку он, мол, дворянин, и немцы с ним ничего плохого не сделают. Формально это

была статья 54-ю. Александр обвинялся «в проведении антисоветских разговоров о якобы хорошем обращении немцев с населением на занятых ими территориях, в отказе эвакуироваться вместе с семьей и побуждении к этому других лиц».

Перед этапированием Введенский сумел подбросить записку, которую потом какой-то сердобольный человек подобрал и доставил по указанному на оборотной стороне адресу. Она сохранилась в архиве Б. Викторова:

Милые, дорогие, любимые.
Сегодня нас увозят из города.
Люблю всех и крепко целую. Надеюсь,
что все будет хорошо, и мы
скоро увидимся.
Целую всех крепко, крепко.
А особенно Галочку и Петеньку.
Не забывайте меня.
Саша

Более шестидесяти лет не было точно известно, когда и как умер и где похоронен Введенский. Не так давно казанский журналист Михаил Черепанов опубликовал в газете «30 октября» статью под названием «Сдан на станции для погребения...» (Москва. 2005. № 50. С. 15). Среди материалов Информационного центра МВД Республики Татарстан было обнаружено личное дело Введенского, а в нем – документы, в том числе и «Акт о смерти». Из него следует, что поэт «умер 19 декабря 1941 года вследствие заболевания плеврит ескудативный. Труп умершего сдан на станции для погребения». Поезд шел из Харькова в Казань около трех месяцев. Разумеется, за это время в эшелоне истощенных, голодных и больных людей умерло немало. Удалось обнаружить имя Введенского в списке убитых на территории Татарской республики в декабре 1941-го. По всей вероятности, Александра захоронили в братской могиле либо на Арском, либо на Архангельском кладбище Казани – именно там были погребены несколько сотен пациентов Казанской психиатрической больницы, куда было доставлено и тело Введенского.

POSTMORTEM

Чтобы было все понятно
Надо жить начать обратно...

А. Введенский

История посмертного *существования* Александра Введенского и его произведений еще только пишется. Но сам он уже начинает – постмортально – выходить из тени Хармса. Всего лишь четыре года назад в солидном московском издательстве «ОГИ» была издана книга произведений Введенского «Всё» (2010). Годом позже петербургская «Вита Нова» выпустила том большого формата – первое в мире иллюстрированное издание «взрослого» Введенского, которое оформил художник Игорь Улангин. Но выхода этих изданий читателям пришлось ждать почти двадцать лет: после выпущенного «Гилеей» в 1993 г. двухтомника, подготовленного М. Мейлахом и В. Эрлем, долгие годы, к сожалению, не было возможности издавать Введенского ни в каком виде...

Но главное, пусть даже и с большой паузой во времени, – тексты Александра Введенского все же стали доступны. Их издают, изучают. По творчеству Введенского защищаются диссертации. В 2007 г. выпущена монография Юлии Валиевой «Игра в бессмыслицу: Поэтический мир Александра Введенского». К 100-летию со дня рождения Введенского прошли посвященные ему Международные научные конференции в Петербурге и Белграде (по их материалам изданы солидные сборники статей). Работы о творчестве Введенского публикуют философы (В. Подорога, К. Чухров и др.), поэты и критики (А. Скидан, В. Шубинский, О. Мартынова, Е. Осташевский, А. Машевский, Е. Лукин и др.), филологи, историки литературы, лингвисты (Л. Зубова, В. Фещенко, Л. Кацис, М. Одесский, А. Кобринский, Д. Шукуров, Ж. Ф. Жаккар, А. Рымарь, А. Никитаев, Т. Никольская, Ю. Орлицкий, Д. Бернштейн, В. Вестстейн, Р. Гейро, М. Йованович и др.). Стоит вспомнить и о том, что и в советское время, в условиях подполья и «второй литературной действительности», в самиздатских изданиях Ленинграда печатались статьи о Введенском: «Открытие Летербурга» Б. Констриктора – в журнале «Сумерки», «Черновики

к Введенскому» Б. Останина – в «Часах» (еще в 1977-м, под псевдонимом П. Неслухов; к этому времени официально у Александра Введенского было опубликовано лишь четыре «взрослых» стихотворения: два при жизни и два посмертно. Статья впервые напечатана в книге Останина «На бреющем полете» в 2009 г.). Работа Б. Улановской «Может ли солнце рассердиться на инфузорию?..», написанная в 1974-м, не публиковалась до 1996 г.

Все эти перечисления понадобились нам для того, чтобы обозначить, насколько широк спектр воздействия творчества чинаря-обэриута Введенского. Названные имена (а сколько неназванных!), думается, говорят сами за себя.

Появляется все больше интересной (а порой и конгениальной «авто-ритету бессмыслицы») музыки, создающейся под влиянием стихов Александра Введенского. Песни на его стихи есть в репертуаре Бориса Гребенщикова («Ответ богов»), Александра Маноцкова и его «Кураж-квартета», авторов-исполнителей Игоря Григорьева и Андрея Крамаренко, групп «YOURALOBİKOV» и «Offшоры». Несомненное влияние оказал Введенский на культового музыканта, бывшего сибирского рок-панка, лидера «Гражданской Обороны» Егора Летова, у которого Александр Иванович был любимым поэтом. Наконец, блистательный Леонид Федоров («АукцЫон») – при участии замечательного контрабасиста Владимира Волкова и других известных музыкантов (например, в записи одного из дисков участвовали композитор Владимир Мартынов и ансамбль «OPUS POSTH» под управлением Татьяны Гринденко) – выпустил уже три диска с песнями на стихи Введенского – «Безондерс» (2005), «Весна» (2007, на стихи А. Хвостенко и А. Введенского) и «Весна» (2012, «солнык» Л. Федорова).

Но никакой этой «апофеозной постмортальности», «внедренности А. В. в современный культурный контекст» и т.д. не было бы и в помине, если б не один единственный человек... О нем не раз уже заходила речь. Это философ, теолог, музыкант и математик Яков Друскин.

Ко времени, когда Ленинград был уже в кольце блокады, никого из его друзей и соратников-чинарей уже не было в живых. Олейникова расстреляли еще в 1937-м. В первый

год Отечественной войны погибли Введенский (теперь нам известно, где и как) и Липавский (в боях под Петергофом). В 1942-м на тридцать седьмом году жизни скончался в ленинградской тюремной больнице Хармс (место захоронения неизвестно). Яков чудом уцелел. Зимой 1942-го, едва живой, страдающий от голода и дистрофии, он прошел пешком через весь блокадный зимний город и добрался до квартиры Хармса, где Марина Малич, жена Даниила, передала ему на хранение чемоданчик с архивом Хармса и всеми уцелевшими рукописями Введенского. Яков Семенович хранил эти материалы и в эвакуации, и, по возвращении, в Ленинграде. Около пятнадцати лет он не прикасался к архиву, все еще надеясь на возвращение друзей. Только в 1950-х гг. он начал изучать содержимое чемоданчика и разбирать драгоценные для него рукописи. А еще лет через десять он разрешит заниматься архивами Хармса и Введенского двум молодым филологам – Михаилу Мейлаху и Анатолию Александрову. Результатом их кропотливого труда станет первая посмертная публикация стихотворений Введенского. А спустя еще десять с лишним лет Мейлах подготовит и выпустит в Мюнхене Полное собрание сочинений А. В. (1980–1984; тот самый двухтомник, который потом – в расширенном и дополненном виде – переиздаст «Гилея» в 1993-м).

Завершить же этот краткий и фрагментарный рассказ о жизни, трудах и судьбе *бессмертного Шурки-Саши*, «авторитета бессмыслицы» Александра Ивановича Введенского мы просто обязаны его «Элегией». И не только потому, что это программное произведение – одна из самых известных его вещей, наряду с пьесой «Елка у Ивановых». И не потому лишь, что «Элегия» легче для восприятия, чем другие его тексты (это кажущаяся простота, обманчивая). Возможно, в большей степени из-за того, что она очень похожа на него самого. В ней немало тихой и светлой грусти и много удивительной внутренней силы, а также поэтического обаяния, которому невозможно противостоять.

ЭЛЕГИЯ

*Так сочинилась мной элегия
о том, как ехал на телеге я.*

Осматривая гор вершины
их бесконечные аршины
вином налитые кувшины
весь мир, как снег прекрасный
я видел темные потоки
я видел бури взор жестокий
и ветер мирный и высокий
и смерти час напрасный.

Вот воин плавая навагой
наполнен важною отвагой
с морской волнующейся влагой
вступает в бой неравный.
Вот конь в могучие ладони
кладет огонь лихой погони
и пляшут сумрачные кони
в руке травы державной.

Где лес глядит в полей просторы
в ночей несложные уборы
а мы глядим в окно без шторы
на свет звезды бездушной.
в пустом смущенье чувства прячем
а в ночь не спим томимся плачем,
мы ничего почти не значим
мы жизни ждем послушной

Нам восхищенье неизвестно
нам туго пасмурно и тесно,
мы друга предаем бесчестно
и Бог нам не владыка.
Цветок несчастья мы взрастили,
мы нас самим себе простили,
Нам, тем кто как зола остыли,
Милей орла гвоздика.

Я с завистью гляжу на зверя
ни мыслям ни делам не веря
умов произошла потеря
бороться нет причины
Мы все воспримем как паденье
и день и тень и наслажденье
и даже музыки гуденье
не избежит пучины.

В морском прибое беспокойном
в песке пустынном и нестройном
и в женском теле непристойном
отрады не нашли мы.
беспечную забыли трезвость
воспели смерть воспели мерзость
воспомяненье мним как дерзость,
за то мы и палимы.

Летят божественные птицы
их развешаются косицы
халаты их блещут как спицы
в полете нет пощады
Они отсчитывают время
они испытывают бремя
пускай бренчит пустое стремя
сходить с ума не надо.

Пусть мчится в путь ручей хрустальный
пусть рысью конь спешит зеркальный
вдыхая воздух музыкальный
вдыхаешь ты и тленье.
возница хилый и сварливый
в вечерний час зари сонливой
гони гони возок ленивый
лети без промедленья.

Не плещут лебеди крылами
над пиршественными столами
совместно с медными орлами
в рог не трубят победный.

Исчезнувшее вдохновенье
теперь приходит на мгновенье
На смерть! На смерть! держи равненье
поэт и всадник бедный.

<1940>

Е. О. Козюра
ОБ ОДНОЙ БАРОЧНОЙ ПАРАЛЛЕЛИ
К ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ
А. И. ВВЕДЕНСКОГО
«КРУГОМ ВОЗМОЖНО БОГ»

Вопрос о барочном субстрате драматической поэмы А. И. Введенского «Кругом возможно Бог» (1931) был поставлен в статье Л. Ф. Кациса и М. П. Одесского¹, рассмотревших черты сходства этого текста со школьной драмой Петровского времени «Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным» (1701).

В свою очередь, мы хотели бы указать на еще одну любопытную текстуальную параллель. Речь идет о книге ярчайшего представителя украинского барокко Ивана Величковского² «Зегар з полузегарком» (1690). Вся книга, вполне в духе барочной эстетики, в рамках которой «художественное произведение <...> рассматривается как вещь»³, автором уподоблена часам⁴; из четырех ее частей нас будут интересовать первые две, собственно «Зегар» и «Полузегарик»,

¹ *Кацис Л. Ф., Одесский М. П.* Барокко и авангард («Кругом возможно Бог» А. Введенского и школьная драма «Ужасная измена сластолюбивого жития») // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2002. Т. 61. № 5. С. 19–34.

² Из работ, посвященных творчеству Величковского, отметим следующие: *Чижевський Д.* Український літературний барок. Нариси. Ч. I. Прага, 1941. С. 31–50; *Genyk-Berezovská Z.* I. Velyčkovskij v kontextu ukrajinského literárního baroka // Československá rusistika. 1968. Roč. XIII. № 1. S. 26–30; *Сазонова Л. И.* «Стиходей мазепинского времени» Иван Величковский // Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture. Studi in onore di Giovanni Brogi Bercoff. Firenze, 2008. Vol. II. P. 553–569.

³ *Чернов И. А.* Из лекций по теоретическому литературоведению. I. Тарту, 1976. С. 154.

⁴ Собственно, польское слово *zegar* и значит *часы*.

построенные как словесный аналог смены суточных часов: первая состоит из реплик всех двадцати четырех часов, вторая включает в себя реплики сначала двенадцати дневных, а затем двенадцати ночных: «Час первый возглашает: “Радуйся, єдина, / Первѣйшаго от времєн родившая сына”. / Час вторѣй возглашает: “Радуйся, о дѣво, / Єя же сын ест сугуб естеством, о диво” <...> Час двѣдєсят четвѣртый: [«Радуйся, бо сыну / Двѣдєсят чѣтьри старц[и] честь воз[дают] выну»; «Час гласит перѣвый: “Радуйся, начало / Чудєс Христовых всѣх, жїзны зачало”. / Час гласит вторѣй: “Радуйся, благ море, / Рождєнна отцєм. Рѣждшая повтѣре” <...> Двѣнадцатый час: “Радуйся, суща, / З двѣнадцати звѣзд вѣнєц имуща”»⁵. Вероятно, образцом для Величковского послужило стихотворение польского барочного поэта Якуба Теодора Трембецкого «Zegar bojaźni bożej»⁶: оно состоит из двадцати четырех пронумерованных двустихий, каждое из которых начинается словами «Zegar bije...» («Zegar bije, godzina żywota uchodzi. / Czuć o sobie; śmierć z łuku w serce twoje godzi»).

Именно с «Полузегарком» обнаруживает сходство «Беседа часов» из поэмы Введенского: «Первый час говорит второму: / я пустынный. / Второй час говорит третьему: / я пучина <...> Двенадцатый час говорит: первый час, / я догону тебя вечно мчась. / Первый час говорит второму: / выпей друг человеческого броду <...> Одиннадцатый час говорит двенадцатому: / И всё же до нас не добраться уму»⁷.

Непосредственное знакомство Введенского с этим текстом маловероятно: открытый в 1908 году, он был опубликован лишь в 1972-м⁸, а до того был известен лишь считанным

⁵ *Величковський І.* Твори. Київ, 1972. С. 59, 61–63. Далее стихотворные произведения Величковского цитируются по этому изданию, с указанием страницы в тексте.

⁶ *Jakuba Teodora Trembeckiego Wirydarz poeticky.* T. II. Lwow, 1911. S. 313–315.

⁷ *Введенский А. И.* Полн. собр. произведений: в 2 т. М., 1993. Т. I. С. 139. Далее текст поэмы цитируется по этому изданию, с указанием страницы в тексте, прочие же произведения – с указанием тома и страницы.

⁸ Хотя в 1929 году были опубликованы извлечения из другой книги Величковского, «Млеко», помещенной в той же рукописи, что и «Зегар». См.: *Спефанский М. Н.* Тайнопись в юго-славянских и русских

единицам филологов-славистов. Однако стоит заметить, что один из этих ученых, акад. В. Н. Перетц, в 1920-е годы преподавал на Высших курсах искусствоведения ГИИИ, где учились практически все люди из ближайшего литературно-художественного окружения Введенского (Д. И. Хармс, И. В. Бахтерев, К. К. Вагинов, Д. Левин, Г. Н. Кацман, А. В. Разумовский, К. Б. Минц). Также, в 1929–1931 годах в Ленинграде жил и работал тогдашний владелец рукописи «Зегара», ученик В. Н. Перетца украинский филолог А. С. Грузинский. Наконец, надо упомянуть, что участником перетцовского Семинария русской филологии был общавшийся с обэриутами В. А. Каверин. Иными словами, нельзя полностью исключить возможность, что Введенский знал хотя бы о существовании такого текста. Но даже если сходство «Зегара» и «Беседы часов» обусловлено другими обстоятельствами, оно «само по себе есть данность, заслуживающая внимания независимо от решения проблемы происхождения»⁹. Указанная параллель может представлять интерес и как еще один пример типологического сходства барочной и авангардной поэтики¹⁰, тем более что в этом контексте имя Величковского появилось еще в знаменитой работе Р. О. Якобсона «Новейшая русская поэзия. Подступы к Хлебникову» (1921), где палиндромы (*раки*) украинского поэта были упомянуты в связи с соответствующими опытами русского футуриста¹¹.

памятниках письма. Л., 1929. С. 131–133, 141. (Энциклопедия славянской филологии. Вып. 4.3)

⁹ *Топоров В. Н.* О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний) // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman.* Amsterdam ; Atlanta, 1993. P. 32.

¹⁰ Ср. примеры их сравнительно-типологического рассмотрения: *Смирнов И. П.* Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века // *Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи.* М., 1979. С. 335–361; *Benčić Ž.* Барокко и авангард // *Russian Literature.* 1986. Vol. XX. № 1. P. 15–29; Барокко в авангарде – авангард в барокко. М., 1993; *Сазонова Л. И.* Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М., 2012. С. 377–415.

¹¹ *Jakobson R.* Selected Writings. Vol. V. The Hague ; Paris ; New York, 1979. P. 353.

Безусловно, одним из важнейших схождений творчества Введенского с барочной поэзией будет пристальное внимание к феномену времени. Приведем выразительные слова А. В. Михайлова: сказанные о немецкой лирике XVII века, они вполне справедливы и для других европейских барочных поэтов, которые «знают время как суровый бич, наступающий виновного и губящий невинного человека <...> знают время как ускользающий в небытие миг и знают время как слово разверзающегося перед человеком бытия, открывающее вечность»¹².

«Глагол времен» может вещать о неизбежности смерти: об этом напишет современник Величковского Климентий Зиновиев в виршах «Ω зєґару або тє(ж) ω годіннику и ω годынѣ смє(р)тно(и)»: «Егдѧ зєґа(р) годины в сво(и) часѣ выбіѧєть. / в тѡ врѣмѧ смє(р)тныѧ на(мѣ) часѣ прє(з)нѧчаєть. / Бо вѣкъ на(ш) хо(ч) бы дѡлги(и) влѧснє якѣ годинѧ: / а(х) нє вѣмы чтѡ спрѧвитѣ минута єдинѧ»¹³. Но он же может стать свидетельством вечности: так думал о времени Симеон Полоцкий, вполне ощущавший его бег («Лѣтит время си часами/ во дни, в нощи, як крылами»¹⁴), однако стремившийся «постичь в рационалистическом лабиринте вечное в непостоянном времени»¹⁵; так представлял его себе и Величковский. В «Зегаре» время предстает именно в качестве языка вечности, в самом ходе времени словно зашифрованы сакральные символы или эпизоды Священной истории, с барочным *остроумием* подобранные поэтом, уверенным во «всеприсутствии абсолютного бытия»¹⁶. Каждый час славит Богородицу и тем самым превращает профанное время в ритуальное, приоткрывая вечное в мирском существовании.

Приведем еще один пример сакрализации земного времени – эта стихотворная миниатюра Величковского восхо-

¹² Михайлов А. В. Время и безвремя в поэзии немецкого барокко // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века. М., 1970. С. 195.

¹³ Зиновієв К. Вірші. Приповісті посполиті. Київ, 1971. С. 39.

¹⁴ Полоцкий С. Вертоград многоцвѣтный. Köln ; Weimar ; Wien, 1996. Т. I. С. 188.

¹⁵ Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. Praha, 1976. С. 130.

¹⁶ Чижевський Д. До проблем барокко // Сучасність. 1974. Ч. 4. С. 49.

дит к латинским *Notae sapientiae*¹⁷, в которых соответствии суточным часам служат эпизоды Страстей Христовых: «Полунощ Христа вяжет, / Котрый грѣхи мажет. / Утрень в лице плюет, / Первый коронуєт. / Бодет бок девятый, / Ждет вечерня снятий. / Сумрак провождает / И в гроб полагает» (124, с учетом конъектур Д. И. Чижевского).

Безусловно, такое восприятие времени не являлось специфической чертою словесности XVII века: библейскую картину времени, существующего отдельно от вечности, но открытого для сообщения с нею¹⁸, барочная поэзия унаследовала из средневековой культуры¹⁹, сделав лишь более изощренным механизм установления точек соприкосновения «священного и мирского»; на восточнославянском материале это можно проиллюстрировать соположением добарочной «Хронологии» (1581) Андрея Рымши, где каждый месяц календаря соотнесен с каким-либо событием библейской истории («Мѣца Ѡктоврѣа по гебреискѹ тышри прѣсто паздерникѹ / 'Арха з нѣимѹ на горе стѣнѹла на сѣши, / дрѹгѣи потѣп не бѣдѣ, тѣкѹ намѹ пѣсμο тѣши. / Ѡктоврѣа зѣ днѣа»²⁰), с написанными столетие спустя виршами харьковского архимандрита Онуфрия, в которых соответствие времени и вечности осуществляется через христианское истолкование знаков зодиака: «*Октоврѣй* м(ѣся)цѹ въ знаку Скорпѣи часѹ водит, / Ядовитостю той звѣрь на болѣзнь приводит / Тѣла людскѣе; тогда ся воздухѹ мѣшаєтѹ, / Мокрота изѹ студнемѹ виновна бѣваєтѹ. / Наступи на скорпѣи геенского, Боже; / Въ силѹ твоей вредити врагѹ нам тот не зможе»²¹.

Гораздо более характерным для барочной словесности было ощущение изменчивости и непостоянства времени, воспринятого сквозь призму идеи *vanitas*. Стоит заметить, что соответствующая топика, столь популярная в европей-

¹⁷ Чижевський Д. Український літературний барок. С. 35–36.

¹⁸ Мурьянов М. Ф. Время (понятие и слово) // Вопросы языкознания. 1978. № 2. С. 58, 60–61.

¹⁹ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 98 и сл.

²⁰ Перетц В. Н. Малорусскія вирши и пѣсни въ записяхъ XVI–XVIII вв. I–XIV. СПб., 1899. С. 7.

²¹ Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. I. Л., 1926. С. 157.

ской лирике XVII века (в частности, в польской поэзии²², оказавшей сильнейшее воздействие на становление восточнославянской силлабики), не получила широкого распространения как в киевском, так и в его «филиале»²³, «умеренном» московском барокко, где «в стихах о бренности всего земного господствует скорее элегическое, чем трагическое настроение»²⁴; русская поэзия начнет осваивать эту тему лишь в последующем столетии²⁵. У Величковского тема *vanitas* возникает в идущих за «Полузегариком» «Минутах»²⁶ («Минёт сла́ва. / Минёт бога́[т]ство. / <...> Минёт телесная красота́. / <...> Мину́т и прóчая безчисленная суётъная», 64–65), но уже в завершающем книгу «Квадрантесе» – самом «концептистском» разделе «Зегара» – деление часа на четверти (*квадры*), соотносимые с временами года, частями света или с четырьмя евангелистами, сравнивается с компасом, указующим человеку путь к вечной жизни.

Зато идея *vanitas* (в ее авангардистском варианте) вполне может рассматриваться как основополагающая для поэтического мира Александра Введенского²⁷, чрезвычайно остро переживавшего зависимость человеческого бытия от категории времени²⁸. При этом само течение времени

²² *Künstler-Langner D.* Idea *vanitas*, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku. Toruń, 1996.

²³ *Чижевський Д.* Історія української літератури від початків до доби реалізму. Нью Йорк, 1956. С. 312.

²⁴ *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 202.

²⁵ *Топоров В. Н.* К теме времени в русской поэзии XVIII века (избранные страницы) // *Топоров В. Н.* Из истории русской литературы. Т. II. Русская литература второй половины XVIII века : Исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. II. М., 2003. С. 373–424.

²⁶ А также в нескольких стихотворных миниатюрах (135–136).

²⁷ Отметим также, что в этой же тематической плоскости отыскиваются соприкосновения с барочной поэзией и в творчестве Д. И. Хармса. См.: *Гроб Т., Жаккар Ж.-Ф.* Хармс – переводчик или поэт барокко? // Шестые Тыняновские чтения : Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига ; М., 1992. С. 31–44.

²⁸ *Ревзина О. Г.* Качественная и функциональная характеристика времени в поэзии А. И. Введенского // *Russian Literature*. 1978. Vol. VI. № 4. P. 397–401 ; *Pavlov E.* Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality // *New Zealand Slavonic Journal*. 2009. Vol. 43. P. 115–130.

нередко сопряжено у него с натуралистическими образами распада и гниения, столь характерными для барочной эстетики «за границами красоты»²⁹. Но абсолютно неприемлемой для поэта является барочная семиотизация и текстуализация времени: напротив, зависимость обыденного восприятия времени от категорий естественного языка делается объектом критики в его «Серой тетради» (1932–1933), уничижительные примеры уподобления времени тексту встречаются и в стихотворных произведениях («и время стало как словарь / нелепо толковать», I, 76).

Зависимость от времени не позволяет человеку соприскоснуться с вечностью: именно с этой проблемой сталкивается герой поэмы Введенского, странствующий по загробному миру в поисках *иного царства* обезглавленный Фомин³⁰. «Беседа часов» (названная также *путаницей голосов*) отрицает медиативный характер времени: часы говорят не о другом мире, а о самих себе (*я пустынный, я пучина, ты приятель роци, мы кости времени, мы гонцы*), подчеркивают несвязность (*я догоню тебя вечно мчась, на какой точке тебя можно встретить*) и неестественность принятой системы исчисления времени (*мне бы хотелось считать по-другому*). Единственная библейская аллюзия в «Беседе» («Восьмой час говорит: час девятый, / ты как Енох на небо взятый», 139) тоже скорее подчеркивает недостижимость *иного царства* для героя поэмы: Енох был взят на небо живым, а Фомин даже после смерти не может попасть на *тот свет*, и путь туда он будет видеть не в понимании времени, а в его уничтожении: «Я буду часы отравлять. / Примите часы с ложки лекарство. / Иное сейчас наступает

²⁹ Чижевский Д. Поза межами краси (До естетики бароккової літератури). Нью-Йорк, 1952. С. 9–14 ; *Tschizewskij D. Ausserhalb der Schönheit. Ausserästhetische Elemente in der slavischen Barockdichtung // Poetik und Hermeneutik. Bd. III : Die nicht mehr schönen Künste. München, 1968. S. 213–224.*

³⁰ Возможно, эту деталь стоит связать с восходящим к житию св. Дионисия Ареопажита фольклорным и литературным мотивом возвращения обезглавленного героя на родину. См.: Гудзий Н. Мотивъ усъченной головы въ татарской легендѣ объ Азисѣ // Извѣстія Таврической ученой архивной комиссіи. № 56. Симферополь, 1919. С. 98–103.

царство» (поскольку время у Введенского подобно яду³¹, то Фомин словно хочет отомстить *часам* их же оружием).

Впрочем, неудача героя связана не только с ускользающей от понимания сутью времени (а, согласно «Серой тетради», «только не понявший хотя бы немного понял его», II, 79), медиация между материальной и сверхчувственной реальностью у Введенского вообще проблематична: *кругом возможно Бог*³², но знаки Его присутствия невозможно найти, а непосредственное соприкосновение божественного и земного аннигилирует последнее, как это происходит в финале поэмы, где огненное *посещение* Бога уничтожает вещный мир, или в стихотворении «Факт, теория и Бог» (1930): «здесь окончательно / Бог наступил / хмуро и тщательно / всех потопил» (112).

Любые концепции взаимопроникновения двух миров служат у Введенского предметом пародирования. Завершая статью, приведу лишь один выразительный пример. Встретившийся со стареющей Венерой Фомин обнаруживает мужскую несостоятельность и ложится спать, а разочарованная Венера начинает мычать и будит героя:

Фомин (просытаясь). Это коровник какой-то, я лучше уйду.

Спустите мне, спустите сходни,
пойду искать пути Господни.

Венера. Тебе надо штаны спустить и отрезать то, чего у тебя нет. Беги, беги (143).

Произнесенное Фоминым рифмованное двустипхиотысылает к поэтическому миру М. А. Кузмина³³: подобная рифменная пара есть в финале стихотворного цикла «Для Августа» (1927): «Земля и воздух – все другое. / Кругом народ, все видим мы, / И все-таки нас только двое, / И мы другие, как и все. / Какой чудесный день сегодня. / Как пьяно вывески твердят, / Что велика любовь Господня! / Поют опущен-

³¹ «Однажды я шел по дороге отравленный ядом, / и время со мною шагало рядом» (II, 77).

³² О происхождении этой формулы см.: *Ponen O.* Персонажи-насекомые у Олейникова и обэриутов // Звезда. 2000. № 8. С. 198–199.

³³ О творческих связях Кузмина и обэриутов см.: *Cheron G.* Michail Kuzmin and the Oberiuty : an Overview // Wiener Slawistischer Almanach. 1983. Bd. 12. S. 87–101.

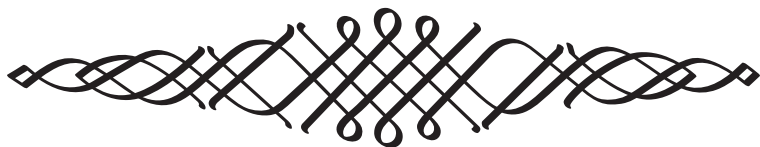
ные сходни, / Танцуют краны, паруса»³⁴. Также она появляется в более раннем цикле «Отдых» (1912–1913): «О, радость! в третий раз сегодня / Мне жизнь надежна и светла. / С лады небес спустились сходни, / И нежная рука Господня / Меня от бездны отвела» (252). У других русских поэтов XVIII – начала XX века эту рифму нам обнаружить не удалось, для Кузмина же сам образ *сходней* как медиатора двух миров является специфичным: он появляется еще в финальном стихотворении цикла «Радостный путник» (1907): «Мудро нас ведет рукою, / Кто послал на этот путь. / Что я скрою? что открою? / О вчерашнем дне забудь. / Будет завтра, есть сегодня, / Будет лето, есть весна. / С корабля опустят сходни, / И сойдет Любовь ясна» (94).

Ситуацию, когда герой вначале отказывается от близости с женщиной («Ну неспособен и неспособен. Подумаешь. Не за тем умирал, чтобы опять всё сначала», 142), а затем «цитирует» Кузмина, трудно расценить иначе, нежели саркастическую пародию, за которой скрывается, в первую очередь, отвержение именно кузминского видения мира, в котором «божественный смысл жизни уже найденъ», «всѣ предметы располагаются въ правильномъ и прекрасномъ порядкѣ»³⁵ и переход «от бытовой детали к метафизическому опыту»³⁶ абсолютно закономерен.

³⁴ Кузмин М. А. Стихотворения. СПб., 1999. С. 570. Далее стихотворения Кузмина цитируются по этому изданию с указанием страницы в тексте.

³⁵ Жирмунский В. Преодолевшие символизм // Русская Мысль. 1916. Кн. XII. С. 27.

³⁶ Марков В. Поэзия Михаила Кузмина // Кузмин М. Собрание стихов. Т. III. München, 1977. С. 412 (примеч. 20).



ЛИТЕРАТУРА В ДВИЖЕНИИ ЭПОХ

М. Евзлин

ПЧЕЛЫ, МЕД И ТРАГЕДИЯ: И. АННЕНСКИЙ И Ф. СОЛОГУБ

Время от времени пчелы залетали в русскую поэзию и даже в журналистику¹, но «пчелиного текста»² или «пчелиного мифа» они не составили. И в самом деле: от того, что пчелы упоминаются, текст не становится «пчелиным». Во всех рассмотренных А. А. Фаустовым текстах, за единственным исключением мандельштамовского «*Возьми на радость из моих ладоней...*», пчелы не дорастают до уровня знака-символа, организующего текст как структурно-смысловое единство, а также не производят из себя мифа – ни индивидуального, ни универсального.

В своей *ритуальной* основе миф есть описание парадоксальной или конфликтной ситуации, в результате которой является новое мировое состояние³. Вот классический «пчелиный миф» в передаче Диодора Сицилийского: «Самым же замечательным является миф о пчелах, опустить который невозможно. Говорят, бог, решив сохранить на вечные времена память о своей связи с ними, изменил их цвет на золо-

¹ «Северная пчела», выходившая с 1825 по 1864 г.

² Понятие «пчелиного текста» вводится впервые в двух статьях А. А. Фаустова: *Фаустов А. А. Еще раз о мандельштамовских пчелах: к предыстории образа на русской почве* // Воронежский период в жизни и творчестве О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1991. С. 44–47; *Его же. Этюды о художественной реальности Мандельштама. Время, фактура бытия и автогенез «пчелиного» текста* // Филологические записки. Воронеж, 1994. Вып. 2. С. 71–83.

³ О мифах в отношении к другим «жанрам» см.: *Mircea Eliade. Myth and Reality*. N. Y., 1963.

тисто-медный, а поскольку место это находится слишком высоко в горах, где дуют сильные ветры и падает густой снег, он сделал пчел нечувствительными и выносливыми, и потому они обитают в необычайно суровых местах» (*Историческая библиотека* V, 70, 5: перевод О. П. Цыбенко)⁴.

Это преображение пчел (какой ранее они имели вид, не сообщается) есть следствие их связи с Верховным богом *через мед*, которым нимфы, вместе с молоком, вскормили младенца Зевса, содействуя его трансформации в Верховного бога, замещающего своего отца Крона и организующего мир по новому структурному принципу. Эта сопричастность пчел к божеству делает их в полном и очень конкретном смысле мифическими и символическими фигурами, идя всегда от их реальных свойств (производители меда).

Впервые в русской литературе в этом мифическом и символическом облачении пчелы являются в трагедии Ф. Сологуба *Дар мудрых пчел*⁵. В качестве своего источника Сологуб называет статью Ф. Ф. Зелинского *Античная Лено́ра*⁶, которая, по его словам, дала ему «мысль написать эту трагедию»⁷. Здесь по необходимости мы должны обратиться к статье Зелинского, чтобы уяснить, в каком смысле она «подала мысль» Сологубу.

В рецензии на книгу Зелинского *Из жизни идей* (СПб., 1908) Анненский упоминает также Сологуба: «Другая, уже русская трагедия, в связи с попыткой угадать концепцию Еврипида, была написана мною, и, кажется, ранее *Античной Лено́ры*, хотя и напечатана позже ее (в сборнике “Северная речь”). Наконец, после *Античной Лено́ры* и под ее

⁴ О связи пчел с младенцем Зевсом говорится также в гимне Каллимаха *К Зевсу* (48–51) и в *Метаморфозах* Антонина Либерала (XIX). О пчелах в мифологии см.: Cook A. B. The Bee in Greek Mythology // The Journal of Hellenic Studies. Vol. 15 (1895), а также Иванов В. В., Топоров В. Н. Пчела // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988.

⁵ Впервые опубликована в: «Золотое руно», 1907 (номер за февраль-март); 2-е изд.: Сологуб Ф. Собрание сочинений. СПб., 1910. Т. VIII. Шиповник; далее пьесы Сологуба цит. по этому изд., в скобках указ. стр.

⁶ Зелинский Ф. Ф. Античная Лено́ра // Вестник Европы. 3. СПб., 1906 (далее статья цит. по этому первому изданию, в скобках указ. стр.).

⁷ Это очень коротенькое предисловие, в котором содержится также упоминание трагедии И. Ф. Анненского *Лаодамия*, было добавлено Сологубом во 2-м издании.

несомненным влиянием появилась драма Ф. Сологуба *Дар мудрых пчел*»⁸.

Еще ранее Сологуб писал Анненскому:

Многоуважаемый Иннокентий Федорович!

Раньше, чем я узнал, что Вы написали трагедию о Лаодамии, я взялся за ту же тему. С моей стороны это было большою смелостью, потому что я никогда не занимался изучением античной древности. Но статья Ф. Ф. Зелинского так заинтересовала меня этою темою, что я решился обработать ее, не гонясь за недоступною для меня историческою точностью. Когда я прочел Вашу превосходную трагедию, было уже поздно бросать мою работу: первые 2 листа были написаны совсем, а остальные – вчерне. Теперь я беру на себя смелость послать Вам рукопись трагедии, которую я назвал *Дар мудрых пчел*. Буду очень рад, если Вы пожелаете хотя бегло просмотреть эту пьесу, и буду очень польщен, если Вы когда-нибудь, при случае, скажете или напишете мне что-нибудь о моей работе.

С истинным уважением Федор Тетерников.
22 декабря 1906 г.⁹

Сколько известно, Анненский не ответил на письмо, но высказался достаточно ясно в одной строчке, отметив, что драма Сологуба написана *под влиянием* статьи Зелинского, т.е. к античности она имеет мало отношения, а исключительно к сомнительным, хотя и «блестящим» построениям сего ученого мужа. В рецензии Анненский произносит довольно загадочное слово, что его трагедия на мотив мифа Лаодамии была написана *«кажется»* (курсив наш. – М. Е.), ранее *Античной Леноры*, хотя и напечатана позже ее»¹⁰. *Лаодамия* Анненского была закончена в 1902 г.¹¹, о чем было хорошо известно, думается, также Зелинскому. Более того, как можно с достаточным основанием предполагать, Зелинский знал

⁸ Гермес. 1908. 19. С. 494.

⁹ Цит. по: *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Иннокентий Анненский в не-изданных воспоминаниях // Памятники культуры. 1981. Л., 1983. С. 120, прим. 58.

¹⁰ *Лаодамия* Анненского была опубликована в сборнике «Северная речь» (СПб., 1906).

¹¹ Об окончании трагедии Анненский сообщал в письме А. Б. Бородинной от 14 июня 1902 г. (*Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 598, прим. 336; далее все цитаты из Анненского даются по этому изданию, в скобках указ. стр.).

текст трагедии до ее публикации и написал свою статью также «под влиянием» Анненского. В предисловии к своей трагедии Анненский достаточно прозрачно намекает на статью Зелинского, говоря в весьма ироническом тоне: «Эта *сказка о фессалийской Леноре* (курсив наш. – М. Е.) не считалась, однако, в древности богатой сценическими эффектами» (413).

После указания в рецензии Анненского, что Сологуб «списал» свою трагедию из статьи Зелинского и по его источникам, Сологубу не оставалось ничего другого, как предварить свой драматический вариант античного сюжета кратким предисловием: «Статья Ф. Ф. Зелинского *Античная Ленора* дала мне мысль написать эту трагедию. На ту же тему есть трагедия И. Ф. Анненского *Лаодамия* (Сборник Северная речь. СПб. 1906)» (59)¹². Свою трагедию Сологуб

¹² Сопоставление трагедии Сологуба со статьей Зелинского и *Лаодамией* Анненского см. в: *Силард Л. Античная Ленора в XX в.* // *Studia Slavica*. Budapest, 1982; перепечатана в: *Силард Л. Герметизм и герменевтика*. СПб., 2002 (далее цит. по этому изд.). Перенесение на Лаодамию имени Леноры (вслед за Зелинским) представляется нам ничем не оправданным наложением фольклорно-романтического персонажа на мифологическую фигуру: от того, что Лаодамией и Ленорой является тень или призрак мертвого мужа или возлюбленного, они вовсе не обязательно должны происходить из одного источника, а их истории совпадать. Кроме того, в античной мифологии есть и другие женские персонажи, которые остаются верными своим мужьям в жизни и смерти. Достаточно вспомнить Алькесту, жену царя Адмета, Эвандру, жену Капанея, или Алкиною, жену царя Кеика, а также Хариту из романа Апулея (*Met.* VIII), но о них Зелинский даже не упоминает, хотя с этими персонажами Лаодамия имеет много более общего, чем с фольклорной Ленорой, принадлежащей к совершенно другому культурному контексту. Если бы мы желали найти общий источник явлений мертвых, нам бы пришлось отправиться на Антильские острова. Осторожный Зелинский не переходит европейских пределов, но энергичная Силард не колеблется отправиться даже к зауральским вогулам, сообщая (без указания источника), что в вогульском обряде «вдова после смерти мужа должна была “кормить” его деревянное изображение и спать с ним три года» (31), а посему «горячо оберегая свой кумир, Лаодамия отдавала дань традициям, смысл которых уже забывался» (там же). Каким традициям? Вогульским или греческим? В таком случае, каким традициям следовал Адмет, собираясь изготовить деревянную статую Алькесты и спать с нею (*Eur. Alc.* 348–356)? Тоже вогульским? Вот другой образец весьма вольного обращения Силард с источниками: «Еще Статий Сервий видел в нем отражение вакхизма, на это же указывает и Г. Кайзер, а Паули подчеркивает, что

фаллический характер изображения, сделанного Лаодамией, лишний раз свидетельствует о хтонической основе мифа» (31). В примечании (13) говорится: «Сведения взяты из энциклопедии Паули». Эта ссылка оставляет в полном недоумении, никак не поясняя, откуда взялся этот «Г. Кайзер» и кто такой «Статий Сервий». И почему мы должны верить, что эти «сведения» находятся в «Паули», если даже не указывается статья, в которой они сообщаются, и не объясняется, что «Паули» это словарь *Pauly-Wissowa*? Вот точные данные этой весьма обстоятельной статьи, принадлежащей не мифическому «Паули», а Gerhard Radke: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Vol. XXIII, 1 *Priscilla-Psalychiadai*. Stuttgart, 1957: Protesilaos, S. 932–939. В статье Gerhard Radke дается ссылка на издание: *Flavii Philostrati Opera*. Auctiora edidit C. L. Kayser. 2 Bände. Leipzig, 1870–1871 (S. 933, 937) и на комментарии грамматика Maurus Servius Honoratus (S. 935). Сервий говорит только это: «*LAODAMIA uxor Protesilai fuit, quae cum maritum in bello Troiano primum perisse cognovisset, optavit ut eius umbram videret: qua re concessa non deserens eam, in eius amplexibus periit*» (Aen. 6, 447), т.е. на «вакхизм» здесь не имеется даже намека. Что касается «Статия», речь, надо думать, идет о Publius Papinius Statius, авторе *Silvae*, на которого также ссылается Gerhard Radke (S. 935) в качестве одного из источников мифа о Лаодамии. Здесь Лаодамия даже не называется по имени, являя пример поклонения статуе как ложному божеству (*falsi numinis induit figura*). Вот и все. Причем здесь Вакх? Что касается *phallische Charakter des Bildes* (S. 939), то о нем говорится в связи с версией Гигина (Fab. 104). Здесь можно возразить: если статуя Протесилая, которую изготавливает Лаодамия, есть «фаллический символ», то какой символ есть статуя Альтисты, которую собирается изготовить Адмет, или статуя, с которой спит Пигмалион (Ovid. Met. X 256–269)? Вагинальный? И даже когда Силард ссылается на Зелинского, остается сомнение, читала ли она его внимательно и понимает ли вообще, о чем идет речь: «Ф. Зелинский в своем обзоре античных обработок мифа о Лаодамии в начале XX в. предположил, что этот сюжет значительно древнее Гомера, современная же эллинистика, кажется, единодушна в том, что этот миф основан на древнейших местных культах и связь его с троянским циклом вторична» (28). Зелинский занимается вовсе не «обработками мифа о Лаодамии в начале XX в.», а фольклорными и античными источниками баллады Бюргера, написанной в 1773 г. Далее Зелинский говорит, повторяя общее место: «Мы давно отказались видеть в Гомере первичную ячейку всей греческой мифологии» (172). Эпос имеет своей целью собрать в *одном месте* богов и героев, которые все без исключения по отношению к нему «вторичны», т.е. до этой встречи все они были местными божествами, демонами с именем или без оно, и только собравшись под стенами Трои, они стали национальными богами и героями, выйдя из анонимности. Всякий текст должен рассматриваться *в себе*: вторичен ли Протесилай или нет к своей троянской истории, это нисколько не приближает

строит по схеме, обозначенной в «реконструкции» Зелинского утерянной трагедии Эврипида *Протесилай*. Фантастический характер этой «реконструкции» более чем очевиден. Приведем ее полностью, тем более, что ученые люди, пишущие о трагедиях Анненского и Сологуба на мотив мифа о Лаодамии, ссылаются на статью Зелинского, не давая себе труда обратиться непосредственно к античным источникам:

В прологе выступает, как это часто бывает у нашего поэта, божество – а именно Афродита. Она разгневана на Лаодамию; жертвой ее гнева пал – быть может, от руки ее сына Энея – молодой муж виновной, расставшийся с нею в первый же день после брачной ночи. Теперь царь Акаст готовит для нее новую свадьбу, но ей не бывать: она внушила (Афродита. – *М. Е.*) невесте-вдове неестественную любовь, которая будет причиной ее гибели.

Сходятся филикийские жены, подруги Лаодамии (это – хор трагедии); они хотят уговорить ее, ввиду предстоящей свадьбы, отказаться от траура и надеть приличествующий случаю наряд. Лаодамия выходит к ним; к их утешениям и советам она нема; видно, что ее мысли где-то далеко и всего менее со своим новым женихом. Иногда странная, загадочная улыбка скользит по ее устам; с нетерпением ждет она наступления ночи. Подругам она говорит, что хочет очиститься вакхическими обрядами, которые должны быть недоступны непосвященным; удаляясь, она просит их спеть вакхическую песню в честь бога, что они и делают.

Следующее происходит за сценой, в терему Лаодамии, и делается известным зрителю позднее, через очевидца – как это принято в греческой трагедии, с немногими наперсницами Лаодамия вошла в заповедную комнату своего терема; здесь, в крытой зеленой беседке, увенчанный плющом, стоит восковой кумир Протесилая, преобразованный в Диониса. Флейты играют, кимвалы гудят; под звуки этой оглушительной музыки вдова-вакханка справляет свою мистическую свадьбу с новым Дионисом – подобие той, которую ежегодно справляла в древнейшем афинском святилище на Лимнах супруга архонта-царя с тем же Дионисом, в память афинской царицы Ариадны...

к пониманию его литературной судьбы, которая менялась от века к веку. А то, что по этому поводу говорит «современная эллинистика», на которую ссылается Силард, имеет приблизительно ту же самую ценность, что и мнения мифического «Статья Сервия».

Знала ли Лаодамия, что она делала, воздавая такие почести восковому кумиру? знала ли она о таинственной магической связи между восковым изображением и изображаемым? Страстные, восторженные призывы, обращенные к бездушному подобию Протесилая, проникли к нему самому; врата смерти слабеют перед силою чар; царь подземных отпускает вызванную душу; Гермес провожает ее обратно в мир живых. В исступлении дионисовой пляски Лаодамия упала, изнуренная, к подножию своего кумира; внезапно перед нею предстал сам Протесилай, молодой и прекрасный, – каким он был, когда прощался с нею, отправляясь в роковой поход. – Этот момент трагедии изображен на знаменитом саркофаге, хранящемся в церкви св. Клары в Неаполе.

Ночь прошла; стало светать. К терему Лаодамии приближается слугитель с плодами жертвоприношения. Обычно она бывает готова в это время; теперь же все тихо, дом молчит. Что бы это могло значить? Он смотрит сквозь щель – и в ужасе отшатывается. Так вот она значит, эта прославленная верность его молодой госпожи! Вот зачем она так упорно отказывается от нового брака! А впрочем, разве не все женщины таковы? С проклятиями по адресу слабого пола идет он рассказать царю Акасту о своем открытии.

Приходит, в исступлении гнева, Акаст. Он хочет вломиться в спальню дочери, захватить на месте преступления ее любовника – но, прежде чем он мог исполнить свою угрозу, дверь сама отворяется, из терема выходит вместо незнакомого прелюбодеев его зять, Протесилай. Гнев сменяется ужасом, ужас – новым гневом. Зачем он здесь? Зачем простирает из мрака преисподней свои ненасытные руки на ту, которой место еще долго среди живых? Начинается спор – странный, тягостный спор: о правах жизни и правах смерти, о любви, побеждающей ад, и об убогих расчетах земного благополучия. На этот раз побеждает жизнь: является вторично Гермес и напоминает Протесилаю, что дарованное ему время прошло, что преисподняя ждет своего жителя. Протесилай исчезает; Акаст входит в покои своей дочери.

Он застает ее в забытии, обнимающей кумир мнимого Диониса. Теперь причина происшедшего для Акаста очевидна: эти притворные вакхические таинства, которые, якобы для очищения, справляла его дочь, – это были чары, преступные, нечестивые чары, направленные к разруше-

нию преграды между жизнью и смертью, к распространению власти смерти над миром живых. И этот восковой кумир Протесиля – главное орудие этих чар, главное звено между его домом и обителью мертвых. Но он разрушит это звено, он вернет свою дочь тому миру, который имеет на нее все права. По его приказанию сооружают костер; он хватается кумир. Тщетно сопротивляется Лаодамия, обвиняя руками единственный залог возвращения своего мужа: «Не выдам, хоть он и бездушен, моего друга!». Его вырывают, с ним венки и кимвалы и все символы притворных дионисий. Вот уже все охвачено пламенем; вторично смерть осеняет Протесиля, и на этот раз окончательно и без возврата. Да, Акаст был прав: восковой кумир был звеном между царством смерти и его дочерью; теперь, охваченный смертью, он и ее увлекает с собою. Лаодамия, «еще украшенная символами вакхических таинств» (*прим. Зелинского*: Эту черту сохранил Филострат в своих «Портретах», II, 9)¹³, бросается в пламя, поглотившее ее друга; теперь они вновь соединились, – соединились навсегда (178–180).

Свой «пересказ» трагедии Еврипида Зелинский заключает следующими словами: «Такова эта странная трагедия – одно из самых безумных творений прихотливой музы Еврипида» (с. 180). Вернее было бы говорить о легкомысленной музы сего ученого мужа, нежели древнегреческого трагика. Об источниках, которыми он пользовался, Зелинский говорит в самом общем и неопределенном виде: «Вот содержание трагедии Еврипида, насколько его можно восстановить на основании отрывков и всей позднейшей традиции» (178)¹⁴. В каком смысле он использует эту «позд-

¹³ Речь идет о Филострате Старшем, авторе знаменитого жизнеописания Аполлония Тианского. В этой главе рассказывается о жене персидского князя Абраданта Панфее, которая покончила с собой, заковавшись у тела мертвого мужа: «Она уходит не так, как жена Протесиля, увенчанная венком на празднике Диониса, и не так, как жена Капанея, одетая как бы для совершения жертвы». О том, что эта деталь позаимствована у Еврипида, можно делать только предположения: Филострат на этот счет ничего не говорит.

¹⁴ Перечислим источники, которые упоминает Зелинский: Илиада. II, 698–702; Киприй; Эсхил. Агамемнон. 416; Филострат старший. Картины. II, 9 (Панфея); Лукиан. Беседы мертвых. 23; Левий. Протесилаида; Катулл. 68 (К Аллию); Овидий. Героиды. XIII; Гигин. 104 (Fab.); Сервий на Энеиду. II, 447; Пецис. Хилиады. II, 52; Евстафий Солунский. Комментарий к Илиаде. II, 315, 41 и сл. Последние два – византийские

нейшую традицию», Зелинский не разъясняет, черпая материал для своей «реконструкции» главным образом из

авторы XII в. Евстафий Солунский, кроме всего прочего, был архиепископом фессалоникийским, что не могло не повлиять на его интерпретацию языческого мифа. Ссылка на Эсхила не имеет никакого отношения к мифу Лаодамии. От эпической поэмы *Киприи* остались только немногие фрагменты. В первом фрагменте, происходящем из *Chrestomathia* псевдо-Прокла (V в. н.э.), говорится только то, что Гектор убит Протесилая, но об этом значительно раньше (II в. н.э.) сообщал Гигин (*Кого из знатных кто убил.* 114); второй фрагмент извлечен из Павсания (Описание Эллады. IV, 2, 7), и говорится в нем, что жену Протесилая, который первый достиг троянской земли, звали Полидора. Таким образом, древнейшим источником мифа Протесилая является только рассказ Гомера (II. II, 695–710), где жена его, хотя упоминается, но по имени не называется (*В Филаке он и супругу, с душою растерзанной, бросил* (700)). Самый ранний вариант мифа, в котором впервые проявляются его основные черты – гибель Протесилая, статуя, приход Протесилая из Аида и смерть Лаодамии, – передает Аполлodor (Ер. III, 30), но о нем Зелинский даже не упоминает. Позаимствовал ли свой рассказ Аполлodor из *Протесилая* Еврипида, сказать невозможно, но сам по себе этот рассказ кажется извлеченным из трагедии. Лаодамия думает, что Протесилай вернулся живой, а он оказывается мертвым призраком, т.е. перед ней раскрывается трагическая реальность, которую она не может вынести и поэтому умирает. Эта ситуация весьма характерна для Еврипида и без всяких вакхических обрядов. Ср. *Геракла*, который строится на оппозиции реальности и ее образа, возникающего в большом воображении героя с последующим раскрытием совершенного им в состоянии безумия. Так что очень даже вероятно, что именно Аполлodor стоит ближе всех к Еврипиду, но в любом случае дальше предположений мы не имеем никакой возможности пойти. Фрагменты *Протесилая* Еврипида собраны в: *Euripides. Fragments. Oedipus-Chrysippus. Other Fragments. Volume VIII.* Edited and translated by Christopher Collard Martin Cropp. Loeb Classical Library 506. Harvard University Press, 2009. P. 110–117 (с параллельным английским переводом). Только из первого фрагмента, извлеченного из схоллии к Аристиду (Schol. on Aelius Aristides 3.365), мы узнаем, что трагедию *Протесилай* написал Еврипид: «Он (Еврипид) говорит, что после женитьбы и однодневного супружества он (Протесилай) был принужден идти с греками в Трою и погиб, вступив первым на троянскую землю. Он (Еврипид) также говорит, что он (Протесилай) уговорил подземных богов отпустить его на один день и общался со своей женой». Это все. Без этого фрагмента мы даже не знали бы, что речь идет о Протесилае. А посему всякая реконструкция, даже самая ученая и осторожная, не может быть ничем иным, как домыслом, более или менее правдоподобным.

LAEVIUS. PROTOSILAUDAMIA¹⁶

13 fáć papyri *nóstrae flagris* faéc terga habeant
 stígmata.

14 * iunt * irruunt cachinnos
 ioca dicta risitantis.

15 complexa somno corpora
 operiuntur ac suaui quie
 dicantur.

16 claustritumus.

17 gracilentis color est,
 dum ex hoc gracillans fit.

¹⁶ *Baehrens E.* Fragmenta poetarum romanorum. Lipsiae, 1886.

18 ◡ — ◡ — ◡ — ◡ aut
nunc quaequam alia de Ilio,
Asiatico ornatu affluens
aut Sardinio ac Lydio,
fulgens decore et gratia,
pellicuit.

19 cupidis miserulo obito.

Дословный испанский перевод¹⁷:

13 haz que los escritos (papiros) de nuestro azote estas
espaldas tengan
las marcas (huellas)

14 van se precipitan a las carcajadas
los chistes dichos del provocador de risa

15 los abrazados por el sueño cuerpos
se tapan y con suave quietud
se anuncian.

16 el portero.

¹⁷ Этот опыт перевода сделал, по нашей просьбе, профессор латинского языка José Fco. González Castro, сопроводив его следующим комментарием: «Por lo que veo es un poeta fragmentario de poemas eróticos no conservados. Es imposible hacer una traducción coherente, porque hay muchas palabras que ni siquiera vienen en los diccionarios más extensos. Por tanto, he hecho lo que he podido, acudiendo al sentido etimológico de las palabras. A mí me parece que no hay traducción a ninguna lengua moderna. Me sorprende que se haya traducido al ruso» («Речь идет, как вижу, о фрагментах несохранившейся эротической поэмы. Сделать связный перевод не представляется возможным, поскольку имеется много слов, которые отсутствуют даже в самых больших словарях. Я сделал то, что мог, следуя этимологическому смыслу слов. Сколько мне известно, не существует перевода (этого фрагмента) на современные языки, так что я был очень удивлен, что он был переведен на русский»). О Левии в связи с мифом о Лаодамии М. Л. Гаспаров сообщает: «Этот миф был популярен у александрийцев, и еще Левий (начало I в. до н.э.) переложил его по-латыни в лирическом размере под заглавием “Протесилаодамия” (сохранилось 7 малопонятных фрагментов)» (*Катал. Книга стихотворений*. М., 1986. С. 264, прим. 73 к стих. 68), т.е. о том, что здесь речь о Протесилае и Лаодамии, мы можем судить только по названию. Со своей стороны мы не решаемся переводить эти бессвязные отрывки, которые вызывают немалые затруднения даже у профессиональных латинистов.

17 de delgado el color es,
mientras de esto flaco se hace.

18 ◡—◡—◡—◡ ◡
ahora algunas otras [cosas] de Ilio,
de asiático ornato lleno
o de sardiano y lidio,
deslumbrante de hermosura y encanto,
sedujo.

19 más deseado que pobre muerto.

Зелинский уверяет: «Переводя ее отрывки (поэмы Левия. – М. Е.), я только рифму прибавил от себя» (182). От себя он добавил не только рифму, но и все остальное, как это можно видеть из его перевода, сверить который с латинскими фрагментами, похоже, не потрудился ни один читатель его статьи:

Затмил, боюсь, в краю богатом
Красавиц Илиона рой,
Сверкая жемчугом и златом,
Подруги память дорогой;
Его пленила чужестранка –
О, если б ложен был мой страх! –
Краса Востока, сардиянка
С лидийской негою в очах! (183).

Одного этого перевода было бы достаточно, чтобы усомниться в научной добросовестности Зелинского. Но дело обстоит еще хуже: свой стишок об илионских красавицах он перевел не из малопонятного Левия, а переделав Анненского. Лаодамия спрашивает кормилицу:

Как думаешь... меня он не забудет?
Другой жены себе он не возьмет?
Ведь дочери Приамовы уж, верно,
Не то что мы, лесные пташки, им
И нежные румяна шлет лидиец,
И золотые ткани, и духи.
Пожалуй, есть у них и зелье – сердце
Привязывать мужское.

Как видим из этого сопоставления, «перевод» Зелинского не имеет почти ничего общего с латинскими отрыв-

ками, но совпадает со словами Лаодамии у Анненского. В разукрашенном на восточный манер виде «перевод» Зелинского переносит в свою трагедию Сологуб. Лаодамия говорит: «Там, на далеком востоке, цветут, может быть, розы пышнее и благоуханнее наших. Пышно-одетые красавицы, в диамантовых диадемах, в жемчужных ожерельях, в золотых запястьях, обольстят его лукавыми своими улыбками, призывными своими речами, варварскою пышностью своих смуглых тел. Забыл он меня, забыл меня, оставленную здесь, и сам наслаждается любовью в краю далеком и отрадном. Злые разлучницы! их ласки бесстыдны, их глаза обманчиво-нежны. Из-за блудницы оставили воины родной край, за беглою женою устремились, – и чужие прелестницы обольстят их» (83–84).

Сверх того, Зелинский приписывает Лаодамии поклонение кумиру Протесилая в образе Диониса: «В крытой зеленой беседке, увенчанный плющом, стоит восковой кумир Протесилая, преобразованный в Диониса»; «Он застаёт ее в забытии, обнимающей кумир мнимого Диониса» (178–179). Во всех источниках, где упоминается статуя Протесилая¹⁸, нет даже отдаленного намека, что она имела вид Диониса. В одном только источнике – и без всякого отношения к Лаодамии и Протесилаю – говорится о поклонении мертвому в образе Диониса: «*Diesque totos totasque noctes insumebat luctuoso desiderio, et imaginem defuncti, quas ad habitum dei Liberi formaverat, adfixo servito divinis percolens honoribus ipso se solacio cruciabat*» (Апулей. Метаморфозы VIII.7)¹⁹. Затем

¹⁸ Apoll. Ep. III. 30; Ovid. Heroid. 13; Hyg. Fab. 104; Stat. Silvae. 2.7.125; Tzetz. Chil. 2. 52.

¹⁹ «Дни и ночи снедала ее безутешная тоска, и, соорудив статуи, изображавшие покойного в виде бога Либера, она в неустанном служении воздавала ему божеские почести, самую этой отрадой терзая себя» (перевод М. Кузмина). Либер был римским богом виноградарства, отождествленным с Дионисом, но здесь он явно выступает в качестве бога мертвых Диониса-Загрия, сына Зевса и Персефоны. Дионис отождествлялся с Осирисом, богом страны мертвых (Геродот. История. II, 42, 144, 156), с которым отождествлялся всякий умерший, а посему в этом поклонении мертвому, ставшему богом, можно усмотреть египетский элемент. Это тем более естественно, что роман Апулея оканчивается посвящением бывшего осла в мистерии великой богини Исиды.

рассказывается о явлении во сне тени Тлеполема, который сообщает об обстоятельствах своей смерти безутешной супруге Харите (8). Отомстив убийце мужа, она закаляется около его гроба (13–14). Об этом источнике, кстати, единственном, где говорится о почитании мертвого в образе Диониса, Зелинский даже не упоминает, думается, по той же причине, по которой он «забывает» упомянуть о самой ранней после Гомера версии Аполлодора.

* * *

В предисловии к своей трагедии Иннокентий Анненский резюмирует содержание *Протесилая* Еврипида, указывая точно, как подобает серьезному ученому, свои источники:

У Еврипида Протесилай наавтра после свадьбы или даже прямо с брачного пира уходит в поход под Трою, но об этом, конечно, только передавалось в трагедии. Разгневанная прерванным браком, Афродита не дала Протесилаю и после его геройской смерти разлюбить Лаодамию, и он вымолил себе у подземных богов три часа свидания со своей молодой женой. Действие происходит в Филаке, перед хором местных женщин, мужья которых ушли с Протесилаем, и это теснее сближало оркестру со сценой. Декорацию составлял фасад того дворца, где Лаодамия, дочь царя Акаста из Иолка, была новой и одинокой хозяйкой. Отпущенный из преисподней Протесилай появлялся и говорил на сцене, но, вероятно, не в виде загробной тени, как Клитемнестра *Евменид*, а так, что жена могла принять его за живого человека. Когда из его слов, или, может быть, по миновании трех условных часов, Лаодамией становилось ясно, что возвращение Протесилая, а следовательно, и начало ее новой счастливой жизни – только обман, она закалывалась, или в порыве отчаяния, или покорная призыву мужа.

Вот остов содержания пьесы Еврипида, как устанавливается он в современной литературе предмета (см. особенно: Maximilian Meyer, *Hermes*, 1885. 20. В. Der Protesilaos des Euripides (SS. 101–143) и W. H. Roscher, *Lexikon* (s. v. Laodamia) (414)²⁰.

²⁰ Статья Мейера была опубликована в т. 20/1. Подробнейший перечень источников по мифу Лаодамии и Протесилая, некоторые из которых, с большей или меньшей достоверностью (но не более того), используются также для «реконструкции» *Протесилая* Еврипида, дается в: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie / Hrsg.

Далее Анненский высказывает свои личные соображения и предположения, не выдавая их, однако, за удостоверенный факт:

«Он (остов) содержит зерно драмы, но мы еще не различаем в его чертах Еврипида.

В *Протесилае* несомненно были черты, которые трудно включить в намеченные рамки. В трагедии играл роль Акаст, отец Лаодамии, и очень вероятно, по аналогии со старыми отцами в пьесах Еврипида, что роль эта так или иначе соприкасалась с трагической смертью героини.

[...] Затем не подлежит никакому сомнению, что у Лаодамии (подобно Адмету *Алкесты* vv. 348–356) была портретная статуя ее мужа и что она не только любила своего “бездушного друга” (слова Еврипида), но, по-видимому, и защищала статую от людей, которые восставали против ее болезненного страстного отношения к восковому Протесилаю.

Кроме того, героиня Еврипида, действительно ли или только напоказ, но соединяла свой страстный культ Протесилая с вакхическими обрядами, может быть, в честь Диониса-Загрея, бога мертвых» (414–415).

Анненский точно отделяет то, что можно сказать о содержании утерянной трагедии Еврипида на основании сохранившихся свидетельств (которые предположительно возводятся к Еврипиду), от того, что ему представляется вероятным или даже несомненным. Из этих свидетельств извлекаются совсем немногие элементы: Протесилай на следующий день после свадьбы уходит в поход под Трою; Афродита гневается за эту поспешность, но не на Лаодамию, а на Протесилая, по причине чего он даже после смерти продолжает любить свою жену; Протесилая отпускают на три часа из преисподней; Лаодамия, убедившись, что общается с мертвым, а не с живым человеком, кончает жизнь самоубийством, закалываясь, а не бросаясь в костер.

von W. H. Roscher. Mit zahlreichen Abbildungen. Leipzig, 1894–1897. Bd. 2. Abt. Laas–Myton: **Laodameia** (Λαοδάμεια). 2) Tochter des Akastos. S. 1827. Думается, что и Зелинский пользовался тем же самым словарем и статьей, следуя указаниям Анненского. Из новейших работ, касающихся источников мифа Протесилая и Лаодамии, укажем на статью: *Antonio Ruiz de Elvira*. Laodamia y Protesilao // Cuadernos de Filología Clásica (estudios latinos). Edit. Univ. Complutense. Madrid, 1991. P. 139–158. Эта статья ценна в первую очередь своим систематическим характером.

Свой выбор Анненский оправдывает следующим образом:

У меня Лаодамия бросается в огонь. Я не хочу этим реабилитировать текст Гигина и вполне допускаю, что Овидий знал трагедию Еврипида лишь по пересказам, и, может быть, искаженным. Но смерть от вольного удара мечом кажется мне столь же мало соответствующей натуре Лаодамии, сколько характеру ее пафоса. Замечу при этом, что и для героинь Еврипида такая смерть не была обычной: Кланке прислали меч, а Поликсену закололи; нож не достиг Ифигении, и Электра не успела воспользоваться мечом Ореста.

Во всяком случае, Лаодамии более всего подобала огненная смерть, смерть жертвы; трагический жест Эвадны²¹ мог один соединить ее с мужем, хотя бы *in effigie*. Костер является у меня по ходу действия, и его вовсе не раскладывают, чтобы растопить восковую куклу. Может быть, так было и у Еврипида (415–416).

Эти последние слова особо значительны и позволяют думать, что свою *Лаодамию* Анненский рассматривал как *опыт* воссоздания (а не просто «реконструкции») еврипидовского *Протесилая*. В первую очередь это относится к ритуальной структуре трагического завершения *Лаодамии*²². Здесь, кстати, впервые упоминается мед, но имеет он значение чисто ритуальное: как возлияние мертвым. Царь Акаст говорит:

О герой,
Вдали от дома павший, но его
Прославивший от моря и до моря...
Прости мне, сын... коль пеною вина,
И молоком, и медом в чаше медной
Ты не почтен (461, 4, 15)²³.

Это же самое возлияние совершает Одиссей у пределов страны мертвых:

ἀμφ' αὐτῷ δὲ χοῖν χεόμην πᾶσιν νεκύεσσι,
πρῶτα μελικρήτον, μετέπειτα δὲ ἡδέϊ οἶνω
(Hom. Od. XI, 26–27).

²¹ Жена Капанея, которая в трагедии Еврипида *Молящие* бросилась в костер у гроба своего мужа. (Прим. Анненского).

²² Ср. завершение *Умоляющих* Еврипида.

²³ В скобках указываются страница, действие и явление.

Вокруг ямы совершил я возлияние всем умершим,
сначала смесью из меда и молока, а потом сладким
вином.

(дословный перевод)

Тема возлияния как действия, имеющего капитальную важность для посмертной судьбы усопшего, продолжается в песне хора:

Но асфodelей
Бледно-лиловых
В пепельном поле
Он не увидит,
В свинце волны
Реки Рыданья
Не отразится,
Пока из нежных
Любимых рук
С молением слезным
Пчелы златой
Дар не прольется
На грудь земли
С струею белой
Телицы черной (464, 4, 16).

Речь снова идет о *смеси* меда с молоком (μελίκηρτον) в точном соответствии с архаическим погребальным ритуалом. Амфоры с медом и елеем Ахилл ставит вокруг погребального костра Патрокла (ἐν δ' ἐτίθει μέλιτος καὶ ἀλείφατος ἀμφιφορέας. Ном. II. XXIII, 170). Можно думать, что мед служил для успокоения опасных inferнальных жителей²⁴, на дурной нрав которых, кажется, намекают эти слова Патрокла: *Души, тени умерших, меня от ворот его (царства мертвых. – М. Е.) гонят / И к теням приобщиться к себе за реку не пускают* (II. XXIII, 72–73)²⁵. Цирцея наставляет Одиссея, чтобы, проплывая мимо острова Сирен, он замазал уши своим товарищам *сладким как мед воском* (Ном. Od. XII, 48: κηρὸν μελιγδέα). Совершенно очевидно, что пчелиный воск здесь не просто заглушает звуки, но нейтрализует губительное действие голоса Сирен, который делается тем

²⁴ Ср., например, ячменную лепешку, замешенную на меду (polentae mulso concretas), которую Психея должна отдать адскому псу (Apul. Met. VI, 18).

²⁵ Здесь и далее *Илиада* Гомера цит. в переводе Н. И. Гнедича.

более неотразимым, что сами они остаются невидимыми.

Анненский строит диалог безумной Лаодамии, одетой вакханкой, со своим отцом царем Акастом по схеме диалога Кадма со своей дочерью Агавой, протягивающей ему на тирсе голову Пентея:

А г а в а : О, разве не блаженство / Вкушаешь ты от наших славных дел? (1314–1315).

К а д м : О горе, горе! Если только все, / Что сделали поймете вы, ужасна / Скорбь ваша будет. Если ж навсегда / Пребудете в безумии: ни счастья, / Ни горя знать вам больше не дано.

А г а в а : Да что же тут дурного, где тут *горе*?

К а д м : Ты к небу подними сперва глаза.

А г а в а : Ну, подняла. Что там смотреть прикажешь?

К а д м : Оно все то же? Перемены нет?

А г а в а : Нет, стало ярче и лучистей.

К а д м : Так не покинуло безумие тебя! (1333–1343)²⁶.

Отвечая на вопросы отца, Агава приходит к сознанию случившегося и своего в нем участия: *Я поняла: нас Дионис сгубил* (1371). Акаст, видя восковую статую, в которой он узнает черты царя Июлая, в гневе произносит, возмущенный видом и поведением дочери: *Что видит он... вдову свою, вакханкой / Одетою... О, лучше пусть огонь / Костра его расплавит...* (4, 18). Безумие дочери встречается с безумием отца, драматическое напряжение достигает в этой сцене высшего напряжения:

Лаодамия: Ты помешан, / О злой старик... когда-то мой отец / ... / Отдай, отец, мне статую.

Акаст: Возьмите / Безумную.

Лаодамия: О, нет, молю тебя / ... / И умереть надеждам не даю я, / Что умолю богов я и в моих / Он оживет объятьях... (468–469, 4, 18).

В этом пункте, достигнув высоты ярости и отчаяния, отец и дочь возвращаются к сознанию, ясному и скорбному, что надежды на возвращение больше нет, что есть только один выход, хотя каждый понимает его по-своему, и поэтому Акаст отдает статую Лаодамии, которая, встав на колени, *прижимается* к нему:

²⁶ Цит. по: Вакханки. Трагедия Эврипида. СПб., 1894. Указывается нумерация перевода Анненского.

Тяжкий бред!
Встань, дочь моя... Ты раньше говорила
Разумнее... Рассудок не погас
В твоей душе совсем...

Чего ты просишь?
Подумала ль? О, посмотри на солнце...
И пар мечты рассеется... Тебя
Жалею я теперь, Лаодамия.
Прости мне, дочь... Все понял я, и гнев
Уж не слепит рассудка... Вижу, муки
Не выдержал твой разум... Но к сознанию
Вернись, мое дитя (469, 4, 18).

Кадм просит Агаву: *Ты к небу подними сперва глаза* (1339). С этого момента начинается осознание страшной реальности, в центре которой она оказалась. Акаст взывает: *О, посмотри на солнце... / И пар мечты рассеется...* И мечта тает, растекаясь слезами осознавшей ее невозможность Лаодамии. Также и у Еврипида отец и дочь соединяются в сознании своей судьбы прежде, чем навсегда расстаться:

Кадм: Дитя мое, беда приспела злая / На нас – и на тебя,
и на сестер. / И мне приходится на старости печальной /
Переселяться (1431–1434).

Агава: Отец как ты уйдешь, меня ушлют... (1442).

Следует ремарка Анненского: «обнимает Кадма и *прижимается* к нему с нежной любовью». Агава уходит в изгнание: ведь она явилась причиной смерти своего единственного сына Пентея, хотя, как она говорит, обманутая Дионисом (1371: *нас Дионис сгубил*). Также Лаодамия уходит, не сумев оживить своего «ребенка»:

Меж нежных рук моих
Как мертвый он лежал, ребенок, долго,
И я согреть лобзаньем не могла
Его ланит... (465–466, 4, 17).

В этой сцене спора и примирения отца и дочери перед нами вновь является греческая трагедия во всей своей живой непосредственности, очищенная от всякой археологической пыли. Анненскому удалось сделать то, что не удалось Лаодамии: оживить свое создание – как Пигмалиону, вырезавшему из слоновой кости образ девы (Ovid. Met.

Х, 243–294). Пигмалион обращается к Афродите. Лаодамия просит Вакха:

О, вороти мне мужа... Ты один
Твердыни смерти можешь, улыбаясь,
Румяный бог, разрушить, как ребенок
Песочные дворцы, когда ему
Надоедят, ногою рушит резвой (464–465, 4, 17)²⁷.

И бог разрушает *твердыню смерти*, которая есть время: герои выходят из времени, и этот выход есть трагедия, в которой событие поднимается над временем, становится живым соучастием в свершающейся драме жизни и смерти. Завершается трагедия Анненского *ритуально*, обнаруживая вполне ритуальное содержание трагедии как *сопереживания* первособытию. Здесь можно было бы говорить о *реконструкции* архаического погребального обряда, с тем различием, что возлагается на погребальный костер не тело мертвого, а его восковой образ²⁸.

Впервые о Протесилае упоминается в *Илиаде*:

В Филаке живших мужей, населявших Пираз цветущий,
Область Деметры любимую, мать овец Итонею,
Травами тучный Птелей и Антрон, омываемый морем, –
Сих ополчения Протесилай предводил браноносный
В жизни своей; но его уже черная держит могила.
В Филаке он и супругу, с душою растерзанной, бросил,
Бросил и дом полуконченный: пал, пораженный
дарданцем,

Первый от всех аргивян с корабля соскочивший на берег
(II, 695–702).

²⁷ Лаодамия обращается к Дионису-Загрею, богу мертвых, а не к Дионису, богу вина. Здесь Анненский следует своей идее о трагедии Еврипида: «Героиня Еврипида... соединяла свой страстный культ Протесилая с вакхическими обрядами, может быть, в честь Диониса-Загрея, бога мертвых» (415). *Румяный бог...* отсылает к отроку Загрею, сыну Зевса и Персефоны, расчлененному титанами (Nonn. Dion. VI, 155–205) и возродившемуся в Дионисе, сыне Зевса и Семелы: *О, златокудрий, о, бог, / Дважды рожденный* (463, 4, 16).

²⁸ Геродот сообщает об обычаях спартанцев: «Если же смерть постигнет царя на поле брани, то в его доме устанавливают изображение (εἰδωλον) покойного и на устланном [цветами] ложе выносят [для погребения]» (VI, 58; пер. Г. А. Стратановского). Вполне возможно, что сцена похорон восковой статуи Протесилая строилась Анненским по ритуальной модели похорон подобия погибшего на войне царя.

Здесь не уточняется, каким образом он был похоронен, но с достаточным основанием можно предполагать, не забывая, однако, что мы находимся в сфере мифопоэтической реальности²⁹, что тело Протесилая, согласно обычаю и со всеми подобающими царю почестями, было предано сожжению на троянском берегу. В таком случае какое значение могло иметь вторичное погребение воскового образа? Этот образ, понятно, должен был быть изготовлен из материала, который мог бы легко быть разрушен огнем, т.е. из воска или дерева. Думается, смысл этого странного обряда состоял не в страхе перед новым возвращением мертвого, а в прерывании последних связей мертвого со своей землей, которая его удерживает, не позволяя ему полностью войти в страну мертвых³⁰.

Пришедшая во сне к Ахиллу душа Патрокла просит:

Не был ко мне равнодушен к живому, ты к
мертвому ль будешь?

О! погребѣ ты меня, да войду я въ обитель Аида!

Души, тени умерших, меня от ворот его гонят

И к теням приобщиться к себе за реку не пускают;

Тщетно скитаюсь я пред широковоротным Аидом.

И обещает:

Дай мне, печальному, руку: вовеки уже пред живущих

Я не приду из Аида, тобою огню приобщенный!

Больше с тобой, как бывало, вдали

от друзей мирмидонских

Сидя, не будем советы советовать: рок ненавистный,

²⁹ К этому следует добавить: миф о Протесилае, как и всякий миф, имел свою историю, переливаясь из одного варианта в другой, т.е. вневременного и всегда равного себе мифа не существует, а только совокупность вариантов, и эти варианты, во всяком случае, некоторые, могут быть вполне независимыми друг от друга. Аполлодор, например, сообщает, что Протесилай был среди женихов Елены (Bibl. III, x, 8; а также Hes. Catal. 199), т.е. отправляется он на Троянскую войну в качестве бывшего жениха. Но это обстоятельство никак не объясняет другого варианта мифа, передаваемого тем же Аполлодором (Ер. III, 30), где центральной фигурой становится Лаодамия, а Протесилай в буквальном и переносном смысле уходит в тень.

³⁰ О похоронном обряде как прерывании последних связей с жизнью говорит В. Н. Топоров: *Топоров В. Н.* Конные состязания на похоронах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990. С. 28–29.

Мне предназначенный с жизнью, меня поглотил
невозвратно (II. XXIII, 71–79).

