

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
С60

Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета
филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова

Рецензенты:

доктор филологический наук,
профессор МГУ им. М.В. Ломоносова
А.В. Леденёв,

кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник ИМЛИ РАН
М.В. Скороходов

Художник *О. Сетринд*

ISBN 978-5-91763-336-7

© Н. М. Солнцева, 2017

© О. Сетринд, оформление, 2017

© Издательство «Водолей», оформление, 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вместо предисловия
4

Рок куклы
7

Интерсубъективные
21

Арлекины
30

Жертвы
65

Злодейки
76

Чёртовы
89

Пустышки
93

Манкие, роскошные, гламурные
98

Хранительницы
109

Фарфоровые
118

Солдатики
127

Статуи
139

Социальные
152

Кукольные домики
155

Указатель имен
165

Литературная кукла – эфемерная субстанция вроде ямба, увертюры, истины, дискурса, катрена и проч. Сама кукла – наше сознательное и бессознательное, она порождает иллюзии и заполняет ими повседневность.

У обедневшей мамочки Котика Летаева, когда она выходила за папочку «из уважения к папочке»¹, было единственное приданое – куклы. В крестьянских семьях молодая жена, уходя в дом мужа, брала с собой кукол, и свекровь до рождения первенца разрешала ей играть с ними. Есть предание о девятилетней Айше, жене пророка Мухаммада: она появилась в гареме вместе со своей коллекцией кукол, и с ними играл пророк. Отобрать у кого-то куклу значит наказать, и Долли, поставив дочь в угол, пригрозила ей тем, что та не увидит больше ни одной куклы.

Об истории кукол написано много. Эта книга – о куклах, так или иначе связанных с текстом, порожденных литературной мыслью. Или послуживших источником образа. Сохранилась коллекция кукол, которую О. Бальзак использовал для создания героинь «Человеческой комедии» (1830–1847), а Б. Прус так объяснил название романа «Кукла» (1890): «В произведении имеется раздел, посвященный процессу о краже куклы, настоящей детской куклы. Такой процесс действительно имел место в Вене. <...> этот факт вызвал в моем уме кристаллизацию, соединение всех частей романа, поэтому в благодарность я использовал слово “кукла” как заглавие»².

Конечно, кукла – имитация, симулякр, но со своим онтологическим статусом, эстетической, психологической, социальной практикой. Кукла – всего лишь подобие человека. Но она, как правило, живет дольше человека. И человек порой видит себя ее подобием, как у И. Елагина: «Ну что ж, – обломком угольным / Рожу всю перемажь! / Я тоже в театре кукольном / Трагический персонаж»³

¹ Белый А. Котик Летаев // Белый А. Сочинения: В 2 т. / Сост. В. Пискунов, коммент. С. Пискуновой, В. Пискунова. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. С. 399.

² Цит. по: Цыбенко Е.З. Послесловие // Прус Б. Кукла: В 2 кн. Варшава: Крайова Агенца Выдавнича, 1987. Кн. 2. С. 438.

³ Елагин И. Собр. соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текста, примеч. Е.В. Витковского. М.: Согласие, 1998. Т. 2. С. 152–153.

(«Чучело»). В «Дуинских элегиях» (1912–1922) Р.М. Рильке человек после смерти словно кукла, разбитая игрушка – так тяжело быть мертвым в предвкушении вечности. В земной жизни он напITYвается силами как от ангелов – знаков высшей реальности, так и от кукол – выразителей обычных и необычных забот и хотений. Обе ипостаси должны бы сблизиться при жизни. Более того, человек-кукла настолько предпочтительнее обывателя, что Рильке согласен вытерпеть-выдержать обличие куклы с ее нитками и проч.

К тому же в куклах мы узнаем психологические типы. Например, Буратино – гипертрим, настоящий вечный двигатель. Пьеро – эмотив, трогательный, слезливый, чрезвычайно чувствительный. В Щелкунчике есть что-то от альтруиста.

Не обладая самостоятельным интеллектом, кукла все же носитель информации. Как любой симулякр, она – от детской, обрядовой, знахарской до болванки мастерового – проводник познания и практики. Например, кукла – первичная модель в лингвистике В. Хлебникова: а) играя в куклы, «ребенок может искренне заливаться слезами, когда его кусок тряпок умирает, смертельно болен; устраивать свадьбу двух собраний тряпок, совершенно неотличимых друг от друга»; б) слова – куклы, заменяющие реальные явления; в) для говорящих на одном языке «понимание языка как игры в куклы»; г) для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы – лишь «собрание звуковых тряпочек»; д) «итак, слово – звуковая кукла, словарь – собрание игрушек»¹. Однако замный язык, с его свободными сочетаниями, не годится для игры в куклы («Наша основа», 1920).

Кукла – матрица, в нее отливается стереотип. Как пишут о нас психологи, в стремительно усложняющемся мире упрощение личности, подмена ее многосложного содержания набором навыков, эмоциональная притупленность (впрочем, не исключая неврозов), редукция памяти, предпочтение глубокому самостоятельному анализу пересказа уже когда-то кем-то сочиненных сюжетов или высказанных идей – все это условия выживания. Похоже, мы подражаем кукле. Но все же мы не куклы. Анна назвала Каренина куклой, но кто с этим согласится?

¹ Хлебников В. Творения. Сост., коммент. В.П. Григорьева, А.Е. Парниса. М.: Советский писатель, 1987. С. 627.

Кукла – артефакт и источник вдохновения, и в «Детском альбоме» (1878) П.И. Чайковского есть «Марш деревянных солдатиков», «Болезнь куклы», «Похороны куклы», «Новая кукла».

Наконец – или прежде всего – в кукле заключен неисчерпанный философский смысл. Как некто шептал Вяч. Иванову в «Терцинах Сомову», (1906):

Вся жизнь – игра.
И всё сменяется в извечной перемене
Красивой суеты. Всему – своя пора.
Всё – сон и тень от сна. И все улыбки, речи,
Узоры и цвета (то нынче, что вчера)
Чредой докучливой текут – и издалече
Манят обманчиво. Над всем – пустая твердь.
Играет в куклы жизнь, – игры дороже свечи, –
И улыбается над сотней масок – Смерть¹.

Итак, литературная кукла много затейливей искусственного человека, будь то Снегурочка или Франкенштейн.

РОК КУКЛЫ

Куколка – подобие человека и зоологическое нечто. В своде литературных образов зоологическая куколка чрезвычайно поэтична. Она выразительна в бытовых описаниях: новорожденного сына Кити и Левина спеленали, как твердую куколку. Она выразительна и в эстетике созерцания, как у Пастернака: «Жутко ведь, вея, окутывать / Дымами Кассиопею! / Наутро куколкой тутовой / Церковь свернуться успеет»¹(«С полу, звездами облитого...», <1918–1919>). В ней есть смыслы, порождающие ассоциации в философской антропологии: она живая, но пребывает в принудительном состоянии и стремится от него избавиться. Саша Соколов пишет, что рожден не в Буэнос-Айресе, Иерусалиме или Вифлееме, а «чёрт-те где», что оказался «неизвестно кем» – жертвой случайных связей, спеленутым, окукленным; и перед «военными эскулапами» он предстает «дивной куколкой, выросшей из простой личинки», совершенно окукленным; да и народ «рожден в смиренной косоворотке» – и, осознав это, рассказчик возлюбил этот народ, «раскуклился и воспарил» маленьким тревожным мотыльком². Цветаева писала о своей «душе хлыста и изувера», о своем рывке в безмерность – так бабочка вырывается из куколки: «Как бабочка из хризалиды!»³ («Душа, не знающая меры...», 1921). Раскуклился сам. Вырывается сама. Вот Л.Н. Толстой записал 3 декабря 1856 г.: «Для того чтобы снять с человека форму суеверия, избави Бог на нее действовать прямо, как разбить куколку червяка и оставить его голого; а надо кормить червяка, чтобы он вырос из куколки, и сам сбросил ее, когда он уже бабочка»⁴. Куколка – образ изначальной внутренней свободы. Н. Мандельштам пишет об «обреченности» О. Мандельштама и Б. Пастернака литературе: «Судьба была заложена, как в куколке бабочки, в духовной

¹ Пастернак Б. Избранное: В 2 т. / Вступ. ст. Д.С. Лихачева; сост., коммент. Е.В. Пастернак, Е.Б. Пастернака. М.: Художественная литература, 1988. Т. 1. С. 128.

² Соколов С. Тревожная куколка: Эссе. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 14, 19–20, 22, 23.

³ Цветаева М. Книги стихов. / Сост. Т.А. Горьковой. М.: Эллис Лак, 2000. С. 443.

⁴ Толстой Л. Записные книжки / Вступ. ст. Л. Громовой-Опульской. М.: Вагриус, 2000. С. 45.

¹ Иванов В.И. Стихотворения и поэмы // Вступ. ст. С.С. Аверинцева, сост. примеч. Р.Е. Помирного. М.: Советский писатель, 1976. С. 190.

структуре этих людей»¹. Куколка еще и определение для межцивилизационных переходных состояний или цивилизационного источника-донора. А. Дж. Тойнби пишет: «Мы увидим роль ислама как куколки между древней цивилизацией Израиля и Ирана и современной Исламской цивилизацией Ближнего и Среднего Востока», или: «<...> христианская Церковь – лишь одна из целого ряда церквей, чьей функцией было служить куколкой для обеспечения воспроизводства цивилизаций и, таким образом, сохранить эту секулярную разновидность общества»².

Образные смыслы зоологической куколки сводятся к жизнепорождению. Об этом есть у А. Шопенгауэра: насекомое погружается в зимний сон в виде куколки, а весной просыпается более совершенным³. Где жизнепорождение, там предчувствие свободы. Л. Шестов пишет: «Гусеница обращается в куколку и долгое время живет в теплом и покойном мире. Если бы она обладала человеческим сознанием, может быть, она сказала бы, что ее мир есть лучший из миров, даже единственно возможный. Но приходит время, и какая-то неведомая сила заставляет ее начать работу разрушения. Если бы другие гусеницы могли видеть, каким ужасным делом она занимается, они, наверное, возмутились бы до глубины души, назвали бы ее безнравственной, безбожной, заговорили бы о пессимизме, скептицизме и т.п. вещах <...> А до того, что у гусеницы выросли крылья, и что она, прогрызши свое старое гнездо, вылетит в вольный мир нарядной и легкой бабочкой, – нет никому дела»⁴.

Итак, биологические куколки привлекательны, в отличие от человекоподобной куклы, «обреченной» подчинению. Но есть и иное понимание этого биологического чуда: куколка – символ роковой неизбежности, символ подчинения живого существа заданному и неизменному ходу вещей, символ несвободы чело-

¹ Мандельштам Н. Собр. соч.: В 2 т. Екатеринбург: Изд-во ГОНЗО при уч. Мандельштамовского об-ва, 2014. Т. 1. С. 230.

² Тойнби А. Дж. Цивилизация перед судом истории. М.: Прогресс – Культура; СПб.: Ювента, 1995. С. 138.

³ Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа // Шопенгауэр А. Метафизика половой любви. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 48.

⁴ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. М.: Изд-во АСТ, 2004. С. 63–64.

века. Е.Н. Трубецкой в сочинении «Смысл жизни» (1918) описала эту суету жизненного круга: весной гусеница-шелкопряд вылупляется из яичек, которые отложены у корней, поднимается по стволу, «жрет» листья, потом превращается в куколку и вылупляется в бабочку, которая, «порхая над землей, переживает один-единственный радостный миг любви, чтобы затем умереть в жестоких страданиях над рождающимися из нее яйцами»; зимой бабочкино тело прикрывает эти яйца, а потом все повторяется: «Куколки, бабочки, черви, куколки, бабочки, черви и так далее до бесконечности», и в этой «дурной» бесконечности «вращается на земле всякая жизнь»¹.

Когда личность уподобляют кукле (у Трубецкого – той же куклке), возникает, как правило, вопрос экзистенциального, Экклезиастова, смысла.

В античности жизнь человека «управляется божеством, которое само играет без ясно выраженной цели», – оно «чересчур физично, внелично и потому преисполнено избытка сил и безмерной энергии, изливающейся в мир. Отсюда – опасная безрассудность детски-наивной игры грозного хаоса и нестареющей вечности»². В «Законах» Платона человек – кукла богов, которой не понять, хотят ли боги от него избавиться или просто ищут применения своим силам. А.Ф. Лосев в комментариях к «Законам» объясняет нам, что миф о людях-куклах – акт отчаяния Платона: лишь «всегдашняя привычка находить во всем рациональный смысл заставила его противоестественно связать миф о куклах с богами», но по существу этот миф – «результат потери его веры в смысл жизни вообще»³. В «Эннеадах» Плотина говорится о том, что «Рок правит низшим, высшим же – только один Промысел», и задает вопрос, «обладаем ли мы сами свободной волей и как велико то, что в нашей воле и власти»⁴. Люди – те же игрушки, и перед вечностью их проблемы ничего не значат.

¹ Трубецкой Е. Смысл жизни. М.: Изд-во АСТ, 2003. С. 40, 41.

² Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. СПб.: Алетейя, 1999. С. 474.

³ Лосев А.Ф. Комментарии к Диалогам Платона. <http://psylib.org.ua/book/losew06/txt00.htm>

⁴ Плотин. Эннеады. <http://psylib.org.ua/books/ploti1/txt20.htm>

Человек как игрушка Бога – сентенция философическая, что снижает градус трагичности. Марионеточность человека – простая данность для Хайяма:

Кто мы? Куклы на нитках, а кукольник наш – небосвод.
Он в большом балагане своем представленье ведет.
Нас теперь на ковре бытия поиграть он заставит,
А потом в свой сундук одного за другим уберет¹.

У японцев есть праздник Бон (или Обон), когда они три дня поминают усопших, а души усопших в эти дни посещают живых. В основу рассказа В. Пелевина «Гость на празднике Бон» (2009) положены идеи из «Хагакурэ» («Скрытое в листе») самурая Дзете Ямамото. Среди них есть высказывание о жизни как мгновении, о том, что человек каждый миг пребывает на грани смерти, что путь самурая есть смерть и умереть не составляет труда. Потому в сознании оказавшегося на празднике Бон самурая Юкио Мисимы доминирует мысль о том, что каждый – всего лишь гость в этой жизни. Человек – кукла с механизмом, сотворенным кукольным мастером. Кукла разыгрывает начатое мастером кукольное представление, потом она исчезает, а мастер остается. И вот голова Юкио Мисимы уже катится по ковру. Но трагедии не происходит, смерть оправдана исходной сентенцией: человек – это мысль мастера, потому нельзя убить куклу и кукла не умрет, в нее Бог-мастер просто перестает играть. Такая философия убедительна для самурая, когда он осознает, что юность прошла, осталось не оскорбить смерть старческим безобразием и разорвать нить жизни своими руками. Такая философия утешительна для тех, кто мучается мыслью о самоубийстве как убийстве Бога в себе: человек-кукла после смерти становится духом. Повествование ведется от первого лица, а в последний, смертный, миг – уже от третьего.

Но все же в экзистенциальном смысле человек-игрушка – драма, если не трагедия, и его жизнь протекает как дар напрасный. Мучителен сон лирической героини в «Марьонетках» (<1910>) Н. Тэффи: он и она – танцующие марионетки, обреченные судьбой на вечное кружение под взглядами детей. Автоматизм жизни

¹ Хайям О. Рубаи. М: Художественная литература, 1972. С. 63.

вообще невыносим. Ни для кроткого, ни для циника. В «Тропике Козерога» (1938) Г. Миллер пишет: «Сидя за письменным столом, на который я поставил табличку с надписью: “Не оставляй надежд, сюда входящий!”, сидя за этим столом и отвечая “да”, “нет”, “да”, “нет”, я осознал с горячным отчаянием, что я – марионетка, в чьи руки общество вложило скорострельную винтовку»¹. Или в рассказе «Он» (1912) Л. Андреева господин Норден желает превратить жизнь домочадцев в спектакль, участниками которого будут послушные куклы. Марионеткой показан и Пугачев в «Истории Пугачева» (1834), но не столько судьбы, сколько сподвижников. А.С. Пушкин назвал «замечательными» строки из письма Бибикова Фонвизину: «Пугачев не что иное, как чучело, которым играют воры, яицкие казаки <...>»².



Узы марионеточности обременительны и для собственно куклы. Вот цитата из приписанной Г. Маркесу «Куклы» (2000) Д. Уэлча: «Если бы Господь Бог на секунду забыл о том, что я тряпичная кукла, и даровал мне немного жизни, вероятно, я не сказал бы больше того, что думаю, я бы больше думал о том, что говорю»³. Если бы.

Как правило, для куклы орудие рока – человек. Тот, что сам – кукла Бога. У вкусного царства из «Щелкунчика» (1816) Э.Т.А. Гоф-

¹ Миллер Г. Тропик рака. Тропик Козерога. Черная весна. М.: РУССИ-КО, газ. «Труд», 1995. С. 513.

² Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксмана. М.: Гослитиздат, 1959–1962. Т. 7. С. 58.

³ <http://www.inpearls.ru/comments/50395>

мана была одна опасность – «невидимая, но страшная сила»¹ под названием кондитер. Само упоминание кондитера заставляло беспечный народ придаваться раздумьям о жизни. Как сказал о марионетках М. Волошин: «Их веревочки можно передрнуть, на их лицах можно нарисовать другое выражение, но они не могут жить самостоятельной, непрерывной жизнью вне воли художника»². Марионетка жива, пока она в руках кукловода. В начале сюжета «Защиты Лужина» (1929) В. Набокова главный герой приезжает на станцию, подходит к стеклянному ящику с пятью марионетками, ожидающими, что кто-нибудь оживит их толчком монетки. Лужин отворачивается и направляется к краю платформы. Напрасно ожидали. Воля у марионеток есть – ведь входят они в наше пространство, как герои Гофмана. У марионетки нет свободы. В драматическом театре им. Станиславского пьеса Х. Грау «Сеньор Пигмалион» (1921) адаптирована В. Беляковичем к современности: в спектакле «Куклы» показана беспомощность кукол даже без кукловода-безумца.

О коллизии воли и рока рассказано в сюжете о Петрушке.

Итальянец Пульчинелла – карикатурно-носатый наглец и жизнелюб. Его предок древнеримский Маккус тоже носатый, еще горбатый и визгливый. Француз Полишинель, англичанин Панч, немец Касперл, русский Петрушка – гедонисты, авторы своей арлекинады.

Традиционный Петрушка уж верно не Грандисон. Он ассоциировался со злой шуткой, даже пороком. В главе «Паяц-Петрушка» «Котика Летаева» (1917–1918) А. Белого он «грудогорбая, злая, пестрая, полосатая финтифлюшка-петрушка», «вредоносное, вострое, пестрое и очень злое созданище»³. В «Синдроме Петрушки» (2010) Д. Рубиной Петрушка назван Хулиганом, он урод в красном колпаке с глумливо болтающимися ногами, с хищным носом и гадкой ухмылкой. В «Ванькиных именинах» из «Аленушкиных сказок» (1896) Д.Н. Мамина-Сибиряка драчливость Петрушки оборачивается громким кукольным скандалом. В морализаторской пьесе С.Я. Мар-

шака «Петрушка-иностранец» он надевает ранец с учебниками на свинью, от родителей прячется в табачном ларьке, в ящике мороженщика, крадет одежду инженера-француза и выдает себя за иностранца. В «Петрушке» Маршака он крадет у немца шаль, в драке с ним несчастный немец погибает, Петрушка пытается утащить его домой под видом мешка с картошкой. Это не менее дикая сцена, чем та, что дана в «Старухе» (1939) Д. Хармса: человек убил старуху – то ли наваждение, как в сне Раскольникова, то ли реальную – крокетным молотком, засунул ее в чемодан, притащил на вокзал и т.д.

Но есть трогательная история о сердечных страданиях марионетки. В музыке И. Стравинского и либретто А. Бенуа предстает совершенно иной образ Петрушки – с «недрами души». Как сказано в не вошедшей в «Поэму без героя» (1940–1965) строфе: «... театр Мариинский / Он предчувствует, что Стравинский, / Расковавший недра души, / Ныне юноша обрученный / С девой Музыкой. Обреченный / Небывалое совершить»¹. В сюжете «Петрушки» (1911)² мотив любви перетекает в развернутую философию о смерти и бессмертии.

Возможно, не только из-за гениальности музыки, но и из-за универсальности идеи «Петрушка» был желанным и в Европе, и в Советской России, хотя Стравинский с 1914 г. жил за границей. Г. Эфрон 7 июня 1941 г. пишет сестре – А. Эфрон, в «Севжелдор-



¹ Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и мышинный король. СПб.: Азбука, 2011. С. 76.

² Волошин М. Александр Бенуа // Волошин А. Собр. соч. / Сост., подгот. текста А.В. Лаврова. М.: Эллис Лак, 2003 – 2013. Т. 6. С. 336.

³ Белый А. Котик Летаев. С. 335.

¹ Ахматова А. Поэма без героя // Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. / Сост., коммент., ст. С.А. Коваленко. М.: Эллис Лак, 1998–2002. Т. 3. С. 206.

² Премьера состоялась в Париже 31 мая / 13 июня 1911г. Хореография М. Фокина. Петрушка исполнял В. Нижинский.

лаг»: «Сейчас будут передавать по радио “Петрушку” Стравинского. Прекрасная вещь – очень люблю»¹.

Приведу достаточно большой фрагмент из рассуждений Ш. Схейена, голландского слависта и биографа С. Дягилева: «У балета “Петрушка” сложная культурно-историческая основа. Схематичные фигуры *commedia dell' arte* и персонажи кукольных театров (Арлекин, Пульчинелла, Коломбина, Пьеро и т.д.) были представлены в произведениях рубежа веков в бесчисленных вариантах и вдохновляли самых различных композиторов и театральных деятелей от Леонковалло (“Паяцы”) до Шенберга (“Лунный Пьеро”). В России герои итальянской комедии масок были особо популярны у театральных режиссеров, придерживавшихся эстетики символизма. Яркий тому пример – драма Блока “Балаганчик” в постановке Мейерхольда. Персонажи *commedia dell' arte* встречаются повсеместно: в поэзии и живописи Константина Сомова и Александра Бенуа и на полотнах таких художников, как Борис Григорьев, Николай Сапунов, Александр Яковлев и Сергей Судейкин, в определенном смысле продолжавших придерживаться эстетики “Мира искусства” в Санкт-Петербурге. “Петрушка” Стравинского, Фокина и Бенуа – плод этого модного течения»².

Но Петрушка – прежде всего из русского мира, а потом уже намек на *commedia dell' arte*. У Ахматовой Петрушка – один из русских символов: «До смешного близка развязка: / Из-за ширм Петрушкина маска. / Вкруг костров кучерская пляска»³. Стравинский использовал народные мелодии, а Бенуа предложил национальную версию оформления балета, противоположную той, что благодаря Л. Баксту царил в костюмах и декорациях новых балетов. Как пишет Р. Нижинская: «Интернационализму Бакста Бенуа противопоставлял мощный славянский национализм. И теперь он вместе со Стравинским создавал русский балет для русских исполнителей»⁴. Бенуа и как автор либретто опирался на

¹ Цветаева М. Неизданное. Семья: История в письмах / Сост., коммент. Е.Б. Коркиной. М.: Эллис Лак, 1999. С. 437.

² Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2010. С. 277.

³ Ахматова А. Поэма без героя. С. 181.

⁴ Нижинская Р. Вацлав Нижинский. Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2005. С. 116.

народную традицию. У вечной, общечеловеческой истории русский акцент.

Письмо С. Дягилева «взбаламутило»¹ Бенуа. Дягилев сообщил ему, что Стравинский написал два гениальных фрагмента, их условные названия – «русский танец» и «крик Петрушки». Дягилев же предложил изобразить на сцене петербургскую масленицу с представлением Петрушки. У Бенуа с детства интерес к простонародному веселью балаганов: «Поголовное пьянство простого люда, остававшегося под вечер настоящим хозяином тех площадей, что отводились под эти забавы, придавало им какой-то прямо-таки демонически-ухарский характер, прекрасно переданный в четвертой картине “Петрушки” Стравинского»². Он, ребенком восхитившийся фигурками в ярмарочных лавках и собиравший их во взрослую пору, в 1905-м выпустил в свет свою книгу «Русские народные игрушки». К слову, такое увлечение кустарной игрушкой – явление не единичное. Народная игрушка приманивала эстетов, была источником идей и образов, как фольклор бывает донором для поэзии, переживающей кризис. М.В. Якунчикова рисовала русские игрушки. Во время пребывания в Мюнхене игрушечная тема вызрела у Г. Нарбута, и уже в Мюнхене он начал работу над книгой «Пляши Матвей, не жалея лаптей», изданной в 1910 г. в Москве. В ней, как в декорациях Бенуа, развернут праздник русского балагана – с Зазывалой, мужиком Матвеем в кучерской шапке и сапогах, дудочником-балалаечником, домиком-балаганчиком. В 1911 г. вышли в свет две книги Нарбута с одним названием «Игрушки». Первая посвящена Бенуа, вторая – Добужинскому.

Балаганские постановки дали Бенуа первые театральные впечатления. Крик петрушечника вызывал «род припадка от нетерпения увидеть столь насладительное зрелище, в котором, как и на балаганных пантомимах, все сводилось к бесчисленным проделкам какого-то озорника, кончавшимся тем, что мохнатый черт тащил “милого злодея” в ад»³. Петрушка был другом Бенуа «не менее, нежели Арлекин»⁴. Тогда же давались арлекинады, одну из них

¹ Бенуа А. Мои воспоминания: В 5 кн. М.: Наука, 1993. Кн. IV, V. С. 514.

² Там же. Кн. I, II, III. С. 289.

³ Там же. Кн. IV, V. С. 515.

⁴ Там же.



еще ребенком Бенуа увидел в балаганном театре: «Я уже был знаком с личностью Арлекина и чувствовал к этому маскированному повесе какую-то восхитительную нежность, но тут я увидел его живым, действующим, победоносным, издевающимся над всеми, кто становился ему поперек дороги. Мне самому захотелось сделать Арлекином, и я серьезно мечтал о том, чтобы получить такую же волшебную палочку, как та, что подарила ему (за что?) добрая и прекрасная фея»¹.

Что до Петрушки Бенуа, то веселая лубочность фольклорного персонажа истончилась. Бенуа не выносил лубочной стилизации. Тут он был настолько насторожен, что почувствовал ее даже в церковной живописи В. Васнецова и

высказался против стремления Д. Философова трактовать Васнецова как религиозного художника («Ответ г. Философову», 1901).

Роль везунчика в либретто была отдана арапу. Яблоко раздора – балерина. Образ танцующей марионетки в свое время был идеализирован Г. фон Клейстом. По-видимому, балерина в восприятии Петрушки была так же «антигравна», так же подобна эльфам, так же превосходила танцующего человека силой, устремляющей ее ввысь, как марионетки в восприятии господина Ц. («О театре марионеток»).

В Петрушке проявились психологические глубины. Этим балет Стравинского отличался от привычных балетов о куклах. Например, от поставленной на зарубежных сценах «Феи кукол» (1888) Й. Байера. Там поначалу посетителям демонстрируют механических кукол – китайца, тирольку, японку, испанку, паяца и проч.;

¹ Там же. Кн. I, II, III. С. 293.

наконец, показывают Фею кукол; с приходом ночи она оживляет механических обитателей игрушечной лавки. Сюжет балета – череда танцев, в которых есть и чувственность, и страстность, и интрига с посрамлением зла. 16 февраля 1903 г. состоялась премьера «Феи кукол» в Мариинском театре. Балетмейстеры Н. Легат и С. Легат, художник Л. Бакст русифицировали ситуацию: 1850-е годы, петербургский Гостиный двор, лавка игрушек с оловянными солдатами, паяцами, зайцами и проч. В эскизах к балету была живость: «Бакст в своих эскизах рисует не кукольную одежду для балерин, его рисунки – рисунки кукол и ни в коей мере не рисунки манекенов в нужном костюме с подробными указаниями портному; это вообще не рисунки для портного»¹. Вместе с тем ничего сложного, неожиданного в трактовке кукол не было, все привычно и понятно.

С Петрушкой все не просто и не привычно. Нижинскому Петрушка на репетициях не давался, он просил Бенуа растолковать замысел. Когда вызрела в Бенуа жалость к бурлескной кукле? Тоже в детстве. Это чувство он пережил к Арлекину: в балаганной постановке Пьеро убивал Арлекина, разрубал на части, играл с этими частями, как в кегли, а испугавшись, тщетно старался его оживить; благодаря вмешательству феи Арлекин оживал, получал в дар Коломбину и волшебную палочку. Его дальнейшие проказы – возмездие. Свою роль сыграли, возможно, фортепианные импровизации старшего брата Альбера на тему мальчика, похищенного чертями. Сильный импульс был получен от сыгранного Стравинским «крика Петрушки» – в нем были «и горе, и бешенство, и какие-то любовные признания, а над всем какое-то беспомощное отчаяние»².

Дж. Баланчин вспоминал: «Стравинский говорил мне, “Щелкунчик” ему особенно нравится потому, что там нет никакой тяжелой психологии, а есть занимательное представление, понятное без лишних слов»³. В «Петрушке» какая-то психология точно есть. Г. Свиридов услышал в Петрушке даже инстинкт – тот, кото-

¹ Борисовская Н. Лев Бакст. М.: Искусство, 1979. С. 66

² Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. IV, V. С. 517.

³ Волков С.М. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным // Цит. по: Русский круг Гофмана / Сост. Н.И. Лопатина, Д.В. Фомина. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2009. С. 196.

рый, как он считал, вытеснял из русского музыкального искусства духовность: человек заменен куклой, наделенной примитивными, «но исключительно сильными страстями (близкими инстинкту)»¹. Более того, он полагал, что на «Петрушку», как и на «Балаганчик» (1906) Блока, было влияние «Паяцев» Леонковалло. Психологизм согласуется и с инстинктом, и со скоморошеством: перед Первой мировой войной молодые музыкальные лидеры Стравинский и Прокофьев «проповедовали “скоморошно-скифский” стиль, трагически-шутовского “Петрушку”, “Скифские сюиты”»².

Как писал в 1916 г. Волошин, склонность к оживлению вещей в живописи Бенуа привела его к «Петрушке», толкнула его «в область сказочности»; причем надо было «крепко чувствовать реальность мира»³, чтобы в искусстве прийти к фантастичности. Баланчин считал, что «в “Петрушке” Стравинского <...> можно увидеть кое-что из Гофмана. Там ведь тоже куклы. И они тоже оживают»⁴. Куклы в балете оживают по воле восточного кукольника-фокусника, но мучительно. Хорошо об этом написала Р. Нижинская: «Когда Волшебник касается трех висящих кукол и они оживают, Петрушка Нижинского делал всего одно судорожное движение, словно мертвый предмет, через который пропустили электрический заряд. Это па-де-труа исполняется в бешеном темпе и представляет собой квинтэссенцию хореографической техники. Лицо Петрушки ничего не выражает, но его искрометные ноги виртуозно выполняют невероятно сложные шаги»⁵. Петрушке тяжелее, чем арапу и балерине: он остро осознает свою зависимость от фокусника и свой смешной вид. Он ищет любви, но балерина предпочитает глупого, злого, но нарядного арапа.

Об арапе и фокуснике Свиридов отозвался так: злое исходит из «находящегося рядом инорелигиозного начала, что характерно для России – христианской страны, сопредельной со странами ислама»⁶, и что наблюдается также в искусстве западных, южных

¹ Свиридов Г. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 84.

² Там же С. 177.

³ Волошин М. Александр Бенуа. С. 337.

⁴ Волков С.М. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. С. 195.

⁵ Нижинская Р. Вацлав Нижинский. С. 125.

⁶ Свиридов Г. Музыка как судьба. С. 172.

славян и Испании. Ревнивый Петрушка мешает любовному объяснению арапа и балерины, и арап выгоняет его. Петрушка страдает: один в своей комнате, он «опускается на колени, а потом носится по ней кругами, стараясь вырваться из стен. Из движений здесь использованы только ряд пируэтов и жесты рук»¹. Впоследствии арап поражает Петрушку ударом сабли, и тот умирает на снегу. Бенуа вспоминал, что и потом не мог «без дрожи слышать эту столь теперь знакомую музыку агонии – жалобное прощание Петрушки с жизнью»². В основе сюжета – коллизия сердца и рока.

Эта любовная история – о душе марионетки, мнимой и настоящей свободе. Фокусник – материализация рока – имеет непререкаемую власть над Петрушкой, над его телом. Он возвратил Петрушке его кукольную сущность, и все увидели, что раздробленная голова – деревянная, а тело набито опилками. Во времена Французской революции 1789 г. гильотина отрезала Полишинелю голову, она катилась в корзину – к королевским головам. У балагана свои сюжеты: отрезанную голову присоединяли к телу, актер вдыхал в Полишинеля жизнь – и вот он вновь живой, эпатазирующий. В случае с Петрушкой оживление тоже балаганное, но и мистическое: над театриком появляется его привидение, оно грозит фокуснику.

Темы преодоления своей неживой природы, смерти и противления року настолько сильно звучат, что породили и социальную трактовку произошедшего, и мысли о народности: «По мере того как Вацлав привыкал к этой роли, Петрушка рос вместе с ним, и чем дольше он танцевал Петрушку, тем значительней становилась у Вацлава идея этого образа. Великолепная роль марионетки позволяла необыкновенно талантливому танцовщику исполнить веселые, трогательные и невероятно сложные шаги, но Вацлав укрупнил образ, превратив сумасшедшую куклу в символ духа русского народа, угнетенного аристократией, но воскресающего после всех оскорблений и обманов и непобедимого»³.

Психологизм Петрушки – редкость, а его политическая, социальная, национальная актуализация – в порядке вещей. Вот в 1918 г. Блок высказывает недовольство по поводу слабого народ-

¹ Нижинская Р. Вацлав Нижинский. С. 126.

² Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. IV, V. С. 518.

³ Нижинская Р. Вацлав Нижинский. С. 124.