Эльпинол просит у Одиссея:

Вспомни же там обо мне, умоляю тебя, повелитель!
Не оставляй меня там неоплаканным, непогребенным,
В путь отправляясь домой, – чтобы божьего гнева
не вызвать.

Труп мой с доспехами вместе, прошу я, предайте
сожжению,
Холм надо мною насыпьте могильный близ моря седого,
Чтоб говорил он и дальним потомкам о муже несчастном.
Просьбу исполни мою и весло водрузи над могилой
То, которым живой я греб среди товарищей милых
(Hom. Od. XI, 71–78: пер. В. В. Вересаева).

Ни Ахилл, ни Одиссей не испытывают страха перед являющимися им душами мертвых, исполняя их требования исключительно из религиозного долга, о котором они им напоминают: без погребального обряда они не смогут войти в страну мертвых, отчего зависит сохранность их *ψυχή*, которая в дневном мире теряет всякую форму, становится, как отброшенная – в буквальном и переносном смысле – тень. Протесилай возвращается в родную землю, к жене, поскольку не совсем прервались его связи с жизнью, память о которой в нем еще сохраняется, и поэтому боги позволяют ему вернуться в мир живых, но с определенной целью: чтобы он окончательно истощил свое желание жизни. И поэтому Протесилай просит Лаодамию перед тем, как совершенно исчезнуть в стране мертвых:

Оплачь меня. Но рук
И уст моих не прикасайся больше...
Не вижу я, чуть слышу... Сладкий дух...
О, дом... о, мир... Побудь со мною, радость.
Но день идет... Расходится состав
Моих костей (456, 3, 10).

Вторые похороны, совершающиеся уже над восковой фигурой, должны окончательно прервать связи с миром живых, но прерваться вполне они могут только со смертью Лаодамии, и поэтому ритуал принимает *другое направление*, которое никто не мог предвидеть и, быть может, сама Лаодамия. Это другое направление подготавливается после

посещения Гермеса, ведущего тень Протесилая. Лаодамия просит:

Похоронить не дашь его, о бог?

Гермес

Совсем дитя ты, кажется... Иль хочешь,
Чтоб, не дойдя до дерева, как тень
От ветви, он растаял... Вестник утра
Уж прокричал...

Идем, товарищ... Ты ж

Почти его слезой и возлияньем.

Вам, женщинам, отрадна и печаль,

Согретая любовью. До свиданья (456, 3, 10).

Последние слова Гермеса как бы предвещают последующий ход событий: боги дали Лаодамии *похоронить* Протесилая, хотя в виде воскового образа, и одновременно ответили на ее моление Дионису: *Соедини / В блаженном браке, / Живое с мертвым* (466, 4, 17). Лаодамия обращается к Гермесу: *Я знака жду, крылатый...* После паузы следует ремарка: «Сильный порыв ветра, почти ураган» (468, 4, 18). Завершает эту серию молений, знаков, драматических диалогов отца с дочерью ритуальное шествие к погребальному костру:

Лаодамия, прижимая к себе статую, молча уходит в дом. Через несколько минут она выходит с подстриженными волосами и в черных лохмотьях. В руках у нее статуя, но обвитая в белое полотно. По лицу ее без рыданий текут слезы, которых она не вытирает. Рабыни подносят ей медную чашу с возлияньем и берут у ней ношу. Лаодамия молча берет чашу. Шествие трогается в следующем порядке: *впереди несут на носилках статую Иолая, как мертвого* (курсив наш. – М. Е.); потом идет Лаодамия с чашей, которую держит в обеих руках. За ней Акаст, опустив голову. Потом рабы, толпа (470, 4, 19).

Лаодамия хоронит *мертвую* статую *мертвого* Протесилая, как просила у Гермеса. О дальнейших событиях мы узнаем через голоса и рассказ Акаста, когда все окончилось:

Она

Себя сожгла... О, ужас... Молча... Молча,
Как черная овца, она в костер

За мужем прыгнула... Удар веслом безумья
А слезы ведь текли у ней из глаз
И с молоком мешались в чаше медной...
Иль боги ей велели?... (472, 4, 20).

Особо значительным ввиду того, что невозможно было никакими силами потушить погребальный костер, в который бросилась Лаодамия (*Занялся / Еще сильнее... / Не выхватить... / Увы!..*), становится вопрос старого, совсем сгоревшего от отчаяния Акаста: *Иль боги ей велели?..* Гермес советует Лаодамией: *Почти его слезой и возлияньем. / Вам, женщинам, отрадна и печаль, / Согретая любовью* (456, 3, 10), т.е. он оставляет ей выбор, нисколько не утешая ее. И в самом деле: какие утешения может иметь бог, который проводит вечность, сопровождая мертвых из времени в безвремяе? Лаодамия выбирает *ритуальное* самосожжение, ибо только таким образом, через погребальный костер воскового подобия умершего мужа, может произойти соединение *живого с мертвым*. Но также обрывается последняя связь Протесилая с землей и жизнью, со всем, что составляло ее радость, как о том говорит безутешный и смилившийся Акаст, быть может, самый трагический персонаж во всей этой истории, потому что он остается жить наедине со своими вопросами, на которые никогда не найдет ответа:

Да, женщина! Не надо ран моих
Тебе щадить... И сладки мне укоры,
Коль что-нибудь отрадное еще
Под солнцем быть Акасту может... Спросят,
Зачем за ней я не ушел? Кому
Еще нужна сухая трость и этот
Согнувшийся старик?... Увы!
Могилы я боюсь, чем ближе к черной...
А муки что? Умеют уверять
Они еще сердца: от жизни будто
Остался след... и в пепле сером... Вы,
О граждане Филаки... Этот дом
И царство все сейчас возьмете... Ветки
От дерева усохшего искать
Не будете, я знаю... Но позвольте
Оплакать мне усопшую... в ее
Оставленном чертоге... Пусть отрадой

Последнею терзаюсь я, что жив
Над памятью сторевшего ребенка (473, 4, 20).

Это отчаяние отца в трагедии Анненского возвышается даже над очаянием отца Эвадны Ифита в *Умоляющих* Еврипида, которое служит ему моделью:

Зароюсь в темный угол, и мои
От голода погаснут скоро силы.
На что и прах сыновний собирать?
О, как я ненавижу эту старость
Согбенную... Да и себя за то,
Что с ней еще ношусь я... Как противны
Мне старики, что жадно берегут
И греют и лелеют это тело:
Хоть чуточку у смерти да урвать.
С дороги их... В могилу их. Ни пользы,
Ни радости от них... Лишь теснота (1105–1113)³¹.

Это, если угодно, психологический слой трагедии Анненского, выстраиваемый, однако, согласно ритуальной схеме, которая восстанавливается со всей возможной тщательностью на основании античных источников, хотя они не называются, но достаточно легко угадываются. В первую очередь это относится к *Алькесте* Еврипида, переведенной Анненским. *Алькеста* и *Лаодамия*, если свести их к чистой схеме, могут быть представлены как варианты единой темы: в *Лаодамии* – это приход из страны смерти мертвого мужа, а в *Алькесте* – возвращение умершей жены. Этот параллелизм продолжается в деталях: Протесилая приводит Гермес, но с позволения подземных божеств; Алькесту – Геракл, сын Зевса, хотя и силой, вступив в противоборство с демоном смерти.

Есть еще один существенный элемент, который устанавливает ближайшую связь этих двух трагедий, свидетельствуя об обращенности Анненского в значительно большей степени к сохранившейся *Алькесте*, чем к несохранившемуся *Протесилаю*. Это – статую. Адмет говорит Лаодамии:

Мастерам же
Я закажу, чтоб статую твою
Мне сделали, и на постель с собою
Ее возьму, чтоб ночью обнимать.

³¹ Здесь и далее переводы Анненского цит. по: *Еврипид*. Трагедии. М., 1999. (Нумерация дается по древнегреческому тексту).

Звать именем твоим, воображая,
Что это ты, Алькеста, что тебя,
Я к сердцу прижимаю... Это – радость
Холодная, конечно, все же сердцу
С ней будет легче. В грезах, может быть,
Ко мне сойдешь ты, утешая (348–356).

Материал не указывается, но с достаточным основанием можно предполагать, что речь идет о деревянной статуе³². Статуя замещает мертвого или отсутствующего, т.е. она не совсем бездушна, но сохраняет в себе душевный элемент (*ψυχή*) своего живого оригинала в потенциальном виде, который может быть реализован в соответствующих условиях. В этом отношении особо значительным является миф о Пигмалионе в передаче Овидия (*Met.* X, 243–294). Из слоновой кости Пигмалион вырезает образ девы (*sculpsit ebur, formamque dedit.* 248), ласкает ее, целует, укладывает в свою постель, и в конце концов от этого избытка чувств, с соизволения Венеры, к которой с мольбой обращается ее создатель, она оживает, становится полноценной женщиной, рождающей сыновей. И по противоположности: живая женщина, мать многочисленных детей, Ниоба, превращается в мраморную статую (*Met.* VI, 306–312). В не меньшей степени, чем людьми, античность была населена статуями, а посему не было непреодолимого разделения между подобием и оригиналом.

Значительно, что в *Лаодамии* статуя извлекается на свет из особого футляра после прихода мертвого Протесилая, а до этого никто не видел ее и даже не знал о ее существовании. Кормилица рассказывает:

Она
Со статуей играла, точно с куклой,
Но тихо и серьезно, как больной
Иль матерью оставленный ребенок.
Я статуи подобной никогда,
О женщины, не видела... конечно,
Из воска лил мудрец ее... живым
Казался муж... и локоны, и панцирь
Весь из колец, и поножи... Футляр
Со статуи так бережно царица
Сперва сняла, – отделан кипарисом

³² Слово *τέκτων* (*мастер*) означает также *плотник*.

И бронзой был богато он... Потом,
 Обняв ее подножие рукою,
 Шептать ей стала что-то... Кто бы мог
 Пересказать слова, которым губы
 У матери, качающей ребенка,
 Бывают отданы, иль девушки, когда
 Застанете ее вы на закате
 Мечтающей?.. Улыбка, дрожь, слеза –
 Как золото, а щеки – меловые...
 Так с куклою царица в тишине,
 К ее ногам прильнув щекою нежной,
 Мечтательно и робко говорила...
 Пред ней потом кошницею цветы
 Рассыпала душистые и, взявши
 Курильницу, насытила кругом
 Каким-то сладким ароматом воздух... (438–439, 2, 6).

Зависимость этого рассказа от Овидия более чем очевидна:

Тою порой, как ты на краю вселенной воюешь,
 Воск, повторяющий твой облик, остался со мной:
 Много он ласковых слов, тебе предназначенных, слышит,
 Жаром объятий моих часто бывает согрет.
 Верь, не простой это воск, как покажется с первого

взгляда:

Истинный Протесилай, только что голоса нет.
 Я смотрю на него, вместо мужа его обнимаю,
 Жалуюсь так, словно он может утешить в ответ
 (Heroid. XIII, 151–158: пер. С. А. Ошерова).

Описание восковой статуи Протесилая у Овидия вполне следует античному представлению о статуе как образе, сохраняющем в себе ψυχή своего оригинала, живого или мертвого, не суть важно. У Анненского вводятся ритуально-магические элементы: статуя скрывается ото всех, а когда извлекается из футляра³³, Лаодамия обнимает ее подножие, затем рассыпает перед ней цветы, а в курильницу кладет благовония. У Овидия эти элементы поклонения статуе в *экстремальной ситуации*, как это происходит у Анненского

³³ Здесь приходит на память греческое слово для футляра – σὺριγξ. В σὺριγξ Ахилл хранит свое страшное копье (Il. XIX, 387), которым он умерщвляет Гектора. Эти ассоциации неизбежны при чтении пьесы, написанной на мифологический сюжет, в котором действуют персонажи, тем или иным образом связанные с троянским циклом.

(Лаодамия получила известие о смерти Протесилая), по видимости, отсутствуют. Но здесь также можно предположить, что о статве никто не знает (если священный предмет видят *другие*, он теряет свою силу), и она есть своего рода *amuletum*, который должен охранять ушедшего на войну мужа.

С этим сюжетом связан другой (Ovid. Met. XI, 129 сл.), который может рассматриваться как вариант (но вполне независимый) мифа Протесилая и Лаодамии. Кеик гибнет в морской буре. Его жена Алкинона

...о стольких не зная несчастьях,
Ночи считает; уже разбирает поспешно, какие
Платья наденет Кеик; в какие, когда он вернется,
Ей нарядиться самой: о возврате мечтает напрасно!
Всем между тем божествам приносила она воскуренья,
Боле, однако же, всех почитала святыню Юноны;
Ради супруга, – уже неживого! – алтарь посещала.
Чтобы супруг ее был невредим, чтобы он возвратился
(Met. XI, 573–579)³⁴.

Богиня, чтобы оградить свой алтарь от *молений зловеющих* (*manus funestas*, букв. рук пагубных, оскверненных), посылает спящей Алкиноне призрак мертвого Кеика, который сообщает ей о своей смерти и просит ее:

Встань же; плакать зачни; оденься в одежды печали;
Без возрыданий, жена, не отправь меня в Тартар
пустынный! (669–670)³⁵.

Можно предположить, что и у Анненского приход Протесилая имеет своей основной целью убедить Лаодамию в том, что он мертв, хотя мотивируется тем, что он умолил богов оставить Илион, т.е. *место* своей смерти. И действительно, тень Протесилая показывает Лаодамии свою смертельную рану, убеждая ее окончательно, что он мертв (455, 3, 10), а Акаст призывает ее смириться, одеться в черное, срезать волосы и вознести молитву (470, 4, 18) как последнее, что она может сделать для мертвого.

У скептического Еврипида царь Адмет, по видимости, рассматривает статую как безжизненный образ, повторя-

³⁴ Здесь и далее *Метаморфозы* Овидия цит. в переводе С. В. Шервинского.

³⁵ Ср. слова Гермеса, обращенные к Лаодамии: *Почти его слезой и возлияньем*.

ющий внешние черты, которые обретают призрачное существование только во сне (*В грезах, может быть, / Ко мне сойдешь ты, утешая*). И тем не менее создается впечатление, что из страны смерти возвращается, силой из нее выведенная простодушным Гераклом, не живая Алькеста, а *живая статуя* Алькесты. Адмет спрашивает Геракла: *Но отчего ж она молчит, скажи?* (1143). Геракл отвечает:

Богам она посвящена подземным,
И, чтоб ее ты речи услышал,
Очиститься ей надо, и три раза
Над ней должно, Адмет, смениться солнце (1145–11448).

Алькеста молчит, потому что она должна *ожить*. В качестве комментария можно рассматривать ремарку Анненского к словам Адмета об Алькесте (1133–1134): «...обнимая неподвижную, бледную и безмолвную Алькесту». Эта ремарка, которой, понятно, нет и не могло быть в древнегреческом тексте, вроде бы выдает сомнение и неуверенность, в самом ли деле Геракл привел живую Алькесту и не обманули ли его подземные боги, вручив ему призрак, хотя и полученный в результате борьбы. Но *борьба* могла иметь своей целью убедить доверчивого героя в реальности его победы. Разумеется, с уверенностью сказать ничего нельзя, но текст (если это действительно великий текст) начинает эманировать значения, которые, быть может, его создателем не были предусмотрены, а посему можно предпологать, что Геракл привел Адмету не живую Алькесту, а *подобие*, избавив гостеприимного царя от необходимости заказывать восковое или деревянное подобие своей умершей жены.

Для этого предположения имеется основание в мотиве призрака, подобия, на котором строится *Елена* Еврипида. Елена рассказывает:

Но своей
Не вынесла обиды Гера – ложе
Парисовой утехи обратила
Она в ничто, и не меня женой
Он получил, нет: призрак из эфира
Чистейшего, по моему подобию,
Был Героем для Приамида слажен,
Царевича троянского. Меня

Он обнимал, но в мыслях лишь, пустое
То было обольщение.

.....
Меня... Меня? О нет! Лишь звук пустой
Носился над войсками, а меня,
Среди морщин эфирных затаив
И тучею одев, Гермес похитил (31–36; 43–45).

Это «эфирное» подобие Елены вполне соответствует
подобию деви стыдливой, о котором рассказывает Гесиод:

Тотчас же из земли слепил преславный Хромец
девы стыдливой подобие, по замыслу Кронида;
опоясала (деву) и одела богиня светлокая Афина;
Хариты-богини и владычица Пейфо
ожерелья золотые надели (на) тело (ее);
Оры прекрасноволосые украсили цветами весенними.
Все украшенья на теле приладила Паллада Афина.
В груди же (ее) вестник-Аргоубийца
лживые и вкрадчивые слова и лукавый нрав
возбудил, по замыслу Зевса глухо гремящего;

а также голос

вложил вестник богов, и назвал эту женщину
Пандорой, потому что все, кто домами Олимпа
владеют, даром (ее) оделили, несчастье людям,

живущим трудами.

После того, как обман, трудный, неотвратимый,
завершил,
к Эпиметею послал отец славного Аргоубийцу, (чтобы)
дар доставил, богов быстрого вестника

(О. 70–85: дословный перевод).

Существенно единство персонажа, Гермеса, который
похищает живую Елену, замещая ее, как можно предпо-
ложить, призраком, выполняя повеление Геры, и отводит
искусственную деву Пандору смертным людям. Эта идея,
хотя и кажется плодом «причудливой» музыки Еврипида,
вполне согласуется с общим иллюзионистским настроем
гомеровских поэм³⁶, где боги постоянно меняют свои об-
лики. С этой стороны нет решительно никакого различия

³⁶ Ср. также миф об Иксионе, который, влюбившись в Геру, попы-
тался совершить над ней насилие. Зевс, чтобы удостовериться, как в
действительности обстоит дело, создал подобие Геры из облака, с ко-
торым сошелся Иксион. От облака родился кентавр, после чего Зевс
привязал Иксиона в наказание к колесу (Apoll. Ep. I, 20).

между статуей и душой (ψυχή), которая также есть подобие (εἶδωλον), и это ясно обозначено в словах Адмета, намеревающегося после смерти Алькесты положить с собой в постель ее *воспроизведенное* умелым мастером *подобие* (τὸ εἶκασθέν). А посему ψυχή Протесилая и его статую можно рассматривать как два аспекта единого подобия, где ψυχή есть *оплотнившийся* (sic!) бестелесный образ³⁷.

³⁷ Т. Венцлова в своей «классической» статье *Тень и статуя: К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского* (опубликована в: Иннокентий Анненский и русская культура XX века. Сборник научных трудов. СПб., 1996. С. 44–49), ссылаясь на столь ненадежный источник, каким является Зелинский, говорит: «Как указывает тот же Зелинский, статуя и тень и в других греческих мифах были параллельны и взаимозаменяемы; более того, они обозначались одним и тем же словом εἶδωλον». Ср. у Зелинского: «Остановлю внимание читателей на идее параллелизации призрака и статуи. Она у греков была тем более естественна, что у них одно и то же слово (εἶδωλον) означало и то, и другое» (174). В любом современном словаре древнегреческого языка (см.: Дворецкий, Liddell-Scott, Rocci) указываются следующие основные значения слова εἶδωλον: *подобие, призрак, образ (phantom, image, likeness)*, но отсутствует значение *тени* и даже *статуи*. Это последнее приобретает значение *идола, кумира* только в Септуагинте (4 Цар 17:12: καὶ ἐλάτρευσαν τοῖς εἰδώλοις) и Новом Завете (1 Кор 12:2: πρὸς τὰ εἶδωλα). В значении *статуи* пользуются этим словом Геродот (VI, 58), Аполлодор в рассказе о Лаодамии, которая изготовила εἶδωλον, узнав о смерти Протесилая (Apoll. Ep. III, 30), а также византийский автор XII в. Иоанн Цец (Chil. II. Hist. 52, 772). Следует отметить, что для обозначения *статуи* Павсаний в *Описании Эллады* пользуется словом ἄγαλμα. Ср. также *Описание статуй* греческого софиста III в. Каллистрата. В мифологической сфере *stricto sensu*, т.е. у Гомера εἶδωλον никогда не имеет значения тени или статуи, а только нематериального подобия или призрака. Особенно значительно для нашей темы уподобление ψυχή и εἶδωλον (Il. XXIII, 72, 104). Речь идет о душах умерших, которые есть чистые бестелесные подобия. От мертвого, как следует из всех контекстов, где встречаются эти слова, остается чистый образ, во всем подобный человеку в момент его смерти, и поэтому душа, разъединенная с своим жизненным принципом (θυμός), становится безжизненным подобием. И только в Одиссее ψυχή сравнивается с *тенью и сном* (Od. II, 204–208: σκιῇ εἶκελον ἢ καὶ ὄνειρόν). Слово εἶδωλον используется в отношении богов, принимающих другой образ, как в случае Афины (Od. 4, 795–796), или людей, замещаемых призраком, как в случае Энея (Il. 5, 449–450). В значении тени ψυχή появляется только в латинских переводах, где душа умершего обозначается как *umbra*, т.е. как *тень*. Ср. у Проперция о Протесилае: *Thessalis antiquam venerat umbra domum* (l. 19.10), а также

Оплотнение образа – ψυχή Протесилая в статуе соответствует **оплотнению** бестелесного бога. Меланхолический Гермес отвечает предводительнице хора, стоящей с ним у дверей двора:

О нет! Пиры нам скучны, как и вам,
Иль тем из вас, кто мудр, а пир Эрота
Нас тешит очень редко...

На пиру
За свитком мы. Нам интересен пестрый
И шумный мир. Он ноты нам дает
Для музыки и краски для картины:
В нем атомы второго бытия...
И каждый миг, и каждый камень в поле,
И каждая угасшая душа,
Когда свою она мне шепчет повесть,
Мне расширяет мир... И вечно нов

у Сервия о Лаодамии, которая *optavit ut eius umbram videret* (Serv. V. Aen. 6.447). Рассуждая о тенях и статуях в *Лаодамии* Анненского, Венцлова в конце концов договаривается до совершенной бессмыслицы, которая ставит его в ряд с «классиками», вроде Зелинского и Силард: «Наконец, после свидания происходит метаморфоза, обратная метаморфозе в *Даре мудрых пчел*, – Гермес касается Протесилая *золотой* тростью, и тот становится недвижим и беззвучен, т.е. *тень превращается в статую* (456)». Немного раньше (455) Протесилай замолкает, совсем обессиленный, и Лаодамия просит: *О Гермий, / Еще одну минуту... До него / Коснись и дай ему сказать ему...* Об этом первом касании Венцлова забывает упомянуть, увлеченный своей идеей о взаимозаменяемости тени и статуи. Но если перевести его идею на язык логики, то получается, что первым касанием Гермес превратил Протесилая в тень, оживив его таким образом, а вторым – в мертвую статую, которая тем не менее не теряет своей подвижности: Протесилай и Гермес скрываются. Перед тем Протесилай говорит: *Расходится состав / Моих костей*. Лаодамия просит: *Похоронить не дашь его, о бог?* Гермес отвечает: *Совсем дитя ты, кажется... Иль хочешь, / Чтоб, не дойдя до дерева, как тень / От ветки, он растаял...* (456), т.е. Протесилай вовсе не есть тень. Он есть ψυχή мертвого, сохраняющая свою форму, которая временно оживает и становится телесной. Вторым прикосновением Гермес предотвращает превращение ψυχή в *тень*, не имеющую своей собственной формы, которая может сохраниться только в подземной стране вечной тьмы, и поэтому Гермес торопит Протесилая: *Вестник утра / Уж прокричал... / Идем, товарищ...* Ср. действие жезла Гермеса у Лукиана: «Прикажи Гермесу, как только Протесилай выйдет на свет, коснуться его жезлом и сделать его вновь красивым юношей, каким он ушел из супружеской опочивальни» (Разговоры в царстве мертвых. 23, 3; перевод С. С. Сребряного).

Бессмертному он будет...

А потом,

Когда веков минует тьма и стану
*Я мраморным и позабытым богом*³⁸,
Не пощажен дождями, где-нибудь
На севере, у варваров, в аллее
Запущенной и темной, иногда
В ночь белую или июльский полдень,
Сон отряхнув с померкших глаз, цветку
Я улыбнусь или влюбленной деве,
Иль вдохновлю поэта красотой
Задумчивой забвенья... (452, 3, 9).

В этом энигматическом монологе *задумчивого Гермеса-созерцателя*, как его называет Анненский, конечным пунктом божественного бытия становится *камень*, что вовсе не означает окончания жизни в ее бесконечной пестроте, и поэтому в своем видении он многозначительно улыбается *цветку и деве*. Образ бога твердеет в мраморе – образ человека плавится в огненном потоке бытия. В иные моменты кажется, что древний Еврипид вселился в Анненского и пишет его рукой трагедию, философствуя все над той же тайной бытия, которая приводила его одновременно в восторг и отчаяние. Статуя здесь в полном смысле становится символом, преодолевая себя как простое подобие, замещающее живой оригинал, – символом жизни, отвердевающей и расплавляющейся в бесконечном круговороте бытия, в который вовлечены даже боги.

Осталось без объяснения присутствие золотой статуи Артемиды, которая стоит перед входом в царский дворец. Собственно, действие начинается (или предваряется) с этой статуи, подножие которой девы убирают цветами (417)³⁹. Она имеет здесь, думается, вполне определенное значение, связанное с функцией богини, как она обозначена в гимне Каллимаха *К Артемиде*:

Жить на высях я буду, людей, города навещая
Только по зову рождающих жен, что

в пронзительных муках

³⁸ Курсив наш.

³⁹ Об особом значении статуи Артемиды говорит В. Н. Топоров в своей неоконченной статье *О границах и мере «человеческого» и о встрече человека со знаком самого себя (образ статуи у Анненского)* (в печати).

Станут ко мне вопиять, мне в удел сужденные первый
Мойрою; им я должна помогать и нести избавленье,
Ибо не ведала мук, нося меня и рождая,
Мать, но безболбно на свет из родимой явила утробы
(20–25: пер. С. С. Аверинцева).

Из фрагмента Еврипида⁴⁰ следует, что Протесилай после женитьбы по крайней мере один день сожительствовал со своей женой. Греческое выражение не оставляет в этом никакого сомнения: συγγενόμενος τῇ γυναικί (букв. вступать в половую связь, сожительствовать с женщиной). А Катулл вообще говорит о том, что Лаодамия имела с Протесилаем добрачные отношения:

Лаодамия вошла не так же ли к Протесилаю,
Пламенно мужа любя, в им недостроенный дом
В час, как священная кровь по уставу заколотой
жертвы

Не призвала еще в дом благоволения богов?
(68, 73–76: пер. С. В. Шервинского).

Таким образом, статуя богини-девы Артемиды должна указывать, с одной стороны, на девственность обитательницы *недостроенного* царского дворца⁴¹, а с другой – на ее желание стать матерью, исполнить назначенную ей *от природы и судьбы* функцию продолжательницы царского рода, которая, однако, остается неосуществленной по причине вынужденного отсутствия мужа-царя Протесилая, а с его гибелью теряется всякая возможность для ее исполнения. В этом нет ничего удивительного, если посмотреть на Лаодамию с точки зрения архаических моделей. Собственно, что есть трагедия, если рассматривать ее как ритуальное действо? И в самом деле, трагедия вышла вовсе не из «музыки» и «деревенских плясок», а из *ритуала*. Можно сказать

⁴⁰ Euripides. Fragments, Cit., p. 110. Schol. on Aelius.

⁴¹ Ср.: τοῦ δὲ καὶ ἀμφιδροφῆς ἄλοχος Φυλάκη ἐλέλειπτο / δόμος ἡμιτελής (Il. 700–701). Слово ἡμιτελής может означать *неполный, лишившийся хозяина, осиротелый*. К этому прочтению склоняет весь контекст фразы, которая в буквальном переводе звучала бы так: «Исцарапавшая себя (в отчаянии) жена в Филаке осталась / и дом осиротелый». И в самом деле, царица живет одна, без мужа, без детей, которые должны унаследовать этот дом и продолжить царский род, а посему он есть не просто недостроенный, а опустелый, не имеющий в себе более никакой потенции роста и наполнения.

даже более: в трагедии разыгрывается *критическая ситуация*, которая возникает внутри ритуала, вследствие чего ритуал прерывается или принимает другое направление. Антигона умирает, потому что выполняет свой священный долг по отношению к погибшему брату. Лаодамия умирает, потому что не может исполнить свой долг по отношению к роду своего мужа, в который она вошла полностью, как входят посвятившие себя служению богине-деве жрицы в священную ограду, из которой нет выхода.

Статуя Артемиды более не упоминается, как бы исчезает и, по видимости, не принимает более никакого участия в разворачивающемся действии. На сцену выходит восковая статуя Протесилая, которая становится ее *ребенком*. Кормилица рассказывает:

И другую
Сменилася игра, еще чудней:
Два фароса – оранжевый и нитью
Лиловую расшитый – отобрав,
Их примерять старательно на куклу
Царица стала... Было и смешно,
И грустно... и от смеху ядовитей
Текли из глаз и жгли мне кожу слезы.
Так первенцу любимому порой,
Малютке, мать наряды выбирает.
То в желтое оденет, то белей
Закутает невесты... и глядит,
И, шпильки позабыв меж губ, смеется... (438–439, 2, 5).

И последняя попытка обрести этого потерянного ребенка-мужа:

Меж нежных рук моих
Как мертвый он лежал, ребенок, долго,
И я согреть лобзаньем не могла
Его ланит... (465–466, 4, 17).

А посему Лаодамии не остается более другого выхода, как уйти вслед за своим неродившимся и даже незачатым «ребенком», который должен был стать царем-продолжателем рода. Мир остается без статуй, без богов, и только одно отчаяние старого Акаста продолжает жить, *как мечты золотая игла*, которая когда-то была золотой статуей Артемиды.

Здесь мы можем перейти к версии Сологуба, для которого античность служит чистой декорацией⁴², на что недвусмысленно указал Анненский, говоря о зависимости драмы Сологуба от статьи Зелинского. Дабы не рассуждать голословно, как это обычно делается в ученых статьях, прокомментируем текст пьесы, указывая точно на его источники, которые помогут нам, если не совсем раскрыть основную идею «античной» драмы Сологуба, то во всяком случае приблизиться к ее пониманию⁴³.

Пьеса открывается своего рода «прологом в Аду», литературным источником которого послужили, думается, два диалога из *Разговоров в царстве мертвых*: 19. *Эак, Протесилай, Менелай и Парис* и 23. *Протесилай, Плутон и Персефона*⁴⁴. И как раз в этом первом разговоре ведется спор о судьбе, которая становится центральной темой сологубовского «пролога в Аду». Задается она в диалоге между Аидом и Персефой. Аид говорит своей тоскующей супруге, которая очень походит на фольклорную царевну, похищенную Кощеем Бессмертным и заключенную в подземный терем: «К неверным переживаниям обращены твои желания, к поспешным утверждениям над безднами мировой пустыни» (67).

Слова Аида можно истолковать следующим образом: реальна только *бездна*, т.е. ничто, небытие, а все, из нее

⁴² Эта декоративность еще в большей степени присутствует в *Победе смерти* (1907). Средневековый сценарий иллюстрирует все то же «диалектическое» совпадение противоположностей: «Смертию побеждает Любовь, – Любовь и Смерть – одно» (54). Здесь точно повторяются слова подземных богов в *Даре мудрых пчел*: *Жизнь и смерть, / Да и нет – / Одно!* (116), выражая основную «идею» той и другой пьесы.

⁴³ Дж. Меррилл в своей статье («Дар мудрых пчел» Ф. Сологуба – диалог с Анненским? // *Русская литература*. 2010. № 2. С. 48–54) жалуется, «что исследователи практически не касались вопроса о том, как Сологуб выстроил эту драму; до сих пор не было выяснено, какие источники он использовал». Он, по всей видимости, не очень внимательно отнесся к предисловию Сологуба (которое, кстати, цитирует), где точно указывается его основной источник (статья Зелинского) и по которому легко восстановить все другие.

⁴⁴ В статье Зелинского упоминается только 23-я беседа (176).

исходящее, есть чистая *видимость*, *неверное переживание*, *поспешное утверждение*, не имеющее под собой никакой основы, а посему исчезающее в *первобездне-пустыне*. Это свое метафизическое представление (столь же неверное и поспешное, как и все представления и утверждения этого рода) Аид иллюстрирует на примере человеческой судьбы:

Добром и злом взвешены и разделены человеческие деяния, добро и зло многие и разные строят дороги. Но все земные дороги приходят в нашу вечную область (68).

Эта довольно банальная философия, высказанная в торжественно-возвышенном стиле, что по отношению к конечному пункту всех путей, т.е. смерти, все дела человеческие, добрые или злые, значения не имеют, выявляя свою несущественность, продолжается в более поэтических речах Персефоны:

Аид. От берегов, где плещет Лета, я слышу хриплый, вещательный крик, – адские вороны кричат, вещая о том, что придут многие, герои и воины, падшие в славных боях за прекрасную Елену.

Персефона. За бедный призрак красоты, за изменчивую земную личину небесной очаровательницы. О, счастье земного безумия! О, счастливые! о, неразумные! устремились за нею, а быстрый ветер умчал далеко, в страну иную, и похитителя, и его добычу. И не похитителя радует добыча.

Аид. Стремящийся творит сам свои цели. Стрела ранит, вонзаясь, хотя бы и ошибся глаз мечущего стрелы.

Персефона. Из-за призрака, из-за бледной тени стали призраками и под вечную сень сошли мужи, полные доблестей и силы. О, злосчастный род людской! О, безумное своеволие Айсы!.. (69).

Елена называется здесь «земной личиной небесной очаровательницы», т.е. Афродиты. Злоупотребление метафорами, метонимиями, повторениями («Из-за призрака, из-за бледной тени...»), а также греческими словами («О, безумное своеволие Айсы!») является характерной чертой мрачно-торжественного стиля, в котором проходит драма Сологуба, создавая атмосферу «мистериальности». Здесь вспоминаются слова Волошина, как бы имитирующие стиль Сологуба: «Мертвенным совершенством веет от трагедии Сологуба. Законченность, тяжелое богатство

и значительность речи приводят на память золотые лепестки погребальных венцов и золотые маски, найденные на таинственных трупах в гробницах микенских»⁴⁵. В данном случае можно говорить только о «совершенстве» трупов, которые, пребывая в тайных глубинах бытия-небытия, выражаются в возвышенных словах.

Создается впечатление, что Персефона, пребывающая в бездвигности подземного мира, прославляет безумие быстротечного мгновения, исчезающего в погоне за призраком («О, счастье земного безумия!»), но за риторической видимостью кроется совсем другая идея: призрак Елены уравнивается и даже отождествляется с призраками мертвых героев, которые сражались из-за него под Троей. В этом уравнении можно усмотреть продолжение рассуждений Аида о том, что все пути земные ведут в темную обитель смерти, которая есть единственная реальность, а все происходящее на поверхности есть *неверное переживание* или *поспешное утверждение*, т.е. чистая видимость, призрак. Здесь также можно обнаружить реминисценцию вступительного монолога Елены из одноименной трагедии Еврипида, что в действительности троянские и греческие герои сражались не за реальную Елену во плоти и крови, а за призрак, который Гера дала сыну Приама, и он наслаждался ее любовью, не подозревая об обмане (31–45)⁴⁶.

Рассуждения о призрачности красоты, изменчивости земных личин, которые, как Елена, могут оказаться облачно-эфирными созданиями, вполне соответствуют иллюзионской атмосфере Аида, где все – *тени*, включая властителей подземного царства: «О, безумное своеволие Айсы! Не истощив своей злобы над людьми, и над богами простерлась ты, страшная Тень! Над богами царящая Ананке, зачем, зачем навеки скорбию омрачила ты сердце мое?» (69). Судьба-айса (αἴσα) и необходимость-ананке (ἀνάγκη) здесь полностью совпадают, создавая вместе со «страшной

⁴⁵ Сологуб Ф. Дар мудрых пчел // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 434.

⁴⁶ Сологуб вполне мог читать трагедии Еврипида в прозаическом французском переводе, например, в этом: *Tragédies d'Euripide*. Paris, 1842. Елена в переводе Анненского вышла только в 1917 (Театр Еврипида. Т. 2. М.: Изд. Сабашниковых, 1917).

Тенью», т.е. той же «айсой» и «ананкой», впечатление таинственной глубины речений богини смерти, как если бы мы присутствовали на элевсинских мистериях, на которых посвященным раскрывались тайны подземного мира: ведь Персефона была дочерью Деметры, но также ее *другой*, темной стороной-тенью⁴⁷.

Персефона, говоря о судьбе людей и богов, равно подчиненных безумной Айсе-Ананке, распространяет призрачность человеческого существования также на богов, а сама она оказывается личиной «небесной очаровательницы», а эта последняя – маской богини смерти, а та и другая – изменчивыми личинами безумной Айсы-Ананке, которая есть неверный отсвет *над безднами мировой пустыни*. Об этом вещает Афродита, говоря о себе, хотя в замысловатой и намеренно темной форме: «Мирами владеющая, первая из верховных Мойр, тебя, Лаодамия, обрекла я на великий восторг любви, побеждающей Смерть. Сожгу тебя, сожгу в блаженном пламени страдания и Любви» (92: 2-е действие). Собственно, что обещает она Лаодамии? Вовсе не «победу над смертью», а переход через «восторг любви» в смерть, последнюю и окончательную, в ту самую «бездну мировой пустыни», над которой властвуют призрачные Аид и Персефона и призрачным выделением из которой является она сама, Афродита-Мойра.

Замечателен в своем роде диалог Афродиты с отроком Лисиппом (87–90: 2-е действие), создателем восковой статуи царя Протесилая. Вначале Афродита говорит, что она была в гневе на царя Протесилая, потому что он прервал «первые брачные ласки, святыне объятия» (89), но сразу же за тем она утверждает совершенно обратное: «Не мщение и не награду замыслила я. Мы, боги, иные знаем вожделения, недоступные смертным, и высокие ставим себе цели, выше человека, выше бога, в ту область, где ца-

⁴⁷ Мистерии Иисиды, которые описывает Апулей (*Accessi confinium mortis et calcato Proserpinae limine per omnia vectus elementa remeavi, nocte media vidi solem candido coruscantem lumine, deos inferos et deos superos accessi coram et adoravi de proximo*. Met. XI, 23), думается, строились по образцу мистерий Деметры, справлявшихся в Элевсине, что вполне естественно: ведь речь идет о единой богине-матери, охватывающей все миры, верхние и нижние.

рит верховная Ананке–Айса» (89). Область, в которой царит верховная Ананке–Айса, есть бездна, олицетворением которой является Афродита–Мойра, стоящая как над людьми, так и богами. О целях и вожделениях, которые выше богов и людей, легко догадаться: привести призрачно–существующее к своему истоку в небытие. Афродита разворачивает перед Лисишпом «космогонию», которая окончательно должна убедить бедного отрока в ее сверхбожественных намерениях:

Смешно, когда отроки судят и рядят о богах. Я – любовь, я – роковая, я – Афродита–Мойра. Безрадостно и пустынно томился древний Хаос, и не было ничего в мире явлений, и вечные тосковали матери в довременной своей могиле, скованные ледяным сном. Но в холодном сердце Хаоса, которому дают мудрецы имя Логоса, возникла Я. И умирая умер бессильный, истлела безумно–искаженная личина, и проснулись вечные, и зажглись неисчислимые молнии изволений и устремлений. И все, что было в творчестве божеском и человеческом, все из Моего изникло святого лона, все мною рождено, все во Мне только дышит, все устремляется Мною и ко Мне. Только Я, только Я, – любви Меня, милый юноша, – в каждом земном прельщении открывай Мои черты, в каждом очаровании сладостной жизни узнавай Мой зов. Люби Меня (89–90).

Эта космогония Афродиты–Мойры весьма напоминает птичью космогонию Аристофана⁴⁸:

Хаос был и Ночь, и Эреб черный с самого начала,
и Тартар широкий;
ни земли, ни воздуха, ни неба не было;
в бесконечном лоне Эреба
родила прежде всего Ночь чернокрылая ветром
наполненное яйцо,
из которого по прошествии времени родился Эрот
вожде́нный,
сияющий крыльями золотыми на спине, вихрю подобный.
И он, с Хаосом крылатым смешавшись темным
в Тартаре широком,
род наш выседел, и на свет первым вывел
(693–699: дословный перевод).

⁴⁸ *Птиц* Аристофана Сологуб также мог читать в русском переводе: Птицы. Комедия Аристофана / пер. с греч. М. Скворцова. Варшава, 1874.

В качестве образца для речи Афродиты, обращенной к Лисиппу, Сологуб мог использовать также «вещания», которыми удостоила осла-Луция поднявшая из глубины моря богиня Исида, именуюя себя в том числе Венерою и Прозерпиною:

Ведай, что я природа, мать всех существ, владычица всех стихий, источник и начало веков. Царица теней адских, первая в лике небожителей, единообразное зеркало всех богов и богинь; я мановением своим правлю светозарные небесные холмы, моей повинуются воле шумящие морские бездны, и некротимые вихри словес моих трепещут. Безмолвие ада в моей власти; я едино во всем мире божество, но в разном виде, под различными именами, и разными обрядами чтит меня вся вселенная⁴⁹.

Особо значительны совпадения с текстом Апулея:

Сологуб: «И все, что было в творчестве божеском и человеческом, все из Моего изникло святого лона, все Мною рождено, все во Мне только дышит, все устремляется Мною и ко Мне».

Апулей: «...я природа, мать всех существ, владычица всех стихий, источник и начало веков. Царица теней адских, первая в лике небожителей, единообразное зеркало всех богов и богинь...».

Возможно, что еще что-то припоминалось Сологубу, когда он заставил свою философствующую Афродиту отождествить Хаос с Логосом, сообщая, что «вечные тосковали матери в довременной своей могиле», но распутывать эту фольклорную «космогонию» смысла не имеет. В любом случае это не привело бы нас к разгадке истинных намерений Афродиты, тем более, как она сама говорит, «вождедения» богов недоступны смертным.

Заметим: у Анненского отсутствует мотив гнева богов. Это и понятно: он увел бы в сторону от основной темы. Сологуб, по всей видимости, не имея уверенности, кто на кого гневаётся, делит гнев между двумя богинями:

⁴⁹ Цит. по: Луция Апулея платонической секты философа превращение, или Золотой осел. Перевел с латинского Императорского Московского Университета бакалавр Ермил Костров. В Москве. В Университетской Типографии у Н. Новикова, 1780–1781. Перевод Кострова переиздавался в 1870 и 1911, что свидетельствует о его популярности.

Нисса: Не тужи об этом, милая царица, – пусть гнев Геры ты навлекла на себя, но зато заслужила ты милость Афродиты, и Афродита утешит тебя в печалях, и защитит тебя от мстительной богини.

Лаодамия: Боюсь, что и Афродита не сжалится надо мною. Гневаются на нас обе великие немилосердные богини, – раньше брачного обряда познала я, самовольная, сладкое счастье любви, и прогневала этим Геру, а небесная Афродита гневается на Протесилая за его бывшее влечение к черноокому, прекрасному другу его Лисиппу (79: 2-е действие).

Гнев Геры, покровительницы законных брачных отношений, Сологуб позаимствовал у Зелинского (182), который, однако, отрицает вмешательство Афродиты, споря, как кажется, с Анненским⁵⁰. И действительно: на любовь к мальчикам, как известно, она никогда не гневалась. Единственный раз Афродита–Венера разгневалась на своего сына Амура–Купидона за то, что он вступил в незаконные, по ее словам, отношения с прекрасной Психеей. Не скопировал ли Сологуб гнев Афродиты у того же Апулея? В конце концов Афродита отрицает свой гнев, заменяя его более высокими и непостижимыми для смертных мотивами. Но если рассуждать логически, то Афродита должна была гневаться на Протесилая не за любовь к мальчику Лисиппу или другие его увлечения, а за то, что он с такой поспешностью отправился на войну с Троей, на стороне которой она ратоборствовала. И по той же самой причине Гера должна была ему покровительствовать, но она даже не появляется, а только упоминается без всяких дальнейших последствий.

Завершающая трагедию хвала воздается Афродите: «Умерла, умерла Лаодамия. О, дивная смерть! Плачьте, плачьте о милой Лаодамии, но с плачем соедините и великую радость, и славьте, славьте небесную очаровательницу, роковую Афродиту! Слава, слава тебе, Афродита! Над смертью торжествуешь ты, небесная, и в пламенном дыхании твоём тает земная жизнь, как тает воск» (130–131). В действительности здесь следовало бы говорить о торжест-

⁵⁰ В предисловии к *Лаодамии*, резюмируя содержание утерянной трагедии Еврипида, Анненский говорит: «Разгневанная прерванным браком, Афродита не дала Протесилая и после его геройской смерти разлюбить Лаодамию» (414).

ве Смерти: ведь Лаодамия умерла, растаяла как воск, слившись с «мировой пустыней». Анненский, если он прочитал трагедию Сологуба, должен был бы поморщиться от этого неуместного ликования. Что ему было после этого сказать? Его Протесилай на этот счет высказался более чем определенно:

Не шевели ужасных теней... Вечно
Я с ними буду... Черви... на ногах
Людей... Как пауки, и медленны и серы
Во всех углах. И серый дом... И ночь...
И ночь вокруг, как день без солнца... Губы
Беззвучные... Шаги как шорох (455).

Если исключить «разговоры в царстве мертвых», а также явление Афродиты Лисишпу и Лаодамией в образе старухи (87–91: 2-е действие)⁵¹, во всех других пунктах и даже основной идее Сологуб следует «реконструкции» Зелинского, которая, в свою очередь, выдает знакомство с *Лаодамией* Анненского, хотя окарикатуривает ее до неузнаваемости. Также Сологуб воспользовался некоторыми элементами из трагедии Анненского, хотя он указывает на статью Зелинского как на свой вроде бы единственный источник. В письме к Анненскому Сологуб сообщает: «Когда я прочел Вашу превосходную трагедию, было уже поздно бросать мою работу: первые 2 листа были написаны совсем, а остальные – вчерне», т.е. работа над трагедией не была вполне окончена и оставалось достаточно места для поправок и дополнений, что Сологуб, надо думать, и сделал после прочтения трагедии Анненского.

Среди многих прочих, перечисление которых могло бы только утомить, особо значительные совпадения с «реконструкцией» Зелинского обнаруживаются в этой *ключевой* сцене:

Подходит к двери. Хочет ее открыть. Дверь отворяется. Выходит отуманенным призраком Протесилай. Акаст в ужасе отступает. Антим с воплем бежит, потом прячется за кусты и оттуда слушает.

⁵¹ Идею вмешательства Афродиты мог подать *Иннолит* Еврипида в переводе Анненского (Театр Еврипида. Т. 1. СПб., 1906), а ее явление в образе старухи – приход Афины, принявшей облик старухи, к Арахне. Сологуб мог пользоваться этим изданием: Сочинения Публия Овидия Назона все, какие до нас дошли. Т. 1–3. М., 1874.

Акаст: Протесилай, ты жив? Лживы были рассказы о твоей смерти?

Протесилай: Из Аидова царства вышел я, – Аид сжался над моею любовью и столами Лаодамии и отпустил меня к моей милой.

Акаст: Так ты – мертвец!

Протесилай: Акаст, не бойся меня.

Акаст: Ужасен вид пришельца из-за Леты, но я – воин и царь. Не мне бояться бледной тени. Зачем ты здесь? Зачем простираешь из адского мрака руки к той, которой еще долго быть среди живых? До брака ты взял ее, – и после смерти хочешь овладеть ею, ненасытный!

Протесилай: Она – моя. Неразрывными узами любви и верности связана она со мною. Спроси, о чем ее мечты. О моих ласках, о моих поцелуях. Спроси, чем она утешена. Долгие ночи она сгорала, тая как воск.

Акаст: Что ты говоришь! Противны богам и нечестивы речи твои. Лаодамия – невеста Протагора, ты же – пленник Аида. Твои возвращения к нам не нужны людям и страшны им.

Протесилай: Старик, разве ты еще не знаешь прав неумолимой смерти? Или неведома тебе власть отживших?

Акаст: Жизнь-то, говорят, посильнее. Вот ты умер, а мы делаем, как хотим, не спрашиваем, любо ли это тебе. И Лаодамию твою отдадим другому, а с нею и твое царство. Что прошло, того не воротишь. Тень и останется тенью. И уже легким призраком ты стоишь, и уже с туманом свивается одежда твоя, и сквозь тебя уже я различаю очертания деревьев.

Протесилай: Акаст, умрешь и ты. Смертный путь неизбежен, все пройдут им, и моя Лаодамия со мною. Навеки связало нас обещание любви, и нам нельзя разорвать нашего неизменного союза.

Акаст: Кто ты, чтобы из-за гроба простираешь над нами свою пагубную власть? Власть иная над нами, знай, нечестивый, воля к жизни влечет нас путями жизни.

Протесилай: Уйди, старик, не мешай мне и Лаодамии моей почивать, нежно обнимая друг друга.

Акаст: Хорошо ли, подумай сам, ты делаешь, являясь Лаодамии, обманчивыми грезами смущая бедную? Филаке нужен царь, и Лаодамии – муж. Тебе то что, – никакой ты не имеешь ныне нужды, тебе бы только обниматься с милою на досуге, – а нам, живым, надо подумать о доме и о городе.

Гермес приходит от востока и обращается к Протесилаю.

Гермес: Протесилай, пора нам идти. Близок час, когда над землею вознесется светлокудрый бог (123–124: 5-е действие).

Вот та же самая сцена, но в изложении Зелинского, которое послужило для нее моделью:

Приходит, в иступлении гнева, Акаст. Он хочет вломиться в спальню дочери, захватить на месте преступления ее любовника – но, прежде чем он мог исполнить свою угрозу, дверь сама отворяется, из терема выходит вместо незнакомого прелюбодея, его зять, Протесилай. Гнев сменяется ужасом, ужас – новым гневом. Зачем он здесь? Зачем простирает из мрака преисподней свои ненасытные руки на ту, которой место еще долго среди живых? Начинается спор – странный, тягостный спор: о правах жизни и правах смерти, о любви, побеждающей ад, и об убогих расчетах земного благополучия. На этот раз побеждает жизнь: является вторично Гермес и напоминает Протесилаю, что дарованное ему время прошло, что преисподняя ждет своего жителя. Протесилай исчезает; Акаст входит в покои своей дочери (179).

Все дальнейшее действие развивается точно по Зелинскому, а царь Акаст почти слово в слово цитирует сего учебного мужа.

Зелинский: «Теперь причина происшедшего для Акаста очевидна: эти притворные вакхические таинства, которые, якобы для очищения, справляла его дочь, – это были чары, преступные, нечестивые чары, направленные к *разрушению преграды между жизнью и смертью, к распространению власти смерти над миром живых* (курсив здесь и далее наш. – М. Е.). И это восковой кумир Протесилая – главное орудие этих чар, главное звено между его домом и обителью мертвых» (179).

Акаст: «Так вот они, очистительные обряды! Это – чары, преступные, нечестивые. Придумал их тот, кто замыслил нарушить волю богов, *разорвать преграду между жизнью и смертью, распространить власть мертвых над миром живых*. Мертвого гостя Лаодамия призвала к себе из Аидова темного царства, – вот зачем ей этот идол! Поймите, что его надо сжечь» (127–128).

В отличие от Зелинского, у которого Лаодамия «бросается в пламя» (180), у Сологуба она «бросается к огню»

(129), но подруги и рабыни удерживают ее, она падает около костра и умирает, после чего подруги ликующе произносят: «Слава, слава тебе, Афродита! Над смертью торжествуешь ты, небесная, и в пламенном дыхании твоём тает земная жизнь, как тает воск» (130–131), т.е. Лаодамия сгорает, в согласии с романтическими канонами, на огне любви. Здесь, впрочем, есть одна деталь, в которой, быть может, Сологуб отчета себе не отдавал – Лаодамия становится сама восковой статуей: «Она вся стала желтая, как воск. Повосковые губы так страшно шевелятся, и она шепчет тихо» (130), т.е. вполне уподобляется восковому идолу Протесилаю, а посему тает, как и он, в огне или около огня, не суть важно. «Теперь они вновь соединились – соединились навсегда», по слову Зелинского (180), но соединились не как души, а как аморфная восковая масса, исчезающая навсегда в черном пламени бездны-небытия.

Остается выяснить функцию и значение пчел, меда и воска, которые становятся в трагедии Сологуба ключевыми элементами, составляя первый в русской литературе «пчелиный текст». Впервые «пчелиная» тема появляется в словах Персефоны, тоскующей «о сладком, буйном восстании Диониса» (65):

Персефона: Увы! Мрачною скорбью оваяно мое смутное сердце, – только мертвые, только мертвые приходят к нам из-под милого Зевесова полога, – с золотых полей, взлелеянных моею тоскующею матерью.

Змея: Низойдет и Он.

Персефона: И если Он нисходит, желанный, нисходит он без Гиметского сладкого меда, – только воск – его белые руки, и в померкших очах его скорбь (68).

Этот «Он» не называется, но, по всей видимости, речь идет о Дионисе-Загрее, боге мертвых. О Дионисе в этой ипостаси, сыне Персефоны и Зевса, растерзанном титанами, Сологуб мог узнать из многих источников, в первую очередь из экскурса Анненского⁵², где между прочим есть

⁵² Дионис в легенде и культе // Вакханки. Трагедия Эврипида. СПб., 1894. Разумеется, Сологуб мог читать также *Религию Диониса* Вяч. Иванова, опубликованную в «Вопросах жизни» (№ 6–7, 1905), а также *Эллинскую религию страдающего бога*, опубликованную годом ранее в «Новом пути» (№ 1–3, 5, 8–9). Дионис стал очень популярен в России

ссылка на статью о Дионисе, возникновении и распространении его культа, с указанием источников, в словаре Даренберга⁵³.

В словах Персефоны задается оппозиция между медом как субстанцией жизни и воском как символом мертвой материи, которая оживляется, благодаря наполняющему ее меду. А посему мертвый Дионис, растерзанный титанами⁵⁴, сошедший в царство мертвых, есть воск, восковой идол. В этом смертном восковом аспекте происходит отождествление Протесилая с Дионисом, т.е. они становятся едиными исключительно в восковом мертвом кумире, который видят подруги Лаодамии:

Одна: Что там делает Лаодамия?

Другая: Тяжелый занавес полуоткрыт, и за ним видна крытая зеленою беседка.

Третья: Восковой в ней стоит кумир, венчанный плющом.

Четвертая: Этот восковой кумир, очертания лица которого нам смутно видны из-под осенения плюща, скажи, кто он? Не Диониса ли он изображает? (99: 3-е действие).

Затем следует «дионисийская» оргия в точном соответствии с указаниями Зелинского:

С немногими наперсницами Лаодамия вошла в заповедную комнату своего терема; здесь, в крытой зеленою беседке, увенчанный плющом, стоит восковой кумир Протесилая, преобразованный в Диониса. Флейты играют, кимвалы гудят; под звуки этой оглушительной музыки вдова-вакханка справляет свою мистическую свадьбу с новым Дионисом...

в немалой степени, надо думать, благодаря Вяч. Иванову, но все же много проще было получить основные сведения у ясного и точного Анненского, чем у многословно-замысловатого Иванова. Как бы то ни было, в экскурсе Анненского отмечены два пункта, которые являются определяющими в трагедии Сологуба: связь Диониса-Загрея с миром мертвых (80, прим. 2; с. 93) и мед как принадлежность вакхических оргий («с тирсов каплет мед») (88). Также из перевода Вакханок Еврипида он мог запомнить следующую строку: *Млеком струится земля, и вином, и нектаром пчелиным* (156, в древнегреческом тексте: 141).

⁵³ Dictionnaire des antiquités grecques et romaines / Sous la direction MM. Ch. Daremberg et Edm. Saglio. T. 1. Paris, 1877: Bacchus, P. 591-639.

⁵⁴ Миф о рождении и растерзании Диониса-Загрея титанами рассказывается в: Nonn. Dion. V, 155-210.

Знала ли Лаодамия, что она делала, воздавая такие почести восковому кумиру? Знала ли она о таинственной магической связи между восковым изображением и изображаемым? (курсив наш. – М. Е.) Страстные, восторженные призывы, обращенные к бездушному подобию Протесилая, проникли к нему самому; врата смерти слабеют перед силою чар; царь подземных отпускает вызванную душу; Гермес провожает ее обратно в мир живых. В иступлении дионисовой пляски Лаодамия упала, изнуренная, к подножию своего кумира; внезапно перед нею предстал сам Протесилай, молодой и прекрасный, – каким он был, когда прощался с нею, отправляясь в роковой поход (178–179).

В соответствии с этими магическими свойствами восковой статуи, которые отсутствуют во всех без исключения источниках, где она присутствует⁵⁵, Зелинский изготовляет «перевод» из *Героид* Овидия: *Верь, не простой это воск. В нем я тайную чувствую силу: / Дар бы был слова – нашла бы Протесилая я в нем* (191)⁵⁶. Латинский текст: *crede mihi, plus est, quam quod videatur, imago; / adde sonum cerae, Protesilaus erit* (155–156). Никакой «тайной силы» здесь нет, нет даже намека, что Лаодамия совершает перед восковым изображением «священные обряды». Латинская фраза *plus est, quam quod videatur, imago* имеет очень простое и ясное значение: «больше есть, чем то видится, образ», т.е. слова Лаодамии имеют чисто эмоциональный смысл, и не более того.

Сологуб усиливает эти магические черты, которыми наделяет почитание статуи Зелинский, завершая трансформацию «вакхической» оргии в самый обыкновенный фольклорный шабаш ведьм с соответствующими заклинаниями, ворожбой и т.п., имеющий своей целью вызывание мертвого: «Снимают сандалии, входят в чертог. В саду одна Нисса. В чертоге зажигаются огни. Слышно пение, шум пляски, звуки флейты, кифары, кимвалов, бубна» (99: 3-е действие); комментарий Ниссы: «Для госпожи моей флейты играют, кимвалы гудят, тайно венчается она с вос-

⁵⁵ Apoll. Ep. III, 30; Ovid. Heroid. XIII, 152–156; Hyg. fab. 104; Tzetz. Chil. II, 52.

⁵⁶ Ср. перевод С. А. Ошерова: *Верь, не простой это воск, как покажется с первого взгляда: / Истинный Протесилай, только что голоса нет.*

ставшим Загреем» (100); песни Ночных Колдуний: *На перекрестках мы ворожим...* (101) и т.д.

Бубен сразу наводит на шаманские камлания, во время которых шаман отправлялся в страну мертвых поговорить с духами. Вполне возможно, что для своего «дионисийского» камлания Сологуб пользовался книгой Михайловского⁵⁷. Ср., например, это описание: «Если жертва не помогала, то приходилось предпринимать путешествие в страну теней... нойд (т.е. шаман) собирал как можно больше мужчин и женщин и, взяв волшебный бубен, начинал изо всех сил бить в него и петь, причем все присутствующие помогали ему в пении. Шум и неистовые движения приводили в исступление»⁵⁸.

В конце этой бешеной пляски Лаодамия, как шаман в экстазе, падает на землю и истерически вопит под удары бубна, требуя у богов преисподней, чтобы ей дали Протесилая, и обещая взамен:

Я пришло тебе чашу
Сладкого меда
С моим Протесилаем.
Я смешаю
Вино и мед
В глубокой чаше
Из воска.
За вино и за мед и за восковую чашу
Дай мне, дай мне
Хоть на три часа Протесилая (115, 4-е действие).

Восковая чаша, наполненная медом, является здесь центральным символом, обозначающим вполне идею сологубовской трагедии: смертное восковое вместилище и оживляющая его медовая субстанция должны вернуться к единому своему истоку, т.е. к смерти. Здесь также идет речь о возлиянии мертвым, для которого могло служить образ-

⁵⁷ Михайловский В. М. Шаманство. Сравнительно-этнографические очерки. М., 1892.

⁵⁸ Там же. С. 103. Дионисийские оргии можно, конечно, с некоторым усилием рассматривать как род шаманских камланий, но далеко не все обряды с бешеными плясками и растерзаниями можно считать «дионисийскими». О недостаточности внешнего сходства для отнесения обряда к «дионисийской сфере» см. нашу статью: Евзлин М. Еще о «дионисийском» ритуале (Strab. IV, 4, 6) // Славянское и балканское языкознание. М., 2003. С. 51–68.

цом возлияние Одиссея: *Три совершил возлияния мертвым, мной призванным вместе: / Первое смесью медвяной, второе вином благовонным...* (Od. XI, 26–27: пер. В. А. Жуковского). Эти возлияния служат для успокоения мертвых, которые являются, привлеченные кровью (35–37). У Сологуба, напротив, приношение вина и меда совместно с воском служит для вызывания мертвого, как духов в колдовских обрядах. Мертвый (в данном случае Протесилай) выходит из своего смертного оцепенения и подчиняется магическому зову: «Я слышу призывный стон Лаодамии, – небесная Афродита сладким голосом кличет меня. Из земных пределов донесся ко мне призывный стон Лаодамии, и непреодолимая власть в нем, и он зовет меня» (112, 4–е действие).

Этот зов, которому мертвый *не может не подчиниться*, мог иметь в качестве образца пробуждение мертвого у Апулея:

Пророк приведенный в жалость сей прозбобою, прилагал трикратно к устам умершего некоторую траву, а другую приложил на его грудь. Потом *обратясь к востоку читал тихо молитву священному солнцу*. [...] *Уже грудь умершаго начала надуваться, трепетание жизненной жилы возчувствовалось* (здесь и далее курсив наш. – М. Е.), и все тело оживотворилось духом; наконец он встает и произносит сии слова: «для чего, прошу вас, возвращаете мне жизнь которая должна окончиться в минуту, когда уже я пил воду из реки Леты, и омылся в струях Стикса, оставьте меня в тишине и покое». Такой голос был слышан от тела. Но пророк зделавшись отважнее, говорит ему: «для чего не открываешь ты всему народу смерти твоей тайны, и не изъяснишь ему всех ея подробностей? *или думаешь ты что я не могу силою волшебных заклинаний вызывать из ада страшных джурий и мучить тебя снова?*» Тогда мертвой сидя во гробе со слезами произносит к народу сии слова... (Met. II, 28–29: пер. Е. Кострова).

Затем мертвый рассказывает:

Престарелья волшебницы стараясь похитить какуюнибудь часть от моего лица тщетно пременялись в различные виды, и наконец не могли преодолеть толь неусыпного стража окружили его томным облаком, и повергнуши в глубокий сон, *кликали меня по имени столь долго, что слабые и хладные мои члены начали наконец мало по малу чувство-*

вать силу волшебной их науки. Но страж мой как живой еще, а мертвой только в разсуждении глубокого сна пробудился, и думая что это его кличут, ибо он одного со мною имени; пошел ко дверям подоясь тени мертвеца. Двери были на крепко заперты, однако волшебницы сквозь одну скважину не преминули *отрезать ему нос и уши;* и так он своим несчастием сохранил мне то и другое. Наконец, чтоб ошибке их совсем исполниться, *приклеили они уши сделанные из воску весьма искусно, и также приставили нос из той же материи составленной, и подобной во всем тому носу, которой у него отрезали* (30).

Воск здесь служит для замещения недостающих частей у живого, но можно предположить, что ведьмы обращаются к восковому изображению мертвого, и, обнаружив, что на их зов пришел живой, заменяют ему отрезанные части восковыми, которые отрезают у статуи, а посему, насыщенные магической силой, они как бы сами к нему приклеиваются, скрывая естественные следы сего нечестивого членовредительства (кровотечение, боль и т.п.).

Итак, вопли и заклинания Лаодамии вынуждают богов *дать* Протесилая. Аид, отвечая на просьбу Персефоны, говорит:

С того дня, когда воцарился я здесь, только дважды покидала мое царство. За Персефоною – первый раз, и второй раз – к небесному врачу⁵⁹. Тягостен земной воздух для ступившего на мой берег Леты. Так, исполню ради мольбы Персефоны мольбу твою, великодушный герой. Три часа на земле дам тебе, – и знаю, второй раз ты не придешь докучать мне безумными жалобами. Гермес, три часа дарованы Протесилаю и Лаодамии. Поспеши (116–117).

Это позволение Аид дает по схеме Лукиана:

Персефона: Можно и против этого найти средство, мой супруг: прикажи Гермесу, как только Протесилай выйдет на свет, коснуться его жезлом и сделать его вновь красивым юношей, каким он ушел из супружеской опочивальни.

Плутон: Если и Персефона этого желает, тогда выведи его на свет, Гермес, и опять сделай молодым супругом. А ты

⁵⁹ Небесный врачеватель – Пеан, врач олимпийских богов у Гомера. Аид был ранен Гераклом у Пилоса, на стороне которого он ратоборствовал (Apoll. Bibl. II, vii, 3).

не забудь, что я отпустил тебя только на один день (23, 3: перевод С. Сребрянного)⁶⁰.

Суть колдовского ритуала состоит в *принуждении* демонов или духов посредством совершения определенных действий и произнесения соответствующих формул; суть дионисийской оргии, какой мы ее знаем из классических источников, состоит в одержимости богом, где не человек управляет богом, как в магическом ритуале, а бог – человеком, отменяя индивидуальную волю, заставляя забыть себя, как это происходит с вакханками в трагедии Еврипида.

В трагедии Анненского Лаодамия выходит одетая вакханкой, из чего вовсе не следует, что она совершала вакхический обряд. И в самом деле: ведь Лаодамия выходит *одна*, никем не сопровождаемая, что никак не соединяется с коллективным характером дионисийских оргий. Здесь можно было бы вспомнить Овидия: *ut quas pampinea tetigisse Bicorniger hasta / creditur, huc illuc, qua furor egit, eo* (Heroid. XIII, 33–34)⁶¹. *Bicorniger* – эпитет Вакха. Рассказывая о самнитских женщинах, Страбон (IV, 4, 6) определяет их как Διονύσιον κατεχομένας (одержимые Дионисом). В латинской медицинской термилогии *lymphatus* (одержимый нимфами) и *cerritus* (одержимый Церерой) указывали на состояние крайнего возбуждения, одержимости и безумия. В этом смысле, думается, следует понимать вакхический наряд Лаодамии. Она напоминает нежную Офелию, которая произносит странные речи и поет загадочные песенки.

Сологубовская Лаодамия кажется *femme fatale*, вроде Саломеи Оскара Уайльда, произносит богоборческие речи по образцу *Леноры* Бюргера, проклиная всех богов и даже Диониса, называя его кровожадным Оместесом⁶² (93),

⁶⁰ Сологуб мог читать Лукиана по крайней мере в двух русских изданиях: *Лукиан. Избранные разговоры богов и Разговоры в царстве мертвых*. М., 1890 ; *Избранные сочинения Лукиана*. СПб., 1906.

⁶¹ *Будто Двуругий ко мне прикоснулся копьём виноградным, / Я в испуге мечусь, места себе не найду* (перевод С. А. Ошерова).

⁶² Оместес (ὠμῆστῆς) – букв. «питающийся сырым мясом», прозвище Диониса. Слова Лаодамии «Не радоваться нам, доколе царит над миром жестокая верховная семья» (93) кажутся списанными из *Прикованного Прометея* Эсхила: *Всех ненавижу я богов* (975), после чего

вызывая возмущение своего отца Акаста: «Не говори о божестве слов нечестивых» (93), а потом устраивает бевосовские пляски, вынуждая своими свирепыми воплями Аида-Оместеса вернуть ей Протесилая, который оправдывает свое стремление вернуться в мир живых желанием спасти Лаодамию «от ненавистного ей брака» (ср. у Зелинского: «Теперь царь Акаст готовит для нее новую свадьбу, но ей не бывать»).

Но какое отношение беснование и вопли Лаодамией имеют к пчелам, меду и воску? Самое непосредственное: с воска, *дара мудрых пчел*, трагедия начинается и воском кончается. Сами по себе пчелы являются как метафора солнечных лучей и одновременно как их порождение:

Персефона: О, златокудрый, рождающий мудрых пчел! Как золотые стрелы, жужжат золотые пчелы. И сладостный в земных цветениях для пчел благоухает мед.

Протесилай: Вздыхая о златокудром метателе стрел и о золотых, его светлою мудростью упоенных пчелах, ты, великая царица, забыла тающий от огня дар мудрых пчел – воск. Как воск, тают личины. Персефона, видишь ли ты Лик? (74: 1-е действие).

Златокудрый метатель стрел – это Феб-Аполлон⁶³, отождествленный здесь с богом солнца Гелиосом, с одной стороны, и Дионисом, с другой. Сомнительность этого отождествления более чем очевидна, если смотреть на него с точки зрения классической мифологии. В данном случае существенно, что вся эта «троица» или «двоица», если рассматривать умершего Диониса-Загрея как ночной аспект бога солнца Феба-Аполлона, производит «субстанцию» жизни, символизируемую медом, который, однако, полагается в смертное вместилище, непрочное и растекающееся, символизируемое воском, о чем наставляет Персефону, мечтающую о солнце-пчелах, ставший мертвым воском Протесилай, обретший, по всей видимости, вследствие этого нового своего качества «мудрость».

вся эта «античная» трагедия начинает совсем распадаться на лоскуты, из которых она на скорую руку была скроена.

⁶³ Ср. стихи из *Умоляющих* Еврипида в пер. Анненского: *Мне осталась, да напиток, Сладкий мертвым, да напевы, / От которых золотые, / Хмураясь, Феб уносит кудри* (974–976).

Единство и даже полное тождество⁶⁴ Аполлона с Дионисом обозначается в этой песне хора подруг:

Смейтесь, жены!
Смейтесь, девы!
Мы увидели восстанье
Диониса.
Радость, радость возвестили
Нам ночные голоса.
Радость жизни напоила
Травы,
Мудрость жизни озарила
Человека,
Стал душою быстрый ветер,
Сладкий мед несут Гимету
Стрелы Феба золотого, –
Дионис, источник жизни,
Семенам дающий волю,
Возводящий зверя,
Укротивший море,
Мед и воск дающий, –
Он упился виноградным,
Веселящим, сладким соком
И поет (106–107: 3-е действие).

Здесь происходит полное слияние Феба-Аполлона и Диониса, где в своей светлой стороне Дионис есть Аполлон, а в темной стороне, о которой поет хор ночных колдуний, Аполлон становится Дионисом, богом мертвых, спящим в «могиле», т.е. сошедшим в подземный мир:

Плачьте, жены!
Плачьте, девы!
Мы увидели могилу
Диониса.
Гибель бога возвестили
Нам ночные голоса.
Соком жизни наливались
Травы,

⁶⁴ Заметим, что с логической точки зрения единство не есть тождество, но здесь мы находимся в сфере крайне зыбкой, каковой является символистская драма, а посему не может быть никакой уверенности, о чем собственно идет речь: о единстве, тождестве, Аполлоне, Дионисе или о ком-то еще. Мифология в этом отношении дает очень широкие возможности для воображения и не склонного к логической точности ума.

Соком жизни стали полны
Жилы зверя,
Ядом жизни дышит ветер,
Ядом жизни напитались
Стрелы Змия золотого, –
Только он, источник жизни,
Пестро оцветивший поле,
Напоивший зверя,
Взволновавший море,
Отравивший стрелы,
Только он в сырой могиле,
Сам своим упившись ядом,
Мертвый спит (105–106).

Сок жизни становится ядом, упившись которым, Дионис умирает; Аполлон-солнце, наполняющий свои стрелы-пчелы ядом-медом, приобретает устрашающие черты золотого Змия, из чего можно заключить (резюмируя «мудрость» Сологуба, но не пчел), что солнце-жизнь есть видимость, а смерть-тьма – последняя и подлинная «реальность», являющая себя в виде *призрачных бликов*, источник которых, как говорит Аид, *бездна, мировая пустыня*. Это качество меда как *яда*, хотя и в метафорической форме, подчеркивается в словах Лаодамии:

Налетели на меня, окружили меня темные пчелы печали, изжалили они мое сердце, соты горького меда скопили в нем, злые, – и тает мое сердце, как тает воск (75: 2-е действие).

Эта метафора до определенной степени реализуется, становится праобразом отношений жизненного начала, представляемого медом, и смертного, отождествляемого с воском, что позволяет называть трагедию Сологуба «пчелиным текстом», т.е. текстом, в котором пчелы вместе с основными продуктами их деятельности, медом и воском, становятся *символами*, выходят на «метафизический уровень», сколько бы эта метафизика ни была сомнительной и даже банальной.

Реальные пчелы, как известно, сначала строят соты, а потом наполняют их медом, т.е. мед есть жизненная субстанция, наполняющая безжизненные восковые ячейки, единственной функцией которых является содержать в себе мед, чтобы он хранился и не растекался. Но в плане

символическом мед становится *огненной* субстанцией, одновременно оживляющей содержащую ее восковую форму и растопляющей ее в то самое мгновение, в которое наполняет это смертное свое вместилище. Что же такое жизнь? Отсвет, мгновенно возникающий и исчезающий на темном лоне небытия. С этих отсветов, собственно, начинается трагедия Сологуба:

Освещение пепельно-серое; изредка над говорящими вспыхивают яркие фиолетовые лучи, неколеблущийся, неживой свет закованной, заколдованной молнии» (63), а оканчивается чистой белизной: «ясная смерть» (131).

Здесь вполне раскрывается значение того, что Волошин назвал «мертвенным совершенством». Это – совершенство смерти. Только в смерти нет изъяна: ведь смерть – ничто, а какой изъян (вспоминая Гоголя) может быть в том, чего нет? Впрочем, в трагедии Сологуба мы нашли достаточно изъянов, чтобы отказать ей в совершенстве со стороны структурной (плохо сложенные «лоскуты» из разных источников). Но с одной стороны она совершенна: она закрыта, как смерть, из нее нет никакого выхода, как из черного ящика.

В трагедии Анненского все открыто, и поэтому она оканчивается не славословиями богине Смерти, как у Сологуба, а отчаянием старого царя Акаста, но в этом «несовершенстве» отчаяния, по сравнению с «совершенством» смерти, есть очищающая сила, которая растапливает мертвые восковые личины, открывая живые – и поэтому трагические – лица.

К. А. Нагина

МИФ ОБ ОЛЕНЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: СЮЖЕТЫ, МОТИВЫ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Исходная бытийная и художественная близость Б. Пастернака Л. Толстому, отмечаемая большинством исследователей, сказалась в разворачивании «оленьего» мотива, сквозного для творчества обоих писателей. В зоне притяжения «оленьего мифа» Толстого оказывается хюбристи-

ческий сюжет, связанный с попытками героя занять не положенное ему по статусу место. Этот сюжет разворачивается в «Казаках» и в «Драматической обработке легенды об Аггее», где ему сопутствуют очевидные жертвенные коннотации, связанные со сквозной для толстовского творчества идеей служения ближним. Столь же очевидными оказываются и мотивы преображения, вместе с хюбристической основой истории героя отсылающие к мифу об Актеоне. Дополняют этот сложный комплекс экстатические мотивы, обнаруживающие себя в «Казаках».

К «личным мифологемам» Б. Пастернака относится описанный А. К. Жолковским «комплекс Актеона / Геракла». Пастернаковский Актей / Актеон участвует в Калидонской охоте на лань во фрагменте «Заплети этот ливень...» из цикла «Разрыв» (1918–1922): «Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей / И, как лилий, атласных и властных бессильем ладоней! / Отбивай, ликованье! На волю! / Лови их, – ведь бешеной этой лапте – / Голошенье лесов, захлебнувшихся эхом охот в Калидоне, / Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне Актей, / Где любили бездонной лазурью, свистевшей в ушах лошадей, / Целовались залиvistым лаем погони / И ласкались раскатами рога и треском деревьев, копыт и когтей – / О, на волю! На волю – как те!»¹.

Проследив ряд перестановок и перемешиваний мифологических событий, А. К. Жолковский приходит к выводу, что неназванным, но действительным участником погони является Геракл. В цикле «Разрыв» «лирический герой пробует самые разные способы приятия / преодоления покинутости, причем часто в “мужском”, “маяковском” варианте. В “Заплети этот ливень...” избрана, как мы видели, полная <...> геркулесовская победа; мужественное начало берет верх над женским, представленным Аталантой, Артемидой, ланью, жрицами и обычаем жертвоприношения героя-мужчины. В то же время самая потребность в такой метаморфозе и ее мифологическая зашифрованность выдают напряженное подспудное присутствие противоположного: андрогинного, женского,

¹ Пастернак Б. Собр. соч. : в 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 196.

жертвенного комплекса, соответствующего пораженческому экстазу...»².

Толстовский Оленин, персонаж «Казаков», также является участником охоты на оленя. Только тактика гона сменяется тактикой выслеживания. Он отождествляет себя с куперовским следопытом, а сама ситуация охоты окружается ореолом таинственности, подготавливающим дальнейшую цепь метаморфоз. Топот копыт убегающего оленя странным образом действует на его преследователя: «Вдруг страшный треск послышался в лесу, шагах в десяти от них. Оба вздрогнули и схватились за ружья, но ничего не видно было; только слышно было, как ломались сучья. Равномерный быстрый топот галопа послышался на мгновение, из треска перешел в гул, все дальше, дальше, шире и шире разносившийся по тихому лесу. Что-то как будто оборвалось в сердце Оленина <...> Над лесом в тумане как будто пролетало что-то; все дальше и дальше, шире и шире гудел бег поднятого оленя...»³.

«Топот галопа», треск ломающихся сучьев, «гул» «широко» «гудящего» бега толстовского оленя вполне соответствуют «голошению лесов», «раскатам рога» и «треску деревьев, копыт и когтей» пастернаковской охоты в Калидоне. Это звуковое соответствие подкреплено и глубинным, смысловым. Автору «Казаков» также близок «андрогинный», «пораженческий» экстаз Пастернака. То, что «как будто оборвалось сердце Оленина», предопределяет его стремление отказаться от роли Патфайндера, названного Купером не знавшим себе равных «охотником за ланями». Толстовский персонаж следует по тому же пути, что и лирический субъект Пастернака, объединяя в своем поведении обе модели: охотника-Геракла (у Толстого – Патфайндера) и жертвы-Актеона (у Толстого – оленя).

Отправившись на следующий день на охоту в те же места, Оленин убивает семь фазанов. Затем находит логово оленя и, поддавшись неожиданному порыву, ложится рядом с «потным местом», на котором вчера лежал олень. О трансформации охотника в жертву свидетельствует не

² Жолковский А. К. Поэтика Пастернака : инварианты, структуры, интертексты. М., 2011. С. 101.

³ Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 20 т. М., 1979–1985. Т. 3. С. 224–225.

только фигуральное отождествление Оленина с «оленом, старым оленем, красивым, никогда... не выдавшим человека»⁴, но и вполне реальное – превращение в пищу для комаров, которым он «стал отдавать себя на съедение»: «Сюда, сюда, ребята! Вот кого можно есть»⁵. Отказ от маскулинной роли ведет к утрате принадлежности к человеческому роду: «И ему ясно стало, что он нисколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто такой же комар, или такой же фазан или олень, как те, которые живут теперь вокруг него»⁶.

Эта метаморфоза тщательно спланирована автором «Казаков», подкрепляющим ее самой фамилией персонажа и символическим омовением в крови убитой птицы, отсылающим к древним обрядам побратимства, духовного родства. Экстатические состояния испытывают все автореферентные герои Толстого. В раннем творчестве – это Николенька Иртеньев и Дмитрий Нехлюдов. Традиционный локус этих состояний – сад и небо над ним, та самая вертикаль, выстраиваемая Толстым при движении человека от своих личных переживаний, чаще всего носящих эротический характер, к Богу. Небо со светилами является неизменным атрибутом мгновений подобного рода. В «Казаках» ситуация меняется. Происходит подмена верха низом: Оленин «подбирается» под «куст в чашу» и смотрит на «темную зелень». Небо появляется на следующем этапе, когда персонаж воображает себя «рамкой, в которой вставилась часть единого божества»⁷. Небо, как и «ясное солнце», виднеется сквозь «просвечивающую зелень». Смазывание границ между верхом и низом, ощущение «измученности» и физической усталости вкупе со «странным чувством беспричинного счастья и любви ко всему» роднит толстовский экстаз с «экстазом по-пастернаковски»⁸. «Лежание» причисляется А. К. Жолковским к одной из типовых ситуаций пастернаковского экстаза. У Толстого эта ситуация обнаруживается по крайней мере трижды: в «Казаках»

⁴ Толстой Л. Н. Указ. соч. С. 226.

⁵ Там же. С. 227.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Жолковский А. К. Указ. соч. С. 94.

с Лениным, в «Войне и мире» – с Безуховым и Болконским. После сцены в лесу в отношении Марьянки и Лукашки Оленин некоторое время следует жертвенной стратегии, отказ от которой приводит его к драматическому финалу.

Экстатическая ситуация с развитием «оленьего» мотива повторяется у Пастернака в цикле «Болезнь». Пространством для нее служит сад – локус эпифанических мгновений и для героев Толстого. Здесь лирический субъект ощущает себя оленем / лосем: «Тогда-то я, дикий, скользкий, растущий, / Встал среди сада рогатого», – и в то же время наблюдает происходящее извне: «Был он, как лось. До колен ему / Снег доходил, и сквозь ветви / Виделась взору оленюму / На полночь легшая четверть»⁹. Этот «олений» рост, медитативно соединяющий верх и низ, предваряется мотивами «вытягивания», «вздыбливания», меняющими небо и пол местами: «С полу, звездами облитого, / К месяцу, вдоль по ограде, / Тянется волос ракитовый, / Дыбятся клочья и пряди»¹⁰.

«Волос» ракиты, женского дерева, посвященного лунной богине, соединяет «оленьи» мотивы с женскими, эротическими и также включается в медитацию верха и низа. Его «клочья» и «пряди» овевают, окутывают «дымами Кассиопею». Упоминание этого созвездия актуализирует присутствие женского страдательного начала: ярчайшие звезды созвездия образуют фигуру, напоминающую латинскую букву «W» в начале лета и букву «M» в начале зимы, поэтому на старинных изображениях Кассиопея представляется распятой, а часть звезд созвездия называют «руками Плеяд». Неназванные, но подразумеваемые «руки» включаются в пастернаковскую игру «роста» и «вздыбливания». В христианской символике Кассиопея предстает в виде Марии Магдалины, а дополняет христианские аллюзии образ ракиты / ивы, являющейся символом Христова Евангелия. Эти коды предопределяют появление образа церкви, которая «к утру» свертывается в тутовую куколку, что обнаруживает то же движение веяния / окутывания. «Веяние» напоминает о потенциальной силе ветра и магических си-

⁹ Пастернак Б. Указ. соч. Т. 1. С. 190.

¹⁰ Там же. С. 190.

лах, заключенных в коконе, месте рождения бабочки-души. С образом церкви / тутовой куколки сопрягаются спящие купола Киевской Лавры.

В древних славянских мифах Кассиопея выступает «ро-жаницей, рожаящей звезды, небо и всю вселенную»¹¹. Рожаницы – небесные богини-лосихи: «В древнем архаичном искусстве образ рогатой богини сливается с универсальными изображениями женщины с поднятыми вверх руками. Последнее связано с мифологемой Богини Матери, один из символов которой – рука. Другим вариантом этого изображения является образ богини с птицами, сидящими на поднятых руках. Плавное перетекание одного образа в другой позволяет говорить об общности их семантики: рога – руки – птицы символизируют верхний мир, свет, жизнь, благо»¹².

Рогатая Рожаница – Богиня Мать – отсылает к мифологеме Мирового Дерева, в кроне которого, следуя древненордической традиции, пасутся четыре оленя, пожирая почки (часы), цветы (дни) и ветви (времена года). Эту связь оленя с Мировым Деревом и демонстрирует скандинавская «Эдда», где, кроме четырех оленей, фигурирует олень Эйктюрнир, символизирующий средний мир наряду с орлом и змеем, представляющими, соответственно, верхний и нижний¹³. Эти ассоциативные связи подготавливают появление «Эдды» в пастернаковском тексте: «...или Эдду / Север взлелеял и выявил / Перлом предвечного бреда»¹⁴.

Таким образом, «оленьи» мотивы сначала обнаруживаются в скрытых смыслах, связанных с образами Кассиопеи, Севера и «Эдды», и только потом заявляют о своем эксплицитном присутствии. Кстати, ракита / ива выступает в славянской мифологии в качестве Мирового Дерева, а название тиса, играющего сходную роль в скандинавской мифологии, восходит к тому же источнику, что и название

¹¹ *Кедров К.* Поэтический космос. URL: bookz.ru/authors/kedrov-konstantin/kedrovka01/1-kedrovka01.htm

¹² *Баркова А. Л.* Работы по общей мифологии. Роль оленя в мифологическом универсуме. URL: <http://mith.ru/alb/mith/deer.htm>

¹³ См.: Там же.

¹⁴ *Пастернак Б.* Указ. соч. Т. 1. С. 189.

ивы: германское название тиса происходит от древневерхненемецкого *iwa*¹⁵.

Символика Мирового Дерева смыкается с садом и образом оленя / лося, подхватывающего «С полу, всей мукой извилин / Звезды и ночь», несущего «хаос веков» на своих рогах – ветвях Мирового Дерева. Включение этого стихотворения в цикл «Болеть» обнаруживает отчетливую связь болезни с экстазом и движением к перевоплощению / возрождению, поскольку олень, благодаря своим периодически обновляющимся рогам, как раз и выступает символом возрождения. Изофункциональными образами Мирового Дерева являются «голос», «ветка», «нить» и «всякое женское начало»¹⁶, в этом тексте также включенные в «оленью» тему. К антропной парадигме подобных образов у Пастернака относятся и пастух¹⁷, отождествленный с оленем / лосем: «Встал среди сада рогатого / Призраком тени пастушьей»¹⁸.

Связь «оленьей темы» с топомосом Мирового Дерева у Пастернака акцентирует В. С. Баевский, проводя мифологическую параллель между «С полу, звездами облитого...» и «Тишиной»¹⁹. Стихотворение «Тишина» из цикла «Когда разгуляется», датированное 1952 г., показывает, как устойчивы в творчестве Пастернака контаминации «оленьего» мотива с мотивами Мирового Дерева. Олень предстает здесь в своей женской инкарнации, что достаточно экзотично для мифа об олене. Однако этот образ обнажает значимость «женственно-андрогинного», пассивного в поэтике экстаза Пастернака, хотя, как замечает А. К. Жолковский, «карнальные аспекты оленьего комплекса здесь значительно слабее, чем в предыдущих манифестациях»²⁰.

¹⁵ См.: *Топоров В. Н.* Дерево Мировое. URL: http://spisok-literaturi.ru/books/mirovye-derevo-universalnye-znakovye-komplekсы-i-tom-2_7015456.html

¹⁶ *Елисова М.* Мировое древо в картине мира Пастернака : образ поезда (в проекции на этномифологическую систему восточных славян) // *Literature*. 2007. № 49 (2). С. 48.

¹⁷ См.: Там же. С. 51.

¹⁸ *Пастернак Б.* Указ. соч. Т. 1. С. 190.

¹⁹ *Баевский В. С.* Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака (Опыт прочтения) // *Изв. АН СССР. Сер.: Лит. и яз.* 1980. 39 (2). С. 116–127.

²⁰ *Жолковский А. К.* Указ. соч. С. 104.

Стихотворение пронизано мотивами экстатического стояния: лучей, стоящих «столбами пыли», «за мороженого» «не солнцем» леса, лосихи, поедающей «среди заросли» «лесной подсед», желудя, задевающего за ее хребет, «опутанных ворожкой» и «глазеющих» на лосиху трав и цветов, деревьев «в столбняке»²¹. Обычное предстает здесь «небывальным», повседневное превращается в мифологическое, о чем свидетельствует остановка во времени, наблюдаемая, к слову, и в сцене пребывания Оленина в оленьем логове. Совершающееся в пастернаковском лесу таинство напоминает и о толстовской «бездне зверей и птиц», при погружении в которую Оленин ощущает себя счастливым и благодарным «кому-то». Здесь уместно вспомнить, что «именно Толстой, по мысли поэта, внес в его жизнь “новый род одухотворения” <...> В связи с “царством Божиим” Пастернак полюбил слово “царство”, и два великих царства – “дремучее царство растений” и “могучее царство зверей” заполнили его “Божий мир”»²².

В стихотворении «Тишина» все подчинено концептуальному для Пастернака мотиву «всеобщей одушевленности», «благодаря которому все вещи и сущности мира наделяются поэтом способностью не только ощущать, но и говорить»²³. Способность речи здесь обнаруживает ручей, который «что-то хочет рассказать почти словами человека».

Б. Пастернак и Л. Толстой совпадают в самой основе художественной философии. Из книги Вересаева «Живая жизнь» Н. А. Фатеева выделяет несколько положений, которые буквально «вошли в состав» пастернаковских текстов: «1. Царство Божие внутри нас. <...> 2. Жизнь есть все. Жизнь есть Бог <...>. Любить жизнь – любить Бога. 3. Все оправдано одним мигом, длящимся вечно. 4. Душа тесно сливается с радостью мира. Всюду вокруг эта близкая родная душа, единая жизнь, – в людях, в животных, даже растениях <...> даже в самой земле. <...> Земля живет несомненно, живою, теплою жизнью, как и мы все, взятые

²¹ Пастернак Б. Указ. соч. Т. 2. С. 82.

²² Фатеева Н. А. Поэт и проза : книга о Пастернаке. URL: <http://www.rulit.me/books/poet-i-proza-kniga-o-pasternake-read-288816-1.html>

²³ Там же.

от земли»²⁴. Стихотворение Пастернака «Тишина» и сцена в логове оленя из «Казаков» – самое яркое подтверждение общности двух последних положений в творчестве художников.

Мировое Дерево является частью «оленьего» мифа и у Толстого. «Густой, дикий, заросший» лес исполнен невероятной жизненной силы и включен в цепь метаморфоз: «Лес казался странно высоким. При каждом шаге вперед местность изменялась. Что казалось деревом, то оказывалось кустом; камышинка казалась деревом»²⁵; «Карагачевый и чинаровый лес с обеих сторон был так густ и заросл, что ничего нельзя было видеть через него. Почти каждое дерево было обвито сверху донизу диким виноградником; внизу густо рос темный терновник. Каждая маленькая полянка вся заросла ежевичником и камышом. <...> Сила растительности этого... леса на каждом шагу поражала Оленина, который не видал ничего подобного. Этот лес, опасность, старик с своим таинственным шепотом, Марьянка с своим мужественным стройным станом и горы – все это казалось сном Оленину»²⁶.

Лес, горы, старик-охотник и Марьянка включаются в парадигму изофункциональных образов Мирового Дерева. Его функции выполняет и растущая в самой чаще леса «разлапистая груша, под которою земля была черна и оставался свежий звериный помет. Обвитое виноградником место было похоже на крытую уютную беседку, темную и прохладную»²⁷. Под этой грушей обнаруживается олень логово, вблизи ее Оленину «открывается» «новый свет» счастья «жизни для других». Образ лежащего рядом со старой грушей и медитирующего Оленина заставляет вспомнить старинную аллегорию Хуго Тримбергского (1290), на которой изображена груша, чьи плоды падают в тернии, в воду и траву. Плоды эти олицетворяют людей, либо покоящихся в зеленой траве раскаяния, как Оленин, либо гибнущих в смертных грехах, как дядя Ерошка, на котором после смерти «только трава вырастет». В качестве Мирового Дерева

²⁴ Там же.

²⁵ *Толстой Л. Н.* Указ. соч. С. 222.

²⁶ Там же. С. 223.

²⁷ Там же. С. 224.

груша почиталась и у славян, «причем особым уважением пользовались деревья, растущие у родников и криниц»²⁸. Описывая кавказский лес, Толстой постоянно упоминает о воде, булькающей «в канавках» «под нависшими листьями», что также поддерживает в образе груши мифологему Мирового Дерева.

Связь оленя с Мировым Деревом обнаруживается и у И. Бунина в стихотворении «Густой зеленый ельник у дороги...». Две его первые строфы воспроизводят ситуацию, близкую к замиранию / «чудесному преображению» «Тишины» Б. Пастернака: «Густой зеленый ельник у дороги, / Глубокие пушистые снега. / В них шел олень, могучий, тонконогий, / К спине откинув тяжкие рога. / Вот след его. Здесь натоптал тропинок, / Здесь елку гнул и белым зубом скреб – / И много хвойных крестиков, остинок / Осыпалось с макушки на сугроб»²⁹. Однако «олений» сюжет здесь разворачивается иначе: агрессивный внешний мир – мир человеческий – вторгается в сокровенные пределы мира «радостно-звериного». Возникает обычная для мотива охоты оппозиция: «собачий гон» – прыжок легко уходящего от погони оленя, представляющего то самое «царство животных», родство с которым так остро ощущали не только Толстой и Пастернак, но и Бунин.

Сопряжение «оленьей» темы с темой охоты повторяется и в других текстах Бунина, к примеру, в «Гайавате» (перевод «Песни о Гайавате» Лонгфелло), где олень выступает в качестве чудесного охотничьего трофея, передающего свою силу победителю. Общность, мистическое родство охотника и жертвы подчеркиваются «сердечным» мотивом: замирающее сердце оленя отдается «сердечным трепетом» в Гайавате. Рукавицы, сшитые из оленьей шкуры, приносят невероятную силу своему обладателю, как и мокасины, также таящие в себе «волшебство».

Если удивительные способности убившего на охоте чудесное животное Гайаваты вписываются в индейские мифы об олене, то история о белом олене основывается на мифах славянских. В стихотворении «Белый олень» повто-

²⁸ Елисова М. Указ. соч. С. 48.

²⁹ Бунин И. А. Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 2006. Т. 1. С. 141.

ряется все та же ситуация охоты, но финалом ее является традиционный для фольклорных жанров договор с предполагаемой жертвой. В обмен на свою жизнь Белый Олень – Золотые Рога предлагает чудесную помощь в брачных делах. В представлениях древних славян златорогий олень с белой шкурой олицетворял летнее небо с сияющим на небе солнцем. Его покровительство браку и чудесное явление на свадебном пире, обещавшее молодоженам счастье и долгую семейную жизнь, отражены в народных сказках. Этот сюжет как раз и воспроизводит Бунин: «– Ты не стебай, не стреляй, молодец, / Примешь ты скоро заветный венец. / В некое время сгожусь я тебе / <...> / Стану, олень, на дворе я с утра, / Златом рогов освещу поддвора, / Сладким вином поезжан напою, / Всех особливей невесту твою: / Чтоб не мочила слезами лица, / Чтоб не боялась кольца и венца»³⁰.

Миф о золоторогом олене привлекает и В. Брюсова. «Золотой олень на эбеновой подставке, китайская статуэтка IV в. до р. Х. из собрания И. С. Остроухова» определяет антитезу, лежащую в основе стихотворения Брюсова «Золотой олень». Чистой вере древних «избранных народов» поэт противопоставляет антигуманное состояние современного ему мира, в котором святыня, выставленная на торг, утрачивает свое сакральное значение. «Золотошерстный, златорогий олень», сжимающий в зубах веточку, становится не только хранителем небесных «вечных тайн», неведомых «земным детям» – современникам поэта, но и проводником к ним. Лирического субъекта Брюсова, причастного этим тайнам, поддерживает надежда на цикличность круговорота времен, сулящая прозрение ныне не верующим: «Я жду: вращеньем не случайным / Мой, давний, возвратится день, / И вам дорогу к вечным тайнам / Укажет золотой олень!»³¹.

Указание на то, что «давний день» – тот день, когда «избранным» народам были открыты тайны бытия, – лирический субъект называет «своим» («мой день»), раскрывает его сакральную природу. Отсюда – ожидание возвращения блудных «земных детей».

Следуя указанию автора, рождение текста инициировано видом древней восточной статуэтки, выставленной на

³⁰ Там же. Т. 2. С. 14.

³¹ Брюсов В. Собр. соч. : в 7 т. М., 1973. Т. 2. С. 247.

торги в современном западном мире. В Китае олень традиционно выступает символом богатства и долголетия, но, кроме этой семантики материального благополучия, имеет и другие коннотации – сакральные. Об этом говорит буддийская легенда, согласно которой Шакья Муни в одной из своих прошлых жизней был оленем – королем всех оленей с роскошными золотыми рогами, поэтому Будду иногда изображают оленем. Свое учение Будда впервые изложил в Оленьем парке, и его первыми слушателями стали пять учеников и два оленя. Все это подтверждает уместность ассоциаций лирического субъекта Брюсова с Буддой, обратившим к сакральному знанию «избранные» народы Востока и ожидающим обращения «земных», т.е. более прагматичных, детей Запада.

В сакральной трактовке оленя с буддийской традицией смыкается христианская, к которой Брюсов обращается в стихотворении «Сон». Его тема – мистические поиски души, где олень снова выступает проводником Божественного начала. Путь лирического субъекта протекает сквозь «сумрачный лес» и «трясину топкую», традиционные локусы инициаций, представляющие лабиринт страстей и инстинктов. Тропа ведет его ввысь, на «кручи гор», поросших «оголенными соснами».

В тексте Брюсова отражаются христианские ассоциации оленя с душой, стремящейся услышать слово Христа: «Мне явится, с крестом среди рогов склоненных, / Тайнственный Олень. / Ты вскрикнешь радостно; в свои надежды веря, / Ты сделаешь мне знак; / И будет озарен крестом лесного зверя / Вдруг отступивший мрак. / Расслышу с грустью я, как ты, клонясь всем телом, / Прошепчешь мне: молись!»³². Крест между рогов оленя как раз и оказывается последним связующим звеном в цепи взаимоотношений: дерево – крест – рога. Олень с распятием между рогами – эмблема святого Губерта, атрибут Юлиана Госпиталита и Евстафия Плакиды. В житиях св. Евстафия и Губерта рассказывается о явлении сияющего креста в рогах преследуемого охотниками оленя. Лирический субъект Брюсова также выступает в роли охотника: но вместо того, чтобы, увидев чудесного

³² Брюсов В. Указ. соч. С. 12.

олень, вознести молитву, он поднимает руку «с привычным самострелом».

Символические значения сосны и горы дополняют друг друга и пересекаются в одной точке, обозначая Мировое Дерево, в эту же парадигму, как мы уже видели ранее в текстах Толстого, Пастернака и Бунина, включается олень. Подъем на гору в стихотворении Брюсова также актуализирует традиционные смыслы, связанные с инициационным переходом из одного состояния в другое, перспективой общения с Богом. Божественным вестником выступает «таинственный олень» «с крестом среди рогов склоненных». В христианской символике олень с распятием на рогах представляется Божиим слугой, в сказочных сюжетах под личиной такого оленя скрывается ангел. Олень, пьющий у подножия креста, изображается на гробницах, иконах и крестильных купелях, что служит наглядной иллюстрацией к 41-му псалму: «Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!».

Стреляя в чудесное животное, лирический субъект Брюсова ритуально повторяет поведение некоторых житийных героев. К примеру, Юлиана Госпиталита, который, не в силах совладать со своей жесткой натурой, убил белого оленя и тем самым навлек на себя страшное проклятие. В интерпретации Брюсова – это символ мятежа и бытийного выбора героя: «...а я / Останусь как всегда, спокойным и мятежным, / Ответный вздох тая»³³.

Амбивалентному поведению лирического субъекта соответствует и некая двойственность «ты» – того или той, кто ведет его по тернистой тропе к встрече с «таинственным оленем». «Ты» обладает атрибутами женского начала, соединяющего черты Богородицы и возлюбленной. Референцию «ты» как возлюбленной поддерживает амбивалентность символики сосны, выступающей одновременно символом бессмертия, стойкости в преодолении неблагоприятных обстоятельств, жизни после смерти и фаллическим символом, олицетворяющим мужскую творческую силу. Любопытно, что в Китае сосна зачастую изображается рядом с белым оленем. В то же время сосна соотносится

³³ Там же.

и с женским началом: как чистое дерево она символизирует девственность и ассоциируется с Дианой / Артемидой, являясь ее эмблемой. В этот древний миф вписываются и олени / лани, неизменные спутники богини. Если принять во внимание эту мифологическую проекцию, то отказ лирического субъекта Брюсова следовать за ведущим и манящим его «ты» вполне объясним: он отказывается от возможной судьбы Актеона, превращенного Артемидой в оленя и разорванного собственными собаками. Ему предпочтительнее остаться «спокойным и мятежным / Ответный вздох тая».

Если в «Сне» В. Брюсова жертвенные мотивы, связанные с оленем, призваны определить бытийный выбор героя, то в стихотворении «Затравленный зверь» они носят самостоятельный характер и выдвигаются на первый план. Перед нами вновь классическая ситуация охоты: собаки – олицетворенная смерть – преследуют оленя, ищущего спасения в воде, том символическом локусе, который в христианской традиции обещает божественное спасение. Однако Брюсов реализует иной сценарий: оленю, настигнутому псами, нет спасения. Поэт рисует мир, оставленный творцом. Природа все так же торжествующе прекрасна, как и тогда, когда она была проникнута присутствием Божественного начала: «А лес кругом стоит роскошен, как бывало; / Меж камней и коряг, журча, бежит ручей, / Круг солнечный, горя торжественно и ало, / Сквозь изумруд ветвей кидает сноп лучей. / Слабея, смотрит зверь вверх, в небеса, откуда / Лилось тепло, и дождь, и свежесть вешних бурь»³⁴. Однако надежды тщетны: лазурь «пуста» и «нема», и некому явить «защиту с высоты».

Страдания затравленной жертвы безразличны этому миру, в котором торжествует безжалостная сила: «И стою слабому уже не вторит эхо... / Сквозь радугу слезы так странны берега... / Но всюду – визг собак, гром криков, гулы смеха, / И, кроя все, поют охотничьи рога!»³⁵.

Это стихотворение датировано февралем 1918 г. и вписано в контекст художественной ситуации «смерть зверя».

³⁴ Брюсов В. Указ. соч. Т. 2. С. 32.

³⁵ Там же.

Образ зверя, по замечанию В. Хазана, «нередкая аллегорическая фигура, сопровождающая революционную тему»³⁶. К примеру, Барбье в стихах о революции создает «целую анималистическую галерею: лев (“Лев”), строптивый конь (“Идол”), свинья (“Варшава”), вепрь и стая псов (“Раздел добычи”))»³⁷. Собаки, как и волки, традиционно уподобляются революционером.

«Пресловутый космизм большевистского переворота, охвативший своими романтическими настроениями определенную часть представителей русского авангарда <...> давал интересную картину неразделимости и неразличимости зверя и человека как живых воплощений матери-природы, втянутых во всеобщую революционную ломку»³⁸, – комментирует эту ситуацию В. Хазан. В революционном бестиарии волк оказывается амбивалентной фигурой – и жертвой, и преследователем. Самого Брюсова Цветаева сравнивает с затравленным «поэтической нечистью» волком: «Человек-Брюсов всегда на меня производил впечатление волка. Так долго – безнаказанного! С 1918 г. по 1922 г. – затравленного»³⁹.

В связи с амбивалентностью роли волка любопытна неожиданная трансформация, предложенная В. Хлебниковым в стихотворении «Трущобы» (1910). Оно демонстрирует редчайшую трансформацию в поэзии первых десятилетий XX в. – превращение оленя из жертвы в охотника. В начале текста олень олицетворяет «андрогинное, жертвенное, женское» начало, что соотносит оленя Хлебникова с оленями Пастернака: «Напрасно прелестью движений / И красотой немного девьего лица / Избегнуть ты стремился поражений, / Копьем искавших беглеца»⁴⁰. «Глагол любви», который он «тяжко» несет в своих рогах, сближает его с брюсовским оленем «с крестом среди рогов склоненных».

Вторая часть стихотворения демонстрирует неожиданную метаморфозу – олень превращается во льва, и «красота»

³⁶ Хазан В. Заметки к теме «Смерть в художественном мире С. Есенина» // *Revue des études slaves*. 1995. № 67–1. С. 62.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

³⁹ Цветаева М. Избр. проза : в 2 т. Нью-Йорк, 1979. Т. 1. С. 182.

⁴⁰ Хлебников В. Собр. соч. : в 6 т. М., 2000. Т. 1. С. 219.

его «немного девьего лица» оборачивается «беззаботностью» и «игривостью» убивающего свою жертву хищника: «И беззаботно и игриво / Он показал искусство трогать. / Без несогласья и без крика / Они легли в свои гробы, / Он же стоял с осанкою владыки – / Были созерцаемы поникшие рабы»⁴¹. Это – абсолютно мужская победа, хотя также ознаменованная жертвоприношением, происходящим практически с согласия жертвы.

Охотничью тему, но без трансформаций подобного рода, поддерживают многие писатели первых десятилетий XX в., в том числе Есенин, Маяковский, Пильняк, Мандельштам. Периодически возвращается тема охоты в тексты Пастернака: в стихотворения «Рослый стрелок, осторожный охотник...» (1924), «Мельканье рук и ног, и вслед ему...» (1926), посвященное М. Цветаевой «Я пропал, как зверь в загоне...» (1958). Однако анималистическая жертва в этих текстах не названа: в первом случае она напоминает дикого селезня, причем лирический субъект отождествляется здесь и с жертвой, и со стрелком; в других случаях затравленным зверем могут выступать и олень, и волк, и любое другое животное, на которое устраивают облаву. Одно неизменно: под маской охотника скрывается «век», историческая эпоха (сродни стихотворения Н. Заболоцкого «Ночной сад» с фигурой грозного охотника: «Железный Август в длинных сапогах / Стоял вдали с большой тарелкой дичи. / И выстрелы гремели на лугах, / И в воздухе мелькали тельца птичьи»⁴² (1936), и Пастернака: «Когда смертельный треск сосны скрипучей / Всей рощей погребает перегной, / История, нерубленою пущей / Иных дерев встаешь ты предо мной. / Веками спит плетенье мелких нервов, / Но раз в столетье или два и тут / Стреляют дичь и ловят браконьеров / И с топором порубщика ведут»⁴³ (1927), где происходит насилие над самой историей со стороны «солидной комплекции» лесника на «деревяшке»).

Совсем иной вариант интерпретации «оленьей» темы обнаруживается в стихах Марины Цветаевой, где ситуация охоты / поединка проецируется не на историю, а на взаи-

⁴¹ Хлебников В. Указ. соч.

⁴² Заболоцкий Н. Собр. соч. : в 3 т. М., 1983 Т. 1. С. 179.

⁴³ Пастернак Б. Указ. соч. Т. 1. С. 548.

моотношения мужчины и женщины. «Оленьими» жертвенными коннотациями, вполне андрогинными, Цветаева наделяет мужские образы. Влюбленный в лирическую героиню стихотворения «День угасший...» юноша хотя и объявляется ее «сверстником», в плане психологической зрелости не соответствует ее возрасту. Отсюда – его именование «птенчиком», которого должна от хищника «прятать мать», и упоминание «оленьих глаз» со стоящими в них слезами, что закрепляет позицию слабости. Сама лирическая героиня представляется хищницей, время ее любви объявляется «совым», а дом, в который «чахлый отрок» является с «пряничным петухом», судя по всему, в Вербное воскресенье, «недобрым». В то же время позиция героини амбивалентна: вполне осознавая свою «хищническую» природу, она тоскует по высоким чувствам, доступным «отроку» с «оленьими глазами»,

«Золоторогим оленем», затравленным сворой, жаждущей крови, у Цветаевой становится Пушкин, чья гибель вписывается в традиционную для поэзии 1910–1920-х гг. тему охоты. В стихотворении «Как настигаемый олень летит перо...» перекрещиваются мотивы охоты-травли, любви-ревности и избранничества. Перенесенные в плоскость творчества, они соотносятся с мифологемой царственного Золоторогого Оленя, причастного тайнам бытия.

Любопытный поворот в интерпретации «оленьей» темы обнаруживает 7-й текст из цикла Цветаевой «Георгий». Центром его является противопоставление двух ипостасей одной сущности: «высочайшему», «с усмешкою гордой» победоносному Георгию противопоставляется «тишайший», «горчайший», «кротчайший – с глазами оленя Георгий».

Подобная амбивалентность образа святого Георгия поддерживается традицией: в народном сознании сосуществуют два образа святого, один из которых приближен к церковному культу св. Георгия – змееборца и христолюбивого воина, другой, близкий к культу скотовода и земледельца, ассоциируется с хозяином земли и покровителем скота. В песнях, певшихся на Юрьев день, славяне просили св. Георгия спасти их скотину от всевозможных напастей и обращались к нему как к хранителю ключа от рая, способному

отворить его двери. В духе этой традиции Цветаева соотносит Георгия с лотосом, являющимся символом творческой силы, обновления жизни, лебедем, символом невинности и чистоты инициированных, с оленем, символом добровольной жертвы: «О лотос мой! / Лебедь мой! / Лебедь! Олень мой!», Строки: «Трепещущей своре / Простивший олень / Которому пробил / Георгиев день»⁴⁴ – не только напоминают о тех смертных муках, которые принял за христианскую веру святой Георгий, но и отсылают к обрядам южных славян: к жертвоприношению в Георгиев день белого ягненка, родившегося первым в этом году⁴⁵. Этот обряд обращен к идее возрождения: обрядовая практика, интегрировавшаяся с христианскими верованиями, «покоится на архаических представлениях» о возвращении и «магическом размножении заколотого животного»⁴⁶.

Идея возрождения подкрепляется и семантикой календаря: день святого Георгия – весенний праздник, по времени близкий к празднику Пасхи. Эти ассоциации поддерживает и Цветаева: «Ты – все мои бденья / И все сновиденья! / Пасхальный тропарь мой! / Последний алтын мой!»⁴⁷. Вершину ассоциативного ряда уподоблений Георгия, в который включаются лотос, лебедь и олень, составляют две метафоры: «Ты больше, чем Царь мой, / И больше, чем сын мой!», демонстрирующие смешение ролей святого Георгия и Христа. Медиатором этого смешения служит «лебедь», в христианской символике являющийся знаком Девы Марии, что подкрепляет отождествление позиции лирической героини с Богородицей, для которой Иисус одновременно Царь и сын. В то же время Лебедь как небесное созвездие идентифицируется с крестом – Большой Крест (северный Крест) – и с распятым на кресте Иисусом. Строки: «Ты, блудную снова / Вознесший жену»⁴⁸ – отсылают к еван-

⁴⁴ *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы. Волгоград, 1989. С. 169–170.

⁴⁵ См.: *Колева Т. А.* Георгиев день у южных славян (обычаи, связанные с животноводством). URL: http://journal.iea.ras.ru/archive/1970s/1978/1978_2_Koleva.pdf

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы. С. 170.

⁴⁸ Там же.

гельской истории Марии Магдалины и закрепляют метаморфозу Георгий – Иисус.

На фоне педалирования «кротчайшей» ипостаси святого Георгия, позволяющей осуществление указанной метаморфозы, в стихотворении Цветаевой все же присутствуют отголоски главного подвига и одного из самых известных посмертных чудес святого воина: убийство змея. Упоминается и его главный атрибут – копье.

Сама фигура святого Георгия отсылает к широко известной эмблеме: попираание змея. А в эмблематике змеем оказывается связующим звеном между подвигом святого великомученика и традиционной в христианской символике ролью оленя, убивающего змею, – Христа, побеждающего силы зла. Содержащееся в тексте Цветаевой сближение образов оленя и святого Георгия актуализирует эту эмблематику, хотя само сближение рождается на основе мотивов кротости, мученичества и добровольного принесения себя в жертву.

На подобных эмблемах изображен олень, топчущий змею или ощупывающий ее своим копытом. Для русской литературы XIX – первых десятилетий XX столетия эта эмблема так и осталась неактуальной, хотя все остальные эмблемы с участием оленя нашли свое отражение в художественных текстах. Близки к эмблематике темы любовного томления, влечения и мужской сексуальности, связанные с образом оленя. На таких эмблемах изображен олень, в которого целится своими стрелами Амур. Варианты надписей: «Ничто не может нас исцелить»; «Чем глубже – тем острее»; «Сначала гонит, потом ловит» и т.п. И вообще олень, пронзенный стрелой, – самый частотный вариант изображений оленя на эмблемах. Надписи говорят о милосердии и сочувствии, которое мы способны проявлять к товарищу по несчастью (надпись к эмблеме, на которой изображена преследуемая собакой олениха, видящая поверженного оленя: «Я не знаю, какое зло наихудшее», или – как вариант: «Трудность обоим великая»); о собственных страданиях и муках совести (надпись к эмблеме с изображением оленя, раненного стрелой в бок: «Эта боль – причина моего полета», или: «Мы всегда носим свою боль с собой»); об исцелении, которое может даровать природа (надпись к эмблеме, где пронзенный

стрелой олень находит целебную траву: «Природа превосходит хитрость») и др.

Судя по всему, эти эмблемы во многом определили и жертвенные коннотации, связанные с оленем в художественных текстах. Сюда примыкают и эмблемы с изображением Актеона, терзаемого собаками, хотя здесь возникают и дополнительные смыслы, корреспондирующие с темой предательства (одна из надписей к эмблеме подобного рода: «Ближние ему изменили»), а также эмблемы с изображением оленя, несущего на своей голове хищную птицу: «Умерщвлено его через его же труды». Христианская символика обнаруживает себя не только в эмблемах со змееборческими мотивами, но и на изображениях оленя, припадающего к источнику с водой (как вариант, надпись: «Утешение беспомощного»)⁴⁹.

Все эти смыслы органично вошли в «миф об олене», разветвляющийся в русской литературе, начиная с Л. Толстого. Ближе всех в его интерпретации Толстому оказывается Пастернак, который органично сопрягает в своих «оленьих» текстах жертвенные, экстатические и карнальные мотивы, возвращающие к древним культам оленя как посредника между мирами. Как в языческих верованиях древних, так и в представлениях современников Пастернака – писателей Серебряного века – эта сакральная роль оленя остается самой значимой. Устойчивая связь оленя с мифологемой Мирового Дерева, его присутствие во всех мирах – среднем, верхнем и нижнем, поднимают из глубин коллективной памяти миф об идеальном прекрасном мире, проводником в который является олень. Вера в существование этого мира, как и вера в чудо, актуализируется в пороговое, переломное время – канун Нового года, примером чему служат современные изображения Нового года или Санта Клауса, летящих на сани, запряженных золоторогими оленями. Эту веру в чудо, поддерживающую человека во все века, независимо от исторической эпохи, и озвучила в своем стихотворении А. Ахматова:

Он длится без конца – янтарный, тяжкий день!
Как невозможна грусть, как тщетно ожиданье!

⁴⁹ См.: *Symbola et emblemata*. Amsterdam, 1705.

И снова голосом серебряным олень
В зверинце говорит о северном сиянье.
И я поверила, что есть прохладный снег
И синяя купель для тех, кто нищ и болен,
И санок маленьких такой неверный бег
Под звоны древние далеких колоколен⁵⁰.

⁵⁰ Ахматова А. Собр. соч. : в 6 т. М., 1998. Т. 1. С. 101.

С. А. Шульц

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» ГОГОЛЯ И КАРНАВАЛИЗОВАННЫЕ ЖАНРЫ ФОЛЬКЛОРА

*Памяти Нины Владимировны Забабуровой,
моего университетского учителя, замеча-
тельного исследователя и человека образ-
цовой порядочности.*

Мысль Г. А. Гуковского о том, что «Мертвые души» непосредственно и мощно связаны с фольклором¹, могла бы показаться на первый взгляд несколько преувеличенной, тем более на фоне официозного рассмотрения фольклора (как и других явлений жизни и культуры, в том числе «реализма») в эпоху создания исследователем своей выдающейся книги о Гоголе, оставшейся незавершенной и обрывающейся именно на главе о «Мертвых душах».

Однако, несмотря ни на какие монопольные присвоения и переименования смыслов официозом, близость поэмы Гоголя фольклорной традиции в самом деле велика. Особенно это касается карнавализованной, в том числе

¹ См.: Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М. ; Л., 1959. Ср. специальные работы, посвященные гоголевскому «фольклоризму»: Бахтин М. М. <К вопросам об исторической традиции и о народных источниках гоголевского смеха> // Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. М., 1996. Т. 5 (см. также ценнейшие замечания о карнавальных мотивах у Гоголя в других работах Бахтина) ; Воронаев В. А. Традиции русского народного творчества в поэтике «Мертвых душ» Гоголя : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1985 ; Минюхина Е. А. Фольклорная образность в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Вологда, 2006 ; Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. 2-е изд. М., 2012 ; и др.

абсурдистско-гротескной части фольклора. Речь идет прежде всего о так называемых «скоморошинах» – анекдотах, небылицах, дразнилках, докучных сказках, бытовых сказках-«новеллах», ярмарочном фольклоре и др.² К скоморошинам во многом примыкают и загадки. Построенные по принципу иносказательного описания предмета, они содержат значительные моменты иронии и вообще комизма.

Гротескно-абсурдистское начало в скоморошинах проступает через «бриколажное» (К. Леви-Стросс) склеивание различных трудно совместимых элементов изображаемой реальности, через гиперболу и литоту, акцентирование «случайного» в ущерб «главному», подмену ожидаемого сценария развития действия совсем неожиданным, через показ амбивалентных образов «дураков» и «глупцов» (в бытовых сказках-«новеллах») и др.

Изначальная связь фольклора с мифо-ритуальным в большой мере проявляется в скоморошинах. Мы имеем в виду в качестве проявления зависимости от мифо-ритуального амбивалентную демифологизацию и одновременно происходящую на новом (уже внесакральном) уровне ремифологизацию имен в дразнилках, профанирование мифологического «повторения» (почти «вечного возвращения») в докучных сказках, проступающий в загадках мотив инициального испытания, в зависимость от которого ставится сама жизнь индивида. Карнавализация уже выступает формой (праздничной) мифо-ритуального.

Вслед за В. Я. Проппом, показавшим обусловленность волшебной сказки обрядом инициации, необходимо поставить вопрос об интерпретации фольклора в целом через аспект его органической родственности с мифо-ритуальным. Постоянное внимание к подобной родственности – один из ключей к смыслам культуры.

Структура и мотивы дразнилок в «Мертвых душах» проявляются, например, в авторском отступлении о прозвищах, в ироническом именовании мужиками имени Манилова, мужицком прозвище Плюшкина.

² См. специальное издание: Скоморошины. М., 2007. Есть версия книги в Интернете: URL: www.litres.ru (дата обращения 31.05.2014). Далее тексты из этой книги цит. по сетевой версии.

Ср. в фольклорных дразнилках:

Алеша – три гроша,
Шейка – копейка,
Алтын – голова,
По три денежки – нога,
Спина да брюшина –
Четыре алтына.

(В приведенной цитате обращает на себя внимание в том числе именование части тела «копейкой», что коррелирует с символикой «копейки» в поэме и именем «капитана Копейкина»).

Ср. описание дороги к Плюшкину:

– Эй, борода! А как проехать отсюда к Плюшкину, так чтоб не мимо господского дома?

Мужик, казалось, затруднился сим вопросом.

– Что ж, не знаешь?

– Нет, барин, не знаю.

– Эх, ты! А и седым волосом еще подернуло! Скрягу Плюшкина не знаешь, того, что плохо кормит людей?

– А, заплатанной, заплатанной! – вскрикнул мужик.

Было им прибавлено и существительное к слову «заплатанной», очень удачное, но неупотребительное в светском разговоре, а потому мы его пропустим (106)³.

«Заплатанной» здесь не только прозвище, но и некий вид дразнилки, хотя и скрытый от прямой манифестации (обращение не адресовано Плюшкину непосредственно, а дается косвенно).

В хлопотах Чичикова вокруг аферы с мертвыми душами – будто бы живыми и ждущими переселения в Херсонскую губернию – проступают в том числе контуры прямо карнавализованной фольклорной «игры в покойника»; ср. цитату из последней:

Чудак покойник,
Умер во вторник,
Пришли хоронить —
Он из окошка глядит.

Отголоски «игры в покойника» слышны также в народной пьесе «Маврух», причем здесь появляется мотив, напо-

³ Ссылки на Гоголя даются в основном тексте по изд.: *Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем* : в 17 т. М. ; Киев, 2009–2010. Т. 5.

минающий песенку «Мальбруг в поход поехал» из ноздревской шарманки (73). Ср.:

Маврух в поход уехал.
Миротон-тон-тон, Миротень.
Маврух в походе умер.
Миротон-тон-тон, Миротень.
Оттуда едет в черном платье пан.
Миротон-тон-тон-Миротень.
– Пан ты, пан, любезный,
Какую весть везешь?
– Сударыня, заплачешь,
Услыша весть мою:
Маврух в походе умер,
Он умер из земли.
Четыре офицера покойника несут
И поют, поют, поют:
Вечная ему память! («Маврух»)

Песенка «Мальбруг» явно, прямо соотнесена со стишками из «Мавруха» и самим образом Мавруха⁴.

Образ речи Ноздрева, весь склад его поведения, видимых побуждений построены во многом по модели прибауток ярмарочного зазывалы. Ср. образец подобной прибаутки:

Разыгрывается лотерея: киса старого брадобрея, в Ап-
раксином рынке в галерее. Вещи можно видеть на бале, у
огородника в подвале. В лотерее будут раздавать билеты
два еврея: будут разыгрываться воловий хвост и два филея,
чайник без крышки, без дна, только ручка одна. Из чистого
белья два фунта тряпья; одеяло, покрывало, двух подушек
вовсе не бывало. Серьги золотые, у Берта на заводе из меди
литые, безо всякого подмеса, десять пудов весу. Бурнус во-
роньего цвету, передних половинок совсем нету. Взади есть
мешок, кисточки на вершок. Берестой наставлен, а зад-то
на Невском проспекте за бутылку пива оставлен. Француз-
ские платки да мои старые портки, мало ношенные, только
были в помойную яму брошенные. Каждый день на меня
надеваются, а кто выиграет – назад отбираются...

⁴ Рассматривая фольклорный и литературный контексты песенки про Мальбруга (минуя пьесу «Маврух»), современный исследователь замечает: «<...> одним из важнейших истоков театральности прозы Гоголя на всем протяжении его творчества были песенные традиции народной зрелищной культуры» (*Гольденберг А. Х.* Мальбруг (Из комментариев к «Мертвым душам») // *Филологические записки. Воронеж*, 2009. Вып. 28–29. С. 81).

Недаром в начале четвертой главы Чичиков встречает Ноздрева возвращающимся с ярмарки: «А я, брат, с ярмарки. Поздравь: продулся в пух!» (63). Прямо или условно связанные с ярмарочной ситуацией (покупка, обмен, «агон», «игра» и т.п.) Ноздрев постоянно упоминает в разговоре с Чичиковым.

Мотивы ярмарочного хронотопа, вводимого в текст поэмы через фигуру Ноздрева, динамизируют художественную структуру поэмы в целом. С ними приходит атмосфера праздничной (хотя и несколько деформированной) приподнятости, суеты, переполоха, слома привычного. Недаром же Ноздрев вначале просит Чичикова «поздравить» его, хотя бы и с проигрышем, – нет, лучше сказать: поздравить именно с проигрышем.

Через момент ритуального «агона», спора Чичикова и Ноздрева, мотив покупки / обмена почти буквально соотнесен с ярмарочной мотивикой: имеем в виду чичиковское предложение покупки «мертвых душ», а также навязываемые Чичикову Ноздревым «обмены».

В знаменитом «медвежьем» коде символизации фигуры Собакевича явственна гоголевская рецепция народного театрального представления «Медвежья потеха», на что прямо указано автором / нарратором поэмы в тексте; ср. слова из народного представления:

Ну-ко, Миша, попляши,
У тя ножки хороши!
Тили, тили, тили-бом
Загорелся козий дом:
Коза выскочила,
Глаза выпучила,
Таракан дрова рубил,
В грязи ноги завязил.

В процитированном фрагменте «Медвежьей охоты» особенно явственны не просто элементы перенесения человеческих черт на животных и наоборот, но абсурдистко-гротескные моменты «склеивания» «несоединяемого».

Если подразумевать собственно фольклорный контекст, то базовым измерением художественной структуры, особенно мотивики и символики поэмы, выступает, по нашему мнению, жанр загадки. В загадке проверяется

не столько сметливость отгадывающего, сколько его способность выстоять в экзистенциальном поединке-агоне, отстоять свое место в бытии или найти новое, превышающее по своим духовно-этическим свойствам прежнее. Загадка, таким образом, имеет инициальное измерение. Вспомним загадку Сфинги о человеке, разгаданную Эдипом (у нее имеется соответствие в русском фольклоре и фольклорах иных народов), или загадки-испытания, а также родственные им «трудные задачи» в сказках. На кон ставится сама жизнь.

Одним из тайных смыслов загадка имеет магическое взывание к своему предмету, чтобы он «явился», «возник».

Экзистенциальную опасность, однако, несет не только неразгадывание загадки, но и самый факт обращения к ней. Уже одно вступление в зону загадки рискованно, о чем, как известно, история Эдипа, хотя и разгадавшего загадку Сфинги, но тем не менее в итоге приходящего к «невыносимому» знанию о себе самом⁵.

Часто загадка становится основой других жанров (не только фольклорных), например, сказки⁶. В этих случаях модель загадки разворачивается в целое повествование, целый сюжет. Но загадка уже внутри самой себя, без дальнейших транспозиций, без того, чтобы служить основанием для других жанров, содержит целый сюжет и целый мир. Загадка моделирует мироздание:

Летели три гоголицы,
Говорили пословицы.
Одна-то говорит: мне зимой легко
Друга говорит: мне летом легко;
А третья говорит: мне все равно⁷.

В процитированном тексте имеются в виду конкретно сани, телега, лошади, но через условно-символические об-

⁵ Ср.: *Топоров В. Н.* О структуре «Царя Эдипа» Софокла // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М., 1977.

⁶ См.: *Успенский Б. А.* Заветные сказки А. Н. Афанасьева // От мифа к литературе. Сб. в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М., 1993.

⁷ *Садовников Д. Н.* Загадки русского народа. СПб., 1876. С. 116 (далее ссылки в основном тексте).

разы («зима», «лето», полет птиц в небе) воссоздается целый мировой космогеоприродный хронотоп. Кроме того, в загадке упоминаются образы «гоголиц», соотносимые с принципиальным символом «птицы-тройки» и со всей глобальной «птичьей» автомифологией Гоголя и «Мертвых душ», с гоголевским акцентированием идеи «птицы»-души.

В другой загадке появляется мотив, предвещающий образы двух мужиков из первой главы первого тома поэмы, спрашивающих о «колесе»:

Два братца век бегут,
Два братца век нагоняют (117; колеса).

У Гоголя, правда, буквально говорится об «одном» колесе:

<...> только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, отнositившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем. «Вишь ты, – сказал один другому, – вон какое колесо! Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» – «Доедет», – отвечал другой. «А в Казань-то я думаю, не доедет?» – «В Казань не доедет», – отвечал другой. Этим разговор и кончился (9).

Гоголевский комический образ «колеса», восходящий в том числе к загадке, можно истолковать в разных аспектах. Например, в аспекте синекдохи (часть вместо целого), т.е. «одно» колесо в этом случае подразумевает также другие колеса. С другой стороны, в образе гоголевского «колеса» допустимо усмотреть гротескно-абсурдистский образ брички на «реальном» одном колесе.

Есть в приведенной цитате и мотивы докучных сказок с их заведомо «тавтологичным» – на деле же игровым, загадочным – повторением-варьированием одного и того же:

Вокруг поляца ходили журавль да овца;
Сметали они стожок сенца.
Не сказать ли с конца? (Из докучных сказок).

Сказать тебе сказочку?
Связать тебя в связочку,
Положить под лавочку:
Лежать тебе три дни,
Съедят тебя свиньи. (Из докучных сказок).

И. Ф. Амроян, ссылаясь на мнение А. Н. Никифорова о докучной сказке как «сказке-пародии», замечает: «Действительно, все докучные сказки имитируют “нормальную” сказку, но пародируют они не ее смысл, а лишь установившиеся нормы техники»⁸. На самом деле докучные сказки пародируют (в широком значении) и форму, и содержание «обычной» сказки. Цель такого пародирования – динамизация и карнавализация (вплоть до нарочитой значимой абсурдизации) смыслов.

В загадках о смерти птицы включены в мотивику и топику потустороннего мира, что основывается на мифологическом отождествлении птицы и души, на способности птицы охватывать различные части мироздания, вплоть до потусторонней. Согласно славянской мифологии, местопребыванием души после смерти может быть не только могила и земля, но и некая «неведомая страна», чем моделируется прямой выход души в макрокосм⁹.

Ср. образность в загадках о смерти:

Сидит утка на плоту,
Хвалится казаку:
«Никто меня не пройдет,
Ни царь, ни царица,
Ни красна девица» (252);

Летела птица орел,
Садилась на престол,
Говорила со Христом:
«Гой еси, истинный Христос!
Дал ты мне волю надо всеми:
Над царями, над царевичами,
Над королями, над королевичами;
Не дал ты мне воли
Ни в лесе, ни в поле,
Ни на синем море» (253),

т.е. смерть властвует над земными людьми, но бессильна над миром-природой в целом. Здесь видны некие претен-

⁸ Амроян И. Ф. Предисловие // Русские докучные сказки / сост., вступ. статья, подг. текста и коммент. И. Ф. Амроян. Тольятти, 1996. С. 8.

⁹ Соболев А. Н. Мифология славян. Загробный мир по древнерусским представлениям. СПб., 2000. С. 132.

зии смерти на всеохватность мирового целого, не могущие быть воплощенными по воле «истинного Христа»);

Летит орел через немецки города,
Берет орел ягоды зрелы и незрелы (253; Смерть).

Ниже Бога,
Выше царя (254; загадка без разгадки?).

Универсальной, глобальной загадкой является само заглавие поэмы Гоголя. «Мертвые души» выступают ключевым символом-мифологемой произведения, стягивающим к себе все его формально-содержательные стороны. Все персонажи поэмы, по верному замечанию, сделанному в частном письме ко мне проф. А. Х. Гольденбергом в ответ на мое предположение о роли загадки у Гоголя, воспринимают словосочетание «мертвые души» в качестве загадки. На попытке разгадывания персонажами этой загадки во многом строится сюжет и художественная идея поэмы. Особо момент сложности и даже известной невозможности разгадывания эксплицирован в финальном образе – беге Руси-«тройки», не дающей «ответа» (5; 239). План загадки в символе-заглавии поэмы корреспондирует «загадке» всего произведения и загадочности его автора как экзистенциально-эстетической целостности, а также, наконец, «загадке» самой Руси.

Таким образом, загадка в «фольклорном измерении» текста выступает жанровой основой структуры «Мертвых душ» и разворачивается у Гоголя в уникальный экзистенциально-эстетический метажанровый классификатор, соединяющий в себе различные элементы. В жанровом целом «Мертвых душ» загадка во многом конституирует рецепцию Гоголем других жанров. Так понятая загадка задает также повествование, полное, подобно ей, иносказания, иронии, испытывающее не столько сметливость, сколько волю к бытию автора, персонажей и читателей. Поиск разгадки, согласно Гоголю, – ключ к искомому преображению мира и человека.

Ситуации загадки, понятой не только узкожанрово, но и в переносном, широком значении, постоянно возникают по ходу развертывания сюжета поэмы, в ее нарративе. Глубоко «загадочно» начальное описание Чичикова в качестве то ли

Некто, то ли Инкогнито (ср. роль категории Инкогнито в ситуации «Ревизора»); А. Белый назвал описания и ситуации такого типа «фигурой фикции»:

В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж не так чтобы слишком молод (9).

Некий намек на возможность «загадочного» Инкогнито, сидящего в бричке, отчасти проявлен через предшествующее процитированному описанию указание на классифицирующие признаки брички:

...довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие сотни душ крестьян, – словом, все те, которых называют господами средней руки (9).

Исключительный комизм указанного «Инкогнито», готового вместить в свое возможное содержание все в амплитуде от «отставных подполковников» до «помещиков», заключается в том, что амплитуда составлена на основе классификатора «холостяки». Как будто холостяками могут быть только люди определенного рода деятельности!

В эпизоде первой встречи Чичикова и Плюшкина первый не может понять, баба перед ним или мужик, что прямо соотнесено с некоей карнавализованной «загадкой»:

У одного из строений Чичиков скоро заметил какую-то фигуру, которая начала вздорить с мужиком, приехавшим на телеге. Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. <...> «Ой, баба! – подумал он про себя и тут же прибавил: – Ой, нет!» – «Конечно, баба!» – наконец сказал он, рассмотрев попристальнее. Фигура с своей стороны глядела на него тоже пристально. <...> По висевшим у ней за поясом ключам и по тому, что она бранила мужика довольно поносными словами, Чичиков заключил, что это, верно, ключница (111).

Символика ключа уже сама по себе связана с раскрытием неких тайн, с разверзанием закрытого, «тайного», т.е. также с загадкой в широком понимании. Кроме того, здесь возможна апелляция к образу «ключаря» св. Петра, хранящего ключи от рая. Чичиков надеется найти в имении Плюшкина свой «рай», как он его понимает. Во всяком случае, образ «ключей» тематизирует тут подразумеваемый

«райский» хронотоп третьего тома «Мертвых душ», предполагаемое преобразование персонажей.

«Загадочность» мира символизируется также, например, в образе крепостной девчонки Пелагеи, не знающей, где право, где лево:

– Направо, что ли? – с таким сухим вопросом обратился Селифан к сидевшей возле него девчонке, показывая ей кнутом на почерневшую от дождя дорогу между ярко-зелеными, освеженными полями.

– Нет, нет, я уж покажу, – отвечала девчонка.

– Куда ж? – сказал Селифан, когда подъехали поближе.

– Вот куды, – отвечала девчонка, показывая рукою.

– Эх ты! – сказал Селифан. – Да это и есть направо: не знает, где право, где лево! (59).

Ситуация с Пелагеей моделирует мир в состоянии карнавализованной «путаницы» «верха» и «низа», «правого» и «левого» и т.п., мир с идеей «загадки» в самом его основании. Сходное моделирование – в приведенной ситуации затрудненности опознания Чичиковым Плюшкина.

Жанр загадки связан также с жанром заговоров и заклинаний. Последний именно «загадочен», он также полон иносказаний. Сложные образы заговоров часто, однако, рассматривают в виде простого набора «магических» слов. Но историческое мышление должно увидеть за последним исполненным значения ритуально-мифологический исток. То, что на первый взгляд может показаться простым нагромождением, имеет задачу сложить образ уже через одно бриколажное склеивание слов как заведомо магических. Само слово как магическое – жанровая основа заговоров. В них слова гротескно-абсурдистски рождаются и выводятся из некоей тайны, «загадки» мироздания и, фиксируя тайну, во многом воспроизводят ее в своей внутренней структуре. Тайну постичь нелегко, поэтому и слова в заговоре идут нелегко, преодолевая преграды только видимого и только буквального.

Жанр заговоров имеет генетическо-типологические переключки с жанром видений (в том числе видений потустороннего мира), с жанром молитвы; во многих заговорных текстах имплицитно подразумевается христианская символика Преображения¹⁰.

¹⁰ Топорков А. Л. Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв. История, символика, поэтика. М., 2005. С. 254, 260, 312.

В группе заговорных текстов, посвященных охоте, особо акцентируется, в частности, мотив Божественной птицы, наряду с человеком составляющей часть Божьего мира. В одном из текстов этой группы Божественная птица упоминается в качестве очистительной жертвы – но не во имя Бога, а во имя человека:

Пойду я, раб Божий (имя рек), к церкви, погляжу, как православные собираются и празднуют, и радуются, и веселятся; так радуйся и веселися и летай по мне, всякая живущая птица, которая Богом, Иисусом Христом, создана нам на жертву; так не убойся и не утрапись ни меня, раба Божия (имя рек), ни лаюшек моих, кобелей; не моги ты ногой переступить, ни крылом встрепенуться до выстрела моего. Как из-под Ивановской росы человек на коне не уезжает, пешой не уходит, так не улетай от меня, никакая благословенная птица¹¹.

Согласно прагматике заговора, птица создана «на жертву» людям самим Богом Иисусом Христом. Здесь идея человека приподнимается до идеи Богочеловека или Человекобога (смотря как интерпретировать эту возможность жертвы «людям», особенно с учетом языческого подтекста данного заговора).

Обращает на себя внимание весь целостный контекст упоминания «благословенной птицы»: это сакрализованный контекст, в котором собственно христианское (недаром вначале присутствует указание на церковь и христианский праздник) сочетается с языческим (образ Ивановской росы) в моделировании по-своему единого макрокосма, имеющего отражение в микрокосме – человеке.

В символике «птицы-тройки» слышны отголоски подобных процитированному заговоров об «охоте» и связанных с нею «благословенных птицах». Охота и птица приобретают в заговоре некое мифосимволическое значение и вместе с тем значение метонимической части (синекдохи) органической жизни народа в макрокосме, хотя и христианизированном, но сохраняющем нечто от языческого прошлого. В контексте «Мертвых душ» все эти значения актуализируются.

Однако «птица-тройка» у Гоголя – это не «жертва» человеку, а объединение идеи человека как исторической и идеи

¹¹ Великорусские заклинания. Сб. Л. Н. Майкова. СПб., 1994. С. 132.

чисто космоприродного существа (в данном случае животного) как внеисторической в общий мифосимволический комплекс, выводящий в эсхатологический план. Иначе говоря, образ птицы-тройки объединяет у Гоголя историю и природу (космос).

А. Б. Удодов
МОТИВ СТРАННИЧЕСТВА
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АНТРОПОЛОГИИ
«ТИХОГО ДОНА»

*К 90-летию моего отца –
профессора Бориса Тимофеевича Удодова*

Если исходить из понимания «русской картины мира» как «очной ставки» земного существования человека перед лицом Вечности в процессуальной парадигме¹, то для художественно-литературной ее ипостаси движение составляет одну из конституирующих доминант, представленную во взаимодействии различных объектно-субъектных форм. При определении здесь доминантных «субъектов движения» для *отечественной* литературы как художественной антропологии² – налицо достаточно акцентированная литературная и социокультурная традиция, позволяющая говорить о России, как о «*стране странничества*»³ (здесь и далее курсив наш. – А. У.). Давая в 1915 г. определение «душе России» в одноименной работе, Н. А. Бердяев подчеркивал: «Величие русского народа и призванность его к высшей жизни сосредоточены в *типе странника*. Перед русской душой открываются дали, и нет очерченного горизонта перед ее очами <...> Есть мятежность в русской душе, неуталимость и неудовлетворенность ничем временным, относительным и условным»⁴.

¹ См., например: Литературный процесс и судьбы цивилизации XX века / под ред. А. Б. Удодова. Воронеж, 2002. С. 107–108.

² См.: Удодов Б. Т. Пушкин : художественная антропология. Воронеж, 1999. С. 5–17.

³ Бердяев Н. А. Судьба России. М., 1990. С. 12.

⁴ *Его же*. Душа России // Русская идея. М., 1992. С. 303.

Обращаясь к отечественной историософской рефлексии в эпоху, современную созданию «Тихого Дона», мы, естественно, обозначаем лишь некую «верхушку айсберга», – для неисчерпаемо-универсальной темы, породившей свои архетипы в мировой культуре. Интенция движения-странствия как одна из форм воплощения стремлений человека к ценностным ориентирам органично укоренена во всей человеческой истории; особо актуализируется она в Новое время, когда человечество переживает «чувство открывавшейся бесконечности мира», где «у человека нет больше ни своего символического места, ни непосредственного надежного убежища»⁵. Вместе с тем ценностные ориентиры российского странничества имели свою специфику, в отличие, скажем, от классической западной «байронической» модели: по мысли, например, Ф. М. Достоевского, индивидуально-личностные интенции «русского скитальца» проецировались на «необходимость» не столько личного, сколько «всемирного счастья»⁶. Этот тезис высвечивал у странника родовое общечеловеческое начало именно через призму национального самосознания с его «всемирной отзывчивостью».

Говоря о том, что «тип странника» воплощен в «наиболее творческих представителях русской культуры», Н. А. Бердяев называл наряду с Ф. М. Достоевским имена М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, В. С. Соловьева⁷. Вместе с тем с высоты сегодняшнего видения истории отечественной культуры нетрудно убедиться, что данное определение (характеризующее в немалой мере и самого Н. А. Бердяева) органично приложимо и к личностно-творческим феноменам крупнейших отечественных художников как XIX, так и первой половины XX в.

Представляется в этой связи, что по-своему пророчески-верными остаются слова Ф. М. Достоевского о «русских скитальцах», которые «еще *долго*, кажется, *не исчезнут*»; о

⁵ *Гвардини Р.* Конец нового времени // Феномен человека. Антология. М., 1993. С. 256–257.

⁶ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1989. Т. 26. С. 137.

⁷ *Бердяев Н. А.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 218.

том, что в русской литературе «тип этот верный... *постоянный и надолго*... поселившийся»⁸.

Не рассматривая специально обширнейшую историю вопроса, воплощенную в необъятном корпусе источников, – о принадлежности образов русской литературы к этому «верному и постоянному типу», необходимо наметить в общих чертах внутренне-типологическую дифференциацию последнего. Принято, например, говорить о «цивилизационном страннике» в «европейском одеянии» и о «страннике в рубище», различаемых по «видовому» социально-сословному признаку⁹. Более же глубинное различие, как представляется, лежит в иной плоскости.

В галерее странников, созданной русской литературой XIX в., можно выделить ряд, ведущий начало еще от образа Алексея Божия человека, – «когда люди здорового ума и твердой памяти покидали семью и благополучный домашний очаг – с идеальными целями»¹⁰. Такой ряд (от пушкинских Алеко и Странника из одноименного стихотворения – до толстовских отца Сергия, Федора Кузьмича, Нехлюдова) воплощал, в первую очередь, архетип *ухода*. Вместе с тем «идеальные цели» русского скитальца имели, как уже подчеркивалось, свою специфику в ценностной ориентации на «всемирное счастье» на основе «всемирной отзывчивости» национального самосознания.

В силу сказанного «архетип ухода» (в значении «разрыва», «перемены»), остающийся важным слагаемым художественно-эстетической модели странничества, представал в неразрывной связи с архетипом *встречи*, взаимодействия-диалога, направленного на выработку «соборных» смыслов («божественной правды», в поисках которой, по словам Н. А. Бердяева, «сгорает русская душа»). В этом плане можно также обозначить в русской литературе ряд типов и ситуаций странничества – от являющейся повествователю истины-странницы в «Путешествии из Петербурга в Москву» до встреченного Нехлюдовым

⁸ Достоевский Ф. М. Указ. соч. Л., 1984. Т. 26. С. 137.

⁹ См.: Кедров К. «Уход» и «воскресение» героев Толстого // В мире Толстого. М., 1978. С. 251–253.

¹⁰ Лихачев Д. С. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 141.

в «Воскресении» безымянного странника, называющего себя «человеком», который *«всегда был и всегда будет»*. Толстовский странник, претендующий на то, чтобы представлять человеческое в «чистом» вневременном и вне-социальном виде, размышляющий о путях *«соединения всех»* людей¹¹, по сути, апеллирует к тому родовому человеческому началу, которое стояло на пороге «испытания на прочность» в буре социально-исторических катаклизмов XX «века-волкодава».

При подведении предварительных итогов XX столетия как литературной эпохи достаточно общим местом стало указание на то, что «стремительное течение исторической жизни» обусловило необычайно интенсивную динамику форм общественного бытия и сознания¹², где «движение становилось началом, во многом определяющим и сюжет, и эмоциональную насыщенность произведения»¹³. Констатируя, что указанные тенденции давали новый импульс к воплощению в отечественной литературе национального типа странника, можно в качестве одного из наиболее показательных примеров привести творческий опыт М. Горького – где «архетип ухода» и «архетип встречи» предстают двумя сторонами единой художественной модели странничества, порождающей в своих конкретно-образных формах многочисленные вариации (от «бывших людей» или «проходимца» из одноименных произведений – до странника Луки в «На дне» и рассказчика-«проходящего» из автобиографических текстов). Наряду с уходом от мира и людей, скитальчеством-«бегством от дум про жизнь» в осуществлении идеи абсолютной личной свободы – в произведениях писателя явственно представлена и тенденция к движению «навстречу»: не «от», а «для» того же мира и человека¹⁴.

¹¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 12 т. М., 1975. Т. 11. С. 424.

¹² Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1985. С. 47, 51.

¹³ Муценко Е. Г. Путь к новому роману на рубеже XIX–XX веков. Воронеж, 1986. С. 32, 36.

¹⁴ См. об этом: Удодов А. Б. Образно-смысловой архетип «ухода / встречи» в художественном мире Максима Горького // Вестник Научно-практической лаборатории по изучению литературного процесса XX века. Воронеж, 2000. Вып. IV. С. 16–22.

Попытки рассмотрения на современном этапе совокупного образа странника на уровне концепта¹⁵ – при общей актуализации данной темы в культурно-историческом и литературоведческом плане (в том числе и применительно к литературной эпохе 1920–1930-х гг.)¹⁶ – намечают определенный проблемно-предметный контекст, в который достаточно органично, на наш взгляд, вписывается и художественное полотно шолоховского романа.

При этом следует констатировать, что в почти уже столетней истории общественного восприятия «Тихого Дона» указанный аспект практически не фигурировал в качестве специально отрефлексированного на протяжении всего XX в., и первые «подходы» такого плана намечаются (на уровне отдельных замечаний, наблюдений и порой весьма неоднозначных положений) лишь в последнее десятилетие. Так, например, при попытках широкомасштабного рассмотрения «универсальных образов и мотивов в реалистической эпике М. А. Шолохова» образ странника представлен в ряду иных «архетипных универсалий» (в «диалектике индивидуального, национального и общечеловеческого»), где для отечественной литературы «странствия героев традиционно направлены на поиск и утверждение истины»¹⁷. Однако в проекции на «Тихий Дон» (рассматриваемый в контексте прозы писателя 1920–1930-х гг.) в качестве доминирующего называется тип, «не характерный для русской культуры», – странника-«преобразователя» на пути «изменения миропорядка»¹⁸. В соответствии с этим наиболее значимыми «странниками» «Тихого Дона» видятся образы

¹⁵ См.: *Прошунин А. В.* Образ-концепт Странника в раннем творчестве М. Горького (генезис и типология) : дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2005. 238 с.

¹⁶ См., напр.: *Сидоров С. О.* О странниках земли русской. URL: <http://www.pagez.ru/olb/159.php> ; *Медведев М.* «Странник». URL: http://piter.orthodoxy.ru/pspp/nlll/ta_008.htm ; *Костецкий В. В.* «И гость и странник...» URL: <http://ihtus.ru/012.shtml> ; *Лау Н. В.* Мотив «духовного странничества» в прозе русской эмиграции (И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев) : дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2011. 201 с.

¹⁷ *Поль Д. В.* Универсальные образы и мотивы в реалистической эпике М. А. Шолохова : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008. С. 3, 13.

¹⁸ Там же. С. 13.

Штокмана, Бунчука, Гаранжи (от которых восходят генетические связи к образам «странников-большевиков» и «странников-контрреволюционеров» в первом томе «Поднятой целины»)¹⁹.

В таком ряду по-своему «оправданно» находится место даже «страннику» Евгению Листницкому²⁰; но по отношению к художественному целому романа совершенно неоправдан, на наш взгляд, отказ увидеть тот тип странствия, который воплощал «вектор духовного самосовершенствования, что русской традиции было присуще изначально»²¹. В силу этого центральный герой «Тихого Дона» (как «главный герой всего художественного мира Шолохова»²²), по сути, выведен из процесса идентификации с образом-типом (архетипом) странника. Между тем, вся логика развертывания сюжетно-композиционной и образно-смысловой структуры романа убеждает как раз в обратном. И образ главного правдоискателя «Тихого Дона» представляется нам в этом плане не только продуктивным, но и приоритетным предметом для сегодняшнего осмысления.

Отдельные наблюдения в указанном аспекте, может быть, несколько неожиданно фигурируют на современном этапе в исследованиях «анималистического кода» шолоховского романа, где рассматривается, например «семантика волка» в образе Григория Мелехова («натура волка – странническая по своей природе. Григорий стремительно, как и его фольклорный предшественник, преодолевает огромные расстояния»)²³. Здесь справедливо акцентируется почти безостановочное физическое движение героя в художественном пространстве романа – как «внешняя» форма феномена странничества, создающая первичные

¹⁹ *Поль Д. В.* Указ. соч. С. 13–14.

²⁰ Там же. С. 13.

²¹ Там же. С. 15.

²² Там же. С. 48.

²³ *Желтова Н. Ю.* Проза первой половины XX века : поэтика русского национального характера. Тамбов, 2004. С. 270. См. также: *Никитина Е. М.* «Семантика волка» образа Григория Мелехова в романе «Тихий Дон» (мифопоэтический аспект) // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Филология. Журналистика. Воронеж, 2013. № 1. С. 82.

предпосылки для идентификации его внутренне-смыслового содержания. Но, как представляется, уже и на таком внешне-формальном уровне пространственные координаты движения в географическом плане по-своему показательны.

Первичная сюжетная реализация «архетипа ухода» осуществляется в стремлении героя уйти вместе с любимой «подальше отсель... далеко, далеко...», туда, где «за валами степных гребней» представала «сказкой голубая приветливая сторона»²⁴. Здесь, по сути, обозначена та «красота за горизонтом», которая властно манит душу русского странника. Первым же конкретным топосом на этом пути в романе оказывается Ягодное – еще в пределах Донщины как расширенного маркера «малой родины». Затем герой покидает и эти пределы (не по своей воле, а исполняя социальную обязанность), отправляясь на военную службу. Здесь география движения обозначена Центрально-Черноземной Россией (Воронеж) и Украиной (Киев), представляющими в совокупности историческую колыбель славяно-российской цивилизации. Далее следует Польша – окраина Российской империи и вместе с тем своеобразный «перекресток дорог» Восточной и Западной Европы (I, 199).

Тем самым герой на своем пространственно-жизненном пути помещается в геокультурный контекст «большой истории» – с акцентированием координат ее российской специфики. Показательно, что, возвращаясь с полей европейской войны, Мелехов оказывается в Москве (где в «гуле... большого города» по-своему расширяется круг его представлений о реалиях российского социума; I, 303), затем в Ягодном (разрыв с Аксиньей) и, наконец, возвращается в родной хутор (I, 318–324).

Таким образом, первая книга романа намечает своего рода первый круг «странствий» героя, очерченный в разномнаправленно-последовательных фазах движения (отдаление и приближение к исходному топосу дома) одними и теми же точками географических координат. Здесь в отмечаемом шолоховедением «освоении аксиологии»

²⁴ Шолохов М. А. Тихий Дон. Роман : в 2 т. М., 1975. Т. I. С. 137. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

«социокультурных топосов»²⁵ подчеркнем, в свою очередь, процессы, обозначенные в свете философской теории ценностей не только как «социализация», но и как «*культурация*» индивида («интериоризация накопленных в культуре ценностей»)²⁶. Последнее предстает как важнейшее условие *самоидентификации* личности в горизонте культуры – при наличии оппозиции «своего» и «чужого»; иными словами – в диалогической парадигме мировосприятия и жизнедеятельности.

В свете сказанного для образа Григория Мелехова актуализируется, наряду с «архетипом ухода», и «архетип встречи» – как важная идентифицирующая характеристика странника-правдоискателя. Многочисленные последующие «уходы / возвращения» героя не только сюжетно организуют реалии его жизненной судьбы, но и по-своему аккумулируют диалогически-смысловой потенциал в его общениях-«встречах» с миром и человеком. Мысль о том, что образ Григория являет «один из основных *сосудов восприятия* окружающего мира»²⁷, коррелирует, на наш взгляд, с положением о «всемирной отзывчивости» как ментальной черте российского сознания (Ф. М. Достоевский). Акцентированная «отзывчивость» героя в онтологическом и психологическом плане (начиная от «смещения кровей» на этногенетическом уровне и кончая обостренным восприятием «вер» и «правд» социально-идеологического порядка) позволяет этому «сосуду» наполняться самым разным содержанием. Но при этом своеобразной константой «самостояния» героя предстает осознание себя «на грани» различных, порою полярно противопоставленных «начал» (II, 129). Но такая *пограничность* духа и бытия (как маркер национальной идентичности) не предстает в ценностном плане самодостаточным ориентиром; для героя-странника конкретной эпохи это и условие, и средство для поиска «правды, под крылом которой мог бы посогреться всякий» (II, 137–158).

В поисках такой правды финальное возвращение героя к родному дому маркирует не просто ценностную альтерна-

²⁵ Желтова Н. Ю. Указ. соч. С. 243.

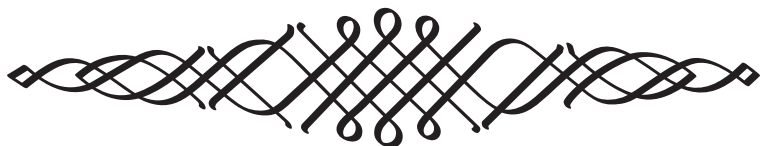
²⁶ Каган М. С. Философская теория ценностей. СПб., 1997. С. 178.

²⁷ Семенова С. Г. Мир прозы Михаила Шолохова. От поэтики к миропониманию. М., 2005. С. 142.

тиву общечеловеческого и конкретно-исторического в национальной и социальной специфике. Как подчеркивалось в свое время в отечественной художественной антропологии, стремящейся «разгадать тайну человека», «истинное обозначение лица состоит не в личном уединенном его усилии, а в людской общей целостности», а значит, «хоть одиночно должен человек пример показать и вывести душу из уединения на *подвиг братолюбивого общения*»²⁸.

Такой «подвиг» – в противовес трагедии *братоубийства*, где «братов нету», – и выступает главным вектором смысло-жизненных устремлений героя-странника, по-своему органично вписанных в «русскую картину мира». Здесь своеобразный лозунг-заповедь, визуализированный в романе «вязью славянского письма»: «В годину смуты и разврата / Не осудите, братья, брата» (I, 637), – являет для художественного целого «Тихого Дона» системно-диалогическую взаимосвязь «родового» и «видового» – общечеловеческого, национального и индивидуально-личностного в «большой» и «малой» человеческой истории.

²⁸ Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 275–276.