ного влияния в новой сценической версии Петрушки и ее интеллигентской анемичности: «Новый Петрушка – веселая пьеска о королях, проспавших и провоевавших престолы. Немного неприятна сейчас такая легкомысленная трактовка этой темы перед зрелищем Европы наших дней. Однако в пьеске заметны народные влияния. Если б они были еще заметнее! Ложки дегтя так и льются в эту бочку меда: в словечках, в размерах, в умеренности образов, в литературности там, где литературность претит, – во всем этом сказывается характерная, все та же интеллигентская изнуренность, выпитость, немзыкальность»¹. Напротив, в «Петрушке» поэта второй волны эмиграции И. Елагина есть взрывной народный витализм и народное здравомыслие. Герой начинает монолог с вызова «почтеннейшей публике», «дорогим современникам»; он «выскачка», «шаромыжник»², веселый скоморох; он за дело отдубасил цыгана, аптекаря, немца: цыган выдавал вислоухого мерина за коня арабских кровей, «фармазон-аптекарь» за полушку продавал микстуру от всех болезней и «эликсир равенства и братства», сосед-немец, предлагавший Петрушке немецкий кафтан, – вообще враг: «Сколько раз уже из пушки / Он всерьез палил меня!»³. Но, увы, силы этого Петрушки иссякнут, его последний монолог заканчивается предчувствием настоящей, не сценической, смерти, роковой обреченности; об этом же и лейтмотив «Во саду ли, в огороде / Галки тучей носятся»⁴.

¹ Блок А. Кукольный театр Оболенской и Кандаурова. Из серии «Петрушка» – «Война королей». 13 января 1918 // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. М. – Л.: Художественная литература, 1960–1963. Т. 6. С. 324–325.

² Елагин И. Собр. соч. Т. 2. С. 108.

³ Там же. С. 111, 113.

⁴ Там же. С. 109, 110, 112, 113, 114.

ИНТЕРСУБЪЕКТИВНЫЕ

Кукла – эмоциональный код. «Кольцо и роза, или история принца Обалду и принца Перекориля» (1855) У. Теккерея начинается с того, что английским детям необходимы бумажные рождественские куклы, а иначе и праздника не получится. Кукла воспринимает и откликается, она ретранслирует чувства, инстинкты, намерения. Куклу выбирают под стать себе, как, например, не по летам серьезная семилетняя Сара выбрала похожую на живую Эмили в «Маленькой принцессе, или истории Сары Кру» (1905) Ф. Бернетт. Мы наделяем куклу нашей сутью, а кукла улавливает и дублирует сигналы нашей психики, передает нервные импульсы, послания, которые порой невозможно озвучить.

Люди и куклы составляют свою, особую, общность. Мы говорим о межличностных отношениях человека и куклы. Мы говорим о способности вчувствования одним бытия других, как писал Э. Гуссерль. В пятой медитации «Картезианских медитаций» (1931) Гуссерля, в его сочинении с таким развернутым названием «Ночной разговор: Редукция к абсолютному Я первоначального течения потока, которое содержит в себе бытие собственного и другого Я. Бесконечность первоначальных его. Монология» (1933) есть понятие «Другой». Речь идет о других Я как интенциональных модификациях собственного Я, об ином, но полезном для Я субъекте. Полезном для познания мира и себя среди подобных себе, наконец, для формирования гармоничного сообщества, интенциональной общности. Другой и Я вступают в диалог, и опыт Другого значим для Я. Такой диалог индивидуальных опытов Гуссерль назвал интересубъективностью.

На такой коммуникации построена масса эпизодов в поэтических и прозаических текстах. Коммуникация может происходить в плоскости флюидов или, по Акакию Акакиевичу, междометий. В рассказе Е. Когана «Клякса» (<2009>) девочка с коляской подошла к двум незнакомым мужчинам; один был в неадекватном состоянии; тот, что был в адекватном, мог рассуждать, но слишком обстоятельно для малозначительного случая. Далее идет такой текст: «А потом к нам подошла девочка и сказала: гы. И толкнула к нам маленькую детскую коляску, в которой лежала кукла. У куклы была голова с белыми пластмассовыми волосами, руки с пластмассовыми ногтями и ноги в пластмассовых босоножках от словосочетания босые ноги. Еще было платье, красное платье с полосками, и длин-



ные ресницы. И если кукла из вертикального положения перемещалась в горизонтальное, глаза закрывались, как будто кукла спит или умерла. А потом, если кукла снова перемещалась из горизонтального положения в вертикальное, глаза открывались, как будто кукла проснулась. Если она спала, а не умерла. А девочка толкнула коляску к нам, недобро посмотрела и сказала гы. И остановилась рядом, ожидая, что мы скажем в ответ. Но мы ничего не сказали. Я ничего не сказал, потому что не знал, что говорить. А он ничего не сказал, потому что у него тряслись руки, а когда у тебя трясутся руки, сложно что-то говорить, особенно ребенку, который толкнул к тебе коляску. А девочка топнула ногой и снова посмотрела. И тогда он сказал: бу»¹. В данной ситуации кукла, скорее всего, выполняет роль медиатора, но, несомненно, вклю-

чается в процесс восприятия – если не информации, то какого-то невысказанного посыла.

Такой частый мотив, как сопоставление кукол и людей, мы также относим к сфере интерсубъективности. Когда О. Мандельштам пишет, что дочка еврея-часовщика «грустные, как марципаные куклы»² («Египетская марка», 1927), это означает, что в куклах запечатлена эмоция, созвучная чувствам этих дочек. Ког-

¹ Жили-были (Русские инородные сказки – 7) / Сост. М. Фрай. СПб.: Амфора, 2009. С. 132.

² Мандельштам О. Соч.: В 2 т. / Сост. П.М. Нерлер; коммент. А.Д. Михайлова, П.Н. Нерлера; вступ. ст. С.С. Аверинцева. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. С. 70.

да И. Шмелев пишет, что девочки «были маленькие, как большие куклы»¹ («Пугливая тишина», 1912), это означает восприятие мира кукольно-милых девочек повествователем. Когда Н. Берберова пишет, что жена Ремизова Серафима Павловна «похожа на огромную куклу»², это означает, что Серафима Павловна заполняет собой фантастично-реальную ойкумену Ремизова, где даже на ламповом абажуре висели куколки. И в первом, и во втором, и в третьем случае кукла – не просто подобие, она медиатор между миром и человеком. Кукла – транзиттер в фонетической ассоциации Л. Андерсен, обратившейся к своей маленькой китайской подружке Шу-хай: «Вы окликнули меня: “Ларисса!” – / Сделав имя кукольным и ломким»³. Ремизовская Христина Федоровна, сидя у кровати дочери Иринишки, пребывала в плену «измытаривших ее мыслей», и «от нагоравшей мигающей свечи плыли в глазах ее какие-то красные кружочки, а в кружочках прыгали словно гуттаперчевые мальчики – любимые игрушки Иринишки» («Часы», 1908)⁴. Кожеподобные гуттаперчевые фигурки здесь – сигналы подсознания, с которыми устанавливается невербальный диалог.

Интерсубъективные возможности куклы особенно очевидны в экстремальных ситуациях. Брошенная в штабной машине кукла-японка, а «не воронки в три сажени» и «не трупы на дымящихся кострах» являет собой редуцированную, избирательную память о поражении, об «отчаянье и страхе»⁵ в «Кукле» (1939) К. Симонова. Еще пример из времен войны – рассказ героя Советского Союза Н. Кравцовой «Талисман» (1974) о своей однополчанке-летчице, не вернувшейся с задания: в тот полет она забыла взять свою куклу, а у куклы было семьдесят три боевых вылета.

Интерсубъективность – основная тема рассказа А. Гарридо «Кукла» (<2009>). Герой мастерил кукол из всего, что попадалось

¹ Издательское товарищество писателей. Сб. первый. СПб., 1912. С. 106

² Берберова Н. Курсив мой / Вступ. ст. Е. Витковского, коммент. В.П. Кочетова, Г.И. Мосешвили. М.: Согласие, 1996. С. 308.

³ Русская поэзия Китая / Сост. В. Крейд, О. Бакич. М.: Время, 2001. С. 54.

⁴ Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. / Подгот. текстов, коммент. А.М. Грачевой, И.Ф. Даниловой М.: Русская книга, 2000–2003. Т. 4. С. 22.

⁵ Симонов К. С. Собр. соч.: В 10 т. / Вступ. ст. Л. Лазарева, коммент. А. Александровой. М.: Художественная литература, 1979. Т. 1. С. 77.

под руку. «Он ловил жизнь непосредственно из лоскутов, протягивая их между пальцами, укладывая так и эдак, резал криво, стегал широко, наскоро пряча неровные края и подтягивая стежками то, что торчало не на месте»¹, глаза делал из черных блесток, которыми была обшита повязка на голову, принадлежавшая еще его матери. Мастерил просто кукол и арлекинов, пьеро, ангелов, принцев. Однажды сделал Каспера, которого набил обрезками колготок своей тогдашней подруги. Каспер был похож на человека, наряжен в трико арлекина, в красные туфли с длинными носками, украшенными желтыми бусинами. Мастер думал, не подарить ли Каспера подруге, но тот подруге не понравился. Каспер висел на стене и оттуда каждый вечер наблюдал свидания мастера с подругой, и ему было обидно. «Мастер часто приписывал куклам свои чувства и, по его разумению, Касперу было очень обидно, а мастеру было очень неловко перед ним»², в итоге он начал спорить с подругой по поводу и без повода – и они расстались. Касперу же было неловко, ему даже стыдно было радоваться score мастера и подруги. Но появилась другая подруга. Крестик-глазки Каспера намокали, мастер говорил ему, что его избранница – кукла, а Каспер настоящий. И Каспер не мог ни отвернуться, ни закрыть глаз – и смотрел на влюбленных. И как-то Каспер рванулся – и оказался в луже перед подъездом. Он был мокрым, грязным, но живым. Мастер прижал его к груди – и почувствовал, что там «завелось сердечко»³. В этой истории кукла – Другой. Кукла здесь, если следовать логике Гуссерля, – не только психофизический объект, но и психофизический субъект, другое ego. Интенциональное восприятие себя, друг, Каспера происходит в общении с ним. Каспер медиатор, или трансмиттер – и посредник в общении человека с человеком, и проводник сигналов между чувством и пониманием, рецепторами и разумом.

Фольклористы всерьез занимаются проблемой связи куклы и кукольника. В статье Е.С. Ефимова «Взаимоотношения “земного” и “потустороннего” в современной устной словесности кукольников» (Живая старина. 2006. № 1) описывается, как кукольный мир мо-

¹ Жили-были (Русские народные сказки – 7). С. 199.

² Там же. С. 201.

³ Там же. С. 206.

делирует человеческую жизнь, как трагические сюжеты о кукле переносятся на судьбы режиссеров и т.п. В рассказе Р. Бредбери «Именно так умерла Рябушинская» (1963) кукла заняла место в сознании своего создателя-чревоушателя, из фетиша стала голосом его совести. Она – копия покинувшей его возлюбленной. Поначалу идол, культ, кукла, Рябушинская в итоге – рефлексия, откупоривающая для следователя тайники сознания героя. Амплитуда подневольной рефлексии чревоушателя нарастает, он не контролирует свои откровения и сознается в преступлении. Смерть куклы объясняется смертью романтических отношений между ней и им – уже убийцей.



Герой психологического романа Д. Рубиной «Синдром Петрушки» (2010) по имени Петр в детстве был заморожен куклой Петрушки. Скорее всего, случился душевный резонанс. Во взрослой жизни героя проявилось то эгоистичное, экстаичное, что заложено в Петрушке. Синдром Петрушки обострен потому, что герой – особенный, ему от Создателя или не Создателя был дан дар виртуоза-кукольника. Он улавливал настроения кукол, слышал их пульс и проч. Наконец, его единственной, но пламенной творческой страстью стала созданная им Эллис – абсолютное подобие жены Лизы. В своего андроида он, похоже, привнес и ее душу.

Лизу он берет для себя, как берегут любимую куклу, а она существовала как марионетка, проживала не свою, а его жизнь. Кукла, как говорит повествователь, беззащитна, она – во власти человека. Это относится к Лизе. Но роман выстраивается так, что эти же слова мы относим к кукольнику: он – замысел высшей воли, он – «кукольный» гений и Петрушка на нитях добра и зла. Лиза освободилась от кукольности и, по сути, вернула себе свою душу, уничтожив Эллис, но кукольник одержим, он и без Эллис продолжает свин-

говать – с воздухом, словно танцует с ней, как раньше, когда этим номером доводил публику до иступления.

Так медицинский термин «синдром Петрушки» (или иначе – синдром Ангельмана, синдром счастливой куклы, кукольных детей) интерпретирован в духе философской антропологии. Гениальная инфантильность, воплотившаяся в творческой одержимости, пронзительная восприимчивость в общении с куклами составляют сознательное и бессознательное героя, его самость, по К. Юнгу («Психологические типы», 1921), не тождественную Я. Роман – с открытым финалом. Повествователь предполагает, что с рождением дочери (для Петра – куколки) произойдет погружение в реальность, что все ниточки марионетки оборвутся, кроме одной, золотой, что прошивала сердце Петрушки-Петра и устремлялась ввысь. Но почему смущены зеваки, наблюдавшие на Карловом мосту за его свингом? Почему в танце чувствовалось одиночество безумца?.. Я изменится, но самость – нет.

Кукла как проводник рефлексии есть в «Големе» (1915) Г. Майринка. Герой – некто Цвак, обитатель еврейского квартала в Праге, «без пяти минут актер»¹. Он возвращается к ремеслу предков, не дающему достатка, – становится кукловодом. Выражение его лица, черты его лица так напоминали лица его марионеток, что рассказчик подумал: «Многие вещи в этом брэнном мире не могут существовать друг без друга <...> он не в силах был жить в разлуке с ними; они жили его жизнью, когда он оставил своих кукол, они превратились в его мысли, обитали в его мозгу, не давали ему передышки, пока он снова не вернулся к ним. И потому отныне он преисполнен любви к ним и с гордостью обряжает их в блестящую канитель»².

Интерсубъективность человека и куклы остра в сострадании. Например, влечение Н. Берберовой к обиженным судьбой кукол-мальчикам проецируется на отношения «женщина – мужчина» и выстраивает особый тип гендерной этики: «Если я когда-либо играла в куклы, то в не совсем обычные. Это были все мальчики, и они все были либо больные, либо калеки. Их звали Адольф, Альфред, Альберт, Артур и т.д. Увлечение было сильным, но очень ко-

¹ Майринк Г. Голем. СПб.: Азбука, 2015. С. 44.

² Там же. С. 44–45.

ротким, оно продолжалось, вероятно, всего несколько месяцев, и откуда оно пришло, я не знаю. Все эти бледные, немые мальчики, забинтованные, укрытые одеяльцами, лежали закутанные, полуживые, в то время как щекастые куклы-девочки, расфуфыренные, в желтых париках, говорили мама-папа и совершенно не занимали меня. Но об этом увлечении я очень скоро забыла, и когда поступила в гимназию, то от кукол и следа не осталось, остался только небольшой след в убеждении, что мальчики несчастнее девочек, что они беззащитнее, что мужчины – хрупкие существа, требующие осторожного обращения, – один из тех предрассудков, которых так много бывает в детстве и юности и который уходит своими корнями в какие-то, вероятно, подслушанные суждения о том, что мужчин на свете меньше и жизнь их короче»¹.

Хотение писателя воспринимать куклу как реципиента, медиатора породило многочисленные сюжеты. Среди них отметим истории о страданиях героев. В очерк Ф. Достоевского «Елка и свадьба» (1848) богатой наследницей распоряжаются, как фарфоровой куклой, – выдают замуж за старика. В «Поединке» (1905) А. Куприна подпоручик Ромашов сочувствует солдатику Хлебникову, забитому фельдфебелем: «Он потянул Хлебникова за рукав вниз. Солдат, точно складной манекен, как-то нелепо-легко и послушно упал на мокрую траву, рядом с подпоручиком»². В «Старых эстонках» (<1906>) выражена яркая рефлексия И. Анненского на казнь эстонских революционеров в 1905 г.: матери казненных – «печальные куклы»³ – постоянно возникают в ночном сознании поэта как укор совести. В «Венецианском зеркале, или Диковинных похождениях стеклянного человека» (1922) А. Чайнова герой втянут в зазеркалье, в реальности вместо него обосновалось его зеркальное отражение. Алексей – так зовут героя – физически превратился в кукольное подобие зеркального человека. Он скован стеклянным пространством. Ситуация сходна с той, что произошла со студентом Ансельмом из «Зеленого горшка» (1814) Гофмана: заключен-

¹ Берберова Н. Курсив мой. С. 64

² Куприн А. Собр. соч.: В 9 т. / Общ. ред. Н.Н. Акоповой и др. М.: Художественная литература, 1970–1973. Т. 4. С. 169.

³ Анненский И. Лирика / Сост. А.В. Федоров. Л.: Художественная литература, 1979. С. 251.

ный в хрустальную склянку, он словно погрузился в ледяные массы, при малейшем усилии поднять руку или ногу он наткнулся на препятствие. В московской гофманиаде Чайнова герой до муки безвольно повторяет любовные упражнения двойника, довольствуясь зеркальным подобием своей возлюбленной: «Алексею показалось, что хрустнули его шейные позвонки, и, подчиняясь неведомой силе, голова отвернулась в глубину зеркального мира. В то же время он почувствовал в руках скользкое стеклянное тело двойника своей подруги»; «В ночных оргиях, которым Алексей должен был вторить в стеклянных пространствах, сжимая в объятиях ее стеклянный двойник, она была безучастна и отдавалась порочной игре, как кукла, без радости, без воли, без сопротивления»¹. Марионеточная покорность непристойностям – мотив «Марионетки проказ» И. Северянина (1910): «капризница» видит в толпе обрванца, он «красивее всех любовников замка», в ней просыпается «самка», она приказывает посадить его в свою коляску:

А когда перепуганный – очарованный нищий
Бессознательно выполнил гривуазный приказ,
Утомленная женщина, отшвырнув голенищи,
Растоптала коляскою марьонетку проказ...²

В «Маленькой балерине» А. Вертинского король шлет нарциссы танцовщице – она лишь игрушка для взрослых. Или в романе А. Лиханова «Сломанная кукла» (2002) рассказано о школьнице, которая и есть сломанная кукла: над ней надругались, ей не хватает материнской любви, она самоубийством ставит точку в потоке зла и рефлексий.

Если кукловоды часто злодеи, то кукольные мастера и коллекционеры – одержимые любовью к своим творениям. Для них кукла – философия, источник творческого пароксизма, содержание жизни. Примечателен готический роман Э. Райс «Талтос» (1994) из цикла «Мэйферские ведьмы». Герой мистер Эшлер принадле-

жит тайному ордену, живет несколько столетий, желает возродить свой погибший народ, но еще одна его идея фикс – куклы. Если мир рухнет, он все равно будет делать кукол. Его навязчивая, всепоглощающая идея – массовое изготовление небьющихся, моющихся кукол для всех бедных детей. Под стать ему мисс Пейджер – создательница штучных кукол. Она мастерил их на кухне, в мастерской при гараже, в поисках тканей знала ассортимент всех блошиных рынков. Эшлер создал музей кукол, у него есть частная коллекция особенно дорогих его сердцу, есть любимая – с безукоризненными формами, идеальными локонами, в шелках, сделана из бисквита – кукла-француженка Бру, с которой он странствовал по городам и весям. Бру – шедевр. Он доверял ей, как никому из людей. Она хранила его запах, и этот запах чуяла возлюбленная ведьма.



¹ Чайнов А. Венецианское зеркало / Сост., вступ. статья, примеч. В.Б. Муравьева. М.: Современник, 1989. С. 81, 82.

² Северянин И. Тост безответный / Сост., предисл., коммент. Е. Филькиной. М.: Республика, 1999. С. 40.

Полагают, что у истоков *commedia dell' arte* стоял итальянский народный кукольный театр, в репертуаре которого были те же сюжеты и те же маски. Со временем персонажи стали знаками европейской культуры. С середины 1730-х годов в Мейсене разработали линию этих кукол-масок, и они копировались по всей Европе. Мужские гротескно выразительны, женские лиричны.

Экстравагантность и жизнелюбие Арлекина – общее место в литературе. Арлекин не безупречен, беспринципен и коварен, в отличие от Пьеро.

Вероятно, изначально в отношении Арлекина и Пьеро была заложена известная идея о единстве и борьбе противоположностей. Это и примиряет их как философские символы, как образы земного бытия, что, по-видимому, имел в виду И. Анненский, возможно, глядя на композицию из фигурок того и другого: «Пришли Арлекин и Пьеро, / О, белая помпа бюро! / И стали у гроба с свечами»¹.

Французский писатель, лауреат Гонкуровской премии М. Турнье написал сказку «Пьеро, или Что таит в себе ночь» и выразил в ней, по его словам, одну из коренных идей «Этики, доказанной в геометрическом порядке» (опубл. 1677) Б. Спинозы. Есть прачка Коломбина, булочник Пьеро и маляр Арлекин. Бледному, работающему ночами Пьеро, в перепачканном мукой балахоне человеку луны, Коломбина предпочла веселого, румяного, рыжего, в разноцветном трико дитя солнца – Арлекина. Как сказано у М. Кузмина: «Арлекин на ласки падок, / Коломбина не строга»² («Маскарад», 1908). Коломбина закрывает свою прачечную, в повозке Арлекина покидает город, но наступает осень, потом зима, блекнут краски Арлекина, романтические отношения сменяются буднями, прачка возвращается к Пьеро, и вот теперь-то голубой ночной снег ей милее едкой голубой краски из банки Арлекина, печь Пьеро ей уже видится не черной, а золотой, ей тепло и уютно в его пекарне. Приплетается сюда и замерзший Арлекин. Пьеро выпекает булочку в виде Коломбины, и втроем они эту булочку съедают. Суть истории в том, что Пьеро месит тесто, на дрож-

жах порождается живая сущность, субстанция, а Арлекин может сделать только нечто случайное, противоположное субстанциальному, он аллегория акциденции или, если пользоваться термином Спинозы, модуса – лишь единичного проявления субстанции. На сюжет с традиционными героями и нетрадиционной концовкой проецируются, скорее всего, идеи Спинозы о природе творящей и природе сотворенной, о связи между природой и человеком, выраженной в аффектах желания, удовольствия или неудовольствия, о единственно возможной свободе действовать в соответствии с порядком вещей. Однако в сюжете, придуманном Турнье, противоположности все же мирно сосуществуют, они объединяются за поеданием булки-символа.

Более того, Арлекин далеко не всегда мелок, арлекинад не всегда акцидентна. Б. Вышеславцев («Вечное в русской философии», 1955), рассуждая о двуличии власти, ссылается на строки из стихотворения А. Пушкина «К бюсту завоевателя» (1829): «Таков и был сей властелин: / К противочувствиям привычен, / В лице и в жизни арлекин»; им предшествует «Недаром лик сей двуязычен»¹. Предположительно имелся в виду бюст Александра I работы Б. Торвальдсена. Вышеславцев же, отмечая русско-византийский характер царей, полагал, что такое восприятие Александра не вполне справедливо, ведь он «носил в своей душе живую трагедию власти, живую антиномию власти, ее утверждение и отрицание, он знал, что власть связана с тиранубийством и тиранией, с освобождением и закрепощением, и он никогда не мог до конца привыкнуть к этому “противочувствию”»², а сам Пушкин показал трагизм власти в Борисе Годунове. Получается, что за видимой арлекинадой может скрываться трагедия. Как писал Л. Карсавин, «тварь несовершенна, но по существу своему всеедина»³.

В противоположность философским раздумьям об Арлекине и Пьеро политическая, социальная арлекинада – несложная буф-

¹ Анненский И. Серебряный полдень // Анненский И. Лирика. С. 130.

² Кузмин М. Избранные произведения / Вступ. ст., состав, коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л.: Художественная литература, 1990. С. 39.

¹ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. С. 273.

² Вышеславцев Б.П. Этика преображенного Эроса / Сост, вступ. ст., коммент. В.В. Сапова. М.: Республика, 1994. С. 203.

³ Карсавин Л. О личности // Карсавин Л. Религиозно-философские сочинения / Сост., вступ. ст. С.С. Хоружего. М.: Ренессанс, 1992. Т. 1. С. 181.

фонада. Произведение В. Шершеневича «Похождения Электрического Арлекина» (1919), не напечатанное при жизни автора, – авангардистское, замешанное на эстетике балагана с его грубой комикой, эксцентрикой, утрированием. Композиционной игре с эпизодами и пространственно-временными уровнями соответствует игра языковая – со сломом привычных лексем, визуально выделенными созвучиями слов разных семантических полей. Как сказал Шершеневич: «Думаю, что “Арлекина” моего лучше читать глазами, а не ушами и “пешедралом”»¹. Во время обсуждения «Похождений» в Союзе писателей 18 апреля 1921 г. технику текста сравнили и с музыкой Стравинского, и с «Петербургом» (1913, 1922) А. Белого, но Шершеневич уточнил: «Влияния Белого у меня нет... Если же есть сходство, то оно объясняется общим источником. Без гоголевского “Носа” и “Невского проспекта”, конечно, не было бы ни “Петербурга” А. Белого, ни моего “Арлекина”»². На слова Б. Пильняка: «Это не вещь, а пустое место. Ничего нет нового, ничего интересного. Произведение это абсолютно русской литературе не нужно», он ответил: «Думаю, что новое есть. Напр., как это делалось на кубистических картинах, вклеивался на картину кусок газеты, так и я кое-где вставляю фразы из газет. Это все у меня в кавычках...»³.

Сюжет соотнесен с Первой мировой войной, Февральской революцией, а начинается с невинного бытового фрагмента. На полочке в мансарде Милли (Людмилы) и Тэдди (героя зовут, как английского медвежонка) стоит электрический Арлекин из стекла цвета электрик, повествователь представляет читателю «ИГРУ-ШЕЧНОНАСТОЯЩЕГО ЭЛЕКТРИЧЕСКАГО АРЛЕКИНА ОТЦА ВСЯКИХ ПАКОСТЕЙ ВЕЛИКОЛЕПНЫХ СЫНА ПОЭЗИИ-с (законного) КУЗЕНА ГНУЩАГОСЯ ВСЕХ ВЕСЕЛИЙ И ПРИЯТНОСТЕЙ!..» (11)⁴. Входит Милля, включает свет, электричество про-

зает пространство комнаты – «бьет свет оглушительного электричества» (8). Его так много, что Арлекин просит не разорять Тэдди и соблюдать декрет Исполкома Совнаркома о «норме». Он наблюдательный и любопытный. Вот он смотрит на переодевающуюся у зеркала Миллю: «Милля не из фаянса, а еще как из тела и мяса» (9). Входит ее супруг Тэдди, под полою его резинового плаща – томик Северянина. Он – поэт.

Людмила оживленно встречает Тэдди, но он отправляет ее спать – ему надо работать. Он подходит к полке, снимает Арлекина: «Поговорим, что ли! / По душам. / Арлекин! Картавый голубь! Арлекин! Луну за твое здоровье!» (14). Следует шуточный диалог Тэдди и Арлекина. Уставший Тэдди желает побыть обычным человеком и оживляет Арлекина, вкладывает в него свой талант (или ремесло, или образ жизни...): «Можешь моим именем проделывать что угодно. Я вдохну в тебя жизнь» (14). Стекло Арлекина «вольготнее без души, сподручнее бездуховному» (14). Оба подписывают по этому поводу договор, но не кровью: у Арлекина вместо крови морс. Он сменяет балахон на брюки и отправляется «арлекинствовать в траляля» (14). Вот он, вездесущий, на войне – и в государственных мужах Германии и России обнаруживается «электрический дьявол» (15), «хохочущий шут, гаер» (19), «оборотень электрический<...> Арлекин» (17). Политические авантюры захлестывают мир: «Здесь Арлекин и там Арлекин» (26). Последствия арлекинского «траляля» грандиозны, стремительны и непоправимы: «Не я ль в Германию набухал Красно-го», «не я ли вызвал красное жизни, чтоб в слизи превратить?» (42). Ражу Арлекина нет предела, ему хочется «вьюги событий» (30) этого и прошлых веков – и хронотоп текста хаотичен, изменчив. Но распада времен и пространств не происходит; напротив, Арлекин – темпоральная координата, он связывает прошлое и настоящее, российское и иностранное. Арлекин Кихотом устремляется в Испанию, в сюжете мелькает Нью-Йорк, Германия, вновь события разворачиваются в России, затем Арлекин Дон-Жуаном оказывается под балконом донны Анны, она, в свою очередь, в следствии исторической «перепутанницы» (39), ассоциируется с «дон-

кованный С.В. Шумихиным), «по-видимому, не полный». См.: Дроздов В.А. Dum spiro spero: О Вадиме Шершеневиче и не только. С. 360.

¹ Цит. по: Дроздов В.А. Dum spiro spero: О Вадиме Шершеневиче и не только: Статьи, разыскания, публикации. М: Водолей, 2014. С. 359.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Шершеневич В. Похождения Электрического Арлекина / Публ. С. Шумихин // Новое литературное обозрение. № 31 (3 / 1998). Здесь и далее номера страниц указаны в скобках. По предположению В.А. Дроздова, текст (машинопись), переданный в РГАЛИ вдовой автора (опубли-

ной французской революции» (39). Гаерства в сюжете так много, что Львов-Рогачевский перенес его на произведение в целом: «Писать такой вещи не следовало: здесь нет ничего нового, ничего ценного; сплошное гаерство»¹.

В итоге феерия заканчивается для Тэдди зловецом: Арлекину надоело шарлатанствовать, он, как Тэдди, захотел обывательского счастья и прочно занял его место в мансарде, у него теперь «комната с женой» (44), а поэт, автор пяти томов стихов, перемещается на полку – и бесполезно жаловаться Блоку.

Тут, конечно, гаер коварен. Но для Шершеневича, отца имажинизма, Арлекин – знак эстетики. Имажинизм – почва для арлекинадного идеализма («2х2=5», 1920). Арлекин, гаер (Георгий Гаер – псевдоним Шершеневича), шут – агенты жизнедеятельности. Даже смерть Арлекина в «Одной сплошной нелепости» не настоящая, игровая. В то же время смех Арлекина может скрывать скорбь. Ленинградские имажинисты назвали свое издательство «Распятый арлекин». У Шершеневича есть и минорный Арлекин («В танце полуночных кукол...», <1913?>). Почему гаер электрический? Электричество по сути близко Арлекину. В «Одной сплошной нелепости» он танцует с электрическими лучами.

Электрическая кукла в «Похождениях» обнаружила неожиданные для имажиниста смыслы. Через Арлекина стала очевидна контаминация высокой патетики и гаерства в революции. Конечно, через Арлекина посрамляется и самоустранение интеллигента «из бывших», и застойность новой жизни. Как говорил во время обсуждения своего произведения Шершеневич: «То, что сейчас у нас происходит, оценивается мною как торжество мирового обывателя. Обывательщина в нашей “диктатуре пролетариата”, которая по существу ничем не отличается от тирании 30-и в Афинах»².

За усмешкой по поводу «мирового обывателя» могли скрываться сомнения Шершеневича, сначала поверившего в мирное демократическое обустройство страны, потом наблюдавшего революционное насилие. Не простой была история самого Шершеневича: «Оба деда поэта согласно Табели о рангах принадлежали к IV

¹ Дроздков В.А. Dum spiro spero: О Вадиме Шершеневиче и не только. С. 359.

² Там же.

классу: Шершеневич Феликс Григорьевич – генерал-майор, Мандельштам Лев Борисович – действительный статский советник. По этой или иной причине поэт скрывал свой социальный статус»¹. Шутовство иссякло, стеклянное сердце устало. И в доимажинистском стихотворении «Эпизоды и факты проходят сквозь разум...» (1913) электрическое сердце не защищено: «Электрическое сердце мигнуло робко / И перегорело. – Где другое найду?!»², и в последующих произведениях поэтическое гаерство не затмевало «задушевных строк»³ («Эстрадная архитектоника», 1918), «любви немножечко»⁴ («Сердце частушка молитв», 1918), «фабрики грусти», души, что «разливается в поволжское устье»⁵ («Кооперативы веселья», 1919). С Шершеневичем-арлекином, скорее всего, случилось то, что с поэтом в посвященной С. Есенину «Лирической конструкции» (1919): сначала «Вместо сердца – с холодной плечиной, / С глазами холодными, как вода на дне, / Издеваюсь, как молот бешеный / Над раскаленным железом дней», потом «Смирюсь, как собака под плеткой тубо», «А из сердца поэта не вытащить / Глупую любовь»⁶.

«Похождения Электрического Арлекина» – предчувствие слома ценностей в эпоху отшумевших революций. А это уже не такая простая история. Она коррелирует – как это ни покажется невероятным – с идеями «Прозрачности зла» (1990) Ж. Бодрийера. Череда кульминаций, «вьюга событий» – аналог взрывных событий, революций, которые Бодрийер называет оргиями (материальными, рациональными, сексуальными и прочими, связанными с болезнями роста). Мы пребываем в состоянии после оргий, в уже обретенной свободе нравов, умов, но и преступлений. Впереди – пустота. Что, собственно, и осталось потерявшему свое имя Тэдди. Мы наблюдаем генетическую революцию и озадачены выбором: человек или виртуальный клон? Обессиленный Тэдди сам решил заменить себя вещью. Как пишет Бодрийер: «Если люди придумы-

¹ Там же. С. 12.

² Поэты-имажинисты / Сост., примеч. Э.М. Шнейдермана. СПб.: Петербургский писатель, 1997. С. 67.

³ Там же. С. 93.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 95.

⁶ Там же. С. 100.

вают или создают “умные” машины, то делают это потому, что в тайне разочаровались в своем уме или изнемогают под тяжестью чудовищного и беспомощного интеллекта»¹. Клоны, машины, вообще освободившиеся от своего предназначения вещи, «вступают на путь бесконечного воспроизводства», «мечта клонического общества» – «максимум воспроизводства» и «как можно меньше секса»; тело – «место, где реализуется программирование в бесконечность без какой-либо организации или возвышенной цели», и начинается процесс, который «не повинуется генетическому коду ценностей»², что мы и видим в странном финале «Похождений». Арлекин не влюблен в Миллю, но он рядом с ней занимает пространство человека.