ИЗ МИНУВШЕГО: ВОСПОМИНАНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, СООБЩЕНИЯ

А. В. Дружинин

ИНТЕРМЕДИЯ МЕЖДУ ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ ЧАСТЬЮ «ЗАМЕТОК ПЕТЕРБУРГСКОГО ТУРИСТА», ИЛИ ЛЕТНЯЯ ПОЕЗДКА ГОСПОД ЛЫЗГАЧОВА, БУЙНОВИДОВА И БРАНДАХЛЫСТОВА К РОССИЙСКИМ ЛИТЕРАТУРНЫМ ЗНАМЕНИТОСТЯМ

*Публикация, вступительная статья
и примечания Н. Б. Алдоиной*

Среди незавершенных произведений А. В. Дружинина особое место занимает фельетон «Интермедия между первой и второй частью “Заметок Петербургского туриста”, или Летняя поездка господ Лызгачова, Буйновидова и Брандахлыстова к российским литературным знаменитостям». О работе над ним известно из письма Дружинина и Д. В. Григоровича к Тургеневу от 27.06.1855 г., опубликованного в книге «Тургенев и круг “Современника”». В примечаниях к нему сказано: «План этот, по-видимому, не был осуществлен»¹. В 1948 г. в книге «Письма к А. В. Дружинину» было напечатано послание Григоровича к Дружинину от 22.08.1855 г., из примечания к которому следовало, что в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) сохранился фрагмент фельетона, который предполагалось поместить в приложении к «Дневнику» писателя² «как образец характерного дружининского фе-

¹ Тургенев и круг «Современника». М. ; Л., 1930. С. 181.

² Письма к А. В. Дружинину (1850–1863). М., 1848. С. 88.

льетона, давно уже всеми забытого», но началась Великая Отечественная война, и публикация не состоялась³.

Нельзя сказать, что фельетон не привлекал внимания исследователей. Так, еще в 1987–1988 гг. в газете «Орловская правда» В. А. Громов поместил ряд статей о пребывании в 1855 г. в Спасском-Лутовинове Дружинина, Григоровича и Боткина, в которых привел несколько выдержек из фельетона⁴. А в статье «А. В. Дружинин об И. С. Тургеневе (по впечатлениям от поездки в Спасское-Лутовиново летом 1855 г.)» он сопоставил фельетон Дружинина с «Записками охотника» Тургенева, подтвердив тем самым жизненную основу рассказов писателя⁵. Однако было бы неверно сводить значение фельетона Дружинина к мемуарному источнику. «Интермедия между первой и второй частью “Заметок Петербургского туриста”...» – яркий документ острой литературно-общественной борьбы середины 50-х гг. XIX в., одно из ранних антинигилистических выступлений.

Известно, что деятельность Н. Г. Чернышевского в «Современнике» Н. А. Некрасова и И. И. Панаева и его идейно-эстетические воззрения противоречили эстетическим позициям Дружинина, П. В. Анненкова и В. П. Боткина, после смерти Белинского игравших заметную роль в журнале. Вытесненный из «Современника», Дружинин полемизирует с Чернышевским на страницах «Библиотеки для чтения», одновременно пытаясь добиться удаления критика из журнала. Этой цели служила и предпринятая им совместно

³ Из материалов В. А. Жданова к «Дневнику» А. В. Дружинина. Машинопись. С. 7. Упомянутые материалы любезно переданы в наше распоряжение Б. Ф. Егоровым.

⁴ См.: *Громов В. А.* Первый очерк о Спасском // Орловская правда. 1987. № 263. 15 нояб. С. 3; *Его же.* Крепость нравственного состава (Новое о Тургеневе и Спасском) // Орловская правда. 1988. № 56. 6 марта. С. 3; *Его же.* На пути к сердцу читателя (Новое о Тургеневе и Спасском) // Орловская правда. 1988. № 205. 4 сент. С. 3; *Его же.* Корни таланта (О Тургеневе и Спасском) // Орловская правда. 1988. № 236. 4 окт. С. 3. См. также: Первый очерк о Спасском // Вопросы литературы. 1988. № 11. С. 288.

⁵ См.: *Громов В. А.* А. В. Дружинин об И. С. Тургеневе (по впечатлениям от поездки в Спасское-Лутовиново летом 1855 г.) // А. В. Дружинин. Проблемы творчества : к 175-летию со дня рождения : межвуз. сб. научных трудов. Самара, 1999. С. 150–165.

с Боткиным и Григоровичем поездка в мае 1855 г. в Спасское-Лутовиново Тургенева.

В течение трех недель (с 12 мая по 1 июня) хозяин и гости предавались развлечениям. Вечера же проходили в беседах, приправленных оживленным спором. В ходе одной из таких бесед возникла мысль о создании пьесы, которую можно было бы поставить на домашней сцене. Как вспоминал Григорович, восторженные отзывы Тургенева о красоте соседки-помещицы М. Н. Толстой вызвали замечание Боткина о привычке писателя сгущать краски, ставящей его в комическое положение. «Я, – продолжал Григорович, – предложил присесть сейчас и набросал план пьесы; мысль была единогласно одобрена, и Тургенев сел записывать; мы между тем, кто лежал на диване, кто, расхаживая по комнате, старались, перебивая друг друга, развивать сюжет, придумывать действующих лиц и забавные между ними столкновения»⁶. Уже «на другой день, после исправлений и окончательной редакции, вышел фарс»⁷.

Сюжет пьесы напоминал «Коляску» Гоголя. Речь в ней шла о добряке-помещике, получившем в наследство деревню и на радостях пригласившем множество гостей. Но приехавшие в деревню гости с ужасом убеждались в том, что ничего из обещанного помещиком нет. В финале хозяин спасался бегством от прибывающих гостей. Интерес фарсу придавало то обстоятельство, что в его героях угадывались черты сочинителей и других сотрудников «Современника», в частности, Чернышевского, выведенного в качестве «желчного литератора»⁸.

Фарс вышел «настолько смешной и складный, что тут же решено было разыграть его между собой»⁹. В дневниковой записи Дружинина, отнесенной к 17.05.1855 г., читаем: «Раздача ролей»¹⁰. Григорович не называет фамилий персонажей, но их можно установить по другим источникам. Один из героев – Бурдилов – назван Тургеневым в письме к Григо-

⁶ Григорович Д. В. Литературные воспоминания. М., 1987. С. 125.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 126.

⁹ Там же. С. 125.

¹⁰ Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 338. В дальнейшем страница указывается в тексте в скобках.

ровичу и Дружинину от 10.07.1855 г.¹¹, другой – Авенир Васильевич Луковицын (не Лутовицын!¹²) – в «Дневнике» Дружинина (338). Ряд персонажей назван им в неопубликованном письме к Боткину от 8.02.1856 г.: «В воображении моем возникли сердцу милые наши герои – и Бурдилов с испаньолкой и с трубкой на пуговице, и Таратаев с седыми волосами, и несравненный Щепетильников, сладострастный старец, и Авенир Васильич, и даже ключница Матрена»¹³. Утверждение, будто уже в фарсе Чернышевский был выведен под именем Чернушкина, не подтверждается фактами¹⁴.

По словам Григоровича, Тургенев «вызвался играть помещика» Луковицына, Боткин «взял роль сластуна, брюзгливого, ворчливого статского советника» Щепетильникова, Дружинин – «желчного литератора», Григорович – Бурдилова, «врага Дружинина, преследующего его всюду и на этот раз решившегося с ним покончить»¹⁵. Роль Таратаева, была отдана Е. Я. Колбасину, гостившему в Спасском-Лутовинове.

Несмотря на то, что текст пьесы был отредактирован, в ходе репетиций в него вносились изменения. В дневниковой записи, датированной 20.05.1855 г., Дружинин заметит: «Роспись ролей, добавки к роли моей» (338). Этот процесс проходил не без полемики. К 21–25.05.1855 г. Дружининым отнесена запись: «Споры о Гоголе и Бальзаке. Пахнущий клопами. Боткин и повесть Леонтьева. Зеленый яд. Писун. Анчар, древо яда» (338). «Пахнущий клопами» – это, без сомнения, Чернышевский. «Писун», как справедливо отмечено О. Л. Фетисенко, – начинающий писатель К. Н. Леонтьев, автор повести «Лето на хуторе» («Отечественные записки», 1855, № 5): данное слово, «вероятно... прозвучало в споре о таланте оцениваемого Тургеневым молодого автора.

¹¹ См.: *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений : в 28 т. Письма : в 13 т. М. ; Л., 1961. Т. 2. С. 292.

¹² См.: *Комарович В. Л.* Д. В. Григорович и его «Литературные воспоминания» // Григорович Д. В. Литературные воспоминания. Л., 1928. С. XXIV ; *Проц Е. В.* Театральные затеи в Спасском // И. С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. Л., 1990. С. 182.

¹³ ГМТ. Архив В. П. Боткина. № 60737. Л. 1 об-2.

¹⁴ *Комарович В. Л.* Указ. соч. С. XXV ; *Проц Е. В.* Указ. соч. С. 182.

¹⁵ *Григорович Д. В.* Указ. соч. С. 126.

Дружинин вспомнит это слово 28 июля 1855 года в письме к Боткину, замечая, что Тургенев “иногда... хвалит писунов, вроде знаменитого Леонтьева”¹⁶. П. В. Анненков, основываясь на словах Боткина, в статье «Молодость И. С. Тургенева. 1840–1856» («Вестник Европы», 1884, № 2) вспоминал об этом инциденте в Спасском–Лутовинове. «Известно, – писал он, – что ничто так не возбуждало и не оскорбляло Боткина, как превознесение человека без достаточных оснований. Он уже наслышался о необычайном таланте г. Л[еонтье]ва, которого Тургенев провозгласил рассказчиком вне сравнения и ставил далеко выше себя, принижаясь, по обыкновению, без меры для того, чтобы увеличить рост соперника. Достав одно из произведений г. Л[еонтье]ва и прочитав его внимательно, Боткин дождался панегириста и с документом в руке, усадив его за стол, требовал, чтобы он показал, где тут сила и гениальность. Разбор его до того был резок и привязчив, что Тургенев не выдержал и убежал в сад, “где и принялся сочинять на меня эпиграмму”, прибавлял Боткин. Эпиграмма вышла действительно забавная. Пародировав пушкинского “Анчара”, Тургенев предоставил роль *древа яда* самому Боткину, умерщвляющему все живое кругом себя: “Па[нае]в сдуру налетит и, корчась в муках, погибает» и проч.»¹⁷. Я. П. Полонский («Вестник Европы», 1884, № 2) и Д. В. Григорович («Нива», 1901, Кн. 11–12. Приложение), вспоминая о своем посещении в 1881 г. Спасского–Лутовинова, привели заключительное четверостишие эпиграммы Тургенева на Боткина. Таким образом, запись Дружинина, отнесенная к 21–25 июня, – «“конспект” затерянного начала тургеневской эпиграммы»¹⁸.

Между тем в третьей главе фельетона «Интермедия между первой и второй частью “Заметок Петербургского туриста”...» эпиграмма Тургенева на Боткина («Где речка быстрая течет...») приводится полностью, как и два других неизвестных ранее стихотворения, написанных Дружининым, Боткиным и Григоровичем, – «Мизантропу Буйновидову» (гл. 5)

¹⁶ *Фетисенко О. Л.* О датировке эпиграммы И. С. Тургенева «К нему читатель не спешит...» // Русская литература. 2000. № 2. С. 203.

¹⁷ *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1989. С. 369. Курсив П. В. Анненкова.

¹⁸ *Фетисенко О. Л.* Указ. соч. С. 203.

и «Превратилось в бифштекс мое тело» (гл. 6). Правда, в эпиграмме на Боткина отсутствует упоминание о Панаеве: готова фельетон к печати, Дружинин вынужден был внести коррективы в строку вследствие ее грубости. К тому же он еще надеялся на продолжение сотрудничества в «Современнике», одним из редакторов которого являлся Панаев.

Вечером 26 мая при огромном стечении публики состоялось представление. По словам Дружинина, и актеров, и зрителей «одушевляла веселость самая детская» (374). «Торжественный день... Спектакль. Поэтические минуты... Ощущения. Успех» (339), – зафиксировал Дружинин в «Дневнике».

Уже 25.05.1855 г., т.е. за день до спектакля, Дружинин, Григорович и Боткин решили продолжить путешествие. «Решаемся ехать к Григоровичу и от него ко мне в деревню» (339), – запишет Дружинин в «Дневнике». 1 июня, простившись с Тургеневым, Дружинин, Боткин и Григорович отправились в имение последнего Дулебино Каширского уезда Тульской губернии, а затем в Москву, где «мимоходом внушали Некрасову разные полезные мысли насчет “Современника”»¹⁹. И, когда пришло время разъезжаться, по словам Дружинина, «расстались, как братья»²⁰.

Оставив Боткина с Некрасовым в Москве, Григорович, а затем и Дружинин вернулись в Петербург, откуда вскоре выехали в имение последнего Мариинское. «В деревне, – вспоминал Григорович, – куда обыкновенно приезжают летом отдыхать, Дружинин работал с тем же рвением, как в Петербурге... Пример такого трудолюбия пристыдил меня за мое бездействие... Мы как-то разговорились о Тургеневе и припомнили наше представление в Спасском; рукопись фарса оказалась у Дружинина. Я, от нечего делать, воспользовался ею и сочинил рассказ “Школа гостеприимства”»²¹.

В литературоведении высказывалась мысль о принадлежности идеи рассказа Дружинину²². В самом деле, при-

¹⁹ Переписка И. С. Тургенева : в 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 65.

²⁰ Чуковский К. И. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1967. Т. 5. С. 87.

²¹ Григорович Д. В. Указ. соч. С. 130.

²² См., например: Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Л., 1928. Кн. 1. С. 202 ; Виленская Э., Ройтберг Л. Примечания // Шелгунов Н. В., Шелгунова Л. П., Михайлов М. Л. Воспоминания : в 2 т. М., 1967. Т. 2. С. 493 ; Мецераков В. П. Чернышевский, Дружинин и Григорович // Чернышев-

ступая к работе над произведением, автор не собирался писать карикатуры на Чернышевского. Сообщая 27.06.1855 г. Тургеневу о переделке пьесы в рассказ, он заверял, что разговоры «останутся те же, прибавится только описательная часть. Звание литератора и актера, конечно, исчезнет»²³. Дружинин же связывал с рассказом далеко идущие планы. Наличие карикатурных персонажей в пьесе, разыгранной в Спасском-Лутовинове, видимо, уже тогда навело его на мысль использовать фарс для дискредитации Чернышевского в печати. Характерно, что рукопись фарса оказалась у Дружинина. Не случайным представляется и тот факт, что писатель пригласил в Мариинское именно Григоровича, в тот период находившегося под сильным влиянием критика. В справедливости данного предположения убеждает и тот факт, что разговор о представлении в Спасском-Лутовинове состоялся сразу после приезда Дружинина и Григоровича в Мариинское, т.е. 25 или 26 июня, ибо уже 27.06.1855 г. они извещают Тургенева о переделке фарса в рассказ. При этом, невольно проговариваясь, Григорович сообщает о том, о чем Дружинин умолчал, а именно о том, что, помимо переделки пьесы в рассказ, предполагалось поставить ее на сцене, опубликовать в «Пантеоне» и продать рукопись фарса любителям автографов в качестве подлинной рукописи Тургенева.

Содержание рассказа «Школа гостеприимства» напоминало пьесу, разыгранную в Спасском-Лутовинове. Сохранились и фамилии некоторых действующих лиц, позволявшие узнать в Лутовицыне, в которого, думается, не без подсказки Дружинина превратился Луковицын, Тургенева, в Щепетильникове – Боткина, в Таратаеве – Панаева. В рассказе нет Бурдилова, но зато выведен ненавидевший Чернушкина Бодасов, в котором, судя по созвучию фамилий, нетрудно было узнать Некрасова. Фамилии героев были призваны не столько замаскировать полемическую направленность рассказа²⁴, сколько, наоборот, намекнуть на «Современник» и отношения между его сотрудниками.

ский Н. Г. Эстетика. Литература. Критика. Л., 1979. С. 216 ; *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982. С. 81.

²³ Переписка И. С. Тургенева. Т. 2. С. 51.

²⁴ См.: *Мещеряков В. П.* Указ. соч. С. 218.

Но более всего влияние Дружинина ощущалось в отборе эпитетов и сравнений при описании портрета Чернушкина-Чернышевского и его нравственных принципов. Уже внешность героя «поражала своею ядовитостью»: «узенькие бледные губы, приплюснутое и как бы скомканное лицо, покрытое веснушками, рыжие, жесткие волосы, взбитые на левом виске»²⁵. Снижению облика Чернушкина служило и упоминание о «кротовых глазах, смотревших как-то в бок» и «пискливо-шипящем» голосе героя, а также кличка – «господин, пахнувший пережженным ромом»²⁶. Как подметил еще Ю. М. Стеклов, не осмелившись в печатном тексте назвать Чернышевского «пахнущим клопами», Григорович избрал презрительный эвфимизм насчет запаха «пережженного рома, который, по отзывам знатоков, пахнет клопами»²⁷.

Отличаясь наглой самоуверенностью, Чернушкин был падок на даровые обеды, по бедности ничего не пил, кроме воды. Страдая болью в печени, был подвержен желчным припадкам. Презрение Чернушкина к литературе выражалось в уподоблении ее чашке кофе перед обедом. Что касается литераторов, то они убегали при одном его появлении.

Внушив Григоровичу мысль о переделке пьесы в рассказ, Дружинин, в свою очередь, принялся за работу над фельетоном «Интермедия между первой и второй частью “Заметок Петербургского туриста”...», в котором намеревался воспроизвести историю поездки друзей «к российским литературным знаменитостям»²⁸. По мысли автора, особый интерес произведению должно было придавать то обстоятельство, что наряду с вымышленными персонажами в нем выводились реальные участники поездки.

Мысль описать поездку возникла у Дружинина по дороге из Спасского-Лутовинова в Дулебино, на что указывает запись в «Дневнике», отнесенная им ко 2–4.06.1855 г.: «Замысел фельетонов» (339). Его явно увлекала мысль позна-

²⁵ Библиотека для чтения. 1855. Т. 133. № 9. Отд. I. С. 38.

²⁶ Там же.

²⁷ Стеклов Ю. Н. Г. Чернышевский в изображении наших беллетристов // На литературном посту. М., 1927. № 22–23. С. 93.

²⁸ РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 25. Л. 1.

комить читателей с именами известных русских писателей, обстоятельствами их домашней жизни, привычками, окружением. Перед глазами Дружинина был пример американских и западноевропейских писателей, в частности, В. Ирвинга, в рассказе «*Abbotsword and Newstead Abbey*» («Абботсфорд и Ньюстедское аббатство») описавшего поездку в имение В. Скотта. Но была и другая цель фельетона: Дружинин намеревался еще раз «поддеть» Чернышевского, заявить об отрицательном отношении к нему, помимо Григоровича, других сотрудников «Современника». Видимо, тогда же (2–4 июня) он познакомил с идеей фельетона Григоровича и Боткина, давших согласие на упоминание их фамилий в тексте. В письме к А. А. Краевскому от 8.08.1855 г. Боткин скажет: «...мы уже прежде говорили об этом (создании фельетона, герои которого назывались бы по именам. – Н. А.), и мне сначала показалось это удобоисполнимым»²⁹.

Заручившись поддержкой Боткина и Григоровича, Дружинин по приезду в Мариинское обращается с аналогичной просьбой к Тургеневу. Сознывая, что они стоят «бокком друг к другу»³⁰, критик заявляет о принадлежности идеи фельетона ему и Григоровичу, пытается представить дело таким образом, будто речь идет о произведении, наподобие упомянутого выше рассказа В. Ирвинга. Наконец, ссылается на авторитет Боткина, который «одобрил идею и дал свое согласие»³¹.

Уверенный в согласии Тургенева, Дружинин приступил к работе над фельетоном. 12.07.1855 г. он запишет в «Дневнике»: «...двигаются фронтом Крабб и “Поездка по литературным знаменитостям”» (342)³². В середине июля 1855 г. первая часть фельетона была завершена и отправлена с Григоровичем в редакцию «Санкт-Петербургских ведомостей». В предваряющем его обращении И. А. Чернокнижкова к редактору газеты сообщалось о возвращении троих приятелей Буйновидова, Лызгачова и Брандахлыстова из поездки «к российским литературным знаменитостям» и

²⁹ Бычков И. А. Бумаги А. А. Краевского. СПб., 1893. С. 167.

³⁰ Письма к А. В. Дружинину. С. 38.

³¹ Переписка И. С. Тургенева. Т. 2. С. 66.

³² Цикл статей А. В. Дружинина «Георг Крабб и его произведения» будет опубликован в «Современнике» (1855, №№ 11, 12; 1856, №№ 1–3, 5).

доставлении ими рукописи Чернокнижникову, который и предлагал ее вниманию читателей.

По наблюдению В. А. Жданова, в фельетоне Дружинин использовал канву «Школы гостеприимства»³³. Действительно, по словам Чернокнижникова, еще зимой 1855 г. у Лызгачова, Буйновидова и Брандахлыстова возник план, предполагавший посещение дома Боткина, имений Тургенева, Григоровича и Дружинина «с их озерами, реками, садами, библиотеками, бильярдами и хозяйственными постройками»³⁴. Толчком для осуществления подобного мероприятия послужил случай. В один из апрельских вечеров, будучи в гостях у приятеля, Лызгачов, Буйновидов и Брандахлыстов заговорили о планах летней поездки. Присутствовавший на вечере Тургенев предложил начать путешествие с посещения его имения. Не сумев объяснить, как лучше добраться до Спасского-Лутовинова, он посоветовал друзьям заехать в Москву, чтобы встретиться с Боткиным, собиравшимся с Дружининым и Григоровичем приехать к нему в гости.

Отправляясь в поездку, историограф и распорядитель экспедиции Лызгачов захватил «нарочно изготовленную тетрадь» для записи впечатлений³⁵. Упоминание о тетради – не что иное, как литературный прием, ибо в ходе путешествия Дружинин не вел записей в «Дневнике» и лишь по приезде в Мариинское воспроизвел события последних недель, начиная с отъезда из Петербурга. Сопоставление фельетона с дневниковыми записями Дружинина убеждает в том, что наряду с вымышленными в описании поездки отразились и реальные факты. Конспективные дневниковые записи превратились в фельетоне в развернутые картины, содержащие богатейший материал для характеристики отношений ведущих литераторов 50-х гг. С документальной точностью Дружинин воспроизводит Москву 1855 г., обстановку дома Боткина на Маросейке, Спасского-Лутовинова Тургенева, все обстоятельства поездки, темы разговоров

³³ Из материалов В. А. Жданова к «Дневнику» А. В. Дружинина. С. 2.

³⁴ РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 25. Л. 2 об.

³⁵ Там же. Л. 20. Примечательно, что в рукописи фельетона, якобы написанного Лызгачовым, первоначально было: «я», «мы», «моих», впоследствии замененных на «Лызгачов» и «его» (Там же. Л. 17, 17 об.).

и т.п. В ткань познавательного-развлекательного фельетона искусно вводится и полемическая тема.

Прибыв в Москву, приятели-туристы приходят в дом Боткина на Маросейке и случайно становятся свидетелями разговора хозяина с приехавшим из Петербурга Дружининым о Чернышевском, выведенном в фельетоне под фамилией «Темнушкин». Примечательно, что в рукописи фельетона Чернышевский первоначально, как и в рассказе Григоровича, именовался Чернушкиным, но затем Дружинин везде зачеркнул первый слог, заменив его другим, в результате чего Чернушкин превратился в Темнушкина³⁶. Но и в этом случае фамилия героя указывала на его прототип. Называя героя подобным образом, Дружинин, без сомнения, рассчитывал на то, что данная фамилия напечалит читателей героя рассказа Григоровича «Школа гостеприимства».

Корректный в статьях и рецензиях по отношению к своему оппоненту, в фельетоне Дружинин обрушивает на Чернышевского поток брани. При этом все резкие оценки вложены им в уста Боткина. Слово «писун», употребленное по отношению к Леонтьеву, как и упоминания о «зеленом яде», анчаре, «переносятся» на Чернышевского. Себя же и Тургенева автор фельетона представляет людьми, не отрицающими дарования в критике-демократе и даже берущими его под защиту от Боткина.

Предвидя негативную реакцию А. А. Краевского, Дружинин попытался закамуфлировать полемическую направленность произведения. В сопроводительной записке на имя редактора «Санкт-Петербургских ведомостей» он заявляет, что предлагаемый фельетон «невинный, шаловливый» и содержащаяся в нем новизна только привлечет внимание публики: «...не ужасайтесь, что тут живые лица названы по фамилиям. Всякого русского читателя будет занимать описание имений Тургенева, Григоровича и так далее – подставьте вместо фамилий начальные буквы, и занимательность пропадет»³⁷. В стремлении увидеть фельетон опубликованным Дружинин готов был заменить фамилии

³⁶ РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 25. Л. 16 об., 17, 18 и др.

³⁷ Там же. Л. 1.

другими, о чем в случае необходимости Григорович должен был сказать Краевскому. Не полагаясь вполне на Григоровича, Дружинин 28.07.1855 г. предлагает редактору газеты произвести замену: «Не ужасает ли Вас дерзость Лызгачова и его друзей, фамилии Тургенев, Григорович и пр.? Если Пейкер (цензор «Санкт-Петербургских ведомостей». – Н. А.) возмутится, то передайте рукопись какому-нибудь толковому человеку, вроде Михайлова, чтоб он заменил фамилии псевдонимами, но самыми прозрачными. Самим вам, конечно, не стоит хлопотать около этой штучки, а жаль, если он[а] пропадет, ибо, кажется в ней есть веселость... Починивши немного фельетон, вы забудете все газеты»³⁸.

Опасения Дружинина были не напрасными. Сообщая 22.08.1855 г. критику о посещении Краевского, Григорович заметил, что последний «напуган новизною такого рода статьи»³⁹. Неожиданно изменил позицию и Боткин. Узнав от Григоровича о реакции на фельетон Краевского, он отправляет редактору «Санкт-Петербургских ведомостей» телеграмму и письмо, о содержании которых можно судить по его посланию к Краевскому от 8.08.1855 г., в котором Боткин повторил свою просьбу: «...помещение моего имени в такого рода фельетонах во многих отношениях нехорошо для меня по моему торговому положению... При том шутка не всеми будет принята за шутку; бо́льшая часть увидит в этом, что я добиваюсь какой-то литературной известности, да еще, пожалуй, и заплатил за это... а потому сделайте милость: замените мое имя каким-нибудь вымышленным именем»⁴⁰. Будучи одним из владельцев чаеоторговой фирмы, Боткин считал неприличным выступать в качестве комического персонажа. Но не только заботой о репутации известной фирмы обусловлена его просьба. Под влиянием Некрасова, с которым в июле–августе 1855 г. он жил на даче в Петровском парке в Москве, взгляды Боткина стали более радикальными, и участие в фельетоне, направленном против Чернышевского, представлялось ему нежелательным. И

³⁸ ОР РНБ. Ф. 391. Ед. хр. 345. Л. 3 об. Год определяется по упоминанию Григоровича о пребывании в Маринском и работе над романом «Переселенцы».

³⁹ Письма к А. В. Дружинину. С. 87.

⁴⁰ Бычков И. А. Указ. соч. С. 167.

все-таки главная причина непоявления фельетона в печати заключалась не в протесте Боткина. Напуганный новизной статьи, Краевский, по словам Григоровича, «кажется, и намерен это сделать (заменить фамилии буквами. – Н. А.)»⁴¹. «Здесь, – справедливо писал В. А. Громов, – и крылась главная причина непоявления ее в печати»⁴². Просьба Боткина лишь убедила Краевского в правильности принятого им решения.

Как следует из сопроводительного письма Дружинина к Краевскому, критик намеревался написать еще «штук шесть» фельетонов с тем, чтобы, помещая их в газете по два в неделю, с октября 1855 г. вернуться к «Заметкам Петербургского туриста», которые он вел в «Санкт-Петербургских ведомостях» с начала года⁴³. Письмо Тургенева от 10.07.1855 г. изменило планы Дружинина. Автор «Записок охотника» догадывался о полемической направленности задуманного Дружининым фельетона. Не случайны его опасения: «...не примет ли публика все эти разоблачения несколько странно и криво?.. как бы не сочли всего этого за samaraderie (товарищество. – Н. А.)»⁴⁴. Не убедила его и ссылка Дружинина на английскую литературу: «...мы не Скотты и не Ирвинги...»⁴⁵. Под впечатлением от знакомства с диссертацией Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», в которой писатель усматривал недооценку искусства, стремление подчинить его «дидактике», Тургенев дает Дружинину и Григоровичу разрешение на упоминание своей фамилии в фельетоне. Но, предоставляя это право, обставляет его целым рядом условий (о недопустимости увлечения, сохранении чувства меры и т.п.), которыми Дружинин как раз намеревался пренебречь.

Удручающее впечатление произвело на Дружинина и письмо Боткина от 6.08.1855 г., содержавшее просьбу о замене его фамилии в фельетоне буквой или вымышленным

⁴¹ Письма к А. В. Дружинину. С. 87.

⁴² Громов В. А. А. В. Дружинин об И. С. Тургеневе (по впечатлениям от поездки в Спасское-Лутовиново летом 1855 г.). С. 165.

⁴³ РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 25. Л. 1.

⁴⁴ Тургенев И. С. Указ. соч. Т. 2. С. 292.

⁴⁵ Там же.

именем. В этих условиях работа над продолжением фельетона в значительной мере теряла смысл. И Дружинину ничего не оставалось, как заявить в ответном послании к Боткину от 19.08.1855 г., что фельетоны «отложены до той минуты, когда можно будет писать фельетоны от нечего делать»⁴⁶. Таким образом, работа над фельетоном «оборвалась на самом интересном месте: пребывание в Спасском почти не затронуто. Нет рассказа о спектакле и встречах с гостями, а самое важное – литературные беседы нашли лишь частичное... отражение в написанных главах»⁴⁷.

С сентября 1856 г. Дружинин станет официальным редактором «Библиотеки для чтения», но уже с апреля этого года он начинает задавать тон в журнале. Видимо, обдумывая содержание отделов будущих книжек журнала, Дружинин вспомнил о своих произведениях, оставшихся неопубликованными. Вот почему в апреле 1856 г. он обратился к Краевскому в недошедшем до нашего времени письме, в котором, судя по ответу редактора «Отечественных записок», просил прислать ему ряд рукописей, в том числе и фельетон о поездке в Спасское-Лутовиново. В письме к Дружинину от 11.04.1856 г. Краевский сообщал: «А поездку к Тургеневу посылаю»⁴⁸.

Фельетон Дружинина, хранящийся в РГАЛИ (Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 25. 30 л.), публикуется по машинописной копии, подготовленной В. А. Ждановым. Синтаксис и орфография приведены в соответствие с современными нормами, за исключением написания слов, сохраняющих исторический колорит (Диккенз, физиогномия, сегодня, стеклушко и др.). В случаях разночтений в написании слов сохраняются оба варианта (Вам и вам), либо выбирается чаще употребляемый (Лызгачов, а не Лызгачев). Пропущенные буквы заключены в квадратные скобки.

* * *

⁴⁶ Письма к А. В. Дружинину. С. 41.

⁴⁷ Из материалов В. А. Жданова к «Дневнику» А. В. Дружинина. С. 3.

⁴⁸ Письма к А. В. Дружинину. С. 164.

**ИНТЕРМЕДИЯ МЕЖДУ ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ ЧАСТЬЮ
«ЗАМЕТОК ПЕТЕРБУРГСКОГО ТУРИСТА»,
ИЛИ ЛЕТНЯЯ ПОЕЗДКА ГОСПОД ЛЫЗГАЧОВА,
БУЙНОВИДОВА И БРАНДАХЛЫСТОВА
К РОССИЙСКИМ ЛИТЕРАТУРНЫМ ЗНАМЕНИТОСТЯМ**

Вступление

Письмо Ивана Ал[ександрови]ча Ч[е]рн[о]к[ни]ж[нико]ва
к редактору «С[анкт]-П[етер]б[ургских] ведомостей»

М[илостивый] г[осударь]!

Написав первые главы новых моих заметок, я думал было отправить их Вам для напечатания, когда одно неожиданное и приятное обстоятельство побудило меня, приостановивши свой труд, дать дорогу талантам более новым и труду более оригинальному.

Трое из друзей моих (их имена сияют в заглавии посылаемого при сем произведения), только что вернувшись из одной оригинальной и занимательной поездки, доставили мне ее подробное описание. Развернув тетрадь, я был увлечен блеском изложения, веселостью тона, приятностью слога и выше всего этого – крайнею оригинальностью направления в господах Лызгачове, Буйновидове и Брандахлыстове. Эти молодые люди, издавна отличавшиеся любовью к родному искусству и привязанностью к его представителям, вознамерились совершить летнюю поездку к некоторым из наших поэтов, знакомых им только по сочинениям сих тружеников на почве нашей словесности. Еще зимою их занимала мысль о подобном пелеринаже⁴⁹, отчасти не совсем согласном с нашими нравами и обычаями, возбраняющими незнакомым людям ездить в гости к незнакомым поэтам, да еще и сообщать печатно подробности о их быте. Я сам, сознаюсь с раскаянием, шутил над замыслами поездки по имениям незнакомых литераторов, предсказывал Лызгачову град насмешек и неблагоприятное изгнание, но не мог отворотить заранее решенного плана. «Отчего, – говорили мне все три друга (и я сознаюсь, что речь их была полна истиною), – отчего какой-нибудь иноземный турист, посетив

⁴⁹ Странствование (от фр. le pèlerinage).

Англию, едет знакомиться с Теннисоном⁵⁰ или Диккензом, а мы, русские читатели, не имеем права посетить Тургенева, которого мы не знаем в лицо, но глубоко уважаем как автора? Отчего мы благодаря французским газетам знаем все подробности о квартире, о даче, о халате Альфонса Карра⁵¹, но лишены всяких сведений о жизни людей, увеселяющих досуг наш и, конечно, более нам милых, нежели А. Карр с его товарищами? По какой причине, будучи за границей, мы сочтем долгом осмотреть Jardies Бальзака⁵², а дома, находясь вблизи мызы Пушкина, в ста верстах от села Михайловского, не поедем глядеть места, где гулял и трудился певец «Онегина»? Все это рутина и ничего более. Все это странность и странность вредная, ибо она как бы рознит русского читателя от русского литератора, ставит между ними какую-то глупую китайскую стену. От этого наши биографии так скудны, от этого материалы биографические так у нас редки. Всякий англичанин бывал в домике Соути⁵³, посещал Рейдель-Моунт (дачу, где проживал многоглазый Вордсворт)⁵⁴, а между тем у нас многие ли бывали в Званке, любимом селе Гаврилы Романовича Державина? Каждый турист, случайно попавшийся в доме чужеземного писателя, долгом сочтет печатно поговорить с читателем о наружности, халате, доме, садике, библиотеке нового своего знакомого – почему же нам не побеседовать с публикой о наружности, халате, доме, саде и библиотеке наших родных, русских писателей? Общий голос говорит нам, что наши соотечественники, посвятившие себя Аполлону и музам, почти все, без исключения, принадлежат к числу людей добрых, гостеприимных, тихих, веселых и остроумных, следовательно, им нечего бояться публично-

⁵⁰ А. Теннисон (1809–1842) – английский поэт, выразивший сентиментально-консервативные настроения викторианской эпохи.

⁵¹ А. Карр (1808–1890) – французский писатель и публицист, автор известных афоризмов.

⁵² Жарди (франц.) – имение О. де Бальзака близ Севра, приобретенное им в 1837 г.

⁵³ Р. Соути (Саути) (1774–1843) – английский писатель-романтик, представитель так называемой «озерной школы».

⁵⁴ В современном написании дача английского писателя У. Вордсворта (1770–1850), представителя той же школы, называется Ридл-Моунт.

сти. Вот на каких основаниях предпринимаем мы, дорогой Иван Александрович, летнюю нашу поездку в незнакомые края к незнакомым людям. Нельзя же пировать все лето на Черной речке посреди садов банкрота Халдеева без пользы для себя и искусства. Надеемся, что ты одобришь наше намерение и не станешь страшать нас сухим приемом или даже постыдным изгнанием».

Так говорили приятели мои, а успех вполне оправдал их смелость. Сделав более двух тысяч верст, они вернулись к родным пенатам, нося на себе все признаки самого цветущего здоровья, веселые, довольные и растолстевшие. Всюду их принимали радушно, всюду их кормили на убой и, если (как это мне иногда кажется) иногда и подсмеивались над ними, то подсмеивались дружелюбно, прилично и деликатно. Все трое ожили, загорели и развернулись, даже Буйновидов, известный своей мизантропией, сказал, что считает настоящее лето лучшим во всей своей жизни. Он даже прибавил, что во время всей поездки ни разу не спал после обеда, но в справедливости сего показания каждому читателю дозволяется сомневаться. Как бы то ни было, мои друзья остались вполне довольны, и плодом их довольства оказалась тетрадь путевых заметок, при сем прилагаемая.

Перед тем, чтобы отправить к Вам, м[илостивый] г[осударь], это замечательно-игривое произведение, я принял все меры, к которым побуждали меня как мое литературное положение, так и условия, до сих пор соблюдающиеся в нашей словесности. Заметив, что в записках друзей моих описаны дома и имения известных наших поэтов гг. Боткина, Григоровича, Дружинина и Тургенева с их озерами, реками, садами, библиотеками, бильярдами и хозяйственными постройками, я тотчас же отписал к каждому из сих лиц, спрашивая у них, как у добрых товарищей, не сочтут ли они заметок Лызгачова и К^о чем-либо небывалым и нескромным? На такой вопрос получил я ответы самые дружественные и благородные: каждый из названных здесь писателей говорил, что, не зная за собой ничего неприличного или недостойного быть рассказанным во всеуслышание, он дает моим друзьям полное разрешение на заметки какого угодно рода. К каждому из этих отзывов было прибавлено несколько шуток по поводу друзей Лызгачова и

моей собственной щекотливости относительно предмета, давно разрешенного во всей Европе, где быт и личность всякого не совсем дрянного писателя становятся всегда достоянием публики так же, как его сочинения.

Итак, вот Вам, м[илостивый] г[осударь], краткая история препровождаемой рукописи. Желая, чтоб этот невинный, шаловливый, но еще новый у нас труд понравился вашим бесчисленным подписчикам. Не скрою от вас, что для меня он весьма важен, интересен, – во-первых, как первое произведение моих добрых приятелей, а во-вторых, как первый опыт того рода легких монографий, который в Англии называется literary table-talk⁵⁵ и приносит огромную пользу истории словесности каждого края.

Примите и проч.

Иван Ч[ерно]к[ни]ж[нико]в.

*Смелость города берет
(Русская пословица)*

ГЛАВА I

Поэтическое начало и прозаическое отступление. О том, как была предпринята поездка гг. Буйновидова, Брандахлыстова, Лызгачова. Нечто о вечерах весельчака Халдеева. Знакомство с автором «Записок охотника». Его ласковость с нами. Он приглашает нас к себе в деревню. Нечто о «скандал унд тромпетен»⁵⁶. Иван Сергеич нас обнадеживает к исполнению нашего плана.

Куранты на Спасской башне Кремля пробили три часа пополуночи, когда трое молодых людей, выпивши по стопе лампопо⁵⁷, покинули великолепный дом на Маросейке и, усевшись в просторный тарантас, двинулись, посреди утреннего тумана, по направлению к Орловской губернии. Дело происходило в ночь с десятого на одиннадцатое мая. В тарантасе сидели господа Буйновидов, Брандахлыстов и Лызгачов, историограф всей экспедиции.

⁵⁵ Застольные литературные разговоры (англ.).

⁵⁶ Скандал и трубы (нем.).

⁵⁷ Лампопо – квас с шампанским, популярное средство от похмелья.

Но по какому же случаю, спросит читатель, господа, здесь поименованные, Буйновидов, Брандахлыстов и Лызгачов, историограф экспедиции, напившись лампопо, устремились из величавой Москвы в хлебном обильную Орловскую губернию? Из выше изложенного письма Ивана Ал[ександрови]ча Ч[е]рн[о]к[ни]ж[нико]ва уже известен читателю план нашего ученого путешествия, остается только рассказать о том, каким образом оно начало приводиться в исполнение.

Читатель, наверное, знаком с известным другом искусств и литературы, добрым, толстым, краснощеким эпикурейцем Халдеевым, коего шаловливый Ч[е]рн[о]к[ни]ж[нико]в в шутку называет злостным банкротом? У Халдеева, как ему известно, всегда собирается избранная компания. Правда, в прошлом году там отрывали у гостей фалды и обливали друг друга водою «под видом грациозной шутки», но в настоящее время у нашего амфитриона не бывает уже людей подозрительных и способных унести серебряную ложку в кармане. Жена нашего милого банкрота, музыкантша и туристка, вернувшись из Неаполя, водворила порядок во всем хозяйстве. Благодаря ей у Халдеева сходятся приезжие певицы, приезжие виртуозы, артисты всякого рода, дилетанты поэзии, спускатели мыльных пузырей, адепты великой науки вертеть столами, фельетонисты маленьких газет, хорошенькие переводчицы, а иногда и замечательные писатели. Всем весело, ибо у Халдеева есть ужин, бильярд, и сам он всегда сияет приятнейшим весельем. Один раз, когда мы трое сидели у нашего друга и говорили ему о плане нашей летней поездки, он вдруг щелкнул языком и сказал нам радостнейшее слово, когда-либо излетевшее из его уст: «А вот вы сегодня увидите господина, с которым не мешает вам потолковать обо всем этом. Я сейчас ожидаю Ивана Сергеевича Тургенева, автора «Записок охотника», человечка, с которым, надеюсь, всем вам не неприятно будет познакомиться!».

Едва успел банкрот Халдеев произнести сии слова, от которых все дамы и даже скрипач Бурдилов, редко бледнеющий, побледнели совершенно, как дверь многолюдной гостиной отворилась, и в нее вошел, с стеклушкой в глазу, господин величественной наружности. Глядя на новопри-

шедшего, не одна роза халдеевских вечеринок сказала своей близ сидящей подруге: «Voilà quelqu'un»⁵⁸. Вообще наружность нового гостя показывала в нем одно из тех лиц, про которых встречные говорят: «Voilà quelqu'un», давая сим заметить, что оно чем-нибудь да должно отличаться от массы лиц, ими ежеминутно встречаемых. Гость, как мы уже сказали, обладал богатырским станом и широкими плечами, длинными, закинутыми назад волосами (с проседью, и порядочною), в одежде его не имелось ничего лишнего или резко щеголеватого, – однако же он для неопытного взгляда казался львом и львом холодно-разочарованным. Он слегка перекачивался и небрежно улыбался по самому дендическому рецепту, но неприятное впечатление, производимое этим на простого, нам подобного человека, длилось только одно мгновение. Вглядевшись в проницательные, но добрые глаза новоприбывшего лица, в очерк его лица, дышавшего детской кротостью, вы разом убеждались в несправедливости первого впечатления и скорее, чем признать его дендическим человеком, согласились бы признать фатом добряка Буйновидова или самого Ивана Александрыча, известного врага фатов. «А вот он и сам легок на помине! – произнес хозяин, подводя к нам нового гостя. – Просим любить и жаловать: Иван Сергееч Тургенев – господа Буйновидов, Лызгачов и Брандахлыстов!».

При произнесении наших (действительно, как будто не совсем звучных) имен нечто вроде улыбки показалось на лице писателя, но она тотчас же перешла в выражение юношеской ласки и полной симпатии. «Не с друзьями ли моего товарища Ивана Александрыча я имею честь встретиться?» – спросил Тургенев, пожимая нам руки.

– С его преданнейшими поклонниками и сподвижниками! – произнес Буйновидов, на этот вечер как будто покинувший свою угрюмость.

– Господа, – сказал Иван Сергееч, – я глубоко чту имя Ивана Александрыча, хотя в старое время сильно вопиял против его первых произведений. В Ч[e]рн[окни]ж[нико]ве есть то, чем мы все не богаты, то есть ненависть к рутине,

⁵⁸ «Вот какой-то человек» (франц.).

благородное упорство гения, общее ему с Фоксом,⁵⁹ Питтом⁶⁰ и другими великими людьми того же рода. Он шел своим путем назло зоилам и даже друзьям, а зато и дошел до храма Славы. Вы не проводите ли лето в имениях Ивана Александрыча?

– Нет, – тут вмешался в разговор Халдеев, – наше доброе трио не хочет ездить в гости к знакомым. Они жаждут это лето постранствовать по летним резиденциям наших известных поэтов, поделиться с публикой плодом своих наблюдений и... – тут хозяин подробно передал гостю весь наш летний план, прибавивши, что нас за смелость нашу ожидает, быть может, град насмешек или изгнание, «Skandal und Trompeten»!

– Позвольте, позвольте, дорогой Халдеев, – на этом месте перебил хозяина Иван Сергеич с благородным нетерпением, лучше всех тирад высказывавшим доброго товарища и друга своих собратий по Аполлону, – из чего вы взяли, смею спросить, чтобы люди, сочувствующие русскому искусству, не встретили полного, радушного гостеприимства от представителей нашей словесности? Как могла войти вам в голову мысль про насмешки, про изгнание «мит шкандал унд тромпетен»? Я много странствовал по свету и из странствований своих вынес то убеждение, что, несмотря на все клеветы, всюду рассыпаемые про людей артистического круга, в этом самом круге находится наибольшее число людей добрых, веселых, мягких сердцем, умеющих наслаждаться жизнью и любить всех добрых людей. От всего сердца прошу вас, господа, – тут автор «Записок охотника» обратился к нам троим, – прошу вас не верить чудачу Халдееву ни в одном слове. Ездите куда угодно, знакомьтесь с кем хотите из наших писателей, не знаю между ними ни одного, имеющего свой летний угол, который встретил бы вас сухо и негостеприимно. А, впрочем, – продолжал он, вставивши в глаз стеклушко и глядя в лицо всем слушателям, – если вы совершенно свободны, то почему бы вам не начать с меня и моего имения? Я завтра еду в деревню,

⁵⁹ Ч. Д. Фокс (1749–1806) – английский государственный деятель, вождь вигов.

⁶⁰ В. Питт (1708–1778) – английский государственный деятель, выдающийся оратор.

до начала охоты еще два месяца, я жду к себе много гостей и нескольких добрых товарищей, – отчего бы вам не присоединиться к нашей компании? Право, приезжайте, Лызгачов, Буйновидов и Брандахлыстов. Да и Вам, Халдеев, следовало бы вырваться из вашего северного болота. У вас еще мороз, а из села Спасского мне пишут, что там цветут пионы! И вы, Бурдилов, – тут он обратился к тощему скрипачу, – приехали бы хоть на недельку! И вы (тут он взял за пуговицу Леопардова, актера) съездили бы в нашу сторону, на случай домашнего спектакля вы человек драгоценный. И вы, Холмогоров, и ты, Моторыгин...

– Пошел, пошел приглашать! – тут закричал хозяин, заливаясь своим зычным хохотом, – на моих глазах, Иван Сергеич, вы наприглашали к себе семьдесят три человека, да проездом через Москву позовете, по крайней мере, сотню! Что же вы будете делать, если хоть все мы, присутствующие на этом вечере, вздумаем приехать в Спасское все разом?

– Ничего [не] буду делать, – ответил писатель, – по моему правилу, гости не мешают хозяину, а хозяин гостям. У меня есть два большие флигеля, хороший повар, ружей сколько угодно, собак больше чем надо, в саду места довольно, за провизией остановки не будет – размещайтесь как знаете. Есть большая библиотека, устроим кегли, станем сражаться на бильярде...

– Боже! И бильярд есть! – возгласил Брандахлыстов таким умиленным голосом, что все засмеялись. Читатель, вероятно, знает, что наш Брандахлыстов страстно любит бильярдную игру, противникам дает по сорока вперед, постоянно остается на семи или трех, что не мешает ему считать себя первоклассным бойцом на бильярде.

Лызгачов, как человек практический и сверх того распорядитель экспедиции, долгом счел спросить у Ивана Сергеича, в какой губернии лежит село Спасское и как к нему проехать поближе.

– Этого-то я и сам хорошенько не знаю, – ответил нам поэт так простодушно, что мы все разинули рты, а Халдеев упал на ковер в припадке истерического веселья.

– Вот чего недоставало! – заливался хозяин и, вскочив, стал обнимать своего знаменитого гостя. – Боги, он не

знает, как проехать в имение, где живет каждое лето! Он не может назвать губернии, в которой расположено село Спасское-Лутовиново. Иван Сергеич, вы обессмертили бы себя этой милой чертою, если бы не были уже бессмертны! Дайте мне пуншу, я умираю!

– Однако приблизительно в какую сторону? – тревожно спрашивал Брандахлыстов, наверно, мечтая о наслаждении биться на бильярде, по целым дням глядеть на бильярд, может быть, даже спать на бильярде.

– Пойдите, пойдите, господа, – начал Иван Сергеич, – мне совестно самому за мою беспечность. Точно я не знаю хорошенько дороги в свое имение, потому что во всякую поездку со мной ездил какой-нибудь кормчий, расплачивавшийся по станциям и дававший тарантасу должное направление. Постараемся собрать, однако, кой-какие воспоминания. Сперва вы приезжайте в Москву по железной дороге...

– Вот это пункт решенный, – сказал Брандахлыстов, потирая руки.

– Из Москвы везут меня обыкновенно верст за полтора-раста... в большой город – там есть старая церковь с голубыми куполами...

– А потом в маленький, где есть дом с зеленой кровлею, – смеясь, перебил Халдеев и прибавил, указывая на гостя: – А ведь не сбивается с дороги ни на охоте, ни на пути к сердцу читателя!

– Что ж вы меня сбиваете! – с досадой перебил Иван Сергеич.

– Да не лучше ли порасспросить здесь, у общих знакомых, или в конторе «Современника»? – опять начал Халдеев.

– У знакомых... ах, батюшки! – вскричал поэт. – Да как же я забыл это обстоятельство! Вот вам, господа (он опять обратился к нам трем), вот вам сведение, которое лучше самого подробного маршрута. Десятого мая из Москвы едет ко мне Боткин Василий Петрович, знакомый Вам всем по его «Письмам об Испании»⁶¹. Это человек точный и не способный приехать в Могилев вместо Саратова. Я ему о Вас

⁶¹ «Письма об Испании» В. П. Боткина печатались главами в журнале Н. А. Некрасова и И. И. Панаева «Современник» (1847, №№ 3, 10, 12; 1848, № 11; 1849, №№ 1, 11; 1851, № 1).

расскажу что следует. Приезжайте в Москву около десятого будущего месяца, отыщите там дом Боткина и познакомьтесь с хозяином. Он вам все расскажет как по-писаному. С ним хотят ко мне приехать на месяц Григорович и Дружинин. Вы расспросите, условитесь и даже, может быть, движетесь вместе. Я сам бы вас подождал в Москве, да что-то хочется в деревню, давно я не видал Бубульки, Пифки, Дона и маленьких моих сеттеров. Будем ждать вас с нетерпением, а теперь покуда прощайте. Прощайте, Халдеев, мне еще надо ехать на четыре вечера. Приглашу к себе в деревню еще человек десяток.

И он ушел, раскланявшись и совершенно очаровавши всю компанию. Все мы решили, что Тургенев милейший человек и чудака отчасти.

ГЛАВА 2

Опять поэтическое начало. Выезд из Петербурга. Сцены на железной дороге. Купец Ботарев. Александр Иванович Щептильников. Катастрофа, с ним случившаяся. Людей сближает несчастье. Мизантроп Буйновидов. Изменение климата и окрестности, прибытие в Москву.

Куранты на Спасской башне Кремля пробили три часа пополудни, когда трое молодых людей, выпивши по стопе лампопо, покинули великолепный дом на Маросейке, уселись в просторный тарантас и двинулись, посреди утреннего тумана, по направлению к Орловской губернии. Дело происходило в ночь с десятого на одиннадцатое мая. В тарантасе сидели господа Буйновидов, Брандахлыстов и Лызгачов, историограф всей экспедиции.

Но каким же образом, спросит читатель, господа Буйновидов, Брандахлыстов и Лызгачов добрались до города Москвы, как узнали они, что им предстоит путь в Орловскую губернию, и по какой причине Лызгачов как историограф всей экспедиции не сообщил нам подробности путешествия по железной дороге и других дел, с сею поездкою сопряженных?

Так спросит любопытный читатель, и я не вижу причин, почему бы не удовлетворить его любопытству. Выехали мы из Санкт-Петербурга в легкий день, во вторник 28-го ап-

реля, за час до полудня. Поклажи с нами было: у Брандахлыстова четыре чемодана, два сака и фляга с ромом, у Буйновидова один чемодан, один сак с провизией и две бутылки портвейна, Лызгачов же, как известный турист, вез с собой только подушку, флягу с водкой и перемену белья. Солнце весело сияло, когда мы прибыли к дебаркадеру, одетые в шубы и подпоясанные фулярами, ибо весна только что начиналась, и в Летнем саду не было ни травинки. На минуту возникло было между тремя туристами прение о том, в чем ехать. Сибарит Андрей Кондратьич (так зовут Брандахлыстова) хотел взять семейный вагон, Буйновидов, соблазненный видом откидных кресел, зевнул, захлопал глазами, как сова, и объявил, что сядет в вагон первого класса. Лызгачов же, как киник и наблюдатель, хотел ехать в народе, за семь серебряных рупий, как говорил он, украшая свой слог. Кончилось примирением противоположностей на нейтральном грунте: мы взяли три места в вагонах второго класса, твердо решась занять по диванчику и не пускать к себе никого в соседи. При размещении Буйновидов тут же лег на диванчик и заснул, даже не дождавшись свистка, сдвинуть его ног с порожнего места не могли бы и два Геркулеса. Брандахлыстов поместил возле себя два огромные сака, бутылку портвейну и тем возбранил к себе приближение; Лызгачов же, не имея никакого скарба, но не желая делить покойного дивана с кем бы то ни было, представился больным и скорчил такую жалобную фигуру, что все вновь размещавшиеся пассажиры бережно его обходили, говоря друг другу: «Оставьте этот диванчик, надо дать покой хворому человеку!». Когда поезд тронулся, в притворстве надобности не оказалось, всем было просторно, ибо на этот день пассажиров явилось мало. Еще не подъезжая к первой станции, мы двое (Буйновидов спал, и его считать нечего) перезнакомились со всеми соседями, раскупорили фляги и превратили диванчик гостеприимного Брандахлыстова в роскошный стол яств, на котором красовались рюмки, стаканы, бутылки, языки, окорок, холодные цыплята, пирог с яйцами, сладкий пирог, огурцы, изюм, бутерброды, сыр, варенье и винные ягоды.

Все начало ликовать и беседовать, так что историографу экспедиции один только раз удалось выглянуть в окно,

из которого видны были безлиственные леса и бестравные поляны, кое-где на пригорках еще испещренные полосами дотаивающего снега.

Между соседями нашими особенно подружился с нами купец Ботарев, человек средних лет, умнейшей и величайшей наружности, какой мне редко до того дни приходилось видеть. Он походил на Галилея и Бэкона вместе. Смотрел вокруг себя глубокомысленнейшим взором и произносил слова: «Пейте портвейн – оно здорово – портвейн крепит!» таким важным тоном, как будто бы дело шло о труднейших задачах астрономии. Все мы, основываясь на наружности нового знакомого, восчувствовали к нему сильное уважение, но вдруг сей величественный смертный посреди беседы отвесил нам такую наивную и громадную глупость, которую я сам бы счел вымыслом праздной фантазии, если б не слышал своими ушами. Говорили об удобствах железной дороги и о благодетельном действии пара, в двадцать часов переносающего путников за шестьсот верст от Бельта к полянам средней Руси, от холмов Карелии к [ис]токам Москвы-реки. «Все бы это ничего, господа, – тут заметил Ботарев, состроив самый глубокомысленный вид, – я вам скажу кое-что еще лучше. Бывало, в дилижансе приедешь к Тверской заставе из Петербурга, прешь, прешь через всю Москву к своему дому (у меня дом в Красном Селе), лупишь по городу так, что лоб вспотеет, а все еще далеко, и дому не видно. А теперь прикатил на чугунке, взял мешок на плечо, вышел в ворота, глядишь – уж и дом виден, и жена самовар поставила, и дети бегут навстречу. Умный человек выдумал железную дорогу!». Все это было сказано так важно и медленно, что мы долго не могли раскусить всей тупости нашего соседа и только через четверть часа убедились в несоответственности его мозговых способностей с многообещающей фигурой. Так часто бывает на свете, любезный читатель. Не все люди величественного вида умны, и часто глубокомысленный взгляд скрывает пучину глупости беспредельной!

Были еще два любопытные пассажира, как кажется, питавшие к нам большое презрение: старичок с хохолком и гладкими бакенбардами, вида строптивного и заносчивого, да его секретарь или бедный родственник, олицетворение

самой приторной, рабской услужливости, трепетавший перед всяким взглядом старичка. Он подкладывал подушки за спину Александра Ивановича Щепетильникова (так звали господина с бакенбардами), вынимал ему платок из мешка, говорил пискливым голосом, беспрестанно смеялся сам, не зная чему и, кажется, острил на наш счет, дабы развеселить своего патрона. На станции, где обедали, вдруг пропадает старичок, оставив в вагоне мешки, платок и шляпу. Звонят во второй раз, все уселись, нет Александра Ивановича. Услужливый юноша, бледный, как полотно, кидается к кондуктору. «Надо подождать, господин кондуктор! – говорит он. – Сейчас воротится его превосходительство». – «Извините меня, – вежливо отвечает тот, – машина не ждет никого!» – «Но как же быть Александру Ивановичу? Ведь это господин Щепетильников! Что со мной будет?» – «Беды не может быть, – отвечает кондуктор, улыбаясь, – если господину Щепетильникову удобно гулять, когда поезд трогается, ему останется приехать в Москву с следующим поездом!» – «А вещи, его вещи, как же господину Щепетильникову остаться на станции без вещей?» – «Что же! – тут заметил Брандахлыстов, внимательно глядевший на всю сцену. – Передайте вещи из окна на станцию, здесь, на железной дороге, иголку передадут ее владельцу, хотя бы он явился за нею через два года».

Тут раздался последний звонок, и бледный юноша, совершенно потерявшийся, только успел передать два сака на платформу, умоляя всех там стоящих отдать их господину Щепетильникову и сообщить ему о времени отхода следующего поезда. Затем юноша сел на свое место и погрузился в мрачное молчание.

Мы миновали три станции, и уже вечерняя темнота начала завлакивать горизонт, когда дверь нашего вагона отворилась и услужливый молодой человек испустил слабый крик отчаяния. Между диванчиками показался не кто иной, как сам Александр Иванович Щепетильников, протирая заспанные глаза, взъерошивая свой седой хохолок и глядя довольно приветливо. «А славную высыпку задал я в вагоне первого класса! – сказал он, обращаясь к услужливому юноше. – Кузьма Иванович очистил для меня два кресла. Спали так, что даже пить захотелось. Молодой человек,

достаньте-ка из моего мешка лимонаду бутылку. Да куда же вы положили мои саки?». При этих словах глаза старика загорелись строптивостью, не обещавшей ничего доброго.

– Я... я... передал вещи на станции. Ваше превосходительство не изволили придти... Я, право... все говорили, что вы изволите гулять и опоздали. Нельзя без вещей на ночлег... я их оставил там... я думал...

– Как вы смеете думать, молокосос! – гневно разразился Александр Иванович Щепетильников, – Как вы могли забрать в голову, что я, с моей аккуратностью, пропущу поезд, какой глупый мальчишка! Кто вам дал право хлопотать о моих вещах! И шляпу тоже отдали?

– Простите великодушно... я убит... Я этого не мог предвидеть... я умру от отчаяния... – шептал услужливый юноша.

– Вот тебе и лимонад! – продолжал старичок, по-видимому, только строптивый, но незлобный по натуре. «И калоши в мешке, и шарф, работанный Каролиной Ивановной. Экой вы пентюх бестолковый! Ну да что ж вы осовели совсем, повинную голову не секут, не рубят. Доедем как-нибудь до Москвы, только бы шляпу добыть, да еще лимонаду выпить...

– Вместо лимонаду я бы предложил вам портвейну, – тут сказал Лызгачов, почувствовавший некоторое уважение к незлобности старичка с хохолком.

– Выпейте портвейну – оно хорошо – портвейн крепит, – важно и с расстановкой прибавил Ботарев. – Лимонад – дрянь, что лимонад? Только кисло во рту станет. А портвейн хорошо, портвейн крепит!

Лызгачов, как турист по призванию, давно заметил, что в дороге строптивость соседа-пассажира всегда находится в пропорции с количеством его клади. Лишите самого гордого льва его чемоданов и саков, поставьте его в зависимость от товарищей и, Боже мой! куда денутся все львиные замашки. То же и с суровыми старцами. Щепетильников, до сих пор взиравший на все население вагона как на отребие рода человеческого, с улыбкою принял рюмку портвейна и сообщил нам, что Петербург есть город, правильно построенный, но уступающий Москве как в гостеприимстве, так в сердечной теплоте жителей. Его услужливый клевет, не-

давно над нами подтрунивавший, с чувством жал нам руки, говоря, что на железной дороге всегда сойдешься с отличными людьми. Когда проснувшийся Буйновидов отдал старику свою серую шляпу, а сам надел ночной бумажный колпак с огромной кисточкой, Александр Иванович даже обнял его, сказавши, что рад будет оказывать ему всякие услуги на службе и в свете. Мизантроп Буйновидов сказал, что не требует ничьих услуг, никогда ничего не добывается, ни в ком не имеет нужды, но всегда рад услужить доброму человеку, затем он повернулся на другой бок и уснул. О! как похож он был на Диогена⁶² в своем белом колпаке и шубе, подпоясанной красным фуляром.

Ночью мы сильно храпели и свистали носом. Лызгачова пробовала было согнать с места толстейшая барыня, севшая к нам где-то за бологовской станцией, но усилия ее остались без успеха. Один раз сия свирепая мегера чуть было совсем его не выперла из уютного уголка, но он опять вступил в свои права, отдалвил мозоли грубой барыне и принудил ее искать другого приюта. Когда утреннее солнце загорелось на горизонте, пассажиры вагона, выпив по рюмке рома, разом выглянули в окна и испустили крик восхищения. Казалось, тросточка благодетельной феи во время их сна преобразила всю окрестность. На месте вчерашних голых и еще не совсем избавившихся от снега полей по сторонам дороги лежали луга, затканые цветами. На месте деревьев, уныло качавших своими коричневыми прутьями, в глубине пейзажа высились леса, как будто зеленеющие пухом, аллеи совершенно опушившихся молодых березок, рощицы совсем зеленые, цветы в садиках, желтая цикория по канавам! «Ишь ты, как пригрело за ночь!» – торжественно сказал Ботарев, никак не бравший в толк, что за ночь отхвачено было около трехсот верст к югу. Сделалось так тепло, что мы сняли шубы и остались в одних сюртуках. Всех удивительнее вел себя Буйновидов. Он более не спал всю дорогу, наслаждался каждым кустиком, при остановках выбегал на поле в своем колпаке и приносил нам букетики полевых цветов, коими мы украшали себе петлицы.

⁶² Диоген Синопский (ок. 412 до н.э. – 323 до н.э.) – древнегреческий философ, ученик Антисфена, основателя школы киников.

– Господа, разбирайте свои вещи! – сказано нам было, когда вагоны остановились под сводами галереи в Москве и труба паровоза начала свистать с неслыханною яростью, как бы говоря: «Ах вы, глупые люди, я одна за вас хлопотала, а вы обо мне и подумать не желаете, так я же сама о себе напомним!».

– Разбирать, разбирать вещи! – слышалось и справа, и слева.

– А мне одному и взять нечего! Вот тебе и вещи! – проговорил строптивый старичок, но уже давая своему голосу комическую интонацию, так преобразовало его соседство с веселыми и невзыскательными людьми. Буйновидов оставил ему свою шляпу, а сам, издавна привыкший к шуткам хладного света, пошел в колпаке нанимать извозчика.

Через полчаса мы трое уже сидели за чайным столом в гостинице Мореля, посреди какой-то ротонды, за которую с нас взяли не ничтожную цену. Все окна были настежь, и жара самая летняя облекала всю Москву. Вчера мы гуляли в шубах, а сегодня пришлось надевать пальто из парусины. «Ишь ты, как пригрело за ночь», – говорили мы, подражая голосу купца Ботарева.

ГЛАВА 3

Восхищение, возбужденное в нас видами Москвы. Археология Брандахлыстова. Свирепость Петра Петровича. Троицкий трактир. Странная ошибка в порциях. Знакомство с фельетонистом Мухояровым. Его речи. Он отговаривает нас от поездки, изрыгая клеветы на любимых наших писателей. Заключение дня.

Куранты на Спасской башне Кремля пробили три часа пополудни, когда трое молодых людей, выпивши по стопе лампопо... но я забегаю вперед и потому чувствую, что лучше будет продолжать мой рассказ с исторической точностью, немецкой последовательностью. Оставивши Буйновидова спать в номере, Лызгачов и Брандахлыстов выпили московского пива, одушевились великим, немного глупым веселием и пустились бродить по Москве с восторгом путешественника, прибывшего в очарованную долину города Рио-де-Жанейро. Все их радовало – и кривизна живописных улиц, и густолиственная зелень бульваров, и

фиолетовые гвоздики душистой сирени, совсем готовой распуститься, и обилие прудов, и дома старой архитектуры, и обилие ресторанов, из коих пахло сытными русскими блюдами, и зубчатые стены отдаленного Кремля, и высокие башни, кое-где таинственно выглядывающие из-за массы строений, и голубое небо, и хорошенькие полные дамы с заспанными глазками, и краснощекий прохожий, и деревянные домики счастливого вида, купающиеся в море зелени. Оба они находились в самом счастливом расположении духа, и все находили прекрасным. Брандахлыстов родился в Москве и любил ее, как родину, Лызгачов же, невзирая на свое звание туриста, никогда в Москве не бывал, да и вообще никуда не ездил дальше Парголово. Оно часто так бывает в мире, изобильном противоречий. Кто не знает художников, у которых глаза вылезают из головы при имени Рафаэля, но которые сами не написали ни одной картины; кто не встречал задумчивых поэтов, никогда не сочинивших строки печатной?

Как бы то ни было, Лызгачов плавал в наслаждении, делал Брандахлыстову непрерывные вопросы и получал о всем его окружающем сведения, которых, конечно, не одобрил бы господин Забелин, известный знаток русских древностей⁶³. «Это что за арка?» – спрашивал Лызгачов. «Красные Ворота, – без запинки возглашал Андрей Кондратьич, – их выстроил Димитрий Донской в память низвержения ига татарского». Приятели шли далее. «А это полукруглое строение с куполом?» – «Это, – говорил чичероне, – Странноприимный дом графа Шереметева, в нем жил Наполеон с двенадцатью языков». – «Почему же Наполеон поселился в Странноприимном доме?» – «Потому что он был человек странный, то есть необыкновенный». – «Вот как!» – произносил Лызгачов, и друзья тихо шли мимо Сухаревой башни, названной так вследствие того (по брандахлыстовскому истолкованию), что в ней пеклись сухари на все московское войско во времена Куликова побоища.

Прошли много улиц, много церквей, из коих все почти, как говорил вожатай, были заложены Святославом и Рю-

⁶³ И. Е. Забелин (1820–1908/1909) – российский историк, археолог, автор многочисленных работ об истории Москвы, о быте русского народа XVI–XVIII вв.

риком, увидели башни Кремля, пролили несколько слез перед монументом Пожарского, купили три летних пальто и три серые шляпы, два раза закусили и вернулись к Морелю, дабы взять с собой Буйновидова и совокупно угоститься русским столом в Троицком трактире. К удивлению туристов, Петр Петрович Буйновидов не спал, а чинно расстанивал по полу все богатство, только что приобретенное им от разных носящих торговцев, всегда посещающих гостиницы; богатства эти состояли в помаде Мусатова, сапогах и калошах, о которых будет еще говорено, зубных щеточках, обыкновенно сокрушающихся в день их употребления, тульского большого ножа, способного служить кинжалом, халата, торжковских туфлей с золотом и огромного мячика, похожего на воздушный шар. Для кого Буйновидов купил, того он и сам не знал хорошенько, а спросить было некогда, ибо пустынный встретил нас неласковым приветом. «Хороши товарищи! – сказал он нам с угрюмостью. – Это на вас очень похоже: прибывши в незнакомый город, побежать на улицы, бросив своего спутника! Люди! Вы везде одинаковы!» – «Но, любезный Петр Петрович, – заметил ему Лызгачов, – ты спал, и, желая дать тебе покой, мы оставили сей покой, отведенный нам Морелем». «Твои шутки более чем неостроумны, – возразил Буйновидов. – Всякой из вас знает, что я страдаю бессонницей, ночь провел, не сомкнув глаза, а днем спать не имею привычки. Слушая вас, подумаешь, что я всю жизнь мою спал, а не жил...» – «Да, действительно, ты всю свою жизнь себя нежил», – перебил Лызгачов, и эта отличная острота положила конец дальнейшим словопрениям.

Дождавшись четырех часов, все мы трое пошли к Кремлю, не торопясь и любясь окрестностью. Всех счастливее казался Брандахлыстов, которому за последнее время много огорчений принесла его знаменитая супруга, урожденная Крутильниковна. Вырвавшись из Петербурга и снова вступивши в права холостого человека, наш Андрей Кондратьич будто сбросил с костей лет десяток. Но и Буйновидов не уступал ему в бодрости духа: желая показать, что никогда не спит днем и принадлежит к числу хороших туристов, наш суровый друг говорил много, требовал, чтоб ему было доверено распоряжаться обедом, и вообще вел себя отлич-

но. Когда нас ввели в ресторацию и очистили местечко на большом круглом столе, Буйновидов обратился к сонму половых, по своему костюму напоминавших белых друидов в «Норме»⁶⁴. «Эй вы, молодцы, – закричал он им, – давайте живее обедать на троих. Три порции стерляжьей ухи, три порции осетрины, три порции поросенка. Остальное там, как сами знаете! Чтоб обед был хорош, я приехал из Петербурга и долго не люблю дожидаться». Восклицания Буйновидова (мне кажется, что Петр Петрович немало тщеславился петербургским происхождением, на Москву же глядел как на красивый, но малообразованный сельский уголок) обратили на нас лестное внимание кружка молодых людей, сидевших за одним столом с нами, но уже кончивших свой обед и в изобилии попивавших шампанское. Юноши эти, сколько можно было заметить с первого разу, нисколько не уступали в изяществе красивым петербургским юношам, попивающим шампанское на индейских, римских и настоящих венецианских ночах у чародея Излера⁶⁵. Те ж и пиджаки, и шик тот же самый, сердцу знакомый, как сказал бы иной классик, любитель гекзаметра. Посреди юношей сидел с горделиво-сладким видом один из пассажиров первого класса, приехавший в Москву вместе с нами. Трудно было придумать физиогномию более самоуверенную, как физиогномия этого господина. Соседи пили за его здоровье и кричали: «Пьем в честь дорогого гостя, знаменитого Мухоморова! За прошлые, настоящие и будущие успехи Мухоморова! За петербургского Жюль-Жанена Мухоморова⁶⁶, славного нашего писателя! Да здравствует Мухоморов, все его фельетоны и все его произведения!».

Хотя никто из нас трех не слышал про Мухоморова и не читал его фельетонов, давших ему славу Жанена, но тем не

⁶⁴ Опера итальянского композитора В. Беллини (1801–1835), написанная в 1831 г. на либретто Ф. Романи. Друиды – жрецы у древних кельтов, составлявшие господствующий слой общества. Помимо религиозных обрядов, они выполняли судебные функции и играли большую роль в политической жизни кельтов.

⁶⁵ И. И. Излер – владелец ресторана в Петербурге и ряда увеселительных заведений, в том числе под Петербургом, где он устраивал гулянья и представления.

⁶⁶ Ж. Жанен (1804–1874) – французский писатель, литературный и театральный критик, журналист.

менее мы с подобострастием оглядели новое лицо и нашли его чрезвычайно изящным. Боги! Его шляпа (он обедал в шляпе) сияла, как черное зеркало! Ни пушинки на его зеленоватом сюртучке, ни складочки на его сереньких брюках, одного цвета с жилетом! Сознание своей силы придавало особую прелесть юношескому лицу Мухоярова, ослепительно чистым его воротничкам, даже черному галстуху, узенькому, как ленточка! С бокалом в руке он встал с своего места, небрежно поблагодарил приятелей за внимание, предрек большую славу одному из них, Бычкову, недавно пустившему в свет свою первую повесть, хотел еще что-то сказать, видимо, рисуясь перед нами и наслаждаясь нашим вниманием, как вдруг речь его была прервана громким хохотом, и глаза всей публики обратились в нашу сторону.

Я взглянул на стол перед нами и обмер. Весь почти стол был заставлен кушаньем, и в каком количестве! Часть заказанных Буйновидовым блюд даже не поместилась перед нами и громоздилась на особенно припасенных, к нам подвинутых столиках. Перед каждым из нас стояла миска с ухой, по вместимости своей способная наплатить до отвалу человек пять с плотными желудками. По три расстегая величиной в тарелку находилось перед каждым, значительная часть здорового осетра красовалась поодаль... Буйновидов не знал, что в Москве порции рассчитаны по титаническим желудкам и что в Троицком трактире полупорция стерляжьей ухи питает много народа, привычного к изобильным обедам!

Мы кончили тем, что сами засмеялись, а потом принялись кушать с обычным нашим аппетитом и, хотя, конечно, не могли справиться со всем нам принесенным, но по мере сил своих по нескольку раз атаковали каждое блюдо. Тут мы имели случай убедиться в том, что московские друзья знаменитого Мухоярова далеко обгоняют петербургскую молодежь по жевательной части – иные из названных юношей, только что кончивших свой обед, ободренные нашим приглашением, примкнули к нам и откушали второй раз. «Надо наказать трактирщиков», – сказал один из них, – чтоб они не смели в другой раз пользоваться неопытностью приезжих». И точно, почти все нам принесенное кушанье исчезло, даже сам Мухояров удостоил скушать ломоть осетрины

и запить его нашим шампанским. К концу обеда истинная приязнь водворилась между обоими компаниями, все мы снова выпили в честь Мухоярова и слышали из уст его речь, не лишенную занимательности.

– Господа, – начал знаменитый, но неизвестный нам юноша, выпив за общее наше здоровье, – прием ваш сильно меня трогает. Что я такое? Легкий остроумец, хроникер петербургских увеселений, «почтенный гражданин кулис», как говорит Пушкин⁶⁷, мелкое звено в истории искусства... (громкие крики: «Нет! нет! ты великий писатель!»). Вся моя сила в моей смелости. Я сказал себе: если судьба дала тебе дарование, то продавай его, извлекай из него выгоды. Я продам свой талант и утверждаю, что талант европейский должен продаваться. Бычков может написать худую поэму – я превознесу его выше Гете, ибо я его друг. Господин Лызгачов может дебютировать в роли Ромео, и я склонюсь пред его гением, создам Лызгачова, как Жанен создал маленькую Рашель!⁶⁸ Почтенный господин Буйновидов может открыть кожевенную фабрику – я напишу, что сапоги из его кожи носятся два года, хотя бы товар, мне принесенный, покоробился на другой день! Во всем этом задача искусства. Современные представители искусства все идеалисты, и это их слабость. Я знаю всех современных представителей искусства и знаю их недостатки и пользуюсь их дружбою...

– Вот у кого надо спросить о дороге в имение Тургенева, – тихо шепнул мне Брандахлыстов.

Я подсел к раскрасневшемуся Мухоярову и, передавши ему весь план нашей летней поездки, спросил его совета и мнения.

– Не советую вам ехать, по крайней мере, без меня, – ласково сказал Мухояров, – я сам думаю когда-нибудь собраться к Тургеневу, мы с ним старые друзья. Он добрый мальчик, но пустой мечтатель, и без меня Вам у него не ужиться. Остальных вы лучше обходите с осторожностью, они насмешливы, безнравственны, не признают важных сторон искусства... я с ними близок, но...

⁶⁷ Измененная цитата из «Евгения Онегина». У Пушкина – «почетный гражданин кулис» (глава 1, строфа XVII).

⁶⁸ Э. Рашель (1821–1858) – великая французская актриса, прославившаяся в трагедиях, главным образом, П. Корнеля и Ж. Расина.

– Но как же нам быть, – робко вымолвил Лызгачов, – Иван Сергеич адресовал нас к Василию Петровичу Боткину, автору «Путешествия в Испанию»... нельзя не побывать у него.

– О, господа, о, новые мои друзья! – с одушевлением произнес Мухояров. – Какие слова я от вас слышу! Чувствуете ли вы, что стоите на краю пропасти, что над вами, как меч Дамоклеса⁶⁹, висит буря яду, оскорблений, жестоких обид, кровавых насмешек. Знаете ли, какое имя вы произнесли, что ждет вас у Боткина, ядовитейшего врага новых талантов, безжалостного мефистофеля, злоречивого зоила? Его язык – бритва обоюдоострая, его рукопожатие есть удар тигровыми когтями. Боткин Василий Петрович истерзает вас эпиграммами, предаст вас на позор всех злоязычников, с шипением произнесет ваш смертный приговор, морально умертвит вас. Спросите первого прохожего на улице, есть ли в Москве человек тлетворнее сочинителя испанских писем? Его слова – зеленый яд, его дыхание есть смерть в ужасных мучениях...

Все мы затрепетали. «Хорош Иван Сергеич! – проговорил Буйновидов, – адресовать нас к такому человеку!..».

– Иван Сергеич есть доверчивое дитя, и ничего более, – проговорил Мухояров, восхищаясь рядом слушателей с отверзтыми ртами. – Если не верите моим словам, я лучше прочту вам одно стихотворение, сочиненное человеком, довольно наглотавшимся яду, коим дышит Василий Петрович. Слушайте, слушайте...

Где речка быстрая течет
Вдоль Маросейки отдаленной,
Василий Боткин там живет,
Свирепый, бледный, раздраженный.