Когда Арлекин или Пьеро узнаваемые, речь идет о выяснении отношений. Даже по гамбургскому счету. Писатель, позиционируя себя с Пьеро, говорит о своем одиночестве, об обиде, непонятности и проч. С. Алымов, например, посвященное Д. Бурлюку стихотворение начал так: «Я – Пьеро, хромой и одноглазый... / Волосу – один хвостатый клок. / Я люблюсь на детей в салазках / Через мой опаловый монокль»³. Арлекин, как правило, – мишень для сарказма. В посвященной Г. Иванову «Диссоне» (1912) И. Северянина арлекинада – нечто неприродное творчеству автора, но отражающее суть адресата:

Вашим супругом, послом в Арлекинии, ярко правительство:
Ум и талант дипломата суть высшие качества...
Но для меня, для безумца, его аристотельство,
Как и поэзы мои для него, лишь чудачество...⁴

Иванов, конечно, мужчина, но его венгерка не просто комичного цвета, она еще и дамская, тело его вообще «универсальное», душа подходит «для проституток и для королев»⁵, к тому же у него

¹ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. [Tapir.narod.ru>texts/filosofia/bodri_prozr.htm](http://Tapir.narod.ru/texts/filosofia/bodri_prozr.htm). С. 76.

² Там же. С. 12, 14–15.

³ Русская поэзия Китая / Сост. В. Крейд, О. Бакич. М.: Время, 2001. С. 48.

⁴ Северянин И. Тост безответный / Сост., предисл., коммент. Е. Филькиной. М.: Республика, 1999. С. 35.

⁵ Там же. С. 36.

есть супруг – сам Иванов. Как отмечает В.Н. Терехина, в «Диссоне» явная игра в мужское и женское в одном персонаже, и этой игре соответствуют отзывы мемуаристов о женственности внешности и быта Иванова¹. В медальоне «Георгий Иванов» (1926) Северянин вернулся к мотиву двуличности и перечислил черты, вполне соответствующие характеру Арлекина: «коварный паж», «друг невеличкий», «бессердечный»² и т.п. Но ведь самому Иванову, напротив, ближе Пьеро: «Вот я ломака, я Пьеро. / Со мною Арлекин. Он пышет / Страстями, клянчит серебро» («Болтовня зазывающего в балаган», 1913), «Я кривляюсь вечером на эстраде: / Пьеро двойник», «Сколько получил я за день затрещин / И улыбок сколько» («Я кривляюсь вечером на эстраде...»)³. Согласимся с А.И. Чагиным: острота переживаний есть и в ранней поэзии Иванова (для его современников – позера, пшюта, автора стихотворных безделиц), в эмиграции его внутренняя драматичность разрослась в острейший экзистенциализм⁴. Отметим, что ответ Иванова на выпады Северянина был с острословием Арлекина («Петербургские зимы», 1928; «Китайские тени», 1924–1930).

Арлекиния, как и арлекинада, в литературе наделена коннотациями беззаботности, беспечности, бравады, позерства, полусветско-



¹ Терехина В. Георгий Иванов и Игорь Северянин: мемуарная дуэль // Г.В. Иванов: Исследования и материалы / Сост. и отв. ред. С.Р. Федякин. М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2011. С. 186–197.

² Северянин И. Тост безответный. С. 382.

³ Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. / Сост., вступ. ст. Е.В. Витковского, коммент. Г.И. Мосешвили. М.: Согласие, 1994. Т. 1. С. 126, 177.

⁴ Чагин А. Истоки пути: от «Лампады» к «Дневникам» // Георгий Владимирович Иванов: Исследования и материалы. С. 8–23.

го снобизма и богемного равнодушия, всего того, что в «Поэме без героя» (1940–1965) А. Ахматовой стало темой печальных, ироничных и тревожных размышлений – «нужно платить по счету»¹ (183), «замаливать давний грех» (173), «оправдаться» (194). В преамбуле к «Решке» говорится: «Только что пронеслась адская арлекинада тринадцатого года, разбудив безмолвие великой молчалиницы-эпохи и оставив за собою тот свойственный каждому праздничному или похоронному шествию беспорядок – дым факелов, цветы на полу, навсегда потерянные священные сувениры...» (190). Арлекинада развернулась в не кукольной и не масочной действительности, накрыла собой и эпоху, и частные судьбы. Поколение коломбин, пьеро, арлекинов оказалось поколением негероев, самоубийц и невольных убийц, марионеточность обернулась трагедией, «маскарадная болтовня» – «петербургской чертовней» (176) с оттенком вульгарности: «В гривах, в сбруях, в мучных обозах, / В размалеванных чайных розах / И под тучей вороньих крыл» (180), «Размалеван пестро и грубо» (175). Эта размалеванность – как отголосок намалеванности у И. Анненского: «Что на белый циферблат / Пышный розан намалеван»². Созвучная ремеслу Арлекина из сказки Турнье размалеванность в соседстве с траурностью «вороньих крыл» – знак «адской арлекинады». Память о ней утомила настолько, что Ахматова произносит опасные, в духе Фауста, слова: «За одну минуту покоя / Я посмертный отдам покой» (177).

Коломбина, «петербургская кукла, актерка» (183), – О. Глебова-Судейкина. Биографическая расшифровка персонажей развернута в комментариях С.А. Коваленко к шестому тому указанного собрания сочинений Ахматовой. В репертуаре Глебовой-Судейкиной танец Коломбины. У Ахматовой: «И мохнатый и рыжий кто-то / Козлоногую приволок» (178) – Глебова-Судейкина танцевала в балете И. Саца «Козлоногие». У Ахматовой: «Окаянной пляской пьяна / <...> Так парадно обнажена» (178, 179) – бывало, что Глебова-Судейкина танцевала полуобнаженной, и о ее сценической провокации читаем у Г. Чулкова: «<...> там танцевала скромно-нескромный та-

¹ Ахматова А. Поэма без героя // Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. / Сост., коммент., ст. С.А. Коваленко, Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1998–2002. Т. 3. Здесь и далее номера страниц указаны в скобках.

² Анненский И. Тоска маятника // Анненский И. Лирика. С. 123

нец хрупкая маленькая актриса»¹. С. Судейкин изобразил ее обнаженной.

Она замужем за Судейкиным с 1907 г. по 1915 г. В 1910-м он нарисовал ее портрет. Еще он изобразил ее как героиню из успешных в ее карьере пьес Ю. Беляева «Путаница, или 1840 год» (1910), «Псиша» (1914). В ней самой достаточно дарований: актриса, танцовщица, расписывает фарфор, вышивает бисером картины, после разрыва с Судейкиным шьет куклы, после революции, работая на Императорском фарфоровом заводе, делает фарфоровых кукол на тему русского балета, и они идут на экспорт. У Ахматовой она «подруга поэтов» (183). Она узнаваема в стихах М. Кузмина и Ф. Сологуба. Северянин писал о «томлении и нежности», к которым побуждают ее колени, уста, «вдох мимозного лица», «русальчи» глаза² («Поэза предвесенних трепетов», 1913). Для Вс. Рождественского она северная Эвридика («Эвридика», <1921>). Чулков ценил ее за умение жить в мире сказки, «среди своих игрушек», он говорил ей: «Куклы чудом оживи» и вспоминал «Век безумный Казановы, / Дни дуэлей и страстей»³ («В жизни скучной, в жизни нищей...», 1920; ср. у Ахматовой: «Вы дитя, синьор Казанова...», 177). У Г. Иванова она среди тех, кто «блистал в тринадцатом году»⁴ («Январский день. На берегу Невы...», 1928).

Кто Пьеро? Иванов упомянул о «Другом влюбленном в ментике гусарском»⁵. Ахматова пишет о том, кто «в шинели и в каске» (179), он «драгунский корнет со стихами» (188), гибель его подлинная и «бессмысленная» (188), он «с улыбкой жертвы вечерней» (184), он жертва любовных перипетий («не поймешь, кто в кого влюблен... / Столько гибелей шло к поэту, / Глупый мальчик, он выбрал эту, – / Первых он не стерпел обид», 188), он «драгунский Пьеро» (185).

Итак, в сюжете есть Пьеро-самоубийца, уж точно своей историей опровергший идею Шопенгауэра о целесообразности стра-

¹ Чулков Г. Вчера и сегодня // Чулков Г. Годы странствий / Вступ. ст., сост., коммент. М.В. Михайловой. М.: Эллис Лак, 1999. С. 424.

² Северянин И. Тост безответный. С. 65.

³ Чулков Г. Годы странствий. С. 785.

⁴ Иванов Г. Собр. соч.: Т. 3. С. 287.

⁵ Там же.

даний («Если ближайшая и непосредственная цель нашей жизни не есть страдание, то наше существование представляет самое бестолковое и нецелесообразное явление»¹) и терпения («Ничто не может быть пригоднее для внушения терпения в жизни и спокойного перенесения зол и людей, как следующее буддийское изречение: “Это есть сансара, мир похоти и вожделения, а потому мир рождения, болезни, одряхления и умирания; это есть мир, который не должен бы был существовать. И это здесь есть народ сансары. Чего же, следовательно, ожидать лучшего?” Я предписал бы всякому сознательно повторять это изречение четыре раза в день»²). Пьеро «не стерпел» (188).

Пьеро – Вс. Князев, поэт, вольноопределяющийся 16-го гусарского Иркутского полка. В. Судейкина записала 2 августа 1918 г. о том, как Судейкин рассказывал ей о «любовных неудачах» Ахматовой: «Князев, граф Зубов, Блок, Лурье»³. Князев назван Ивановым в процитированном выше стихотворении («Но Всеволода Князева они / Не вспомнят в дорогой ему тени»⁴). В стихотворении самого Князева «Вы – милая, нежная Коломбина...» (<1912>?) Глебова-Судейкина названа Коломбиной, ему больно оттого, что он всего лишь Пьеро. Ей же посвящены «И нет напевов, нет созвучий...» (1912), «Вот наступил вечер... Я стою на балконе...» (1912).

Арлекин в «Сонете» Князева-Пьеро не страшен. Но в жизни Арлекин успешней Князева. Князев – один из поэтов-самоубийц того времени (в 1911 г. В. Гофман, в 1913 г. – Н. Львова, в 1914 г. – И. Игнатъев и В. Комаровский). Роман Князева с Глебовой-Судейкиной начался летом 1912 г., в апреле 1913 г. его не стало. В посвященном Глебовой-Судейкиной стихотворении «Голос памяти» (1913) Ахматова обращается к адресату с вопросом, что она видит, «тускло на стену смотря»: «иль того ты видишь у своих колен, / Кто для белой смерти твой покинул плен?»⁵. В поэме говорится о ревности: «Возвратилась домой... не одна! / Кто-то с ней “б е з л и ц а и

¹ Шопенгауэр А. К учению о страданиях мира // Шопенгауэр А. Мысли. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. С. 38.

² Там же. С. 60.

³ Судейкина В. Дневник: Петроград. Крым. Тифлис. 1917–1919 / Вступ. ст., коммент. И.А. Меньшовой. М.: Русский путь, 2006. С. 203.

⁴ Иванов Г. Собр. соч. Т. 1. С. 608.

⁵ Ахматова А. Собр. соч. Т. 1. С. 124.

н а з в а н ь я ”... / Недвусмысленное расставанье / Сквозь косое пламя костра» (187).

Кто Арлекин-соперник? В.М. Жирмунский писал: «<...> прототипом Арлекина послужил Блок», который введен в поэму как «символический образ эпохи»¹. В «Поэме без героя» есть не только роза в бокале, но и «без лица и названья», что отсылает нас к стихам Блока «В неуверенном зыбком полете...» (1910) и «Без слова мысль...» (1911). Странно, но Глебова-Судейкина у Северянина тоже как бы без лица: «Лица, которого бесчертны / Неуловимые черты»² («Поэза предвесенних трепетов»). Или Блок ни при чем?

Ахматова выводит ситуацию за рамки любовного треугольника, она пишет об «адской арлекиnade» – есть некий inferнальный Арлекин. Блок – лишь романтический демон «с улыбкой Тамары» (182), он в этой истории безвинный, случайный, посторонний, к Глебовой-Судейкиной отношения не имевший. Герой «адской арлекиnade» – другой, и ему, «Общему баловню и насмешнику» (173), Ахматова придает смысл «чертовни»: «Хвост запрятал под фалды фрака... / Как он хром и изящен...» (173). Так было у Пушкина. В «Сцене из Фауста» (1825) на слова Фауста: «Мне скучно, бес», – Мефистофель говорит: «Как арлекина, из огня / Ты вызвал наконец меня»³. В семантическом поле и «Поэмы без героя», и «Сцены из Фауста» бес и Арлекин сблизались.

Этот Арлекин тоже узнаваем («Маска это, череп, лицо ли», 173); некоторые характеристики Ахматова не включила в окончательный текст: «И под пальцами клавишины», «Пусть глаза его как озера...» (205). Кузмин, поэт и композитор, – автор цикла (1909) и сборника (1912) «Осенние озера» с посвященными Князеву стихами. О глазах Кузмина есть запись Цветаевой от 15 июня 1912 г.: «Было много народу. Никого не помню. Помню только К<у>змина: глаза. <...> Великолепные. Два черных солнца. Нет, два жерла: дымящихся. Такие огромные, что я их, несмотря на мою чудовищную близорукость, увидела за сто верст, и такие чудесные, что я их и

¹ Жирмунский В. Анна Ахматова и Александр Блок // Жирмунский В. Поэтика русской поэзии. М.–СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 442, 444.

² Северянин И. Тост безответный. С. 65.

³ Пушкин А.С. Сочинения / Примеч. Д.Д. Благого, С.М. Бонди, С.М. Петрова, Т.Г. Цявловской. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 71.

сейчас (переношусь в будущее и рассказываю внукам – через пятьдесят лет – вижу)»¹. У Ахматовой «Он глядит как будто с картины» (205) – так выразительны и глаза, и «череп» на портрете Кузмина 1909 г. работы К. Сомова. В поэму не вошли строки: «И с ухватками византийца / С ними там Арлекин-убийца, / А по-здешнему – мэтр и друг» (205). К слову, Арлекин – персонаж из «Венецианских безумцев» (1812) и «Вторника Мэри» (1917) Кузмина.

У посвящавших друг другу стихи Кузмина и Князева свои отношения². Во «Втором вступлении» к циклу «Форель разбивает лед» (1929), как в «Поэме без героя», говорится о «непрощенных гостях» из прошлого, среди них «гусарский мальчик / С простреленным виском...»³. Судейкин в 1912 г. работал над совместным портретом Кузмина и Князева, а в записях В. Судейкиной есть строки от 18 января 1918: «<...> и Сережа досказывал историю Кузмина – Князева и Ольги, я им читала стихи Кузмина из этого периода»⁴. Свои отношения с Глебовой-Судейкиной, «приятельницей милой»⁵ («А это – хулиганская», – сказала...», 1922), Кузмин считал роковыми («Пускай нас связывал издавна...», 1918).

У Блока была другая Коломбина, и на отношения в «Балаганчике» (1906) персонажей, подчеркнута кукольных, спроецирована известная ситуация из живой жизни.

Арлекин в «Балаганчике» – акциденция. История создания и контекст «Балаганчика» хорошо известны, но все же приведем некоторые факты. 23 января 1906 г. Блок сообщил Чулкову, что «Балаганчик» «кончен, только не совсем отделан»⁶; пьеса была опубликована в первом номере альманаха «Факелы», вышедшем под редакцией Чулкова в апреле 1906 г. 10 декабря 1906 г. началась работа В.Э. Мейерхольда над «Балаганчиком» в театре В.Ф. Комиссаржевской. 29 декабря 1906 г. Блок сделал запись: «Завтра идет “Балаган-

¹ Цветаева М. Неизданные сводные тетради / Предисл., примеч. Е.Б. Коркиной, И.Д. Шевеленко. М.: Эллис Лак, 1997. 34.

² Тименчик Р. Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Даугава. 1984. № 2. С. 113–121.

³ Кузмин М. Избранные произведения. С. 283.

⁴ Судейкина В. Дневник: Петроград. Крым. Тифлис. 1917–1919. С. 67.

⁵ Кузмин М. Избранные произведения. С. 240.

⁶ Чулков Г. Письма // Чулков Г. Годы странствий. С. 373.

чик”. Вчера была генеральная репетиция – хорошо»¹. Премьера состоялась 30 декабря 1906 г.

По предложению Мейерхольда, музыку к спектаклю написал Кузмин. Художник декораций – Н.Н. Сапунов. Оформлению спектакля сопутствовала интрига Кузмина: декорации Судейкина ему были бы предпочтительнее (они познакомились 14 октября 1906 г.). Но Мейерхольда уговорить не удалось: «<...> кажется, это непоправимо»². Судейкин писал Мейерхольду в первой половине декабря 1906 г.: «<...> Я знаю от М.А. Кузмина, что уже начались считки “Балаганчика” Блока и что музыку поручено писать Кузмину. Желание Кузмина и мое было совпасть в какой-нибудь постановке, что не раз высказывал Вам. Михаил Алексеевич высказывал мне прямо, что желал бы писать музыку к моим декорациям. По сообщению Кузмина знаю, что и А. Блок этого желает...»³. Неучастие Судейкина в постановке словно подрезает Кузмину крылья: «Как мне не хочется писать



¹ Блок А. Записные книжки. 1901–1920 / Сост., предисл., примеч. В. Орлова. М.: Художественная литература, 1965. С. 86.

² Письма М.А. Кузмина к Блоку и отрывки из дневников М.А. Кузмина / Предисл., публ., коммент. К.Н. Суворовой // Александр Блок. Новые материалы и исследования: В 4 кн. Кн. 2. Литературное наследство. Т. 92. М.: Наука, 1981. С. 154.

³ Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921). Вступ. ст. Н.В. Котрелева, З.Г. Минц. Публ. Н.В. Котрелева, Р.Д. Тименчика // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3. С. 263.

музыки в “Балаганчику”» (8 декабря 1906 г.), «Как мне не хочется писать музыки! как у меня ничего не выходит!» (9 декабря 1906 г.), «Как было бы прекрасно, если бы “Балаганчик” ставил Судейкин, как я бы писал музыку!»¹ (10 декабря 1906 г.). Наконец 22 декабря 1906 г. он написал Мейерхольду: «Я так люблю эту вещь Александра Александровича, так ценю его талант, Ваш и Николай Николаевича, так искренне предан Вашему театру, что оказать такое малое, такое слабое участие в Вашей работе – мне лучшая награда и лучший гонорар <...>»². Кузмин – не единственная причина, по которой Судейкин хотел оформлять «Балаганчик». Его увлечение арлекинадой растянулось на годы. В 1917 г. он работал над картиной «Моя жизнь»: тут среди прочих Ю. Юркун в образе Пьеро, пишущего книгу, Глебова-Судейкина в образе Коломбины, сам Судейкин – Арлекин. Запись В. Судейкиной от 5 <6> мая 1918 г.: «Вечером Сережа начинает “Арлекинаду”»; от 7 мая: «Сережа занялся “Арлекинадой”»; от 16 мая 1919 г.: «Сережа усиленно заканчивает “Арлекинаду” и “Итальянскую комедию”. Первую он называет “Балаганом Арлекина”, а вторую “Комедиантами”»³.

Чулков, по просьбе Мейерхольда, объяснил актерам, что они играют мистическую сатиру, фарс. Мистика и сатира отнюдь не корреляты, скорее они пребывают на противоположных семантических полюсах, что, возможно, и вызвало, по воспоминаниям Чулкова, неоднозначное восприятие спектакля зрителями: «Все, кто был на этом первом представлении “Балаганчика”, помнят, какое страстное волнение охватило зрительный зал, какое началось смятение в партере, когда замерли последние звуки острой, пряной, тревожной и сладостной музыки Кузмина и занавес отделил зрителя от загадочного и волшебного мира, в котором жил и пел поэт Пьеро. Я никогда ни до, ни после не наблюдал такой непримиримой оппозиции и такого восторга поклонников в зрительном зале театра. Неистовый свист врагов и гром дружеских

¹ Письма М.А. Кузмина к Блоку и отрывки из дневников М.А. Кузмина. С. 154.

² Мейерхольд В.Э. Переписка. 1896–1939 / Вступ. ст. Ю.А. Завадского; сост. В.П. Коршунова, М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1976. С. 81.

³ Судейкина В. Дневник: Петроград. Крым. Тифлис. 1917–1919. С. 372, 380.

аплодисментов смешались с криками и воплями»¹. Об этом же писал В. Пяст: «На представлениях “Балаганчика” наша компания, т.е. Гофман, Мосолов, конечно, Е. Иванов и некоторые другие, хлопывали себе ладоши, создавая энтузиастическую клаку и заражая часть публики, – другая часть которой неистово шипела и свистела, как делала это и на всех других представлениях театра Комиссаржевской и Мейерхольда»². Кузмин записал в дневнике 2 января 1907 г.: «“Балаганчик” привлек немного публики, которая опять хлопала и шикала»³. А.В. Гиппиусу Блок писал 20 января 1907 г. об успехе «Балаганчика», о том, что на первом и втором представлениях его много раз вызывали, но и «обильно свистели и шикали»⁴.

В орбиту арлекинады Блок ввел мистиков. Чулков, имея в виду 1904 г., писал: «Юные поэты, окружавшие З.Н. Гиппиус, как пажы королеву, говорили тихо, многозначительно, все чаяли новых откровений и верили, что наступила эпоха “Третьего Завета”. Блок среди них был “свой” и “чужой”, вечно ускользающий»; по Чулкову, уже тогда “Балаганчик” был «весь в предчувствиях, и нужен был только срок для его воплощения»⁵. Гиппиус вспоминала, как она и Д. Мережковский, решив создать внутри религиозно-философского общества свою секцию, привлекли туда Блоков, «однако после нескольких заседаний и он, и жена его – исчезли»⁶. Охлаждение Блока к Мережковским пришлось на весну 1905 г.

В пьесе участвуют «мистики обоего пола» (IV, 7). Их фразы о пришествии некой мистической девы снижены банальными рифмами. Вызов был и в балаганном утрировании. В живой девушке мистики видят символ, куклу с пустыми глазами и мраморными

¹ Чулков Г. Годы странствий. С. 232.

² Пяст В. Встречи / Сост, вступ. ст., коммент. Р. Тименчика. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 93.

³ Письма М.А. Кузмина к Блоку и отрывки из дневников М.А. Кузмина. С. 155.

⁴ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. / Общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. М.–Л., 1960–1963. Т. 8. С. 176. Далее ссылки на художественные тексты, статьи, дневники Блока даются по данному изданию с указанием в скобках тома и страницы.

⁵ Чулков Г. Годы странствий. С. 148, 140.

⁶ Гиппиус З.Н. Живые лица: В 2 т. Тбилиси: Мерани, 1991. Т. 2. С. 21.

чертами. Они не верят словам Пьеро о том, что девушка – его невеста Коломбина. Сами мистики – в постановке Мейерхольда – выглядят, как картонные куклы, разрисованные сажей и мелом, они безжизненны: «За столом сидят мистики так, что публика видит лишь верхнюю часть их фигур. Испугавшись какой-то реплики, мистики так опускают головы, что вдруг за столом остаются бюсты без голов и без рук. Оказывается, это из картона были выкроены контуры фигур, и на них сажей и мелом намалеваны были сюртуки, манишки, воротнички, манжеты. Руки актеров просунуты были в круглые отверстия, вырезанные в картонных бюстах, а головы лишь приклеены к картонным воротничкам»¹. Возможно, блоковское собрание мистиков сказалось в эпизоде вечера бумажных дам из рассказа Кузмина «Картонный домик» (1907).

Сценическое остроумие Мейерхольда было созвучно ремарке Блока. 22 декабря 1906 г., после предгенеральной репетиции, Блок высказал Мейерхольду пожелание сделать глупость мистиков выразительнее: председатель собрания должен произносить монолог не только со «священным» трепетом, но и «дурацким» (VIII, 171). Блок писал Мейерхольду о том, что любой балаган стремится «пробить брешь в мертвечине» (VIII, 169). В пьесе есть Автор, запрограммированный на сценические штампы и не понимающий смысла балаганной эстетики. Блок разъяснял Мейерхольду: «Этот автор – всему помеха, он не понимает главного», того, что балаган «преодолеет обманом косную материю» (VIII, 171). Но поэтика балагана задевала определенные круги. В. Розанов в 1908 г. писал: в ряде «бессмысленных» сцен автор показал, «что вся человеческая жизнь и все человеческие отношения в сущности представляют собой балаган, шутовство, что-то в высшей степени незначущее и в высшей степени ненужное»². Он сравнил успех пьесы с успехом скаковых лошадей на бегах, а тенденциозность автора – с песней чижики, который только и поет песню чижики.

¹ Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 250.

² Розанов В.В. Автор “Балаганчика” о петербургских Религиозно-философских собраниях // Розанов В.В. Собр. соч.: О писательстве и писателях / Сост., подгот. текста, коммент. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1995. С. 262–263.

Раздражение Розанова было вызвано и статьей Блока «Литературные итоги 1907 года» (1907), в которой автор карикатурно представил возобновленные в октябре 1907 г. религиозно-философские собрания: «Образованные и ехидные интеллигенты, поседевшие в спорах о Христе и антихристе, дамы, супруги, дочери, свояченицы в приличных кофточках, многодумные философы, попы, лоснящиеся от самодовольного жира, вся эта невообразимая и безобразная каша, идиотское мелькание слов» (V, 210). Блок в ту пору был под влиянием писем Н.А. Клюева¹, народную правду видел в них. Первые два письма были написаны в конце сентября – до третьего октября и после 17 октября – до 12 ноября. Не называя имени Клюева, он противопоставил его письма собраниям. Розанов, считая религиозно-философские собрания «одним из лучших явлений петербургской умственной жизни»², распространил сарказм и на корреспондента из народа.

Пьеса и ее сценическое воплощение вызвали острую реакцию у Белого. Представление «Балаганчика» он увидел осенью 1907 г.: «Мы с А.А. никогда не беседовали о “Балаганчике”; раз он повел меня сам: посмотреть на него. Посмотрели мы молча»³. В опубликованной в февральском номере журнала «Перевал» за 1907 г. рецензии Белого на «Нечаянную Радость» (1907) говорилось о том, что реальные мистики не вполне верно поняли гностику, но это не повод для издевательства в «Балаганчике» над ними и над собственным прошлым. По Белому, Блок как предвестник грядущего не состоялся. Отметим, что его мнение как бы находится в пародийных отношениях с мнением блоковского председателя мистиков, назвавшего не постигшего мистических глубин Пьеро «простецом» (IV, 13).

Но ведь и Белый в свое время был уличен в карикатуре на мистиков. Имея в виду его «Симфонию» (1901), Иванов-Разумник писал, что «осмеивание “крайностей мистицизма” во второй симфо-

¹ См.: Клюев Н. Письма к Александру Блоку: 1907–1915 / Публ., вступ. ст., коммент. К.М. Азадовского. М.: Прогресс-Плеяда, 2003.

² Розанов В.В. Автор “Балаганчика” о петербургских Религиозно-философских собраниях. С. 268.

³ Белый А. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи / Вступ. ст., сост., коммент. А.В. Лаврова. М.: Прогресс-Плеяда, 1997. С. 208.

нии было со стороны молодого автора плохо осознаваемым ударом по самому себе», что его «ядовитейшие насмешки» направлены на теософов, которые «сидят друг против друга и спускаются в теософскую глубину» по поводу ноуменального пурпурного цвета и феноменального красного, но «не прошло после “симфонии” и двух лет, как Андрей Белый написал статью “Священные цвета” (1903), в которой опустился до самого дна призрачных теософских глубин: “теософская двойственность красного цвета”, “теософское открытие призрачности красного цвета” – этим переполнена статья. С особенным восторгом относился Андрей Белый к открытию Мережковского, что черт – серого цвета: “Этим определением Мережковский заложил прочный фундамент для теософии цветов, имеющей будущее”...»¹. Не беремся судить о мистическом отношении символистов к цвету, но к месту будет вспомнить иронические слова Иисуса, адресованные саддукеям и фарисеям: «вечером вы говорите: будет вёдро, потому что небо красно; и поутру: сегодня ненастье, потому что небо багрово. Лицемеры! Различать лице неба вы умеете, а знамений времен не можете. Род лукавый и прелюбодейный знамения ищет, и знамение не дастся ему, кроме знамения Ионы пророка» (Мтф. 16: 2–4).

В письме от 24 марта 1907 г. Блок написал «милому Боре»: «Издевательство искони чуждо мне, и это я знаю также твердо, как то, что сознательно иду по своему пути, мне предназначенному, и должен идти по нему неуклонно» (VIII, 184). Позже он, по-видимому, попытался смягчить остроту их отношений и 15–17 августа написал Белому: «Но “Балаганчику” Вы придаете смысл чудовищный – зачем и за что? Если повернуть вопрос так, как Вы, – он омерзителен, вреден, пожалуй, “мистико-анархичен”. Поверните *проще* – выйдет ничтожная декадентская пьеска не без изящества и с какими-то типиками – неудавшимися картонными фигурками живых людей» (VIII, 199–200). 23 сентября 1907 г. в его письме к Белому появились такие строки: «Если бы я был уверен, что мне суждено на свете поставять только “Балаганчик”, я постарался бы просто уйти из литературы (может быть, и из жизни)» (VIII, 209).

¹ Иванов-Разумник. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый // Андрей Белый. Pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент. А.В. Лаврова. СПб.: РХГИ, 2004. С. 558, 594.

Однако «Балаганчик» не только сатира, но и лирическая драма. Судя по письму Блока к Мейерхольду от 22 декабря 1906 г., «Балаганчику» присуща «звонкая лирика» (IV, 169); ее постановка на сцене, с одной стороны, позволила автору выйти из «лирической уединенности» (IV, 170), а с другой – именно Мейерхольд не довел интимное содержание до публичности: «Да и к тому же за основу своей лирической души я глубоко спокоен, потому что знаю и вижу, какую истинную меру соблюдает именно Ваш театр: того, чего нельзя предавать толпе, этому слепому и отдыхающему театральному залу, – он никогда не предаст» (IV, 170). Но все же о «лирической душе» автора догадывались. Пьеса отразила перипетии личной жизни Блоков и Белого.

Описана драма Пьеро. Роль Пьеро исполнял Мейерхольд, его портрет в costume Пьеро работы Н.П. Ульянова широко известен. Мейерхольд писал Блоку 18 декабря 1906 г.: «Ах, как я волнуюсь за Пьеро! Боюсь, не выйдет у меня»¹. Пьеро доверчив к Арлекину, а тот уводит от него Коломбину. В сценическом любовном треугольнике узнавались отношения Блока (Пьеро), Л.Д. Блок (Коломбины), Белого (Арлекина), которому З.Н. Гиппиус в июне 1905 г. посоветовала «не очень там увлекаться блочьей женой»². 12 февраля 1906 г. Белый и Л.Д. Блок объяс-



¹ Мейерхольд В.Э. Переписка. 1896–1939. С. 81.

² Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921). С. 225.

нились в любви. О непростой ситуации говорят мартовские письма 1906 г. Л.Д. Блок к Белому: «Люби меня, люби!»; «Знаю связь с вами – но как ее воплотить? Вы ведь знаете весь мой демонизм и все мои соблазны. Увижу Вас, и опять меня потянет к Вам ближе, ближе, ближе... а я не хочу, не надо, не надо! Если знаете, как мне не изменить Саше, как быть с вами – скажите!»; «<...> я опять принадлежу поровну и ему, и тебе, милый, милый!»; «Целую тебя долго, долго, милый»¹. После 15 июня 1906 г. Л.Д. Блок писала Белому: «Я рада, что Вы меня любите; когда читала Ваше письмо, было так тепло и серьезно. Любите меня – это хорошо; это одно могу Вам сказать теперь, это я знаю»². В четвертой строфе «Ссоры» (1907) Белого лирический герой вспоминает: «Устами жгла давно ли ты, / До боли мне уста, давно ли, / Вся опрокинувшись в цветы / Желтофиолей, роз, магнолий»³. В августе 1906 г. поэты объяснились, потом Белый вызвал Блока на дуэль, которая не состоялась; было решено год не общаться друг с другом; в марте 1907 г. Блок и Белый перестали переписываться.

Блоковские Пьеро и Арлекин – противоположности, как и в классическом сюжете. З. Гиппиус писала: «Трудно представить себе два существа более противоположные, нежели Боря Бугаев и Блок. Их различие было до грубости ярко, кидалось в глаза»⁴.

Внешне Пьеро из «Балаганчика» не отличается от традиционной куклы Пьеро. Таков Пьеро на картинах А. Ватто, П. Сезанна и др. Блок пишет о нем: «<...> «мечтательный, расстроенный, бледный, безусый и безбровый, как все Пьеро» (IV, 9). Пьеро называет свое лицо лунным – и стихотворный цикл А. Жиро назван «Лунный Пьеро» (1884), а Тэдди из «Похождений Электрического Арлекина» видит в окне, как «у КеллеРа очеРедь ПьЕРРо за пудРой»⁵, и в «Пьеро» (1884) П. Верлена в переводе Г. Шенгели сказано: «И от белил еще ужасней этот час / Лицо бескровное с мертвецки-острым

¹ Там же. С. 240, 241.

² Там же. С. 225.

³ Тексты А. Белого цит. по: Белый А. Сочинения: В 2 т. / Вступ. ст., сост. В. Пискунова. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 166. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

⁴ Гиппиус З.Н. Живые лица. Т. 2. С.13.

⁵ Шершеневич В. Похождения Электрического Арлекина. С. 37.

носом»¹, то же в переводе А. Эфрон: «И белою мукой запудрено до жути / Бескровное лицо – и заостренный нос»².

Блоковскому Пьеро ближе всех других Пьеро живой, с влюбленными глазами, в которых грусть и надежда, он с прямым, блоковским, носом, с выразительными бровями, с выдающимися беззащитность и чувствительность губами. Такой он на «Портрете мальчика в костюме Пьеро» (1922) П. Пикассо. Пьеро положено страдать, что он и делает уже в начале пьесы, но в этом страдании – живая жизнь. 20 марта 1906 г. Л.Д. Блок пишет Белому: «Саша почувствовал мое возвращение к тебе и очень страдает»³, 10 апреля (в апреле был опубликован «Балаганчик») она сообщает: «Саша боится меня потерять»⁴.

Если в воспоминаниях Гиппиус «Блок весь твердый, точно деревянный или каменный», волосы «темные, пышные»⁵, то Белого она характеризовала так: «танцующий Боря», «водопадные речи Бори, с жестами, с лицом вечно меняющимся, – почти до гримас», «точас унесется в пространство на крыльях тысячи слов», «мягкий, сладкий, ласковый», волосы «легче пуха и желтенькие», «легкий»⁶. Такой Арлекин – не страдающий, стремительный, легкий в любви и дружбе. Он просто берет Коломбину за руку, долго шепчется с нею под покровом плащей, сажает в сани, с которых она – бац! – свалилась. Такая реализованная метафора нравственного падения. В сценическом Арлекине Блок хотел видеть подчеркнутую победоносность и беспечность, он советовал Мейерхольду: Арлекин должен говорить «с оттенком победоносной галантности, но и изящества», он «вечно юный», «очень юный, гибкий, красивый» (VIII, 171). Арлекин – как бубенчик: «поют бубенчики» (IV, 14); когда он усадил Коломбину в сани, он «звенел бубенцом» (IV, 15), его первый монолог: «Жду тебя на распутьях, подруга, / В серых сумер-

¹ Верлен П. Избранное / Сост., послесловие В. Перельмутера. М.: Московский рабочий, 1996. С. 83.

² Эфрон А. ...В небе – сохатый бьет копытом... / Публ. Р.Б. Вальбе, послесл. Е. Эткинды // Новый мир. 2000. № 1. С. 109.

³ Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921). С. 241.

⁴ Там же. С. 244.

⁵ Гиппиус З.Н. Живые лица. Т. 2. С. 13.

⁶ Там же. С. 14.

ках зимнего дня! / Над тобою поет моя вьюга, / Для тебя бубенцами звеня! (IV, 14). Ассоциация персонажа с бубенчиком все же не в пользу персонажа. Так, Г. Свиридов писал, что «не наполненные внутренним смыслом» звуки бубенцов «превращаются в обыкновенный, железный лязг»¹.

Блоковский Арлекин соткан из цитат. Бубенчики Арлекина поют «серебристыми голосами», Пьеро говорит, что для Арлекина и Коломбины «серебристая вьюга» свила «перстень-кольцо» (IV, 15), но и в лирике Белого мотив серебряного частый: «И ручей / чуть сверкает серебряным знаком»² («Бальмонту», 1903; 46); «Смеюсь – и мой смех серебрист» («Все тот же раскинулся свод...», 1902; 52); «В лучах борода серебрилась» («Гном», 1902; 77). «В сырой росе, как серебре, / Над беломраморною урной» («Судьба», 1906; 121).

Актуальной для сюжета «Балаганчика» стала отмеченная Гиппиус антитеза верности – неверности: Блок «по существу был верен»³, «Боря Бугаев – воплощенная неверность»⁴. О неверности Блок пишет Мейерхольду, в режиссерском решении он увидел «присутствие истинной любви, которая одна спасает от предательства» (VIII, 170). Блоковский Арлекин лукав: он легко побеждает простодушного соперника, а потом называет его братом, нежно к нему прижимается. Слово «брат» – из переписки поэтов. В воспоминаниях о Блоке Белый писал: «<...> потеряв в А.А. брата<...>»⁵. Написанное 13 января 1906 г. стихотворение Блок начинает обращением к Белому: «Милый брат! Завечерело...» (II, 91); в нем показана идиллия дружбы втроем: «Возвратясь, уютно ляжем / Перед печкой на ковре / И тихонько перескажем / Всё, что видели, сестре...» (II, 92). Л.Д. Блок также отмечала: «братский» – «модное было у Белого слово»⁶. Оно звучит и в его лирике: «Ты сказал: “Океан голу-

¹ Свиридов Г. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 128.

² Белый А. Сочинения: В 2 т. / Сост. В. Пискунова. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. Здесь и далее стихотворные тексты А. Белого цитируются по данному тому, страницы указаны в скобках.

³ Гиппиус З.Н. Живые лица. Т. 2. С. 14.

⁴ Там же. С. 14.

⁵ Белый А. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. С. 208.

⁶ Блок Л.Д. И быль и небылицы о Блоке и о себе // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Художественная литература, 1980. Т. 1. С. 173.

бой / еще с нами, о братья!”» («Бальмонту», 1903; 45); «Здравствуй, брат! За око око. / Вспомни: кровь за кровь» («Убийство», 1908; 111).

Коллизия простодушия и лукавства разворачивается на заснеженных улицах: «По улицам сонным и снежным / Я таскал глупца за собой» (IV, 19); над Арлекином «снежный ветер пел» (IV, 20). В ранней лирике Белого достаточно часто встречаются вихри и вьюги: «И сквозь вихрь непрерывных веков / что-то снова коснулось меня» («Вечный зов», 1903; 50); «Пусть холодная вьюга бунтует», «Пусть февральская вьюга бунтует» («С.М. Соловьеву», 1901; 87); «Пусть вьюга белоцвет метет» («Отчаянье», 1904; 130). В 1907 г., обращаясь к прошлому, Белый писал в «Ссоре»: «Как мы, любовь лелея, млели, / Внимая вьюге снеговой, / Как в рыхлом пепле угли рдели» (166).

Арлекин прозаичный в любви и мечтатель в жизненных устремлениях. В последнем монологе он говорит о желании «юной грудью / Широко вздохнуть и выйти в мир» (IV, 20), что опять же соотносится с лирикой Белого: «Я в восторге, я молод» («На горах», 1903; 69); «Но ты руку воздел к небесам / и тонул в ликовании мира» («Бальмонту», 1903; 46); «душит тем же восторгом нас мир» («Вечный зов», 1903; 50). Арлекин славит «веселый весенний пир» (IV, 20), побуждающий к уходу из привычного мира, к освобождению от обыденного. Такой же смысл и у мотива весны в лирике Белого начала 1900-х годов: «улыбались – священной весны / все задумчиво грустные дети», «Омыта лазурью, весна / над ухом звенит однозвучно» («Бальмонту», 1903; 45, 47); «Ушел я раннею весной», «И как повеяло весной, / Я убежал из душных камер» («Успокоение», 1904–1906; 142, 143).

Арлекин прямиком устремляется в «золотое окно» (IV, 20) мира, но золотой – любимый цвет Белого: «В золотой дали / облака, как рубины» («Бальмонту», 1903; 45); «Страстно тянутся ветви ко мне / Золотых, лучезарных деревьев» («Вечный зов», 1903; 50); «Вдали горизонт золотой» («Три стихотворения», 1902; 52); «Эти мечты золотые» («Знаю», 1901; 81); «Золотой мой фонарь / зажигает лучом ваши окна» («Безумец», 1904; 84); «Золотое небо криком / Остро взрежет стриж» («Ты», 1906; 151). Или в его рассказе «Аргонавты» (1904) люди возвращаются на первейшую родину-Солнце – повисший над морем золотой орех.

Однако мечты выдают его онтологическую слепоту: он стремится к весне, бросается в «золотое окно» (IV, 20), но видимая в

окне даль нарисованная, бумажная. Он опошлил Коломбину, но и его высокие слова о весне, о душе мира оборачиваются грубой комикой: Арлекин через лопнувшую бумагу «полетел вверх ногами в пустоту» (IV, 20). Белый писал: «Пусть туманна огнистая даль» («Три стихотворения», 1902; 53), а Арлекин бросается в бутафорскую «даль» (IV, 20).

Таким образом, у Белого были основания увидеть в «Балаганчике» вызов себе. 25 февраля 1906 г. он присутствовал на чтении пьесы: «Вот – чтение “Балаганчика”, или удар тяжелейшего молота: в сердце <...> Нелепые мистики, ожидающие Пришествия, девушка, косу (волосяную) которой считают за смертную косу, которая стала “картонной невестой”, Пьеро, Арлекин, разрывающий небо, – все бросилось издевательством, вызовом: поднял перчатку! Назвать “Балаганчик” хорошим – не мог; и его написал – А.А. Блок?»¹ В «Между двух революций» (опубл. 1935, 1937) есть иронические фразы в адрес автора пьесы: «<...> о нет, – не читать, а истекать... “клюквенным соком”; истекает он вяло; и – в нос:

– “Э, да это – издевка?”

Традиции “приличного тона”: застегиваюсь и натягиваю, как перчатку, улыбку:

– “Да, да, – знаете”.

С Блоком – ни слова»².

Как антитеза «Балаганчику» прочитывается написанное в ноябре 1906 г. стихотворение Белого «Арлекинада». Оно посвящено современным арлекинам. В «Балаганчике» Арлекин прыгает в пустоту, из «Арлекинады» следует, что он не умер, похороны его преждевременны. Ватага арлекинов идет за красным гробом; паяц касается камелии, и покойник чудесным образом встает, он бредет по «полумертвым» улицам, стучится в окна, врывается в храм – молит Бога о мщении «роду кощунственному, лукавому», который полагал его шутком и к которому он обращается так: «Вы думали, что умер я, – / Вы думали? Я снова с вами. / Иду на вас, кляня, грозя / Моими мертвыми руками» (136). В «Арлекинаде» есть мотивы и образы «Балаганчика», но наполненные противоположным смыслом.

¹ Белый А. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. С. 208.

² Белый А. Между двух революций. М.: Художественная литература, 1990. С. 71.

Первая часть «Кубка метелей» (1907) создана в 1906 г., и там Блок дан не без иронии:

«Вышел великий Блок и предложил сложить из ледяных сосулков снежный костер.

Скок да скок на костер великий Блок: удивился, что не стора-ет. Вернулся домой и скромно рассказывал: “Я сторал на снежном костре”»¹.

В декабре 1907 г. Мейерхольд собрал труппу для спектаклей в провинции, Коломбину играла Л.Д. Блок. И Пьеро, и Арлекин называют ее подругой, но Пьеро называет ее и невестой. Как писал Чулков: «Они были декадентами, одинокими эстетамы, грустившими, как их любимец Пьеро, о какой-то дивной, но неверной Коломбине»². Но в блоковской Коломбине увидели иронию по отношению к прежним идеалам: «В драмах Блок прямо высмеивает свою юношескую мечту о Вечноженственном, воплощая его в образ Коломбины, которая, в конце концов, оказывается “картонной невестой” <...> Что раньше заставляло Блока слагать молитвы и петь гимны, то теперь стало для него темой для фарса»³.

Поначалу Коломбина противоположна мистикам, в ней подчеркнутая природность, она «необыкновенно красивая девушка с простым и тихим лицом» (IV, 12), с заплетенной косой за плечами. В черновом варианте Блок называет героиню простым именем Маша. Она непосредственна, сначала устремляется за Пьеро, потом отдается на волю Арлекина. Близость с Арлекином ее губит. Он усадил ее в сани – и она стала статичной куклой, вывалилась из саней. В окончательном варианте картина падения дана в монологе Пьеро, но в черновом – в экспрессивной ремарке, усиливающей неэстетичность: «Улица. Некто и хозяин сажают на извозчика куклу. Усаживают на сани с трудом. Кукла качается. Наконец сани тронулись. Кукла покачнулась и шлепнулась на мостовую. Лежит она распростертая» (IV, 427). Коломбина произносит всего

¹ Белый А. Кубок метелей / Вступ. ст. М.К. Морозовой. М.: Терра, 1997. С. 282.

² Чулков Г. Годы странствий. С. 423.

³ Брюсов В.Я. Александр Блок // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. / Сост., вступ. ст. Д.Е. Максимова. М.: Художественная литература, 1973–1975. Т. 6. С. 435.

одну фразу. Блок настаивал на том, чтобы Мейерхольд сделал акцент на статичности Коломбины: «Коломбине надо быть все время глубоко неподвижной, без малейшей аффектации, без одного жеста. Четыре слова своих ей надо произнести тоже просто и равнодушно, чтобы все была одна и та же музыка – ее голос, золотая коса и простое белое платье» (VIII, 171).

Если картонные мистики видели в ней символ, то с Арлекином она – картонная. Кукол из папье-маше, завоевавших благодаря германским кукольникам свое место на европейском рынке игрушек с 1850 – 1860-х, называли «картоновыми»; с конца XIX в. распространились по Европе придуманные в Англии за сто лет до того картонные куклы со сменными нарядами, их звездный час – конец XIX в. В Коломбине, действительно, есть кукольные черты. Кроме того, картонности, как правило, придают негативную коннотацию. В отзыве А. Лозины-Лозинского на повесть С. Городецкого «Адам» (1915) говорится о «картонных людях» с «пошлыми мыслями, вульгарными чувствами»¹. В стихотворении «Картонный домик» (1907) Кузмина речь идет о картонном домике, подаренном ему Судейкиным 3 декабря 1906 г.: «Без огня ты – картонный и мрачный: / Верно ли я твой намек понимаю?»; в его же стихотворении «Всю тину вод приподнял сад...» (1914): «Расставя лапы в небо, ель / Картонно ветра ждет, но даром!»². У И. Анненского картонность – образ невозвратности чувств и угасания бытия: «Уйдем... Мне более невмочь / Застылость этих четких линий / И этот свод картонно-синий... / Пусть будет солнце или ночь!...»³ («Спутнице»). Картонность – аналог условности. В эпизоде о мужичке «с ноготок» из «Крестьянских детей» (1861) Н. Некрасова есть строки: «Как будто всё это картонное было, / как будто бы в детский театр я попал!»⁴.

Стихотворение Белого «Побег» (1906) – возражение Блоку. Еще вопрос, кто виноват в безжизненности «сестры». Лирический герой замечает в ней мертвенность до побега, о котором они условились:

¹ Лозина-Лозинский А. Бывший поэт // Журнал журналов. 1916. № 17. С. 9.

² Кузмин М. Избранные произведения. С. 31, 201.

³ Анненский И. Лирика / Сост., предисл., примеч. В.П. Смирнова. М.: Эксмо, 2008. С. 141.

⁴ Некрасов Н. Полное собрание стихотворений: В 3 т. / Общ. ред. К.И. Чуковского. Л.: Советский писатель, 1967. Т. 2. С. 97.

«Твои очи, сестра, остеклели: / Остеклели – глядят, не глядят», «Дай мне бледную, мертвую руку – / Помертвевшую руку свою» (157). Он напоминает ей о ее страстности: «Но, сестра: говорят, я безумен; / Говорят, что безумна и ты», и он обещает ей «отважный побег», грядущее обновление: «Мы опять убежим; и заплещут / Огневые твои лоскуты. / Закружатся, заплещут, заблещут, / Затрепещут сухие листья» (158).

Потом Л.Д. Блок для Белого – то живая, то кукла. В вышедших в 1922 и 1923 гг. воспоминаниях о Блоке он писал, как она хотела освободиться от навязываемой ей роли и многое в ее нападках было «горькой правдой: она – человек, а не кукла, не символ»¹. Но вспоминая ноябрь 1907 г. в «Между двух революций» (1934), он произнес последнее «правдивое» слово, обращенное к ней, – «кукла»².

Сюжет о Пьеро, Арлекине и Коломбине пародируется в сюжете о масках. Первая пара масок, в голубом и розовом, соотносена с поэтизацией Коломбины влюбленным Пьеро. Вторая, в красном и черном, передает острое чувство Пьеро к Коломбине, экстаз и ревность. Третья пара – лишенная своей внутренней жизни женщина-эхо и рыцарь, деревянным мечом поразивший паяца, который истекает клюквенным соком и потом удаляется как ни в чем не бывало, – не знает ни платонической восторженности, ни экстаза, лишь играет в любовь. По К. Мочульскому («Александр Блок», 1948), тот, что в голубом, и та, что в розовом, – образы мистической любви-молитвы; дама и тот, что в картонном шлеме и с деревянным мечом, – образ рыцарской любви, любви-служения, воспетой в «Стихах о Прекрасной Даме»; та, что в черной маске и красном плаще, и тот, что в красной маске и черном плаще, – образ любви-страсти.

Возможно, в литературной игре в Пьеро и Арлекина есть вечно детское. Да и Пьеро по-детски доверчив, Арлекин по-детски безответственный. Белый вспоминал в связи с Блоком: «Но Л.Д. говорила, что нужно беречь его; что в нем – много больного и детского; но и другие – суть дети (что детское было – доказывает пристрастие Блока к картинкам; он, взрослый, вырезывал их, чтобы наклеить в тетрадь) <...>»³. Детское отмечали и в Белом. З. Гиппиус писала:

¹ Белый А. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. С. 214.

² Белый А. Между двух революций. С. 299.

³ Белый А. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. С. 209.

«Стороны *чисто* детские у них были у обоих, но разные: из Блока смотрел ребенок задумчивый, упрямый, испуганный, очутившийся один в незнакомом месте. В Боре сидел баловень, фантаст, капризник, беззаконник, то наивный, то наивничающий»¹. В посвященном Белому и Блоку стихотворении «Шел...» (1918) она назвала обоих «потерявшимися детьми», сиротами «малыми»². В «Проповедуя скорый конец...» (1903) Белый ассоциирует себя с осмеянным и рыдающим, «как дитя» (51), арлекином, которого пинками загоняют в смирительный дом.

Более того, в Белом-Арлекине была тоска Пьеро. Стихотворение Волошина «В цирке» (1903) посвящено Белому. Речь идет о Пьеро. Он поет «Песню страсти лебединой / Коломбине и луне», ему знаком звук «мокро хлещущих пощечин», в первой и последней строфе звучат строки: «И на гипсовом лице / Два горящих болью глаза»³. По предположению комментатора используемого нами собрания сочинений Волошина, в стихотворении отражены впечатления Волошина от вечера в Московском литературно-художественном кружке 18 ноября 1903 г., на котором К. Бальмонт прочитал лекцию об О. Уайльде и на котором выступал А. Белый. Окружение было настроено враждебно. Вот описание состояния Белого в дневнике М. Сабашниковой: «Он вышел спокойный и тихий и посмотрел на публику своими узкими и проникновенными глазами. – Апостол Павел сказал... – публика покатывается со смеху; он остановился и посмотрел, она затихла, он продолжал говорить. Странно слышать этого мальчика и его чистые слова среди этого содома»⁴. Чувство незащитности есть в поэме «Маленький балаган на маленькой планете “Земля”» (1922) А. Белого. Емко сформулировал К. Мочульский: «Трагические объяснения с Асей в берлинских кафе, интимные “выяснения отношений” подробно излагаются в своеобразной форме “лирического монолога”, саркастически озаглавленного “Маленький балаган на маленькой плане-

¹ Гиппиус З.Н. Живые лица. Т. 2. С. 15.

² Гиппиус З. Сочинения / Вступ. ст., сост., коммент. К.М. Азадовского, А.В. Лаврова. Л.: Художественная литература, 1991. С. 203.

³ Волошин М. Собр. соч. / Сост., подгот. текста В.П. Купченко, А.В. Лаврова; коммент. В.П. Купченко. М.: Эллис Лак, 2003–2013. Т. 1. С. 31.

⁴ Там же. С. 445.

те “Земля”»¹. Сердце поэта «исплакалось» (221). Экспрессивные, рваные фразы, разностопность строк – как рыдание: «Взвизгни ж, / Сердце / Мое, – / Дикий / Вырванный / Стриж» (225). В новом страдании звучало старое. Если А. Тургеневой он бросает: «Ты – тень теней... / Тебя не назову. / Твое лицо – / Холодное и злое...» («Ты – тень теней», 1922; 220), то и о Л.Д. Блок он писал: «Непоправимое мое / Припоминается бывшее... / Припоминается ее / Лицо холодное и злое» («В поле», 1907; 170).

Тема страдающего Арлекина-маргинала прозвучала и в пьесе Е. Гуро «Нищий Арлекин» (1909). Он в трико, с бубенчиками, но зябнет от холода, страдает от одышки, лицо печальное и бледное, как у умирающих детей. Дети его любят, ему с ними легко, он чужой в мире взрослых. Как говорит ему солидный господин из публики, он неуместен. Оказывается, он еще и сын Вечного Жида. Бывало, что Арлекин убеждался в несостоятельности арлекинады. 16 ноября 1917 г. А. Таиров поставил в Камерном театре пьесу австрийского драматурга Р. Лотара «Король-Арлекин»: шут Арлекин, он же друг и убийца наследного принца, рядится в его одежды и добирается до власти; однако шут на троне – бесплодная смоковница: лучше быть свободным шутом, чем несвободным королем. В наше время пьеса возродилась в постановке Р. Виктюка.

От традиции отступали, образ Арлекина усложняли, наделяли его либо двойственностью, либо чертами страдальца. Но и привычный Арлекин, гедонист, веселый обидчик, гаер и авантюрист, вызывал симпатии. Это Н. Бердяев против того, что «иерархия ценностей определяется по принципу пользы», а «жизнь человека заполнена средствами к жизни, которые стали самоцелью»², а Ф. Ницше думал иначе, для него авантюра – «показатель *великого* здоровья», «свободного ума», «истинного мастерства»³, Ницше желал «близких авантур»⁴. Предпочтение Арлекину созвучно

¹ Мочульский К. Андрей Белый. Томск: Водолей, 1997. С. 218.

² Бердяев Н. Судьба России / Царство Духа и Царство Кесаря // Бердяев Н. Судьба России. Самопознание. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. С. 247.

³ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Сост., ред., вступ. ст., примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. Т. 1. 235.

⁴ Ницше Ф. Веселая наука // Там же. С. 492.

пришедшим на смену идеям Шопенгауэра о жизни как умирании и страдании, о постоянно нуждающемся и потому зависимом человеке идеям Ницше об авантюрах и о том, что «человек поступает всегда хорошо» («Сократ и Платон правы: что бы человек ни делал, он всегда поступает хорошо, т.е. делает то, что кажется ему хорошим (полезным), смотря по развитию его интеллекта, по степени его разумности»)¹.

Арлекин, дурашливый и игривый, был первой скрипкой в сюжете, он генерировал эмоции сценического мира, фонтанировал затеями. По воспоминаниям Р. Нижинской, редактор журнала «Сатирикон» М. Корнфельдт и его друг поэт П. Потемкин устраивали вечер и сказали Фокину, что назовут этот вечер «Карнавал». Название вызвало у Фокина счастливую ассоциацию с ранними фортепьянными пьесами Шумана. Ему перевели некоторые фрагменты из биографии и писем Шумана, и он погрузился в атмосферу старой Вены, «в эпоху австрийского бидермейера, на восемьдесят лет назад»². По решению С. Дягилева, написанную для пианино музыку А. Глазунов переложил для оркестра, в оркестровке приняли участие А. Лядов и Н. Черепнин. «“Карнавал” – это рамка, внутри которой появляются такие персонажи: печальный Пьеро с разбитым сердцем, которого всегда дразнят и который всегда ищет себе любимую; Бабочка, веселая девушка-мотылек, которая кокетничает с Пьеро и играет им, а он относится к ней очень серьезно; Флорестан и Евсевий, которые воплощают один романтическую, другой бурную сторону характера самого Шумана; Панталоне, пожилой волокита, который вечно гонится за Коломбиной; озорник Арлекин и все юноши и девушки, которые смеются, танцуют, поддразнивают друг друга и кокетничают <...> Но главным был Арлекин – озорной, хитрый, наполовину кот, наполовину избалованный ребенок в белой крепдешиновой блузе и огромном черном, аккуратно повязанном галстуке и в облегающих трико, которые Бакст расписал красными, зелеными и белыми восьмиугольниками»³.

¹ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. С. 293, 294.

² Нижинская Р. Вацлав Нижинский: Воспоминания. М: Центрполиграф, 2005. С. 97.

³ Там же. С. 97–98, 99.

Во «Вторнике Мэри» (1917) Кузмина есть эпизод: на сцене кукольный сад, светит маленькая луна, действуют Пьеро, Коломбина, арлекин (с маленькой буквы), последний ловко танцует, поет серенаду – достаточно пошловатую, но он же пародирует отношения между основными героями – Молодым человеком, Дамой, Пилотом. Пародия в сюжетах об Арлекине минимизирует трагизм. В «Венецианских безумцах» (1912) Кузмина события разворачиваются в Венеции XVIII в. Арлекин насмешками снижает трагический пафос любовной истории, участники которой – его жена Финетт, граф Стелло, друг графа Нарчизетто. Как в «Поэме без героя» сказано, «не поймешь, кто в кого влюблен»¹. Финетт влюбляет в себя Нарчизетто, тот ради любви к ней убивает Стелло, а потом понимает, что Стелло – его истинная любовь, а лицедей Арлекин ставит сценку-пародию. В «Веселой смерти» (1908) Н. Евреинова Арлекин – сметливый жизнелюб, шут, таким он остается и перед смертью; он уводит Коломбину от глуповатого Пьеро, соблазняет ее, с удовольствием наблюдает их ссору, и предпочитающий стихию игры Евреинов его не осуждает. У И. Чиннова («Хрустальное сердце прозрачней, чем лед...», 1974) фантазии одинокого зрителя в опустевшем театре рисуют картину: «Ночной арлекин подлетает к луне / Среди других аберраций»², что воспринимается нами как иллюстрация пассажа Ницше о свободном состоянии человека: «Живешь уже вне оков любви и ненависти, вне “да” и “нет”, добровольно близким и добровольно далеким, охотнее всего ускользая, убегая, отлетая, улетающая снова прочь, снова вверх»³. Арлекин был желанным в творчестве и в жизни. М. Цветаева обращалась к К. Родзевичу 22 сентября 1923: «...Арлекин! – Так я Вас окликаю. Первый Арлекин за жизнь, в которой не счесть – Пьеро! Я в первый раз люблю счастливого, и может быть в первый раз ищу счастья, а не потери, хочу взять, а не дать, быть, а не пропасть! Я в Вас чувствую силу, этого со мной никогда не было. Силу любить не всю меня – хаос! – а лучшую меня, главную меня»; дальше: «Мой Арлекин, мой Авантюрист, моя Ночь, мое счастье, моя

¹ Ахматова А. Поэма без героя. С. 188.

² Чиннов И. Собр. соч.: В 2 т. / Сост., вступ. ст., коммент. О.Ф. Кузнецовой. М.: Согласие, 2000. Т. 1. С. 352.

³ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. С. 235.

страсть»¹. В «Поэме горы» (1924) она – Пьеретта, он – Арлекин, ее брат по беспутству. В. Набоков после выхода романа «Смотри на арлекинов!» (1974) написал жене стихотворение «То Vera», и в нем арлекины тоже «мои»:

Ах, угонят их в степь, Арлекинов моих,
в буераки, к чужим атаманам!
Геометрию их, Венецию их
назовут шутловством и обманом.

Только ты, только ты все дивилась во след
черным, синим, оранжевым ромбам...
«N писатель недюжинный, сноб и атлет,
наделенный огромным апломбом...»²

Наконец, Арлекин бывал и героем. В «Щелкунчике и мышинном короле» (1816) Э.Т.А. Гофмана арлекины храбро вступают в бой с мышинной армией.

В адрес Пьеро, напротив, звучала насмешка. Он или зануда, или безмозглый позер. Северянин иронизировал по поводу кубофутуристов: «Меня взорвало это “кубо”, / В котором всё бездарно сплошь», «Ослы на лбах, “пьеро”-костюмы / И стихотомы... без стихов!»³ («Поэза истребления», 1914). Они же, скорее, считали себя арлекинами: «Мы же, футуристы, были падшими от рождения. Ни одной пьяной слезы не вышибали из глаз, никакой “достоевщиной” не щекотали расхлябанной чувствительности ни копролалия Крученых, ни размалеванная щека Бурлюка, ни полосатая кофта Маяковского, ни мое жабо прокаженного Пьеро»⁴.

Белый в докладе памяти Блока, зачитанном на заседании Вольфины 28 августа 1921 г., говорил об интеллигенте-Пьеро: «“Логос”

¹ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. / Вступ. ст. А. Саакянц; сост. Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994–1997. Т. 4. С. 659, 661.

² Набоков В. Ангелом задетый: Стихи. М., 1990. С. 74.

³ Северянин И. Тост безответный. С. 141.

⁴ Лившиц Б. Полудорогаглазый стрелец / Вступ. ст. А.А. Урбана; сост. Е.К. Лившиц, П.М. Нерлер, примеч. П.М. Нерлера, А.Е. Парниса, Е.Ф. Ковтуна. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 515.

Владимира Соловьева вошел в рыцаря, и не в рыцаря, а просто в Пьеро, а Пьеро стал – “только литератор модный, только слов кощунственных творец”, и в нем – русский интеллигент; и дальше этот интеллигент стал босяком – “молите, проклятые книги, я вас не писал никогда!” – и, наконец, этот босяк стал Петьюшкой из “Двенадцати”»¹. А. Толстой ироничен по отношению к Блоку в неоконченной комедии «Спасательный круг эстетизму» (1912) и в арлекинаде «Молодой писатель» (1913). Возможно, он пародировал «Балаганчик» в «Золотом ключике» (1935): Буратино – анти-теза Пьеро (или Блока?)². В конце концов, в Пьеро с его претензией на Пьеретту еще и проступает любовная банальность, пошло-ватая интрижка. В «Ночах господина Голядкина» (история вошла в «Шесть загадок для дона Исидро Пароди», 1942) Х.Л. Борхеса и А.Б. Касареса персонаж, путешествуя в поезде, так откликается на чувственные призывы некой псевдобаронессы: «<...> той же ночью я на цыпочках скользнул к ее купе, присел на корточки, прислонив затуманенную грезами голову у двери, а глаз приблизив к замочной скважине, и тихонько замурлыкал “Mon ami Pierrot”»³.

В Пьеро предпочли увидеть глупца даже вопреки замыслу автора. С. Городецкий записал в дневнике 7 января 1947 г.: «Никуда не пошел. Читаю Блока (в изд. Орлова) <...> Вечер с Блоком – “Роза и Крест”. Это опять оказывается арлекиниада: Алискан – Арлекин, Изора – Коломбина, Пьеро раздвоен на двух дураков: Гаэтана и Бертрана. Когда и почему арлекиниада так ушибла А.А., что стала ведущим сюжетным стержнем от “Стихов о Прекрасной Даме” до “Двенадцати”? (тоже ведь ардекиниада <...>)»⁴. В интерпретации

¹ Памяти Александра Блока: Андрей Белый, Р.В. Иванов-Разумник, А.З. Штейнберг. Томск: Водолей, 1996. С. 43.

² Петровский М. Что отпирает «Золотой ключик»? // Петровский М. Книжки нашего детства. М.: Книга, 1986. С. 175–176, 186; Гудов В.А. Приключения Буратино в семиотической перспективе, или Что видно в скважину от золотого ключика (Материалы к энциклопедии Буратино) // Архетипические структуры художественного сознания: Сб. статей. Вып. 3. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2002. С. 209.

³ Борхес Х.Л., Касарес А.Б. Шесть загадок для дона Исидро Пароди. М.: АСТ, Астрель, Полиграфиздат, 2010. С. 57.

⁴ Из архива Сергея Городецкого / Вступ.ст., публ., коммент. В. Енишерлова // Наше наследие. 2001. № 56. С. 171

Блока старик Гаэтан, сеньор и трувер, и Бертран, Рацарь-Несчастье и сторож замка, – отнюдь не дураки. Песни первого, мечтателя и сновидца, всюду поют рыбаки и жонглеры, второй смел, благороден и безнадежно влюблен: Изора предпочла ему Алискана. Между автором и читателем случилась коммуникативная неудача и даже конфликт (воспользуемся термином рецептивной эстетики) горизонтов ожидания, авторского и читательского. Дурак Пьеро или возвышенный романтик – дело вкуса. После просмотра одной пьесы Куприн заказывает в ресторане свиную котлету, а Кузмин – апельсин. Кому что. Но, скорее всего, не только вкус определяет отношение к автору и персонажу. Очевидно, в русском 1947-м Гаэтан и Бертран литературны и мелки. Как И. Шмелев И. Ильину в том же 1947-м признался, что Гете его «не привлек», потому что «суховат»¹, но и раньше он писал ему: «А Фауст – дурак – пустышка! Болтун! А Мефистофель – жалкий “Приготовишка”!»²

ЖЕРТВЫ

Детское превосходство над куклой исключает и диалог, и сочувствие. Повторять «попкорной кукле», причем «важно» повторять, «уроки маменьки своей» – явная, по Пушкину, «властвовать примета»¹. А уж жестокость по отношению к кукле говорит о полной неспособности к интересности. По М. Хайдеггеру, «ценность – ценность, пока она признается и значима»². Если кукла значима как лабораторная мышь или боксерская груша, она быстро теряет свою ценность. В Брюсов начинает стихотворение «Девочка с куклой» (1912) так:

– Что же ты сделала, девочка милая,
С фарфоровой куклой своей?
– Когда было скучно, ее колотила я,
И вот – теперь трещина в ней³.

Кукам не везет в пору полового созревания человека. Есть картина С. Валадон «Брошенная кукла» (1921): обнаженная и уже с женскими формами девочка смотрит на себя в зеркале, а кукла валяется на полу. На смену детства пришло девичество, и ничего из ряда вон выходящего здесь нет. Из ряда вон выходящее – в сюжетах о сексуальной закомплексованности подростка. В «Сорокоусте» (1920) С. Есенина есть дворовый бык, который «весь мозг свой на телок пролил»⁴. В ряде текстов у персонажа мозг тонет в волнах сексуальности. Случай с куклой в рассказе Е. Носова «Кукла» (1959) говорит о неадекватности поведения подростков, безмозгло компенсирующих скорее всего сексуальный голод глумлением над куклой. Перевозчик Акимыч рассказал, как часто встречал обезображенных кукол на просторах района и области. Братья Мэгги из «Поющей в терновнике» (1977) К. Маккалоу стащили с куклы платье, нижние юбки, штанишки, задрали ей ногу, вывернули назад

¹ Письмо И.С. Шмелева И.А. Ильину от 29 марта 1947 // Ильин И.А. Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1947–1950) / Сост., коммент. Ю.Т. Лисицы М.: Русская книга, 2000. С. 109.