Радужье древности поправ,
В сердцах Москва его родила
И ядом весь его состав
Неисцелимым напоила.

⁶⁹ По греческому преданию, сиракузский тиран Дионисий Старший предложил своему фавориту Дамоклу, считавшему его счастливейшим из смертных, престол на день. В разгар пира Дамокл увидел над головой меч, висевший на конском волосе. «Дамоклов меч» – выражение, свидетельствующее о нависшей над кем-либо опасности, призрачности благополучия.

Яд каплет сквозь его слова,
Лишь изредка сменяясь медом,
И в страхе зрит его Москва
Ожесточенней с каждым годом.

К нему писатель не спешит,
И журналист его страшится,
А если сдуру набежит,
То, корчась в муках, вдаль помчится!..

– Довольно, довольно! – сказали мы, замирая от ужаса.

Не помню, чем кончилось наше увеселение в Троицком трактире. Кажется, что Буйновидов и Брандахлыстов были уведены на покой в особую комнату, а у меня Мухояров занял двадцать три рубли девятнадцать копеек до следующего утра. Деньги эти и поныне за Мухояровым, коего неправды и клеветы насчет любимых наших писателей не замедлили обнаружиться, а как именно, о том читатель осведомится из следующей главы.

ГЛАВА 4

*День, ознаменованный событиями. Утреннее совещание. Разногласие друзей. Сон Лызгачова. Мы едем на Маросейку. Дом и сад В. П. Боткина. Разговор в беседке. Наше неразумное бегство. Знакомство с хозяином и его петербургскими гостями. Гостеприимство Василия Петровича, дружеское наших других литераторов. А. В. Дружинин. Д. В. Григорович и соби-
рание редкостей.*

Утром, накануне первого мая, мы проснулись не то чтоб с головной болью, а с некоторым туманом в голове. Это странное состояние приписываем мы особенному напитку, известному в Москве под именем лампопо, напитку, нам всем полюбившемуся. Для составления его возьми бутылку лучшего пива, влей его в серебряную стопу, вложи туда сухарей из простого черного хлеба, пол-лимона и малое количество сахара. Не дурно будет, если каждый сухарик натрешь предварительно коркой лимона или апельсина. Давши настояться, пей. Но пей с осторожностью и не в излишестве.

Первым воззванием, какое мы сделали друг другу, севши в халатах перед чайным столиком, были такие слова:

«Идти или не идти к Василию Петровичу Боткину на Маросейку?». Брандахлыстов, человек нрава не очень тихого, но воображающий себя смиреннейшим из смертных и питающий боязнь к сердитым людям, объявил, что, по его мнению, не надо ходить на Маросейку и даже полезно думать об отмене всего путешествия к литераторам. Но Буйновидов, смиреннейший чудак, считавший себя великим мизантропом, объявил наотрез, что любит людей, которые не любят людей, и ядовитость нашего поэта приписывает горькому опыту. «Надо с ним скорее познакомиться», – сказал наш пустынный, и оба друга сперва заспорили с одушевлением, а потом положили обратиться к Лызгачову и действовать сообразно его указанию.

Сам Лызгачов все время находился в сильном волнении. Он трепетал, трусил и имел основание трусить. Целую ночь снился ему сумрачного вида незнакомец в испанском плаще и с кинжалом, говоривший ему: «А вот я тебя оболую ядом и растерзаю эпиграммами, ибо я автор “Писем об Испании”!». При одном воспоминании о таковом видении кровь Лызгачова стынула в жилах. Но, с другой стороны, ему хотелось побывать на Маросейке, принести дань сочувствия человеку, столько им любимому по его сочинениям, знаток музыки, туристу и строгому ценителю изящного. Скрепя сердце, историограф экспедиции наконец произнес решительное слово: «Надо ехать, господа, и положиться на судьбу нашу. Авось не все слухи справедливы и мы встретим радужный прием там, где Мухояров предрекал нам насмешки и гибель!».

Брандахлыстов, как добрый товарищ, покорился решению, и начались сборы. Нанята была четырехместная коляска с клоком сена на запятках, все мы нахлобучили серые шляпы, чтобы придать себе вид наиболее гишпанский, припомладились, надели фраки и сошли к подъезду, бледные, бледные, насквозь проникнутые речами и предсказаниями Мухоярова. Невыносимо долгод показался нам переезд с Петровки на Маросейку; подобно приговоренным к смерти, мы говорили мало и с каким-то трогательным чувством любовались на солнце, на вывески, на беззаботных прохожих, даже не помышлявших о буре, кипевшей в сердцах наших. Мы завидовали каждому беззаботному

путнику и, хотя переезд казался долгим, но втайне желали, чтоб он длился еще и еще, и еще. Лызгачов хотел было сойти около одной кондитерской и выкурить трубку Жукова, но друзья тревожно его остановили, говоря в один голос: «Нельзя, нельзя, табаком провоняешь, что скажет Василий Петрович?». И Лызгачов забыл о жуковиане, и сам ужаснулся своей смелостью. Боже, как странно теперь помышлять обо всем этом!

Наконец, неподалеку от того места, где высятся Ильинские ворота и начинается Маросейка, одно имя коей возбуждало в нас трепет, коляска свернула вправо и поехала возле большого дома, выкрашенного палевой краской, или, скорее, не дома, а целого собрания домов, флигелей и павильонов, оканчивавшихся садом на крутой возвышенности и видом самым очаровательным. Со двора, на который мы въехали, видна была часть Москвы, амфитеатром лежащая под нами, с ее колокольнями, стенами, башнями и куполами – свежая зелень вправо раскидывавшегося сада превосходно обрамливала всю картину, на которую нельзя было не наглядеться. Экипаж наш остановился у подъезда с каменными ступенями. Брандахлыстов с лихорадочным нетерпением побежал вверх по лестнице и тронул колокольчик. Дверь отворилась, и к нам вышел слуга почтенной наружности. «Потрудитесь пройти в сад, господа, – сказал он нам, указывая на калитку. – Василий Петрович пьют чай в беседке, к ним только что приехал из Петербурга Александр Васильич Дружинин».

Опять ожидание, опять волнение! «Уж лучше бы нас тотчас облили ядом!» – думали мы, входя в сад, весь раскинутый по горе и расположенный с большим искусством. Яблони цвели и казались пирамидами из пахучего снега; сирень, еще не распустившаяся, щеголяла синеющими гроздиями, тысячи птичек порхали по деревьям, и прелесть их пения несколько смягчила нашу внутреннюю тревогу. «В такое чудное утро нельзя быть ядовитым», – важно произнес Буйновидов, и мы подтвердили его речь склонением головы. Но в эти минуты поразил нас чей-то как нельзя более ядовитый, озлобленный голос, раздававшийся неподалеку из красивой беседки, к задней части которой мы приблизились, сами того не зная. Предмет разгово-

ра показался нам занимателен, мы остановились и стали прислушиваться.

– Нет, нет, милейший Александр Васильич, этого нельзя делать, это плоды вашего мягкого сердца, это вы меня поддели, и Тургенев заодно с вами!.. Вы заставили меня прочитывать статью Темнушкина, я потерял полчаса моей жизни, читая глупость... полчаса эти я мог бы употребить во сто раз лучше. Этак нельзя делать, милый друг! Я должен был знать заранее ваши повадки!..

Веселый смех был ответом на эту шипящую речь. «Василий Петрович, – сказал чей-то голос, – я вижу около вашего дивана куски застывшего яда!..».

– Да, да, вам все смех, вы любите шутить над друзьями! За что я потерял полчаса? Мне вас не учить, вы сами знаете, сколько хорошего можно пережить в умно употребленные полчаса. Вас с Иваном Сергеичем погубила снисходительность. По-вашему, и Темнушкин писатель с дарованием! Этого нельзя, так не судят о писателях. Темнушкин не писатель, он писун, гнусный писун с претензией. Ему все не по нраву, он всех хочет учить, он насмехается над прекрасным в искусстве. Грубый, жалкий писун, которого я и видеть не желаю! Таких людей поднимать нельзя, это аспиды, это писуны, этого нельзя делать, милый друг!.. Я этого не ожидал от вашего многостороннего образования!..

– А вдруг Темнушкин явится к вам сегодня обедать? – раздался прежний подраживающий голос, по-видимому, голос Дружинина.

– Что? – и голос хозяина принял такие тоны, что мы все помертвели. – Что? Этот противный писунишка придет ко мне знакомиться? Чтоб я допустил этого идиота в наш приют дружбы и тихих наслаждений? Вы милый, милый человек, Александр Васильич (тут послышалось несколько поцелуев), но вам приходят в голову фантазии, которых сносить нельзя – нельзя! Я сегодня праздную приезд милых мне людей из Петербурга, на моем небе нет ни облачка, я глубоко счастлив, и вы тут суете вашего Темнушкина!.. Сегодня никому нет ко мне доступа, эдак жить нельзя-с!.. Что это зашумело за беседкой?..

Тут мы услышали голос петербургского литератора, взглянувшего в окно. «К вам приходило три гостя, Василий

Петрович, и они обратились в бегство, услышав ваши ядовитые речи!». Затем последовал прежний смех.

Увы! Знаменитый петербургский нувеллист говорил сущую правду! Мы бежали, сами не зная куда, повторяя в душе: «Прав, прав Мухояров!». Первый обратился в бег пустынник Буйновидов, так любивший мизантропию, за ним летел на всех парусах Андрей Кондратьич; не имея силы оставаться вдали от друзей, Лызгачов сам несея за ними. Но беда никогда не приходит в одиночку, – мы забыли впопыхах о горном расположении сада, о крутизне дорожек и вспомнили обо всем этом только тогда, как разбежавшиеся наши ноги увлекли нас к самому краю довольно высокого обрыва, прикрытого кустами роз и нарциссов. Буйновидов, несшийся впереди всех, полетел первый в пропасть, за ним бросился Брандахлыстов, тщетно пытаясь удержаться. И Лызгачов попытался было остановить свое стремление, но напрасно, ноги его бежали сами. Он рухнулся с высоты, но, к несчастью, не на друзей его, безвредно брякнувших-ся на мягкую пушистую траву, а на какого-то высокого и красивого джентльмена с длинными волосами, шедшего по нижней дорожке и погрузившегося в созерцание большого японского блюда, бережно поддерживаемого обеими руками. При напоре с вышины слетевшего Лызгачова блюдо полетело на дорожку и рассыпалось в куски, а сам его обладатель, кое-как удержавшись от падения, кинулся на распростертую фигуру бедного туриста, гневно восклицая: «Кто ты, несчастный, зачем разрушил ты вещь, которой сам не стоишь? Это блюдо – первое по красоте во всей вселенной, всей твоей жизни мало, чтоб расплатиться за подобное оскорбление!».

Трудно сказать, что случилось бы с несчастным Лызгачовым в руках обиженного антиквария, если б Буйновидов и Андрей Кондратьич не подоспели к нему на выручку, усиливаясь примирить ратоборцев и торжественно предлагая поднести господину-собирателю блюдо во сто крат редчайшее только что разбитого. Все четверо кричали ужасно, и очень вероятно, что во всем саду Василия Петровича от времен его насаждения не бывало подобного содома. Появление самого хозяина под руку с господином Дружининым, против всякого ожидания, положило конец распре. Трое

литераторов (господин с японским блюдом был не кто иной, как Дмитрий Васильич Григорович) начали смеяться добро-душнейшим смехом, а потом, узнавши наши имена и нашу связь с Иваном Александрычем Ч[e]рн[o]к[ни]ж[нико]вым, заключили нас в свои объятия. Оказалось, что Тургенев, по обыкновению, забыл сказать о нас, но из деревни прислал Василию Петровичу особое письмо, где просил облас-кать нас и даже пригласить ехать в одной с ними компании. «Господа, – сказал нам Василий Петрович (которого умное и выразительное лицо не представляло в чертах своих ни ма-лейшей злобы или ядовитости), – господа, позвольте с этой минуты считать вас добрыми приятелями. Мы трое обеда-ем сегодня здесь, в саду, и вы нас обрадуете, если присо-единитесь к нашей компании. Позвольте мне объяснить с вами откровенно, по моему обыкновению. Вас несколько озадачили мои речи о статьях господина Темнушкина, но, сблизившись с нами, вы узнаете, что истории о моем яде имеют началом дружескую шутку, а не действительность. Впрочем, гнусных писунов я точно к себе пускать не намер-ен, для друзей же Ивана Сергеича и Ивана Александрыча дверь моя открыта во все часы дня и ночи».

– Я за наслаждение почту, – между тем говорил Григоро-вичу Буйновидов, – показать вам сервиз, вывезенный моим отцом из Шангая⁷⁰, вместе с разными ихними идолами...

– Боже, – говорил Дмитрий Васильич, – сервиз с драко-нами, с темно-фиолетовым узором?.. Я почту за наслажде-ние видеть это чудо искусства!...

– Не доверяйте Дмитрию Васильичу, – заметил Дружи-нин, – предрекаю Вам, что сервиз будет зажилен и безвоз-вратно.

– Дружинин, – перебил тут автор «Антон-Горемыки», – я вижу, как ваш язык превращается в тонкое раздвоенное жало! Я не мешаю Вам зубрить вашего Крабба, не охлажда-йте же моих наслаждений изящным. Япония есть первая страна в мире – древняя Греция перед нею ничто, оттого я люблю все японское. Никто не станет жилить редкостей господина Буйновидова, но меняться с ним я буду охотно. Я бы посадил в темницу людей, подобных Вам, которые, ни-

⁷⁰ Старинное написание Шанхая.

чего не понимая в редкостях, держат у себя картины, старинный фарфор в пыли и небрежении. Надо меняться с истинным любителем, у которого всякая вещь понята, вычищена, стоит на месте. У вас, положим, есть Рафаэль, вы в нем не понимаете толку, но любите книги и литографии; отчего бы не променять Рафаэля на книги, на литографии четырех времен года, на кипсек самый новый, на тарантас, на пару тульских пистолетов? Вы этого никогда не поймете. Вы набрались зеленого яду, посидев полчаса в беседке Василия Петровича... Я знаю эту беседку, в ней стены покрыты грибами из синильной кислоты...

– Однако, господа, – сказал хозяин, поглядев на часы, – до обеда остается не более часа, а мне еще надо позаняться делами. Господин Лызгачов, велите-ка уезжать коляске, да пойдемте все в дом, там будет нам попрохладнее, а по этой жаре вам нечего по Москве ездить. Григорович, вы, как мой жилец, постарайтесь, чтоб господин Брандахлыстов не соскучился. Я явлюсь ровно через час, и уже весь день мы проведем не разлучаясь!

Казалось, на нашу сторону окончательно перешла какая-либо добрая волшебница. Все страхи исчезли, и нам сделалось так светло, так хорошо в обширных прохладных покоях нашего амфитриона! Собственный апартамент сочинителя «Писем об Испании» состоял из четырех больших комнат, из которых одна круглая, с камином и сафьянной мебелью, была украшена копиями с Поль Поттера⁷¹ и «Юдифи» Ораса Вернета⁷². В другом отделении дома, предоставленном Дмитрию Васильевичу Григоровичу, находилось несколько оригинальных картин, как-то: популярная вещь г. Орлова «Итальянка со снопом соломы»⁷³ и, бриллиант между всеми, – мужской портрет работы Тыранова⁷⁴.

⁷¹ П. Поттер (1625–1654) – прославленный голландский художник-пейзажист, реалист.

⁷² Имеется в виду картина Э. Ж. О. Верне (1789–1863) «Юдифь и Олоферн» (1830), ныне хранящаяся в Пикардии, Национальном музее «Замок Компьень» (Франция).

⁷³ Речь, без сомнения, идет о картине ученика К. П. Брюллова П. Н. Орлова (1812–1865) «Итальянка с цветами» (1853) (Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева).

⁷⁴ А. В. Тыранов (1808–1839) – известный русский художник, ученик А. Г. Венецианова.

В спальне романиста стоял большой шкаф, заключавший, по словам Дмитрия Васильича, неслыханные сокровища, не раз искушавшие его и даже вызывавшие на преступления. Вещи, так сильно склонявшие автора «Рыбаков» на нарушение всех приятельских и человеческих законов, были тут же нам показаны, к изумлению Брандахлыстова, никак не способного понять, каким образом человека могут до такой степени потрясать чашечки из твердого камня (*pietra dura*), разные деревянные коробки и фарфоровые мандарины безобразного вида, почти ничем не отличавшиеся от окружающих их фарфоровых драконов. Во все время обзора Александр Васильич Дружинин нещадно подшучивал над своим другом и собратом, поминутно восклицавшим: «*Admirez-moi ça! comme c'est fouillé!*»⁷⁵ Какая масса фарфора! Что за тонкое изящество! Что за стиль! Вот это называется настоящая пьетра дура!».

Узнавши, что одна из чашечек служила для кидания пепла от сигар и была повреждена вследствие небрежности курильщиков, Дмитрий Васильич кинулся на диван, пролил несколько горьких слез и объявил, что человека, способного подобным образом обращаться с чашами из твердого камня, надо сжечь медленным огнем на огне серных спичек в ужас отдаленному потомству!

Вообще во время нашей краткой предобеденной беседы оба названные нами литератора не только оставили во всех нас самое отрадное впечатление, но и положили начало той дружбе с ними, которою мы немало гордимся. Оба они сияли веселостью (один шумною и французскою, другой сдержанною и великобританскою). Оба изобиловали остроумием и дружелюбием. Шадя скромность людей, отмеченных печатью дарования, мы не смеем распространяться о их наружности, но можем сказать с достоверностью, что идеальные портреты, витающие в воображении поклонниц господ Дружинина и Григоровича, более чем верны. Увидев их в лицо, и в первый раз, ни одна из пансионерок не скажет со вздохом: «Где ты, мой идеал любимого писателя?!». Понравиться таким изящным, тонко развитым, благовидным литераторам всякая девушка почтет за счастье.

⁷⁵ «Полюбуйтесь же! Как все это изысканно!» (франц.).

Удивительно, как при таких достоинствах и при своей поэтической славе они оба еще не женаты и даже не думают о женитьбе. Счастливые мотыльки, порхающие по розам! Какая роза не тронется их соловьиным пением!

ГЛАВА 5

Выезд из Москвы. Коварство Морфея и шутки наших спутников. Город Серпухов, принятый за Москву. Д. В. Григорович покупает «Венеру» Тициана и две монументальные вазы. У Венеры оказывается нога вместо правой руки. Обед в Серпухове. Экспромт, поднесенный Буйновидову. Разговор об эпикурейцах. Обед в окрестностях Милана. Коварство А. В. Дружинина. Ужасные слухи. Покупка оружия. Страшная минута. Ночное пение соловьев. Поэтическая ночь.

Куранты на Спасской башне Кремля пробили три часа пополудни, когда трое молодых людей, выпивши по стопе лампоно, покинули великолепный дом на Маросейке и, усевшись в просторный тарантас, двинулись, посреди утреннего тумана, по направлению к Орловской губернии. Дело происходило в ночь с десятого на одиннадцатое мая. В тарантасе сидели господа Буйновидов, Брандахлыстов и Лызгачов, историограф всей экспедиции.

Далеко впереди нас, подобно воздушному шару, плывущему в облаках, плыл посреди тумана другой тарантас на лежащих рессорах, окрашенный зеленой краской и «обитый эфиопским маком», как выражался Д. В. Григорович, желая выразить всю его изящную комфортабельность. В нем ехали дорогой наш хозяин Василий Петрович и А. В. Дружинин, автора же «Рыбаков» с нами не было. Еще накануне он ускакал на телеграфе (т.е. на телеге) в Серпухов, обещаясь нас там дожидаться, причиной же его стремительной поездки было известие о продаже картин Тициана и драгоценных японских ваз в этом городе. Напрасно все мы пятеро его отговаривали, напрасно говорено ему было, что город Серпухов славится крупн[и]чатою мукой, а отнюдь не Тицианами, – наши убеждения были напрасны. Мы провели без него целый день перед отъездом, обедали у Василия Петровича; обед незаметно перешел в ужин, после ужина хозяин с петербургским своим гостем выехали вперед, и мы трое

последовали за ними, освежив себя запасом лампопо, как о том уже знает читательница.

Справедливость требует от нас глубокого вздоха и полного признания в том, что, не доехавши до пределов гостеприимной Москвы, мы заснули все трое. Первый погрузился в объятия Нептуна⁷⁶ Буйновидов, за ним Брандахлыстов, понюхав табаку, «немедленно заснул», подобно гишпанке в известной басне «Кондуктор и Тарантул»⁷⁷; Лызгачов же, вынув нарочно изготовленную тетрадь, приготовился записывать путевые впечатления, но тетрадь вывалилась из его рук, и затем все окружающее покрылось непроницаемым туманом.

Проснулись мы все трое разом, когда солнце уже совершило полкруга на небе. И где же проснулись мы? На хорошо вымощенной улице перед домом с надписью «Гостиница для приезжающих», между рядами домов чистых и красивых, в виду нескольких церквей, магазинов, складочных каменных зданий и прочих признаков цветущего города. Наш тарантас стоял с отпряженными лошадьми, а у подъезда гостиницы, весело смеясь, стояли и глядели на нас оба наши спутника, так известные в литературе. «Ах, батюшки! Что же это? – сказал Андрей Кондратыч, протирая глаза. – Солнце уж как высоко, а мы еще из Москвы не выехали!».

– Где мы, где мы? – поспешно спросил Лызгачов, обращаясь к Александру Васильчу и развертывая тетрадь путевых впечатлений. – Неужели мы еще не выбрались из Москвы?

– Это еще Замоскворечье, – ответил петербургский литератор, любивший изредка над нами подшучивать, прости его Боже!

Не успел Лызгачов записать в путевой книге: «Чрезвычайно долгий переезд по Москве, мы близимся к заставе по живописной улице, и солнце загорается во всей славе над изящными зданиями белокаменной столицы...», как весе-

⁷⁶ Дружинин часто в фельстонах намеренно смешивает бога морей Нептуна с Морфеем, богом сновидений.

⁷⁷ Басня К. Пруткина «Кондуктор и Тарантул» опубликована анонимно в составе «Заметок Нового Поэта о русской журналистике» И. И. Панаева («Современник», 1851, № 11).

лый хохот обоих спутников заставил его выронить походный свой карандаш. «Господа, ведь мы в Серпухове, – произнес Василий Петрович, – мы сделали более ста верст, и уж пора обедать...».

– Всего только четыре часа, мы едем один час, – возразил Буйновидов, поглядев на часы и, несмотря на летний жар, закутываясь в шубу.

И заснул бы, непременно заснул бы наш пустынный, если бы общие крики: «Четыре часа, четыре часа пополудни, пора обедать!» – не вывели его из дремоты. «Ну, господа, – сказал Василий Петрович, следуя за нами в гостиницу по крутой лестнице, – вы спите так, что мы оба преисполнены уважением к чистоте душ ваших. Так не спят люди с неблагонадежным характером!».

На этом месте беседа наша прервана была радостными криками и еще более радостным появлением затерянного нашего товарища Дмитрия Васильича, автора «Антон-Горемыки». Он устремился из общей залы и каждого из нас поочередно заключил в свои объятия, повторяя при этом: «Друзья мои! Готовьтесь увидеть нечто неслыханное, дивное, необычайное!».

– А! – сказал А. В. Дружинин, – брюнетка в трауре на балконе? Василий Петрович за три версты ее приметил. Идем знакомиться!

– Фу! – сказал на это Дмитрий Васильич, – для человека, занятого делом изящного, женщина не существует. Я купил картину и две вазы, друзья мои. Выпейте по стакану воды, не то вы умрете от восторга при одном взгляде. Тицианова Венера, писанная с синьоры Элеоноры Мочениго, об этой картине говорит Ланци⁷⁸, как о картине без вести пропавшей. Она у меня, она нашлась в Серпухове и куплена за восемь целковых! Прибавьте к этому две вазы или, скорее, два монумента!

– И все это в уездном городе московской губернии! – заметил Василий Петрович, качая головою.

В это время вошел трактирный служитель с двумя сосудами голубого цвета и картиной, как будто писанной дефтем на смоляном фоне.

⁷⁸ Л. Ланци (1732–1810) – итальянский архитектор и историк искусств.

– Глядите и падайте ниц! – гордо сказал нам счастливый собиратель редкостей.

Наступила минута молчания.

– Григорович, – вдруг сказал А. В. Дружинин, потерши уголок картины перчаткою, смоченною каплей воды, – должно быть, Тициан был в припадке невероятной близорукости, писавши эту картину. У Венеры вашей нога вместо правой руки!

– Дмитрий Васильич, – заметил автор испанских писем, – вазы, приобретенные вами, служили недавно для имбирного варенья. В моем тарантасе есть к ним верный пандан, и еще с вареньем... – «Так полезным для пищеваренья», – прибавил Лызгачов, и его острота была оценена как следует.

Сомневаться нельзя было ни минуты – у Венеры точно написана была нога вместо руки, а в одной из японских ваз еще остались следы сиропа! «Ай, как липко! – сказал Лызгачов, тронув пальцами остаток варенья. – Вас ободрали, как липку, Дмитрий Васильич!».

Минуты горького разочарования часто выпадают на долю антиквария, но за ними обыкновенно следует яркий луч утешения. Всякий собиратель редкостей так привык к шуткам своих друзей, филиппикам своей супруги, недовольным суждениям завистников и неодобрительным речам своих конкурентов по собирательству, что его не обескуражишь. Незадолго до его отъезда из Петербурга Лызгачову случилось быть в гостях у одного обладателя картинной галереи, весьма известной в Петербурге. У хозяина сидело еще три гостя из числа собирателей. Каждый из гостей (кроме Лызгачова) наперерыв осуждал картины хозяина, зато, когда они ушли в соседнюю гостиную, хозяин насмешливо улыбнулся и сказал, показывая пальцем в их сторону: «Верьте моей совести, у всех трех нет ни одного оригинала, всех их картин не куплю я за шесть гривен!».

Итак, наш дорогой Дмитрий Васильич скоро утешился, венерину ногу вместо руки приписал искусному, хотя смелому, капризу художника, вазы обернул в паклю, все это приказал запрятать в тарантас и сел с нами за обед; и веселость водворилась у нас самая юношеская. Правду сказать, обед не отличался изяществом, а хозяин гостиницы,

занимаясь своим делом без особенного рвения, не считал за надобность угождать прихоти путешественников. «Нам подана вчерашняя говядина», – протестовал кто-то из нас. «Да, вчерашняя, – был холодный ответ, – у нас всегда идет вчерашняя говядина!» – «Можно ли подавать такие грязные тарелки?» – один раз вскричал сибарит Андрей Кондратьич. «Ишь ты, грязные! – сказали ему на это, – а вам каких хочется?». Мизантроп Буйновидов, преисполненный отвращения к подобной небрежности, нахмурясь, объявил, что человек всегда человек, то есть грубое создание, что наш свет гниет и разрушается, чему служит доказательством небрежность трактирщиков и отсутствие честности в трактирных служителях. Все мы принялись осуждать мизантропию Буйновидова, говорить ему, что он должен сам уметь подлаживаться к недостаткам людей, но наш Петр Петрович, коснувшись своего любимого сюжета, не хотел примириться ни с вчерашней говядиной, ни с небрежностью содержателя серпуховской гостиницы. Чтоб утешить его и вместе с тем преподать ему целебное поучение, мы пятеро сочинили общими силами философский экспромт, половина которого, тут же признаемся, украдена из великого Гете.

Мизантропу Буйновидову
(в час уныния после плохого обеда)

Садись к столу да наливай стакан!
Вся эта дичь ужель тебя тревожит?
Пусть мир гниет, как старый лабардан⁷⁹,
Его спасти никто из нас не может.
Итак, мой друг, пусть зол и скучен свет,
Сто раз скучней еремиады эти⁸⁰,
И с кислой миной жить нельзя на свете,
Так как в виду другого света нет.

Когда мы переписали эти стихи и поместили под ними наши имена, мизантроп прослезился и, с чувством обняв нас, объявил, что истинное счастье в сердцах добрых друзей, а не в нашем испорченном свете. Затем он точно сел к столу и налил себе стакан старого портвейна, привезенного из Москвы Василием Петровичем. Вообще сей послед-

⁷⁹ Треска без головы и хвоста, соленная в бочке.

⁸⁰ Еремиады (точнее: иеремиады) – плачи, слезные жалобы.

ний путешественник, т.е. В. П. Боткин, оказался превосходным спутником и туристом, каких мало. Мы без него пропали бы все, говорим это чистосердечно, хотя и считаем себя (особенно же Лызгачова) великими путешественниками. Василий Петрович распоряжался всем, имея под рукой все, от сахара до портвейна, от сигар до запасных шинелей и пледов; он заботился о наших удобствах, всякого из нас покоил и лелеял, воодушевлял всякого, требуя в замену только того, чтобы всякий был весел и светел духом. Никогда не позабуду я его слов за чаем на какой-то станции, после переезда через Оку, когда все мы задумчиво сидели у стола и меланхолически макали кусочки черного хлеба в свои стаканы. «Господа, – сказал нам этот истинный эпикуреец, – верьте, что человек, понимающий жизнь и умеющий наслаждаться жизнью, никогда не будет прихотливым человеком. Он умеет кушать простой хлеб с таким удовольствием, какого никогда не испытает кислый и надувшийся гастроном, сидя за великолепным обедом! Изнеженность вкуса никогда нас не приводит к хорошему. Боже, сколько я припоминаю скромнейших обедов с бутылкой пива, которым позавидовал бы сам Талейран⁸¹ и все его подражатели! Здоровье, хороший желудок, приятельская беседа и невзыскательность характера – вот ингредиенты, перед которыми ничто все морские раки, трюфели и драгоценные вина. Не всегда я обладал независимым состоянием, но, умея наслаждаться малым, всегда умел считать себя счастливым. До сих пор лучшим обедом во всю мою жизнь считаю я обед, который мы с известным Вам П. В. Анненковым, «нашим добрым Анненковым», имели в одном из самых крошечных местечек северной Италии, куда прибыли на одной лошадке, с кошельками далеко не толстыми. Утомленные видом прелестных окрестностей и всеми наслаждениями переезда, мы проголодались, а есть было нечего, и никто не брался нам готовить кушанья. Мы сами сделались поварами, имея всей провизии кусок сыра, ломоть свиного сала, дроздов, только что убитых, и более ничего; потом уже добыли мы бутылку местного вина и несколько великолепных персиков. И обед вышел восхи-

⁸¹ Талейран П. Ш. М. (1754–1838) – французский дипломат, политический деятель, отличавшийся беспринципностью.

тительный, и мы откушали так, как, вероятно, никогда не кушает сам герцог Девонширский»⁸².

Выслушав этот рассказ, мы единогласно решили, что его стоит напечатать золотыми буквами на мраморной скрижали и разослать ко всем псевдоэпикурейцам и псевдогастрономам, от которых в последнее время некуда деваться на свете, так много их развелось повсюду.

Солнце уже закатывалось на краю живописных лесов и полей, которыми мы ехали, вдыхая в себя сладостный аромат вечера. В воздухе похолодело, и уже мы трое в заднем тарантасе с отрадой мечтали о предстоящей высылке, когда одно обстоятельство надолго отогнало от нас Морфея с его сладким маком. Станции за две до Тулы, войдя в отделение гостиницы, где продаются стальные изделия, как-то: сабли, кинжалы, утюги, ружья, подносы, шандалы и щипцы, Лызгачов, Буйновидов и Брандахлыстов увидели одного из своих милых спутников, именно А. В. Дружинина, в оживленной беседе с прелестною черноглазою девушкой, как кажется, наблюдавшей за продажей вышеозначенных вещей. Вообще надо сказать, что поименованный литератор, по собственному сознанию, играл роль Траси Топмана в нашей пиквикской компании⁸³, всюду открывая хорошеньких нимф и ухаживая за ними, что не мешало ему, однако же, сваливать свои подвиги на товарищей и называть Василия Петровича сатиром, совершенно понапрасну. Мы трое несказанно обрадовались, поймавши селадона посреди его коварных занятий, и Брандахлыстов, особенно полюбивший Александра Васильича, поспешил закричать с хохотом: «О чем вы тут так горячо рассуждаете, молодой поэт?». Но молодой поэт, не разделяя нашей веселости, принял озабоченный вид и сказал нам таинственно несколько слов, от которых мы все побледнели и почувствовали, как будто иглу в сердце: «Плохо дело, господа, – шепнул он нам, – прелестная Дуняша сообщила мне сейчас, что на дороге шалят, да и как еще!...».

– Что вы, Бог с вами... неужели? – и мы обратились к черноглазой Дуняше.

⁸² Девоншир – древний английский род, ведущий начало с IX в.

⁸³ Траси Топман (Треси Тапмен) – персонаж романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1837).

Она переглянулась с прежним своим собеседником и сказала: «Да-с, опасно!» – но сказала это так неохотно, так таинственно, что у нас задрожали колени.

– Что ж вы тревожитесь, господа! – прибавил литератор. – Я, признаюсь вам, этому радуюсь. Нечаянность, ожидание приключения – все это украсит нашу поездку. Что до меня, то я бы охотно держал по всем дорогам наемных бандитов для развлечения путешественникам!

И злодей ушел садиться в тарантас, сыгравши с нами, как вскоре окажется, одну из злейших шалостей, когда-либо содеянных с неопытными туристами! Но для чего забегать вперед и разочаровывать читателя насчет ужасных опасностей, каким мы подвергались?

Мы остались перед хорошенькой Дуняшей и ее товарищами.

– Это не хорошо, господа! – дрожащим голосом сказал Андрей Кондратыч.

– Человек способен ограбить и убить себе подобного человека, – прибавил Буйновидов. – Человек везде и всегда хуже зверя.

– Надо вооружиться и не спать ночь, – заключил Лызгачов, рассматривая оружие на прилавке.

Совет Лызгачова приняли к сведению и исполнению, а через несколько мгновений благодаря необычайной дешевизне продававшихся вещей мы трое были вполне вооружены тремя парами пистолетов, тремя саблями и тремя кинжалами. Тут же были куплены утюг и два подсвечника, а для чего, того мы и сами сказать не могли. Когда мы прошли к экипажу, потрясая оружием, трое наших спутников, еще не выехавшие, высунули головы из тарантаса, крича: «Хорошо, очень хорошо, осторожность не мешает, только не спите!».

Мы поехали, и, само собой разумеется, никто из нас трех о сне не думал. Из отдаленного угла тарантаса вынули мы палку с тяжелым набалдашником и бутылку с коньяком на случай рукопашного боя, осмотрели сабли и решили, что ожидание опасности придает неизъяснимую прелесть путешествию.

И что за ночь, что за дивная майская ночь лежала над землею, как заливались соловьи в дубовых перелесках и рощах, каким запахом полевых цветов веяло нам в лицо, как бодро скакали наши лошади, следуя за видневшимся вдали

тарантасом! Этой ночи мы никогда не забудем и благословляем шутку Дружинина, доставившую нам такое наслаждение вместо глупого сна!

Вдруг наш ямщик придержал коней и сказал, обратясь к нам: «Передний тарантас что-то остановился!».

Нас как будто обдало горячей водой. «Настала минута! – произнес Брандахлыстов, – они увидели разбойников!».

– На помощь, на помощь к товарищам! – закричал Буйновидов, с саблей и кинжалом выпрыгивая на дорогу.

– Тс... они вышли и к чему-то прислушиваются, – заметил Лызгачов, останавливая рвение товарищей.

– Они глядят в лес... они видят злодеев... Боже, они все трое не вооружены! – говорил Брандахлыстов.

– Вперед! Вперед! – и мы трое, схватив на запас палку и бутылку, способную служить вместо наступательного оружия, кинулись к переднему тарантасу.

– Тише, тише, не шумите, Бога ради! – такими словами встретил нас Василий Петрович, приложив палец к губам.

– Как, что – в чем дело? – произнесли мы, тоже прилагая палец левой руки к губам, а правой держась за кинжалы.

– Мы вышли слушать соловьев, – отвечал нам Д. В. Григорович. – Оставляйтесь с нами, закурим сигары – и ни гугу!

Хотя подобная развязка была крайне неожиданна и даже забавна (Александр Васильич держал платок у лица и хохотал до отчаяния), но прелесть окрестности и целые хоры соловьиные скоро рассеяли нашу досаду. Так, о милый читатель сухого нрава, мы шестеро, юноши не первой молодости, в с[е]редине скептически-практического девятнадцатого столетия провели два часа летней ночи, слушая громкие перебаты пения сотни соловьев и упиваясь благовониями майской ночи! Когда соловьи несколько стихли, мы усадились у канавы на росистой траве, наслаждаясь глубоко, куря и беседуя. Василий Петрович пленил нас рассказом о другом лете и о других ночах, под небом Андалузии, в садах Хенералиффа⁸⁴ и на Львином Дворе⁸⁵, у немолчно шумящего фон-

⁸⁴ Хенералифе – система садов в северной части дворцового комплекса Альгамбры в Андалусии, загородная резиденция мусульманских властителей Гранады.

⁸⁵ Двор львов («Львиный дворик») – одна из достопримечательностей Альгамбры.

тана полуразрушенной, но все еще поэтической Альгамбры. И когда все мы, слушатели, пустились вздыхать о природе Испании, который-то из трех поэтов сказал весьма дельное слово: «Счастье прошлое не должно мешать настоящим радостям. Кто решится сравнивать Рафаэля с Ван дер Неером⁸⁶ или Остада⁸⁷ с Клод-Лорреном⁸⁸? Так же странно равнять природу Юга с природой Севера. Каждая из них своеобразна и каждая имеет свои, ей одной принадлежащие прелести».

Наконец, надо было пускаться в путь, заря уже загоралась на светлом небе, и наши лошади стали весело фыркать. «Смотрите же, не смыкайте глаз, теперь самое опасное время, – сказали нам передовые наши спутники. – Мы будем наготове каждую минуту», – прибавляли они, и оба экипажа тронулись.

Бороться с приступами утреннего Морфея было нелегко, но что ж делать, того требовало самосохранение. Чуть Буйновидов начинал удить рыбу, мы его щипали без жалости; едва Лызгачов погружался в сон, его кололи в руку острием кинжала. Так прошло несколько часов, и в виду оказались стены и соборы красивого города Тулы. За версту до города мы обогнали тарангас наших спутников, и представьте себе изумление наше! Оказалось, что они спали все трое, спали как убитые, не готовясь к защите и не помышляя об опасностях!

Тут только Андрей Кондратьич догадался спросить нашего ямщика, бывают ли когда-нибудь шалости по тульской дороге.

– Что вы, барин, – ответил он, засмеявшись во все горло, – да с тех пор, как я живу на свете, и слухом не слышать ни про какие художества.

– Быть не может, ты, видно, не здешний, – недоверчиво перебил его Буйновидов.

– Какое не здешний, – смеясь, заметил ямщик, – и де-душка мой тут жил, да и тот шалостей не помнит. Слышь ты, на саше, под городом, чтобы грабить стали!

⁸⁶ А. Ван дер Неер (1603/1604–1677) – нидерландский художник эпохи барокко, прославившийся ночными пейзажами.

⁸⁷ А. ван Остад (Остаде) (1610–1685) – нидерландский художник и гравер, автор картин из крестьянской жизни.

⁸⁸ К. Лоррен (1600–1682) – французский художник и гравер, пейзажист.

И он опять захохотал, по всей вероятности, чувствуя к нам неимоверное презрение.

– Хороши вы, хороши, господа! – такими словами приветствовали мы Александра Васильича и его товарищей у дверей городской гостиницы. – Из-за вас мы не сомкнули глаза во всю ночь ни на минутку!..

– Зато слышали соловьев, – смеясь, возразили наши спутники. И, действительно, ночь прошла так весело, светло, поэтично, что мы не имели духа сетовать на их веселую шутку.

ГЛАВА 6

Стихи, сочиненные в окрестностях города Черни. Воображаемые бедствия. Полдневный зной и нетерпение. Встреча с хозяином села Спасского. Дурная весть о Мухоярове. Приезд в Спасское. Вид окрестности, сад, дом. Изобилие собак, их неистовства и их добродетели. Брандахлыстов у билльярда, а Д. В. Григорович у шкапа с вещами. Подробности обеда. Наше поведение за обедом. Неслыханная самонадеянность Андрея Кондратьича по билльярдной части. И. С. Тургенев обыгрывает его, употребляя палку вместо кия. Буйновидов, являющийся древним римлянином.

Превратилось в бифштекс мое тело,
Не могу ни сидеть, ни стоять;
О друзья! Преопасное дело
Петербургским друзьям доверять!

Мы гласим: «Где же Спасская мыза?»
Нам вещают: «Такой у нас нет!»
Ближе б было проехать нам в Пизу
Иль совсем улететь на тот свет!

Истощенные телом и духом,
Мы проехали тысячу лье:
О Тургеневе нету ни слуха,
И клянем мы доверье свое!

И проехав далеко, далеко,
Лутовинава мы не найдем,
Но, истратив последний байокко⁸⁹,
Возвратимся домой со стыдом!

⁸⁹ Мелкая неаполитанская монета. – Примечание А. В. Дружинина.

Такого рода экспромт был написан нами всеми в маленьком городке Черни, расположенном посреди восхитительного местоположения, имеющего в себе нечто малороссийское и даже кавказское (как выразился А. В. Дружинин, когда-то предположивший объездить весь Кавказ и засевший в Киловодстве чуть не на год по каким-то селадонским причинам). Экспромт, как читатель может заметить, дышит безотрадным чувством, которого, надо признаться, мы вовсе не ощущали. Так часто бывает с поэтами – уплетая сочный ростбиф, они любят воспевать Уголино⁹⁰ и, гуляя в садах Излера, живописать степи Сагары⁹¹. От Тулы до Черни ехали мы преспокойно, кушая или попивая чай на всякой станции; до села Спасского–Лутовинова осталось около 20 верст, но красота слога требовала жалоб, и прославленная беспечность Ивана Сергеича имела быть воспетою! Зато и судьба послала нам кару, вполне заслуженную. Над необозримым степным пейзажем, однако же, украшенным несколькими перелесками, загорелось полдненное солнце и задало нам пфефферу⁹², как сказал Андрей Кондратьич! Изнурившиеся лошади пошли шагом, палящая атмосфера облекла нас кругом, края тарантаса раскалились, как железо, и даже Буйновидов снял с себя шубу. Из обоих экипажей стали раздаваться крики, свидетельствующие о нетерпении туристов. «Ай, я сижу на семи шпильях!» – говорил один. «Вы увидите, господа, что до Спасского еще сорок девять верст вместо трех!» – восклицал другой. «Боже, как неприятно ехать проселком!» – произносил третий. И, наконец, все крики сливались в общий хор, относившийся к возницам: «А где же Спасское–Лутовиново? Долго ли нам еще ехать?».

В это время на узкой и пыльной дороге показался едущий нам навстречу маленький тарантасик, коляскою, запряженный тремя красивыми конями. Из тарантаса выглядывал, как кажется, ничего, однако ж, не видя, господин в сером пальто, серых панталонах, серой шляпе, серых сапо-

⁹⁰ Персонаж «Божественной комедии» Данте (1265–1321), обреченный на голодную смерть.

⁹¹ Старинное написание пустыни Сахары.

⁹² Задать пфефферу – задать перцу, отделать (от нем. Pfeffer – перец).

гах и с серыми волосами (частью от пыли, частью «от укушения зуба времени», как сказал бы Шекспир). При виде его свирепо закричали наши передовые спутники. Господин выпрыгнул из тарантаса, они трое тоже выпрыгнули. Под палящими лучами солнца произошли крики, объятия, поцелуи, хлопанье по животам, рукопожатия.

– А где же Лызгачов с компанией? – закричал Иван Сергеич, ибо то был он. Мы тотчас выпрыгнули к общей группе, и встреча произошла самая радостная.

– А уж мне писали из Москвы, что вы отложили поездку, – сказал Иван Сергеич.

– Это, верно, вас уведомил общий наш друг Мухояров? – спросил Брандахлыстов.

– Какой Мухояров? – с удивлением возразил наш хозяин. – У меня никогда не бывало такого друга!

– Боже мой, Мухояров, писатель, остроумный фельетонист и «почтенный гражданин кулис»! – сказали мы в один голос.

– Никогда мы не слыхали про существование Мухоярова! – ответили все четыре поэта.

«Пропали мои двадцать три рубля девятнадцать копеек», – подумал Лызгачов с прискорбием.

Однако нечего было стоять под тропическими лучами солнца. Мы доехали до места, где начинался старый, почтенный, запущенный сад села Спасского и откуда виднелись пруды, церковь, господские строения и богатство в том крае – большие леса, тянущиеся по волнующейся местности. Прохлада полувековых липовых рощ и древних аллей обхватила нас, будто сладкое купанье, и в лицо нам понеслись ароматы сирени, черемухи, свежего березового листа и высокой травы, которая, как справедливо заметил Лызгачов, турист по призванию, в южных губерниях несравненно лучше пахнет, чем под Петербургом. Навстречу нам высыпала многочисленная дворня хозяина, между которой стоят особенного внимания престарелый, но важный буфетчик Антон и глухонемой дворник Андрей, добродушная персона, как кажется, послужившая оригиналом Герасима в повести Ивана Сергеича «Муму». Когда мы подходили к дому, из какой-то чуть притворенной калитки вырвался целый ураган собак белого, желтого и коричневого цвета,

ураган, сбивший Буйновидова с ног, пробежавший по его лицу и начавший исполнять около хозяина самые бурные, неслыханные эволюции. Иван Сергеич сам оробел перед этим натиском и попытался спрятаться за которого-то из гостей, но его движение повело только к вящим бедам. Огромные собаки кинулись к нам, стали тыкать нам носами в животы, колотить хвостами по ногам, прыгать нам на плечи с разбега, и в полминуты вся наша фаланга приведена была в совершенное расстройство их ласками. Бутерброды, булка и кусок говядины, таившиеся в заднем кармане запасливого туриста Лызгачова, были вытащены и растерзаны по частям, а сам он укушен около кармана, но только слегка и в виде ласки.

Чем ближе подходили мы к дому или, скорее, не к дому, а к некоей агломерации флигелей не столько русской, сколько мексиканской постройки, с балконами, обходившими почти все строение, тем свирепее веселились собаки и тем более число их возрастало. Из-за кустов, из отдаленных аллей выходили, выбегали и выползали новые псы, по большей части вида сумрачного, зловещего и гиенообразного. Всякая из собак чем-нибудь славилась – одна когда-то задавила волка, другая откусила ухо вору, третья никогда не имеет на себе блох (впрочем, по мнению собачеев, ни одна собака не имеет блох). Большая часть собак любила музыку и к тому же отличалась честностью беспредельной, а одна из них, если ей случалось охотиться с плохим стрелком, после первого промаха презрительно глядела на охотника, а после второго покидала его и шла домой, ворча сердито.

Войдя в дом, осмотревши отведенные нам комнаты в мезонине, умывшись, выпивши водки и закусив в ожидании обеда, все мы рассыпались по разным комнатам, увеселяя себя сообразно наклонностям каждого. Брандахлыстов схватился с хозяином на бильярде, проиграл три партии и пошел на четвертую, давши сорок пять вперед Ивану Сергеичу. Буйновидов заснул на диване, на него легла собака Бубулька и тоже заснула, на Бубульку лег крошечный веселый щенок Пифка и также повергнулся в усыпление. Д. В. Григорович окаменел около шкапа с двумя безобразнейшими львами из твердого камня и несколькими китайскими чашками – его преимущественно приводил в восхи-

щение желтый лев, сходный с котом по виду, но прерастно кусавший свой собственный хвост. Остальная часть компании поверглась в наслаждение при виде библиотеки хозяина, занимавшей четыре больших комнаты, библиотеки, особенно обильной старыми русскими изданиями и трудами писателей XVIII столетия в так называемых змеиных переплетах. Прохлада, простор всего дома располагали к удовольствию, особенно же привлекательно, даже грандиозно, смотрела большая бильярдная, сплошь уставленная по стенам книжными шкапами. Со всех сторон глядели на вас Карамзин, Дидро, Фридрих Второй, *philosophe de Sans-Souci*⁹³, госпожа д'Эпинз⁹⁴, Руссо, Дидро, Бугенвиль⁹⁵, капитан Кук⁹⁶, Мерсье⁹⁷, Ричардсон, Лагарп и все эти милые имена, при одном воспоминании о коих возникает перед вами весь обворожительный праздник прошлого столетия, с его замками рококо, пудреными любительницами философии, эпикурейцами в чулках розе и на козых ножках, прелестными пастушками в фижмах, ленотровскими садами, атридами в завитых париках и славными полководцами в кружевных манжетах!

Но мы увлекаемся и вдаемся в поэзию, забывая, что стол накрыт и настал час обеда.

Долго было бы описывать по дням все наше пребывание у гостеприимного Ивана Сергеича, но первых дней мы не можем пройти молчанием, а также не можем пройти молчанием и первого нашего обеда в селе Спасском-Лутовинове. Со скорбью надо сказать, что мы после дороги ели ужасно, а хозяин, раззадоренный нашим аппетитом, достойно

⁹³ Философ Сан-Суси (франц.). Сан-Суси – дворец и парк в Потсдаме, резиденция прусского короля Фридриха II (Великого) (1740–1786).

⁹⁴ Л. д'Эпинз (1726–1783) – французская писательница и хозяйка литературного салона эпохи Просвещения, известная дружбой с Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро и д'Аламбером.

⁹⁵ Л. А. Бугенвиль (1729–1811) – французский мореплаватель, совершивший в 1766–1769 гг. кругосветное путешествие и издавший книгу «Описание путешествия вокруг света» (1771–1772).

⁹⁶ Д. Кук (1728–1779) – знаменитый английский мореплаватель, совершивший три кругосветных путешествия, открывший ряд островов в Тихом океане.

⁹⁷ Л. С. Мерсье (1740–1814) – французский писатель, в годы Великой французской революции примыкавший к жирондистам.

нам вистовал, восклицая за каждым блюдом: «Боже, что я сделал!.. можно ли быть более неосторожным! я погибну, не дождавшись чаю, целой бутылки мятных капель не достанет на то, чтоб смыть следы моего безрассудства!..». Вообще о том, как кушал хозяин и его гости, причастные к литературе, мы умолчим со скромностью, наша же компания – другое дело, у нас нет поклонниц, воображающих, что мы питаемся одним белоснежным беже и смотрим на луну вместо того, чтоб пить херес! Буйновидов попросту объелся и при конце обеда даже не узнал Лызгачова, а принял его за какого-то незнакомого гостя. Сибарит Андрей Кондратьич уплел целую половину паштета и, когда собеседники стали подсмеиваться над его до верха наложенною тарелкою, сказал с важным видом: «Господа, я ем мало, ем меньше всех вас, я ем, как цыпленок, но люблю, чтоб кушанье было тонко». Затем он проглотил половину нежной рыбы, прозываемой карпия, и сказал, протягивая вдоль стола пустую свою тарелку: «Положите-ка мне еще кусок лососины!».

Лызгачов через час после обеденного стола принял холерных капель с водой и почувствовал себя, будто в Эдеме.

Между тем в большой гостиной Ивана Сергеича, в окрестности огромного дивана, обитого зеленой материей, происходила сцена замечательная и послужившая началом турнира, еще более достойного внимания. Андрей Кондратьич Брандахлыстов, до обеда игравший в бильярд с каждым из нас и оказавшийся слабей всех по бильярдному искусству, издевался надо всем собранием, говорил, что ни один из нас не достоин взять кия в руки, и закончил свою речь вызовом на новый бой, обещаясь дать сопернику второй шар и сорок восемь вперед. Самонадеянность его, не сокрушимая никакими доводами, сперва всех увеселяла, а потом повергла в некоторое негодование. «Повторяю вам, господа! – кричал Брандахлыстов, – что вы все не умеете попасть в шар. Я только испытывал до сих пор ваши силы, и к тому же солнце било мне в глаза во время игры. Моим ударам дивился Английский клуб. Я едва ли не первый игрок в России. Кто хочет быть пораженцем, тот выступай и бери сорок восемь вперед. Партия идет по пяти целковых!».

В это время с противоположного дивана восстала величественная фигура Буйновидова, до той минуты мирно

лежавшего и наблюдавшего за тем, как мухи ходили по его лицу, рукам и обнаженной груди, производя своими лапками щекотание, не лишенное приятности после обеда.

– Остановись, Андрей Кондратьич, – сказал он посреди общего молчания. – Твое хвастовство несовместно ни с качествами души твоей, ни с твоим образованием. Я молю судьбу, чтоб она достойно тебя наказала.

– Отправляйся лучше заснуть после обеда, – презрительно вымолвил новый Ахиллес бильярда.

– Нет, я не пойду спать, – сказал пустынный, – я буду следить за игрою и в случае проигрыша приготовлю тебе примерное наказание.

Все устремились в бильярдную, наполненные смутным ожиданием. Партия началась, Иван Сергеич принял вызов Брандахлыстова и должен был против своего желания взять сорок восемь вперед.

– Самонадеянность Брандахлыстова невыносима! – сказали Лызгачов и все литераторы, кроме хозяина.

Андрей Кондратьич словно тешился нашим неодобрением, *il se drapait dans son impopularité*, как говорил когда-то Гизо⁹⁸. «Как вы держите кий, Иван Сергеич, – вымолвил он, подсмеиваясь, – уж лучше бы вам играть не кием, а палкою!».

Тут обладатель села Спасского сам возгорелся негодованием. «Хорошо же, – сказал он, – если я не достоин брать в руки кия, то стану играть палкою! Посмотрим, кто одолеет...», и он взял у Василия Петровича его походный посох, простую палку с медным наконечником, палку, даже сделанную не из дерева, а из тонких кожаных ремешков, искусно переплетенных и сплоченных.

– Я вам советую взять вперед еще одиннадцать очков, – иронически сказал Брандахлыстов и сделал дублет – на пол-аршина от лузы.

– Довольно и сорока осьми, – ответил Иван Сергеич и положил красного в угловую лузу.

Андрей Кондратьич стукнул по всем шарам так, что они забегали, закрутились, и два из них упали в лузу.

– Это бессовестные фуксы! – воскликнули все зрители.

⁹⁸ «Он драпировался в свою неизвестность» (франц.). Ф. П. Г. Гизо (1787–1874) – французский историк, критик, государственный деятель.

– Тончайший расчет! – возразил Брандахлыстов и вслед за тем положил на себя.

– Пятьдесят шесть и двадцать один, – произнес Буйновидов, трепеща от ожидания.

Иван Сергеич стоял под желтым – срезать лакомый шар было бы легко с помощью кия, но палкой – другое дело. Он промахнулся, а Андрей Кондратьич сделал еще гусара.

– Двадцать семь и пятьдесят шесть, – прерывающимся голосом произнес Буйновидов, – Иван Сергеич, возьмите кий – бросьте палку!..

Единодушные рукоплескания всех зрителей прервали его речь. Хозяин напряг все свои силы, прицелился палкой, срезал красного и дал карамболь по другому красному шару.

– Ура! – закричали все. – Самонадеянный боец достойно наказан!

– Смешное дело! – сказал Брандахлыстов небрежно. – Мог ли я играть со старанием, видя, что у противника не кий, а палка в руках?

– Вы же сами его вызвали, – возразил Василий Петрович, – вы же предложили ему играть палкою. Так похвально нехотят! Этого не делают игроки, которым дивится Английский клуб! Этого делать нельзя, нельзя!

– А не хотите ли вы со мной сразиться? – сказал ему Брандахлыстов. – Дам пятьдесят вперед, и по десяти рублей партия!

В это время в бильярдную вошел Петр Петрович Буйновидов, стремительно пробежавший в кабинет хозяина тотчас по окончании оригинальной партии. На лице его изображалась крайняя торжественность, соединенная с мрачной печалью, казалось, он готовился выполнить какую-то тяжкую, но спасительную обязанность. В руках он держал огромный лист голландской бумаги, на листе красовались какие-то строки, выписанные крупно. «Андрей Кондратьич, – важно сказал он, обратясь к пораженному герою бильярда, – я сказал при начале игры, что твоя самонадеянность имеет быть примерно наказана. Пусть отдаленные поколения помнят этот день и казнят твое хвастовство должной казнью. Читайте этот лист, господа. Мне тяжело исполнять свой долг, но я пом-

ню, что Брут⁹⁹ осудил на смерть своего родного сына!». И сумрачный мизантроп поднял вверх свой лист бумаги и четырьмя булавками прикрепил его к самому высокому шкапу, занимавшему видное место в зале. Мы подняли глаза и прочли следующее: «1855-го года, мая 13-го, в селе Спасском, в сей самой комнате Андрей Брандахлыстов, называвший себя первым бильярдным игроком в России, был обыгран на бильярде хозяином сего дома, имевшим в руках не кий, а простую палку. Прохожий! Пусть сей пример послужит тебе целебным бальзамом и спасет тебя от хвастовства и Самонадеянности».

Надо было видеть, с каким огорченным, важным, горделивым видом прикалывал Буйновидов эту бумагу к шкапу! С него можно было рисовать Катона¹⁰⁰ или, по крайней мере, Тимона-афинянина!¹⁰¹

С этого вечера Петр Петрович Буйновидов стал общим любимцем, а Брандахлыстов перенес свои подвиги в ту часть сада, где стояли кегли. Всякий день приходилось вытаскивать новый запас кегель – ни одна партия не выдерживала его ударов!

⁹⁹ Луций Юний Брут – легендарный основатель республиканского строя в Риме, после изгнания Тарквиния Гордого ставший первым римским консулом.

¹⁰⁰ Катон (95–46 гг. до н.э.) – древнеримский политический деятель, республиканец и философ, покончивший жизнь самоубийством после поражения республиканской армии.

¹⁰¹ Тимон Афинский – легендарный афинский мизантроп, живший в эпоху Пелопоннесских войн (431–404 гг. до н.э.).

Е. А. Яблоков

О СТРАННОСТЯХ ЛЮБВИ

Предисловие к двум публикациям

*Томасу Лангераку,
впервые опубликовавшему
рассказ «Антисексус»*

Перед нами две комедии на сходную тему, созданные почти одновременно, в середине 1920-х гг. В основе их сюжетов лежит коллизия, сравнительно новая и модная для

той эпохи – речь идет о взаимоотношениях людей и машин, социальная сатира замешена на «научной» фантастике. Авторы этих пьес не просто были знакомы друг с другом, но и творчески сотрудничали, поскольку имели непосредственное отношение к знаменитому театру «Кривое зеркало». Судьбы комедий тоже оказались сходными: обе пролежали в архиве почти 90 лет и лишь сейчас становятся известны читателю. Правда, одна из них в свое время была поставлена на сцене, но это не помешало последующему забвению.

Первая (по хронологии) пьеса написана человеком, имя которого в истории русского театра XX в. является одним из известнейших. *Николай Николаевич Евреинов* (1879–1953) не только режиссер¹, драматург, музыкант и художник, но также теоретик и реформатор театра, психолог и философ, в чьей концепции категории игры и театральности обрели всеобъемлющее значение².

Комедия из «американской» жизни была создана во Франции³, где Евреинов с женой находились с мая 1925 г. (в 1926 г. они на некоторое время переедут в США). Косвенным свидетельством служит фраза В. В. Каменского в письме к Евреинову, датированном зимой 1925/1926 г.: «Очень мне хочется прочесть твой “Электропоцелуй”»⁴, – судя по всему, первоначально у комедии было именно такое название. Затем из него возник подзаголовок «Радиопоцелуй» – он присутствует в машинописи, однако зачеркнут; вместо него утвердилось заглавие «*Робот любви*».

Пьеса со сходным названием «*Ликвидация любви*» (и подзаголовком «Сцены из будущих времен») принадлежит автору куда менее известному – *Николаю Григорьевичу Смирнову* (1890–1933). Написана она, по-видимому, в начале 1926 г., т.е. всего через несколько месяцев после «Робота любви». Думается, Смирнов читал комедию Евреинова

¹ В одном только «Кривом зеркале» им поставлено около ста спектаклей.

² См.: *Джурова Т. С.* Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. СПб., 2010.

³ На титульном листе машинописи указан от руки (по-видимому, самим автором) парижский адрес Евреинова.

⁴ *Каменский В.* «Мне пора быть с вами в Нью-Йорке...»: письма к Николаю Евреинову // Знамя. 1999. № 7.

– она не публиковалась и не ставилась, но ленинградские «кривозеркальцы» ее, скорее всего, знали; если это так, то «Ликвидация любви» могла явиться своеобразным шутилым (точнее, полушутливым) «ответом» Евреину.

Несмотря на несравнимо меньшую популярность Смирнова, для историка литературы его пьеса, пожалуй, более интересна, поскольку была *поставлена* в СССР, причем игралась в двух главных городах страны (о спектаклях в других местах пока ничего неизвестно).

Н. Г. Смирнов родился в 1890 г. в Вязьме; в 1912 г. окончил юридический факультет Московского университета. В 1921–1922 гг. руководил Театром революционной сатиры в Калуге⁵. Затем переехал в Москву, где в основном выступал как детский автор: самым известным его произведением является повесть «Джек Восьмеркин – “американец”» (1930; в 1986 г. экранизирована). Умер своей смертью в 1933 г., похоронен на Новодевичьем кладбище.

Около пятнадцати лет – с начала 1910-х до 1927 г. – Смирнов писал для «Кривого зеркала». Специально для этого театра предназначалась и «Ликвидация любви»; именно там она была в 1926 г. поставлена – спектакль назывался «Декрет об отмене любви». В конце мая – начале июня того же года театр гастролировал в Москве с двумя программами, и «Декрет...» входил в одну из них. В журнале «Новый зритель» (1926. № 21. С. 15) сообщалось:

Гастроли «Кривого зеркала» в Москве начались 22 мая и закончатся 6 июня. Спектакли происходят в помещении Театра Революции (ныне Театр им. В. Маяковского. – *Е. Я.*). <...>

В репертуаре две программы; первая программа – сцены будущего в шести картинах Н. Смирнова и С. Щербакова «Декрет об отмене любви»⁶, «Пародия на классический ба-

⁵ См.: *Бедлинский К. Б.* Калужский театр. Тула, 1977.

⁶ Фамилия С. С. Щербакова указана здесь по ошибке. Однако он был постоянным «кривозеркальным» автором, неоднократно выступая в «паре» со Смирновым – например, в том же году они написали одноактную пародию «Торжественное заседание “Кривого зеркала” по вопросам режима экономии в быте и в искусстве» (заявление в Главрепертком с просьбой разрешить ее исполнение датировано 26 октября 1926 г.). Она построена как ряд выступлений, в которых представители ряда организаций предлагают idiotические проекты «рационализации» (сегодня бы это назвали «оптимизацией») различных сфер жизни.

лет», «Зачарованный и разочарованный лес» и злободневная пародия К. Мазовского «Оформление быта».

Вторая программа – пародия С. Томского и А. Туманского «Последний заговор, или Распутин на троне».

В другом номере того же журнала (№ 20. С. 24) находим полную афишу спектакля:

Декрет об отмене любви

Сцены из будущих времен в 6 карт<инах> Н. Г. Смирнова	
Профессор Зунд, гениальный изобретатель	Слободской
Энтуза, артистка театра буржуазн<ой> культуры	Красовская
Контакт, секретарь Законодательн<ого> Корпуса	Ленский
Структура, комиссар по отмене любви	Холмская
Председатель Законодательного Корпуса	Шульгин
Представитель справедливости	Александров
Представительница просвещения малолетних	Светлова
Представитель механизации Космоса	Никольский
Комиссар танцев	Шубин
Гавот и Эмоция, члены ЦК Союз<а> по охране любви	Лодинг, Зиматова
Представительница Зондских островов	***

С «Ликвидацией любви» перекликается, например, «проект подсекции по половым отношениям», доложенный ее ученым секретарем:

«Волосачева: <...> ...Взамен устаревших форм любовных отношений, поглощающих колоссальное количество рабочего времени и влекущих за собой износ одежды на коленях и в других местах, нами выработана новая стандарт-форма пол-отношений. В основе ее лежит анкета, которая в сорока экземплярах вручается каждому гражданину, достигшему половой зрелости. Анкета содержит следующие вопросы: имя, фамилия, возраст, пол, свободен или занят, отношение к половым отношениям, отношение к венерическим болезням, отношение к предыдущим половым отношениям. Анкета заполняется по всем пунктам без прочеркиваний и носится в боковом кармане. В случае нужды происходит обмен анкетами, и весь предварительный процесс протекает в следующих стандартизованных формах. Профессор, будьте добры, метроном. На три четверти.

Вознесенский пускает метроном.

Вставная сцена. Она в спортивном костюме, физкультурит. Он входит, физкультурит, обращает внимание на нее. Обмениваются анкетами, читают, бросаются друг другу в объятья.

Вознесенский. Финис! Итак, стандарт-форма требует в десять раз меньше времени и приводит к тем же результатам, что является принципом режима экономии» (РГА/ЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 2683. Л. 14–15).

Старшая старушенция
Старшая беременная
Комитетчики

Нижинский
Полуянова
Рахманова,
Вейдеман,
Понна,
Каверзин,
Стригушенко
Рахманова,
Вейдеман,
Зиматова

Дети

В 3-ей картине исполняют романс Рахманова и Стригушенко.
Стихи Светлова.
Постановка Г. Н. Крижицкого.

22 мая 1926 г. газета «Правда» (публиковавшая и рекламные объявления) информировала, что с 18 мая открыта продажа билетов на спектакли «кривозеркальцев». На 25–30 мая «Правда» анонсирует программу, включающую «Декрет об отмене любви»⁷; в афише «Нового зрителя» (1926. № 21. С. 4) тоже говорится, что 25–30 мая в Театре Революции ежедневно идет «“Декрет об отмене любви” и др.». С 1 июня в «Правде» объявлена уже другая программа «Кривого зеркала»⁸, а 6 июня дан анонс: «Последняя гастроль». Таким образом, «Декрет...», по-видимому, был сыгран в Москве шесть раз.

Сравнив афишу спектакля с текстом комедии, нетрудно заметить, что она ставилась в «усеченном» виде: например, в сценической версии отсутствовал один из самых смешных (и «рискованных») эпизодов – сцена на Островах любви. Детали «кривозеркального» спектакля неизвестны, о нем, к сожалению, нет никакой информации. Что касается откликов, удалось обнаружить пока лишь одну рецензию, в которой упомянута постановка пьесы Смирнова⁹; критик, подписавшийся инициалами «Ан. Глад» (псевдоним А. А. Гла-

⁷ В нее входили также постановки «Оформление быта», «Зачарованный и разочарованный лес», «Отчаяние».

⁸ «Распутин на троне, или Последний заговор», «Монастырский садовник», «Назад к Островскому», «Оформление быта», «Интермедия».

⁹ Небольшая рецензия (за подписью «Н. В.»), посвященная гастролям «Кривого зеркала», есть и в газете «Известия» (1926. 5 июня), но про «Декрет...» в ней не упоминается.

дышева), оценил произведение невысоко, но намекнул на его «опасный» смысл – и, вероятно, в силу этого воздержался от подробностей, ни слова не сказав о спектакле как таковом:

На грани дозволенного» скользит одна из основных вещей репертуара «Кривого зеркала» – пьеса «Декрет об отмене любви». Это даже не пьеса. Тема ее, не разработанная драматически – сама по себе благодарная и «пикантная», – виснет в воздухе, кажется чем-то случайным и надуманным. Это мозаика острых словечек, метких штрихов и тонких «намеков». И кажется – будь у автора концепция вещи, будь в пьесе конкретный пародийный замысел, будь театр немножечко пооткровеннее в своих намеках, и результаты получились бы неожиданные для тех, кто сейчас простодушно смеется (больше, впрочем, скучает) над этой «невинной» пародией...¹⁰

Под озадачившей критика «пикантной» темой, возможно, имелись в виду сексуальные мотивы. Однако скорее подразумевались политические аллюзии: к 1926 г. в СССР был, по существу, свернут НЭП, и изображенные Смирновым отношения человека и государства вызывали вполне определенные ассоциации. Недаром некоторыми деталями (например, распространенностью воздушных аппаратов, именуемых «аэро») «Ликвидация любви» напоминает замятинский роман «Мы».

Что касается так называемой «проблемы пола», с которой связаны сюжеты обеих комедий, она в середине 1920-х гг. была, как известно, предметом широкой дискуссии, затронувшей и художественную литературу¹¹. В этом отношении произведения Евреинова и Смирнова вполне актуальны – однако отличаются от массива соответствующих произведений сочетанием «проблемы пола» с темой «живой машины».

«Андроидный»¹² сюжет комедии «Робот любви» заставляет вспомнить прежде всего знаменитую пьесу Карела

¹⁰ *Глад Ан.* «Кривое зеркало»: по поводу гастролей в Москве // *Новый зритель.* 1926. № 24. С. 10.

¹¹ Те же Смирнов и Щербаков в 1927 г. напишут для «Кривого зеркала» одноактный водевиль «Любовь с черемухой», заглавие которого пародирует один из тогдашних литературных «хитов», посвященных «проблеме пола», – рассказ П. С. Романова «Без черемухи» (1926).

¹² Наряду с привычным словом «андроид» в специальной литературе используется «парный» термин «гиноид» – применительно к пьесе Евреинова он является более подходящим.

Чапек «RUR» (1920), в которой впервые появилось слово «робот». В 1923 г. она была переведена на русский язык и в следующем году вышла в Ленинграде¹³, а также в Праге¹⁴.

Быстро распространившееся в мировой культуре слово «робот» стало ассоциироваться прежде всего с *механическими* андроидами (такую ситуацию видим уже в пьесе Евреинова, написанной всего через год-полтора после выхода русских переводов «RUR»). Между тем у Чапека роботы – существа *органические*, отличающиеся от людей только отсутствием души: вспомним гетевского Гомункулуса.¹⁵ Впрочем, в финале «RUR» у роботов зарождается и душа – а поскольку люди, переставшие производить потомство, вымирают, мир оказывается на пороге новой эры: обретшие чувства и получившие стимул к «естественному» размножению роботы сменяют людей на «эволюционной» (если в данном случае уместно это слово) лестнице.

В драме «RUR» люди и роботы, несмотря на «телесное» подобие, различны в «видовом» отношении и не «смешиваются» друг с другом. Что касается комедии Евреинова, в ней изображена карикатурная «любовь» между человеком и роботом-гиноидом, звучит даже намек на эротические отношения между ними. Маникюрщик и, говоря современным языком, визажист Арчибальд, профессионально превращающий людей в «кукол», сам оказывается скорее куклой, чем человеком.

Тема робота-андроида в литературе XX в. ассимилировала традиционную «кукольно-машинную» топику, ак-

¹³ См.: Чапек К. «ВУР»: Верстандовы универсальные работари. Л., 1924. В этом издании слово «робот» отсутствовало – вместо него переводчики И. Б. Мандельштам и Е. Г. Геркен придумали слово «работарь». Соответственно, оригинальное заглавие «RUR: Rossum's Universal Robots» («Универсальные роботы Россума») было передано как ««ВУР»: Верстандовы универсальные работари» (фамилия изобретателя, ассоциирующаяся с чешским словом rozum – разум, заменена немецким эквивалентом Verstand, причем это слово воспроизведено в транслитерации, а не так, как оно произносится по-немецки).

¹⁴ Перевод был сделан И. Ф. Калиниковым. Книга имеет заглавие «RUR. Rossum's universal robots: Коллективная драма в 3-х действиях с прологом». Именно благодаря данному тексту слово «робот» проникло в русский язык.

¹⁵ Гёте И. В. Фауст / пер. Н. А. Холодковского. М., 2006.

тивно развивавшуюся еще в эпоху романтизма – например, Э. Т. А. Гофманом («Автомат», «Песочный человек»), А. фон Арнимом («Изабелла Египетская»), М. Шелли («Франкенштейн, или Современный Прометей») и др. В русской литературе послереволюционного времени очевидна актуализация образа куклы – иногда с позитивными (например, у Ю. К. Олеши в сказке «Три толстяка», 1924), но чаще с негативными коннотациями: «Последняя сказка про Фиту» (1917) и «Мы» (1920) Е. И. Замятина, «Серый автомобиль» (1925) А. С. Грина, «Повесть непогашенной луны» (1926) Б. А. Пильняка, «Собачье сердце» (1925) и «Зойкина квартира» (1926) М. А. Булгакова, «Зависть» (1927) Олеши и пр.

Главным фактором, обусловившим всплеск «кукольно-андроидных» мотивов, была реальная историческая ситуация в России. Мы имеем в виду не только тоталитарный режим, но и некоторые научные школы, возникшие еще в 1910-х гг.: например, идеи пролеткультовских деятелей А. А. Богданова, П. М. Керженцева, А. К. Гастева нашли практическое воплощение в работе Центрального института труда (ЦИТ), возглавлявшегося Гастевым¹⁶. Характерно, что в комедии Смирнова «взамен» любви предложена биомеханика – подразумевается не столько сложившаяся к 1922 г. теория сценического движения В. Э. Мейерхольда, сколько гастевская доктрина, в соответствии с которой машина организует действия рабочего, воспитывает самодисциплину и интеллект – человек «машинизируется»; в ЦИТ существовала специальная биомеханическая лаборатория¹⁷.

У Евреинова в «Роботе любви» граница между людьми и «андроидами» проведена «внутри» человеческого мира: не все человекоподобные существа «одушевлены», не все оказываются людьми в полном смысле слова. Впрочем, водеvilная история завершается вполне благополучно: «куклы» (не важно, механические или органические) остаются прозябать в технократической цивилизации, «подлинные» же люди отправляются жить в «природу» – Греция ассоциируется с идиллической античностью, Аркадией.

¹⁶ См.: *Сироткина И. Е.* Биомеханика : между наукой и искусством // Вопросы естествознания и техники. 2011. № 1.

¹⁷ См.: Там же. С. 53–56.

Что касается пьесы Смирнова, ее автор заимствовал у Чапека (конечно, в травестирированном виде) основополагающий образ «матери-машины». В «RUR» роботы производятся как механизмы, но являются организмами. Таким образом, понятие «производство» объединяет два противоположных значения – фабрикация искусственного и рождение живого; соответственно, производящая машина сама ассоциируется с природным существом. Один из персонажей, Фабри, говорит: «Большой прогресс заключается в том, чтобы рожать посредством машины. Это удобнее и быстрее»¹⁸. В заключительном действии, когда роботы просят единственного оставшегося в живых человека, Алквис-та, восстановить утерянный секрет производства живой протоплазмы, робот Дамон надеется: «Мы будем рожать машиною. Мы пустим в ход тысячу паровых матерей»¹⁹. Смирнов в комедии пародийно развивает чапековскую тему, показывая, как изобретение «матери-машины» ведет к превращению людей в «андроидов».

Пьеса Чапека имела в СССР особую историю. Осенью 1923 г. А. Н. Толстой, вернувшийся из эмиграции, написал по мотивам «RUR» (довольно беззастенчиво используя ее фабулу) драму «Бунт машин»²⁰. Впрочем, она не была простым переложением: в отличие от «RUR» Толстой фактически создал «двойной» сюжет – пьесу в пьесе. Безработный Обыватель, подвизающийся в театре на мелких ролях, в течение всего действия выполняет «остраняющую» функцию, недоброжелательно комментируя идущий на сцене спектакль, в котором мотивы «RUR» смешаны с эпизодами «классовой борьбы». Граница между двумя «реальностями» – сценой (условно – мира за занавесом) и просцениумом (перед занавесом) здесь проницаема; поэтому, например, роботы (в «Бунте машин» их называют «работниками» и «искусственными людьми»²¹) действуют, в частности, в

¹⁸ Чапек К. Указ. соч. С. 29.

¹⁹ Там же. С. 120.

²⁰ Похоже, что заглавие также заимствовано: в 1921 г. в Париже был издан «эпический фарс для кино» Р. Роллана «La révolte des machines ou la pensée déchaînée» («Восстание машин, или Разбушевавшийся разум»).

²¹ Учтем, что практически одновременно с созданием «Бунта машин» Толстой сделал литературную обработку выполненного

современном Петрограде; а Обыватель, оказавшись «внутри» идущей на сцене пьесы, «выписывает» к себе жену, которая и прибывает из какой-то «внесценической» реальности. Затем оба оказываются «в пьесе» – уже в Нью-Йорке, который захвачен роботами; чтобы спасти свои жизни, Обыватель с женой вынуждены сами притворяться «искусственными» – после чего роботы мобилизуют Обывателя на войну против людей. В итоге Обыватель называет «сценическую» пьесу «отвратительной»²², и они с женой тайком пробираются по льду за некую границу²³, «выходя из игры» во всех смыслах.

Такая «многослойность» художественного мира вполне соответствует «кривозеркальной» эстетике, предполагавшей разного рода «игры» с театральной условностью²⁴. В евреинской пьесе очевидна оппозиция двух миров – технократически-бездушной цивилизации США и «живой», близкой к природе культуры Греческого архипелага. Занятно, что, реализуя «диалог» между этими хронотопами, Евреинов 90 лет назад применил вполне современные «мультимедийные» возможности: в «Роботе любви» функционирует телефонный автоответчик (пусть на основе фонографа) и герои, говоря сегодняшним языком, общаются по скайпу – для этого использована кинопроекция.

В пьесе Смирнова карикатурной «Аркадией» предстают Острова любви – царство неконтролируемых инстинктов (своеобразное воплощение теории «стакана воды»), где царит сплошной секс и «любовные эмигранты» сами превра-

Н. И. Петровской перевода повести К. Коллоди «Приключения Пинокио» (книга была издана в 1924 г. в Берлине). В ее основе приключения деревянной куклы, которая в итоге «оживает»: герой превращается в мальчика, а безжизненный «деревянный петрушка» остается сидеть на полу (*Коллоди К. Приключения Пинокио // История деревянного человечка. М., 2007. С. 290*).

²² Толстой А. Бунт машин // Звезда. 1924. № 2. С. 80.

²³ Там же. С. 84–85.

²⁴ Ярким примером взаимопроникновения «театра» и «жизни», внесения «игрового» начала в обыденную реальность служит трилогия Евреинова «Двойной театр» (*Евреинов Н. М. Двойной театр: самое главное. Корабль праведных. Театр вечной войны. М., 2007*).

тились в «роботов любви»: Пароксизм и Экстаз, в сущности, немногим отличаются от Арчибальда.

Отметим, что само имя Арчибальд показывает связь «Робота любви» именно с «Бунтом машин»: в пьесе Чапека имя ученого, благодаря которому стало возможно производство роботов, не названо; у Толстого же секрет «оживления» протоплазмы (животворная субстанция, именуемая феогеном²⁵) открыт гениальным физиологом Арчибальдом Мореєм²⁶. По пародийной логике еврейновский персонаж с тем же именем Арчибальд и «хитрой» фамилией Фукс (*нем.* лиса) сам уподоблен кукле-андроиду.

Существенное различие между пьесами Смирнова и Еврейнова состоит в том, что если в «Роботе любви» все кончается довольно мирно и намечается даже возможность гармонизации отношений между «культурой» и «натурой», то в «Ликвидации любви» у «хепши-энда» совсем иной, отнюдь не идиллический смысл. Обратим внимание на две явно сходные и контрастные по смыслу сцены. Сперва Энтуза, притворившаяся беременной, вынимает из фальшивого «живота» бомбу и бросает ее в Структуру – взрыв, исходящий буквально из женской «утробы», символизирует бунт «естества» против предельно рационализированного бытия. Диаметрально противоположный смысл имеет финальная сцена, где псевдобеременная женщина, в апофеозе всеобщего веселья вырывающаяся из толпы танцующих, достает из «живота» бубен и, ударяя в него, дополнительно поднимает «градус» торжества. Перед нами «реализованная» метафора опустошенности человека и, так сказать, пустозвонности его бытия; комедия превращается в трагикомедию.

Пьеса Смирнова вызывает особый интерес в «воронежском» контексте, поскольку отчасти проясняет историю создания рассказа А. П. Платонова «Антисексус» – одного из самых необычных и «эпатажных» произведений писателя. Время, когда «кривозеркальцы» гастролировали в

²⁵ *Греч.* «богорожденный», «богоданный». См.: Толстой А. Указ. соч. С. 87.

²⁶ Фамилия, возможно, призвана вызывать ассоциации с лат. *mors* – смерть (кстати, по отношению к этому слову фамилия Россум выглядит как анаграмма). См.: Там же. С. 56.

Москве, было переломным периодом в жизни Платонова: именно тогда завершался «воронежский» этап его биографии и начинался «московский». С 1 мая 1926 г. писатель числился секретарем секции ЦК Всеработземлеса в Москве и, как явствует из подписанной им справки, в течение мая всего шесть дней отсутствовал на новой московской службе, остальное же время «был в распоряжении ЦК»²⁷. Таким образом, он в принципе мог видеть спектакль «Декрет об отмене любви», игравшийся, как мы помним, ежедневно с 25 по 30 мая.

Точно известен момент завершения работы над «Антисексусом»: в начале января 1927 г. Платонов (в Тамбове) отдаст его машинистке в перепечатку²⁸. Однако для того чтобы определить время зарождения замысла, не доставало данных. Теперь можно предположить, что первые наброски «Антисексуса» возникли в конце мая – начале июня 1926 г.²⁹ и стимулом явился «кривозеркальный» спектакль: между платоновским рассказом и пьесой Смирнова есть существенные черты сходства.

В обоих случаях речь идет о регулировании сексуальных отношений с помощью машины. Вопрос деторождения в

²⁷ Первый год московской жизни А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова : проблемы творчества. М., 2003. Вып. 5. С. 646.

²⁸ Платонов А. «...я прожил жизнь» : письма. 1920–1950 гг. М., 2013. С. 183.

²⁹ Имеется еще один аргумент, подтверждающий эту гипотезу. В черновых набросках «Антисексуса» содержался не включенный в окончательный текст рассказа отзыв французского президента Думерга, в котором затронута тема Рифской войны (Риф – берберский эмират, созданный в 1921 г. в результате восстания в Северном Марокко), причем о ней говорится как об окончившейся (*Платонов А. П.* Соч. М., 2004. Т. 1. Кн. 1. С. 548). Однако дело в том, что эта война завершилась буквально «синхронно» с московскими гастролями «кривозеркальцев» – в последнюю неделю мая 1926 г. Ср. заглавия тогдашних заметок в «Правде»: 7 мая – «Франция готовится возобновление войны в Марокко»; 9 мая – «Франция и Испания возобновляют войну в Марокко»; 20 мая – «Бои в Марокко»; 25 мая – «Абд-Эль-Крим (вождь восстания рифских племен. – *Е. Я.*) снова предлагает мир»; 26 мая – «Франция не хочет мира в Марокко»; 27 мая – «Абд-Эль-Крим возвращает пленных», «Капитуляция Абд-Эль-Крима»; 28 мая – «Абд-Эль-Крим сдался французам»; 29 мая – «Марокко – опять яблоко раздора»; 30 мая – «Франция и Испания приступают к разделу Рифа».

«Антисексусе» обойден. Из рекламы аппарата следует, что «машинное» наслаждение эффективнее, чем естественное; однако если сексуальные потребности могут полностью удовлетворяться «машинным» способом, остается неясным – предполагается ли сохранение естественного воспроизводства человеческого рода или это дело тоже должно быть «поручено» машине. В пьесе Смирнова актуализирована именно репродуктивная тема; а поскольку слово «любовь» звучит здесь практически как эвфемизм слова «секс», машина Заундза, «избавившая» людей от любви, есть в буквальном смысле «антисексус» (кстати, в платоновском рассказе секс в принципе не отрицается и не отменяется – речь идет лишь об ином его «объекте»).

При этом у платоновского рассказа есть кое-что общее и с комедией Евреинова – точнее, с ее «побочной» коллизией (которая, как можно предположить по динамике названий, сперва была главной). Имеется в виду аппарат «радиопощуи», призванный передавать «все, что связано с нашей интимной сферой, с нашим эротическим “я”», превращая нервную энергию в электромагнитные волны (и наоборот). Характерно, что в «Антисексусе» рекламируемый аппарат тоже назван электромагнитным и, судя по всему, оказывает воздействие посредством соответствующего поля.

Как видим, тема «машинного», «электромагнитного» регулирования сферы пола была актуальна в литературе и даже присутствовала на московской сцене буквально в тот период, когда создавался платоновский рассказ. Впрочем, необходимо подчеркнуть важный нюанс. Пьесы Евреинова и Смирнова – сатирические комедии: «человеческое» в них явно выше «машинного». В платоновском же творчестве данная оппозиция не столь явственна – многие персонажи писателя пребывают в состоянии, которое мы в свое время охарактеризовали как «машинофилию»³⁰.

Это вполне очевидно, когда «партнером» человека у Платонова выступает механическое «существо», например паровоз³¹. Однако имеются более сложные случаи – таков

³⁰ Яблоков Е. А. Хор солистов : проблемы и герои русской литературы первой половины XX века. СПб., 2014. С. 440.

³¹ Между прочим, у Платонова имеется и классический «робот»: это «железный человек» Кузьма из пьесы «Шарманка» – который,

рассказ «Фро» (1936), где принципиальное различие между главными героями состоит в том, что в отличие от Фроси ее муж Федор в равной мере принадлежит «органической» и «механической» сферам бытия: он «чувствовал машинные механизмы с точностью собственной плоти. <...> ...имел свойство чувствовать величину напряжения электрического тока как личную страсть. <...> По ночам Фрося часто тосковала, что она только женщина и не может чувствовать себя микрофарадой, паровозом, электричеством, а Федор может»³². Персонально-«телесные» отношения здесь отождествляются с электромагнитными явлениями – электричество представлено как атрибут бытия во всеобъемлющем смысле, явление не только физическое, но и метафизическое, сродное эросу во всех его «ипостасях».

В заключение скажем, что «кривозеркальный» спектакль «Декрет об отмене любви» повлиял, по-видимому, не только на платоновский «Антисексус». Например, осенью того же 1926 г. появилась пьеса С. М. Третьякова «Хочу ребенка», которая отчасти перекликается с пьесой Смирнова. А спустя некоторое время (уже не на исходе НЭПа, а в преддверии «великого перелома») в первой сцене комедии В. В. Маяковского «Клоп» (1928) прозвучит рекламный текст Разносчика кукол, словно отсылающий к «Ликвидации любви» с ее образом Комиссара танцев и «общетанцевальным» финалом:

Танцующие люди
из балетных студий.
Лучшая игрушка
в саду и дома,
танцует по указанию
самого наркома!³³

впрочем, довольно быстро «очеловечивается» и вследствие этого решает отказаться от жизни, т.е. фактически кончает самоубийством (см.: Яблоков Е. А. Указ. соч. С. 682–683).

³² Платонов А. Собрание сочинений : в 8 т. М., 2010. Т. 4. С. 413–414.

³³ Маяковский В. В. Полн. собр. сочинений : в 13 т. М., 1958. Т. 11. С. 217.

Н. Н. Евреинов

РОБОТ ЛЮБВИ

Комедия в трех актах

Публикация, подготовка текста и примечания Е. А. Яблокова

Действующие лица:

Джонатан Хайг – директор кинопредприятия.

Бетси – его жена.

Томас – их сын, ученый изобретатель.

Аста Бёрнс – кинозвезда (и ее «робот»).

Конрад – ее кузен, студент, радиотехник.

Арчибальд Фукс – эксперт маникюра.

Клара – ученая прислуга.

Действие происходит в близком будущем, одновременно в Западной Америке и на одном из островов Греческого архипелага.

Все три акта этой комедии разыгрываются в кабинете ученого изобретателя, у которого ни один из предметов домашнего обихода не обойден гением усовершенствования и находчивости.

Кабинет этот – отнюдь не глубокий – достаточно просторен все же, чтобы вместить в своих пределах (без риска загромоздить его) целый ряд всевозможных аппаратов затейной конструкции, назначение коих в большинстве – можно заранее сказать – известно современному зрителю только отчасти и понаслышке.

На средней стене – прямо против зрителя – виден большой телевизионный экран (играющий по ходу действия исключительно важную роль в данной пьесе) и изящно оформленный аппарат того же назначения. Сверху к экрану приделана подвижная деревянная штора вроде тех, что имеются у рабочих бюро и конторок; дабы вид экрана не отвлекал напрасно внимания публики, эта штора при экране автоматически поднимается к моменту телевизионной проекции, а также спускается, когда ее нет.

Две двери: направо – в коридор, налево – в лабораторию.

Около двери налево – узкий письменный стол несколько необычной конструкции с комфортабельным стулом перед ним.

Направо, в отдаленном углу – подвижная этажерка с книгами. Под нею – низкий диван.

Направо, у авансцены, портативный рентгеновский аппарат небольших размеров.

Налево – у авансцены же – загадочной конфигурации кресло, похожее немного на кресло из одонтологического кабинета.

Недалеко от телевизионного аппарата – обыкновенный телефон с громкоговорителем и диктофоном.

На стенах вместо картин таблицы с вычислениями, всевозможные карты и полки с экспериментальными приборами и моделями машин.

Потолок представляет собою ярко начищенный паркет с сиденьями вокруг в виде низеньких табуреточек.

Кабинет равномерно залит приятным ярким светом, исходящим из хорошо маскированных источников освещения.

Дальнейшие подробности сценического монтажа выясняются вместе с ходом действия.

АКТ I

При поднятии занавеса сцена пуста. Слышен повторный звонок телефона. Справа входит Клара, в наkolке на седых буклях, каучуковом переднике и с очками на носу – тип старой девы, лет пятидесяти, с ложно-светскими манерами экономки зажиточного семейства.

Клара (*подойдя к телефону*). К сожалению, нет дома... Он проверяет телевизионные снасти на крыше... Не беспокойтесь, я вызову его к тому времени... Что? Желаете запечатлеть? В таком случае диктофон к вашим услугам. (*Придвигает к телефону громкоговоритель и подставляет диктофон.*)

Из передней слышен звонок. Клара быстро уходит направо.

Голос Асты Бёрнс (*раздающийся из громкоговорителя*). Милый Томми, я заеду через двадцать минут и завезу вам подарок, чтобы вы не скучали, пока я буду крутить но-

вый фильм вдали от Америки. Да – самое главное! Я улетаю сегодня, а не завтра, так как съемка «Пенелопы» начнется в среду вместо четверга. Будет очень обидно, если, улетаая в такую даль, я не застаю вашу мать, с которой хотела бы сердечно проститься. До скорого свидания. Аста Бёрнс.

Незадолго до конца последней фразы в комнату заглядывает Клара и прислушивается, чтобы с окончанием речи попросить войти Арчибальда Фукса. Последний являет своей внешностью нечто среднее между породистым джентльменом и развязным парикмахером: красавец не первой молодости, с золотистой шевелюрой и рыжеватыми усами; от его «неотразимой» внешности *bel homme*’а становится смешно и неловко.

Клара (*с кокетливой учтивостью*). Простите, сэр, вам придется обождать здесь, так как в гостиной начался ремонт, а миссис Хайг принимает у себя хлористую ванну.

Арчибальд (*снимая перчатки*). Простудилась?

Клара. Немного; через десять минут она выздоровеет.

Арчибальд (*смотря на часы*). Вы в этом уверены?

Клара. Еще бы! В хлористой ванне сразу гибнут малейшие микробы!

Арчибальд (*пытаясь остричь*). Даже микробы каприза.

Клара (*смеясь*). Увы!

Арчибальд. Ну а как с ногтями миссис Хайг после моей последней полировки?

Клара. Гм... На безымянном пальце опять ноготь сморщился.

Арчибальд. Опять? Я положил на него столько труда.

Клара (*конфиденциально*). При таком преклонном возрасте удивительно, что все ее ногти не сморщились.

Арчибальд. Ах, бросьте! Не в этом причина.

Клара. Конечно, вам как эксперту маникюра дело виднее. Но все же, по-моему, вы придаете слишком мало значения возрасту женщины.

Арчибальд (*шутливо*). Профессиональная черта. Маникюр приучает на все смотреть «сквозь пальцы».

Клара (*смеясь*). Садитесь, пожалуйста!

Подходит к телефону, снимает с него громкоговоритель и отодвигает диктофон в сторону. В это время Арчибальд садится на полуметаллическое кресло и тотчас же с легким криком вскакивает с него.

Арчибальд (*испуганно*). Что это такое?

Клара (*с улыбкой*). Пустяки! Это энергетическое кресло... Я думала, оно разряжено! Мистер Хайг ужасно рассеянный человек! Как, впрочем, все ученые!

Арчибальд (*оглядывая комнату*). Нда-с, знаете ли, обстановочка, я вам доложу!

Клара. Говорят, люди только вследствие рассеянности и могут стать изобретателями. Правда это?

Арчибальд. Стать учеными, вы хотите сказать? (*Подходит к двойному каучуковому рукаву у стены.*) А это что такое?

Дотрагивается до колесика у каучукового аппарата. Раздается гул морской sireны, от которого Арчибальд сразу съезживается.

Фу, черт возьми!

Клара (*мигом останавливает гул прикосновением к колесу*). Это пылесос новой конструкции.

Арчибальд. Как вы не боитесь здесь служить, дорогая?

Клара. Служить? (*С горькой улыбкой.*) Да разве вы не видите, что здесь все делается автоматически! Никакой работы почти не осталось.

Арчибальд. Да что вы! А кто же здесь готовит обед в таком случае? Ведь чтобы зажарить бифштекс, например... надо его в некотором смысле зажарить! Не может же он сам зажариться...

Клара (*с иронией*). Бифштекс? Ха-ха! Да разве вы не слышали о нашей «химической кухне»? В этом доме помещаны на препаратах питательных кулинарных веществ!

Арчибальд. «Химическая кухня»... Нет, знаете ли, я в этой области старовер и всегда предпочту самый простой бифштекс лучшему «химическому бланманже». (*Облокачивается спиной на рентгеновский аппарат.*)

Клара. Осторожнее, сэр, там стекло – не раздавите!

Арчибальд (*оборачиваясь*). А это что за машина?

Клара. Новый рентгеновский аппарат.

Арчибальд (*поглаживая рукой аппарат*). Дорогая штука, должно быть?

Клара. Это еще что! Вы спросите лучше, во сколько ему этот паркет на потолке обошелся!

Арчибальд (*разглядывая потолок*). А для чего он?

Клара. Как для чего? Для танцев, для званных вечеров!

Арчибальд. Но... если вы не издеваетесь... кто же согласится – позвольте вас спросить – плясать вниз головой, или, вернее, кверху ногами?

Клара. Как! Вы, значит, ничего не слышали о «вертящихся комнатах», обусловленных квартирным кризисом?

Арчибальд. О «вертящихся комнатах»?

Клара. Ну да – с двусторонним использованием жилой площади.

Арчибальд. В первый раз слышу! Вот так изобретение!

Клара. Еще бы! Из одной комнаты вы за ту же цену выгадываете две. Стоит лишь подойти к двери, нажать моторный рычаг, и на месте кабинета возникает салон.

Арчибальд. Поразительно!

Клара. Еще бы! (*Прислушивается.*) Никак, звонят? Ах, нет, это у соседей...

Арчибальд. Замечательно! Почему меня до сих пор ни разу сюда не пускали?

Клара. Мистер Хайг вечно занят! Он работает как машина! Не говоря уже о том... (*Мнется.*)

Арчибальд. О чем?

Клара. ...Что он сын своей матери.

Арчибальд. Ну, это так естественно!

Клара. Конечно! Но то, что вы ухаживаете за его матерью, он находит – представьте себе – неестественным.

Арчибальд. Он находит ее слишком старой?

Клара. Нет, но... Во-первых, миссис Хайг еще не получила развода...

Арчибальд. Она, однако, уже разошлась со своим Джонатаном.

Клара. Но не развелась! А это не одно и то же.

Арчибальд. Юридическая тонкость, и больше ничего!

Клара. И, однако, от этой тонкости зависит, *кто* наследует, в качестве мужа, состояние миссис Хайг.

Арчибальд (*фальшиво*). Разве она так уж богата?

К л а р а . Как будто не знаете! Ведь не ее же шестидесяти-летний возраст пленил вас.

Арчибальд . Вот вздор! На вид ей не больше двадцати.

К л а р а (*вздыхая*). Пятое омоложение! Это, правда, не всякому дано испытать.

Арчибальд . Вот видите! Нелепо после этого подозревать, что я женюсь из расчета.

К л а р а . А между тем и сын ее, и муж уверены в этой не-лестности.

Арчибальд (*фыркает*). Дураки!

К л а р а . Они так любят миссис Хайг!

Арчибальд . Да что я, съем ее, что ли?

К л а р а . Ну, ею вы подавитесь! А вот ее капиталом – дело другое.

Арчибальд (*взяв Клару за талию*). Мне нравится, ей-богу, ваша откровенность. Так вы утверждаете, что меня здесь слегка недолюбливают?

К л а р а . Кроме миссис Хайг, разумеется.

Арчибальд . А она?

К л а р а (*жестанно*). Как будто не знаете! Разве против вас устоишь!

Арчибальд . Ого! Вы умеете говорить комплименты. Я этого не знал. (*Щиплет ее.*) А вы, верно, раньше были прехорошенькой! Отчего вы не омолодитесь?

К л а р а . Не позволяют! Говорят, к молоденькой будут ходить кавалеры, появится ветреность в голове. А в прислуге ценится солидность! (*Поправляет степенно наколку, освобождаясь деликатно из объятий Арчибальда.*)

Арчибальд . Ну а почему муж моей Бетси – этот старый Джонатан – не догадается омолодиться?

К л а р а . Он пропустил уж все сроки. А вернее всего, из упрямства: вбил себе в голову, что это противоестественно. Патриархальных нравов человек, вот и все!

Арчибальд . Однако он директор самого передового кинопредприятия.

К л а р а (*с пренебрежением*). Чем оно передовое? Тем, что проповедует возвращение людей к природе? Хорош прогресс – ходить голым среди фиников! Нет, я на это не согласна!

Арчибальд . Ну, положим, если б вы омолодились...

К л а р а . Все равно! Мне бы муж не позволил.

Арчибальд . А вы разве замужем?

К л а р а . Нет, но я уверена, что мой муж был бы очень ревнив.

Арчибальд . Уверены? Впрочем, конечно... Вы были, верно, прехорошенькой. А ревность – ужасная вещь! Больше всего на свете я боюсь ревнивых женщин.

К л а р а . А ревнивых мужчин?

Арчибальд (*оглядываясь*). Гм... Смотря по расстоянию.

К л а р а (*смеясь*). Да, правда, старый Джонатан живет так далеко отсюда...

Арчибальд . Мне говорили, этот Греческий архипелаг, куда он переехал, надо целый час разыскивать на карте!

К л а р а . 14 000 километров отсюда! Он избрал самый необитаемый остров.

Арчибальд . Там никакой культуры, говорят! Что за фантазия была туда забраться?

К л а р а . Он крутит эти, как их... «Приключения Одиссея, или Верная Пенелопа».

Арчибальд . Детективный фильм?

К л а р а . Нет, видовой из мифологии.

Арчибальд . Кто играет главную роль?

К л а р а . Аста Бёрнс.

Арчибальд (*саркастически*). Невеста вашего Томми-изобретателя?

К л а р а . Вот-вот! Вы, верно, читали в газетах?

Арчибальд . Как ей не страшно ехать на этот архипелаг! Я слышал, во всем мире сохранилось лишь четыре таких острова с этой, как ее... первобытной культурой. Ученые будто бы настояли! Чтобы все убедились наглядно в безобразии прежних веков.

К л а р а . Чего же больше! Там до сих пор еще катаются на лошадях, пьют молоко из-под коров и вообще такое, говорят, варварство, что не приведи Бог. Мне лично старый Джонатан рассказывал. Да еще с каким восторгом! Прямо спятил старик!

Арчибальд (*с опаской*). Вы с ним беседуете? Со старым барином?

К л а р а . Я даже вижусь с ним.

Арчибальд . Но каким образом?

Клара. А телевизия на что? Вы же видите этот аппаратик?.. И приемничек, и отправитель к вашим услугам! (*Смеется.*) Он непременно хочет личного доклада!

Арчибальд. Кто? Старый Джонатан?

Клара. Да. Чтобы судить по мимике, не вру ли я ему. А сам близорук, как крот!

Арчибальд. Вот хитрый старикашка!

Клара (*похлопывая по аппарату*). Я каждый понедельник вижусь таким манером с ним и даже думать забываю о 14 000 километров, что нас разъединяют.

Арчибальд (*щелкая пальцами*). Слушайте – сегодня как раз понедельник! Любопытно бы взглянуть на этого оригинала, я так давно его не видел. Вызовите-ка его, дорогая! А я подсмотрю в щелку двери.

Клара (*мнется*). Неловко... У нас с ним обыкновенно секретные разговоры.

Арчибальд. Секретные? (*Обнимает ее.*) А, старая плутовка! Вы мне не доверяете?

Клара (*кокетливо выскальзывая из его объятий*). Ей-богу, вам же будет неудобно...

Арчибальд. Ну что вы хотите в награду? Поцелуй? Денги? Даровой маникюр? (*Целует ее в шею.*)

Клара (*вздыхая*). Ах!.. Против вас и вправду трудно устоять порядочной девушке. (*Нажимает кнопку телевизионного аппарата.*) Спрячьтесь только как следует.

Арчибальд, потирая руки, быстро прячется за дверь направо, в то время как Клара говорит в телевизионный аппарат.

Станция Средиземного моря? Группа 12 – № 100.

Момент, и на телевизионном экране появляется проекция Джонатана Хайга, сидящего за рабочим столом около большого венецианского окна со спущенной занавеской. Это рослый кражистый старик с большой седой бородой, в черепаховых стариковских очках, одетый в светлую холщовую блузу с открытым воротом. Внизу проекции, занимающей почти весь экран, виден, заднею стороною, ободок телевизионного аппарата¹.

Джонатан Хайг (*кивая головой*). А, это вы, Клара... Ну, что скажете нового?

¹ Телевизионная проекция может быть имитирована здесь специальной кинопроекцией.

К л а р а (*кланяется, приседает*). Ничего нового, сэр! Все по-прежнему благополучно.

Д ж о н а т а н (*ворчливо*). Гм... Не знаю, что вы называете благополучным, так как моя Бетси все настойчивее требует развода.

К л а р а. Я думаю, кризис минует: она сейчас очень нервна, вот и все!

Д ж о н а т а н. Так надобно лечиться и жить на свежем воздухе, а не в искусственной атмосфере духов, румян и дансингов!

К л а р а. Не беспокойтесь – я каждый день вентилирую ее комнату с помощью озона.

Д ж о н а т а н. А ее мозги? Вы не думаете, что и их не мешало бы слегка провентилировать? Сдурела баба окончательно!

К л а р а. Вы говорите о миссис Хайг?

Д ж о н а т а н. Ну а о ком же!

К л а р а (*поджав губы*). Я слишком воспитанна, сэр, чтобы разделять такое мнение о своей госпоже.

Д ж о н а т а н. Очень жаль, что современное воспитание отучает от правды! Как часто он ее маникюрит теперь, эта рыжая бестия?

К л а р а. Вы спрашиваете об Арчибальде Фуксе?

Д ж о н а т а н. Ну а то о ком же! Другой подобной бестии не сыскать в целом мире!.. Он у нее сейчас?

К л а р а. Нет, нет – будьте спокойны!

Д ж о н а т а н. И что ее пленило в этом болване? Ведь это же не только форменный дурак, а еще и патентованный прохвост в придачу!

К л а р а. Не мне судить, конечно, но он прекрасно знает свое дело.

Д ж о н а т а н. Какое? Волочиться за чужими женами?

К л а р а. Я говорю про маникюр, педикюр и эстетику волосяных покровов. Его ателье считается перворазрядным в Соединенных Штатах.

Д ж о н а т а н. Он просто рекламист-мошенник, которого на пушечный выстрел нельзя подпускать к застарелым мозолям! Он чуть не причинил мне заражения крови своим педикюром! Я начинаю думать, что каналья хотел просто спровадить меня на тот свет. Не удалось – так пробует те-

перь развести меня с Бетси. Следите вовсю за этим аферистом! Слышите, Клара? Не дайте пасть позору на мою седую голову!

Клара. Не дам, не дам – будьте покойны. А за вашу материальную поддержку премного благодарна!

Джонатан. До свидания! Я пошлю вам чек с первой же почтой. *(Берется за рычаг телевизионного аппарата.)*

Клара. Спасибо, сэр! Будьте здоровы!

Образ Джонатана Хайга исчезает с экрана.

Арчибальд *(выходя из-за двери)*. Нда-с! Тяжелый характер у старика! Очень тяжелый! И эта площадная ругань в устах джентльмена... Какой позор... Вот она, эта самая первобытная культура – бранить другого в то время, когда тот не в силах защитить свою честь! *(Хлопая Клару по плечу.)* Но вы, видно, здорово наживаетесь здесь, получая с двух сторон за посредничество?

Клара. Не давать же себя эксплуатировать с двух сторон безвозмездно. Я дочь трудового народа.

Арчибальд. Я тоже. Вы совершенно правы! *(Подойдя к обручу, прикрепленному к стене в виде скобки, за которым висит аппарат странного вида.)* А это что за игрушка?

От прикосновения Арчибальда к обручу последний излучает трескучие искры.

Ого! Как кусается! *(Дует на пальцы.)*

Клара *(смеется)*. А это так называемый радиопоцелуй – новое изобретение нашего Томми, еще не испытанное должным образом!

Арчибальд. Ну, знаете ли, от такого поцелуя никому не поздоровится! Жалею от души его невесту!

Клара. Это обруч сжег вас! Защитный обруч, охраняющий его святыню!

Арчибальд. А в чем она заключается?

Клара. Аста Бёрнс уезжает; так вот, чтобы на расстоянии не потерять с ней связи, он...

Слышен троекратный звонок из передней.

Это он! Забыл свой ключ по обыкновению...

Убегает направо. Арчибальд, оставшись один, с опаской обходит энергетическое кресло, боязливо взирая на потолок, хочет уйти, потом раздумывает, пятится перед камерой рентгеновского аппарата и вообще чувствует себя не по себе среди окружающей обстановки.

Входит Томас Хайг в сопровождении Конрада и Клары. Томас – высокий мужчина с бледным красивым лицом, лет сорока, с копною черных волос, сильно поседевших на висках; он одет в рабочий костюм своеобразного покроя; на его шее и на плече два мотка блестящей проволоки, в руках инструменты радиомонтера. Конрад – блондин лет двадцати с голубыми доверчивыми глазами, худощавый, румяный, слегка женственный; на нем спортивно-рабочий наряд; руки его заняты небольшой флягой, молотком и какими-то свертками.

Томас Хайг (*Арчибальду*). А-а, мистер Арчибальд... Здравствуйте! Вот неприятная встреча! Я очень, очень занят, и... (*обернувшись к Кларе*) разве мамы нет дома?

Клара. Она сию минуту будет готова! Там, сэр, имеется телефонограмма для вас – я приняла ее на диктофон.

Том. От кого?

Клара. От мисс Асты Бёрнс. (*Уходит направо.*)

Том (*Конраду*). Идите же в лабораторию! Чего вы ждете, Конрад? Процедите эмульсию № 3 и дайте ей хорошенько вскипеть! Вы ничего не забыли?

Конрад. Нет, а что?

Том. Сверток селенита положите отдельно от медных опилок! Не забудьте, что он обработан инфракрасными лучами.

Конрад. Помню.

Том. Куда вы его дели?

Конрад. Он здесь... (*Ощупывает свои карманы.*)

Том. Где – здесь? Вы его не захватили?

Конрад. С ума сойти! Куда же я его дел? (*Вынимает на-конец искомое из заднего кармана брюк.*)

Том. Слава Богу! Но что у вас за манера, Конрад, запикивать подобные вещи в брючные карманы?!

Конрад. Вы так меня торопили, что...

Том. А что же мне, валаандаться из-за вашей милости?

Нельзя быть, Конрад, столь рассеянным, если готовишься к ученой карьере!

Конрад. Но чем я виноват, если...

Том (*перебивая*). Не возражайте! Мне время дорого! И не забывайте, что если б не протекция Асты Бёрнс, вашей кузины, я расстался бы с вами скорее, чем вы исполняете любое из моих поручений! Ступайте!

Конрад, пожимая плечами, уходит в дверь налево.

Томас Хайг быстрыми шагами подходит к диктофону и пускает его в ход.

Голос Асты Бёрнс из диктофона. Милый Томми, я заеду через двадцать минут и завезу вам подарок, чтоб вы не скучали, пока я буду крутить новый фильм вдали от Америки.

Том (*останавливает ход диктофона и обращившись к Арчибальду*). Простите, сэр, это интимное послание, и поэтому...

Арчибальд (*расшаркиваясь*). Поверьте – если б не ремонт в гостиной и ваша матушка была бы готова...

Том (*быстро достав с полки два пробковых наушника, соединенных металлической скобой*). Нет, можете не уходить. Только я вас попрошу надеть вот это на уши.

Арчибальд. Как угодно! Я не любопытен. (*Надевает при помощи Тома наушники.*) Это тоже ваше изобретение?

Том (*ему в лицо*). Да, наглая рожа! Вот когда я могу наконец, не оскорбляя гостя своей матери, сказать ему в лицо, как сильно я его презираю!

Арчибальд (*улыбаясь*). Я ничего не слышу...

Том. Очень жаль, подлая тварь! Поверь, что если б не любовь моя к матери, я бы тебе показал, как, ухаживая за ней, домогаться стать моим отчимом! (*Подходит к диктофону.*)

Арчибальд. Замечательное изобретение! Такая тишина кругом... Прямо блаженство!

Голос Асты Бёрнс из диктофона. Да – самое главное! Я улетаю сегодня, а не завтра, так как съемка «Пенелопы» начнется в среду вместо четверга. Будет очень обидно, если, улетаю в такую даль, я не застаю вашу мать, с

которой хотела бы сердечно проститься. До скорого свидания. Аста Бёрнс.

Том (*порывисто целует рупор диктофона, взглядывает на часы и, обернувшись к двери направо, зовет впопыхах прерывистым голосом*). Мама!.. Мама!.. Пойди сюда! Где ты? Мама!..

Отходит к столу и что-то записывает, в то время как Арчибальд, повернувшись спиною к двери направо, рассматривает на стене таблицу каких-то вычислений.

Входит Бетси Хайг. На вид ей не более двадцати пяти лет; очень хорошенькая брюнетка с властным выражением лица; одета в изящный утренний туалет, держит в руках лорнетку.

Бетси (*к Тому*). Ты меня звал, мой мальчик? В чем дело? У тебя такой озабоченный вид. (*Лорнирует Арчибальда*.)

Том (*смотря на часы*). Мама, сейчас придет моя Аста! Прими ее поласковой – она сегодня улетает, а то в прошлый раз, когда твой туалет затянулся и ты не вышла к ней, она, кажется, очень обиделась.

Бетси. Ах, эти знаменитости! Они готовы на все обижаться. (*К Арчибальду*.) Здравствуйте, друг!

Тот не слышит, стоя к ней спиной.

Здравствуйте, мистер Фукс!

Та же игра.

Что это значит? Вы не хотите со мною здороваться? (*Нервно*.) Арчибальд, что с вами, мой друг? (*Подходит к нему, раздражается хохотом и кокетливым движением срывает с него наушники*.)

Арчибальд. А-а-а!.. Миссис Хайг? Простите, я не слышал ваших шагов. (*Здоровается с нею*.)

Бетси (*смеясь*). Мой бедный Арчибальд! Это, конечно, Томми сыграл с вами неуместную шутку? (*Грозит сыну пальцем*.) Шалун! Он хочет нас с вами во что бы то ни стало поссорить. Но это ему не удастся! Не правда ли, Арчибальд, не удастся?

Арчибальд (*целуя ручки Бетси*). Я надеюсь, миссис Хайг! Вернее – я позволяю себе на это надеяться!

Том горько усмехается, пожимает плечами и, махнув рукой, уходит в лабораторию.

Арчибальд берет за руку Бетси и разглядывает ее безымянный палец.

Но что с этим пальчиком? Ноготь снова сморщился? Э-э!.. Я понимаю, в чем дело! Вы носите на этом пальце слишком тяжелое обручальное кольцо. Да-да! Оно давит на кожу, циркуляция крови стесняется, ноготь не получает должного питания – и вот результат!

Бетси. Вы думаете?

Арчибальд. Я в этом уверен, душа моя! Это массивное кольцо надо сменить на более легкое.

Бетси. Но вы ведь знаете, что без развода я бессильна от него освободиться. Мои семейные традиции сильнее меня... Не забудьте, что я мексиканка и что мои предки были пуритане!

Арчибальд. Но ваш муж своим кольцом калечит вас! Вы понимаете – калечит, душа моя!

Бетси (*ласкаясь к нему*). О, мой милый Арчибальд! Один вы меня жалеете... Один в целом мире!

Готова поцеловаться с Арчибальдом, как справа входит Клара.

Клара. Мисс Аста Бёрнс – с прощальным визитом.

Бетси. Мы ждем ее! Просите.

Клара уходит направо. Бетси кричит в дверь налево.

Томми! Твоя невеста!

Том (*вбегая слева*). Аста?.. Где она?

Аста Бёрнс (*красивая на загляденье, входит в элегантном, слегка эксцентричном костюме*). Я здесь, мой друг!

Том жадно припадает к ее руке.

Здравствуйте, миссис Хайг! (*Здоровается с Бетси*.)

Бетси (*целует ее*). Ах, зовите меня просто Бетси! Сколько раз я вас просила об этом. Ведь мы с вами, милая, почти ровесницы!

Аста. Вы совершенно правы, дорогая Бетси. Что значат наши годы по сравнению с вечностью!

Том (*прижимая ее руку к своему сердцу*). Неужели моя ненаглядная кукла должна непременно уехать сегодня?

Аста. Что делать! Это не зависит от меня.

Том. Я попрошу отца! Что за спешка, подумаешь!

Аста (*зротно улыбаясь*). Об одном дне отсрочки? Какое ребячество! Да и что значит наша разлука, раз вы уверены в своей победе над пространством.

Том. О, разумеется, уверен!

Аста. О чем же говорить!

Бетси (*представляя Асте Арчибальда*). Вы не знакомы? Арчибальд Фукс.

Арчибальд (*здороваясь*). Мы знакомы лишь односторонне.

Том (*настороженно*). В каком смысле?

Арчибальд. В экранном! Я знаю мисс Асту Бёрнс по кино... а она меня не знает, увы.

Том. Ну что же, вы оба только выиграли от такого знакомства!

Конрад (*показываясь в дверях лаборатории, взволнованно*). Эмульсия вскипела!.. Куда ее вылить?

Том. Сейчас! (*Убегает налево.*)

Конрад (*издали приветствует Асту.*) Здравствуйте, кузина!

Аста (*улыбаясь*). Здравствуйте, мой мальчик! Замучил вас Томми?

Конрад (*махнув рукой*). Он сам замучился! (*Убегает обратно.*)

Бетси (*спешно отводя в сторону Асту*). Слушайте, Аста! Я вас прошу как мать: возвращайтесь скорее и не откладывайте свадьбы! Томас близок к безумию, до того он стал нервен!

Аста. Задержка лишь за ним... Вернее, за его работой, которую он хочет кончить прежде, чем всецело отдаться своей ненаглядной кукле, как он выражается.

Бетси. Да, но его ненаглядная кукла расстанется с ним в самый разгар его любви!

Аста. Его работы, хотите вы сказать?

Бетси. Нет, именно любви! А вы знаете, что значит в первый раз влюбиться сорока лет от роду?

Аста. Не испытала лично, хотя «почти» ваша ровесница. Но... неужели действительно он не знал до меня... никого?

Бетси. Никого.

Аста (*радостно*). Что вы говорите! О, теперь я понимаю...

Бетси. Что вы понимаете?

Аста. Понимаю, какие чары влекли меня к нему. Да-да! Ореол славы – это само собой; но целомудрие – это такая редкость в наше время!

Бетси. Но это сущее несчастье!

Аста. Несчастье?

Бетси. Разумеется! Нельзя же так однобоко пользоваться теорией Фрейда! Еще мальчишкой он прочел об этом превращении одной энергии в другую, и с тех пор пошло... Живет монахом, расходуя себя лишь на науку!

Аста. О превращении какой энергии вы говорите, Бетси?

Бетси. Ну этой, как ее, – сексуальной! Он называет превращение ее в мозговую энергию сублимацией, а я, простите меня за резкость, идиотизацией. Не смейтесь! Пословица недаром говорит: «гони природу в дверь – она влетит в окно». Влюбился-таки человек... Я это предвидела! А он все еще уминает! Оттягивает! О, вы должны спасти его, Аста, спасти как можно скорее, если не хотите стать женой сумасшедшего.

Аста. Но... Право, вы меня смущаете... Как так – спасти насильно, я не понимаю...

Бетси. Ну, полно! Вы же не ребенок. Прежде всего, не уезжайте. Или, самое лучшее, возьмите его с собой!

Аста (*с иронией*). Гм... Взять его с собой... Как будто вы не знаете, что это маменькин сынок, которого не отцепить от юбки его матери! Нет-нет! Я сделаю другое!

Бетси. Что?

Аста. Я уеду и вместе с тем останусь здесь!

Бетси (*заинтригованная*). Как так?

Аста. Вот вы увидите!

Том (*входя в сопровождении Конрада*). Моя ненаглядная кукла не сердится? (*Целует ее руки.*)

Аста. За что?

Том. За невольную отлучку. В ней виноват Конрад, вернее, его бестолковость!

Аста. А еще вернее – его годы. Вы должны быть снисходительны к моему протезу на время моего отсутствия. Вы даете мне слово?

Том. Он ваш кузен, увы, и мне приходится с этим считаться.

Аста (*кладя руку на плечо Тома*). А за это вы получите авансом обещанный подарок! Его можно внести сюда? Да?

Том. Ну, еще бы! Что это за подарок?

Аста. Довольно тяжелый. Я не смогла выгрузить его даже с помощью шофера. (*Оборачиваясь в сторону Конрада*.) Вот если бы мужчины помогли немного...

Конрад (*срываясь с места*). Я один, один принесу! (*Убегает направо*.)

Аста. Одному не поднять! (*Удерживая Тома*.) Нет, нет, останьтесь, они с шофером справятся.

Арчибалд (*все это время плотоядным взглядом следивший за Астой, прячась за книжкой, которую он достал с полки*). Я пособию, если надо! (*Стремительно уходит направо*.)

Бетси (*ему вслед*). Вы надорветесь, Арчибалд! И без вас обойдутся. (*Уходит вслед за ним*.)

Том. Что это за подарок?

Аста. Робот! Но какой! Точный слепок с меня, не отличить – вы увидите!

Том. Механическая кукла?

Аста. Вот-вот! Внутри ряд грамофонных валиков, запечатлевших мой голос. Вы дотрагиваетесь до руки, и кукла начинает светский разговор, подражая мне с изумительной точностью! Вы обнимаете ее за талию, и начинает действовать валик «нарастающей страсти»! Целуете ее – и она отвечает любовным признанием!

Том. Робот любви, одним словом?

Аста. Зовите его как хотите. Одно могу сказать: вы не соскучитесь с этой куклой. Ведь вы так любите все механическое и так привыкли называть меня куклой! Ну, вот я и останусь в этом образе на время своего отсутствия.

Том. Спасибо за внимание! (*Целует ее ненасытным поцелуем и потом шатается*.) От ваших поцелуев... головокруженье... Вы... вы хорошо упаковали в дорогу мой аппарат «радиопоцелуй»?

Аста. Ну разумеется! Что за вопрос!

Том (*снимает, разомкнув изолятор, радиопоцелуй со стены*). Вы... вы не забудете, Аста, что нижняя часть, охватывающая solar plexus, не менее важна, чем мембрана?

Аста (*повторяя, как урок*). Вот этот шнур включается в радиоприемник, а вот этот – в раствор окиси гелия?

Том. Да! Не забудьте только расщепить сначала кончик! Чтоб сильнее была реакция.

Аста. Понимаю! (*Задумавшись*.) Невероятно! Прямо как в сказке – стоит лишь нацепить на себя эту штучку, сделать вот так (*чмокает губами*), и мой поцелуй летит через тысячи километров.

Том. Не только поцелуй, а и все, что связано с ним: чувство, томление, страсть! В этом все дело! Вся суть изобретения в переводе вибраций наших нервов в электрическую энергию. Без этого получился бы лишь осязательный эффект поцелуя – чмокание и больше ничего. Но недаром же я включил в аппарат не только губной проводник, но и поясничный, охватывающий solar plexus. Таким образом, все, что связано с нашей интимной сферой, с нашим эротическим «я», все это...

Аста (*зажимая ему рот поцелуем*). Вы просто гений! Молчите, сюда идут. (*Тихо, шаловливо*.) Отвечайте скорее, кого вы больше любите: меня или миссис Хайг?

Том (*улыбается, полурассерженный*). Опять этот вопрос! Миссис Хайг – моя мать, и как единственный сын я, разумеется... О Боже, сколько раз мне объяснять вам разницу?

Аста (*капризно*). Я не устану спрашивать, пока вы не дадите точного ответа! Да-да... не возражайте! Вы маменькин сынок, а я... я эгоистка в любви! Понимаете? А с этим не шутят!

Конрад и Арчибальд вносят большой белый ящик, завернутый в брезент и перевязанный веревками. За ними следом входит Бетси.

Бетси (*суетливо, обращаясь к Конраду и Арчибальду*). Поставьте здесь, у стены! Ну и тяжесть, по-видимому... Что там такое, Аста?

Конрад и Арчибальд ставят ящик направо у стены, вплотную² к ней.

² В этом месте «стены» должно быть отверстие, соответствующее откидной стенке ящика, через которое артистка, играющая робота Асты Бёрнс, могла бы выйти.

Аста (*Конраду и Арчибальду*). Большое спасибо! Что, запыхались?

Том (*подойдя к ящичку*). Ну-с, посмотрим, что это за подарок. (*К Асте*.) Критика разрешается?

Аста. О нет! Подождите! Мой подарок – секрет для других...

Бетси. И для меня?

Аста. Ну, вы дело другое! Вы мать моего Томми, которую он любит больше всего на свете.

Бетси. За исключением вас!

Аста. ...Что не мешает ему остаться при матери.

Том. ...И при научной работе, требующей срочного окончания!

Конрад. Мистер Хайг действительно работает как машина!

Том (*Конраду, с ироническим поклоном*). Спасибо! Нам как раз недоставало вашего лестного отзыва.

Аста. К сожалению, тут нет ничего лестного. Потому что, механизмируя жизнь, вы ее очень скоро износите! Износите со всем, что в ней прекрасно!

Том. Кроме любви моей, которой хватит на тысячелетия!

Аста (*улыбаясь*). Уж и на тысячелетия...

Том. Да! Потому что мой аккумулятор любви – исключительной силы.

Бетси (*как бы про себя, со вздохом*). Сорок лет накопления энергии!

Аста (*Тому*). Вы говорите о сердце?

Том (*задушевно*). О, если б вы видели, что с ним делается при малейшей тревоге за вас! Словами этого не передашь... (*Отодвигая рентгеновский аппарат от стены*.) А вот хотите убедиться на опыте? Лучи Рентгена к вашим услугам!

Аста (*смеясь*). Я верю вам. Не надо! Что у вас за привычка к демонстрациям.

Том. Веры мало! Я хочу, чтобы вы воочию убедились! (*Ставится за рамку рентгеновского аппарата*.) Мама, дай ток!

Бетси. Лампа в порядке? (*Подходит к выключателю рентгеновского аппарата*.)

Том. Да... Конрад, выключите свет. А вы, Аста, смотрите сквозь свинцовое стекло и постарайтесь рассказать о себе что-нибудь волнующее.

Аста. Но я не знаю, право...
Том. Вы же актриса! Вам это легко.

Конрад выключает свет. Наступает темнота, сменяющаяся зеленоватым освещением X-лучей. В квадрате рамки рентгеновского аппарата видны четко остов грудной клетки и сердце, ровно бьющееся на несколько расширенной аорте.

Аста (*тихо, после паузы, словно завороженная*). Вот оно, сердце моего ненаглядного Томми... Бедное сердце, бьющееся любовью к науке, к человечеству, к славе, к своей матери и... ко мне, ревливой, недоверчивой, терзаемой сомнениями, бедной жрице экранного искусства! И вот я уезжаю далеко, далеко от этого дорогого мне сердца... За 14 000 километров! О Боже! Если стряется беда, несчастье, катастрофа с воздушным экспрессом и я погибну вдали от этого сердца – сожмется ль оно болью в тяжелом предчувствии? Забьется ль оно от жалости к моему искалеченному труп? Мне не узнать того! Нет, не узнать бедной жертве, покинувшей друга... И вот мое жалкое тело, обгорелое, изуродованное, повиснет где-нибудь на скалах и будет кормить хищных птиц, пока случайный сердобольный путник не зароет его, задыхаясь от трупного смрада...

К концу ее монолога видно, как силуэт сердца Тома начинает биться чаще и чаще.

Бетси. Довольно, довольно! Его сердце может не выдержать... Какая вы жестокая, Аста! Конрад, дайте свет!

Выключает X-лучи. Мгновенно темнота сменяется ярким светом.

Том (*Асте, выходя из-за рамки рентгеновского аппарата*). Ну что? Убедились теперь?

Аста (*порывисто прижимаясь к нему*). Мой Томми! Мой ненаглядный Томми!

Том. В наш позитивный век не нужно веры там, где можно убедиться!

Аста. Я убедилась, Томми! Но... я все-таки...

Том. Опять сомнения?

Аста (*взглянув на часы, перебивает Тома*). Ого! Как я, однако, задержалась! До свидания, любимый! (*Целуется с Томом, потом с Бетси*.) Счастливая мать!.. (*К Конраду и Арчибальду*.) Прощайте, господа!

Рукопожатия.

Бетси. Я провожу вас.

Том (*матери*). Не беспокойся, я один это сделаю! (*Уходит за Астой направо*.)

Конрад (*шагая по комнате и теребя свою прическу*). Какая замечательная женщина... С ума сойти! Не правда ли?

Арчибальд (*смотря перед собой, бормочет, словно за гипнотизированный*). Изумительная! Изумительная! Изумительная! Изумительная...

Бетси (*строго*). Что с вами, Арчибальд?

Арчибальд (*очнувшись*). Простите... я задумался...

Конрад. С ума сойти! (*Убегает налево в лабораторию*.)

Бетси (*Арчибальду*). О ком?

Арчибальд. О... вас, разумеется!

Бетси. Встаньте на его место!

Арчибальд. О да, я живо себе представляю – быть в разлуке с такой женщиной, когда любишь ее! А не любить ее невозможно.

Бетси. Я вам говорю: встаньте на его место! На место Томми!

Арчибальд. Ну так я и говорю, что...

Бетси (*берет его за руку и ставит за рамку рентгеновского аппарата*). Сюда встаньте, бестолковый! Я хочу, в свой черед, проверить вашу любовь.

Арчибальд. Но...

Бетси. Никаких возражений! (*Гасит свет*.) Сейчас увидим. (*Просвещает его X-лучами*.)

Арчибальд. Неужели вы мне не верите?

Бетси. Не нужно веры там, где можно убедиться! Слушайте меня внимательно!

Арчибальд. Я вас слушаю, милая Бетси!

Пауза.

Что скажете хорошего?

Бетси (*тоном повествования*). Хорошего мало. Я попала недавно в Китай в страшные дни революции.

Арчибальд. Когда же это было? Вы же здесь безвыездно, можно сказать.

Бетси. Не перебивайте меня... Я говорю предположительно.

Пауза.

Арчибальд. Ну и что же?

Бетси. Гм... В этой дикой стране, где богатство и красота женщины – достаточный предлог, чтоб засадить ее за решетку, я была схвачена желтолицыми и арестована. Они требовали моих ласк под угрозой страшнейших пыток... Я не сдавалась, помня, что благородная мексиканка скорее даст убить себя, чем обесчестить... И вот эти разбойники срываю с меня в один миг мое платье, лишают меня драгоценностей и начинают пытать. Ни звука не испускает несчастная жертва, виновная лишь в том, что она прекрасна... «Полюби нас, полюби!» – кричат сладострастно озверевшие палачи. «Никогда», – отвечаю я гордо, проклиная азиатский режим кровавого террора. И вот они мучают меня и пытаются с усердием зверей, не знающих пощады к привлекаемой жертве... Пытают, пытаются... (*Переменив тон.*) Ну что же, Арчибальд? Никакого впечатления?

Арчибальд. Как так?

Бетси. Ваше сердцебиение не только не ускорилося, но даже как будто наоборот!

Арчибальд (*испуганно*). Не может быть!

Бетси. Сердце бьется так ровно, что... не знаю, что и думать о вашем чувстве ко мне.

Арчибальд. Наверно, что-нибудь испортилось в аппарате.

Неожиданный свет заливает сцену. В комнате только что вошедший Том.

Бетси (*Тому*). У тебя в порядке этот аппарат?

Том. Разумеется; а что?

Бетси (*смеясь через силу*). Я сделала кой-кому маленький экзамен, и этот кой-кто провалился самым позорным образом.

Арчибальд (*к Бетси*). Я же не виноват, если у мисс Асты Бёрнс как актрисы все выходит очень страшно и правдоподобно, а у вас...

Бетси. Ах, я же виновата?!

Уходит, сопровождаемая Арчибальдом, пытающимся пред ней оправдаться.

Том (*в дверь налево*). Конрад! Помогите мне распаковать ящик... Принесите инструменты! Живее! (*Направляется к ящику*.)

Конрад (*входя со стамеской и молотком*). Интересно, что там внутри.

Том (*принимаясь с Конрадом за распаковку ящика*). Ну, это не про вас писано! Я не позволю вам заглянуть туда, внутрь!

Пауза.

Конрад (*восторженно*). Какой вы счастливый человек, мистер Хайг!

Том. Чем?

Конрад. Тем, что вас так любит моя кузина.

Том. Гм... Вы называете счастливым того, кого покинула любимая женщина?

Конрад (*озадаченный*). Да, в этом отношении вы, конечно, несчастны... Но раз научная работа вас не отпускает, то...

Том (*нервно*). Я несчастен? А радиопоцелуй, который свяжет меня с нею на каком угодно расстоянии?

Конрад. Ну так я же и говорю, что вы счастливый!

Том. Гм... Счастливый... Надобно сначала, чтобы она долетела до места, где есть мощный радиоприемник!

Конрад. Она будет там через два дня.

Том. Через пятьдесят шесть часов и сорок три минуты. А пока... жди и терзайся!

Конрад. Да-да, вы правы... Но я же и говорю, что в этом отношении вы несчастны.

Том (*злится*). Гм... Несчастен, когда я любим Астой Бёрнс?!

Конрад. Так, значит, вы счастливы?

Том (*ударяя молотком по ящику*). Подите вы к черту с вашими определениями! Что вы понимаете в таких вопросах, как счастье и несчастье...

Конрад (*обиженно*). То есть как, позвольте вас спросить?

Том (*отбрасывая крышку ящика*). А так, что вы и не психолог, и не физиолог, и не рефлексолог. Вы просто щенок, заглядывающий в душу взрослого мужчины и принимающий свои собственные эмоции за чужие. (*Отстраняя его неожиданно от ящика*.) Нет! Туда уж заглянуть вам не удастся! Спасибо за помощь – ступайте домой. (*Протягивает ему руку*.)

Конрад (*разочарованно*). Вот тебе раз... (*Прощаясь*.) С ума сойти, какой вы странный человек, мистер Хайг.

Том (*взяв лист бумаги, находящийся под крышкой, читает*). «Объяснение механизма и руководство к пользованию роботом». (*К Конраду*.) До свидания, мой друг!

Конрад (*еле открываясь глазами от ящика, со вздохом*). До свидания...

Уходит направо. Том запирает за ним дверь на ключ, подходит к ящику и нажимает боковую пружинку. Все четыре стенки ящика раскидываются в стороны. Видна в сидячем положении фигура таких же размеров, как Аста Бёрнс, прикрытая голубым фуляровым чехлом. Том приподнимает фигуру и сажает ее на стул посреди комнаты. После секунды нерешительности он снимает с фигуры чехол. Перед ним – в великолепном платье кукольного покроя – искусственный облик обаятельной Асты Бёрнс. Он смотрит на нее как завороченный.

Занавес

АКТ II

Там же. Дверь направо плотно закрыта.

Робот, изображающий собой Асту Бёрнс, сидит непринужденно на столе и слегка болтает ногами.

Том Хайг в лихорадочном возбуждении ходит взад и вперед по комнате.

Робот Асты Бёрнс (*разговаривает тоном Асты Бёрнс, почти во всем ее напоминая*). Кто-то удачно сравнил любовь с пылающим костром, а разлуку с ветром. Если это сильное пламя – ветер-разлука еще больше раздует огонь, а если слабое, ветер погасит его. Вы не находите мудрым это сравнение?

Том (*стиснув зубы*). Нахожу, нахожу! Черт меня побери со всем этим дурацким изобретением!

Робот Асты Бёрнс. Как странно устроен человек... Он никогда не ценит своего счастья... а счастье так переменчиво! Не правда ли?

Том (*все шагая по комнате*). Правда, черт побери! (*Круто повернувшись к кукле.*) За эти два дня, что я здесь с тобой взаперти, я это слышу в сотый раз!

Робот Асты Бёрнс. Большинство мужчин любят общаться с нами как с куклами, воображая, что это лестно для интеллигентной девушки! (*Насмешливо хохочет.*)

Том (*опускается на стул подле нее и говорит под ее звонкий хохот*). Понимаю! Этот робот прислан мне в отместку: как смел, дескать, называть куклой интеллигентную девушку!

Робот Асты Бёрнс. Женщина всегда изображает идеал мужчины, которого любит. И если он обращается с нею как с куклой – она начинает входить в роль, пока он не бросит ее, как бездушную куклу. Но я не хочу, не хочу быть куклой! Да-да! У меня свой мир, свои стремленья, интересы, живая душа, ищущая отклика и сочувствия!

Том (*обнимая ее*). Я знаю это, Аста! Знаю, мое сокровище! И люблю вас за то свыше сил человеческих! Вы моя радость, моя жизнь, моя мечта, моя чудесная, ненаглядная кук... Тьфу, черт возьми, проклятая привычка!

Робот Асты Бёрнс (*с нарастающей страстью*). О, какие у вас сильные руки! Меня никто не обнимал так крепко ни в жизни, ни на сцене! Скажите – только не лгите: это любовь или страсть, животная страсть, которая оскорбительна, коль не оправдана любовью?

Том (*с презрением*). Успокойся, жалкий робот! Я просто нечаянно обнял тебя, нажав секретную пружинку твоей граммофонной души.

Робот Асты Бёрнс. Ну, что ж вы замолчали? Скажите: вы считаете меня ревнивой? Да? Вы правы – я не хочу, чтобы любовь ко мне делили с другим существом.

Том (*махнув рукой*). Поехала!..

Робот Асты Бёрнс (*после паузы*). Скажите откровенно: кого вы больше любите – меня или миссис Хайг?

Том уныло молчит.

Ну что же, отвечайте: меня или ее?

Пауза.

Я жду! Меня или миссис Хайг?

Том (*тормошит куклу, крича*). Да ведь ты же кукла! Робот! Заводное чучело! А она моя мать! Мать моя, которую я люблю, несмотря на все ее недостатки!

Слышен сильный стук в дверь.

Кто там? (*Поднимает руку робота и, нажав у него под мышкой кнопку, останавливает завод.*)

Голос Бетси (*за дверью*). Это я, Томми! Я и Конрад. Пусти нас! Что с тобой? Ты болен? Мы взломаем дверь, если ты нас непустишь!

Том (*набрасывает чехол на куклу*). Тебя я впущу, а Конрад пусть подождет, не прогневаётся. (*Приоткрывает дверь.*)

Конрад (*из-за двери*). Мистер Хайг, мы не знаем что думать... Вот уже два дня, как мы вас не видим. С ума сойти, как мы встревожены!

Том. Ну и сходите с ума – мне не до вас!

Бетси (*обернувшись*). Подождите, Конрад... я сейчас узнаю, в чем дело. (*Запирает дверь за собой.*) Что с тобой, Томми? Уж не сошел ли ты с ума в самом деле? Я всегда говорила, что добром это не кончится!

Том. Что добром не кончится?

Бетси. Твое воздержание до сорока лет. Человек прежде всего человек; в особенности если в его жилах течет мексиканская кровь!

Том. Ах, брось, пожалуйста!

Бетси. Да ты взгляни на себя – на кого ты стал похож, когда плотина рухнула и любовь затопила твой разум! По-езжай сейчас же вслед за Астой, или ты рехнешься!

Том (*смотря на часы*). Меньше чем через полчаса моя Аста будет на месте и я сольюсь с ней в поцелуе, не тратя времени на путешествие, не покидая своей лаборатории и не отрываясь от своей работы!

Бетси (*подошедшая в это время к кукле, сдерживает с нее чехол*). Аста?! Это вы?! Вы здесь?! А мы только что о вас говорили! Вы, значит, еще не уехали? Ну тогда я понимаю... понимаю затворничество Томми... (*Хлопает Томми по плечу*.) Ай да сынок! Ловко же ты обделяешь любовные делишки! И откуда только опыт взялся?! (*Закрывая ему рот рукою*.) О, не бойся, не бойся! Я тебя не выдам – ты можешь быть спокоен за репутацию Асты!

Том (*снимая ее руку со рта*). Силы небесные! Как ты можешь так издеваться над Астой? Разве эта чертова кукла хоть чем-нибудь похожа на нее? Взгляни на нее, взгляни как следует! Это же жалкий робот и больше ничего!

Бетси (*стоя между Томом и роботом с лорнеткой в руках и подбегая то к тому, то к другому*). Что ты мелешь такое! И почему она так странно смотрит на меня... не здоровается... не моргнет глазом... В чем дело? Или *ты* сошел с ума, или *я*, или *она* – но у кого-то из нас троих здесь чего-то не хватает... (*Показывает на голову*.)

Том. У нее, у нее здесь не хватает. Потому что она робот! Заводная кукла! Неужели ты не видишь?

Подбегает к роботу, нажимает у него кнопку под мышкой и спускает со стола. Робот Асты Бёрнс идет по направлению к Бетси с грациозно протянутой рукой.

Бетси (*изумленная, лорнирует робота и машинально здоровается с ним за руку*). Ну прямо как живая... Выпитая Аста!

Робот Асты Бёрнс (*живая головой*). Благодарю вас! Отлично. Я, правда, устала немножко; потому что эти репетиции в кино – сущий извод.

Бетси (*взволнованно, укоризненно*). Ах, это вы! К чему вы притворяетесь? Зачем меня морочить, когда я вас и так не

выдам. Ведь любовные грешки – самые простительные! (*Обнимает ее за талию.*) Тем более, что когда Томми на вас женится... О, не откладывайте только свадьбу, прошу вас! Теперь я поняла ваш план – уехать и в то же время остаться.

Робот Асты Бёрнс (*с нарастающей страстью*). О, какие у вас сильные руки! Меня никто не обнимал так крепко, ни в жизни, ни на сцене! Скажите – только не лгите: это любовь или страсть, животная страсть, которая оскорбительна, коль не оправдана любовью?

Том (*перебивает ее речь грубым хохотом*). Ловко, черт возьми! (*К Бетси.*) Ну что, теперь убедились?

Бетси. Что за чепуху она замолоча? Отчего она вдруг...

Том. Оттого что ты дотронулась до ее талии! А там пружинка, меняющая пластинку граммофона.

Робот Асты Бёрнс. Ну, что ж вы замолчали? Скажите: вы меня считаете ревнивой? Да? Вы правы – я не хочу, чтобы любовь ко мне...

Том (*перебивает ее речь и игру, нажав кнопку под мышкой*). Довольно! Хорошенького понемножку! (*Сажает робота на стул.*)

Бетси (*в восторге, щупая тело робота*). Какая прелесть! Вот иллюзия! Кто ее создал? Это гениально!

Том. Вздор! Ну кого эта кукла надолго введет в заблуждение... (*Горько усмехается.*) Разве что таких, как твой Арчибальд, который ценит в женщине не человека, а лишь шикарную внешность и... солидное приданое.

Бетси (*вспыхнув, топает ногой*). Я так и знала, что ты заговоришь об Арчибальде! Без этого не может обойтись ни один наш разговор...

От топанья ее ноги робот Асты Бёрнс, непрочно посаженный на стул, теряет равновесие и падает на пол.

Том (*поднимая робота*). Злись, злись! А я вот уверен, что подобная кукла, да еще с громким артистическим именем, способна вскружить ему голову одной своей внешностью.

Бетси (*рипостируя*). Никто не спорит, что у Арчибальда эстетический вкус!

Том. Эстетический? А ты не боишься, что с таким вкусом человеку дороже бездушная кукла, чем задушевный друг?

Бетси. На что ты намекаешь?

Том. Хм... Она это называет намеком! Хочешь пари? Если твой Арчибальд не изменит тебе с этой куклой, я изменю к нему свое отношение; если же – разумеется, в помыслах – он изменит тебе, – ты изменишь свой взгляд на него! Принимаешь пари?

Бетси. Что за вздорное предложение!

Том. Отказываешься?

Бетси. Мне жаль тебя, бедный мальчик!

Том. Пожалей себя лучше!

Бетси. Я принимаю пари. Но только чтоб проучить тебя за клевету на человека, которого ты вовсе не знаешь!

Том. Отлично – пари принято. Когда он придет к тебе?

Бетси. Арчибальд? Он обещал позвонить рано утром, а между тем...

Том (*хлопая себя по голове*). Ах, черт возьми! Тебя с утра ждет телефонограмма от него. Когда ты спала, я принял ее в диктофон.

Бетси (*подходя к диктофону*). Довольно странно пере- хватывать чужие телефонограммы и потом запираяться с ними на ключ!

Том (*унося робота налево, в лабораторию*). Я не хотел будить тебя, неблагодарная!

Ушел. Бетси пускает в ход диктофон.

Голос Арчибальда (*в передаче диктофона*). Приду сегодня в час. Волнуюсь в ожидании ответа вашего супруга. Если, из упрямства, он не даст вам развода, скажите ему, душа моя, что вы обойдетесь... собственными средствами. Целую каждый ноготок на ваших конечностях! Ваш верный Арчибальд.

Бетси (*полуобняв диктофон*). Собственными средствами... На что он намекает? (*Смотрит на часы*.)

Слева входит Том.

(*Тому*.) Арчибальд придет через две-три минуты.

Том. Прекрасно! Я приглашаю всех к себе на завтрак.

Бетси (*взволнованно*). И Арчибальда?

Том. И Арчибальда.

Бетси (*радостно*). Я передам ему.

Том. Уж раз я приглашаю к столу куклу, можно пригласить и этого чурбана.

Бетси (*меняясь*). Какая злоба у тебя! Ни капли сочувствия к матери.

Слышен сигнал телевизиона. Бетси бросается к аппарату, хватая рецептор и слушает.

Том. Сочувствие к матери... О, бедный Гамлет! Наконец-то я тебя понял, черт побери! (*К Бетси.*) Откуда сигнал?

Бетси (*в трубку аппарата*). Да, да... Это я... Это я, Джонатан! Ты хочешь меня видеть? К чему? Соскучился?.. Вот глупости!

Том (*нажимая рычаг телевизионного аппарата и меняя освещение в комнате*). Да дай же ему на тебя наглядеться! Ну что, от тебя убудет?

На экране появляется огромная голова Джонатана Хайга, на фоне которой и Бетси, и Том кажутся крошечными силуэтами.

Джонатан (*пристально смотрит на Бетси с экрана и грустно качает головой*). Здравствуй, Бетси... Как ты осунулась! (*Протирает очки.*)

Том. Здравствуй, старина! Как поживаешь?

Джонатан. Спасибо, Томми! Хорошо...хлопот только много.

Том. Аста Бёрнс еще не прилетела?

Джонатан. Ждем с минуты на минуту.

Том. Ну-с, милые родители, вы тут побеседуйте, а я схожу на кухню – распорядиться по хозяйству. (*Отцу.*) У нас сегодня гости. Я мигом вернусь! (*Уходит направо.*)

Бетси (*нервно прохаживаясь перед экраном*). Ты обещал сегодня дать ответ о разводе: согласен ты или же мне придется обойтись собственными средствами?

Джонатан. Что значит собственными средствами? Кто тебя научил таким дурацким выражениям? «Собственные средства»!..

Бетси. Мне недосуг вести литературные споры. Ты отлично понимаешь, что я хочу сказать.

Джонатан. Ах, Бетси, Бетси! Глупая моя старушка! Зачем ты хочешь насиловать природу? Омолодилась – ладно: ожи-вила себе ткани там разные, железы, кровь... Но кого ты об-манешь этой новой молодостью! Ведь твой опыт – опыт шес-тидесятилетней женщины – остался при тебе. А ведь мужчи-не в соку подавай молодятинку, со всеми этими глупостями, наивностями, «не тронь меня» и прочей завлекательностью.

Бетси. Мне некогда вас слушать, господин Лев Толстой! Приберегите свою проповедь для детей!

Джонатан (*сокрушенно*). Некогда? Гм... Им всё некогда! А подумаешь, *чем* они заняты, – даже страшно становит-ся! Все стремятся обойтись «собственными средствами»... Вместо свежей пищи – трупные консервы, вместо солн-ца – искусственный свет, вместо ног – автомобиль, вместо любви – разврат, вместо детей – шиш с маслом!

Бетси. Я жду ответа, господин Жан-Жак Руссо!

Джонатан. Не кончится добром этот разрыв с приро-дой, помяните мое слово...

Бетси. А вы скоро кончите свои рацеи, господин Джон Рёскин – увы, непризнанный?

Джонатан. Ну что ты злишься, старушка! В твоём воз-расте это очень опасно.

Бетси. Долго вы намерены тянуть еще с ответом?

Джонатан. Ах, глупышка! Стал бы я тянуть, если б не любил тебя. Это он – рыжая бестия – не любит тебя! А для меня ты и без омоложения навсегда останешься маленькой Бетси, сумасбродной девчонкой и очаровательнейшей ша-луней... (*Набивает в трубку табак и закуривает.*)

Бетси (*строго*). Джонатан Хайг! Я пустила вас на эк-ран вовсе не для того, чтобы выслушивать ваше беззубое объяснение в любви! В моих жилах течет кровь героев, не позволявших глумиться над собой ни юношам, ни старцам! Довольно миндальничать с вами! Вы валяетесь, как ста-рый хлам, на моем пути к счастью, и я кричу вам отсюда, за 14 000 километров: Джонатан Хайг, подите прочь с моей дороги или пеняйте потом на себя!

Том (*входя*). Что тут за крик? Что случилось?

В кабинете Джонатана Хайга, виднеющемся на экране, разда-ется звон телефона. Джонатан берет трубку и слушает.

Бетси (*задыхаясь от волнения*). Извел совсем, противный старикашка! Я ему дело говорю, а он с глупостями лезет!

Клара (*входит справа и конфиденциально сообщает Бетси*). Мистер Арчибальд Фукс.

Бетси (*поправляя прическу*). Иду!.. Конрад еще там?

Клара. Он хочет уходить уже.

Бетси уходит направо.

Джонатан (*в телефон*). Прекрасно! Очень рад. (*Вешает трубку*.)

Том (*Кларе вдогонку*). Задержите Конрада! Пусть покусает с нами.

Клара. Слушаю-с. (*Уходит направо*.)

Том (*Джонатану*). Ну, что же Аста Бёрнс? Еще не прилетела?

Джонатан. Только что звонили с аэродрома.

Том (*задыхаясь*). Прилетела?

Джонатан. Прилетела! И когда переоденется, явится ко мне.

Том (*в восторге*). Слава Богу! Да здравствуют авиация и все великие достижения сего века!

Джонатан. Смотря что́ называть великим... Наука, милый мой, превосходная вещь, когда, черпая силы в природе, пользуется ими *не* в ущерб природе!

Том (*улыбаясь*). Аминь. Ты, отец, не сердись, но сейчас явятся гости и...

Джонатан. Исчезаю, мой друг! Исчезаю! Одно прошу тебя... Ты кто? Изобретатель?

Том. Ну да, а что?

Джонатан. Так вот, изобрети, пожалуйста, какое-нибудь средство, чтобы удержать свою мать от безумия. Ну его к черту, этого мошенника Арчибальда! Понимаешь? Изобрети что-нибудь.

Том (*смеясь*). Попробую! А пока передай, пожалуйста, Асте, что я жду ее сигнала, задыхаясь от нетерпения.

Джонатан. Прощай, мой милый Гамлет! «Прощай, прощай и помни обо мне!».

Исчезает с экрана в тот момент, как входит Бетси.

Том садится в энергетическое кресло и, мелко дрожа, заряжается энергией.

Бетси (*с плохо скрытым волнением*). Ну что же, скоро? Гости ждут. Неудобно! (*Кладя руку на плечо сына.*) Надеюсь, ты будешь ласков с моим Арчибальдом?

Том. Как видишь, я для этого заряжаюсь энергией!

Бетси. То-то же!

Том (*вставая с кресла*). Скажи Кларе, чтоб подавала на стол. Я готов. (*Открывает в стене налево дверь и достает из кладовки складной стол.*)

Бетси. Итак, я могу быть спокойна?

Том (*устанавливает стол*). Вполне! Но при одном условии.

Бетси. Каком?

Том. Не разоблачать робота Асты Бёрнс. Для Арчибальда это должна быть не ее копия, а живой оригинал. Поняла?

Бетси. Ладно! (*Уходит.*)

Том достает из кладовки пять шприцев и колбу с синей жидкостью; наполнив ею каждый из шприцев, он кладет их на стол, а колбу убирает в кладовку.

Входит Клара с крошечным подносыком, на котором лежат разноцветные коробочки, скляночки, блюда с таблетками.

Клара. Кушать подано! (*Ставит блюда на стол и раскладывает коробочки и скляночки на пять приборов.*)

Том (*ставя стулья вокруг стола*). Прекрасно! Я здорово проголодался! Просите всех к столу!

Бетси (*входя в сопровождении Арчибальда и Конрада*). Мы не заставим себя ждать! (*Нарочито-светски смеется.*) У всех прекрасный аппетит.

Арчибальд (*здороваясь с Томом*). Мистер Хайг, я так польщен вашим вниманием, что, будучи находчив от природы, не в силах найти сейчас слов!

Том. Пустяки! Я очень рад вас видеть.

Арчибальд. Мне сказали, что мисс Аста Бёрнс отложила поездку и своим присутствием украсит наше общество.

Том. Она уже здесь. (*Показывает налево.*) В лаборатории. Я сейчас ее приведу. (*Уходит налево.*)

Бетси делает знак Арчибальду присесть. Арчибальд кланяется в ответ, обходя осторожно энергетическое кресло.

Арчибальд. Спасибо! Только не на это кресло!

Конрад. Вы его боитесь? Почему? (*садится в энергетическое кресло.*) В нем ничего нет страшного! Так, немножко щекотно задней части, но зато вас охватывает такая энергия, такая решимость... Попробуйте! (*Сходит с кресла и почти насильно сажает в него Арчибальда.*) Ну что? Каково?

Арчибальд. Гм... Вы правы! Замечательное кресло! Становишься куда бодрее и... сильнее духом. Хотя, правда, немножко щекотно... там, где вы сказали; но ничего – терпеть можно!

Входит робот Асты Бёрнс в сопровождении Тома – Арчибальд и Конрад здороваются с нею, в то время как Том, вынув из кармана пузырек, окунает в него, при помощи Бетси, один шприц за другим.

Арчибальд (*галантно раскланиваясь*). Честь имею кланяться! Я так давно вас не видел! Как поживаете?

Робот Асты Бёрнс. Благодарю вас! Отлично. Я, правда, устала немножко, потому что эти репетиции в студии – сущий извод.

Арчибальд. Воображаю! Но зато какое счастье лицезреть вас на экране!

Том. Садитесь, господа! Мама, проси же гостей!

Все садятся за стол. Том усаживает робота Асты Бёрнс между собой и Арчибальдом, деликатно порой пропуская свою руку под руку робота и нажимая кнопку.

Прошу начать с омаров!

Арчибальд. Я обожаю омары!

Том. Так не угодно ли отведать вот эти кристаллики – они в желтой коробочке.

Все следуют его приглашению. Он незаметно для других обслуживает робота, выручая его в затруднительных случаях.

Арчибальд. Очень вкусно! Это.... Это и есть омары?

Том. Да! Химически обработанные. А вот эти пилюли в скляночках – не угодно ли – заменяют майонез. (*Пробует пилюли.*) Он немножко остер, и я советую заесть его таблеткой пепеина – вот здесь таблетки, на блюде. Милости просим!

Арчибальд (*глотает с жадностью все, что ему предлагают*). Восхитительно! Что значит наука! До чего дошел человек! Этот запах омаров, например, прямо неподражаем...

Бетси (*Тому*). Что ты нам дашь на жаркое?

Том. Филе из рябчиков. Оно вот в этом пакетике! Возьмите несколько крупинок и дайте им растаять во рту... А для иллюзии жевания положите за щеку вот эти красные шарики. (*Указывает.*) Это бесвкусная резина, помогающая укреплению десен.

Все жуют.

Ну как?

Арчибальд. Великолепно! Не хватает только этого запаха, знаете ли, что свербит в носу, когда вносят жаркое.

Том (*встает и достает из кладовки просаленную лучину*). Вы правы! Я упустил это из виду. Хотя мы с мамой давно уж отвыкли от этого. (*Воспламеняет зажигалкой лучину, которая слегка чадит.*) Вот, нюхайте, пожалуйста, – это бараний жир, пропитанный специями.

Арчибальд (*вдыхая чад*). Полная иллюзия! Прямо изумительно! Хотя... не говорю о себе, разумеется, но... на свете немало пошляков, которые, весьма возможно, предпочли бы подобной штуке простой кровавый бифштекс! (*Смеется через силу.*)

Пауза.

Бетси (*ему*). Вы сыты, надеюсь?

Арчибальд (*поперхнувшись*). По горло сыт!

Бетси. А то у Томми имеются еще капсюли с газом, дающие, когда их проглотить, ощущение тяжести в желудке, словно после обильной трапезы.

Арчибальд. Нет, мне и так хорошо! Ради Бога, не беспокойтесь!

Том. Прошу теперь отведасть спаржи. (*Потчует какими-то черными шариками.*)

Бетси (*Арчибальду, гордая за сына*). Во всех препаратах, которыми вас угощает мой сын, количество белков, жиров и крахмала выверено точнейшим образом.

Арчибальд (*подлизываясь*). А-а! Так вот почему все это так вкусно!

Бетси. А где же вино? Томми, угости же вином!

Арчибальд. Вы пьете, конечно, из аптекарских мензурок по каплям... Я догадался?