² Письмо И.С. Шмелева И.А. Ильину от 17 ноября 1934 // Ильин И.А. Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1927–1934) / Сост., вступ. ст., коммент. Ю.Т. Лисицы. М.: Русская книга, 2000. С. 496.

¹ Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. С. 47.

² Хайдеггер М. На вершинах нигилизма // Камю А. Хайдеггер М. Запад. Совесть или пустота. М.: Алгоритм, 2014. С. 218.

³ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. С. 168.

⁴ Сергей Есенин в стихах и жизни. Стихотворения 1910–1925 / Вступ. ст., сост. Н.И. Шубниковой-Гусевой. М.: Республика, 1995. С. 207.



голову – словом, издевались, насколько хватило их хотения.

В «Письмовнике» (2010) М. Шишкин тоже описывает подростковое глумление – возможно, неосознанное – над куклой: девочка Саша видит, как мальчишки играют в футбол головой куклы. Эта голова даже как-то радостно билась об асфальт. Но и в самой девочке Саше однажды проснулось ее второе, вредное, «Я»: она раздела новую куклу – роскошную, огромную, с закрывающимися глазами – и что-то этакое на ней пририсовала. Знающие люди говорят, что все дело в онтогенезе, иначе – в формировании психической структуры, в индивидуальном развитии от зачатия до смерти: «Как и в играх с насекомыми, головастиками, улитками, при игре с куклами ребенок реально может ощутить себя властелином, где он

вправе диктовать условия и где ему под силу добиться любого результата: от изменения облика кукольного человечка в соответствии со своими желаниями до его расчленения и даже уничтожения»¹. Пародия на власть темного инстинкта над куклой – рассказ-сценка «Охотники» (<1933>) Д. Хармса, в котором взрослые люди разделяются с себе подобным, как ребенок с куклой: охотник Окнов отрывает у охотника Козлова ногу, куда-то ее забрасывает, а другие охотники взяли да и задушили Козлова. Ситуация настолько абсурдна, что как-то и не жаль. Непонятно, смеяться или плакать. Тут к месту вспомнить из Платона: «В самом деле, без смешного нельзя познать серьезного <...> Зато одновременно осуществлять

¹ Морозов И.А. Роль куклы в онтогенезе // Живая старина. 2006. № 1. С. 15.

то и другое невозможно, если опять-таки человек хочет быть хоть немного причастным добродетели»¹. Платон обращался к образцовому гражданину, а не к варвару. Он обращался к афинянину, а не к рабу и не к чужеземному наемнику.

Добродетельный гражданин истязаемую или выброшенную куклу пожалеет. Но прежде варвар ее истязал или выбросил. Ценность перестала быть ценностью. Есть такая запись у К. Ковальджи: «Шел по Большому Тишинскому переулку задумавшись, то есть ничего не видя, и вдруг вздрогнул: в двух шагах от меня на асфальте в дождевой луже голый младенец – одна ножка вскинута к небу, другая – о, ужас! – валяется отдельно. И хотя тут же сообразил, что это кем-то выброшенная кукла, долго не мог успокоиться...»². Ножка куклы шокирует, нога Козлова – нет. Подобная ситуация – в «Кукле» К. Случевского: куклу бросили, она лежит на земле, раскинула руки, глазки закрыты... словом, как человек. Или переживания лирического героя И. Анненского при виде повторяющихся мытарств старой куклы, которую, мысля гордый свет забавить и развлекая зрителей, бросают в водопад:

Разбухшая кукла ныряла
Послушно в седой водопад,
И долго кружилась сначала,
Все будто рвалась назад.

Но даром лизала пена
Суставы прижатых рук, –
Спасенье ее неизменно
Для новых и новых мук.³

В подсознании сохранилась обрядовая память о кукле как знаке, условности. Истории с утоплением куклы уходят в древность и имеют прямое отношение к филогенезу – эволюции человеческого

¹ Платон. Законы // <http://lib.ru/POEEAST/PLATO/zakony.txt>

² Ковальджи К. Обратный отсчет. М.: Книжный сад, 2003. С. 326.

³ Анненский И. То было на Вален-Коски // Анненский И. Кипарисовый ларец / Сост, вступ. ст., примеч. Н.А. Богомолова. М.: Книга и бизнес, 1992. С. 152.



рода. В Древнем Риме, в весенний праздник Каианус, весталки бросали в Тибр двадцать четыре куклы. Они были из глины и посвящались Сатурну. В древней Греции девушка накануне свадьбы бросала своих кукол в реку – посвящала их богине домашнего очага, приносила в жертву, тем самым как бы говорила себе и миру: я вступаю во взрослую жизнь. Во время адоний глиняную фигурку Афродиты бросали в море. Говорят, поляки, расставаясь с зимой, провозжают чучело в реку. В Японии на бумажных кукол переносили все болезни, беды, их бросали в реку, или сжигали, или закапывали в землю. Никто не будет жалеть куклу-знак. Например, Т. Готье, сравнивая тонущую Офелию Миллеса с куклой, уловил отсутствие трагизма в его картине: издали Офелия «немного похожа на куклу, тонущую в ванночке», но в «очаровательной наивности натурализма этой картины есть

нечто странное», картина – «некая фантазия»¹. И никакой интерсубъективности. Просто тонущая в ванной кукла. К слову, натурщица Э. Сиддал (впоследствии поэтесса и живописец) на самом деле мокла в ванной.

Куклы подвергаются остракизму. Архимандрит Мирон (Пепеляев) передает слова старца-грека, которого он встретил на Афоне: «...бесы любят жить в игрушках. Особенно привлекают их куклы, изображающие злых и кровожадных животных: крокодилов,

¹ Готье Т. Изящные искусства в Европе // Л. де Кар. Прерафаэлиты: Модернизм по-английски. М.: Астрель, 2003. С. 112–113.

змей, тигров и т.д. Очень любят бесы изображения обнаженного человеческого тела, кукол-голяшек. Им все равно, из какого материала игрушки сделаны, будь то золото, фарфор или дерево»¹. Архимандрит рассказал случай и из своей жизни. Его пригласили к двенадцатилетней девочке, которая лишилась сна – на нее напали ночные страхи. Комната ее была полна игрушек. Архимандрит велел все игрушки «увести и в болоте утопить»², что и было сделано. К девочке вернулся сон. Бедная девочка и бедные куклы.

Кукол сжигали. Переживающая свое одиночество девочка Уля из романа А. Варламова «Мысленный волк» (2014) видит в модной лавке куклу с выразительными глазами и в платье невесты; кукла с наглостью смотрит на нее – и у девочки уходит сладкое чувство избранности, превосходства покупательницы модного товара. Дома Уля собирает всех кукол и сжигает в печке, и этот реванш также вписывается в картину онтогенеза. Кукла-соперница здесь – как живая сущность. Ритуал сжигания куклы включен в сюжет «Ангеловой куклы» Э. Кочергина. Автор – сын репрессированных родителей, воспитанник детприемников и спецучреждений НКВД, и этим опытом, по-видимому, объясняется легкое вхождение сленга в его стиль и, конечно, понимание терзаний и мечтаний детей-маргиналов. Место действия – послевоенный Ленинград, персонажи – малолетние проститутки. Командует этой артелью «промокашек» пятнадцатилетняя Аришка Порченая. Самая младшая – сирота Пашка Ничейная, ее отец погиб в финскую войну, мать умерла в «безумном доме». У нее голубые глаза, льняные волосы, и за ней ухаживает командированный из Кенигсберга молодой мичман, он дарит ей немецкую говорящую куклу с льняными волосами и голубыми глазами. «Роскошно одетая в белое, обшитое кружевами невестино платье с фатой и в белые атласные туфельки с серебряными пряжками»³, эта кукла вызвала умиление проституток, но и внесла в их артель

¹ Архимандрит Мирон (Пепеляев). Бесы живут в игрушках // Валаамские листки. М: Моск. подворье Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 2012. С. 34.

² Там же.

³ Кочергин Э. Ангелова кукла // Кукла: Материалы лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М.: СТД., 2008. С. 108. Далее цитаты приводятся по данному изданию, номера страниц указаны в скобках.



раздор – «глаза девчонок сверкали, завидки росли» (109). Мичман больше не появился, «поматросил и бросил» (110), у Паши обнаружилась дурная болезнь, после мытарств «головка девчонки стала постепенно сдвигаться» (110), и тогда артель постановила сжечь немецкую куклу: «Девки, мы пришли сюда исполнить постановление сходки – сжечь немецкую шлюху, принесшую горе нашей товарке, и пожелать гореть всю жизнь ее дарителю – кенигсбергскому матросу-венику так же хорошо, как сгорит сейчас перед нами эта сука. Смерть фашистской нечисти! Ура!» (110). Справедливо пишет О. Купцова: «<...> жгли они куклу, как их предки жгли Кострому или Масленицу, уничтожая самое Смерть», «желая зла обидчику»¹. Ритуальная смерть куклы должна снять порчу с Пашки, но девчонка метнулась к огню, выхватила свое сокровище и бросилась бежать. Позже до товарок дошли слухи о бродяжке в матросском тельнике и бескозырке, с обгоревшей куклой, укутанной в довоенную пуховую шаль. Куклу называют Ангеловой, Пашку Чокнутой, «дяди-санитары» (111) отправляют ее в дурдом, где она вместе со своей куклой «произвела огромное впечатление на местный народ и превратилась в почитаемую личность среди дураков и дурак всего Северо-Запада России» (111).

Аутодафе-метафора порождает ожидаемые ассоциации у маленького героя А. Белого. Из-за фразы о Валериане Валериановиче

¹ Купцова О. Между ангеловой и чертовой куклой // Там же. С. 112.

Блещенском, который «сгорает от пьянства», в воображении Котика Летаева выстраивается сюрреалистичный сюжет: «Валериан Валерианович все равно что полено: деревянная кукла он; деревянная кукла в окне парикмахера Пашкова мне известна: она похожа на Блещенского; Блещенских продают саженями; и потом их сжигают; Поликсена Борисовна Блещенская покупает себе Валериан Валериановичей саженями; и постепенно сжигает их: одного за другим»¹.

Судьба самих деревянных кукол порой складывается счастливо. Деревянным солдатам Урфина Джюса повезло: было предложение сжечь их, но Страшила распорядился по-хозяйски, из дуболомов сделали садовников и лесников, на их «зверских рожах», «свирепых физиономиях»² городские резчики изобразили веселость и приветливость. Повезло Буратино, которого Карабас велел сжечь, а он стал символом жизненной силы и даже самостоятельным концептом культуры³. Так, в журнале «Magnum» за 2006 г. был опубликован материал «Доктор Чернили под знаком Буратино» – интервью с Д. Дж. Чернили, главным редактором винно-гастрономического журнала «Gambero Rosso (GR)», то есть «Красная креветка» (в сказке о Пинокио в ресторане с таким названием останавливались кот и лиса); по словам Чернили, этот журнал и это название символизирует попытку объединить всех буратин в мире.

А.Н. Веселовский связывал само появление марионеток с «первобытным верованием народа»⁴. Что же говорить о предании их костру. Как пишет В. Пропп, «магическое значение имело не всякое праздничное веселье, не всякий смех, а смех при растерзании или вообще умертвлении куклы. Смех влиял на природу не непосредственно, а через воскресение умерщвленных антропоморфных олицетворений праздника, которые воскресали в травах и злаках, которые своей смертью и своим воскресением будто бы создавали

¹ Белый А. Котик Летаев. С. 350.

² Волков А. Урфин Джюс и его деревянные солдаты. Владивосток: Дальневост. кн. изд-во, 1978. С. 156, 157.

³ Степанов Ю. Буратино / Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический Проект, 2004. С. 831–844.

⁴ Веселовский А.Н. Старинный театр в Европе. Исторические очерки. М.: Типография П. Бахметена, 1870. С. 26.

урожай»¹. Но при всех научных объяснениях и высоких мотивациях привычка сжигать Масленицу и Кострому нам представляется диковатой. Масленицу до сих пор сжигают или топят, Кострому сжигают или рвут на части. По-видимому, такое варварство претило А.М. Ремизову: его Кострома («Кострома», 1906) любит блинков поесть, клюквенного кисельку попить, она брюшко почесывает, на лужайке валяется, детишек любит; хоронят ее понарошку, и она оживает: «Мигом вскочила Костромушка на ноги, да бегом, бегом, – догнала, переловила всех, – возьтятся. Стог из цветочков! – Хохоту, хохоту сколько, – писк, визготня»².

Куклу прокалывали штыком, копьём, в нее прицельно стреляли. В Древнем Риме из грубой шерстяной ткани (*panno buratto*) делали чучел для тренировки солдат. Итальянцы обряжали ее в грубую ткань и воображали, что она сарацин. В «Душах чистилища» (1834) П. Мериме отец заставлял донна Хуана – а тот был еще ребенком – «упражняться целыми днями в метании копья, стрельбе из арбалета или даже аркебузы в куклу, одетую мавром»³. В «Трех толстяках» (1924) Ю. Олеши куклу наследника Тутти принявшие сторону народа двенадцать гвардейцев искололи саблями: ей изорвали платье, грудь была в черных дырах, в горле хрипела сломанная пружина. Эта кукла, как мы помним, была похожа на живую девочку. Получил известность такой эксперимент профессора из университета Огайо Б. Бушмана: чтобы доказать, что семейные ссоры связаны с нехваткой в крови глюкозы, он раздал подопытным булавки и копии партнеров – кукол вуду, и те с каждым приступом раздражения втыкали эти булавки в кукол, а утром, вечером они измеряли уровень сахара. В течении трех недель они втыкали эти булавки⁴.

Наконец, куклу просто выбрасывали в окно. В «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» (1833) В. Одоевского разрастается невероятный сюжет. Сначала

¹ Пропп В. Русские аграрные праздники (опыт историко-этнографического исследования). Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1963. С. 104.

² Ремизов А.М. Посолонь // Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. С. 15.

³ Мериме П. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Н.М. Любимова. М.: Правда, 1983. Т. 2. С. 223.

⁴ Наша психология. 2014. № 9 (87). С. 16.

продавец-басурман из славянской красавицы изуверским способом сделал куклу: извлек из нее румянец, белизну, вырезал сердце и смешал его с романами, руладами, городскими сплетнями, дипломатическими письмами, затянул ее в узкий корсет и выставил в витрине. Потом молодой человек, обладатель удивительной куклы, притомился от ее человеческого умения рассуждать, хотеть и чувствовать, вышвырнул ее в окно, и лежала она, обезображенная, на земле.

Что только ни придумывает человечество, чтобы, как дитя, властвовать над послушной куклою. В Тибете буддийские монахи для жертвоприношений изготавливают кукол из замерзшего сливочного масла. Для каждого ритуала – новые куклы. Старых выбрасывают воронам, в лучшем случае растапливают и продают как лекарство.

Филогенез, как правило, не знает жалости. Онтогенез, как правило, с этим чувством знаком. Или все дело просто в зеркальных нейронах, которые регулируют подражание, помогают понять состояние и действие другого существа? Нам больно, когда больно куклам. Нейробиологи говорят: куклы неживые. Но для нас-то живые.

Возмездие было редким. Об одном рассказал Э. Верхарн. В иные времена старинной деревянной статуэтке (тоже кукле) прихожане часовни поклонялись, «как Деве Пресвятой», о ней же рассказывали, что она исцеляла расслабленных «На перекрестке четырех дорог»¹. Ее, жертву борьбы викария с язычеством, бросили в реку, но она была подобрана игроками в кегли и стала одной из кеглей:

И хлопали прилежно все кругом
Тому, кто первый пред толпою
Фигуру эту с древнею резьбою
Сбивал шаром².

В наказание у одного игрока сторел амбар, у другого умерла дочь, у третьего обрушились леса, «убив в саду и пастуха и пса»³. В

¹ Верхарн Э. Статуэтка // Верхарн Э. Избранное / Сост. М.А. Мысляков. М.: Радуга, 1984. С. 443, 444

² Там же. С. 445.

³ Там же.

конце концов деревянную деву поместили «у алтаря святого Христофора», ей вновь поклоняются – «И ноготь на ноге у ней / Был стерт лобзаннями»¹.

Смерть куклы – как смерть человека. Но в сознании укоренился и образ куклы как знак умерщвления человека. Из Парижа в 1934 г. В. Зайцева пишет В. Буниной: «Здесь ужасно: вчера видели шутовские похороны. Гроб, там лежал “буржуй” – не то Киапп, не то Делларок, кукла в маске»². Кукла в этой цитате – коррелят политических страстей. В стихотворении Г. Иванова «Фигляр» актер, изображающий смерть, – как восковой муляж: «Приятно тела восковые / Гвоздем раскаленным колоть», «И пытки для глупых чучел / Выдумывать – так смешно»³. И в его же «Не хочу быть куклой восковой...» (1916): «Не хочу быть куклой восковой, / Добычей плесени, червей и гненья»⁴. Здесь кукла – коррелят сугубо личного, экзистенциального, страха перед смертью. Г. Свиридов, размышляя о смерти как теме европейского искусства, заметил о «Страстях и Смерти Иисуса Христа» К. Пендерецкого, «самого лучшего польского композитора, самого последовательного католика»: «Христос умер, умер навсегда, навеки»; отрицалось, таким образом, воскресение, которое «не питает более душу»⁵. В музыке Пендерецкого, в настроениях поляков нет живого Бога, но есть рефлексия на смерть как конец всего: «Их Боги: католический, мертвый и живой Христос, безжизненная кукла, чучело с трупной свалки, в которую была обращена во время войны Польша. Оттуда и поднялся этот трупный смрад послевоенной жизни»⁶. Кукла здесь – образ тотальной физической и эмоциональной смерти, поражающий нас коррелят национального сознания, в то время как в «Иуде Искариоте» (1907) Л. Андреева сходный образ Христа-куклы только литературен, игра пера, а чрезвычайность образа не достигает цели – не поражает. Иуда видит избиение Иисуса: «<...> действительно, начало казаться, что это не живой человек, а какая-то

¹ Там же. С. 446.

² Зайцев Б. Другая Вера // Зайцев Б. Золотой узор: Роман, повести. М.: Интерпринт, 1992. С. 439.

³ Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 127.

⁴ Там же. С. 509.

⁵ Свиридов Г. Музыка как судьба. С. 124.

⁶ Там же. С. 125.

мягкая кукла. Без костей и крови. И выгибалась она странно, как кукла, и когда при падении ударялась головой о камни пола, то не было впечатления удара твердым о твердое, а все то же мягкое, безболезненное. <...> После одного сильного толчка человек, или кукла, опустился плавным движением на колени к сидящему солдату <...>¹. Эпизод из его же «Губернатора» (1905) выражает навязчивую идею мира как кукольного театра, которым управляет рок. Не более. Потому образ мертвеца-куклы экспрессивен, но не убеждает. Губернатор смотрит на свезенные в сарай тела расстрелянных рабочих: они похожи на «гипсовые фигуры»; «фигуры из папье-маше», «фигурки из папье-маше», «сломанные куклы»; «... он продолжал видеть их ясно – эти фигурки из папье-маше, эти сломанные куклы – и в этом была страшная загадка, что-то похожее на чародейство, о котором рассказывают няньки»².

Диапазон коннотаций, таким образом, широк. Есть неожиданные, есть привычные – все равно что вытащить кролика из шляпы.

¹ Андреев Л. Повести и рассказы: В 2 томах. М.: Художественная литература, 1971. Т. 2. С. 46.

² Там же. Т. 1. С. 535–536.

Злодейки приманивают писательское вдохновение. Возможно, дело не только во вдохновении, но и в психике. Мы не станем вторгаться в пределы психологии: в «Семи вечерах» (1977) Х.Л. Борхес признался, что был сбит с толку, перечитав книги по психологии.

Как он там же сказал, в кошмарах важен не образ, а впечатления. В начале прошлого века немцы изготавливали кукол, отмеченных эмоцией, что придавало им жизнеподобие, но выглядело, наверное, жутковато: представьте, как изо дня в день на вас смотрит хохочущая или скорбящая физиономия. Такие не навеют снов золотых. Навязчивые неприятные впечатления в сюжетах о куклах довольно знакомы. Б. Садовскому в 1920-м приснилось: «В пустой нечищенной ванне коротконогий кретин: как есть резиновая кукла. Скрипучим голосом он повторяет убогую фразу; больше ему ничего не надо сказать»¹. Садовской угодил в самое нутро кошмара.

Сомовская эстетизация марионеток у М. Кузмина вообще вызвала ассоциации с мертвечиной: «кукольная театральность мира», «пестрота маскарадных уродцев», «демоническая атмосфера мертвенной игры и автоматического эротизма», «кукольность человеческих чувств и движений», «запах тления»² («Сомов» 1916). Такая кукольность не умиляет. Г. Свиридов, считавший в целом образы мирискусников болоночными («“Мир искусства”, салон, интеллектуализм, якобы умный, а на деле: глупый, мелкий, ничтожный»), писал: «Сомов – Бенуа и вместе – “кукольность, игрушечность” мира <...>»³. В чертах у куклы жизни нет, и В. Вейдле утверждал, что «Пирранделло каждую свою пьесу, с утомительным постоянством, строит на противоборстве не жизненных и моральных, а познавательных особенностей своих героев, вследствие чего они и становятся лишь чучелами идей, интеллектуально-механическими куклами»⁴ («Умирание искусства», 1937). Мертвый не умеет любить. Пан Игнаций из «Куклы» (1890) Б. Пруса вечерами расставлял на прилавке

игрушки, глядел на заводные фигурки и говорил: «Марионетки!.. Все марионетки!.. Им кажется, будто они делают, что хотят, а они делают то, что велит им пружина, такая же мертвая, как они»¹. Когда заводной жокей упал на танцующих кукол, пан Игнаций сформулировал еще одну сентенцию, которую можно отнести ко многим сюжетам о механических куклах: «Помочь друг другу – на это их не хватает, а вот испортить кому-нибудь жизнь – это они умеют не хуже людей...»². В Передонове Ф. Сологуба («Мелкий бес», 1902) была эта мертвечина – и он был похож на заведенную куклу.

Вот запись В. Судейкиной от 2 (15) апреля 1918 г. о неприятном впечатлении С. Судейкина о знакомцах-куклах: «Как можно видеть жизнь по-разному. Можно рассказать просто: мы посидели, поговорили о музыке, поэзии, немного поспорили и разошлись. Или же так, как рассказал Сережа о вчерашнем сидении у биолога, в то время как я ходила с мамой в Алупку: “Когда я пришел, биолог лежал в постели, на другой кровати сидела стриженная и кудрявая Ирина Сергеевна, краснее обыкновенного, потому что она спорила о существовании души и Бога с биологом, почти что в другой комнате села Нина Александровна, а я сел за роялем, пока они спорили, я наигрывал полочку Кузмина, и разговор перешел на музыку Кузмина и его поэзию. Три куклы сидели в комнате, одна из них, похожая на горбуна, лежала на кровати, другая – на парижскую куклу со стриженной головой, сидела на кровати, а третья просто глядела на них рыбьими глазами. У уроды злорадный смех. У парижской куклы дребезжащий голос, то мужской, то женский, плохой робот, как вся она”»³. Кукольность отталкивает, но она в целом не опасна.

Кретины, уродцы и уроды – небольшая беда. Опасны смертоносные куклы. Сама реальность актуализировала кукол-убийц. В. Хлебников так создает картину Гражданской войны: «два человека встречались как две заведенные куклы, со страшными написанными глазами, куклы с пружинами смерти в груди»⁴ («Малиновая шашка», 1921). Или знаменитые строки А. Ахматовой: «Вме-

¹ Садовской Б. Сны // Садовской Б. Лебединые клики / Сост., послесл., коммент. С.В. Шумихина. М.: Советский писатель, 1990. С. 443.

² Сомов К.А. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. С. 471.

³ Свиридов Г. Музыка как судьба. С. 128, 85.

⁴ Вейдле В. Умирание искусства / Сост. В.М. Толмачев. М.: Республика, 1991. С. 17.

¹ Прус Б. Кукла: В 2 кн. Кн. 2. С. 426.

² Там же.

³ Судейкина В. Дневник: Петроград. Крым. Тифлис. 1917–1919. С. 113.

⁴ Хлебников В. Творения. С. 557.



сте с вами я в ногах валялась / У кровавой куклы палача»¹ («Так не зря мы вместе бедовали...», 1961).

Губительны проводники зла, хотя сами не обладают Геркулесовыми возможностями. Они не инициативны, но опасны своей зомбированностью. Данте описал муки грешниц-ворожей, которые «варили травы, куколок лепили»² – медиаторов зла. В жанре «ghost stories» сделана «Кукла» (1946) Э. Блэквуда. Здесь кукла – сканер, она считывает преступные желания своего хозяина, какого-то темнокожего незнакомца. Тот передает посылку для полковника Мастерса. Полковник велит ее сжечь. Кухарка, увидев в посылке «симпатичную куклу с восковым лицом»³, отдает ее Моники – дочери полковника. Ни дорогого, ни дешевого шика в кукле не было: «С бледным, лишенным всякого выражения лицом и грязными

волосами цвета соломы. Ее крохотные неуклюжие ручки лежали неподвижно по бокам, а на сомкнутых губах ее застыла ухмылка, впрочем, не обнажавшая зубов. Черные ресницы до смешного напоминали изношенные зубные щетки, и весь вид куклы в тонкой юбочке казался жалким, безобидным и даже безобразным»⁴. Но она гипнотически действовала на сиротку Монику, не знавшую материнской нежности. Ужасам сказок о сиротках самое место в го-

¹ Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. С. 451.

² Данте Алигьери. Божественная комедия. М.: Эксмо, 2002. С. 118.

³ Блэквуд Э. Кукла // Дом с призраками: Английские готические рассказы. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 485.

⁴ Там же.

тических рассказах. То маленькая девочка («Рассказ старой няньки» Э. Гаскелл, 1852), то юноша с даром предвидения («Приоткрытая завеса» Дж. Элиот, 1859) оказываются втянутыми в опасную мистику: в первом случае сироту преследует призрак и манит в свой мир, во втором – зло исходит от реального человека. В рассказе Блэквуда кукла – маниакальная исполнительница мести. Она отвратительна: походка расхлябанная, глаза сверкали и смотрели прямо на человека, восковое лицо-маска приобрело идиотическое выражение. Гувернантка мадам Джодска точно знала, что с куклой в доме поселился дьявол, а кукла, распознав врага, была готова броситься на мадам, и только произнесенное имя Бога заставило ее отступить. Полковник воспринял появление куклы как возмездие. Кукла произнесла «бут лага», что «на языке хиндустани»¹ означало «месть». Полковник сделал шаг навстречу своей участи – и кукла не промахнулась: «Маленькие зубы детской игрушки вонзились глубоко в горло полковника Мастерса, и восковые челюсти плотно сжались»².

Бессознательное, как правило, имеет прямое отношение к творческому акту. Психологи говорят, что «бессознательное мужчины ничем не отличается от бессознательного женщины»³. Почему тогда среди кукол много злодеек, а не злодеев?.. Разве что тролль из табакерки – враг стойкого оловянного солдатика. Или арап из «Петрушки» И. Стравинского. Авторы в подавляющем большинстве – мужчины. У Я. Беме есть пассаж о тварях, в которых «так жестоко разгорится огонь гнева, что все тело вместе с духом составит в аду один вечный салиттер гнева»⁴. Извиняет авторов-мужчин то, что огонь гнева разгорается в кукловодах, марионетки в злодействе индифферентны. Как говорила Элиза Дулиттл, кто шляпку спер, тот и тетку пришил, но в нашем случае кукла виновна лишь в краже шляпки.

Часто инструменты зла – механические куклы.

¹ Там же. С. 515.

² Там же. С. 519.

³ Ольшанский Д. Хранитель очага // Наша Психология. 2014. № 5 (84). С. 89.

⁴ Беме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / Вступ. ст., коммент. И.Л. Фокина. СПб.: Амфора, 2008. С. 334.

Редко литературная механическая игрушка – маркер мирной «мещанской квартирки», где, как писал М. Кузмин, «Обычные подделки скарабеев, / Мушкетеры, сломанные телескопы, / Подъеденные молью парики / Да заводные куклы без ключей»¹ («Форель разбивает лед», 1929). В индустрии развлечений куклы-автоматы считаются занятыми. Говорят, что первую куклу-автомат создал Дедал. В I в. до н.э. в Греции жил математик, инженер, топограф, отец приборостроения Герон Александрийский по прозвищу Механик. Он создал механический кукольный театр: куклы-автоматы чувствовали Диониса или чинили корабли и спускали их на воду после Троянской войны. В XVI в. в Испании жил знаменитый механик Х. Туриано; по легенде, он создал деревянного человека, который по утрам приносил ему еду из дворца епископа. В 1632 г. шведскому королю Густаву Адольфу преподнесли деревянный ящик с танцующими механическими куклами. Расцвет кукол-автоматов пришелся на XVIII в. Поначалу они были шедеврами ювелирного и часового искусства. В 1783 г. в Париже Ж. де Вокансон из Гренобля сделал механического флейтиста в рост человека, флейтист исполнял двенадцать пьес. Швейцарский часовщик П. Ж. Дро создал механического мальчика, который обмакивал перо в чернильницу, писал, в нужном месте ставил знаки препинания. Сын этого часовщика А. Л. Ж. Дро создал куклу, которая играла на клавишине, она поворачивала голову и следила за нотами, вставала, кланялась. В 1895 г. появились фонографические куклы. В сергиево-посадском музее игрушки экспонируется автоматическая кукла-пианистка дочерей Николая II.

В 1769 г. венгр Эмпеллен продемонстрировал куклу-интеллектуала – механического шахматиста. Э.Т.А. Гофман в повести «Автомат» (1814) описал не меньшего интеллектуала – отвечающего на вопросы посетителей механического Турка с физиономией, исполненной подлинного смысла. Турку задавали вопросы, он всем телом поворачивался к спрашивающему, при ответе изо рта выходило легкое дыхание. И все же куклы-автоматы воспринимались Гофманом как нечто неинтересное, нетворческое. Его Дроссельмейер («Щелкунчик и мышинный король», 1816) смастерил на Рождество маленький замок с механическими куклами – множеством гуляю-

¹ Кузмин М. Избранные произведения. С. 292.

щих по залам кавалеров и дам, в замке танцевали механические дети в камзолчиках и платьицах, некий господин в зеленом плаще, ростом «не больше папиного мизинца», «беспрестанно выглядывал из окна замка и опять исчезал, выходил из дверей и снова прятался»¹. Но Фрицу нельзя было войти в замок, а зеленый господин не мог выглянуть из другой двери, танцующие дети не могли сойти вниз, потому что «в механизме все сделано раз и навсегда»². Фрицу эти куколки наскучили, он предпочел гусаров на серебряных лошадях. Обитатели замка наскучили и Мари. Только их вежливая мать попросила Дроссельмейера показать ей «искусный механизм»³. Да и в волшебной стране встретившиеся Мари пастухи и пастушки из механического театра всегда исполняли один и тот же танец.

Возможно, спрос на литературные куклы-автоматы – результат бума в индустрии развлечений. Возможно, причина куда более глубокая. Такая глубокая, что теряется в нашем бессознательном. В понимании Ж.О. Ламетри человек – та же машина, и это не хорошо и не плохо, а биологический факт. В его эссе «Человек-машина» (1747) философия нашего тела сводится к следующему: тело – самозаводящаяся машина, «живое олицетворение беспрерывного движения», «мы должны сделать смелый вывод, что че-



¹ Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и мышинный король. СПб.: Азбука, 2011. С. 12.

² Там же. С. 13.

³ Там же. С. 14.

ловек является машиной» вопреки точке зрения богословов и мистиков, чьи доводы о несовместимости двух субстанций, души и тела, – «детские игрушки»¹. Ламетри – врач королевской гвардии в Париже, позже – при дворе Фридриха II, материалист, в юности разочаровавшийся в религии. Он считал: струны мозга – все равно что скрипичные струны или клавиши клавесина; горячая вода волнует кровь, холодная – успокаивает; сырое мясо вызывает у животных свирепость – англичане предпочитают не прожаривать мясо, потому отличаются «большой или меньшей степенью жестокости, которая порождает надменность по отношению к другим нациям»²; грубая пища формирует «тяжелый и неповоротливый ум»; «иногда можно подумать, что душа имеет место пребывания в желудке»³ и т.п.

Когда Гофман создавал «Песочного человека» (1816), в котором сто пудов зла, возможно, он хотел разгадать природу человека, и в его кукле-автомате Олимпии запечатлено нечто от человеческой органики. Во всяком случае задача Песочного человека – трансформировать ее неживую сущность в органическую.

В 1801 г. в Гданьске Гофман впервые увидел механическую куклу, в 1813 г. он посетил в Дрездене выставку кукол-автоматов и наблюдал, как куклы играли на музыкальных инструментах. В «Песочном человеке» студент Натанаэль влюбляется в музыкально образованную куклу Олимпию.

Гофман рассказал о дремлющей в человеке паранойе, о его бессознательном. Гофман рассказал о породившем чудовищ сие разума. Гофман рассказал, как в сознании запускаются механизмы, превращающие фантазии в реальность. Натанаэль был впечатлительным ребенком, его тяга к страшилкам о ведьмах и гномах уже в юности переросла в навязчивый романтизм. Страхами перед темными силами он притягивал к себе зло. Антипод Натанаэля – возлюбленная Клара, девушка неученая, но исповедующая здоровую философию: если мы верим в темные силы, мы даем им возможность стать нашим «я». Она говорит Натанаэлю: «<...> толь-

¹ Ламетри Ж.О. Человек-машина. n355317.narod.ru>lib/lametri.doc. С.5, 6, 21.

² Там же. С. 6.