Том (*берет один из шприцев со стола*). Не совсем! Алкоголь разъедает стенки пищевода, и потому незачем вводить его через рот, когда имеется такой простой способ, как впрыскивание. (*Укалывает себя шприцем в руку.*) Прошу вас не стесняться, господа, – шприцы к вашим услугам! Подкалывайте соседей, если они скромничают!

Общий хохот. Все берут себе по шприцу и следуют примеру Тома, кроме Арчибальда.

Арчибальд (*улыбаясь, в нерешительности*). А это не больно?

Том. Нисколько.

Бетси (*успокоительно*). Острие смочено новокаином.

Арчибальд (*осторожно впрыскивая себе алкоголь*). Нда-с, знаете ли! До этого надо было додуматься!

Том. А между тем это просто, как яйцо Колумба.

Арчибальд (*окидывая комнату взглядом*). У вас тут сплошь яйца Колумба! И надо вам отдать справедливость – вы готовите из них изумительную яичницу!

Бетси. О, как мило вы шутите! (*Подкалывает его кокетливо шприцем.*)

Арчибальд (*слегка вскрикивая*). Ах!.. Вы слишком любезны!

Колет ее шприцем, в свою очередь. Бетси игриво смеется.

Не хочу оставаться в долгу!

Конрад встает и с нежностью колет шприцем робота Асты Бёрнс. Том это замечает и гладит робота по руке.

Робот Асты Бёрнс. О, вы слишком любезны!.. Впрочем, мы, женщины, так избалованы! Вы приводите меня в восхищение своим оригинальным подходом к людям...

Том (*укалывая себя шприцем*). Ваше здоровье, дорогая Аста!

Робот Асты Бёрнс. Еще раз благодарю вас! Вы просто очаровательны сегодня! Да-да! Вы владеете тайной делать людей счастливыми!

Клара (*входя*). Можно подавать мороженое?

Том. Да, конечно! И кофе!

Клара уходит. Том делает впрыскивание Арчибальду; тот хохочет.

Бетси «напаивает» своим шприцем Конрада, демонстративно кокетничая с ним на глазах Арчибальда.

Том подходит к радиоаппарату и, отыскав нужную волну, вызывает нежную музыку приглушенного оркестра.

Бетси. Скажите, Арчибальд, – я уже давно хотела вас спросить: вы очень ревнивый человек или нет?

Арчибальд (*слегка опьяневший*). Кто знает себе цену, тот не боится конкурентов! (*Хохочет*.)

Бетси. О, вы, конечно, из храброго десятка!

Клара вносит блюдо с какими-то большими стеклянными шарами, снабженными трубками, и леденцы.

Том. А вот и мороженое!

Клара ставит блюдо на стол и уходит.

Прошу отведать, господа! Это продукт из жидкого воздуха, в котором заморожен аромат померанца!

Бетси (*Арчибальду*). Тяните воздух из этих трубок и дайте ему согреться во рту!

Все пробуют «мороженое».

Вкусно?

Конрад. Бррр... замерзнуть можно!

Арчибальд. Да, здорово прохладительно! (*Берется за шприц*.) Надо согреться! (*Впрыскивает себе и хохочет*.)

Бетси (*сыну*). Томми, ты очень плохо занимаешь гостей! Расскажи что-нибудь о твоих научных открытиях.

Арчибальд (*Тому*). В газетах промелькнуло недавно, что вы открыли способ передачи поцелуев на любое состояние. Меня весьма интересует...

Бетси (*Арчибальду, пытливо, перебивая его*). Почему? Уезжать куда-нибудь собираетесь?

Том (*потчюя гостей из небольшого пакетика голубыми кубиками*). Не угодно ли кофе в экстракте?

Арчибальд (*озираясь*). А где оно?

Том (*указывая на пакетик*). Да вот же!

Арчибальд. Ах, это?.. Ловко, нечего сказать, – даже чашек не требуется! (*Пробует «кофе» и одобрительно улыбается.*)

Пауза.

Итак, на чем же основано ваше открытие?

Том. Изобретение, вы хотите сказать?

Арчибальд (*снисходительно улыбаясь*). Ну изобретение – суть не в словах!

Том. Не знаю, поймете ли вы...

Бетси. Поймет, поймет! Ты только объясни как следует.

Том. Как вам, может быть, известно, инерция составных частей атома, то есть всей так называемой материи, – электромагнитного происхождения.

Арчибальд (*с апломбом*). Ну, разумеется!

Том. Материи в грубом смысле ведь не существует в действительности – существует лишь электрическая энергия.

Арчибальд (*развязно*). Само собою ясно!

Том. Раз это так, значит и наша нервная энергия есть не что иное, как та же электрическая энергия.

Арчибальд (*прищурив глаза*). Вы думаете? Предположим!

Том. Весь вопрос в том, *как* превратить одну энергию в другую, то есть нервное возбуждение в электрический ток.

Арчибальд. Вот именно: *как*? Я тоже об этом подумал.

Том. Ведь если нервное возбуждение передается со скоростью 68 метров в секунду, то электрический ток распространяется в десять миллионов раз быстрее.

Арчибальд. Да... здорово отстают одно от другого!.. Как же быть-то?

Том. А очень просто: дать такое разряжение нервному напряжению, чтобы оно, освободившись от тормозов наших органических тканей, шло бы потом с быстротою заключенной в нем электрической энергии.

Арчибальд (*сильно охмелевший*). А ведь вы правы! Как я сразу не догадался!

Бетси (*Арчибальду*). Он изобрел такую мембрану, от прикосновения к которой – например, при поцелуе – нервная энергия обращается в обыкновенную радиоэнергию и переносится, с быстротою молнии, на любое расстояние.

Арчибальд (*Тому*). А вы не опасаетесь, что поцелуи в таком случае могут перехватываться на лету любителями чужого добра? Теперь ведь столько радиопоблизителей! А уж любителей «клубнички» и не сосчитать!

Том. Вы правы! В наше время столько негодяев на свете, что от них не уберешься порою даже в собственном доме!..

Входит Клара и делает почтительный знак Бетси.

Конрад (*смеясь*). Мистер Хайг из предосторожности даже мне не объяснил секрета своего радиопоцелуя. Я знаю о нем только в общих чертах!

Наклоняется к кукле и, заглянув ей в глаза, отшатывается, в то время как Арчибальд придвигается к ней, все больше и больше любезничая.

Бетси (*Кларе*). В чем дело? Вы ко мне?

Клара (*тихо*). Портниха... Вы как раз ей назначили... Ждет с новым платьем!

Бетси. Иду! (*Ко всем*.) Простите, господа, я ровно на минуту.

Удаляется в сопровождении Клары.

Том (*бежит вслед за Бетси*). Мама! Ты не забыла нашего условия? (*Шепчет ей на ухо*.)

Конрад (*остановив радиоконцерт, подходит в смущении к Тому*). Мистер Хайг, или я пьян, или... (*Отводит его в сторону*.) Мне даже жутко!

Том. В чем дело?

Бетси уходит направо.

Конрад. Я не узнаю сегодня мисс Асты! С ума сойти, какая она странная... И ничуть не опьянела, а уж сколько я ей алкоголь выпрыснул, страшно подумать!

Том. Тсс... Вы слишком зорки, сэр! Идемте-ка в лабораторию! (*Грозит пальцем.*) Только если вы проболтаетесь...

Конрад. А что такое?

Ушли; остались только «Аста» и Арчибальд.

Арчибальд (*сильно охмелевший, продолжает беседу с роботом Асты Бёрнс, повышая голос*). ...Я никогда не думал, что вы так молчаливы! Ей-богу! (*Икает и оборачивается.*) Ого! Мы остались одни! Вас это не смущает? Впрочем, когда имеешь дело с джентльменом... Я до сих пор, например, не понимаю, что вы нашли хорошего в этом лохматом изобретателе, нуждающемся в поцелуях на расстоянии. Как будто поцелуи вплотную не предпочтительнее! А? Я знаю, вы спросите в ответ, что я нашел хорошего в его мамаше. Но, во-первых, его мамаша куда моложе своего сына, а во-вторых, это такая страстная бабенка, что когда я ее обнимаю... вот так – вы разрешите показать? (*Обнимает куклу.*)

Робот Асты Бёрнс (*с нарастающей страстью*). О, какие у вас сильные руки! Меня никто не обнимал так крепко ни в жизни, ни на сцене! Скажите – только не лгите: это любовь или страсть, животная страсть, которая оскорбительна, если не оправдана любовью?

Арчибальд (*сладофрастно*). Это любовь! Самая настоящая любовь! И я пылаю к вам этой любовью, наподобие факела. Извиняюсь за смелость сравнения.

Робот Асты Бёрнс. Ну, что ж вы замолчали? Скажите: вы меня считаете ревнивой? Да? Вы правы – я не хочу, чтобы любовь ко мне делили с другим существом.

Арчибальд. О, на кого вы намекаете? Аста! Душа моя! На кого вы намекаете?

Робот Асты Бёрнс. Скажите откровенно: кого вы больше любите – меня или миссис Хайг?

Арчибальд. О, что за вопрос!.. Аста! Душа моя!

Робот Асты Бёрнс. Ну что же, отвечайте: меня или ее?

Арчибальд (*в затруднении*). Кого я больше люблю?.. Кого? Я? Больше? Ну какое же может быть сравнение?!

Пауза.

Робот Асты Бёрнс. Я жду! Меня или миссис Хайг?

Арчибальд. Ну разумеется... разумеется... (*поглядывая опасливо на дверь направо*). Вас! Вас! Вас! Вас! Вас!

Дверь направо при этих словах открывается и на пороге показывается Бетси в бальном платье, только что принесенном портнихой.

Арчибальд заканчивает свое признание, не моргнув глазом обращаясь к Бетси, словно оно с самого начала предназначалось ей.

Бетси (*протягивая ему обе руки для поцелуя*). Я и не сомневалась в этом, мой милый Арчибальд! Я всегда была уверена, что между любящим вас существом и бездушной куклой, вы, не колеблясь, сделаете надлежащий выбор!

При последних словах входит Том.

Том (*обращаясь к Бетси*). Где ты была? Что это за туалет? Ты примеряла платье?

Бетси. А что?

Том. А то, что ты проиграла пари!

Бетси. Я его выиграла, мой друг!

Арчибальд (*вытирая лоб платком и нервно смотря на часы*). Ваше вино ужасно крепкое, мистер Хайг! Я заболтался, рискуя опоздать на операцию...

Бетси (*просяще*). Посидите немного!

Арчибальд. Меня ждет тяжелобольная.

Бетси. Что с ней?

Арчибальд. Сломался ноготь на указательном пальце. (*Раскланивается.*)

Бетси. Вас рвут на части, мой бедный друг!

Арчибальд (*быстро прощаясь с Бетси и роботом Асты Бёрнс*). Ничего не поделаешь! (*Уходит направо.*)

Том (*ему вслед, стиснув зубы*). Негодяй!.. Назвать меня лохматым изобретателем! (*Приглаживает волосы, подходя к роботу Асты Бёрнс.*) Смотри, все платье смял ей!

Бетси. Он что-нибудь позволил себе?

Том. Гм... Позволил!.. Он ей просто объяснился в любви!

Бетси. То есть *мне*, ты хочешь сказать? Потому что я стояла в дверях и лишь только он меня заметил...

Том (*в отчаянии, почти вопя*). О, самообольщение преклонного возраста!.. (*Матери в упор.*) Ты неисправима со своими иллюзиями!

Бетси (*строго*). Мой милый друг, во-первых, ты слишком молод, чтобы делать мне замечания, а во-вторых, мой возраст в настоящее время таков, что я гожусь тебе в дочери.

Конрад (*входя*). Я не мешаю? (*Подходит к роботу Асты Бёрнс.*) С ума сойти, какая игрушка! Глазки, ротик, ручки... Боже мой! Совсем как живая!

Том (*с усмешкой*). Однако вы не дали себя обморочить.

Конрад. Ну еще бы! (*Наивно.*) Вы знаете, чего ей не хватает, мистер Хайг?

Том. Ну-с? Чего?

Конрад. Души.

Том. Америку открыли!.. А вот кое-кто склонен называть ее «душа моя».

Конрад. Да что вы!

Бетси (*Тому*). Он называл ее «душа моя»?

Конрад (*смеясь*). По-моему, только болван способен душу куклы назвать *своей* душой.

Том. Но это правда: душа куклы и есть душа болвана!

Бетси (*Конраду*). Простите, у нас тут обсуждаются семейные дела, и ваше присутствие...

Конрад. Ухожу, ухожу! (*Показывает на робота Асты Бёрнс.*) Можно взять ее с собой?

Том. Берите и поищите хорошенько в ней душу! Не пугайтесь только, коль она окажется с рыжими усами.

Конрад (*наивно*). Как у мистера Арчибалда?

Том (*смеясь*). Вот-вот! Вы догадливый мальй!

Конрад уносит робота налево.

Бетси (Тому). Он называл ее «душа моя»? Да?.. Ты не клеветашь?

Слышен сигнал телевизионного аппарата. Том подбегает к нему.

Том. Слушаю... Да... Да... Это я, я... Я, Томас Хайг... Это вы, Аста? Отчего вы так долго не... *(В нетерпении.)* Тьфу, черт возьми!.. Перебили, проклятые!.. Эта станция уморит меня! *(В аппарат.)* Аста!.. Это вы?.. Алло! Алло! *(Опускает в бессилии руки.)* Боже мой! У меня лопнет сердце... *(В аппарат.)* Аста! Аста! *(Пауза.)* Ах, черти проклятые! Нашли время, каналы! *(Отходит от аппарата, достает из кармана какое-то лекарство и принимает его.)*

Бетси *(неуклонно)*. Он называл ее «душа моя»?

Том *(огрызаясь)*. Да, называл! *(Снимает со стола аппарат «радиопоцелуй».)*

Бетси *(собравшись с духом)*. Ну, Томми, берегись! Если, испытав Арчибальда, я увижу, что ты клеветал на него без зазрения совести, – не жди от меня более ни наследства, ни материнского благословения!

Уходит, хлопая дверью, направо в тот момент, как вновь раздастся телевизионный сигнал.

Том. Я слушаю! Это я, я, я! Я, Аста!.. Да, да!.. Включаю свет!.. Готово!..

На экране появляется проекция Асты Бёрнс в рабочем кабинете Джонатана Хайга. У нее в руках кожаный футляр особой формы, заключающий в себе аппарат «радиопоцелуй».

Аста *(с восторженным жаром)*. Томми! Мой Томми!

Том *(так же)*. Аста! Сокровище мое!

Аста. Мы снова вместе! Я так скучала эти дни...

Том. О, скорее поцелуйте меня! Я не могу больше ждать! *(Надевает аппарат «радиопоцелуй» и вставляет проводник в радиоприемник.)*

Аста. Подождите! *(Вынимает из футляра свой аппарат «радиопоцелуй».)* Я хочу сперва знать: вы... действительно торопитесь поцеловать меня или только испытать свое изобретение?

Том. Что за вопрос! Вы сомневаетесь в моей любви?

Аста. Нет... но... *(Надевает, в свою очередь, аппарат «радиопоцелуй» и вставляет проводник в радиоприемник.)*

Том. Скорее, скорее! Потом поговорим!

Они оба прикладывают губы к мембранам радиопоцелуя. Наступает длинная пауза: видна трепетно-страстная мимика с обеих сторон.

Аста *(разочарованно)*. Я ничего не ощущаю!

Том *(неприятно удивленный)*. Я тоже!

Аста. В чем дело? Что за причина?

Том. Вы опустили свободный конец в окись гелия?

Аста *(показывая на баночку в футляре, куда опущен свободный конец провода)*. Как видите.

Том. А расщепили кончик?

Аста. Ну разумеется!

Том. Попробуем еще раз.

Целуются. То же отсутствие желанного эффекта.

Аста. О, Томми! Что за мука! Зачем вы дразните меня понапрасну!

Том. Гм... неужели я ошибся? Черт побери!..

Аста. О чем вы говорите?

Том. О расстоянии. *(Соображая.)* Да-да! Я теперь понимаю... 14 000 километров – расстояние слишком значительно!

Аста. Вы опустили что-то из виду? Неверно вычислили?

Том. Мембрана толста... Надо на треть утончить. У вас найдется раствор хлор-кислой селитры?

Аста. Что?!

Том. Впрочем, это надо в лаборатории...

Аста. О чем вы говорите?

Том. О шлифовке мембраны! Надо сделать ее тоньше... Я сегодня же этим займусь и завтра вышлю вам другую мембрану.

Слева входит Конрад, держа в руках два граммофонных валика.

Что вам нужно, Конрад? Кто вас звал сюда?

Конрад (*кланяясь Асте*). Аста?! Здравствуйте!.. Ах, как я рад вас видеть!

Аста. Здравствуйте, Конрад!

Том (*Конраду*). Что вам нужно?

Конрад. Я нашел «душу» вашей механической куклы. Вот она! (*Показывает валики.*) Такие же граммофонные валики, как в нашем диктофоне!

Аста (*оглядывая комнату Тома*). А где же сама кукла? Я ее не вижу!

Конрад. Я только что распотрошил ее!

Аста. Распотрошили? Мой двойник?

Конрад. Я искал его душу. Мистер Хайг мне велел.

Том (*всплеснув руками*). Ну не угодно ли! С ним нельзя пошутить!

Конрад (*успокаивая*). Я только вынул внутренности (*показывая*). Вот этот валик – со спины у талии, а этот...

Том. Да кто вас просил?

Конрад. Не беспокойтесь! Я вставлю это обратно, и она будет вновь как живая.

Аста (*вздыхая*). Бедный робот!

Том (*Конраду, вдруг осененный новой мыслью*). Стойте! Идея! Не вкладывайте спинной валик обратно! Подвиньте-ка сюда диктофон!

Конрад исполняет приказание.

Аста. Что вы затеяли, Томми?

Том (*в азарте*). Речь идет о спасении моей матери. Отец умолял изобрести что-нибудь. А если робот будет говорить все то же самое – эта скотина Арчибальд догадается, и я проиграю пари! Конрад, поверните диктофон в сторону радиотелефона! Так. Спасибо... Можете уйти!

Конрад. Но, мистер Хайг...

Том. Я позову вас, когда нужно.

Конрад (*грустно*). Прощайте, Аста! Прощайте, дорогая кухня! (*Посылает ей воздушный поцелуй.*)

Том (*Конраду*). Прошу не пользоваться моим радио для воздушных поцелуев! Вы нетактичны, сэр!

Конрад уходит налево.

Аста (*с усмешкой*). Ну, полно, Томми! Пусть хоть какой-нибудь поцелуй дойдет до меня по этому радио, раз ваш нуждается в ремонте!

Том. Через три дня мы сольемся в таком поцелуе, какого свет не видел с сотворения мира!

Аста (*обрадованная*). Вы прилетите ко мне?

Том. Нет, я пришлю вам свой «поцелуй».

Аста (*с грустной улыбкой*). Ремонтированный?

Том. Я сегодня же его исправлю.

Аста. А с кем, позвольте вас спросить?

Том. С кем пришлю? Да хоть с тем же Конрадом. Он вам на месте и мембрану сменит, и проводник переменит, и скоординирует все как следует.

Аста (*лукаво*). А почему бы вам самому не прилететь ко мне?

Том. Что?! Отступить перед выполнением задачи, когда она вот-вот готова разрешиться?! Расписаться в своем бес-
силлии перед какими-то 14 000 километров?!

Аста (*взглянув на часы*). У меня сейчас репетиция. Что́ я должна сказать в диктофон?

Том. Скажите с оттенком страсти: «Мой милый Арчи-
бальд...».

Аста. Но...

Том (*не давая опомниться*). Так нужно. Я вам объясню потом, почему.

Аста (*пожимая плечами*). Час от часу не легче! (*Говорит с наигранной страстью в сторону диктофона*.) Мой милый Арчибальд...

Том (*подсказывая*). Вы в прошлый раз сказали мне: «душа моя». Вы помните?

Аста повторяет его слова.

О, если любите меня, то повторите еще раз эти пленительные для меня слова!

Аста повторяет сказанное.

Всё. Спасибо.

Аста. Ах, Томми, Томми! Я так ждала сегодняшнее свидание, и... вместо...

Том. Терпение, мой друг! Ошибки в вычислении всегда возможны.

Аста. Ах, я готова возненавидеть ваше изобретение, дающее возможность видеть вас и слышать, и... Не смочь даже пожать вашей руки, погладить ваши волосы... Какая пытка! Неужели вы ее не ощущаете?

Том (*прижимается к экрану телевизии*). Конечно, ощущаю, дорогая! И еще как! Я весь горю!

Аста (*качая грустно голову*). Прощайте, Томми!

Том. До скорого свидания!

Аста (*с иронией*). ...На экране телевизии?

Том. Вы сердитесь на меня?

Аста. Нет, нет! Лишь бы *вы* на себя потом не сердились!

Том. Я?..

Проекция Асты Бёрнс исчезает с экрана.

Том вынимает валик из диктофона и кричит налево.

Конрад, идите сюда!..

Входит Конрад.

Вот этот валик надо вставить роботу вместо того, что на талии! Впрочем, я лучше сам это сделаю... Да, послушайте: вы хорошо сегодня выпались?

Конрад. Прекрасно. А что?

Том. А то, что вам предстоит далекое путешествие.

Конрад. Когда?

Том. Сегодня. Я вам дам одно поручение... Вы улетите в два часа ночи с воздушным экспрессом.

Конрад. Куда?

Том. Потом узнаете. А пока ложитесь спать, чтоб набраться бодрости и не быть обворованным в дороге.

Конрад (*капризно*). Но я не хочу спать!

Том. Пустяки... Проглотите вот это (*сует ему в рот пилюлю*) и мигом заснете. (*Укладывает его на диван.*)

Конрад (*ложась*). Но право же, мне...

Том. Молчите!

Подходит к стене и нажимает какой-то рычаг. Свет меркнет. На экране появляются бледно окрашенные круги, однообразно

сменяющие друг друга; с потолка раздается тихая колыбельная. Том подходит к телефону.

Говорит Томас Хайг... Прошу дежурного гипнотизера! (Пауза.) А! Очень рад! (Конраду.) Ну как? Засыпаете? (Подставляет громкоговоритель к телефону.)

Конрад (сонно). Кажется...

Том (в телефон). Будьте любезны, доктор, внушить пациенту по имени Конрад – он очень молод и ветрен, – чтобы он добросовестно исполнил мое поручение и бережно довез бы до места назначения один ценный предмет. (Пауза.) Премного вам обязан! (Вешает трубку, подходит к Конраду и, прислушавшись к его мерному дыханию, уходит на цыпочках в дверь налево.)

Голос гипнотизера (исходящий из громкоговорителя). Вздохните глубже, Конрад! Внимание! Запомните, что я вам скажу... Усвойте мое приказание всем сердцем, всем мозгом, всеми вашими нервами...

Занавес

АКТ III

Там же, вечером.

Искусственное желтоватое освещение лишает комнату последней доли уюта, каковая могла быть усмотрена в предшествующих актах. Исключение обуславливает разве что зеленоватоголубая лампа, привинченная к узкому письменному столу и льющая на него мягкий «дневной» свет.

Стол этот отодвинут далеко в глубину комнаты, чтобы дать как можно больше места двум довольно громоздким экспериментальным радиоаппаратам и особым антеннам, помещенным около аппаратов в противоположных углах комнаты. С той же целью избежания загромождения пространства из него удалены и рентгеновский аппарат, и энергетическое кресло.

При поднятии занавеса у двух экспериментальных радиоаппаратов сидят на высоких винтовых табуретах Том слева и Клара справа, занятые испытанием нового прибора «радиопоцелуй».

Том к III акту еще больше побледнел и осунулся; Клара же – с выкрашенными волосами, подрумяненная и набеленная – выглядит значительно помолодевшей.

То м. Ну-с! Еще раз!.. Не надо только слюнявить мембрану! Прижимайте ее просто ко рту и старайтесь думать в это время о чем-нибудь приятном!

К л а р а. Я думаю, сэр... будьте покойны. Кому охота думать о неприятностях! Только это не вполне мне удастся, так как неровен час... мало ли какие случаи бывают при экспериментах! А вдруг тебя взорвет на воздух или просто убьет электрическим током – всякое бывает!

То м. Господи, какое невежество!.. Отбросьте эти нелепые страхи и знайте, что если вас убьет, то и со мной случится то же самое.

К л а р а. Ну, знаете ли, это плохое утешенье!

То м. Еще раз!.. Только не дрожите, пожалуйста!

Оба прижимают мембраны к губам. Раздается чмокание поцелуя.

Ну, как теперь?.. Что вы чувствуете? Приятно вам?

К л а р а (*заикаясь*). Не-не-немного, сэр... То есть, безусловно, приятно! Хотя... как будто обжигает губы и... словно мурашки по спине.

То м. Мурашки по спине – это от страха. А что обжигает губы, так это даже хорошо: получается жгучий поцелуй в полном смысле этого слова.

К л а р а. Простите, сэр, за любопытство – ведь вы уже изобрели один радиопоцелуй? А *это* что ж такое, что мы с вами испытываем?

То м. А это новый интенсификатор! Вроде громкоговорителя, чтоб усиливать впечатление.

К л а р а. Вот оно что! Ну а, простите, этот самый ваш радиопоцелуй... я слышала – там починить что-то понадобилось?

То м. Пустяки! Сущие пустяки!

К л а р а. Вы послали туда мистера Конрада? Мне барыня говорила...

То м. Послал! А что? Он уж сегодня там будет. Что вас, собственно, беспокоит?

К л а р а. Не молод ли он?

То м. Что?

К л а р а . Я говорю: не молод ли он? То есть я хочу сказать: справится ли он с поручением?

Т о м . Передать мой «поцелуй» невесте? Вы думаете, это так сложно?

К л а р а . А это как сказать... Впрочем, вам виднее, конечно! (*Прислушивается.*) Никак барыня кличут... Мне еще надо эту самую куклу механическую почистить.

Т о м . Робота, вы хотите сказать?

К л а р а . Вот-вот! Пыли накопилось видимо-невидимо. (*Смеется.*) Ох уж и нахохоталась я, узнав, что это чучело! А мистеру Арчибальду до сих пор невдомек. Вот уж посмеюсь над ним, как придет!

Т о м (*вскочив*). Если вы посмеете выдать эту тайну, я действительно взорву вас на воздух! Слышите?!

К л а р а (*испуганно*). Ах, так это тайна?

Т о м . В доме изобретателя всё тайна! Сколько раз я вам это твердил... (*Садится и успокаивается.*) Ну-с! Попробуйте теперь дать мне двойной поцелуй.

К л а р а (*деловито*). Один за другим?

Т о м . Да. Но только в соответственном настроении – вся суть здесь в вибрации нервов. Представьте себе, что вы влюблены или просто охвачены страстью.

К л а р а (*ухмыляется, превозмогая конфузливость*). Ах, это мне вовсе не трудно! Вы... вы, мистер Хайг, не выдадите меня барыне?

Т о м . А что?

К л а р а . Да как же! Я тайным образом омолодилась! Вот уж два месяца скоро.

Т о м . Тайным образом?

К л а р а . А то как же! В доме изобретателя всё должно быть тайной.

Т о м . Ну что же... поздравляю! Это даже мне на руку... Покажите же свой темперамент!

Пауза. Раздается неистовое чмоканье губ, после которого слышится электрический треск. Том отшатывается от аппарата.

Фу, черт возьми!.. Ну и силища же в вас скрыта!.. Эдак недолго и аппарат исковеркать!

К л а р а (*смущенная*). Вы просили, чтобы со страстью...

Справа слышен голос приближающейся Бетси: «Клара, Клара!».

Ай, батюшки!.. Никак барыня идет... А я тут целуюсь с мужчиной!.. (*Снимает с себя, путаясь, приборы «радиопоцелуй» и «интенсификатор».*) Вся в поцелуях, можно сказать... Что́ она подумает!

Бетси (*входит, держа в руках белила и румяна*). Клара! Где вы? Что вы, оглохли, милая?! Я вас просила вычистить робота Асты Бёрнс, а вы и в ус не дуете! Где это чучело? Принесите его сюда!..

Клара уходит направо.

(*Тому.*) Тебе не трудно оставить кабинет на полчаса в моем распоряжении?

Том (*нехотя*). На полчаса?.. (*Складывает аппаратуру «радиопоцелуя» и «интенсификатора».*)

Бетси. Мне нужен рентгеновский аппарат.

Том. Он у меня в лаборатории. Ты ждешь кого-нибудь?

Бетси. Да, жду!

Входит Клара с роботом Асты Бёрнс.

Том. А-а! Догадываюсь, в чем дело...

Уходит налево. Клара, усадив робота около пылесоса, пускает его в ход и тотчас же останавливается.

Клара. Как бы пылесос не вырвал у нее всех ворсинок! Я ее лучше по старинке попробую...

Хлопает по спине робота, из которого от удара поднимается клуб пыли.

Бетси. Как хотите... (*Чихает от пыли.*) Только скорее, пожалуйста!

Клара убегает направо, Бетси снова чихает.

Ах, грязная тварь!

Том (*заглядывает в комнату*). Я забыл тебе сказать, что с минуты на минуту жду сигнала со станции Средиземного моря.

Бетси. От Асты?

Том. От Конрада! Он уж должен, по-моему, прибыть на место назначения.

Бетси. Не беспокойся – сигнал ты услышишь и в лаборатории. Не шуми только там... словно ты в отсуствии. Понимаешь?

Том (*улыбаясь, с сарказмом*). Все еще надеешься выиграть пари?

Бетси (*топая сердито ногой*). Оставь меня в покое со своим неуместным сарказмом! Разве ты не видишь, в каком я настроении!

Том. Ухожу, ухожу... (*Скрывается поспешно налево.*)

Бетси (*злобно хватая робота за нос*). «Душа моя»?! «Душа моя»?! Я этого так не оставлю! Чертова кукла! Подумаешь, какая соперница выискалась!..

Входит Клара с хлыстом и тряпкой.

Бетси тянется за тряпкой.

Дайте сюда! (*Вытирает робота лицо.*) Надо ее побелить и подрумянить, голубушку...

Клара. Позвольте я сначала пыль из нее выбью.

Бетси. Валяйте, только живее!..

Клара кладет робота Асты Бёрнс поперек своих колен и бьет его хлыстом.

Бетси, вдруг осененная какой-то идеей, останавливает Клару.

Стойте!.. Мне пришла в голову гениальная мысль! Да-да – вы это сделаете в его присутствии! Мы испытаем, какое это произведет на него впечатление!

Клара. Что испытаем? Радиопоцелуй?

Бетси (*раздраженно*). А ну вас с вашими поцелуями! У вас на уме одни лишь поцелуи за последнее время... Что с вами?

Слышен звонок из передней.

Уж не его ли звонок?.. (*Быстро подрумянивает и пудрит лицо куклы.*) Скажите, если это Арчибалд Фукс, что я еще не вернулась, что Томми в отсуствии, и попросите его здесь обождать!

Клара уходит направо.

Бетси усаживает робота Асты Бёрнс в грациозной позе посреди комнаты, оправляет на нем платье и, заслышавши шаги Арчибальда, убегает налево.

Арчибальд (*входит и с удивлением замечает «Асту»*). Мисс Аста?! Кого я вижу! Здравствуйте, дорогая! Вы молчите? (*Подходит к роботу.*) Вы сердитесь на меня, да? Я вам два раза телефонировал. Мне сказали, что вы уехали... Так это была ложь? Или... Я просто не знаю что думать! (*Подсаживаясь к роботу.*) Аста, за что вы сердитесь на меня? Ну скажите, скажите... (*Обнимает робота Асты Бёрнс за талию.*)

Робот Асты Бёрнс (*страстным голосом*). Мой милый Арчибальд...

Арчибальд. А-а! Смилоstinивились! Зовите меня просто Арчи! Арчи – это гораздо короче!

Робот Асты Бёрнс. Вы в прошлый раз сказали мне «душа моя». Вы помните?

Арчибальд. Еще бы! Но вы напрасно сердитесь, принимая это за фамильярность. Могу вас заверить...

Робот Асты Бёрнс (*перебивая*). О, если вы любите меня, то повторите, повторите еще раз эти пленительные для меня слова!

Арчибальд (*в восторге*). О, сколько душе угодно, моя милая Аста! Ибо вы действительно душа моя, душа души моей!

Бетси (*появляясь с видом неумолимого укора совести слева, откуда – через некоторое время – видна в дверную щелку подслушивающая фигура Тома*). Что это значит? А? Как это понимать, я вас спрашиваю?!

Арчибальд (*отскочив от куклы*). А-а... миссис Хайг?! Мне сказали, что вас нет дома!

Бетси (*с презрительной улыбкой*). Прискорбная ошибка, сэр! Я дома и призываю вас обоих к ответу за двойную измену!

Арчибальд. Двойную?

Бетси. Да! Измену моему сыну, со стороны Асты, и мне, со стороны «верного Арчибальда»! Теперь я знаю, сэр, *кого* вы считаете своею «душой»!

Арчибальд. Вы придаете слишком большое значение словам! Мало ли что говорится в светской болтовне!

Бетси (*язвительно*). Ах, значит, ваши клятвы – только светская болтовня?

Арчибальд. Разумеется!

Бетси (*строго*). Я говорю о тех, что вы *мне* дали, а не этой кукле!

Арчибальд (*спохватившись*). Ах, *вам*! Это другое дело – вы сами знаете, как я к вам отношусь!

Бетси. *Ничего* я теперь не знаю!.. Или, вернее, теперь я *все* знаю, увы! Потому что стоило этой намазанной кукле поманить вас к себе грязным пальцем (*хлопает робота Асты Бёрнс по руке*), как вы уже растаяли, забыв все свои клятвы! (*Хватает робота за ухо.*) Развратная девчонка! Я тебя проучу, моя милая, за соблазн и кокетство! Ты что это, а? Вздумала флиртовать в моем доме, за спиной своего жениха?! (*Дает роботу пощечину.*) Флиртовать с моим нареченным, будучи невестой моего сына?! (*Снова дает роботу оплеуху.*)

Арчибальд (*не выдержав*). Вы с ума сошли, Бетси! Опомнитесь! (*Хочет броситься на защиту мнимой Асты Бёрнс.*) Как вам не стыдно нападать на беззащитное существо!

Бетси (*вооружившись хлыстом, оставленным в кресле Кларой*). Прочь, непрощенный защитник!.. Или вам честь этой твари дороже чести женщины, которая вас обожала?.. (*Бьет хлыстом робота.*) О, не беспокойтесь – я сумею выбить дурь из этой негодницы! Вы не знаете еще мексиканок, не знаете, на что они способны!

Арчибальд (*хочет вырвать робота из рук разъяренной Бетси*). Остановитесь, говорю вам!!!

Бетси (*оттаскивая робота Асты Бёрнс за руку*). Прочь!.. Не смейте ее защищать!!! (*Бьет робота со всей силы.*)

Робот Асты Бёрнс (*до руки которого дотронулась Бетси*). О, вы слишком любезны! Впрочем, мы, женщины, так избалованы... Вы приводите меня в восхищение своим оригинальным подходом к людям! О, ваше внимание ко мне я никогда не забуду! Я тронута, всем сердцем тронута!

Арчибальд (*пораженный*). Какая кротость!.. Боже мой, какая удивительная кротость, и сколько грустной иронии в этих словах... Вот у кого, Бетси, вы должны учиться христианскому смирению!

Робот Асты Бёрнс (*в то время как Бетси его потчует ударами*). Еще раз благодарю вас! Поверьте, я умею быть признательной... Вы просто очаровательны сегодня! Да-да – вы владеете тайной делать людей счастливыми!

Арчибальд (*становится около куклы в защитной позе рыцаря*). Стоп! Или вы ответите перед законом за самоуправство!

Бетси (*прекратив «эзекуцию», насмешливо-грустно качает головой*). Ах вы дурак, дурак – в первый раз, быть может, заступились за честь женщины, сами на нее покушаясь, да и то лишь тогда, когда она оказалась бездушная кукла!

Арчибальд (*сбитый с толку, присматривается к роботу*). То есть как это бездушная кукла?

Входит Клара.

Бетси (*всплеснув руками*). Мне! Мне, живой Бетси Хайг, этот идиот предпочел жалкого робота!..

Арчибальд щупает робота, удостовераясь в мистификации.

Боже, до чего я дожила!.. О, мой опыт шестидесятилетней женщины! Он ничему, ничему не научил меня...

Уходит походкой трагической актрисы направо, прижимая платок к глазам.

Слева вновь выглядывает, незаметно для Арчибальда, подслушивающий Томас Хайг.

Клара. В чем дело?

Арчибальд. Черт возьми!.. Вот влопался – это и в самом деле механическая кукла... Почему вы мне этого не сказали? В этом доме что ни изобретение, то ловушка!

Клара (*поглаживает, смеясь, робота Асты Бёрнс*). Вот бы такой манекен в ваше ателье!

Арчибальд. Гм... Вы думаете?... А это и в самом деле идея! Вы говорите – в ателье; но с ней и в жизни не соскучишься! Ишь какая канашка! Один ротик чего стоит – так и просит поцелуя! (*Целует робота в губы*.)

Робот Асты Бёрнс (*тоном любовного томления*). Ах, милый, милый мой! Как я люблю вас – сокровище мое! О, что за счастье сулят мне ваши поцелуи!

Арчибальд (*в восторге*). Поразительно!.. Она любит меня! Полная иллюзия! (*Кларе*.) Вы слышали, какая задушевность?

Клара. Это у нее пружинки повсюду! Дотронетесь до руки – одни слова, до талии – другие, до губ – третьи.

Арчибальд. А вы думаете, у живой женщины нет таких пружинок?! Поверьте моему опыту – та же самая механика: до руки дотронешься – одни слова, до талии – другие, до губ – третьи. Слава Богу, сотни их перетрогал, и всегда то же самое!

Клара. Ну да, вы известный донжуан – как вам не поверить!

Арчибальд. Не этим она отличается от других, а тем, что неревнива, невзыскательна, обладает кротким характером, не в состоянии ни изменить, ни состариться, ни заболеть, ни наплодить детей, на которых надо расходоваться!

Клара. За чем же дело стало – женитесь на ней, коли у нее столько, по-вашему, преимуществ!

Арчибальд. А приданое?..

Клара. Да, вот это загвоздка... при ваших аппетитах... (*Мнется*.)

Арчибальд. Ну, положим – какие у меня такие аппетиты... К тому же если жена мне предоставит свободу, я... готов помириться на каких-нибудь двадцати тысячах!

Клара (*нежно беря его под руку*). О, в такой сумме вы можете вполне рассчитывать на мои сбережения.

Арчибальд (*ошарашенный*). Вы говорите серьезно?

Клара. Вполне. Но я дам ей приданое лишь при одном условии!

Арчибальд. Каком?

Клара. Ваша «жена» должна пригласить меня в дом компаньонкой и... и даже *remplaçante* в некоторых случаях.

Арчибальд. О, на это она наверно согласится!.. (*Повернувшись, с поклоном к кукле*). Правда? (*Пауза*.) Молчание – знак согласия... Это клад, а не жена! Итак, с вашего разрешения, я ее похищаю!

Клара. Нас, вы хотите сказать?

Арчибальд (*заикнувшись*). В... вас, разумеется!

Клара. О, это очень романтично! Но, я полагаю, лучше обойтись без романтики, если наш Томас Хайг даст свое согласие на брак.

Том (*выходя из своей засады, с улыбкой удовлетворения*). Охотно, охотно! И от всего сердца...

Арчибальд (*здороваясь, смущенный*). Мистер Хайг, простите, ради Бога, – я думал, вас нет дома.

Том. Дома, дома – специально, чтоб вас обоих поздравить! Вы нашли себе достойную подругу, маэстро! А что касается Клары – я думаю, она сумеет отлично совместить обязанности компаньонки со службой у нас.

Клара. Если речь идет об испытании поцелуев – всегда готова приносить пользу науке. А в остальном все так механизировано в этом доме, что и работы почти не осталось!

Арчибальд (*кланяясь Тому*). Итак, вы разрешите (*показывает на куклу*) считать эту красотку моей подругой жизни?

Том. Вполне! Вы созданы природой друг для друга!

Арчибальд (*фасшаркиваясь*). О, вы мне льстите!

Том (*протирая руки над Арчибальдом и роботом*). Благодарю вас от всей души!

Арчибальд (*беря за руку робота*). Идем, душа моя! Вам хорошо со мной? Скажите откровенно!

Том деликатно нажимает кнопку под мышкой.

Робот Асты Бёрнс (*удаляясь направо под руку с Арчибальдом*). Благодарю вас! Отлично! Я, правда, устала немножко... потому что эти репетиции в кино – сущий извод.

Арчибальд (*перебивая*). Но зато какое счастье лицезреть вас на экране и думать о блаженстве держать в своих объятиях!..

Уходят в сопровождении Клары.

Том подходит к телевизионному аппарату.

Том (*несколько взволнованный*). Станция Средиземного моря! Группа 12, № 100!

Пауза.

Это я, Том Хайг! Будьте любезны попросить к аппарату моего отца Джонатана Хайга... Что? Только что встал? Хорошо, передайте, что я жду его сигнала... Аста Бёрнс все еще гостит у вас? Ага, чудесно!

Разъединяет связь, увидев Бетси, торопливо входящую в комнату.

Бетси. Где у тебя морфий?

Том. Зачем тебе морфий?

Бетси. Мне нужно.

Том (*встревоженный*). Что ты задумала?... Как тебе не стыдно!

Бетси (*сдерживая слезы*). Мне этого не пережить!.. Нет, нет – надо знать сердце непреклонной в своей любви мексиканки! Я подозревала, что последнее омоложение было сделано с каким-то изъясном. Я ясно видела, что какие-то чары молодости во мне остались невосстановленными!.. И вот теперь, когда меня никто, никто не любит...

Том. А мой отец?... Твой старый Джонатан, который, не взирая на все твои эскапады, любит тебя и как жену, и как друга, и как мать мою, и как капризное создание, которому все еще мало увлечений молодости!

Бетси. Благодарю покорно! Но я не создана для богдельни и не хочу в архив любовных мемуаров!

Том (*почти рассерженный*). Но до каких пор тебе хотелось бы остаться молодой?!

Бетси. До самой смерти!.. Всю жизнь!.. Не верь тем лицемерам, которые утверждают обратное. Они лгут себе в утешенье в бессилии вернуть утраченные чары. Но мне претит ложь! Я не такая! И потому дай мне скорее морфий, слышишь?!

Том. Э-э, нет – ты забываешь, что проиграла пари! А пари было а discretion, и я как выигравший требую, чтобы ты осталась в живых, не помышляя о смерти!

Бетси. Какое чудовищное требование!..

Раздается сигнал телевизионного аппарата.

То м (*у аппарата*). Кто говорит?... А, отец... Легко на помине!..

Нажимает рычаг фотопередачи. На экране появляется Джонатан Хайг в своем кабинете. На этот раз венецианское окно открыто настежь, являя красивый гористый пейзаж незадолго до восхода солнца.

Джонатан (*в изящном спортивном костюме, с подстриженной бородкой и в пенсне, сменившем его старческие очки*). Здравствуйте, друзья мои! Вы уже проснулись?

Бетси. То есть как это проснулись... У нас сейчас полночь, и я ложусь спать! Надолго, Джонатан, – навсегда!

Джонатан. Ну, ты известная соня! А у нас сейчас раннее утро. Хотите хоть раз в жизни насладиться зрелищем, которое вы давно не видали?

Бетси. Что это за зрелище?

Джонатан. Восход солнца! Самый настоящий! Достигнутый без всяких махинаций! Смотрите на этот пригорок – видите, какая яркая полоска над ним? Это не транспарант-с, будьте уверены! Видите, как края облаков засветились? Это все настоящее! Без обмана! А воздух какой прозрачный... (*Обернувшись в сторону.*) Мисс Аста, мисс Аста!.. (*К Бетси и Тому.*) Она хотела тоже насладиться этим зрелищем.

То м. Конрад уже у вас? Прилетел?

Джонатан. Конрад?... Кто это? Ах да, тот молодчик! Как же, как же... Он с каким-то от тебя поручением... Летел, говорит, сломя голову. Хорошо, что не сломал ее в самом деле... (*Кланяясь направо, входящей Асте.*) А-а... Добро пожаловать! Выспались? И уже в костюме!.. Вылитая Пенелопа!

Аста (*появляясь в сурово-скромном одеянии гречанки*). Здесь спится так, как я и не мечтала!

Джонатан. Нормальная жизнь на лоне природы!

Аста. Вы правы! Этот живительный сок стоит всех лекарств в мире! Какой здесь воздух, не пропахший бензином! Какой простор, не загражденный небоскребами! Какая благодать, нерушимая уличным гулом! (*Поворачивается в сто-*

рону Тома и Бетси.) А!.. Томми... и миссис Хайг!.. С добрым утром!

Бетси (*злущо*). У нас здесь ночь, моя милая... ночь, темная ночь, а не утро.

Аста. Вы говорите иносказательно или...

Джонатан (*к Бетси*). Почему у тебя такой усталый голос? Нездоровится?

Аста (*ей*). О! Здесь бы вы сразу поправились! Если бы моя воля – я никогда отсюда не улетела бы!

Джонатан (*Асте*). Вступайте пайщицей к нам в предприятие и оставайтесь здесь. Довольно вам все гастролировать! Это шатанье по свету – я ведь знаю, что это за трепка нервов!

Бетси (*Джонатану, лорнируя его*). Ты, кажется, вставил себе зубы, Джонатан?

Джонатан. А почему бы и нет, раз это помогает жеванию!

Бетси. Частичное омоложение? (*Смеется.*)

Джонатан. А разве это против природы?

Бетси. И бороду подстриг себе! Это тоже помогает жеванию?

Джонатан. Во всяком случае, это не против природы.

Бетси. Ты сдаешь свои позиции, Джонатан Хайг!

Джонатан (*смеясь*). Сдай немного свои, и мы сойдемся как раз посредине!

В окно кабинета Джонатана Хайга врываются лучи восходящего солнца.

Том (*после паузы*). Ловкий эффект!..

Джонатан. Да, голубчик, тебе такого не выдумать!

Том. Ну, положим, если поставить 20 000 юпитеров или еще более мощных прожекторов...

Джонатан. ...То этого света не хватило бы даже чтобы взрастить какой-нибудь жалкий пучок маргариток!

Аста (*смотря на солнце*). Какая красота! Какая сила! О, что это за зрелище!..

Входит Конрад со свертком в руках и здоровается с Астой и Джонатаном Хайгом.

Том (*кричит*). А-а, мистер Конрад!.. С приездом! Благополучно долетели?

Конрад. Как видите!

Том. Распаковали аппарат? Доехал в целости?

Конрад. Будьте покойны!

Том. Я горю нетерпением!

Джонатан. Тсс... Слышите, как птички поют? Это вам не свистульки из джаз-банда!

Бетси (*после паузы*). Я не улавливаю мелодии! И где же аккомпанемент? Какая примитивность!

Слышна незамысловатая песенка пастушка на рожке.

А это что?

Джонатан. Это? А вон – разве не видишь? Стадо овец гонит пастух!

В окно видно за пригорком проходящее стадо овец.

Бетси. Зачем же он играет? Ради увеселенья овец? Это столь музыкальные звери?

Том. Господа! Виноват – папа и мама! Бросьте пикировку! Я горю нетерпением поцеловать скорее свою невесту. Можно вас попросить удалиться на некоторое время?

Джонатан. Вот тебе раз – отца с матерью стесняется сынок. Ну времена!

Том. Конрад! Вы приготовили что надо? У вас оно под рукой?

Конрад. Да-да – будьте покойны.

Джонатан (*собираясь уходить*). Один момент... Бетси!.. Я обдумал наконец свое решение. Если уж ты так настаиваешь на разводе, я...

Бетси (*перебивая*). Подождите, мой друг! Такие вещи обсуждаются наедине, с глазу на глаз.

Джонатан. Чудесно!.. (*К другим*.) Господа, прошу вас, в свою очередь, на часок удалиться.

Том. Папа, я горю нетерпением!

Джонатан. Я тоже, мой друг; а я постарше тебя.

Бетси (*усмехаясь*). Нашел чем хвастать: годами!.. Ах, этот Джонатан – он верен себе до конца!

Джонатан. И не только себе, но и тебе, моя милая. Эй, Конрад! Давайте-ка ваш аппарат: я хочу вклеить своей жене безешку!

Бетси. Безешку?! Что за выражение!

Том. Нет, отец, первая очередь принадлежит изобретателю.

Джонатан. Тьфу, невежа, – никакого уважения к старшим!

Бетси. Не волнуйся, мой друг, тебе это вредно! И, кроме того, я... решила...

Джонатан. Что?.. Договаривай!

Бетси. О таких вещах, как развод и тому подобное, лучше сговориться в личной беседе, а не по телефону.

Джонатан (*в восхищении*). Ты хочешь прилететь ко мне?!

Бетси. Хочу ли я, это другой вопрос; мне *надо* с тобой столкнуться!.. В конце концов, ты ведь недурной человек, если к тебе присмотреться. Правда, чудаковатый слегка; но вовсе не антипатичный. А это солнце твое, засветившее мне среди ночи, и эти птицы, которые поют без всякого аккомпанемента, – все это очень забавно, и, в конце концов, почему бы мне это и не увидеть вблизи?

Джонатан (*хлопая в ладоши*). Вот это я понимаю! Ай да женушка!!! А какой тут мед настоящий, фрукты прямо с дерева, рыба живая... Ведь я ж привык к тебе, дурочка, за сорок лет супружества – зачем же ты меня мучаешь?!

Бетси. Бросьте ваши фамильярности и вашу арифметику!.. (*Смотрит на часы.*) Воздушный экспресс отходит в два часа ночи. Сейчас половина первого... (*Зовет, повернувшись направо.*) Клара!.. Клара!.. Приготовьте мне дорожные вещи!.. (*Уходит.*)

Джонатан (*протирая руки*). Я так и знал, что против солнца она не устоит: это невозможно!

Том. Папаша... Уйдете вы наконец или нет?!

Джонатан. Ухожу, мой друг, ухожу!.. А только... отчего бы тебе не проводить сюда Бетси? Все-таки она мать тебе, а не посторонняя!

Том (*теряя терпение*). Папаша, вы просто несносны! Оставьте же нас одних с Астой!

Джонатан. Ухожу!.. (*К Асте, торопливо.*) Не забудьте, дорогая: в 10 часов съёмка Пенелопы с женихами! (*Удаляется направо.*)

Том (*в сильнейшей ажитации*). Ну-с, не теряйте времени, Конрад, – передайте мой «поцелуй» и возвращайтесь обратно!

Конрад. Хорошо. Только я вас попрошу сначала разъединить нашу радиосвязь.

Том. Вы с ума сошли!

Конрад. Поцелуй – вещь деликатная, и если вы смутите меня своим вмешательством... Я человек нервный.

Том. Примите бром и приступайте к делу!

Конрад. К сожалению, никакой бром меня не успокоит... (*Подходит решительным шагом к телевизионному аппарату.*)

Том (*бросаясь к экрану*). Бросьте дурить!!!

Конрад. Я хочу добросовестно исполнить поручение, не смущаемый ничем.

Аста (*останавливая Конрада, готового прервать радиосвязь*). Милый мальчик! Зачем вы так волнуетесь?

Конрад. Я почти две ночи не спал... У меня так билось сердце, пока я летел к вам...

Аста. Но теперь оно, надеюсь...

Конрад. Теперь оно готово лопнуть от счастья вас видеть!..

Том (*кричит*). Что за вздор вы там несете?!!

Мгновенье – и картина исчезает с экрана.

Негодяй!!! Доверяйся после этого молокососу!!! И этот гипнотизер – каналья – оказался бессильным!..

Картина вновь появляется на экране.

А-а... То-то же!.. Я с собой шутить не позволю!.. (*Угрожающе.*) Вы помните, что вам внушено?! Помните? А то я вам сделаю такое внушение, что не поздоровится, – будьте уверены!

Конрад (*сдерживаясь*). Мистер Хайг, не забывайте, что между нами 14 000 километров и что у меня сейчас на-

столько же мало причин опасаться вас, насколько у вас их достаточно много! Поняли?

Том. Что вы замышляете, негодный мальчишка?!!

Аста. Постойте, Томми, помолчите – вы же видите, как он взволнован... (*Конраду.*) Ну-с, дорогой кузен, намерены вы наконец дать мне «поцелуй» или нет?

Конрад (*с жаром*). Да! (*Быстро обнимает Асту и страстно ее целует.*)

Том (*кричит*). Подлец!!! (*Замахивается кулаками и бросается на экран как безумный.*)

Аста. Что вы делаете, Томми?! Вы забылись? (*Конраду.*) Вы тоже, кажется, забылись?

Конрад (*сconfуженный*). Я вам должен был дать поцелуй... Мне это было внушено!

Аста. Я знаю; но какой поцелуй? Естественный или радио-активный? Свой или чужой?

Конрад. Аста! Умоляю вас – не сердитесь, но я...

Аста. Что такое?

Конрад. Вы знаете, поцелуй вещь такая деликатная, нежная...

Аста. Так что же?

Конрад. Я нечаянно раздавил «поцелуй» мистера Хайга.

Аста. Как так?!

Конрад. Я случайно сел на него.

Аста (*еле сдерживая смех*). Сели?!

Том (*в гневе*). Он это сделал нарочно!..

Аста (*Конраду*). Ну, хорошо, вы сломали аппарат, но почему...

Том (*перебивая*). Тут ничего хорошего нет! Я откажу ему от места!

Аста (*Конраду, не обращая внимания на Тома*). ...Почему вы вздумали... целовать меня не по-родственному?

Конрад. Я... я хотел поправить дело... Мне было внушено передать вам поцелуй... и вот, раз я испортил чужую вещь – я хотел заменить ее собственной.

Том. Бросьте эту идиотскую игру слов! Ответьте лучше: какая часть «поцелуя» пострадала от вашей небрежности?!

Конрад. Я раздавил мембрану.

Аста (*хватаясь за голову*). Боже мой!

Том. Мембрану?! Осёл!.. Так ведь у вас же есть запасная! Куда вы ее дели?

Конрад. Ах, верно!.. Я и забыл от волнения. (*Ищет в кармане.*)

Аста (*Конраду, с укоризной*). Это же главный проводник любви!

Конрад (*вытаскивая наконец мембрану из брючного кармана*). Нашел!

Аста. В целости?

Конрад. Да. (*Заменяет мембрану у радиопоцелуя.*)

Том (*с дрожью в голосе*). Ишь куда запрятал, циник проклятый!

Аста (*внушительно*). Томми! Будьте сдержанней. Как вам не стыдно!

Том (*Конраду*). Ну что?.. Скоро?.. Вы хотите уморить меня?!

Аста нацепляет на себя при помощи Конрада аппарат «радио-поцелуя».

Скорее!.. Ну же!.. Я теряю терпение... Целуйте ж меня, Аста! Целуйте скорее!

Аста (*несколько смущенная*). Но, Томми... Нельзя же так, по заказу: раз, два, три!.. Мне нужно настроение, нужно...

Том (*перебивая*). Ах, вот как!.. У вас нет настроения?!

Аста. Дайте мне сосредоточиться!.. Я не могу целовать-ся ради лабораторного опыта.

Том. Ах, для вас это лабораторный опыт?!

Аста. Не придирайтесь!

Том. И не думаю!

Аста. Тссс!..

Сжимая губы для поцелуя, прижимается ими к мембране.

Том, дрожа от волнения, повторяет впопыхах то же самое.

Ах!..

Том (*оторвавшись от поцелуя*). Ну что?

Аста (*вздыхнув*). Меня пронзило словно электричеством!

Том. Вы ощутили меня или нет?

Аста (*мнется*). Гм... как будто!.. (*Вновь прижимается губами к мембране.*)

Том (*после поцелуя*). Ну, как теперь?

Аста. По-моему... чего-то не хватает!.. Я не сумею выразить, но... по-моему, чего-то *существенного* не хватает!.. Не понимаю, в чем тут разница, но она несомненна! (*Вдруг.*) Дайте я сравню это с обыкновенным поцелуем!.. (*Конраду, который наблюдал, слегка дрожа, всю эту сцену.*) Конрад, поцелуйте меня еще раз!

Том (*опешив*). К чему это?.. Вы с ума сошли, Аста?!

Аста (*улыбаясь загадочно*). Ради лабораторного опыта! Надо же сделать сравнение.

Конрад быстро обнимает Асту и целует ее долгим поцелуем.

Довольно, Конрад!.. (*Переводит дыхание. Вздвинуто.*) Да, разница большая!.. Очень большая разница!

Том. В чем же?

Аста. Подождите! (*Вновь прижимается губами к мембране.*) Вы готовы?

Том. Сейчас! (*Прикрепляет к радиопоцелую интенсификатор, через который и целуется с Астой.*) Ну что же, есть какая-нибудь разница?

Аста. Да, мой друг! Я не хочу вас огорчать, но... (*Целует горячо Конрада.*)

Том. Какая же разница?

Аста. Качественная, мой друг, качественная!

Том. Ав силе?.. В интенсивности?.. Мне это важно знать! Я применил сейчас интенсификатор!

Аста. Пожалуй! Дайте проверить! (*Вновь целуется с Конрадом.*)

Том. Ну что?

Аста. Эффект сильнее!

Том. Где?

Аста. Здесь.

Том. С ним?

Аста. Да! Приятнее, понимаете ли вы, *приятнее!*

Конрад (*обнимая Асту*). Ах, Аста, Аста! Как я счастлив это слышать!

Аста (*освобождаясь из его объятий*). Подождите, милый мальчик, – я боюсь, что вы неверно меня поняли...

Конрад. Я безумно люблю вас!

Аста (*шутливо*). Любить своих родственников – это похвально. Но безумно – это уж чересчур!.. Вы ведь знаете, что ваша кузина помолвлена и любит своего жениха.

Конрад. Значит... вы играли со мной?.. Да? Играли – как киногероиня, добродетельно кончающая шаблонный роман?!

Аста. Нисколько! Вы были одним из объектов лабораторного опыта; а с этим не играют, мой друг! Нет-нет! Я не играла вами.

Конрад (*почти плаксиво*). Я так стремился к вам! А оказывается... это лабораторный опыт...

Аста (*перебивая*). Вы напрасно огорчаетесь, мой кузен, – еще не все потеряно. И потому мужайтесь, мой мальчик, так как вы очень, *очень* мне нравитесь!

Конрад (*в самозабвении*). Вы даете мне надежду?

Аста (*полусмеясь*). Я недаром играю роль Пенелопы, тщетно поджидавшей своего Одиссея. (*Смотрит на часы и принимает озабоченный вид.*) Ого, как заболталась! До свидания, Томми! Бегу на репетицию... крутить сцену с женихами!.. (*Хохочет и, быстро разъединив радиосвязь, исчезает с экрана.*)

Том (*проводя рукой по глазам, как бы не веря себе*). Черт знает что за ерунда!.. Приснилось это мне?.. Или...

Бетси (*входя справа, в дорожном костюме, с саквояжем в руках*). Ты все еще не спишь? Смотри, как бы не захворать психически. У тебя красные, безумные глаза. На кого ты похож! Что с тобой?

Том. А ты куда?.. Уезжаешь?

Бетси. Лечу к Джонатану для делового свиданья.

Том. К отцу?! За 14 000 километров?!

Бетси. Это все же ближе, чем к праотцам, куда я собиралась.

Том. Значит, морфий не нужен?

Бетси. Увы! Ты выиграл пари, а... мексиканки умеют держать свое слово. (*Целует Тома.*) Прощай, мой мальчик! Береги себя!

Том (*растерянно*). Подожди! Я хотел попросить тебя...

Бетси (*перебивая*). Некогда, милый, – экспресс отлетает через четверть часа.

Том. Ты полетишь одна? Но это невозможно в твоём возрасте! Я провожу тебя!

Бетси. Мой возраст ни при чём!.. К тому же твоя работа, требующая срочного окончания...

Том (*перебивает, плохо владея собой*). Работа, работа!.. В конце концов, человек не машина!

Бетси (*улыбаясь*). Ах, так?! Ну, если ты убедился в этом, тогда... поторопись, а то мы опоздаем.

Том (*застегивая пиджак*). Я готов!.. (*Кричит.*) Клара!..

Входит Клара.

Дорожное пальто!.. Живее!

Клара. Вы тоже уезжаете?! Надолго? О, мисс Аста и ваш батюшка не скоро вас отпустят...

Все трое уходят направо, спешно прощаясь. Слышен их смутный говор, заглушаемый вскоре хлопаньем двери и шумом пропеллера.

Клара возвращается, сбрасывает с себя передник и наколку, садится в непринужденной позе около телефона и, закулив папиросу, механически вызывает.

Алло!.. Это вы, Арчибальд? Здравствуйте! Еще не спите? Это я! Я, Клара! Наши уехали! Приезжайте скорее – квартира к нашим услугам! (*Морщится.*) Ой! Что это вы делаете?! Чуть не оглушили! Что? Нет, знаете ли, бросьте эти интеллигентские штучки – с меня довольно поцелуев на расстоянии! Приезжайте лучше сами! Жду! (*Вешает трубку, поправляя причёску и густо пудрит улыбающееся лицо.*)

Занавес

ПРИМЕЧАНИЯ

Печатается по машинописи (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 59). Орфография и пунктуация приведены к современным нормам. Курсив и примечания в тексте – авторские.

Джонатан Хайг – возможно, реминисценция из утопической повести Я. М. Окунева «Грядущий мир» (1923), один из персонажей которой – миллиардер Джон Хайг.

Аста Бёрнс – имя – по аналогии с Астой Нильсен, известнейшей киноактрисой начала XX в.; фамилия напоминает о знаменитом шотландском поэте XVIII в. Роберте Бёрнсе.

Арчибальд Фукс – Fuchs (нем.) – лиса.

...виден большой телевизионный экран... – первая в мире передача движущегося изображения была осуществлена в 1923 г. Ч. Дженкинсом (США). Примечательно, что во втором выпуске альманаха «Возрождение» (М., 1923) рядом с текстом Евреинова – «купюрой четвертого акта» его пьесы «Самое главное» (с. 301–304) опубликована научно-популярная статья профессора Н. Тихонова «Радио-кино», посвященная «передаче кинематографического изображения при помощи электромагнитных волн» (с. 362).

...из одонтологического кабинета – стоматологического.

...крутит новый фильм... – т.е. участвовать в съемках.

...внешности bel homme'a... – bel homme (фр.) – красавец.

«Приключения Одиссея, или верная Пенелопа» – поэма Гомера впервые экранизирована в 1911 г.: на студии «Милано-фильм» была снята картина «Одиссея» (реж. Ф. Бертолини, Д. де Лигуоро и А. Падована).

...венецианского окна... – окно из трех отделений: обыкновенного посредине и двух полуокон по бокам.

Я дочь трудового народа – «Я, сын трудового народа...» – начало красноармейской присяги (написана в 1918 г. Л. Д. Троцким).

Сверток селенита... – селенит – полупрозрачная разновидность гипса. Вместе с тем селенитами названы жители Луны в романе Г. Уэлса «Первые люди на Луне» (1901); возможно, поэтому селенит нередко (и неправильно) именуют лунным камнем.

...solar plexus... – солнечное сплетение (лат.).

...окиси гелия? – гелий не образует кислородных соединений.

...лучи Рентгена... – В. К. Рентген – немецкий физик.

...х-лучей. – название, которое Рентген дал открытому им в 1895 г. излучению, проникающему сквозь непрозрачные преграды.

...в Китай, в страшные дни революции... – революция в Китае произошла в 1911–1913 гг.

...фуляровым чехлом – фуляр – легкая шелковая ткань.

Кто-то удачно сравнил любовь с пылающим костром, а раздуку с ветром – «Раздука для любви – что ветер для огня: слабую она гасит, а большую раздувает» – афоризм французского военного деятеля и писателя XVII в. Роже де Бюсси-Рабютена.

...рипостируя... – возражая, парируя (фр. riposter).

...хватает рецептор... – т.е. приемное устройство, наушник.

...господин Джон Рёскин... – Д. Рёскин – английский литератор, художник, теоретик искусства XIX в.

...таблеткой пепеина... – возможно, от *фр.* *père* – тихо, спокойно.

...аромат померанца! – померанец – плодовое деревце семейства цитрусовых.

...раствор хлор-кислой селитры? – вымышленный термин; селитра – общее название минералов, содержащих нитраты, т.е. соли азотной кислоты.

...и даже *remplaçante*... – заместительницы (*фр.*).

A pari было *à discretion*... – *a discrétion* (*фр.*) – без ограничения.

Это не транспарант-с... – т.е. не декорация.

...я хочу влепить своей жене безешку! – безешка – от *baiser* (*фр.*) поцелуй. Возможно, шутливая отсылка к поэме «Мертвые души», где Ноздрев на балу обращается к Чичикову: «...одну безешку позвол напечатлеть тебе в белоснежную щеку твою!».

...в сильнейшей ажитации... – в возбуждении.

Н. Г. Смирнов

ЛИКВИДАЦИЯ ЛЮБВИ **(Сцены из будущих времен)**

Публикация, подготовка текста и примечания Е. А. Яблокова

Действующие лица

Профессор Заундз, гениальный изобретатель.

Энтуза, артистка театра буржуазной культуры.

Контакт, секретарь Законодательного Корпуса.

Структура, председатель Законодательного Корпуса.

Представитель ведомства евгеники.

Представитель ведомства справедливости.

Представитель ведомства просвещения малолетних.

Представитель ведомства механизации космоса.

Комиссар танцев и экстраординарного уличного движения.

Гавот }

Эмоция } члены ЦК Союза по защите любви.

Экстаз)

Пароксизм) амориты.

Американец, делегат уцелевшего американского капитала.

Представительница Зондских островов.
Представительница Алеутских островов.
Старушенции, комитетчики, полисмены, дети.

Действие происходит в 2030 году в главном городе Евроазиатской коммуны, который называется Центром, на Острове любви и на пограничном пункте антилюбовной обороны.

АКТ I

Сцена 1

Лаборатория профессора Заундза. Огромная замысловатая машина, задернутая занавеской, занимает середину комнаты. При поднятии занавеса профессор кричит в трубку домашнего телефона.

Заундз. Эй, там, на кухне, алло! Спустите-ка мне к завтраку две пилюльки. Ага... Белок и жирок. Потом полпорции концентрированного сна. Секунд на тридцать. Больше не могу... Мерси...

В трубе подъемника раздается звонок и шум. Через секунду Заундз вынимает тарелочку с тремя пилюльками. Подвязывает салфетку, глотает пилюли.

Сладко зевает.

Радио-рот (*кричит голосом Энтузы*). Алло... алло... алло...

Заундз (*вяло*). Ну? Что еще?

Радио-рот. Мне надо видеть профессора Заундза. Срочно. По важному делу. Я артистка театра буржуазной культуры... Я...

Заундз. Артистка? Ага. Мне совершенно безразлично, кто вы такая! Я не могу принимать дам со всего света. Я даже не имею возможности разговаривать с вами на эту тему. Я только что принял полминуты сна. Прощайте...

Радио-рот. Да нет же, дорогой профессор. Я все равно не уйду, пока не погляжу на вашу машину.

Заундз (*встренулся*). Что такое? «Пока не погляжу...». Да вы, должно быть, обалдели. О моей машине не знает и не узнает никто.

Радио – р о т. Я должна узнать, дорогой профессор. Мне это нужно... Необходимо.

Заундз. Одним словом, я вижу, вы не питаете никакого уважения к концентрированному сну апробированного спеца. Прощайте, нахалка!

Входят Энтуза и Контакт.

Энтуза. Не прощайте, а здравствуйте, дорогой профессор. Это я хочу видеть вашу машину. Я Энтуза, артистка Тебурку. Длина моей личной волны – 35,5. Я, если вам угодно знать, вице-президент Общества перманентно влюбленных женщин. И именно поэтому...

Заундз (*сквозь сон, но с задором*). Вон отсюда! (*Засыпает.*)

Энтуза (*идет на цыпочках, ведя за руку Контакта*). Скорее, Контакт, скорее. Как нам повезло. Он будет спать тридцать секунд. Осмотрим машину в двадцать девять и убежим. (*Отдергивает занавеску.*)

Открывается целое сооружение, скомбинированное из меди, стекла, дюралюминия.

(*Пораженная.*) А-а-а-а!

Контакт. Замечательная установка! Но я не понимаю: зачем вот эти рычажки?

Энтуза. Я тоже ничего не понимаю. Зачем нужны эти кнопки? Здесь что-то написано. (*Читает.*) Негры... Китайцы... Европеикус симплекс...

Заундз (*просыпается*). Я же вам сказал – вон, перед тем как заснуть! Вход сюда посторонним безусловно воспрещается. (*Задергивает занавеску.*)

Энтуза. К нам это не относится, дорогой профессор. Мы всё уже видели...

Заундз (*поглядывает на Энтузу*). Ага... Всё?

Энтуза. Решительно всё. Поэтому вам остается только дать дополнительные разъяснения. (*Отдергивает занавеску.*) Зачем вот этот штепсель?

Заундз (*задергивает занавеску*). Но вы же ограбили меня! Вы воспользовались моим концентрированным сном.

Это противозаконно и бесчестно. А потом, что это за индвидуум торчит у вас за спиной?

Энтуза. Ах, не обращайтесь на него никакого внимания. Если он вас беспокоит, он может уйти. (*Отводит Контакта в сторону.*) О, Контакт, умоляю тебя испариться. Я знаю, что это мучительно, но уйди, моя крошка.

Контакт. Разлука, Энтуза... Но зачем, зачем?..

Энтуза. Сделай это во имя нашей любви, Контакт. Ты же говорил мне, что любовь всемогуща. Уйди... Максимум на пять минут.

Контакт. Хорошо. Но все эти пять минут я буду шептать твое драгоценное имя.

Энтуза. Это ты можешь. Прощай. (*Целует.*)

Контакт. До свиданья через пять минут. (*Убегает, рыдая.*)

Энтуза. Ну, милейший профессор, теперь растолкуйте мне вашу машину. Ведь я пришла сюда вовсе не из-за лобовытства. Как вице-председательница Общества перманентно...

Заундз. Ах, оставьте, пожалуйста. Мне нет никакого дела до перманентных женщин...

Энтуза. Я верю этому... Но что же я могу поделать, раз женщины волнуются. О вашей машине ходят такие странные слухи. Ведь говорят, что вы изобрели машину любви...

Заундз. Что такое? Любви? Волнуются?.. Ну так имейте в виду, что моя машина сейчас не имеет никакого практического значения. Это просто новая победа над природой, интересный опыт, и только...

Энтуза (*очень скромно*). Но что же вы изобрели, дорогой профессор?

Заундз. Она еще спрашивает... (*Отдергивает занавеску.*) Вот. (*Гладит машину и снимает с нее пушинку.*) Это самая обыкновенная машина для производства детей...

Энтуза. Детей...

Заундз (*орет*). Да, детей! Прекрасных, здоровых, умных детей всех цветов радуги. И, заметьте, прямо в десятилетнем возрасте. Так что отпадает нужда в молоке, колясках, сосках и тому подобном...

Энтуза (*тихо*). Но ведь это же замечательно! Значит, женщины теперь могут не заботиться о продолжении че-

ловеческого рода?

Заундз. Конечно, могут не заботиться... Но они будут заботиться. Потому что женщина всегда останется матерью, каких тут машин я ни настрою.

Энтуза. Ах... Вы знаете, профессор, я вся дрожу от волнения. Я хочу сказать, не могли бы вы привести вашу машину в действие. Простите меня, но я не могу поверить, что бывают такие замечательные машины. Я думаю, что вы со мной шутите.

Заундз. Я шучу? Ах, будь вам пусто! Ну ладно. Машина действует так. Вы переводите рычаг, поворачиваете выключатель, устанавливаете стрелку... И пошла.

Музыка. В тайниках машины что-то клокочет. Вся она содрогается от огромного количества энергии, циркулирующей внутри. Затем рот машины судорожно открывается, и оттуда выскакивает черный человечек, потом красный, желтый, наконец белый. Но-воиспеченные дети кланяются и начинают танцевать.

Энтуза (*сильно волнуясь*). Ах... Здравствуйте, дорогие мои. Прекрасные, замечательные. Как они танцуют. Немного старомодно, но мило... Прикажите, чтоб они перестали...

Заундз (*гордо*). Это они от радости, что родились. (*Детям.*) Перестаньте танцевать, ребятишки. Тетя хочет с вами поздороваться.

Энтуза (*обнимает детей*). Это прямо чудесно! Теперь акт рождения превращается в спектакль. Смотрите, они еще тепленькие. Я не верю своим глазам... своим рукам...

Заундз. Постепенно поверите. Ну, ребятишки, сделайте поклон и уходите. Идите наверх, попросите себе завтракать и ложитесь в кровать.

Дети убегают.

Ну что? Каково?

Энтуза. Я даже не знаю, что вам сказать. Значит, с любви снимается теперь всякий риск. Любовь впервые делается свободной в мировом масштабе. Профессор! Вы благодетель рода человеческого. Все женщины обязаны опуститься перед вами на колени. Я настою на этом. А пока...

Заундз. Что пока?

Энтуза. Я должна что-нибудь сделать, чтобы выразить вам свое восхищение. У меня ничего с собой нет... Но в таких случаях мы обыкновенно... Одним словом, позвольте, дорогой профессор, от имени четырех миллионов членов нашего союза... обнять вас...

Заундз. Ага, обнять... (*Энтуза обнимает.*) Виноват, позвольте! Оставьте меня в покое. Да позвольте же, я говорю!

Стремительно вбегает Контакт.

Контакт. Пять минут прошло. Ага, так и есть. Под видом машины вы за моей спиной начали заниматься поцелуями. Так, очень хорошо. (*Ищет, чем бы ударить.*) Кто-нибудь из вас должен умереть...

Заундз. Ничего похожего. Я не могу сейчас умирать. Мне некогда. И вообще потрудитесь оба выйти отсюда вон.

Контакт. Да, конечно. Но прежде я все-таки убью вас.

Энтуза. О Контакт, милая душа, мне так стыдно перед профессором. Ты прекрасно знаешь, что ревность – устарелое чувство. А кричишь так громко, как будто это чувство современное...

Контакт. Мне сейчас не хочется рассуждать. Я убью его, а потом мы поговорим. (*Бросается на Заундза, начинает душить.*)

Заундз (*свистит неожиданно громко*). Помогите... Помогите...

Влетают два агента любовной полиции.

Агент 1. Стоп. Какой-нибудь невероятный скандал на почве любви, граждане?

Заундз. Ну конечно, на почве их любви... Я тут ни при чем. Он хотел меня убить из-за какого-то там чувства. Да держите вы его, а то он улетит...

Бежит за Контактom. Агенты тоже.

Энтуза. Милый мой, ты видишь, что случилось! Лучше ловите меня. Я во всем виновата. Только я!

Заундз. Задержите их обоих! Это важно для науки.

Контакт (*вскакивает на подоконник*). До свиданья, граждане... (*Исчезает*.)

Энтуза. Я тоже... (*Вскакивает в окно*.)

Агент 1. Так, очень хорошо. (*Тяжело дышит*.) Как говорится, преступники скрылись. Случай 25/05. (*Усаживается*.) Покоя нет от этих любовных пережитков. В среднем десять тысяч пятьсот скандалов в день на почве любви. Когда же это кончится? (*Агенту 2.*) Достаньте печатный бланк протокола номер 800. Пишите. Третьего сентября 2030 года мы, нижеподписавшиеся, и так далее. Ну, как было дело?

Заундз. Очень просто. Она обняла меня вон там. А он ворвался оттуда и сделал попытку меня умертвить...

Агент 2. Самый обыкновенный случай номер три дробь ноль два.

Агент 1. Ну конечно. Согласно инструкции нам надо прежде всего установить преступника. Вам известно, кто вас душил?

Заундз. Понятия не имею. Какая-то темная личность.

Агент 1. Так. Выходит, значит, ноль три ноль. Остается, значит, установить личность потерпевшего.

Заундз. Это сделать гораздо легче. Я профессор Радио-академии Заундз. Длина волны 606.

Агент 1. Как? Вы Заундз? Известнейший изобретатель?

Заундз (*смущенно*). Ну да.

Агент 2. Гм. Так это вы сделали живую лягушку в прошлом году?

Агент 1. Лягушку и кошку.

Заундз. Ну да, я. Лягушку, и кошку, и мартышку в при-
дachu.

Агент 1 (*в ужасе*). И вас хотел из-за любви умертвить этот фрукт? Два ноль два! У нас под боком. На кой же пес нужна тогда любовная полиция! Так... Очень приятно познакомиться. (*Осматривает комнату*.) Так это, значит, ваша лаборатория, в которой происходит столько чудес?

Заундз. Да, она самая.

Агент 1. Замечательно. (*Замечает машину*.) А это что такое?

Заундз (*теряется*). Это, это, это... пока секрет.

Агент 1. Хи... Разве могут быть секреты от любовной полиции? Я, например, согласно инструкции должен занести в протокол все, что увижу на месте преступления. А я разве знаю, что́ здесь вижу. (*Строго.*) Что это такое?

Заундз. Ну, это машина. Ясно без объяснений.

Агент 1. Я вижу, что машина. Но какая машина? Не ею ли вы сделали мартышку?

Заундз. Нет. Ничего подобного! Если хотите знать, это самая обыкновенная машина для производства детей.