³ Там же.

ко вера в их враждебное могущество может сделать их действительно враждебными тебе»¹.

Такая знакомая идея. Апостол Петр пошел по воде, «но, видя сильный ветер, испугался», начал тонуть, а Господь сказал ему: «маловерный! Зачем ты усомнился?» (Мтф., 14: 30, 31). Проблема Хомы Брута («Вий», 1935) тоже в его голове. Не взглянул бы он на Вия, тот не уставил бы на него свой железный палец, но все пошло не так – и «вылетел дух из него от страха»². Орфей оглянулся – потерял Эвридику. Лотова жена оглянулась – превратилась в соляное изваяние. В повести-сказке Ж. Казота «Влюбленный дьявол» (1772) влюбленная сильфида принимает плоть прелестной девушки, и молодой капитан Альвар оказывается в плену ее дьявольских чар; мать и доктор уверяют его, что он устремился за обманчивыми видениями, сам вызвал духа зла, сам подсказал, под какой личиной врагу рода человеческого его легче всего погубить. Хорошо сказал С. Кьеркегор в «Дневнике обольстителя» (1843): «Заблудившийся путник имеет по крайней мере надежду как-нибудь выбраться: местность перед ним меняется, и каждое новое изменение порождает новую надежду. Но человек, заблудившийся в самом себе, скоро замечает, что попал в какой-то круговорот, из которого нет выхода; мысли и чувства в нем мешаются, и он в отчаянии перестает, наконец, сам понимать себя»³.

Так и случилось с Натанаэлем. Песочный человек, по рассказам старой нянюшки, – сущий каннибал, таскает детей на прокорм своему отродью, а его чада сидят в гнезде, ждут добычи, выклеивают глаза у непослушных детей. Реальный Песочный человек – старый адвокат и алхимик Коппелиус. Его кошачьи глаза сверкают, «кривой рот подергивается злобной улыбкой», у него «адский смех», «узловатые косматые ручищи»⁴ и синие губы. Сознание-сталкер

¹ Гофман Э.Т.А. Песочный человек // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. / Коммент. А. Ботниковой и В. Микушевича. М.: Художественная литература, 1991–2001. Т. 2. С. 298, 299.

² Гоголь Н.В. Вий / Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. / Общ. ред. С.И. Машинского и М.Б. Храпченко. М.: Художественная литература, 1976–1978. Т. 2. С. 179.

³ Кьеркегор С. Дневник обольстителя. СПб.: Азбука, Азбука-Аттиус, 2012. С. 13.

⁴ Гофман Э.Т.А. Песочный человек. С. 294.

Натанаэля проводит его в зону трансцендентного – и Коппелиус в самом деле «губительно проникает в его жизнь»¹.

Искусный механик профессор Спаланцани смастерил куклу Олимпию, которая бегло играла на фортепьяно, пела, танцевала, могла вздыхать и поддержать беседу. Но именно Коппелиус дал ей особые глаза, украв их у Натанаэля. Он же продал Натанаэлю подзорную трубу, тем самым исказив его восприятия. Юноша влюбился в Олимпию, не заметив ее кукольности, жесткости ее осанки, тупоумия, «такта поющей машины»². Его приятель удивлен: «<...> как это тебя угораздило втюриться в эту деревянную куклу, в эту восковую фигуру?»³. Чем более Натанаэля влекло к Олимпии, тем более в ней зарождалась жизнь: в жилах закипала кровь, во взгляде появилось «влажное лунное сияние»⁴.

Ссора Коппелиуса и Спаланцани отрезвила молодого человека, в Олимпии он наконец увидел «безжизненную куклу»⁵ с восковым лицом. Однако подзорная труба делала свое дело, в припадке бесноватости Натанаэль чуть не отправил на тот свет Клару и в конце концов сам «с разможенной головой упал на мостовую»⁶. Кукла в этом сюжете – агент влияния.

Три толстяка сначала хотели заменить живое сердце Тутти на железное, мальчик превратился бы в автомат, но нашли другое решение – подсунили ему куклу с внешностью Суок (Ю. Олеша. «Три толстяка», 1924). История про Тутти закончилась хорошо, а вот Натанаэль все-таки стал послушным Коппелиусу автоматом. Повезло в этой истории тем, кто учится на чужих ошибках: влюбленные требовали от возлюбленных доказательств натуральности – пусть танцуют не в такт, пусть фальшивят в пении и проч.

Как отметил другой сказочник, Ш. Перро, «сильное горе не может длиться долго»⁷. Тонуть в экзистенциалистской безнадежности неинтересно. Л. Делиб, автор балета «Коппелия» (1870), ав-

¹ Там же. С. 304.

² Там же. С. 315.

³ Там же. С. 315.

⁴ Там же. С. 311.

⁵ Там же. С. 318.

⁶ Там же. С. 322.

⁷ Перро Ш. Ослиная кожа // Перро Ш. Синяя Борода. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2001. С.170.

торы либретто Ш. Ньюитер и хореограф А. Сен-Леон, по-видимому, были того же мнения. Более того, в их варианте «Песочного человека» горя вообще нет. А. Бенуа написал: где у Гофмана серьезно, у Делиба – шутка («Мои воспоминания», 1934–1960). Кукольный мастер старик Коппелиус мечтает с помощью магии оживить любимую куклу Коппелию. Для этого необходимо забрать жизнь у того, кто в нее влюбится. Юный Франс влюбляется в нее, чем вызывает ревность своей невесты Сванильды. В доме мастера Сванильда обнаруживает, что красавица – всего лишь кукла. Решая проучить Франса, она переодевается в ее платье. Коппелиус с помощью зелья усыпляет Франса. Сванильда между тем ведет себя, как кукла, и своими шалостями, танцами (звучат мазурка, чардаш, вальс, болеро, жига, галоп) доводит мастера до изнеможения, тот будит Франца, теперь уже желая от него избавиться. Сванильда и Франс убегают. Коппелиус видит свою настоящую куклу раздетой и понимает, что его обманули.

В этой истории комическое сводит на нет мистику. И все же ужасы «Песочного человека» заразительны. В «Двойнике, или моих вечерах в Малороссии» (1828) А. Погорельский создал его русский вариант. Мистики в его истории нет, но есть страсть гения механики к мщению одному русскому роду, и есть влюбленность юноши из этого рода в куклу. В Лейпциге прибывший из России граф Алцест очарован якобы дочерью профессора Андрони, который читает лекции по математике, механике и астрономии. У отца с такой отвратительной физиономией дочь Аделина – сущий ангел. Сидя у окна, она улыбалась и кланялась с неизъяснимой приятно-



стью, еще она играла на арфе, блистала на балу, прогуливалась по городу под руку с отцом – и все это закончилось тем, что мнимый пастор обвенчал Аделину и Алцеста. Вот тут-то и выяснилось, что супруга – кукла. Впрочем, как замечает рассказчик, в свете полно кукол обоюбого пола. В конце концов на берегу реки Эльстер, подле самого глубокого места, нашли батистовый платок Алцеста.

Однако есть сюжеты о тех, кто совершает злодейские поступки или причастен к ним, пользуется механическими куклами, но сами куклы ко злу вообще отношения не имеют. В «S.N.F.F.» (2011) В. Пелевина описан искусственный спутник Биантиум, там демократия, высшие технологии и суры – суррогатные жены, куклы-роботы с искусственным интеллектом, вполне не уступающим живым женщинам. У героя, создателя реальности – суммы информационных технологий, такая сура – биосинтетическая машина класса «премиум 1». Но есть и сюжеты об инициативных куклах-злодейках, им кукловод не нужен.

Обычно атмосфера вокруг куклы-злодейки напитана мистикой, а сюжет сочиняется не без оглядки на готические новеллы и романтические баллады. Таков «Серый автомобиль» (1925) А. Грина. Идея рассказа знакомая: пересоздать судьбу нереально. Орудие судьбы – механическая кукла, что-то вроде биоробота, но действующего автономно, без связи с оператором. Оператор и не предполагается. Кукла Грина, в отличие от Олимпии и Аделины, коварна сама по себе. Герой безнадежен: он наивно надеется развернуть цивилизацию с ее людьми-автоматами, автомобилями и прочей механикой вспять – к естеству. За что и поплатился.

Эбенезер Сидней в третьеразрядном кинотеатрике смотрит хит сезона «Серый автомобиль». На экране время от времени мелькает ландо. И ландо, и его номер С.С. 77–7, и шофер рожают ощущение дежа вю. Кроме того, он выигрывает в казино четырехместный автомобиль системы Леванда с номером С.С. 77–7. Серый автомобиль – лейтмотив рассказа об отношениях молодого человека с Корридой Эль-Бассо. Сидней ею одержим, она его *idée fixe*. Если Сидней не дружит с техникой и вообще равнодушен к вещам, то Коррида обожает экипажи, драгоценности, автомобили, вдобавок балуется наркотиками, читает романы Гюисманса, не любит ни флору, ни фауну. Еще у нее лицо цвета то желтого мела, то матово-бледное, как у восковых фигур. Ее легко можно

было представить манекеном. Сидней, наконец, догадывается, что она кукла: он уже видел ее в магазине – восковую фигуру с механизмом внутри. В красивой кукле опасности не меньше, чем в дешевке с грязными волосами из рассказа Блэквуда. Как говорится в сказке В. Губарева: «– Не думаете ли вы, что мы чего-нибудь достигнем, если снимем корону с уродливой куклы и наденем ее на красивую куклу?»¹. И кукла Блэквуда, и кукла Грина смертоносны.

Деревянного Пиноккио К. Коллоди назвал наглым и злым («Приключения Пиноккио», 1906), но Пиноккио стал хорошим мальчиком. Песочному человеку почти удалось заменить мертвую материю на живую сущность. Сидней попытался сделать то же самое. Его осеняет дикая идея – смесь руссоизма и романтизма – броситься вместе с Корридой с обрыва, ворваться в лучезарный естественный мир, и тогда кукла преобразится в человека. У мужчин связь «идея – ее реализация» осуществляется быстро. Мужской мозг нацелен на результат. Сидней, по сути, подвел Корриду к последней черте. Но у женщин – даже кукол – все хорошо с интуицией, и бросаться с обрыва не входило в планы Корриды. Если уж обозначился гендерный подход, к месту вспомнить сказанное Н. Бердяевым о героинях Ф.М. Достоевского: «Мужское начало оказывается бессильным перед женским началом. Ставрогин бессильен перед Лизой и Хромоножкой, Версиков бессильен перед Екатериной Николаевной. Мышкин бессильен перед Настасьей Филипповной и Аглаей. Митя Карамазов бессильен перед Грушенькой и Екатериной Ивановной»². Коррида сильнее Сиднея. Она стреляет в него, четверо из серого автомобиля отвозят его к доктору, которого он подозревает в сговоре с Корридой. Герой не умирает, но с адекватностью восприятия у него явные проблемы.

Итак, в литературе прижились юноши-параноики и куклы-победительницы. Между ними – вечный когнитивный диссонанс.

Куклы не улавливают ни феромонов, ни афродизиаков, но их инстинкт острее человеческого. Их целеустремленность переигрывает намерения человека, искусственный интеллект продуктивнее

¹ Губарев В. Королевство кривых зеркал. М.: АСТ, 2003. С. 180.

² Бердяев Н. Мирозерцание Достоевского. Любовь // Бердяев Н. Эрос и личность: Философия пола и любви / Сост., вступ. ст. В.П. Шестакова. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 153.

живого разума, особенно если разум отягощен рефлексией, как это случилось с юношами Гофмана, Погорельского, Грина. А Камю сказал: «Первое дело разума – отличать истинное от ложного. Однако стоит мышлению заняться рефлексией, как сразу же обнаруживается противоречие. Здесь не помогут никакие убеждения»¹. Действительно, Василий Каширин из «Рассказа о семи повешенных» (1908) Л. Андреева, находясь во власти предсмертного страха, накануне казни всех, даже мать, воображает механическими куклами. Цинциннат В. Набокова («Приглашение на казнь», 1934) думает, что знает толк в куклах: с пятнадцати лет он создавал для школьниц мягкие куклы – Пушкина в бекеше, похожего на крысу Гоголя, Толстого в зипуне, застегнутого на все пуговицы Добролюбова.... Потому Цинциннат – тоже в ожидании казни – подмечает искусственность своего окружения: и кукольный румянец на щеке своей неверной жены, и ее несоленую слезу, и еще многое... «благодарю вас, кукла, кучер, крашенная сволочь»²... Но все же обманулся. Куклы проницательнее, они артистичны, получают эстетическое удовольствие, вода Цинцинната за нос, создавая иллюзию его победы. Таких в ступе не поймашь. Последняя рефлексия Цинцинната – боязнь показать свой страх: «<...> все-таки смотрите, куклы, как я боюсь, как все во мне дрожит»³.

Увы, какую историю ни возьми, счастье недостижимо. Как механический кролик на собачьих бегах.

Особую группу сюжетов и персонажей можно объединить под заголовком «Чертова кукла». Смысл этого словосочетания хорошо известен. В Китае фарфоровых праздничных кукол и кукол на шарнирах обозначают двумя иероглифами – человек и идол (ren ou), марионеток тоже обозначают двумя иероглифами – дерево и идол (mu ou) или человек и черт, призрак (kui lei). В нашем узусе что идол, что призрак, что черт – все плохо. Чертовы куклы, по-видимому, притягательны для сочинителей и сочинительниц историй. В интернет-пространстве есть сайт «Чертовы куклы», где встречаются сюжеты о мистических убийцах – чертовых куклах. В таких сюжетах протянулся шлейф готических рассказов. Например, изготовили для малокровной девочки куклу, а в итоге умерла девочка, умерли ее родители; девочку похоронили вместе с куклой, а кукла исчезла из гроба!

Но в классической литературе чертовы куклы все же не злодейки. Есть чертовы перечницы и чертовы куклы. Первые – злые и сварливые старухи, вторые – и женского, и мужского пола. В «Воине и мире» (1863–1869) Денисов называет Лаврушку чертовой куклой. Бубнов из «На дне» (1902) так реагирует на фантазийные рассказы Насти: «Ах... чертова кукла! а?»¹. В «Идеальной жене» (1910) А. Каменского надоевшая секс-кукла из каучука и пружин названа чертовой. В «Дочери Альбиона» (1883) А. Чехова сказано об англичанке: «Она не женщина, а девица... О женихах небось мечтает, чертова кукла...»². Звучит уничижительно, но беззлобно. В «Казаках» (1863) Л. Толстого жена хорунжего назвала Марьяну чертовой девочкой, и та не обиделась. Чертова девка – комплимент.

Но «Чертова кукла» может вызвать пароксизм гнева. Герой рассказа Э. По «Без дыхания» (1832) дошел до края: «– Ах ты гадина! ах ты ведьма! ах ты мегера, – сказал я жене наутро после свадьбы, – ах ты чертова кукла, ах ты подлая, гнусная тварь, красноречее исчадие мерзости, ах ты, ах ты...»³. Он бы продолжал, но у него «захватило дух», он «полностью утратил дыхание»⁴ – так, что и пушин-

¹ Горький М. Собр. соч.: В 16 т. / Сост., общ. ред. Н.Н. Жегалова М.: Правда, 1979. Т. 15. С. 135.

² Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. / Под общ. ред. В.В. Ермилова и др. М.: Художественная литература, 1960–1964. Т. 2. С. 47.

³ По Э. Без дыхания // По Э. Мистификация. М.: Изд-во АСТ, 2003. С. 20.

⁴ Там же. С. 20, 21.

¹ Камю А. Абсурдный мир. Место введения // Камю А. Хайдеггер М. Запад. Совесть или пустота. М.: Алгоритм, 2014. С. 60.

² Набоков В. Приглашение на казнь. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 45.

³ Там же. С. 161.

ку бы не смог сдуть. После ухода жены он вернулся на место, где «утратил дыхание», искал его, но нашел лишь любовные записочки к жене, миссис Духвон, от мистера Вовесьдух, еще фальшивую челюсть и вставной глаз. Далее развивается бурлескный сюжет, который показывает, до чего может довести человека чертова кукла. Он решил бежать за границу, в дилижансе его приняли за труп и из дилижанса его вышвырнули; при падении он сломал руку, а вышвырнутый вслед за ним сундук раскроил ему череп; он – как труп, как падаль – попал к хирургу, и тот отрезал ему уши, вынул из надрезанного живота кое-какие внутренности. Потом две кошки на его физиономии дрались из-за обладания его носом. Он бежал от хирурга и попал в повозку с приговоренным к казни грабителем дилижансов, тот бежит, а нашего героя везут на казнь, палач надевает на его шею петлю; тело его повесили, но он не мог испустить дух – ведь духа не было. Его помещают в общий склеп – и там он находит свой дух, перехваченный другим джентльменом – неким сухопарым, извлеченным нашим героем из гроба. Тот ранее перехватил его дыхание, хотя ему хватало своего, а в результате получил приступ эпилепсии и был принят за мертвеца; этим «двудышащим идиотом»¹ оказался Вовесьдух.

Чертова кукла не так уж проста. В ней скрыта драма поколения, или автора, или кумира эпохи. Такие персонажи наделены яркой художественной антропологией. Один пример – «Чертова кукла» (1911) З. Гиппиус. Изображен герой своего времени, неспособный к любви, благодарности, убивший в себе Бога, как писал в рецензии К. Чуковский («Чертова кукла. Роман З.Н. Гиппиус», 1911); он же считал, что в этом человеке есть карикатура на саму Гиппиус, на ту ее ипостась, в которой нет ни лирики, ни душевного томления.

Другой пример – незавершенный роман Н. Лескова «Чертовы куклы», впервые опубликованный в 1890 г. в «Русской мысли». Поначалу чертова кукла представлялась привычным маркером порока, но по мере работы над текстом семантика понятия усложнилась. Лесков намеревался развить любовную линию с чертовыми куклами – женскими персонажами. Из того варианта произведения, которым мы располагаем, видно, что героя окружают живые дамы, но любовный сюжет лишь начат. Мы имеем то, что име-

¹ Там же. С. 30.

ем, и этого вполне достаточно, чтобы понять следующее: в гораздо большей мере писателя увлекла тема утраты творческой свободы, превращения творца в чертову куклу. Известный художник, оказавшись в зависимости от властительного мецената, становится угодливой марионеткой. Покровитель просвещен, умен, расчетлив, коварен, как черт, а живописец, поначалу самовлюбленный, независимый, дерзкий, становится послушным, бесхарактерным, податливым. Пикантность ситуации заключена в узнаваемости: автор романа в письме к издателю «Русской мысли» В.М. Лаврову от 14 июня 1889 г. писал о прототипе главного героя – К. Брюллове. По словам А. Амфитеатрова, Лесков «рассказал, как искажился и разменялся на медную монету громадный талант К.П. Брюллова», и в продолжении романа мы, скорее всего, узнали бы о «бунте, каким, слишком поздно для себя, вспыхнул этот стихийный, но легкомысленный человек, весь сплетенный из таланта и тщеславия, против золотых цепей»¹.

Имена вымышлены. Все звали художника Фебуфисом – сыном Феба. Он преуспел в пейзажной и исторической живописи, писал картины на религиозные и любовные сюжеты. Он был в моде, был капризен, заработок его был значителен, но его римский приятель художник Мак считал его Ван-дер-Пуфом – тем, «кто подавал большие надежды с сомнительными последствиями»². Фебуфис отправляется в путешествие с богатым молодым герцогом, затем селится в его владениях. Лесков излагает свое понимание сюжета как аллюзию на искушение Христа сатаной: «сатана очень внушительный и практический господин, который убеждает вдохновенного правдолюбца только снизойти с высот его духовного настроения и немножко “броситься вниз”, прийти от правды Бога к правде герцогов и королей, войти с ними в союз... А Христос, вы знаете, этого не сделал»³. Упоминание черта, как правило, происходит на страницах романа в связи с герцогом. Дружба с покровителем оборачивается зависимостью от него: «Фебуфис скоро понял, что шну-

¹ Амфитеатров А.В. Пути русского искусства // Амфитеатров А.В. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 21. С. 288, 289.

² Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. / Под общ. ред. В.Г. Базанова и др. М.: Художественная литература, 1956–1958. Т. 8. С. 490.

³ Там же. С. 499.

рок, на котором он ходит, довольно короток», работать приходилось «только по заказам герцога», его творческая манера отстала от практиковавшихся в европейских школах, в Риме «академизм» Фебуфиса вызывал смех¹. Лесков полемизировал с апологетами искусства для искусства, и Фебуфису ничего не оставалось, как отстаивать «непосредственное творчество»² и соглашаться с покровителем: «Общественные вопросы искусства не касаются»³. По поручению герцога он попытался создать картину более значительную, чем «Сражение гуннов с римлянами» Каульбаха, но «воспроизвел какое-то смешение псевдоклассицизма и псевдонатурализма»⁴, изобразив там и себя. По-видимому, имелся в виду «Последний день Помпеи».

¹ Там же. С. 535.

² Там же. С. 536.

³ Там же. С. 538.

⁴ Там же. С. 537.

ПУСТЫШКИ

Кукла еще и синоним неумной, бессердечной особы. Часто она – выразительница чужой воли, чужой идеи. Часто – просто пустоголовая чувиха. Мастера сергиево-посадского кукольного промысла между собой деревянных щеголих называли дурами. Были в истории игрушечного дела куклы с осмысленным выражением лица работы французского мастера Э. Жюмо, но они скорее исключение. У кукол-пустышек нет ума холодных наблюдений, как нет и чувств. Кукла-дура, кукла-пустышка часто конвейерная. В многотиражной Барби сообразительности не замечено. Знаменитый в XIX в. Дом Юре выпускал в год не больше 1200 кукол, каждая – индивидуальность, идентичных не было. Но и эта история исключительная.

Помимо художественных текстов негативная коннотация куклы использована в эстетических сентенциях. В рецензии на «вакхическую драму» И. Анненского «Фамира-кифаред» (1906) Мандельштам писал, что Гермес более похож на куклу работы Леонардо, сделанную «для какого-нибудь князя итальянского Возрождения», но никак не на олимпийца¹. М. Волошин считал, что герои А. Ренье, «несмотря на свою жизненность, в сущности искусно сделанные марионетки, ловко руководимые рукой автора», «только марионетки»: «Он постарается выдать марионетку за настоящего человека и скрыть все ниточки, приводящие в движение ее члены. Он вовсе не хочет обмануть. Поэтому читатель, приняв куклу прекрасно сделанной куклой, сам охотно обманывается ею и получает легкую и прозрачную иллюзию жизни, совершенно забывая о том, что как только поэт отнимет свою руку – эти фантоши потеряют свою жизненность и будут спокойно лежать в своем ящике»; далее Волошин пишет: «В сущности, авторы исторических повестей, романов, картин делают то же самое: показывают нам более или менее искусно сделанные куклы манекенов и натурщиков»². У Б. Лавренева («Замерзающий Парнас», 1913) встречаем крайне уничижительный отзыв о поэтах «Аполлона». Ему претили их «проповедь чистой лирики» и «парнасское творчество», они, словно «вы-

¹ Мандельштам О. Иннокентий Анненский. Фамира-кифаред // Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 257.

² Волошин М. Александр Бенуа // Волошин М. Собр. соч. / Сост., подгот. текста А.В. Лаврова. М.: Эллис Лак, 2003–2013. Т. 4. С. 335.



муштрованная рота», слепо подчинялись «указке свирепого фельдфебеля», но за этим послушанием крылась «жуткая трагедия», которую Лавренев называет «трагедией направления», а появление на страницах журнала стихотворений Ахматовой – это появление живого человека среди «дрессированных, бесстрастных кукол»¹.

Но прежде всего пустышки – героини художественной прозы и поэзии. Мальвина умывается жемчужной росой и пудрится цветочной пылью, но у нее капризное сердце. Такие стали маркером. В ответ на оскорбительные нападки Гермии Елена называет ее лицедейкой и куклой (У. Шекспир. «Сон в летнюю ночь», 1594–1596 <?>). Вокульский, до потери пульса влюбленный в Изабеллу Ленцкую – роскошную живую куклу, понимает, наконец, что лучше бросит свое сердце собаке, чем отдать ей (Б. Прус. «Кукла», 1890).

¹ Лавренев Б. Собр. соч.: В 6 т. / Сост. А.Ю. Лавренева; вступ. ст. Е.В. Стариковой. М.: Художественная литература, 1982–1984. Т. 6. С. 13.

Б. Корнилов пишет о женщине-кукле, души которой не знает («Вечер», 1934). Герой Г. Мопассана Симон Радвен («Семейка», <1887>) женится на молоденькой провинциалке – «белобрысой пигалице» со «светлыми пустыми глазами, свежим и глупым голосом», она ничем не отличается «от сотни тысяч кукол на выданье», и с ней когда-то «одухотворенный юноша»¹ Симон превращается в тупого обывателя. Другого героя Мопассана («Сюрприз», <1886>), француза, англичанка очаровывает своим плохим французским, она кажется ему «говорящей безделушкой, живой куклой, созданной для поцелуев», она похожа на «говорящую куклу, которая приносит вместо “папа” и “мама” нечто вроде “бааба” и “маамба”»; он женится на ней, нанимает ей учителя французского языка – и улетучивается шарм, отовсюду лезет глупость; он в отчаянии: «Я распотрошил свою куклу, пожелав узнать, что у нее внутри...»². Или пример вульгарного содержания из «Уездного» (1912) Е. Замятина. Простолюдинка Польшка – «дура-дура», «глаза круглые, косенка наперед», «дура босоногая»; она наивна и податлива, словно деревянная кукла, такую нет смысла увлекать под сень струй: «Барыба легонько налегнул на нее, и она повалилась. Послушно двигалась и была вся, как тряпочная кукла»³.

Для кого-то игра в куклы – пустое занятие, потому что предмет неинтересен. Особенно когда приходит пора надежд и грусти нежной. Герои цикла «Хроники Нарнии» (1950–1956) попали в великанский город, королева распорядилась: «Накормить, напоить, выкупать. Девчушку утешить. Дайте ей леденцов, кукол, капель, чего хочет – печенья, копченья, соленья, варенья и что там у вас есть»; хотя они «рассердились при упоминании о куклах», приставленная к Джил нянька таскала с собой «великанью игрушку – куклу больше самой Джил»⁴. Здесь кукла – нечто совсем лишнее. Еще мы помним: «Но куклы даже в эти годы / Татьяна в руки не брала»⁵.

¹ Мопассан Г. Собр. соч.: В 7 т. М.: Правда, 1977. Т. 4. С. 393, 396.

² Там же. Т. 3. С. 424, 425.

³ Замятин Е. Избранные произведения / Сост. А.Ю. Галушкин, предисл. В.Б. Шкловского, вступ. ст. В.А. Келдыша. М.: Советский писатель, 1989. С. 52, 53, 56, 57.

⁴ Льюис К. С. Хроники Нарнии. М.: Эксмо, 2010. С. 652–653.

⁵ Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. С. 48.

И у И. Северянина: «Ее любовь проснулась в девять лет, / Когда иной ребенок занят куклой. / Дитя цвело, как томный персик пухлый, / И кудри вились, точно триолет»¹ («Сонет», 1909). М. Цветаева была ущемлена предназначением девочки: «Мечтать о замке золотом, / Качать, кружить, трясти / Сначала куклу, а потом / Не куклу, а почти»² («Только девочка», 1909–1910). С. Парнок отозвалась на ее жалобу «В моей руке не быть мечу, / Не зазвенеть струне»³: «Следила ты за играми мальчишек, / Улыбчивую куклу отклоняя. / Из колыбели прямо на коня / Неистовства тебя стремил излишек»⁴ («Сонет», 1915).

Если женщину или даже девушку называли куклой, значит, в ней не видят живой жизни. Не только в чертах у Ольги жизни не было. Гуан Пушкина («Каменный гость», 1830) так описывает Ле-порелло мадридских красавиц:

Они сначала нравились мне
Глазами синими, да белизною,
Да скромностью – а пуще новизною;
Да, слава Богу, скоро догадался –
Увидел я, что с ними грех и знатьяся –
В них жизни нет, все куклы восковые⁵.

Восковые, как правило, пустоголовые. Предполагается, что они удачно имитируют нас, но на самом деле за претенциозным сходством мертвой материи с человеком следует или похвала мастеру, или почти физическое отторжение его творения. В Италии Вронский и Анна познакомились с художником Михайловым, тот в размышлениях о дилетантской живописи Вронского прибегнул к образу куклы: любой может при желании сделать себе восковую куклу и целовать ее, но по-настоящему влюбленному человеку наблюдать за этими ласками неприятно. Н. Петровская описывает

¹ Северянин И. Тост безответный. С. 36.

² Цветаева М. Книга стихов. С. 130.

³ Там же.

⁴ «Sub rosa»: А. Герцк, С. Парнок, П. Соловьева, Черубина де Габриак / Вступ. ст. Е.А. Калло, сост., коммент. Т.Н. Жуковской, Е.А. Калло. М.: Эллис Лак, 1999. С. 270.

⁵ Пушкин. А.С. Каменный гость // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. С. 336.

портрет в золочено-пыльной раме: «<...> самодовольное лицо молодящейся, но уже неумолимо стареющей женщины с неприятно тонкими губами, сложенными в благосклонно-застывшую улыбку восковой куклы»¹. Можно было бы, конечно, списать эту улыбку на рефлексы мозга, как это делал любивший физиологию Стива Облонский, но не в случае с восковой куклой.

В безжизненных – подчеркнутая статичность. Есть детская загадка про такую куклу: «Что все это значит? / Дочка, а не плачет, / Спать уложишь – будет спать / День, и два, и даже пять!». Божидар («Пресс-папье», 1914) описал, как нечто, попавшее под пресс-папье, стало безжизненной, застывшей куклой: «Сквозь стекло куклятся», «Куклы остёклившись», «Но стих / У / Кукл дух, поблётлившись»². Что уж говорить о статичности, если даже в безмятежности куклы есть некое однообразие: в 1936 г. П. Пикассо встретил образованную, начитанную Дору Маар – и оставляет Мари-Терезу с ее «кукольной безмятежностью»³.

Негативный смысл вкладывается и в секс-куклу – пустышку по сути. Примером служит рассказ А. Каменского «Идеальная жена» (1910). Банковские чиновники Назаров и Захаров приобретают идеальную жену – резиновую блондинку средней полноты, нареченную Матильдой. Она обаятельная, здоровая, покорная, ее содержание не дороже содержания канарейки. По прошествии времени восторг сменяется унынием. Назаров и Захаров отделяются от безропотной, скучной куклы, продают ее за триста рублей и пианолу поляку Плеццинскому. К слову, среди европейских кукол-автоматов были наложницы *Maîtresse-Mashine* – французенки и итальянки; заведенные в буквальном смысле, они принимали мужчину в свои объятия.

¹ Петровская Н. Что думает старуха, когда ей не спится // Петровская Н. Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика / Сост. М.В. Михайлова; вступ. ст., коммент. М.В. Михайловой, О. Велавичюте. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2014. С. 319.

² Русский круг Гофмана. С. 289.

³ Пабло Пикассо // 100 человек, которые изменили ход истории. № 29. М., 2008. С. 15.

Есть куклы манкие, роскошные, гламурные. Манкие – желанные. Роскошные – эстетичные. Гламурные – «глянцево-симулятивные»¹, изящные напоказ. Всем им дано смазать карту будней.

Кукольные фигурки соблазнительны. И. Северянин («Амазонка», 1910) – или его лирический персонаж – встречает наездницу, «раздетую взором»:

Я встретил у парка вчера амазонку
Под звуки бравурной раздольной мазурки,
– Как кукольны формы у синей фигурки! –
Нагляв восторгом, сказал я вдогонку².

Манкие – настоящая провокация физиологического транса. Или (если вспомнить авиньонских девиц Пикассо) – низкой похоти. Но манкости придавали и высокий философский смысл. По Н. Бердяеву, «женщина стала коренной, быть может, единственной слабостью мужчины, точкой его рабского скрепления с природой, ставшей ему до жуткости чуждой. <...> Мужчина пытается восстановить свой андрогинический образ через сексуальное влечение к утерянной женской природе»³. Андрогинический – то есть до грехопадения, когда еще не было «искажения образа и подобия Божьего в человеке»⁴. Философской иронией в этом контексте выглядит желание Пикассо первоначально назвать «Авиньонских девиц» (1907) «Философским борделем».

Гиперфеминные формы куклы Барби еще не повод для соблазна. Толстухи тоже манкие. На наш скромный взгляд, желанность и телесная утонченность не коррелируют. В сказке М.Е. Салтыкова-Щедрина «Игрушечного дела людишки» (1880) есть комплимент дородным. Повествователю приятно, что чай ему разливает «девица благоутробная, а не какая-нибудь пряничная форма»⁵. Ман-

кость – независимый от габаритов плоти индикатор пола. С одной стороны, ахматовское «Я надела узкую юбку, / Чтоб казаться еще стройней»¹ («Все мы бражницы здесь, блудницы...», 1913), с другой – пышная красота купчих Торопца (вспоминается картина XVIII в. «Смотрини в XVIII веке в городе Торопце») и их притягивающие взор одежды (нарядные куклы-торопчанки были подарены Екатерине Великой).

Манкость – все равно что неясить. Она – причина девиантных поступков. Невеоятен и, возможно, пародийен сюжет повести А. Чаянова «История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.» (1918). В названии есть уточнение – «Романтическая повесть, написанная ботаником X и иллюстрированная антропологом А». Текст сплетен из традиционных романтических мотивов. Указание на ботаника и антрополога обманывает нас: события как бы подлинные, описаны точно. Вместе с тем произведение посвящено Э.Т.А. Гофману. Известный московский архитектор и местный Казанова Владимир М. пресытился столичной жизнью, впал в меланхолию: люди – картонные, гобелены не радуют, новгородские иконы не привлекают, китайский притон опиоманов не рассеял тоску. В тихой Коломне в витрине парикмахерской он видит восковую куклу. Ее рыжие волосы с бронзовым отливом, бледное лицо с опаловым оттенком, румянец, алые губы, огромные черные глаза – настоящий манок. Он платит за куклу 500 рублей и,



¹ Точилон К.Ю. Гламур как эстетический феномен: Генезис и исторические модификации. Автореф. ... к. филос. наук. М.: Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 2011. С. 16.