Агент 1. Детей... (*Агенту 2.*) Ты слышал? Припиши-ка на всякий случай в примечании: в комнате, помимо пострадавшего, обнаружена одна обыкновенная машина для производства детей (*осматривает машину*), бывшая в употреблении...

Заундз. Но вы не имеете права, полисмен! Я протестую против занесения в протокол машины. Это научная тайна.

Агент 1. Пст! Прошу меня не учить. Я знаю, что делаю. Эта машина имеет отношение к любви. Недаром вас хотели задушить около нее. (*Хитро.*) Еще неизвестно, позволят ли вам держать у себя на дому такую машину... (*Грозит пальцем.*)

Заундз (*показывая на окно, хрипло*). Вон!..

Занавес

Сцена 2

Зал заседаний Законодательного Корпуса, Закко. Все механизировано до последней степени. Стуки неизвестного прибора придают заседанию особую ритмичность. Законодатели за странными попитрами. Отдельно – столик секретаря Контакта. Происходит заседание.

Структура. Товарищи. Третьего дня какой-то незнакомец пытался умертвить профессора Заундза, гордость мировой науки, при помощи удушения.

Все. Возмутительно!.. Безобразно... Нож в спину науки!

Электричество мигает.

Структура. Особенно прискорбно то, что в основе этого гнетущего преступления лежала так называемая любовь...

Все. Что такое? Любовь? Невозможно. Это переходит все границы.

Структура. Преступник скрылся.

Все. Какая жалость! Надо разыскать!

Структура. Да, преступник скрылся. Но это не важно. Мы не караем преступников, а добираемся до истоков преступления. А потом обезвреживаем истоки. В данном случае мы должны обратить внимание на указанную мною любовь.

Все. Это необходимо! Принять решительные меры. Поставить точку!

Структура. Товарищи! В связи с только что указанным мною случаем наше ведомство по ремонту человеческой психики решило в срочном порядке покончить с любовью...

Все. Просим... Просим...

Структура. Да, мы должны покончить с любовью, хотя чувство это еще довольно сильно в нашем обществе. По имеющимся у нас данным, каждый индивид тратит в день энергии: на общественные обязанности – вот сколько (*нажимает кнопку, гудок*), на саморазвитие – вот сколько (*слабый гудок*), на самообслуживание – вот сколько (*средний гудок*), и на удовлетворение любовных желаний – к сожалению – вот сколько (*очень сильный гудок*).

Представитель ведомства евгеники. Представьте себе!.. Виноват. Сколько на саморазвитие?

Структура. Вот! (*Нажимает кнопку.*) Да-с. К сожалению, до самого последнего времени не было никакой возможности бороться с любовью, потому что чувство это, несмотря на все свои отрицательные качества, способствовало продолжению человеческого рода. Но в данный момент в этом вопросе нам приходит на помощь наука. Сейчас же после покушения на профессора Заундза у него в лаборатории была обнаружена вполне исправная машина для производства детей в массовых количествах. Таким образом, общественная ценность любви делается равной нулю, и под воздержание подводится техническая база. Любовь делается абсолютно ненужной, устарелой, нецелесообразной. (*Быстро.*) На основании вышеизложенного наше ведомство вносит в Законодательный Корпус декрет об отмене любви.

Ревности – тоже. Вот текст декрета. (*Раздает.*) Я его прошу утвердить, не зачитывая, и ввести в действие по радио.

Представитель ведомства евгеники. Позвольте! Прежде всего, от лица своего ведомства я требую предъявления детей, сделанных машиной.

Структура. Все ли присутствующие находят, что это необходимо?

Все. Безусловно.

Структура. Тогда сию минуту. (*Звонит.*)

Тотчас же из боковой двери появляются немного растерянный профессор Заундз и его разноцветные дети. Дети кланяются и без приглашения начинают танцевать.

Представитель ведомства справедливости. Я протестую против танцев в Законодательном Корпусе. (*Строго.*) Что это за танцоры?

Заундз (*необычайно вежливо*). Позвольте разъяснить уважаемому собранию. Эти дети – последняя продукция моей фабрики. У них вот тут на пятках имеется клеймо с моим вензелем. Если собранию угодно, они немедленно прекратят танцы. Они могут стоять неподвижно. (*Детям.*) Стоп!

Дети останавливаются, законодатели их рассматривают.

Представитель ведомства справедливости. Так. Что же, они грамотные?

Заундз. Так точно.

Представитель ведомства справедливости. Очень хорошо. (*Тоном экзаменатора.*) Ну-ка, сколько было мировых войн?

Дети (*хором*). Три.

Представитель ведомства справедливости. Хорошо. А кто такое был Карл?

Дети. Маркс.

Представитель ведомства евгеники. Изумительно! Ну-ка, подойди, мальчик, сюда. Покажи язык. Скажи: а-а-а. (*Смотрит мальчику в горло.*) Дыши... Прекрасный мальчик... Прекрасное сердце. Я не имею больше вопросов.

Структура. Можете идти. (*Дети идут.*) Стойте! Сколько пальцев на руке?

Дети. Пять.

Представительница просвещения малолетних. А на ноге?

Дети. Пять.

Представительница просвещения малолетних. Пятью пять?

Дети. Двадцать пять.

Структура. Очень хорошо. Отправляйтесь откуда пришли. А вы, профессор, обождите в соседней комнате.

Заундз и дети уходят.

Ну-с... Заключение представителя внеклассовой справедливости.

Представитель ведомства справедливости (*холодно, жестко, четко*). Нормальное деторождение никогда не выдерживало критики с точки зрения общей системы нашего хозяйства. Это единственная отрасль производства, в которой орудия производства обобществлены не были. Поэтому мы поддерживаем без оговорок текст декрета. К этому еще я должен прибавить, что на почве любви пышно цвела преступность. Каждый год весной начиналась эта любовная эпидемия, с которой не было никакого сладу. Мы должны были держать особый штат любовной полиции, а это обходилось недешево. Эрго, с отменой любви и преступность и излишние расходы отпадут. Однако по формальным соображениям я вношу в пункт 21 декрета поправку. В статье 21 речь идет о запрещении поцелуев, в том числе и воздушных. Это юридически неграмотно. Воздушные поцелуи никакого отношения к любви не имеют и потому могут быть оставлены. В остальном мы поддерживаем декрет.

Структура. Прекрасно. Заключение представителя ведомства механизации космоса.

Представитель ведомства механизации Космоса. По подсчетам нашего ведомства, каждый индивид в среднем тратит на любовь 27 минут, на ревность – несколько меньше. Кроме того, любовь является рассадницей целого ряда излишних движений, поступков, слов. Возьмем хотя

бы так называемые ласковые слова – котеночек, цыпочка, дорогуша и так далее. Так вот – если нам удастся консолидировать хоть девяносто процентов всей этой энергии и перебросить ее в форме тока высокого напряжения на Луну, мы сможем выплавить из нашего спутника не менее двадцати миллионов тонн алюминия. Этого количества будет достаточно, чтобы в ближайшее время залить все дороги и таким образом навсегда покончить с пылью. А разделаться с пылью давно пора, товарищи. Поэтому наше ведомство высказывается за декрет.

Структура. Ведомство просвещения малолетних.

Представитель ведомства просвещения малолетних (*молодая китаянка в очках. Говорит петушиным голосом*). Наше ведомство высказывается безоговорочно за отмену любви. При существующем ныне способе деторождения детям очень трудно объяснять происхождение человека. Говорить правду нерационально, это дурно действует на воображение. Ссылки же на аиста и капусту не помогают, потому что ни аистов, ни капусты давно нет. Поэтому нам приходится постоянно теряться перед детьми, разводить руками и краснеть. При новом же способе детопроизводства мы легко сможем объяснить детям деторождение, показывая модель машины Заундза непосредственно вслед за котлетной машинкой и машинкой для чинки карандашей. Поэтому я за декрет.

Структура. Очень хорошо. Представитель ведомства евгеники.

Представитель ведомства евгеники. Да что же скрывать? Так называемое деторождение, основанное на любви, было кустарничеством в деле продолжения человеческого рода. Только при помощи машин мы доведем природу людскую до желательного совершенства. Что же касается половой потребности, то она отомрет от неупражнения с течением времени. Конечно, ворчуны найдутся, но без этого никакое дело не обходится... Остается еще одна вещь. Это, так сказать, поэтическая сторона вопроса, воспоминания юности, первая любовь и все такое. Ну что ж, на это придется сознательно махнуть рукой. Любовь слишком дорого обходилась обществу, товарищи, хоть и доставляя отдельным индивидам наслаждение. Я сам припомни-

наю кое-что теперь, когда приходится голосовать за отмену любви. Да, любовь... *(Напевает тихо.)* Под душистой веткой сирени...

Все слушают, вздыхая.

Структура *(звонит в колокольчик)*. Это к делу не относится. Итак, все ведомства высказались за отмену любви. Для порядка я все-таки проголосую. Кто за отмену любви...

Удар в бубен. Как бы из-под земли появляется Комиссар танцев.

Комиссар танцев. Аррете... Что такое? Кто за отмену любви? Прощу слова для протеста. Я опоздал немного и не слышал доклада. Но сущность мне ясна. Прощу слова...

Структура. Слово для протеста предоставляется Комиссару танцев и экстраординарного уличного движения.

Комиссар танцев. Пардон, друзья, но, мне кажется, здесь скрыто недоразумение. Дело простое: мне кажется, что мы не имеем права отменить любви. Я ручаюсь, что у масс есть еще не изжитая потребность этого достаточно старого, но всегда приятного чувства. Позвольте спросить: кто будет танцевать, если вы отмените любовь? Кто будет ходить под ручку? Кто будет двигаться вообще? Кто будет напевать веселые мотивы и стрелять глазами? Кто будет лихо подкручивать усы, душиться, плясать вприсядку? Я не могу сейчас представить себе всех последствий введения декрета. Но я решительно протестую против него!

Представитель ведомства механизации Космоса. Но улицы у нас пылят ужасно...

Представитель ведомства просвещения малолетних. Дети остаются неудовлетворенными в своем любопытстве...

Представитель ведомства евгеники. Род людской с каждым поколением мельчает...

Представитель ведомства справедливости. Любовная преступность растет...

Комиссар танцев. Пусть так. Но я все-таки высказываюсь против декрета.

Все. Тогда поливайте улицы... Объясняйте детям дето-рождение... Улучшайте породу... Охраняйте гражданок от покушений бездельников...

Структура. Что вы предлагаете конкретно?

Комиссар танцев. Конкретно я предлагаю отложить введение декрета на сорок лет.

Структура. Это не подойдет. Имейте в виду, что воздушные поцелуи, вероятно, останутся.

Комиссар танцев. Это меня не устраивает.

Структура. Странно. Итак, голосую проект с поправкой ведомства справедливости. Кто против? Один голос. Декрет об отмене любви и ревности принят. Секретарь, запишите в протокол: декрет принят, любовь отменена.

Контакт (*испуганно*). Любовь отменена?..

Структура. Ну да. Разве вы не слышали?

Контакт. Я слышал... Ах! (*Падает в обморок.*)

Представитель ведомства евгеники. Вот, пожалуйста. И таких еще много будет. Думаю, что это не смертельно. Но доктор необходим.

Структура (*в трубку*). Доктора.

Заундз (*вбегает*). Здесь требовали доктора. Я к вашим услугам. (*Осматривает Kontakta. Про себя.*) Гм... Как будто это как раз тот индивид, который душил меня. Но это меня не касается, я представитель чистой науки. (*Громко.*) У него обморок. Глубокий обморок на почве какого-то сильного потрясения.

Структура. Ну да. На почве отмены любви.

Заундз. Как? Разве любовь отменена?

Структура (*торжественно*). Да, отменена. После вашего гениального открытия она утратила всякий смысл. Предлагаю приветствовать уважаемого профессора.

Аплодисменты.

Заундз (*растерянно кланяется*). Благодарю вас за честь. Но я не имел в виду отмены любви. Я изобретал свою машину не для этого... Я только хотел...

Структура. Мы понимаем. Вы свободны.

Заундз, кланяясь, уходит.

Переходим к следующему вопросу. Об изобретенном экстра-шоколаде и раздаче его населению в любом количестве. Я полагаю, что продукт этот настолько вкусен, что на первое время сможет заменить любовь. Все ли присутствующие успели попробовать экстра-шоколад? Заключение представителя ведомства справедливости...

Занавес

Сцена 3

Комната Энтузы. Энтуза еще в постели. Где-то на потолке раздается оглушительный звонок. Энтуза выглядывает из-под одеяла, ничего не может понять.

В комнату по особому лотку скатывается Контакт.

Энтуза (*испуганно*). Что такое? В чем дело? Зачем вы меня разбудили?..

Контакт. Вставайте, Энтуза! Страшное несчастье.

Энтуза (*потягивается*). Надеюсь, что нет, мой миленький. Какие несчастья могут быть так рано?

Контакт. А вот представьте себе... Я только что с заседания Законодательного Корпуса.

Энтуза. Чтож такого? Законодательный Корпус существует не для несчастий. Он только улучшает жизнь.

Контакт. Совершенно верно. Но на этот раз они ввели декрет...

Энтуза. Но декрет не несчастье, мой петушок. Не понимаю: чего вы горячитесь? Мы любим друг друга, значит все хорошо. Ну, подойдите ко мне сюда. Давайте поздороваемся. Ну, скорее, голубчик!

Контакт. Еще один «голубчик», и я вылечу из комнаты... Дело в том... (*Кричит.*) С сегодняшнего дня любовь отменяется! (*Падает на пол и рыдает.*)

Энтуза (*ничего не может понять*). Подождите вы плакать, плакса. Что отменяется, я не расслышала?

Контакт. Да любовь, любовь...

Энтуза. Любовь? Да разве можно отменить это самое?

Контакт. Оказывается, что можно. И все из-за того, что вы начали целоваться с этим Заундзом. Говорят, общественно опасное чувство! Всюду уже даны радио. Комиссар

танцев протестовал, но ничего не вышло. Все ведомства высказались «за». И вот мы без любви...

Энтуза (*тихо*). И ревность тоже отменена?

Контакт. Да. Статьей 14-й. Не осталось даже ревности. Даже ревность отняли у нас. (*Плачет громко.*)

Энтуза. Да подождите вы хныкать. Я ничего не понимаю. Ну как, например, дети?

Контакт (*раздраженно*). Ах, при чем тут дети? Ведь вы же видели машину Заундза. Они хотят построить огромные фабрики для производства детей. Поговорили об этом немножко, проголосовали и отменили любовь на вечные времена. Все заседание заняло одиннадцать минут.

Энтуза (*неожиданно бодро*). Ерунда, моя прелесть! Все это пустяки, и волноваться не стоит. Ручаюсь вам, что декрет останется на бумаге.

Контакт. Каким образом?

Энтуза. А вот таким. Подойдите ко мне поближе. Я вам расскажу об этом шепотом, моя кошечка.

Контакт (*идет к Энтузе, потом останавливается в раздумье*). Нет, я не подойду к вам. Вы можете обнять меня по привычке, а объятия категорически запрещаются статьей девятнадцатой декрета.

Энтуза. Какой вы, однако, формалист! Ну, если не хотите подходить ко мне, я сама подойду к вам. (*Накидывает что-то на плечи и идет.*)

Контакт (*истерически*). Нет, нет, нет... Не подходите ко мне. Иначе я убегу от вас. Я не могу с вами целоваться, раз поцелуи запрещены статьей двадцать первой.

Энтуза. Ах вот что!.. И это называется вы меня любите? Действительно, ваша любовь стоит того, чтобы ее отменили. Они только цыкнули, а вы уже боитесь приблизиться ко мне на длину руки.

Контакт. Ну как я к вам приближусь? Все ведомства высказались против любви. Значит, отмена рациональна. Ведь если я вас буду любить, это все равно потом узнается, и мне нечего рассчитывать на повышение. А вас уволят из театра. Ведь вы знаете, комиссаром по проведению декрета назначена Структура. Ведь это зверь, а не женщина. Она видит сквозь землю. Это ее выдумка – отменить любовь.

Энтуза (*горько*). Отменить любовь?.. Да разве можно это сделать? Любовь вечна и неотменима. Вспомните Ромео и Джульетту. Им тоже запрещали любить. А что из этого вышло?

Контакт. Что? Они оба погибли во цвете лет. А потом, тогда была другая музыка. Ромео жил в эпоху натурального хозяйства. Тогда семья была производственной ячейкой. А теперь, после машины Заундза, конечно, любовь – пережиток.

Энтуза (*делает последнюю попытку убедить*). Да нет же, нет. Даже у крупных общественных деятелей существует потребность любви. У масс существует потребность. Чем ее вытеснят?

Контакт. Предположено биомеханикой. Конечно, любовь ухудшает здоровье, особенно бессонные ночи. Биомеханика – наоборот. Она делает человека железным. Ах, они говорят, что в дальнейшем, и очень скоро, половая потребность совсем отомрет у людей от неупражнения! И это ужасно. Я не отрицаю, что любовь устарела... но почему они не могли подождать лет пятьдесят?..

Энтуза (*возмущенно*). Вы продолжаете настаивать на своем! Любовь устарела?! Я не хочу больше спорить с вами. Немедленно вон! Что же вы не уходите? Я ведь сказала вам – вон...

Контакт. Я уйду сию минуту. Дайте мне только сказать вам. Дело в том, что Комиссар танцев подал протест. Может быть, декрет будет отменен. Тогда вы позволите мне вернуться?

Энтуза. Нет! Любовь по милости Комиссара танцев – это абсурд...

Контакт (*идет к двери, поворачивается*). Там есть еще сороковая статья. Любовь временно разрешена тем людям, которым это необходимо по состоянию здоровья. Надо только удостоверение контрольной комиссии. Может быть, нам попытаться? У меня везде есть знакомства.

Энтуза (*сухо*). На это я никогда не пойду.

Контакт. Тогда прощайте навсегда! (*Рыдает.*) Прощай, Энтуза! Если бы ты знала, как я люблю тебя. (*Делает воздушные поцелуи.*) Только воздушные поцелуи не запрещены... ими можно пользоваться, Энтуза. Пошли мне хоть воздушный...

Энтуза. Уходите с вашими воздушными! Я видеть вас не могу...

Контакт. Прощай. (*Уходит.*)

Энтуза в бешенстве марширует по комнате. Раздается веселая музыка.

Танцую, входит Комиссар танцев.

Комиссар танцев. Здравствуйте, Энтуза. Если бы вы знали, какой замечательный экстра-шоколад изобретен на днях... Сладше сладкого. (*Подходит к Энтузе.*) Но об этом потом. Прежде всего, позвольте поцеловать вам с нежной любовью ручку. (*Хочет поцеловать.*)

Энтуза. С нежной любовью? Об этом не может быть и речи.

Комиссар танцев. Парблэ!.. Чем объясняется?..

Энтуза. Только тем, что любовь, в том числе и нежная, отменена. Вы это знаете лучше меня.

Комиссар танцев. Ах вы вот о чем! Это пустяки. Могу вас уверить, что декрет не продержится больше десяти дней. Правительство не учло настроения масс. Я подал протест, и он будет уважен.

Энтуза. Тогда вы мне и поцелуете руку.

Комиссар танцев. А теперь?

Энтуза. У меня нет текста декрета. Но говорят, что воздушные поцелуи оставлены. Вы можете поцеловать мне руку воздушным поцелуем.

Комиссар танцев. Что вы этим хотите сказать?

Энтуза (*сухо*). Вы не понимаете? Я подчиняюсь декрету.

Комиссар танцев (*с возмущением*). Вы подчиняетесь декрету? Вы, Энтуза, подчиняетесь? Вы, пропитанная поэзией и романтикой, отказываетесь от любви. Это нонсенс, дорогая моя, это нонсенс. На кого же я буду опираться в своем протесте, раз даже вы подчиняетесь? Вы, вы – председательница Общества перманентно влюбленных женщин!..

Энтуза (*с жаром*). А вы? Вы представитель правительства и уговариваете меня нарушить закон? Простите меня, но на кого же будет опираться правительство? Я простая актриса, но никогда, никогда не нарушу закона.

Комиссар танцев. Вы должны нарушить... Вы должны стать во главе недовольных. Тысячи женщин пойдут за вами. Вы можете перейти на нелегальное положение, начать бешеную агитацию...

Энтуза. Благодарю вас. Это очень поэтично, но беспокойно. Я думаю, что единственный способ провалить декрет – это ему подчиниться.

Комиссар танцев. Нет, нет, нет... Мы должны начать решительную борьбу на любовном фронте. И – пароль донжёр – мы победим... (*Хочет обнять Энтузу.*)

Энтуза (*увертывается*). Нет! Когда вы мне принесете выписку из протокола, что любовь восстановлена, тогда мы поговорим об объятиях. А пока... нет...

Комиссар танцев. Пардон, но ведь существует потребность любви, моя крошка.

Энтуза (*убегает*). Какие пустяки! Потребность отомрет от неупражнения.

Комиссар танцев. Но процесс этого отмирания слишком мучителен... Силь ву плэ. (*Приближается к Энтузе большими прыжками.*)

Энтуза. Это ничего не значит! Вы можете заниматься биомеханикой.

Комиссар танцев. Парблэ... Но ведь это издевательство...

Энтуза (*наивно*). Что вы, что вы! Это прямое указание закона.

Комиссар танцев. Клянусь вам... Закон будет отменен...

Энтуза. Да... Но не нарушен. (*Убегает.*)

Комиссар танцев (*стукается носом о захлопнувшуюся дверь*). Да... надо нажать все кнопки... Весь ужас положения в том, что, кажется, декрету подчинятся. Энтуза, Энтуза на стороне декрета!.. Безусловно, коллективное сознание крепнет... Организация цветет. Но лично мне это не нравится. Парблэ... Надо нажать все кнопки... А то, черт подери, пожалуй – чего доброго – отомрет потребность. (*Убегает под галоп.*)

Пауза. Потом вдруг за сценой раздается неопределенный шум и топот ног.

Вбегает Энтуза, за ней много женщин.

Энтуза. Сюда, сюда... Здесь я скажу вам, в чем дело...
(Вскакивает на табуретку.)

Женщины. Что? Что? Что?

Энтуза (*возбужденная, растрепанная*). Что? Что? Поздравляю вас... Любовь отменена. Сегодня... Навсегда...

Женщины. Как? Что? Не может быть...

Энтуза. Сегодня будет опубликован декрет.

Женщины. Декрет? Будет опубликован?.. Это несчастье!.. Это нож в спину наслаждения. Мы погибли!

Женщина (*тоном безумной*). Значит, мне придется бросить Карлушу? Я вчера первый раз поцеловалась с ним...

Женщины. И мне придется бросить... И мне... Ах... Ох...
(*Рыдания, истерики.*)

Энтуза (*энергично*). Тише вы! Слезами тут не поможешь. Мы должны устроить заговор... Бунт... Восстание... И любовь победит!

Занавес

ИНТЕРМЕДИЯ

Музыка. На авансцену перед занавесом выходит молодой человек, идет осторожно, оглядывается. Навстречу – девушка. Та же игра. Сначала они обмениваются воздушными поцелуями; сближаются, обмениваются не воздушными. Сейчас же с обеих сторон бесшумно появляются два агента антилюбовной полиции. Они хватают с разных сторон девушку и юношу. Но девушка и юноша крепко держат друг друга, рыдают, сопротивляются. Полиция неумолима. Один агент утаскивает девушку, другой – юношу.

Немного погодя на авансцену выходят старичок и старушка. Старичок оглядывается по сторонам, целует у старушки руку. Сейчас же появляются те же агенты. Забирают стариков и разводят в разные стороны.

По авансцене при грохоте барабанов проносят огромную двуспальную кровать. На кровати надпись: «Собственность Музея эпохи любви».

АКТ II

Сцена 1

Подвал, убранный коврами и эротическими картинами. Причудливое освещение. Здесь по ночам собираются члены Центрального комитета Союза по защите любви и наслаждений.

Вбегает Энтуза, завернутая в плащ. За ней – таинственная фигура.

Энтуза. Вы знаете, что влечет за собой преследование женщины?

Фигура. Да, я знаю. Для меня это не имеет значения.

Энтуза. Кто вы?

Фигура (*сбрасывает плащ*). Я руководитель механизации космоса...

Энтуза. Член правительства...

Руководитель механизации космоса. Да. (*Садится.*)

Энтуза. Как же в таком случае можно понять ваше поведение?

Руководитель механизации космоса. Очень просто. В этом миленьком помещении, надеюсь, нет никого... (*Хватает Энтузу.*)

Энтуза (*категорически*). Я отказываюсь. Это провокация.

Руководитель механизации космоса. Нет. У меня есть свидетельство контрольной комиссии.

Энтуза. У меня его нет.

Руководитель механизации космоса. Я вам его достану.

Энтуза. Я не приму.

Руководитель механизации космоса. Что же вам нужно? Приказывайте, только скорей.

Энтуза. Я вам не верю.

Руководитель механизации космоса (*опускается на колени*). Верьте. Ну...

Энтуза. Вы должны провести меня на центральную силовую установку.

Руководитель механизации космоса. Зачем?

Энтуза. Там я вам скажу.

Руководитель механизации космоса. Но ведь вы же знаете, что туда вход посторонним воспрещен.

Энтуза. Это ничего не значит. Ну...

Руководитель механизации космоса. Хорошо. Летим туда. Там есть укромный уголок.

Энтуза. Вот и прекрасно. Летим.

Завертываются в плащи.

Стук в дверь.

Энтуза. Кто там?

Гавот (*за сценой*). Свои.

Энтуза. Пароль.

Гавот. Любовь не глицерин. (*Входит.*) Вы знаете, Энтуза? Запрещены и воздушные поцелуи. Структура свирепствует...

Энтуза. Это не имеет значения. (*Тихо.*) Начинайте заседание без меня. Я буду через тысячу секунд.

Уходит с Руководителем механизации космоса.

Гавот внимательно осматривает все углы, кладет какой-то сверток в угол.

Стук в дверь. Он боязливо отбегает от свертка, подходит к двери.

Гавот. Кто там?

Заундз. Я.

Гавот. Пароль.

Заундз. Я не знаю никакого пароля. Я профессор Заундз. Несчастный профессор Заундз.

Гавот (*открывает дверь*). Входите, профессор. Что вам угодно?

Заундз (*входит. Он выглядит помолодевшим. Смущенно.*) Может быть, это нескромный вопрос. Но мне хочется узнать: не здесь ли заседает Комитет по охране любви и наслаждений?

Гавот. На это я ответить не могу.

Заундз. А надо бы. Ведь я могу пригодиться комитету. Я Заундз, изобретатель машины для производства детей.

Гавот. Тем хуже. Изобретением вашей машины вы поставили любовь под удар.

Заундз (*горько*). Ах, и не говорите. Разве я на это рассчитывал! Откуда мне было знать, что из-за моей машины отменяют любовь? Я даже не хотел предавать гласности мое изобретение. Я скрывал его почти год. И теперь я в отчаянии. Ведь на улицах арестуют за одно слово «милый». Девушки рыдают по ночам и обнимают подушки. Пары разлучаются при помощи полиции. Ах, я так раскаиваюсь, что изобрел машину! Сам-то я никогда не любил, из-за недостатка времени, но все-таки... Ведь сегодня запретили даже воздушные поцелуи! Этого я уж не мог вынести. Запер лабораторию и решил бороться активно. Мне передавали, что именно здесь заседает комитет... Может быть, я могу быть полезен?

Гавот. Что ж... Ваше имя известно всему свету. Может быть, комитет найдет возможным вас кооптировать.

Заундз. То-то было бы хорошо... Я, знаете ли, даже омолодился немного, на всякий случай. И работать буду не покладая рук.

Гавот. Прекрасно. Присядьте и подождите.

Заундз. А у вас не могут арестовать? Может быть, мне лучше будет зайти попозже? Или нет: лучше подождать?

Стук в дверь.

Ах!

Гавот (*подходит к двери*). Пароль.

Голос. Любовь не глицерин.

Гавот. Входите.

Входят комитетчики, женщины и мужчины. Они в плащах.

Сбрасывают плащи и оказываются в бальных костюмах XX века.

Переглядываются, увидев Заундза.

Гавот. Можете не стесняться, товарищи. Это профессор Заундз. Он немного омолодился. Уважаемый профессор хочет работать вместе с нами.

Комитетчики аплодируют.

Заундз (*смущенно*). Благодарю вас. Я постараюсь оправдать доверие. Я непременно изобрету что-нибудь еще, вос-

становливающее любовь. Если, конечно, вы мне предоставите средства.

Гавот. Средства найдутся, дорогой профессор. Сегодня здесь будет представитель американского капитала. Вся Америка поголовно возмущена запрещением любви и хочет помочь нам. Американец будет здесь через две минуты.

Быстро входит Американец.

Американец. Он уже здесь! Ваши часы опаздывают на две минуты. Я представитель министерства здоровья Америки, господа. А вот мой мандат. *(Развертывает бумагу.)*

Гавот. Очень приятно. Сейчас придет наш представитель, и мы сможем начать заседание.

Американец. К сожалению, я могу оставаться здесь только двести секунд. Разрешите мне сделать заявление и после этого лететь.

Гавот. Хорошо. Мы вас слушаем.

Американец. Господа, я бегло ознакомился с новой отраслью вашей промышленности по производству детей. От имени Америки я заявляю, что мы, американцы, несмотря на стремление все механизировать, никогда бы не пошли на позорное производство детей.

Все *(аплодируют)*. Браво... Браво...

Американец. Капитализм никогда не шел на заведомую безнравственность. С нашей точки зрения, жить без любви постно, вредно и трудно. Любовь, как дешевое массовое развлечение, не может быть уничтожена. Она является оплотом семьи и до известной степени есть пружина и закваска жизни.

Заундз. Ну конечно же! Я тоже дошел до этого теоретически...

Все. Браво! *(Аплодисменты.)*

Американец *(делает жест)*. Итак, теоретически мы должны поддержать вас и дать вам средства для борьбы за любовь. Но мы ставим некоторые условия. Мы требуем процентов на капитал, который будет затрачен, и гарантий, что эти проценты будут уплачены...

Гавот *(скорбно)*. Но любовь не дает процентов!

Американец. Увы, да. Вот почему ей так трудно защищаться.

Эмоция (*наивно*). Может быть, за проценты можно считать поцелуи?

Американец. Ни в коем случае. Поцелуи не котируются на мировом рынке. Они малопортативны. Одним словом, надо придумать что-нибудь другое.

Гавот. Но что же придумать?

Американец. Выход есть. Среди вас я вижу профессора Заундза. Если бы он приспособил свою машину для производства окороков и ростбифов, это нас бы устроило на первое время...

Заундз. Нет, нет, нет. Я не хочу прикасаться к этой машине. Из-за нее было столько несчастий. Ведь девушки из-за нее обнимают подушки по ночам. Разве можно предвидеть, во что выльется производство окороков...

Американец. В таком случае я ничем полезен вам быть не могу. Кстати, и время мое истекло, я должен лететь. Прощайте, подумайте. (*Идет к двери, оборачивается.*) У вас не найдется чего-нибудь, чтоб промочить горло?

Эмоция (*сухо*). У нас нет ничего кроме поцелуев.

Американец. Это не подойдет... (*Уходит.*)

Эмоция (*истерически*). Процентов... Процентов... Процентов... Они требуют от любви процентов. Какая низость!

Дама. Не плачь, Эмоция. Они лавочники, дрянь... Плюнем на Америку. Нам помогут Острова любви... Они пришлют нам аэропланов, газов... Вот увидишь...

Эмоция. Но почему они медлят? Почему?

Гавот. Они собираются с силами. Ведь на Островах любви два миллиона любовных эмигрантов. Они могут помочь...

Все (*задумчиво*). Они помогут... Острова любви помогут...

Энтуза появляется в дверях.

Энтуза. Нет, друзья. Мы должны рассчитывать только на самих себя.

Все. Энтуза!

Заундз. Ага... Энтуза....

Энтуза. Удача, друзья. (*Секретно.*) Мне только что удалось вступить в контакт с руководителем механизации космоса и заведующим центральной силовой установкой. Они оба по отдельности целовали мне ноги и подол и клялись, что любовь для них – все. В любой момент они могут прекратить подачу энергии, и страна замрет. Они выставят нашу программу, и правительство принуждено будет пойти на уступки. Структура слетит... Декрет провалится... Любовь восторжествует...

Все. Ура...

Энтуза. Нам остается только выработать окончательные условия. Мы устроим грандиозную открытую демонстрацию, вынесем наши знамена, написанные кровью сердца, амуров. Нас поддержат массы.

Гавот. Профессор Заундз уже с нами...

Энтуза. Приветствую вас, дорогой профессор. Недалек тот час, когда за нас будут все умы, все сердца, все руки... В ознаменование сегодняшних удач я предлагаю выпить того старого шипучего вина, которое в старину называлось шампанским. Скорей, скорей...

Приносят бутылки, разливают вино. Каждый берет бокал. Предлагают Заундзу.

Заундз. Благодарю вас. Я никогда не пью. Хотя для сегодняшнего дня выпью. (*Берет.*)

Энтуза (*поднимает бокал*). Дорогие друзья, мы живем в страшное время, какого еще не знала история. Любовь, вечная, неотъемлемая от человека любовь загнана в подполье, духи приравнены яду. Даже воздушный поцелуй теперь уголовное преступление. Но мы доживем до того времени, когда слово «любовь» будет писаться с большой буквы и всякого, кто позволит себе непочтительно отозваться о поцелуе, будет ждать тюремное заключение...

Пьет. Музыка. Танцы. Неожиданный стук в дверь.

Все прячут стаканы, снимают фраки, пробуют заниматься биомеханикой.

Энтуза с бокалом подходит к двери.

Энтуза (*волнуясь*). Кто там?

Комиссар танцев (*изящно входит*). Пардон, это я...
(*Сбрасывает плащ.*)

Энтуза. Комиссар танцев?

Комиссар танцев. Ну да. Вам грозит страшная опасность, Энтуза. Адрес этого помещения сделался известным правительству. О вашем комитете говорили сегодня на заседании Закко. Считайте, что ваше дело провалилось. Мой вертолет здесь, на крыше. Поставьте ваш бокал, незаметно выйдемте и улетим. Я вас переправлю на Острова любви, и вы будете там в безопасности. Идемте скорей...

Энтуза. Нет. Я не покину своего поста до последней минуты...

Комиссар танцев. Это безумие...

Энтуза. Нет... Еще неизвестно, кто победит... Продолжайте танцы, друзья.

Музыка. Танцы.

Мы ничего не боимся... Правда за нас!

Комиссар танцев. Напрасно...

Подхватывает Энтузу и, танцуя, утаскивает ее из комнаты.

Неожиданно дверь распахивается. На пороге появляются Структура, Контакт, старушенин.

Структура. Ни с места! Вы все арестованы. Приступить к обыску.

Контакт и несколько старушенций производят обыск.

Контакт. Ага...

Структура. Что такое?

Контакт. Ящик с запрещенными духами.

Структура. Приобщить к делу.

Контакт. Слушаюсь. Ого... Целая нелегальная библиотека.

Структура. Какие авторы?

Контакт. Эротические, XIX века. Бальмонт, Северянин, Барков.

Эмоция. Это ложь! У нас здесь никогда не было книг!..

Контакт. А это не книги?

Структура (*саркастически*). Очень хорошо. Милая компания. Попались со всеми потрохами. Ну-с. Кто у нас здесь председатель?

Гавот (*выступает вперед*). Нашего председателя здесь нет. Но я заместитель председателя и председатель финансово-эротической комиссии. Я могу ответить на все вопросы...

Структура. Прекрасно. Подойдите сюда поближе. Прежде всего, что это за дурацкий костюм на вас? Что это за бессмысленный бантик на шее?

Гавот. Я вас прошу не оскорблять моей одежды.

Заундз (*истерически*). Изверги... Насильники... Кто вам дал право издеваться над культурой и красотой...

Эмоция. Профессор, дорогой профессор. Успокойтесь. Они ответят за это.

Заундз. Я не могу успокоиться. Я оскорблен... Я вне себя!

Структура. Спокойно! Итак, что это за костюм на вас?

Гавот (*гордо*). Это фрак, костюм кавалеров старого времени, когда жизнь была еще насыщена любовью...

Контакт (*демонстративно фыркает*). Насыщена любовью! Ха-ха...

Структура. Не будем говорить об этом мрачном времени. Кошмар миновал. А для чего нужен этот бантик?

Гавот. Это галстук. Он надет для красоты...

Контакт. Для красоты! Ой, что мне делать!.. Я умру от смеха.

Структура. Не раздражайте этих дикарей. По их мнению, красота вот в этом бантике... Ну, хорошо. (*Арестованным.*) Я из вас вышибу эту дурацкую романтику...

Гавот (*кричит истерически*). В нашем союзе 25 000 членов! Вы ничего не сделаете насилем...

Заундз. Поверьте слову ученого! Любовь основана на физиологии и потому победит.

Все. Любовь победит.

Структура. Нет. Вы, бедные утописты, хотите повернуть колесо истории назад. Что такое ваши жалкие чувства по сравнению с мощностью наших машин? Чему вас учили? Эй, погрузить этих неучей в аэробус и ко мне на допрос. Шагом марш...

Эмоция. Идем, друзья! (*Запевает.*) Сколько счастья... сколько муки...

Все арестованные (*подхватывают*). Ты, любовь, не сешь с собой...

Занавес

Картина 2

Служебный кабинет Структуры. На стенах – антилюбовные лозунги. Ночь.

Структура за столом, перед ней Гавот.

Гавот (*заискивающе*). Но, товарищ Структура. Комитету уже известно, что в его среде находится провокатор. Правда, меня никто не подозревает, я числюсь в качестве непримиримого Дон-Жуана. Но если вы меня выпустите сегодня, я сяду...

Структура. Нам надо во что бы то ни стало отыскать Энтузу. Пока эта женщина на свободе – порядку не предвидится. Вы должны немедленно выяснить, где она.

Гавот. Я же вам говорю, что, судя по всем данным, она эмигрировала на Острова любви. Ее увез Комиссар танцев, он был у нас в комитете за две минуты до вашего появления. Его вертолет стоял на крыше...

Структура (*ударяет кулаком по столу*). Вы должны ее найти. Если вы ненавидите любовь и хотите ее гибели, вы должны сделать это.

Гавот (*исступленно*). Я ненавижу любовь! Я хочу ее гибели! Разве я не доказал вам это? Ведь я же ловко втерся в комитет... Но теперь, если я выйду, все догадаются, что я связан с вами.

Структура. Верно. Вы хороший работник, Гавот. За ваши заслуги по ликвидации любви вам будет дан орден Подкованного Амура. Идите в камеру... В два часа ночи мы вам устроим побег.

Гавот уходит. Входит Контакт.

Контакт. Ничего не выходит. Арестованные виновными в любви себя не признают.

Структура. Ах, вот как? Значит, мне придется производить допрос самой.

Контакт. Может быть, завтра, товарищ Структура? Сейчас уже ночь. Вы не даете себе отдыха, Структура. Вы забываете, что ваше здоровье необходимо для дела. Если вы свалитесь, любовь восторжествует. Никто не сможет вас заменить на этом посту.

Структура. Да, конечно. (*Деловым тоном.*) Между прочим. Мое здоровье, конечно, интересует вас только со служебной точки зрения?

Контакт. Видите ли. На этот вопрос я вам не могу ответить. Это противоречит статье 17-й декрета.

Структура. Ага. Дайте-ка сюда декрет. (*Читает.*) А как статья 18-я?

Контакт (*в волнении*). Да, конечно, и статья 18-я. Я увлекся вашей непоколебимой энергией, Структура. Я знаю, что совершаю уголовное преступление, но...

Структура (*встает*). Да... Вы славный малый, Контакт, и стойкий боец на любовном фронте. Но еще одно слово, и вы будете арестованы. Довольно болтать! У нас есть дела поважнее. (*Кричит в трубку.*) Эй, спустите сюда первым номером этого подозрительного старичка.

Старушенция вводит Заундза.

Структура. Садитесь. И вам не стыдно, старик, принимать участие в заговорах против власти? Бессмысленная молодежь лезет на стену, а вы тащитесь за ней. Чего вам надо? Кто вы такой?

Заундз. Я профессор Заундз.

Структура. Вы не родственник знаменитому ученому?

Заундз. Нет. Я и есть сам тот ученый, о котором вы говорите.

Структура (*присматривается*). Верно. Только вы немного помолодели. В чем же дело, профессор? Вы изобрели прекрасную машину и теперь боретесь против ее применения?

Заундз (*вскакивает*). Да, борюсь, борюсь против того безобразия, которое вы устроили. Вы заставили девушек

обнимать подушки... Вы хотите нарушить законы, установленные природой.

Структура (*властно*). Садитесь. О каких законах вы говорите? О каком безобразии? Разве можно назвать безобразием нашу борьбу против животного чувства? Это долг человечества. Действительно, современным людям приходится туго... Но ручаюсь вам, что будущие поколения нас поблагодарят.

Заундз. Ничего подобного... Будущие поколения нас проклянут. Вы посмотрите, что происходит теперь. Никто не целуется уже под душистой веткой сирени. Соловьи в загоне, их распугали током высокого напряжения. Розы отменены... А луну – закрыли подмостками... (*Машет рукой и тихо плачет.*)

Структура. Ваши возражения не делового порядка. Вы совершенно упускаете из виду статистику, вы оторвались от масс. Каждый день я получаю из всех уголков земли тысячи радиоприветствий. Вы этого не учитываете? Да что говорить! Вот сейчас, несмотря на ночь, меня внизу ожидает делегация от беременных женщин. Они сидят тут с утра и ничего не ели... Чтобы убедить вас в нашей правоте, я сейчас приму их здесь. (*Кричит в трубку.*) Эй, пригласить сюда делегацию от беременных женщин!

Грохот барабана. Входит делегация от беременных.

Структура (*по-военному*). Здравствуйте, друзья беременные! Готовы ли вы бороться против любви до победного конца?

Беременные (*хором*). Всегда готовы!

Структура. Превосходно. Что вы хотите сказать?

Старейшая беременная. Я, как старейшая беременная, должна огласить радиорезолюцию.

Структура. Только поскорей.

Старейшая беременная (*мрачно, с большим чувством, сверкая глазами*). Мы, представители десяти миллионов беременных женщин, приветствуем вас, товарищ Структура, как неутомимого борца на любовном фронте и клянемся поддерживать вас до последней капли крови. Кто не был беременным, тот никогда не поймет, насколько это тяжело

и неприятно. Все мы забеременели еще до опубликования декрета и потому мы последние в своем роде. Мы готовы на веки вечные отказаться от сомнительных радостей любви, чтоб никогда не ходить с большими животами и не переживать традиционной изжоги. Да здравствует машинное производство детей! Целующийся да не спит! Долой родовые схватки! Да здравствует профессор Заундз, изобретатель нестрадающей матери машины! Ура, ура, ура...

Структура. Да. Я понимаю вас, друзья последние беременные. И я доведу наше общее дело до конца. Прогресс съест любовь без остатков. Будем считать, что она умерла навсегда.

Энтуза (*находившаяся среди беременных с фальшивым животом*). Нет, нет, нет...

Структура (*строго*). Кто сказал: нет, нет, нет?

Энтуза (*выскакивает вперед*). Это я сказала нет. Любовь не умрет!

Структура. Можете вы доказать это?

Энтуза. Могу.

Структура. Как?

Энтуза. Вот как. (*Делает резкое движение, отрывает живот и бросает им в Структуру.*)

Взрыв.

Заундз (*радостно*). Энтуза... Вы правы...

Вбегают старушениии.

Контакт. Злодейка!.. (*Бросается к Энтузе.*)

Структура. Спокойно! Я невредима. Арестовать ее немедленно.

Заундз. Все пропало!

Старушениии и Контакт бросаются к Энтузе.

Внезапно гаснет свет.

Энтуза (*из темноты*). Нет, не все еще пропало! Свет не загорится до тех пор, пока не будет восстановлена любовь.

Структура. А это мы увидим. Она арестована?

Контакт. Нет еще. Ее трудно разглядеть в темноте. Но я найду ее.

Заундз (*Энтузе тихо*). Бежим, Энтуза. Если мы успеем добраться до Островов любви, наше дело выиграно.

Убегают.

Структура. Я спрашиваю: она арестована?

Раздается звук поцелуя.

Как, что такое? Поцелуй?

Контакт. Нет. Это ошибка...

Структура. Как ошибка? Поцеловали в затылок меня! (*Зажигает карманный фонарик.*) Это бунт... Измена... Предательство... Все ни с места. (*Грозно.*) Я вам покажу!

Занавес

Сцена 3

Остров любви. Все окрашено в самые нежные оттенки. Издали доносится небесная музыка. Легкие пары проносятся в танце, обмениваются поцелуями и исчезают.

Входят Энтуза и Заундз в костюмах авиаторов.

Энтуза (*оглядывается*). Вы наверное знаете, что это Остров любви?

Заундз. Судя по музыке – он. (*Замечает столб с вывеской.*) Ага, ну конечно, это Остров любви. Вот тут написано: «Остров любви». (*Читает.*) «По постановлению ЦК острова все, что относится к любви, здесь безусловно разрешается». Вы слышите, Энтуза? Кхе... Энтуза... Я хотел сказать вам, что, судя по всему, я люблю вас... Все, что относится к любви, здесь разрешается. Так что, значит, любовь моя – легальна...

Энтуза. Что такое?

Заундз. Я же вам сказал уже. Я полюбил вас, Энтуза... С первого взгляда, еще тогда, когда... ну, вы пришли в мою лабораторию. Поэтому я вас и не вытолкал тогда... Я не говорил этого раньше потому, что у нас вышел декрет и тому подобное. Но здесь все безусловно разрешается, Энтуза... (*Опускается на колени.*)

Энтуза (*сухо*). Встаньте сейчас же! Нам совершенно некогда заниматься такими вещами. Нам дорога каждая минута. Если мы просрочим, погибнет любовь в планетарном масштабе. Мы должны немедленно организовать удар и заставить Структуру пойти на уступки.

Заундз (*встает*). Это совершенно верно. Но все-таки... Впрочем, я согласен. Идем...

Идут. Появляются амориты – Пароксизм и Экстаз. Они подкрашены и одеты в газовые панталоны и фраки. У одного веер, у другого – гитара.

Пароксизм. Стой, тысяча поцелуев в затылок! Кто такие?

Энтуза (*радостно*). Почти свои. Вот как нам повезло! Я Энтуза, председательница Союза по защите любви и наслаждений.

Экстаз. Ах, вы прекрасная Энтуза, миллион объятий! Пароксизм, это Энтуза, о которой нам так много передавали по радио. Вас ищут по всей земле... А вы тут.

Пароксизм. Неужели это Энтуза? Позвольте вас приветствовать от имени всех аморитов. Мы агенты охраны Южного сектора. Мы производим экзамен по половой грамоте и свидетельствуем всех прибывающих. Мы в восторге, что вы прилетели к нам! Сейчас же мы должны что-нибудь протанцевать. (*Пытается танцевать с Энтузой.*)

Энтуза. Нет, нет, что вы! Мне сейчас вовсе не хочется танцевать. Я прилетела совсем для другого. Сейчас у нас в Центре происходит борьба не на жизнь, а на смерть. Центральная установка прекратила подачу энергии, и вся страна в параличе. Весь ЦК нашего союза арестован. Нам необходима помощь со стороны. За помощью мы и прилетели. Если вы нам дадите хоть тысячу аэро к завтрашнему вечеру, любовь будет восстановлена в додекретных нормах.

Экстаз (*хохочет*). Тысячу аэро! Пароксизм, они просят у нас тысячу аэро.

Заундз. Если вы нам дадите пятьсот, мы и то справимся. Страна погружена в темноту, и они не смогут оказать сильного сопротивления. Дайте пятьсот аэро, господа. Ведь вы себе представить не можете, что у нас творится. Де-

вушки обливаются слезами по ночам. Старики обливаются тем же самым и обнимают подушки. Нужно нанести только один удар, и победа останется за нами.

Экстаз (*легкомысленно*). Да, конечно! Обо всем этом надо подумать подробно. Давайте приляжем. У нас на острове не принято говорить стоя или сидя...

Энтуза. Благодарю вас, но мы очень спешим. Нам абсолютно некогда ложиться. Каждая потерянная минута грозит гибелью. Нам необходимы три вещи: аэро, какие-нибудь газы и добровольцы.

Пароксизм. Из всего перечисленного у нас найдутся, вероятно, только газы. Аэро нужны нам самим до зарезу. А добровольцы? (*Хохочет.*) Экстаз, как ты думаешь, у нас найдутся добровольцы?

Экстаз. Вряд ли, триста поцелуев в глаза. Откровенно говоря, мы не работаем в мировом масштабе, милашка. Весь этот декрет мы считаем за еврейские штучки, не больше. Здесь на острове мы живем покательно (? – *Е. Я.*) весело, но главным образом для себя. Конечно, у нас имеются программы повсеместного установления любви, но серьезно мы этим не занимаемся.

Пароксизм. Зато у нас большие достижения в области эротики и косметики. Да что толковать! Я вам предлагаю передать вашу сумочку старику, и пойдемте со мной под олеандры. Я вам там кое-что покажу.

Экстаз. Брось болтать глупости, Пароксизм. Она пойдет со мной. Я ее полюбил с первого взгляда. (*Энтузе.*) Не удивляйтесь такой скоропалительности, душка. Любовная техника доведена у нас на острове до крайнего предела.

Энтуза (*серьезно*). Бросьте болтать глупости и покажите нам дорогу в Центральный комитет острова.

Пароксизм. Пустяки, миллион объятий. Мы должны сначала погулять. Здесь, на Островах любви, мы воспламеняемся от одного прикосновения.

Экстаз. Не только воспламеняемся, но и стораем... Ах, я влюблен! Идемте со мной! (*Тащат Энтузу в разные стороны.*)

Заундз. Ша, коллеги! Вы, кажется, не замечаете моего присутствия? Я прилетел с этой женщиной на острова и, к вашему сведению, первый объяснился ей в любви. И вы

должны уважать чужие чувства, иначе вы такие же разбойники, как и наши ликвидаторы...

Экстаз. Пароксизм, ты не знаешь, кто этот старикашка?

Пароксизм. Понятия не имею. (*Заундзу.*) Вы, вероятно, не осведомлены, старичок, что по законам острова импотенты лишены права голоса. Так что вы напрасно открываете ваш прелестный ротик, клянусь миллионом свиданий при луне.

Заундз (*взбешен*). Вы не знаете, с кем говорите, молодые люди! Я вовсе не импотент, а всесветно известный доктор Заундз.

Экстаз. Ах, вот в чем дело! В таком случае вы оба арестованы. Трибунал острова любви приговорил вас заочно к утоплению за ваше мерзкое изобретение. (*Энтузе.*) А вы, мадам, арестованы за сообщничество.

Энтуза. Ничего подобного. Вы должны немедленно проводить меня к представителям власти. Я хочу переговорить с членами ЦК.

Экстаз. Но ведь мы же и есть члены ЦК, десять поцелуев вам в бок. Неужели вы не догадались? Мы гуляем инкогнито и наблюдаем за порядком. Сейчас мы вас отведем в тюрьму. (*Хватает Энтузу за руку.*)

Заундз. Ничего подобного. Держитесь, Энтуза! Я им сейчас покажу.

Разряжает в сторону аморитов небольшой цилиндр.

Амориты хватаются за голову и начинают танцевать как безумные.

Идем, Энтуза. Они будут вертеться два часа...

Энтуза. Но куда же мы теперь пойдем? Разве назад? В Центр?

Заундз. Да, конечно... Там все-таки люди... А здесь – это что-то невообразимое! Летим! В пути мы обсудим положение.

Убегают.

Занавес

ИНТЕРМЕДИЯ ПЕРЕД III АКТом

Музыка, показывающая хаос в делах Законодательного Корпуса. Темнота. На авансцену, освещая себе путь карман-ным фонариком, выходит молодой человек. Навстречу – де-вица. Тушат свои фонарики и начинают целоваться. Аген-ты антилюбовной полиции освещают пару и арестовывают девицу. Молодой человек скрывается. Агент ведет девицу, та кокетничает с ним. Агент оглядывается и за взятку (три поцелуя) освобождает девицу.

АКТ III

Сцена 1

Снова заседание Законодательного Корпуса. Все как во второй картине первого акта. Но освещение слабое, свечи, и настроение подавленное.

Структура (*делает доклад*). Центральная силовая станция окружила себя непроницаемой электрической за-весой, так что о ликвидации безобразия силой не может быть и речи. Как и следовало ожидать, захватчики заявили категорически, что начнут подачу энергии только в ту ми-нуту, когда будет восстановлена любовь. Об этом, конечно, не может быть и речи, а потому придется заморить мерзав-цев голодом.

Представитель ведомства евгеники. А сколько на это потребуется времени?

Структура. Не менее двухсот пятидесяти дней.

Представитель ведомства евгеники. Значит, 250 дней мы должны сидеть в темноте? И все для того, что-бы dokonать любовь.

Структура. Срок не играет здесь никакой роли. Все меры внешней обороны приняты. Мобилизованы стару-шенции и все честные женщины. Но... (*Тихо*). Дело в том, что под влиянием темноты в нашей собственной среде на-чалось разложение.

Представитель ведомства справедливости. Вы в этом убеждены?

Структура. Да, конечно. В нашей среде и массах. В темных переулках города, по радио и везде какие-то темные

личности произносят речи в защиту любви, двуспальных кроватей и клопов. Несознательные элементы зашевелились. Ночью в городе были серенады под окнами. И, наконец, сегодня утром, когда я проходила по коридору, кто-то совершенно отчетливо поцеловал меня в затылок. Поцеловавший не установлен, но, несомненно, это лицо из нашей среды. Таковы факты. Вывод напрашивается сам собой. Мы слишком туго закрутили гайку. Великое дело не только начать великое дело, но и вовремя сознать свою ошибку. Сейчас мы стоим именно перед этой задачей. Я предлагаю приоткрыть отдушину...

Представитель ведомства справедливости (*живо*). То есть отменить декрет?

Структура. Ничего похожего. Об этом не может быть и речи. Я предлагаю только ввести новую любовную политику.

Комиссар танцев (*вскакивает*). Основы новой политики, силь ву плэ...

Структура. Основы следующие: любовь по-прежнему остается под запретом, но любовные отношения временно разрешаются. Любящие облагаются высоким налогом. Их имена будут заноситься на черные доски. (*Живо*.) Заключение ведомства евгеники?

Представитель ведомства евгеники. Что ж, придется, друзья, пойти на временную отмену декрета. Вся наша ошибка в том, что физиология меняется значительно медленнее, чем мы предполагали. Но мы добьемся этого. Лучшей агитацией против любви будут беременные женщины. На них пальцами будут показывать, как на ископаемых. Действительно, какой смысл женщине родить в муках и скрежетать зубами, когда роскошный младенец может родиться из стеклянного инкубатора. Вот эти-то инкубаторы и dokonают любовь и романтику. Я не возражаю против смягчения декрета. Песенка любви спета.

Структура. Представитель справедливости.

Представитель ведомства справедливости. Справедливость не возражает против отмены декрета. На почве запрещения любви образовалось огромное количество совершенно новых преступлений, так что мы были принуждены упятерить штат антилюбовной полиции. Ко-

личество нелегальных поцелуев, подмигиваний и прочего исчисляется миллионами. Поэтому справедливость поддерживает новую любовную политику.

Структура. Представитель ведомства механизации космоса.

Представитель ведомства механизации космоса. На Луне оказалось значительно меньше алюминия, нежели мы предполагали. Да и консолидировать любовную энергию не удалось как следует. Поэтому наши улицы по-прежнему пылят. Я не возражаю против новой любовной политики.

Структура. Представитель просвещения малолетних.

Представитель ведомства просвещения малолетних. Машина Заундза оказалась такой сложной, что дети ничего в ней не понимают. Поэтому вопрос о происхождении человека оказался таким же туманным для детей, как был до изобретения машины. Мы не возражаем против отмены.

Структура. Комиссар танцев...

Комиссар танцев (*изящно пританцовывая*). Я выражаю полное удовлетворение по поводу мероприятий, намечаемых на любовном фронте. Деятельность вверенного мне комиссариата последнее время протекала в ужасных условиях. Рожденные эротикой старые танцы пришлось запретить. Творчество новых идет замедленным темпом. Единственный танец, созданный за это время и претендующий на художественность, это заундз-трот. Это вот так. (*Делает несколько движений.*) Танец хороший, но что такое один танец на три материка. Поэтому в связи с новой политикой я положительно умоляю восстановить несколько старых танцев, польку и фокстрот. У меня еще есть несколько предложений, но я не хочу затягивать заседания. Же фини...

Структура. Итак, я резюмирую предложения. Объявить амнистию по любовным делам. Разрешить вернуться эмигрантам. Обложить любовным налогом всех желающих любить. Поступающие от налога суммы употребить на агитацию против любви и на премии за воздержание. Кроме того, я предлагаю на главной площади Центра воздвигнуть памятник профессору Заундзу. Всем известно, что этот ста-

рик примкнул к нашим врагам и, кажется, погиб. Но вместе с тем он изобрел машину, и ему посвящен танец заундз-трот. Памятник ему положит начало общему примирению. Есть несогласные? Нет. Принято. (*Кричит в трубку.*) Секретарь, приготовьте аппараты всеобщего осведомления. Сейчас вам будут переданы для опубликования тезисы новой политики...

Комиссар танцев. Предлагаю объявить перерыв на одну ночь!

Структура. Объявляю перерыв.

Занавес

Сцена 2

Пункт антилюбовной обороны. Две молодые женщины в прозодеждах проделывают какие-то сложные ритмические движения на качающейся площадке. Рядом, у небольшого аппарата, напоминающего прожектор, Старушенция вперилась в циферблат.

Старушенция. Стоп, товарищи! Полная нагрузка! 120.

1-я женщина. Уф... (*Устало садится.*) Чтоб они пропали, наслажденцы окаянные. (*Сплевывает.*) Ведь надо ж придумать – Центральную остановили...

2-я женщина. Да уж чего не придумаешь, раз их делу крышка. Ведь дикари форменные. И нас заставили в дикарей превратиться. Это в старину только, говорят, ногами работали. Прыгали, прыгали, а всего только 120. Ноги ломит до невозможности.

Старушенция. Ишь какие нежные стали! А как же мы-то в прежнее время руками и ногами делали. Главные наши инструменты были. А вы потанцевали пять минут и устали. Ох... ох...

1-я женщина (*обидчиво*). Потанцевали! Тоже сказала. Да разве это танец?

Старушенция. Конечно, танец. Теперь все в городе так танцуют. И даже название этому танцу есть. Как его? Знала, да вот забыла.

2-я женщина. Да ну, будет тебе. Какой это танец? Это работа.

Старушенция. А я говорю, танец. Да нешто работа такая? Я работу знаю. Ведь я еще в ту пору жила, когда крестьянство существовало и хлеб сеяли. Жизнь страсть подлая была. Механизации никакой, питание не калорийное, ни белков, ни жиров, одна вода. Да ко всему этому муженек у меня был. Бил по голове, по животу и все на любовь ссылался. А любовь тогда была какая, страсть... Ребят в животе вынашивали, как общее правило.

1-я женщина. А вам приходилось в животе?

Старушенция. Шесть раз как один. Носишь, носишь, а муженек орехи щелкает. Неравноправие полное было. А потом родишь, так глаза на лоб лезут.

2-я женщина (*уверенно*). Ну нет, мы теперь этого не допустим. Мы с любовью покончили в законном порядке. Заря новой жизни началась!

1-я женщина. Вот именно, заря. А насладенцам этим самым нож в спину, и конец.

Старушенция. Ты ругайся, ругайся, а сама на небо смотри. А то пропустишь самолет, ответишь. Вон там не летит? А то я что-то не разбираю, не то чайка, не то аэро...

1-я женщина (*смотрит в трубку*). Так и есть, летит! От Островов любви. Приготовься. (*Производит измерения*.) Альфа пять, тангенс 79.

Старушенция (*переводит рычажки прожектора*). Есть тангенс 79.

Из прожектора пучок света.

1-я женщина. Еще раз! Тангенс 50. Спеклись. Тормозите, а то расшибутся.

Старушенция. Торможу.

2-я женщина. Снижаются, снижаются.

Старушенция. Всю энергию извели. Сейчас снова качать нужно.

2-я женщина. У камней спустились.

Старушенция. Тащите их сюда.

Женщины убегают, возвращаются, таща за собой Энтузу и Заундза.

Старушенция (*поправляет очки, строго*). Кто такие?

Молчание.

Куда летели?

Молчание.

Ну что ж. Направим вас в Центр. Там вам развяжут языки через гипноз.

1-я женщина (*злобно*). Хотя и молчат, а по розам видно, что амориты. Они Центральную остановили. Пусть теперь и добывают энергию своими ножками.

2-я женщина. Верно. Пусть потанцуют на площадке. Ведь на них мы заряд истратили. Пожалуйста на площадку.

Энтуза (*сдерживая волнение*). Откуда у вас ненависть такая к нам?

1-я женщина. Ага, заговорила. Будто не понимаешь, откуда ненависть. Ведь небось оба за любвишку стоите...

2-я женщина. Детей в животах разводить хотите, как в прежние времена. (*Грозно.*) Ну, говорите: за любовь?

Энтуза. Да, за любовь. Но в умеренных количествах.

Старушенция. Знаем мы эти умеренные количества. От этих количеств дети в животах и заводятся.

Энтуза. Вы не имеете никакого права издеваться над нами! Если мы боремся за любовь, то потому только, что это самое прекрасное, самое нежное чувство. Я не требую восстановления любви в прежних размерах. Я против излишеств. Любовная политика на Островах любви мне ненавистна. Но я хотела бы сохранить любовь для молодежи. Хоть капельку любви. Ведь вы не станете возражать против того, что это чистое чувство.

Старушенция. Чистое! А тебе приходилось родить? Ха-ха-ха... Как бы родила, не говорила такой чепуховины... Ну, некогда разговаривать! Тащите их на площадку.

1-я женщина хватает Энтузу, 2-я – Заундза.

Энтуза. Пустите меня! Вы не имеете права. Я знакомая Комиссара танцев. Он постоянно бывал у меня.

1-я женщина. Ну вот и потанцуй, если знакомая. *(Толкает ее на площадку.)*

Заундз. Отцепитесь от меня! Вы не имеете права. У меня в сапоге охранный грамота. Дайте я вам ее покажу...

2-я женщина. Потом покажешь. Иди, иди... *(Толкает на площадку.)*

Заундз. Если вы не признаете охранных грамот, то я вам скажу, кто я такой. Я Заундз... Я изобрел машину для производства детей. Я освободил женщин от беременности...

2-я женщина. Ладно, рассказывай. Не ты освободил, а декрет. Не знаем мы никаких Заундзов.

Старушенция. Знаем, знаем... Вспомнила. Ведь та-нец-то, что в городах танцуют, заундз-трот называется.

2-я женщина *(водворяет Заундза на площадку)*. Ну пусть он и потанцует заундз-трот, раз он Заундз.

Площадка приходит в колебание. Заундз хочет сохранить равновесие и балансирует. Делает шаг вперед. Энтуза отбегает, площадка качается. В результате они оба вовлекаются в ритмический танец.

Энтуза *(неожиданно бодро)*. А ведь это не так плохо! Мне никогда не приходилось делать трудовых движений. А главное, это называется заундз-трот. Слышите, профессор?

Заундз *(тяжело танцуя)*. Слышу. Но от этого мне не легче.

Старушенция *(кричит)*. Быстрее, быстрее!

На аппарате звенит звонок.

(Надевает трубки.) Алло. Пункт 1001. Ага! Из Центра...

Женщины *(подбегают)*. Что? Что?

Старушенция. По постановлению Законодательного Корпуса... вводится новая любовная политика. Амнистия насладенцам. Эмигранты возвращаются...

2-я женщина. Не может быть! Дай. *(Срывает трубки.)* Центральная установка приступает к работам. Дисциплина, выдержка, организация. Антилюбовные пункты свертываются. Ответственность возлагается на периферию... *(Срывает трубки.)* Конеч!..

Старушенция. Прекратите танец. Стоп, говорю! Ответственность возлагается на периферию. Любовь восстановлена...

Энтуза. Да? (*Спрыгивает с площадки.*) Профессор, кончайте танцевать. Любовь восстановлена.

Заундз. Я же вам говорил!.. Я всегда это предсказывал, потому что любовь основана на физиологии. (*Отдувается.*) Поздравляю вас. Позвольте поцеловать вам руку на законном основании. (*Целует.*)

Энтуза. Да... На законном основании. Что же нам теперь делать?

Заундз. Как что делать? Амнистия эмигрантам. Летим в Центр. Надо же нам узнать все подробности. В каких количествах восстановлена любовь? Неужели в неумеренных?

Энтуза. Что вы, что вы! Это было бы безумием. Прощайте, наши враги. Я в восторге от нового танца, которому вы нас выучили. Его теперь будут танцевать все. Прощайте!

Заундз. Позвольте предложить вам руку. (*Убегают под руку.*)

1-я женщина (*истерически*). Эх... Любовь восстановлена! Значит, Центр предался наслажденцам. Значит, там измена, предательство. О, проклятые... Заря новой жизни погасла...

Рыдает. Следом за ней начинают плакать Старуха и 2-я женщина.

Занавес

Сцена 3

Эстрада перед памятником профессору Заундзу, построенным в одну ночь. Эстрада убрана и иллюминирована. Над эстрадой – огромное радио-ухо. Толпа. На эстраде – Структура, Контакт и делегатки разных стран.

Представительница Зондских островов (*кричит*). Я выступаю здесь, граждане, как представительница Зондских островов! Женщины, несчастные в любви, делегировали меня оттуда с соответствующими мандатами. У нас на Зондских островах нет еще ни одной машины Заунд-

за, и любовь у нас еще держится. Таким образом, мы живем еще в первобытном состоянии. Объясняется это нашей отсталостью в технике, жарким климатом и испорченностью наших мужчин. Но, несмотря на это, мы, женщины, несчастные в любви, пристально следим за всеми деталями вашего великого опыта. Новая любовная политика не смущает нас. Мы верим, что это лишний шаг к победе. Граждане! К себе на Зондские острова я увезу модель машины Заундза. Я покажу ее нашим женщинам и клянусь вам, что как только они увидят эту машину, они перестанут улыбаться мужчинам и тогда до отмены любви останется только один шаг. Да здравствует железная энергия Структуры! Да здравствует во всех своих частях стальная машина профессора Заундза...

Все. Ура!.. Да здравствует!..

Структура. Слово предоставляется представительнице Алеутских островов.

Представительница Алеутских островов. Граждане, я скажу мало. Наш климат позволяет нам делать опыты, подобные вашим. Но мы решили подождать, пока результаты вашего опыта не станут очевидными. Теперь мы убедились в том, что ваше начинание проходит блестяще... Мы вводим у себя фабричное изготовление детей, и после моего возвращения слово «мать» навсегда будет вычеркнуто из лексикона Алеутии. Да здравствует гениальный изобретатель профессор Заундз!

Все (*громко*). Ура!.. Да здравствует!...

На авансцену выходят незамеченными Заундз и Энтуза.

Заундз (*тихо*). Что-то в воздухе не пахнет нашей победой, Энтуза. Они кричат «да здравствует Заундз» – значит, дело плохо.

Энтуза. Мне тоже так кажется. Хотя, смотрите, памятник. Кому это памятник?

Заундз. Боюсь, что тоже мне. Ничего не понимаю. Очевидно, пока мы летели, политика здесь переменилась еще раз. Раз декрет отменен, не стали бы они прославлять меня...

Энтуза. Давайте послушаем речи. Может быть, мы что-нибудь поймем.

На эстраду входят юноши и девушки.

Юноши и девушки (*хором*). Мы не хотим жить, как жили до нас, со времен мифических Адама и Евы, как живут мыши, мухи и блохи... Стерто проклятое различие полов! Человечество стало на свободные ноги. Всех, кто идет против нас, мы сотрем в порошок. Мы сотрем в порошок... (*Уходят.*)

Появляются дети, входят на эстраду, декламируют.

Дети. Мы хотим расти из стекла, из стали, из дюралюминия. Пора бросить позорную игру в папу и маму! Долой случайности рождения по произволу распущенных родителей! Долой девятимесячное пребывание в темном, негигиеничном животе! Да здравствует машинка дедушки Заундза!..

Все. Ура... Да здравствует!..

Заундз. Ничего не понимаю. Хотя дети эти, кажется, моей выделки.

Контакт (*подает Структуре пластинку*). Получено новое радио.

Структура (*проглядывает пластинку, кричит*). Ура, граждане! Сегодняшний день частичной отмены декрета является днем нашей победы. Только что получено радиоизвещение из Америки. Тридцать девять миллионов американских женщин ударили по физиономиям своих мужей и любовников... изо всей силы...

Все. Ура, ура, ура...

Структура. Ударили изо всей силы и потребовали государственного производства детей. Они заказывают нам пятьсот машин Заундза, и теперь можно считать, что мы победили в мировом масштабе.

Все. Ураа...

Заундз (*неожиданно для себя самого выскакивает на эстраду*). Граждане... Я и есть тот самый профессор Заундз, который уничтожил любовь в мировом масштабе...

Все. Ура!

Заундз. Ну да, ура и тому подобное... Ведь это мне открывают сегодня памятник и все такое. Граждане, я пони-

маю ваши восторги, хотя, между нами говоря, я недоверчиво относился к отмене любви в мировом масштабе. Но теперь, когда тридцать девять миллионов... граждане, почти сорок миллионов хорошеньких американок убедительно просят, чтобы мои машины были высланы в Америку... Теперь, когда мне при жизни поставлен металлический памятник – я заявляю, что я весь к услугам правительства. Я буду работать по отмене любви как честный спец. Буду работать до потери сознания... Долой чистую науку! Я соглашаюсь немедленно лететь в Америку и строить там машины до конца моих дней...

Все. Ура...

Заундз. Лечу сию же минуту... На обратном пути заеду в Австралию... Аэро-фю... *(Свистит, убегает как пьяный.)*

Энтуза *(выскакивает на эстраду)*. Граждане, я Энтуза! Я была председательницей Союза по охране любви и наслаждений, и все беспорядки последних дней прошли под моим руководством.

Все. Долой... Долой... *(Свистки.)*

Энтуза *(делает жест, призывая к спокойствию)*. Но, граждане, я пришла сюда для того, чтобы исправить свою ошибку. Я порываю связи с преступной организацией, которую создала сама. Во все радиогазеты я пошлю письма с извещением, что я ошибалась, что я не знала, за что боролась, что я извиняюсь. Я только что прилетела с Островов любви и заявляю, что глубоко разочаровалась в любви. Я видела настроение наших милых масс и смело могу сказать, что массы против любви. Ради воли большинства я отказываюсь от своих убеждений. Борьба, труд и заундз-трот покончили с любовью. А теперь... Теперь я хочу своими руками, этими руками, которыми я бросила в товарища Структуру бомбу, я хочу этими руками обнять Структуру и пожелать ей всего хорошего... *(Обнимает Структуру.)*

Контакт *(подбегает к Энтузе)*. Вы с нами, Энтуза!.. Поздравляю вас. Сегодня вечером я у вас.

Энтуза. Нет. Я не желаю попадать на черную доску. Любовь умерла.

Все. Ура! Любовь умерла.

Комиссар танцев *(элегантно выскакивает на эстраду)*. Пардон, граждане. Я Комиссар танцев и экстраорди-

нарного уличного движения. Все, даже малейшие движения этого собрания, на основании радио-конституции, подчиняются мне.

Все. Знаем... Знаем...

Комиссар танцев. Граждане, Законодательный Корпус в свое время запретил любовь. Но он сегодня же восстановил любовь. А раз так, вы не имеете права кричать, что любовь умерла. Восстанавливая любовь, власть знает что делает. Конечно, неумеренные донжуаны, эти, так сказать, кулаки от любви, будут преследоваться. Но любовь в умеренных количествах временно не встречает возражений с нашей стороны. На этом основании я как представитель правительства и Комиссар танцев... именем радио-закона приказываю... по случаю отмены любви и ее восстановления... всеобщий заундз-трот, без всяких разговоров... Балансе...

Музыка.

А гош, силь ву плэ...

Танцует с Энтузой. Контакт подхватывает Структуру. Толпа поддерживает танец.

Вдруг на эстраду выскакивает беременная женщина. Танец на миг замирает.

Зловещее молчание. Но женщина взвизгивает, вытаскивает из-под фартука свой живот. Это – бубен. Женщина ударяет в бубен и пускается в пляс. Все вновь подхватывают танец с увлечением.

Для зрителей делается совершенно ясно, что любовь умерла на вечные времена.

ЗАНАВЕС

ПРИМЕЧАНИЯ

Печатается по машинописи (РГАЛИ. Ф. 2620. Оп. 1. Ед. хр. 2326). Орфография и пунктуация приведены к современным нормам.

Восстановлены именованья персонажей, которые в оригинале не всегда даются в полном виде (Представитель ведомства справедливости именуется Представителем справедливости и т.п.).

Следует иметь в виду, что не все персонажи комедии указаны в афише – например, среди действующих лиц не названы бере-

менные, а также персонифицированные Радио-рот, агенты 1 и 2, Старейшая беременная, 1-я и 2-я женщины, Старушенция.

Сцены из будущих времен – пародируется заглавие неоконченной драмы А. С. Пушкина «Сцены из рыцарских времен» (1835).

Профессор Заундз... – zounds (англ.) – Черт возьми!

Энтуза – имя, вероятно, произведено от слова «энтузиазм».

Представитель ведомства евгеники – евгеника – учение о путях улучшения наследственных свойств человека.

Представительница Зондских островов – Зондские острова – архипелаг в Юго-Восточной Азии.

Представительница Алеутских островов – Алеутские острова – архипелаг между Аляской и Камчаткой.

...апробированного спеца – спец – квалифицированный специалист «непролетарского» происхождения, сотрудничающий с советской властью.

Европеикус симплекс... – европеец обыкновенный (искаж. лат.).

Эрго... – следовательно, итак (лат).

Под душистою веткой сифени... – первые слова романса Н. Д. Дмитриева на стихи Вс. В. Крестовского.

Аррете... – Arrêtez (фр.) – постойте, стоп.

Предположено биомеханикой. – Биомеханика – возникшее в 1880-х гг. в Германии научное направление, сторонники которого (медики М. Бенедикт, Э. Меннерт и др.) стремились приложить законы механики к строению и функционированию живого организма. В России термин распространился благодаря анатому П. Ф. Лесгафту и его ученику Г. А. Когану, автору книги «Теория физического развития человека. Биомеханика твердых тел» (Тамбов, 1910). В послереволюционное время идеи биомеханики развивались апологетами научной организации труда – например, А. К. Гастевым, создавшим Центральный институт труда (ЦИТ) и намеревавшимся подвергнуть нормированию все общественные отношения, вплоть до эстетических, умственных и сексуальных запросов пролетариата. Основное место в ЦИТ занимала лаборатория трудовых движений, позже переименованная в биомеханическую. Биомеханикой была также названа разработанная В. Э. Мейерхольдом система сценического движения. В организованной им и актером Л. С. Вивьеном в 1918–1919 гг. Школе актерского мастерства в Петрограде доктор А. В. Петров преподавал актерам гимнастику по системе Лесгафта, которую называл биомеханикой; в начале 1920-х гг. сам Мейерхольд стал преподавать биомеханику как систему сценического движения в Государственных высших театральных мастерских в Москве.

Парбле!.. – Parbleu (*фр.*) – черт возьми.

...пароль доннёр... – Parole d'honneur (*фр.*) – честное слово.

Силь ву плэ. – S'il vous plaot (*фр.*) – пожалуйста.

Нам помогут Острова любви... – видимо, по аналогии с романом французского писателя П. Тальмана «Езда в остров Любви».

Сколько счастья... сколько муки... <...> Ты, любовь, несешь с собой... – припев романса М. Шишкина (слова неизвестного автора) «В час роковой...».

Целующийся да не спит! – пародийно перефразированный лозунг «не трудящийся да не ест», который был провозглашен в первой советской Конституции (1918).

...Заундз-трот. – Название танца фокстрот (*англ.* fox trot, «лисий шаг») пародируется в романе И. Эренбурга «Трест Д. Е. История гибели Европы» (1923): его персонажи танцуют «кау-трот» (*Эренбург И. Г.* Собр. соч. : в 9 т. М., 1962. Т. 1. С. 253), от *англ.* cow – корова.

Же фини... – J'ai finis (*фр.*) – я закончил.

Мы хотим расти из стекла, из стали, из дюралюминия. – вероятно, пародируется заглавие стихотворения Гастева «Мы растем из железа», входящего в его сборник «Поэзия рабочего удара» (1923).

Балансе... – Balancez (*фр.*) – покачивайтесь.

А гош... – A gauche (*фр.*) – налево.

Научное издание

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

Вестник литературоведения и языкознания

2014–2015

Выпуск 32

Часть 1

Электронная верстка *К. П. Пенского*

Корректор *Е. В. Жеребцова*

Подп. в печ. 12.04.2016. Форм. бум. 84×108/32
Уч.-изд. л. 17,5. Усл. п. л. 20,4. Заказ 932. Тираж 150

Издательский дом ВГУ
394000, г. Воронеж, пл. Ленина, 10

Отпечатано в типографии Издательского дома ВГУ
394000, г. Воронеж, ул. Пушкинская, 3