² Северянин И. Тост безответный. С. 100.

³ Бердяев Н. Смысл творчества // Бердяев Н. Эрос и личность: Философия пола и любви. С. 93.

⁴ Там же. С. 92.

⁵ Салтыков-Щедрин М.Е. Сказки / Сост., вступ. ст. Т.В. Дячук. СПб.: Азбука, 2012. С. 58.

¹ Ахматова А. Собр. соч. Т. 1. С. 113.

уверенный в существовании оригинала, отправляется на поиски прелестницы. Вторая кукла, близнец первой, куплена в Серпухове за 1500 рублей. Она еще красивее, но в ней нет поразившей его женственности коломенской куклы. М. исколесил Россию и Европу, в Венеции он нашел этих сестер Берту и Китти Генрихсон из Роттердама – сиамских близнецов, выступавших в «Паноптикум-Американ». Герой – экстазирующий девиант, его накрывает такой бушующий океан страсти к Берте, что та рождает девочку. Во время родов близнецов разделяют, Берта умирает, но этого ничего М. не знает, как положено в романтических сюжетах. Отлученный от возлюбленной, он тоскует в своей квартире, что в переулке между Арбатом и Пречистенкой, и чувствует себя марионеткой, которую судьба дергает за веревочки. Его последние архитектурные творения странны и причудливы. Через год он вновь в Венеции. Вот он подходит к окну, открывает жалюзи – и на противоположной стороне канала, в витрине парикмахерской, видит те самые восковые головы сестер Генрихсон. Куклы опустошили его душу, он припадает к мраморному подоконнику и плачет, плачет... А в запыленной московской квартире какая-то крыса грызет пачку писем с тонким женским почерком. Башмак стопчется по ноге, но любовь романтика не стопчется, это вечная незаживающая рана, если не мозоль.

Еще пример странного поведения влюбленного в куклу мужчины – ранее упоминавшийся рассказ Р. Бредбери «Именно так умерла Рябушинская». Чревоугодник мистер Фабиан ежегодно тратил на ее гардероб пятьдесят тысяч долларов, за сто тысяч приобрел кукольный домик с мебелью из золота, серебра, платины, беседовал с ней, как с собой. И как не влюбиться в эти миниатюрные ушки, глаза синевы спелой шелковицы, фиолетовые жилки на висках, крохотные ноготки, невероятной белизны личико!..

Еще пример – рассказ Д. дю Морье «Кукла» (1927), сексопатология героини которого зашкаливает. Ребекка не любит мужчин, а сладострастие удовлетворяет с куклой-мужчиной. У него физиономия гнусного сатира, и он до омерзения похож на развратного человека.

Среди кукол есть куколочки. Если девочку называют куколочкой, значит, к ней относятся с симпатией. В «Богомолье» (1930) И. Шмелева девочка Аня – куколочка. В романе К. С. Льюиса нянь-

ка уложила Джил спать, подоткнула одеяло и сказала: «Дождик смоем гадкий снег, и наша куколочка погуляет утром во дворе!»¹. Но если мальчика называют куколочкой, симпатия не всегда целомудренна. Порой такая куколочка – манкая услада. В воспоминаниях 1883 г. В.В. Верещагина о Средней Азии есть описание хороших мальчиков-батча, которые выполняют свою роль у поклонников красоты, те их нежат и одевают, «как куколочку»². В очерках предпринимателя, инженера из московских купцов Н.А. Варенцова такие мальчики, действительно, как куколочки («<...> прогуливающиеся красивые мальчики, набеленные и подрумяненные, разряженные в парчовые халаты, с большим количеством перстней на пальцах», «бачи-жены старичков»³). В начале 1900-х Л.Д. Зиновьева-Аннибал написала вариацию на «Сон в летнюю ночь» Шекспира – ироническую пьесу «Певучий осел», пародирующую этику литературного Серебряного века: Оберон (Вяч. Иванов) вздумал отнять у Титании (Зиновьевой-Аннибал) «красивого мальчика» – «куколочку»⁴. Или в «Замечаниях о бунте» (1835) А.С. Пушкина читаем: «Князь Голицын, нанесший первый удар Пугачеву, был молодой человек и красавец. Императрица отметила его в Москве на бале (в 1775) и сказала: “Как он хорош! Настоящая куколочка”. Это слово его погубило. Шепелев (впоследствии женатый на одной из племянниц Потемкина) вызвал Голицына на поединок и заколол его, сказывают, изменнически. Молва обвиняла Потемкина...»⁵.

Роскошные и гламурные далеко не всегда манкие. Они слишком амбициозны, ведь они и есть *glamour* («очарование», «шарм»).

Экспонаты гамбургского музея кукол дают представление о развитии моды за три века. Аксессуары, наряды, прически – свидетельства стиля ушедших поколений. Впечатляет роскошь нарядов европейских кукол дочерей Николая II. Они поступили в сергиево-посадский музей игрушки из Александровского, Екате-

¹ Льюис К. С. Хроники Нарнии. С. 653.

² Верещагин В.В. Из путешествия по Средней Азии // <http://rus-turk.livejournal.com/2785.html>.

³ Варенцов Н.А. Слышанное. Виденное. Передуманное. Пережитое // <http://rus-turk.livejournal.com/207353.html>.

⁴ Женская драматургия Серебряного века. С. 217.

⁵ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 154.



рининского и Ливадийского дворцов. Кукла – зеркало времени. Вот О. Седакова вошла в антикварную лавку, увидела там уже померкшее дорожное зеркало XIX в. и подумала о дамах, которые путешествовали с этим зеркалом: на стекле, должно быть, остались тени этих «нежных дам, каких теперь не бывает»¹. Но кукла – не тень, а вполне явный маркер жизни и эпохи.

Эстетизация куклы специфична для всех культур. Есть японский праздник любования куклами: иерархично рассажены, они демонстрируют красоту императорского дома, на императоре и императрице – парчовые одежды из двенадцати слоев.

Греческие и римские куклы – глиняные, янтарные, восковые, серебряные – поначалу продавались обнаженными, но потом голышам стали отливать условную одежду из того же материала, из какого мастерили куклу. Шить платья начали где-то к XV в. Красавица-кукла стала атрибутом культуры. Ее изображали великие мастера – Кранх Старший («Милосердие», 1537), Я. де Мейер («Портрет дочерей сэра Мэтью Деккера», 1718), Ж.Э. Лиотар («Девочка с куклой», 1760), Э. Кольтер («Девушка с куклой», середина XVII в.), У. Хоак («Кристофер Анстей с дочерью Мэри», 1776–1778), К. Стил («Полли Патерсон», 1765), Ф. Лейтон («Леди Сибил», 1890) и др. Роскошны куклы-парижанки второй половины XIX в. Созданные на производстве Дома Брю, они стали эталоном изящества и шика, а перейдя по наследству на производство А. Шевро, известного фа-

¹ Седакова О. Три путешествия. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 105.

бриканта кожаной продукции, стали еще и самыми дорогими. В XIX в. рынок насыщался фарфоровыми немками и восковыми англичанками – и они, в отличие от парижанок, предназначались для игры. Француженки были не каждому по карману, они предназначались для демонстрации платьев, шляпок, туфелек и проч. В XX в. демократичные немки вытеснили француженок из Британии и захватили рынок США – гламур был потеснен, но от этого статус гламурных кукол только возрос.

Стандартам красоты отвечала Клерхен – новая кукла Мари из «Щелкунчика и мышинного короля» (1816) Э.Т.А. Гофмана. На свадьбе Мари и молодого Дроссельмейера «танцевали двадцать две тысячи прелестнейших, украшенных жемчугом и бриллиантами куколок»¹. Мэгги из «Поющей в терновнике» (1977) К. Маккалоу на четырехлетие получила в подарок куклу Агнес, о которой и мечтать не смела: с синими глазами на фарфоровом личике, золотистыми волосами с жемчужинками, наряженная в розовый шелковый кринолин с пышной пеной кружев. Такой красоты она не видала ни на одной женщине. Козетта называла дамой куклу в витрине лавчонки, что напротив харчевни Терандье. Это была огромная кукла в розовом платье, с эмалевыми глазами и настоящими волосами, ее голову венчали золотые колосья. Козетта была «жалким существом», кукла была «чудом», «дивной», «сказочным видением», «великолепием»; за ней сидели куклы поменьше, и они были, как «феи и ангелы»². Красота куклы – показатель статуса ее обладательницы. Дочери тетки Терандье были барышнями, и у них были красивые куклы. Попытка Козетты поиграть с куклой барышень вызвала ярость Терандье: «Русская царица, которая увидела бы, что мужик примеряет голубую орденскую ленту ее августейшего сына, была бы разгневана не больше»³. Когда Жан Вальжан подарил Козетте куклу с витрины, кабатчик шепнул жене: «Кукла стоит по меньшей мере тридцать франков. Не дури! Распластайся перед этим человеком!»⁴.

¹ Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и мышинный король. С. 85.

² Гюго В. Отверженные // Гюго В. Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1972. Т. 5. С. 96, 97.

³ Там же. С. 120.

⁴ Там же. С. 121.



Если женщина нарядная, говорят: как кукла. Катерину из «Грозы» А.Н. Островского, когда она была маленькой, наряжали, как куклу. Печорин одевал Бэлу, как куклу. Красиво одетая кукла – предмет эстетического восторга. Европейский бум на домашние кукольные театры с нарядными куклами отвечал воспитанию чувства прекрасного. Например, художник М. Санд создал кукольный театр, а его мать Ж. Санд шила для кукол театра восхитительные наряды. В 1396 г. из бюджета двора французского монарха

Карла IV на гардероб для куклы ушло четыреста пятьдесят франков. В замке Руана в Нормандии была найдена кукла времени Наполеона III и при ней – сто пятьдесят нарядов. У кукол великих княжон последнего русского императора был сундук для приданого французской работы конца XIX в. Среди расходов двора Николая II значится трата на бобровый хвост для куклы царевны, а бобровый мех – показатель шика: «Морозной пылью серебрится / Его бобровый воротник»¹ – это об Онегине, на пальто Каренина был бобровый воротник, а Акакий Акакиевич и не мечтал о шинели с бобром. Кукольный гардероб – особый мотив в произведениях мировой литературы. Вот два примера. У А. Толстого читаем:

«– Что вы клеите? – спросил Никита.

Лиля, не поднимая головы, улыбнулась, вырезала из золотой бумаги звездочку и наклеила ее на синюю крышечку.

– Вам для чего эта коробочка? – вполголоса спросил Никита.

– Это коробочка для кукольных перчаток, – ответила Лиля серьезно, – вы мальчик, вы этого не поймете. – Она подняла голо-

¹ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. С. 16.

ву и поглядела на Никиту синими строгими глазами»¹. Мари из «Щелкунчика» сетовала, что ее кукла мамзель Трудхен стала неуклюжей, заваливалась на пол, а платье утратило свежесть – и она получила в подарок «нарядных куколок, ящички с полным кукольным хозяйством»². Наконец, в романе Ч. Диккенса «Наш общий друг» (1865) есть маленькая швея Дженни Рен, которая создавала наряды для кукол и сетовала на то, что приходилось гадать, где у них талия.

Современный гламур – пародия на аристократичность. Но если верить историку моды А. Васильеву³, гламурные куклы XX в. – эхо русского стиля. В Европу он пришел с появлением на парижском подиуме русских моделей-аристократок с их самодостаточностью, холодным взглядом и особой осанкой. «Неизвестная» (1883) И. Крамского, полотно К. Сомова и А. Головина или А. Ахматова 1910–1920 годов – «олицетворение гламура»⁴, как Т. Карсавина и А. Павлова. Гламурна и «кукольная головка» Г. Адамовича. Е. Евтушенко пишет о своем визите в Париж в 1962 г.: «Тогда же я познакомился с Георгием Викторовичем Адамовичем. В кафе “Куполь” по одну сторону стола сидел, красиво держа кукольную головку, с прической, разделенной безукоризненным пробором, крошечный петербуржец, законодатель литературных мод русского Парижа, дегустатор слов, полиглот, кавалер ордена Почетного легиона, выступавший некогда вместе с Блоком и Ахматовой»⁵. То же можно сказать и о Г. Иванове. Гардероб его персонажей – предмет внимания авторов диссертаций⁶. Н. Мандельштам не без сарказма вспоминала о его «кукольных костюмчиках»⁷. Современники называли его шеголем и лощеным снобом, отмечали, что он «всег-

¹ Толстой А. Детство Никиты // Толстой А. Собр. соч.: В 10 т. / Подгот. текста Ю.А. Крестинского. М.: Художественная литература, 1958–1961. Т. 3. С. 177.

² Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и мышинный король. С. 11.

³ <http://barmani.ru/post290187896>

⁴ Денисова С. Химера гламура // Story. 2009. Февраль, № 2. С. 110.

⁵ Цит. по: <http://www.newizv.ru/news/2006-02-13/40211/>

⁶ Елагина О.Е. Проза Георгия Иванова: Особенности поэтики. Дисс...к. филол. н. М., 2012.

⁷ Мандельштам Н.Я. Вторая книга / Предисл., примеч. А. Морозова. М.: Согласие, 1999. С. 125.

да подчеркнута хорошо одетый»¹, «чрезвычайно элегантен»², «во франтоватом костюме»³, с «безукоризненным пробором»⁴, с «припомаженными волосами»⁵.

В гламурных не может быть казуса героя Гриммельсгаузена: «<...> должен я описать читателю тогдашнее курioзное мое обличье, ибо платье мое и ухватки были до чрезвычайности странны, диковинны и претительны»⁶. Моветон настоящему, не пародийному, гламуру «претителен». Как и претенциозность. Например, претенциозность персонажа Д. Хармса по фамилии Куклов – он объявил себя принцем («Ссора», 1933).

Куклы – прародительницы манекенов. Сначала появились Пандоры. Пандора большая – для парадной одежды, Пандора малая – для повседневной. Их отправляли в Париж – за образцами мод. Потом они расселились в витринах. Пандора в переводе – «всем одаренная». По Гесиоду («Труды и дни»), Зевс приказал Гефесту:

Землю с водою смешать, человеческий голос и силу
Внутри заложить и обличье прелестное деви прекрасной,
Схожее с вечной богиней, придать изваянью. Афине
Он приказал обучить ее ткать превосходные ткани,
А золотой Афродите – обвеять ей голову дивной
Прелестью, мучающей страстью, грызущей члены заботой⁷.

Пандора была соблазнительна даже для бессмертных. Известно о погибшей в 1736 г. фреске П. Миньяра: Пандора на облаке, окру-

¹ Гюнтер И. На восточном ветру. Цит. по: Серебряный век. Портретная галерея культурных героев рубежа XIX–XX веков: В 3 т. / Сост., вступ. ст. Фокина П., Князева С. СПб.: Амфора, 2007. Т. 1. С. 540.

² Одоевцева И. На берегах Невы. Серебряный век // Там же. С. 540.

³ Рождественский Вс. Страницы жизни // Там же. С. 541.

⁴ Иваск Ю. Играющий человек. Париж-Нью-Йорк: Третья волна, 1988. С. 40.

⁵ Вейдле В. Георгий Иванов // Континент. 1977. № 1. С. 359.

⁶ Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус. М.: Художественная литература, 1976. С. 64.

⁷ Гесиод. Полное собрание текстов / Вступ. ст. В.Н. Ярхо, коммент. О.П. Цыбенко, В.Н. Ярхо. М.: Лабиринт, 2001. Цит. по: <http://www.ancientrome.ru/antlittr/hesiod/works-days-f.htm>



женная впавшими в восторг богами. Тем более она манок для людей. Памятна теза Гесиода о Пандоре – первой женщине планеты, населенной мужчинами. На ней женился брат Прометея. Она задумана как обольстительное зло для смертных за украденный огонь. Г. Маркузе пишет по этому поводу: «Но в мире Прометея Пандора – женский принцип, сексуальность и наслаждение – предстает как несущая разрушение и проклятие»¹. Душа Пандоры лживая, речи обольстительные, она выпустила из сосуда невиданные бедствия, но в поздние времена дамы и стилисты это ей как бы простили, а ее красоту и наряды сделали символом. Дамам и стилистам более подходят наслаждения, а не тяжелый труд «культурных героев». Одним из них Маркузе как раз называет Прометея. Герои дам и стилистов скорее Орфей и Нарцисс, которых Маркузе противопоставляет Прометею.

Куклы-модели появились с XIV в. Вот несколько занятных фактов. В 1391 г. супруге Ричарда II доставили из Франции такую деревянную куклу. Кукол в модных нарядах заказывал для Марии

¹ Маркузе Г. Эрос и цивилизация. М.: Изд-во АСТ, 2003. С. 172.

Медичи Генрих IV. В сороковые годы XVII в. появились восковые Пандоры в человеческий рост – с гардеробом в придачу. Наша императрица Елизавета в 1751 г. выписывала таких кукол из Лондона. В Гатчинском замке есть Пандора в платье ордена Святой Екатерины Великомученицы первой степени, она была сделана модисткой французской королевы Марии-Антуанетты и принадлежала императрице Марии Федоровне.

ХРАНИТЕЛЬНИЦЫ

Кукле ни к чему быть святее римского папы и большей роялисткой, чем король. У кукол свои достоинства. Мы говорим об оберегах – хранительницах материального и сенсорного миров.

Кукла, конечно, вещь. Но в сказочной интерпретации – не вещь. У А. Линдгрена («Мирабель») кукла рождается, как положено всему живому, – из семечка: шестилетняя девочка мечтает о кукле, какой-то старичок дает ей крохотное зернышко, она его посадила в землю, со временем из земли показалась маленькая кукольная шляпка, а позже и вся кукла по имени Мирабель. Подвижная, как человек, она умела говорить и смеяться. В реальности кукла, конечно, вещь, но со своей телеологической силой. Как Р.Г. Лотце считал («Микрокосм», 1856–1864), вещь своей ценностью одолевает человека, а человек лишь ее улавливает.

У Б. Кенжеева есть стихотворение «Вещи» (<1997>). Оно начинается с сентенции «Нет толку в философии»¹, но далее, по сути, разворачивается философия вещи как памяти о случаях, чувствах, городах, вообще о жизни. Будь то коллекция игрушечных львов, или подстаканник, или медная иконка, или деревянный джентльмен, или отцовские часы, или бюст Ленина:

Недавно я прочел у Топорова,
что главное предназначение вещей –
веществовать, читай, существовать
не только для утилитарной пользы,
но быть в таком же отношении к человеку,
как люди – к Богу. Развивая мысль
Хайдеггера, он пишет дальше,
что как Господь, хозяин Бытия,
своих овец порою окликает,
так человек – философ, бедный смертник,
хозяин мира – окликает вещь².

Статья В.Н. Топорова «Вещь в антропоцентрической перспективе» так и начинается: «Основной модус вещи, говоря словами Хай-

¹ Кенжеев Б. Из семи книг / Сост. П. Крючков, послесл. С. Аверинцева. М.: Изд-во «Независимая газета», 2000. С. 183.

² Там же. С. 185.

детера, – в ее веществовании. Вещь веществуется, или, иначе, то, что веществуется, есть вещь»; и далее: веществовать означает превращаться в «з н а к вещи», становиться «элементом уже совсем иного пространства – не материально-вещественного, но идеально-духовного»¹. Хайдеггер («Пролегомены к истории понятия времени», 1925) рассматривал вещь как предмет феноменологии, но отличной от феноменологии Э. Гуссерля. О смысле вещей и его перетекании в мир трансцендентный в том же году, когда были созданы «Пролегомены», С. Клычков написал: строчки старообрядческой книги «повисли на пьяничные и черничные ветки, а точки-знаки, где вещей кончается смысл, ткнулись в колючие иглы можжевельниковой гущи, и ест их одна только вещая птица: глухарь!»². А. Ремизов все гоголевское, что в нем было, назвал «огнем вещей»³.

Человек особенно окликает вещь и сосуществует с ней, возвращаясь в те времена, когда вода была прозрачнее, трава зеленее, фиалки пахучее тех, что воспевают поэты. Так Котик Летаев сосуществует с «маленьким, крашеным, деревянно пахнущим клоуном», «клоунчиком»⁴, хранителем памяти о голосе мамочки и о девочке, подарившей его Котику. И еще пример. Котика приподняли, и он сорвал с ветки куколку Рупрехта. Рождество прошло, но Рупрехт остался. Кнехт Рупрехт, слуга Рупрехт – спутник Св. Николая в немецком фольклоре. В письменных источниках XVII в. – персонаж во время Рождественского шествия в Нюрнберге. Он наказывал согрешивших. У него длинная борода, на нем меховая одежда. На рождественской елке в доме Летаевых алмазная куколка Рупрехта – знак памяти о памяти, образ возвратной древности. Казалось, что это «человекоглавое серебро – растечется; и встанет: огромный старик, весь в алмазах»⁵. Он похаживает по квартире, вмещиваясь в жизнь ее обитателей. Он даже прошелся «по Арбату, замешав-

¹ Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе // *Aequinox*. М., 1993. С. 70.

² Клычков С.А. Сочинения: В 2 т. / Вступ. ст. Н.М. Солнцева; сост. М. Нике, Н.М. Солнцева, С.И. Субботин, при уч. Г. Маквея. М.: Эллис Лак, 2000. Т. 1. С. 381.

³ Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж: б/и, 1978. С. 246.

⁴ Белый А. Котик Летаев. С. 405, 406.

⁵ Там же. С. 392.

шись в толпе; его видели в кондитерской Флейша; и в булочной Бартельса»¹. Он – как папа Котика: у Рупрехта шапка из котика и шуба из енота, у папы такая же огромная шапка и енотовая шуба. Рупрехт скрипит половицами, бегаёт по замерзшим носам. Своей елкой этот «мировой старик» подпирает Арбат, «точно звездными небесами»². Парадокс: в «Огненном ангеле» (1907) В. Брюсова бывший ландскнехт по имени Рупрехт – автор, а ангелоподобный Белый назван Генрихом.

Первейшее назначение игрушки – создать личное пространство, мир душевного порядка. В. Ходасевичу ставили в вину холодность («равнодушная усталость и меланхолический скептицизм»³, «деланное, неоправданное»⁴ и т.п.), но как он трогателен в строках: «Вот, открыл я магазин игрушек: / Ленты, куклы, маски, мишура... / Я заморских, плюшевых зверушек / Завожу в витрине с раннего утра»⁵ («Рай», 1913). Потому ему хорошо «в сумраке земном», он любит мир, во сне ему явится «ангел златокрылый»⁶. У И. Анненского: «Уж люди бы не улыбались, / Что с куклой я или сама с собой всё говорю»⁷. У В. Розанова: «Там – башмачки, куклы, там – Мадонна (гипсовая – из Казани), трепанные листы остатков Андерсена, один пустой корешок от “задачника” Евтушевского, больше всего картин – Васи: с какой веселостью относишь это в детскую кучу (за уборкой книг и всего – к переезду с дачи)»⁸. Или куклы Жени Люверс – они «тонули в мохнатых медвежьих шкурах, которых много было в доме»⁹.

¹ Там же. С. 393.

² Там же.

³ Гумилев Н. Письма о русской поэзии // Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. Т. 3. С. 144.

⁴ Лукницкий П.Н. Встречи с Анной Ахматовой: В 2 т. Paris: YMCA-PRESS, 1991. Т. 1. С.51.

⁵ Ходасевич В. Собрание стихов: В 2 т. / Ред. и примеч. Ю. Колкера. Paris: La Presse Libre, 1982. Т. 1. С. 79.

⁶ Там же.

⁷ Анненский И. Лаодамия // Анненский И. Стихотворения и трагедии С. 453.

⁸ Розанов В. Опавшие листья // Розанов В.В. О себе и жизни своей / Сост., предисл, коммент. В.Г. Сукача. М.: Моск. рабочий, 1990. С. 277

⁹ Пастернак Б. Детство Люверс // Пастернак Б. Избранное: В 2 т. Т. 2. С. 24.



Куклы хранят наши эмоции до конца наших дней. А. Паркау, поэтесса русской диаспоры Китая, рассказывает, как два «ходи» приносят в коробке кукольный театр: «Что ж, посмотрим... И куклы скажут, / Вот на сцене герой-полубог. / Китайночка хрупкая плачет, / Грустно ходи гнусит говорок. / Кукла-лев куклу-мальчика тащит, / Открывая кумачную пасть, / Дети-зрители глазки таращат, / Чарам сказки отдавшись во власть»¹ («Сказка веков»). «Чары сказки» нужны и взрослым. Е. Булгакова записала 26 февраля 1938 г. в связи со смертью жены Немировича-Данченко: «<...> жила какой-то выдуманной жизнью и играла в куклы до последнего дня»².

Взрослое увлечение театром марионеток в Серебряном веке было связано с приездом в Россию теоретика этого жанра Г. Крэга. С. Маковский вспоминал, как вместе с П.П. Сазо-

новым и его женой Ю.Л. Сазоновой-Слонимской «затеял кукольный театрик для тесного круга друзей <...> Решено было для начала поставить пьесу собственного изделия <...> Спектакль прошел с успехом»³. Он же был под впечатлением от постановки Сазоновым

¹ Русская поэзия Китая. С. 376.

² Елена и Михаил Булгаковы. Дневник Мастера и Маргариты. М.: ВА-ГРИУС, 2008. С. 423.

³ Маковский С. Николай Гумилев по личным воспоминаниям // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М.: Вся Москва, 1990. С. 94.

французской пьесы XVII в. «Сила любви и волшебства» в переводе Г. Иванова. Н. Гумилев написал марионеточную пьесу «Дитя Аллаха» (1917), в которой гедонизм бьет через край.

Кукла уравнивает отношения «человек – мир», а забытая кукла – показатель эмоционального надлома, что стало темой эмигрировавшего в Китай С. Сергина; его стихотворение «Чудо» начинается строкой «Первыми укладывались куклы», заканчивается – «С этих пор не раскрывала ноты, / Кукол перед сном не целовала»¹.

Кукла – паттерн поведения. Она вызывает из глубин подсознания подлинно добрые интенции. В сказке А. Линдгрэн «Принцесса, которая не желала играть в куклы» жила-была принцесса, которая не играла с роскошными куклами. Озабоченная королева-мать призвала доктора, девочку пичкали лекарством, но куклы по-прежнему вызывали отвращение. Однажды за калиткой замка принцесса увидела маленькую девочку в скромном ситцевом платье и с закутанной в тряпки куклой-чурбанчиком. Деревянная кукла восхитила принцессу, девочки обменялись куклами – и в коляске принцессы на розовой шелковой, вышитой цветами простынке уже лежала деревяшка с разбитым носом и нарисованными глазками. Как сказал Маленький принц стрелочнику, дети «отдают все свои дни тряпичной кукле, и она становится им очень-очень дорога, и, если ее у них отнимут, дети плачут...»². По сути, в героине Линдгрэн проснулось природное предназначение, первейший инстинкт материнства, о котором В. Гюго написал так: «Лелеять, наряжать, украшать, одевать, раздевать, переодевать, учить, слегка журить, баюкать, ласкать, укачивать, воображать, что нечто есть некто, – в этом все будущее женщины. Мечтая и болтая, готовя игрушечное приданое и маленькие пеленки, нашивая платяца, лифчики и крошечные кофточки, дитя превращается в девочку, девочка – в девушку, девушка – в женщину. Первый ребенок – последняя кукла»³. Это инстинкт общеприродный, он проявляется в каждой твари или большинстве тварей. В журнале «Вокруг света» была опубликована любопытная информация: если к тридцатидневным (это де-

¹ Русская поэзия Китая. С. 491, 492.

² Экзюпери А. Маленький принц / Пер. Н. Галь. М., 2004. С. 68.

³ Гюго В. Отверженные // Гюго А. Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1972. Т. 5. С. 117.

сять–двенадцать лет человека) крысам подложить муляжи новорожденных крысенышей (тот же чурбачок, деревяшка!), они начинают их вылизывать, нянчить подобно крысам-матерям¹.

Кукла – агент обучения. Например, перед тем как покинуть Сергиев Посад, паломники И.С. Шмелева («Богомолье», 1930–1931) покупают памятные пустяки, и Анюте выбирают набитую сеном трухой специально изготовленную безголовую куколку, чтобы девочка научилась шить.

Кукла – неременная помощница, пусть даже без инициативы с ее стороны. В «Анне Карениной» (1873–1877) описано, как за свист во время еды гувернантка-англичанка лишила Гришу Облонского сладкого пирога, а его сестра Таня испросила у англичанки соизволения накормить пирогом кукол, но накормила им Гришу. Герой «Кавказского пленника» (1872) Л. Толстого Жилин лепил кукол, дарил их дочке хозяина, а она в благодарность и с детской отзывчивостью подкармливала его, поила молоком и, в конце концов, помогла бежать.

Куклы-хранительницы связаны с тонким миром. Магическое восприятие куклы изначально свойственно, очевидно, всем национальным культурам. В ветхозаветные времена глиняные фигурки-куколки – культовые символы, от них зависела судьба рода, из-за них разыгрывались драмы. Когда Иаков решил отделиться от Лавана и тайно, посадив на верблюдов своих жен и детей, взяв свое богатство и скот, отправился в землю Ханаанскую, Рахиль – опять же тайно – прихватила с собой идолов отца. Лаван настиг беглецов и потребовал вернуть богов. Не подозревающий воровства Иаков пообещал, что «тот не будет жив» (Быт. 31:32), у кого Лаван найдет сакральные фигурки. Лаван обыскал шатры Иакова, Лии, Рахили, но все напрасно: Рахиль перепрятала богов под одеяло, села на них, сказалась больной, ибо у нее «обыкновенное женское» (Быт. 31:35). Столь значимы были эти глиняные куклы, что Рахиль опозорила отца перед мужем. В античности к статуям-куклам обращались с молитвой о военной удаче, здоровье детей, богатом урожае и проч. По преданию, Аристотель подарил Александру Македонскому ящик с восковыми куклами поверженных врагов, их копья были опущены, а мечи направлены в себя; открыть или закрыть

ящик нужно было с магическими словами.

В силу магического веществования кукла – неременный атрибут крестьянской повседневности. Она не менее значима всякой всячины, она уравнена в правах и с родной теткой, и с кобылкой, и с калачами: «Тень-потетень, выше города плетень; на полице трубица гороховая, как печи калачи, как огонь горячи, с печки упали, в горшочек попали. Кушайте, бояре, поварных щей. Тетка-божатка, сошей-ка рубашку, тоненьку, беленьку, косой вороток. Поеду я жениться, на сивке, на бурке, на соловой кобылке. Кобылка, кобылка, не сдерни овина; в овине Арина тклет полотно, перетыки-то кладет, да недотыкивает. Шапка-татарка поехала по лавкам; бей в доску да поминай Москву. Как на Вологде вино по три денежки ведро, хоть пей, хоть лей. Хоть окачивайся! Куколка, куколка, для ча долго не жила? Я боялась типуна. А типун-то не судья, а судья-то лодыга. Лодыгинны дети хотят улети за Иванов город»¹ и т.п. Хранительницы бесценны в народной среде с хваленых дедовских времен. Кукла с объемной грудью – залог дородности; она же с куколкой-младенцем – оберег при родах. В Мышкине, в музее льна, есть куколки-семиручки из льняной коstromы, бывают десятиручки. Таких дарили на свадьбу, чтобы молодая успевала по хозяйству, в поле, в воспитании детей, в заботах о муже и проч. Новобрачным дарили и оберегающую дом золь-



¹ Якутенко И. Детская доза // Вокруг света. 2013. № 10. С. 165.

¹ Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. / Подгот. Л.Г. Барга, Н.В. Новиков. М: Наука, 1985. Т. 3. С. 218.

ную куклу – ее голова набита печной золой. Чтобы был избыток, из мешочка с зернами делали куклу-крупеничку. Куклы отгоняли от дитя болезнь и злыдню. Кукол делали из лоскутков, и острые инструменты не применялись.

В сказке «Василиса Прекрасная» матушка перед смертью дарит дочке куклу: «Я умираю и вместе с родительским благословением оставляю тебе вот эту куклу; береги ее всегда при себе и никому не показывай; а когда приключится тебе какое горе, дай ей поесть и спроси у нее совета. Покушает она и скажет тебе, чем помочь несчастью»¹. Куколка помогает девочке пережить коварство мачехи («злая мачеха гонит меня с белого света»²), справиться с работой и в доме, и в избе Бабы-Яги, и у безродной старушки. Все заканчивается свадьбой Василисы и царя. Или сказка «Морской царь и Василиса Премудрая»: Василиса и купеческий сын бегут из дома Чуда-Юда, а куклы, посаженные по четырем углам горницы, сбивают с толку Чудо-Юдо, имитируя голос Василисы. Или сказка «Терешечка»: старик со старухой не имели детей, взяли колодочку (куклу), завернули в пеленку, положили в люльку, колодочка чудесным образом стала сыном Терешечкой, который «рос-подрастал, в разум приходил»³, рыбу ловил и проч.; он «мужичок не дурачок»⁴ – обманул Ягу.

Менее известны истории, в которых куклы охраняют человека от кровосмесительства. Кровосмесительство – сюжет хорошо известных мифов: Адонис был зачат своей матерью от ее отца, от Лота зачали его дочери. В нашей народной культуре этот грех упреждается, хотя все же крайне необычен в своде фольклорных сюжетов и ставит в тупик: с чего бы это родились такие сказки? В «Князе Даниле-Говориле» четыре куколки спасли девушку от подневольного сожительства с братом, в первую брачную ночь помогли ей скрыться под землю. В ярости брат отрубил куколкам головы и бросил в печь. В «Свином чехле» девушка-поповна, стремясь избежать венчания с собственным отцом, прибегла, по совету умершей матери, к помощи кукол. Перед венчанием по велению трех кукол земля рас-

¹ Там же. Т. 1. С. 127.

² Там же. С. 128.

³ Там же. С. 146.

⁴ Там же.

ступилась («Розступись, сира земля, щоб красна дівиця пішла у тебе!»¹), девушка оказалась в ином царстве, впоследствии ее берет в жены «царенко». Сказка «Царевна в подземном царстве» начинается с наказа царя и царицы сыну, «штоб йон, як яны умруть, жанився на сястре»². После смерти родителей царская дочь сделала трех кукол, они велели земле расступиться, девушка «правилась и пашла на тей свет»³. История заканчивается свадьбой с некротным царевичем.

В кукле-хранительнице есть культурный ген, отвечающий за целомудрие, чистоту помыслов и здравый смысл. Как Ж. Бодрийяр писал: «Всякая вещь, теряющая свою сущность, подобна человеку, потерявшему свою тень: она погружается в хаос и теряется в нем»⁴. Хорошо бы в кукольном и человеческом мирах хранительницам превозмочь злодеек.



¹ Там же. Т. 2. С. 314.

² Там же. С. 319.

³ Там же.

⁴ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. С. 13.

Фарфоровая статуэтка – вещь, штука, знак времени и нашей породы. И в спальне графини из «Пиковой дамы» (1833) были фарфоровые пастушки, и на этажерке в квартире Котика Летаева стояли фарфоровый пастушок и пастушка, и в маленьком кабинете Кити Щербацкой были куколочки старого саксонского фарфора.

Фарфоровые статуэтки диктовали стиль. К. Сомов гордился своей коллекцией фарфоровых комедиантов, мейсенская пластика – цитата в его картинах. Костюм для балерины из «Петрушки» (1911) А. Бенуа скопировал со статуэтки гарднеровского фарфора. Эскизы балетов 1910-х годов были ориентированы на поэтику фарфоровой статуэтки. Это и поставленный на благотворительном балу редакции «Сатирикона» 20 февраля 1910 г. «Карнавал» (музыка Р. Шумана, балетмейстер М. Фокин, художник Л. Бакст). Это и «Видение розы» (музыка К.-М. Вебера, балетмейстер М. Фокин, художник Л. Бакст), премьера прошла 19 апреля 1911 г. в Монте-Карло. Это и «Бабочки» (музыка Р. Шумана, балетмейстер М. Фокин, художники Л. Бакст, М. Добужинский), премьера состоялась 14 апреля 1914 г. в Монте-Карло.

Фарфоровый значит изящный. У О. Мандельштама эти лексемы синонимичны: «Тогда изящнейший фарфоровый портной <...>»¹ («Египетская марка», 1928). «Фарфоровая» – комплимент женщине. В фарфоровой плоти отмечена особая эстетическая привлекательность. В начале XVIII в. в Саксонии из неглазурованного фарфора начали делать паросских кукол. Их лица впечатляющей белизны, как паросский мрамор. Читаем у Гумилева: «Ее фарфоровое тело / Томит неясной белизной, / Как лепесток сирени белой / Под умирающей луной»² («Портрет», <1917>). В «Часах» (1908) А. Ремизова есть Костя – влюбленный в Лидочку «идиот» и «дурак». Лидочка – девушка фарфоровой породы, а он «впился в нее губами, и целовал ее в ее сахарные уста и <...> закусил ее сахарно-выточенный фарфоровый носик...»³. Н. Берберова так передает свое впечатление от фиалковых глаз, детских рук, женственной фигуры, прелести легкого заикания Г. Кузнецовой, с которой она встретилась у

Буниных зимой 1926–1927 г.: «Она тогда мне показалась вся фарфоровая <...>»¹.

В Китае фарфоровых кукол начали делать в X–XII вв., по утонченности с ними не могли сравниться никакие другие. Кукол с головками из глазурованного фарфора называли China Doll, хотя эти головки делались в Дании, а собственно куклы собирались в Германии. Итак, «китайская» и «фарфоровая» в кукольной истории тоже синонимы. Ю. Крузенштерн-Петерек имела это в виду, когда описала в «China Doll» по-русски больную душу музыканта-эмигранта и его последнюю надежду – китайку: «На рассвете кантонском, после ночи крошечной, / Узкоглазая девушка. Он ее называл “China Doll”»².

Но куда привлекательней философская коннотация образа. В фарфоре выражали представления о сущем. Для Елизаветы Петровны изготовили мейсенские аллегории «Четыре части света», «Времена года», «Четыре стихии», «Пять чувств». Всадница Европа лицом походила на императрицу.

Для человека попроще фарфор – знак его присутствия в вибрирующем бытии. У Г. Иванова читаем: «Венецианское зеркало старинное, / Вкруг фарфоровыми розами увитое...» («Заставка», 1913), «Мне улыбается Эрот / С фарфорового циферблата»³ («В широких окнах сельский вид...»). У А. Белого: «Посмотришь в окно – / часы из фарфора с китайцем» («Заброшенный дом», 1903). У М. Кузмина: «Два веночка из фарфора, / Два прибора на столе, / И в твоём зеленом взоре / По две розы на стебле»⁴ («Форель разбивает лед», 1929). Даже небо было фарфоровым: «Когда цветут абрикосы / И небо, как фарфор»⁵ – так сказал в шанхайской поэме «Луна» поэт-эмигрант К. Батулин. В «Дуинских элегиях» (1912–1922) Р. Рильке вечер – фарфоровый. В «Удивительном Волшебнике из страны Оз» (1900) Л.Ф. Баума есть фарфоровая страна, в ней из фарфора люди всех сословий, домашняя живность, амбарчики, заборчики и проч. Понятна привязанность к фарфору, хотя странно хотение соизме-

¹ Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 81.

² Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 385.

³ Ремизов А.М. Часы // Ремизов А.М. Узлы и закруты. Петрозаводск: Карелия, 1990. С. 130.

¹ Берберова Н. Курсив мой. С. 300.

² Русская поэзия Китая. С. 265.

³ Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 66, 107.

⁴ Кузмин М. Избранные произведения. С. 294.

⁵ Русская поэзия Китая. С. 91.

рить даже свой статус с фарфором. Так, у И. Северянина есть строка: «Меня положат в гроб фарфоровый»¹ («Мои похороны», 1910).

Через фарфор выражали философию собственной жизни. Например, книгу «Путем зерна» (1920) Ходасевич хотел назвать «Фарфоровый венок». Редко фарфоровая статуэтка – аллегория чуждой, отвергаемой философии. Саша из «Письмовника» (2010) М. Шишкина рассуждает примерно так: пастушок вечно тянется поцеловать пастушку – и это страшно своей статичностью и невозможностью, все тянется и только тянется, и потому в жизни Саши не должно быть фарфорового. Поразительное сходство с ощущением Н. Гумилева. В его «Я вежлив с жизнью современною...» (1913) есть то же отторжение вечной неподвижности галантных фарфоровых композиций: «Всегда недвижимые качели, / Где даме с грудью выдающейся / Пастух играет на свирели»; поэт со своими идеалами «победы, славы, подвига» словно «идол металлический / Среди фарфоровых игрушек»². В противоположность Гумилеву и Шишкину в «Кукольной маркизе» (<1933>) В. Обухова рассказывается о «фарфоровой крошке» – «пленница» дома, замкнутого статичного мира, она слушает песню о бродягах и скитальцах, и перед ее глазами возникают «королевские армады»³ и командоры. Стихотворение посвящено поэтессе харбино-шанхайской эмиграции Н. Резниковой.

Как правило, вопреки своей хрупкости фарфоровые фигурки призывают к гедонизму. С середины 1730-х годов полюбились фарфоровые итальянцы: Панталоне, Коломбина, Скарамуш и проч. Сохранилось двенадцать фигурок саксонских ремесленников конца 1740-х. Все чистенькие и веселые, даже появившиеся позже рудокопы – в парадных костюмах и с музыкальными инструментами. Драматизм был не в моде. В начале второй половины XVIII в. в моду вошла пастораль – и появились пастухи и пастушки. В пору кризиса, после окончания Семилетней войны (1763), рынок захватили пухлые младенцы, детки-садовники и т.п. Все они призывали к радости и безмятежности, что совпало с откликом на галантно-пасторального А. Ватто. Этот отклик был и в XX в. Как писал Г. Иванов: «Спешат

¹ Северянин И. Тост безответный. С. 50.

² Гумилев Н. Сочинения. Т. 1. С. 194.

³ Русская поэзия Китая. С. 350–351.

влюбленные к ладье – скользить в таинственную даль... / О, подражатели Ватто, переодетые в маркизов, / Дворяне русские, – люблю ваш доморощенный Версаль»¹ («О, празднество на берегу, в виду искусственного моря...», <1915>). «Отплытием на остров Киферу» (1717) Ватто открыл мир любви и неги, создал идеал застывшей томной прелести и статичной благодати. Хотя в «Я вежлив с жизнью современною...» Гумилев ею не удовлетворился, но он доброжелательно отметил «почти физическое чувство довольства»² в стихах книги Г. Иванова «Отплытие на о. Цитеру» (1911, т.д. – 1912), эмоционально отвечающих миру Ватто.

Уют и наивность фарфоровых фигурок могли быть и откликом на стиль бидермайер (bieder – простодушный, обывательский), воспринявший от Ватто изысканную простоту и перешедший из европейского XIX в. в русский XX в. Например, его цитата – в ироничной манерности фарфоровых дам и кавалеров, в красоте роз и ваз натюрморта С. Судейкина «Фарфоровые фигурки» (около 1937). Здесь явный диалог неопрimitивизма и бидермайера. У Б. Кустодиева («Дети в маскарадных костюмах», 1909) мальчик в белом парике и голубом камзоле и девочка с веером, с голубой ленточкой на шейке, в платье с голубым лифом и оранжевой юбкой, отделанной голубыми бантами, – реплика фарфоровых статуэток галантного века. Прямо или опосредованно в фарфоровый мир могли перекочевать настроения французских графиков времени рококо, в работах которых метафорами любви были безмятежность, праздность и кокетство, полутень парков, дамы на качелях и, конечно, галантность, в XVIII в. оформившаяся в концепцию бытия: «Галантный султан» (1768) Л. Альбу и его же «Галантный булочник» (1770-е) или «Галантный хирург» (1770-е – 1780-е) Ф. Триера и т.д.

Философию фарфоровой статуэтки хорошо объяснил Г.К. Честертон («В защиту фарфоровых пастушек», 1901). Жизнь пастушек и пастухов радостна при Феокрите, Вергилии, Катулле, Данте, Сервантесе, Ариосто, Шекспире. Фарфоровые пастушки существуют больше веков, чем каменные и медные кумиры язычества. «Веками сменяли друг друга самые гордые, самые смелые идеалы

¹ Иванов Г. Собр. соч. Т. 1. С. 143.

² Гумилев Н. Письма о русской поэзии // Гумилев Н. Сочинения. Т. 3. С. 102.



силы и разума, но мечта о современном крестьянине жила и воплощала по-своему мысль о том, что есть достоинство в простоте и в труде. Аристократу невредно было верить, что, если мудрость и невинность недостижимы для него, ими, по крайней мере, тайно владеют бедные»¹. Неважно, что пастух из пасторали «и умом, и умытостью»² мало похож на настоящего. В пасторали есть свой жизненный смысл, и Честертон заострил вопрос о цивилизационных ориентирах: «<...> не оскудел ли мир, когда перестал верить в счастливых пастушков?»³. Если Х.Л. Борхес считал, что истории Честертонна о приключениях пастора Брауна отражают внутреннюю

борьбу автора, стремящегося разумом объяснить необъяснимое⁴, то эссе Честертонна о фарфоровых пастушках, надо полагать, отражает согласие с собой и желание отбросить всякую рефлексию.

Фарфоровая пастушка или фарфоровая дама одинаково милы. Они равны нам и никогда не выше нас, что отличает их от аристократичных – будь то дама или не дама – фигурок Д. Чипаруса, восхитившего мир в 1920–1930-е элифантинной техникой: выполненные из слоновой кости и бронзы в стиле art deco, с тонкими запястьями, маленькими плечами, грациозными шеями, артистичной

¹ Самосознание европейской культуры XX века / Сост. Р.А. Гальцева. М.: Изд-во политической литературы, 1991. С. 212–213.

² Там же. С. 212.

³ Там же. С. 213.

⁴ Борхес Х.Л. О Честертоне / Борхес Х.Л. Проза разных лет / Сост., предисл. И. Тертерян, коммент. В. Дубина. М.: Радуга, 1984. С. 215.

пластикой, они столь породисты, что рядом с ними посетители современных антикварных салонов – само несовершенство. К слову, Чипарус вдохновлялся от стиля Добужинского, Бакста, Бенуа, от поэтики русских сезонов Дягилева. В его персонажах есть и В. Нижинский, и И. Рубинштейн. Ту же пластику див с их чувственным эротизмом и ангелоподобными лицами запечатлели в своих элифантинных фигурках Ф. Прайс, О. Поэртцель, К. Колине, П. Филипп, Б. Зак, М. Бурен, А. Келети и др.

Редко в фарфоровой изысканности отмечают снобизм, более подходящий дамам Чипаруса. Например, в «Цветах маленькой Иды» (<1923>) Е. Васильевой кукла презирает картонного Паяца:

Такой неловкий, такой комичный
И плоский, плоский, как картон,
Со мною, куклой вполне приличной,
Заговорить решился он.
Я – как живая, я из фарфора, –
А он картонный и смешной,
Без разрешения, без уговора
Вдруг перешел на «ты» со мной!¹



Недоступность в фарфоровых фигурках – не более чем поза. Например, в фарфоровом идоле из «Подожла. Я волнения не выдал...» (1914) А. Ахматовой.

Слоновая кость и бронза – долговечный материал, фарфор хрупок. По незащищенности с фарфоровыми фигурками могут сравниться разве что кондитерские куколки: мыши с легкостью необыкновенной перегрызли сахарных и пряничных куколок Мари Штальбаум, а среди них были пастух с пастушкой, почтальоны,

¹ Женская драматургия Серебряного века. С. 527.

ребенок в колыбельке, «четыре пары красиво одетых мальчиков и девочек, танцевавших русский танец»¹. В подтексте «Фарфорового павильона» (1918) Гумилева есть это ощущение фарфоровой хрупкости бытия². У Ю. Крузенштерн-Петерец читаем о кладбищенских цветах: «Твои же пытаются цвести на могилах / Фарфоровой хрупкой печалью»³. Фарфор как символ конечности жизни показан в рассказе Г. Иванова «Фарфор» (1933): «Пастушки и маркизы, чашки и вазы, попугаи и китайские мандарины лежали на этом полу, как расстрелянные в братской могиле. Снег уже полужамел их, но то там, то здесь еще виднелись то райская голубизна севра, то пунцовые розы Мейсена, <...> то манерная улыбка, отражающая блаженную праздность, изящное ничегонеделанье, раззолоченный сон ума и души...»⁴; фарфоровые пастушки и маркизы опошляются реальностью 1917 г. – в Петербурге появилось много старинного фарфора вместе с семечками, солдатскими фуражками и анархистами, в мелочных лавках мейсенские пастушки, поселанки, маркизы, амуры располагались рядом с мылом и ящиками из-под сахара.

Но достаточно сантиментов. Литературный мир фарфора не только жертва суровой реальности. В нем есть дихотомия. Слова «старинный фарфор» вызывают у Иванова и отвращение. Похожая на «фарфоровую фигурку XVIII века» девушка с выражением «жеманно-грациозным» на лице фарфоровой белизны, со смехом, «будто китайские фарфоровые колокольчики звенят»⁵, была очень даже защищенная: она – революционерка-провокаторша.

Предостережением звучит и наказ Чернушки не отвлекаться на фарфоровых куколок и не поддаваться их призывам, когда поставлена насущная цель. «На убранном столе перед зеркалом, – пишет А. Погорельский, – Алеша увидел две фарфоровые китайские куклы, которых вчера он не заметил. Они кивали ему головою; но он вспомнил приказание Чернушки и прошел, не останавливаясь,

¹ Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и мышинный король. С. 61.

² Солнцева Е.Г. Китайские мотивы в «Фарфоровом павильоне» Н.С. Гумилева // Вестник РУДН. 2013. № 4. С. 72–80.

³ Русская поэзия Китая. С. 271.

⁴ Иванов Г. Собр. соч. Т. 2. С. 447.

⁵ Там же. С. 441, 444.

однако не мог утерпеть, чтоб мимоходом им не поклониться. Куколки тотчас соскочили со стола и побежали за ним, всё кивая головою. Чуть-чуть он не остановился – такими они показались ему забавными, но Чернушка оглянулась на него с сердитым видом, и он опомнился. Куколки проводили их до дверей и, видя, что Алеша на них не смотрит, возвратились на свои места»¹. В результате со стены сошли рыцари и загородили Алеше и Чернушке дорогу. Потом Чернушка сказала: «Сегодня ты был умен, хотя неосторожно поступил, поклоняясь фарфоровым куклам. Если б ты им не поклонился, то рыцари остались бы на стене»².

И в заключение о том, что на задворках темы. Мужская фарфоровость равнозначна эвфемизму, без которого жизнь слишком брутальна. Но мужская фарфоровость побуждает и к юмористической снисходительности. «Маленького роста, напоминающий фарфоровую статуэтку, с огромными томными и темными глазами, Кузмин любил подкрашивать губы, чуть припудривал лицо и носил туфли на высоких каблуках»³ – таков Кузмин в книге О. Высотского о своем отце Н. Гумилеве. По воспоминаниям художника и искусствоведа М.В. Бабенчикова, Судейкин был похож на «фарфоровую статуэтку или игрушечного барабанщика»⁴. М.В. Нестеров записал о С. Есенине: «<...> молодой, лет двадцати, кудрявый блондин с каким-то фарфоровым, как у куколки, лицом»⁵. Речь шла о приеме Есенина и Клюева – «сказителей» – у великой княгини Елизаветы Феодоровны 12 января 1916 г. Накануне поэтов обрядили в соответствующие костюмы. А.Р. Изряднова вспоминала: «Сшили они себе боярские костюмы – бархатные длинные кафтаны; у Сергея была шелковая голубая рубаша и

¹ Погорельский А. Черная курица, или Подземные жители. М.: Махаон, 2006. С. 29.

² Там же. С. 29.

³ Высотский О. Николай Гумилев глазами сына. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 89.

⁴ Бабенчиков М.В. Счастливые дни юности... / Публ. С.В. Зыковой // Встречи с прошлым. Вып. 4. 2-е изд. М.: Советская Россия, 1987. С. 177.

⁵ Нестеров М.В. О пережитом: 1862–1917 гг.: Воспоминания / Подгот. текста М.И. и Т.И. Титовых, В.Н. Тороповой, В.Ф. Тейдер. М.: Советский художник, 2006. С. 486.

желтые сапоги на высоком каблуке, как он говорил: “Под пятой, пятой хоть яйцо кати”»¹. Скорее всего, Есенин был похож на фарфорового царевича.

СОЛДАТИКИ

Это кто такой красавчик?.. Английский гвардеец, нюрнбергский солдат, русский гусар. И пограничник, как у И. Елагина: среди матрешек, кукол в колясках, пожарников, прыгунов-дрыгунов – «Пограничник с ружьем»¹. И самурай, как у В. Иванова: «Под зеленым светом газа в длинной лавке / Среди зеркал и гребенок стоит игрушка: / Разодетый самурай под цветущей вишней / Чертит на дереве заветное имя»².

Солдатики – это серьезно. От собрания солдатиков принца Оранского пошел нидерландский боевой порядок. У игрушечных войн, как правило, настоящая тактика и стратегия, о ведении «оловянного» боя Г. Уэллс написал книгу («Little Wars», 1913).

Солдатики – желанный подарок. Японским мальчикам до пятнадцати лет пятого мая дарят кукольных воинов. Мария Медичи подарила будущему Людовику XIII коллекцию из трехсот солдат. В Лувре есть картина М. Буланже «Маленький Людовик XIII играет с отцом и братом в сражение при Ивре». Фриц Штальбаум мечтал о рождественском подарке – «прекрасных солдатах, которые будут маршировать», храбро защищать крепость от неприятеля, «громко стрелять из пушек»; он получил целый эскадрон гусар «в ярко-красных, с золотом мундирах», они «размахивали серебряными сабельками и сидели на таких чудесных белоснежных конях, что можно было подумать, что и кони были сделаны из чистого серебра»³. Мальчик Виктор из «Детства Никиты» (1922) А. Толстого под елкой нашел полк солдат с пушками и палатками. Маленький герой И. Шмелева в Рождество решает подарить бедному Пискуну – из тех, что живут «за окнами», – солдатика, «без головы которого»⁴, а бедняжка Козетта В. Гюго была счастлива уже тем, что укутывала в лоскутки и убаюкивала оловянную сабельку.

Солдатики – забава бедных и богатых. С солдатиками играли венценосцы. Миниатюрная оловянная артиллерия Петра Первого, коллекция солдатиков Петра Третьего, солдатика будущего импе-

¹ Елагин И. Игрушка // Елагин И. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 127.

² Иванов В.Н. Игрушка (Японские стихи) // Русская поэзия Китая. С. 213.

³ Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и мышинный король. С. 8, 11–12.

⁴ Шмелев И.С. Праздничные герои // Шмелев И.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 8 (доп.) / Сост., предисл. Е.А. Осьминой. М.: Русская книга, 2000. С. 240, 243.

¹ Изряднова А.Р. Воспоминания // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Вступ. ст., сост., коммент. А.А. Козловского. М.: Художественная литература, 1986. Т. 1. С. 145.



ратора Николая Первого, солдатики его брата Михаила... В детской комнате Николая II были полки оловянных солдатиков, часть коллекции – от ювелирной фабрики К. Фаберже. В сергиево-посадском музее игрушки есть солдатики цесаревича Алексея – русские, германские, французские; есть пасхальное яйцо с фигурками солдатиков в формах лейб-гвардии Московского и Финляндского полков. Картонная армия Людовика XIV насчитывала двадцать эскадронов, десять батальонов. У сына Наполеона было сто семнадцать солдатиков – из глины и золота. Есть картина И. Лейболда «Наполеон с сыном играют в солдатиков, расставленных на карте в кабинете императора в Тюильри».

На этажерочке в комнате Котика Летаева стояли солдатики: «<...> оловянные гренадеры мои серебрятся мне лицами...»¹. А. Белый, будучи и взрослым, играл в оловянных солдатиков. Как Питер Пэн, он всю жизнь пребывал в стране Неверленд. Из воспоминаний Л. Ивановой о «башне» Вяч. Иванова: «Как-то при разговоре со мной Белый открыл, что мне нравится играть в солдатики. Это привело его в восторг. Он объявил, что это его любимая игра. На Башне была одна полупустая комната, где висели кольца для моей гимнастики, где я играла на скрипке и где стоял очень длинный раздвижной стол. Этот стол сделался нашим царством. Мы завели целые армии разнообразных солдатиков, разных наций и родов войск – пехоты, артиллерии, кавалерии. Из чего попало было создано что-то вроде крепостей: моя с одной стороны стола, его – с

¹ Белый А. Котик Летаев. С. 330.

другой; происходили бои, при которых мы стреляли по враждебному войску горохом из минискольных пушек. Это увлечение у Белого длилось довольно долго. Он не раз привозил новых солдатиков, приезжая в Петербург. Но в один прекрасный день произошла драма. В своей крепости я нашла солдатика из вражеского войска: стало быть, шпиона. Из прочитанных рассказов военных приключений я знала, что шпионов казнят, и повесила солдатика на стене крепости, чтобы враги его видели. Когда Белый явился, он был потрясен и молча убежал в свою комнату. Я была смущена, но объяснений между нами не произошло, а игра прекратилась»¹. Его согласие с солдатиками, очевидно, мало чем походило на игру в солдатики. Они составляли не меньшую суть его мира, чем философствование о мире. В них было что-то личное, и они же открывали ему «тончайшие проблемы познания», пути философии – не «законченной дисциплины», не «абстрактнейших рассуждений о предмете», а философии древних времен, о непосредственности которой он писал с такой любовью: «сама энергия стремления, сам пафос, который заставляет нас что-то искать», «сливалась с жизнью», «не противопоставляла себя общему жизненному потоку»² и т.д. (доклад «Философия культуры», 1920).

Солдатики феноменологичны. О них живет тактильная, зрительная, обонятельная, звуковая память. А. Бенуа, влюбленному в деревянные солдатиков, которые продавались на любом рынке, вспоминалась их яркая раскраска – голубые мундиры с желтыми пуговицами и белые штаны; вспоминался их запах, «которым густо были напитаны игрушечные лавки»³. Он более всего любил барабанщика – тот выстукивал дробь у своей будки, надо только повертеть за встроенную в подставку ручку.

Солдатики – самые достойные из кукольного народа, они бескорыстные, без намека на слезливость, неизменно вежливые. Те, что в кукольной стране стояли на часах у ворот из миндального печенья и обсахаренных фруктов, конечно, отдали честь Щелкунчику и Мари.

¹ Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце. М.: РИК «Культура», 1992. С. 34–35.

² Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст., прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 312, 313.

³ Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. I, II, III. С. 211.



Солдатики лишены банальных легенд, вроде тех, которые тянутся за пьеро, арлекинами, мальвинами, барби и проч. Но их мир не менее насыщен и более насыщен. Он очевиден. У А. Бенуа читаем о солдатах, что «продавались в коробках, в которых обыкновенно помещались еще всякие другие вещи: холщовые палатки, которые можно было расставлять, пушки на колесах и т.п. Все это было страшно интересно, и я действительно блаженствовал, когда расставлял все это на столе, создавая себе иллюзию, что все это настоящее. Если же к этому прибавлялись оловянные тонко-ажурные кусты и деревца, а также те восхитительные домики, которые папа мне вырезал и клеил, то иллюзия правды становилась еще полнее»¹.

Солдатык – эталон красоты. Как улан в «Тамбовской казначейше» (1838): «Он был мужчина в тридцать лет; / Штабротмистр, строен, как корнет; / Взор пылкий, ус довольно черный; / Короче, иде-

ал девиц, / Одно из славных русских лиц»². Все деревянные гусары – как на подбор. Таких красавцев мастера резали сразу начисто. К слову, они появились после победы над Наполеоном. Солдатык, как правило, широкогруд, без пивного живота, не сутулится, мундир на нем не висит. «Стойкий оловянный солдатык» (1838) Г.-Х. Андерсена начинается со слов восхищения двадцатью пятью

¹ Там же. С. 220.

² Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. / Вступ. ст. В.Э. Вацуры, В.А. Мануйлова. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 2. С. 440.

солдатами: «<...> ружье на плече, голова прямо, красный с синим мундир – ну, прелесть что за солдаты!»¹.

Но что делать некрасивым? Как правило, нет кукол-уродин. Но солдатыку можно быть уродливым.

Во-первых, в некрасивости есть неразгаданность. Во-вторых, осознание своей некрасивости – стимул к самореализации. Гумилев косил, его череп был сужен кверху, он шепелявил – и он знал, что некрасив, сравнивал себя с Терситом, а тот был еще и хромоног. Как говорила А. Ахматова: «А Терсит был косоглаз, с узким черепом, горбат»². Но Гумилев стал мэтром поэзии и воплощением мужественности, о себе юном писал: «некрасив и тонок», но «колдовской»³, дождь останавливал словом («Память», 1921).

В конце концов, некрасивые находят свой привлекательный тип поведения. И. Чиннов так выразился о внешности А. Ремизова и Л. Толстого: «С ним произошло вот что. Взглянувши однажды на себя в зеркало, он понял, что при такой наружности надо что-то предпринять. Это же случилось и со Львом Толстым. Как-то, когда ему было лет тридцать, он во фраке увидел себя в зеркале. Такая физиономия! И Лев Толстой, умная голова, решил – никаких фраков. Рабочая блуза, борода. И все встало на место. Так же поступил и Ремизов. Отказался от пиджаков, галстуков. Надел блузу и стал паясничать и фиглярничать, выступая шутлом гороховым»⁴. Стекланный глаз Д. Бурлюка – метка его стиля.

Некрасивые – и мужчины, и женщины – возбуждают чувственность. С одной стороны, Есенин допускает, что некрасивого полюбить не просто: «Ты меня не любишь, не жалеешь, / Разве я немного некрасив?», с другой – она «от страсти млеет», а он ее любит «не очень»⁵ («Ты меня не любишь, не жалеешь...», 1925). В «Серебряном голубе» (1909) А. Белого эстет-народолюбец зачарован рябой, безбровой, косоглазой Матреной. В «Леночке» (1910) А. Куприна

¹ Андерсен Г.-Х. Стойкий оловянный солдатык // Андерсен Г.-Х. Сказки и истории: В 2 т. / Сост. Л. Брауде, вступ. ст. Т. Сильман. Л.: Художественная литература, 1969. Т. 1. С. 126.

² Лукницкий П.Н. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 2. С. 6.

³ Гумилев Н. Сочинения. Т. 1. С. 288.

⁴ Чиннов И. Я сам с собою говорю по-русски // Чиннов И. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 152.

⁵ Сергей Есенин в стихах и жизни: Стихотворения. 1910–1925. С. 342.

старейший полковник вспоминает о своей влюбленности в некрасивую девушку. Р. Най придумал, что шекспировская смуглая леди сонетов – мулатка из Вест-Индии с африканской кровью, «по общим меркам отнюдь не красавица»¹. Подобных примеров много. В рассказе «Противоречивые мысли по поводу одной некрасивой женщины» Г. Маркес описывает случайную встречу в кафе с некрасивой незнакомкой, которая к тому же неумеренно поглощала мороженое. Вопреки здравому смыслу герой влюбляется: «Видимо, когда все мыслимые границы некрасивости нарушены, она совершенно неожиданно становится привлекательной», мужчина может перед такой женщиной «оцепенеть», как перед совершенной, «она возбуждала во мне те же чувства, что и самая пленительная, самая обольстительная дама»². Северянин как выдохнул: «О, добрый взгляд! О, лисья шубка! О, некрасивых красота!»³ («Нарва», изд. 1923).

Вселенная некрасивых отличается от вселенной красавчиков и красавиц, как «вселенная кошки отличается от вселенной муравья»⁴. Жизнь уродливого солдатики похожа на сериал, в котором нет щегольства, есть героика, трагедия, мелодрама.

Р. Якобсон полагал, что наследие Андерсена (впрочем, как Шиллера, Гофмана, Гейне, Гете) было бы ущербным, если бы он «на четвертом десятке сошел со сцены»⁵ («О поколении, растратившем своих поэтов», 1930). Все-таки Андерсен создал «Стойкого оловянного солдатики» задолго до сорока. Герой одноног – на вторую ногу не хватило олова. Одноногость солдатики компенсировалась стойкостью. Сюжет сказки насыщен событиями, и все они каждый раз выявляют эту стойкость. Но герой Андерсена все же беспомощен перед судьбой: от сквозняка он полетел вниз с третьего этажа, уличные мальчишки отравили его в плавание в лодке из газеты, к нему привязалась крыса, она гналась за ним и требовала от него паспорт, он попал в водопад, потом он стал то-

¹ Най Р. Покойный господин Шекспир. М.: Эксмо, 2007. С. 380.

² Маркес Г. Палая листва. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 198, 199.

³ Северянин И. Тост безответный. С. 305.

⁴ Камю А. Абсурдный мир. Вместо введения. С. 61.

⁵ В.В. Маяковский: pro et contra: Антология / Сост., вступ. ст., коммент. В.Н. Дядичева. М.: Русский Путь, 2013. Т. 2. С. 616.

нуть, потом его проглотила рыба, потом в чреве рыбы он оказался сначала на рынке, затем на кухне и благодаря кухарке вновь увидел свет. Порой он дрожал, ему было страшно, но держался стойко и «даже глазом не моргнул»¹. Наконец, он увидел себя в той же комнате, с теми же детьми, с той же танцовщицей. Потом он попал в печку, куда, подхваченная ветром, полетела и танцовщица. Жестокая история, в которой, очевидно, сказалось отношение робкого и вообще-то некрасивого Андерсена к недостижимой Люсиль Грант.

У Г. Иванова есть такие стихи: «О муза! Гофмана я развернул вчера / И зачитался до рассвета»²

(«Мгновенный звон стекла, холодный плеск воды...»). «Щелкунчиком» зачитываются в любом возрасте. Щелкунчиков мастерили с XVII в. Их статус – национальная игрушка. Когда рудное дело перестало быть хлебным, шахтеры из деревни Берхтдесгаден, что под Мюнхеном, взялись за создание игрушек, так появился щелкунчик. В Рождественском музее Роттенбурга собрано более 450 щелкунчиков. Герой Гофмана героичен, некрасив (и Гофмана красавцем не назовешь). Щелкунчик, как оловянный солдатик Андерсена, много чего претерпел.

Мари Штальбаум видит рождественский подарок отца – нескладную нюрнбергскую куклу из дерева: «<...> невысокого роста, с большим животом, маленькими тонкими ножками и огромной головой»; привлекательной была лишь одежда: «лиловая гусарская курточка с множеством пуговиц и шнурков, такие же рейтузы и высокие лакированные сапоги, точь-в-точь такие, какие носят



¹ Андерсен Г.-Х. Стойкий оловянный солдатик. С. 130.

² Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. I. С. 233.

студенты и офицеры»¹. Мари как-то сразу оценила добродушное лицо Щелкунчика, его излучающие дружелюбие светлые зеленые глаза. Фриц, напротив, увидел в Щелкунчике только маленького уродца. Более того, он усугубил его уродство – большим орехом сломал Щелкунчику три зуба и челюсть.

Но не красавцы-гусары Фрица, а Щелкунчик проявил беспримерную храбрость. Для солдатика все же главное не щегольство, а смелость. Пусть даже неуместная, как в сказке Дж. Родари «Путешествие Голубой Стрелы» (1964). Решительный кукольный Генерал из истории Родари поддерживает намерение кукол убежать в новогоднюю ночь из магазина старой Феи. Его жажда подвига экстазная, темперамент пылкий, его поступки излишние и говорят о готовности ввязаться в какую-нибудь историю. Он затевает небольшую войну на четверть часика, поскольку пушки заржавели. Своим видом и выкриками о неприятеле он будоражит войско, и игрушечные артиллеристы разворачивают пушки в боевом порядке, стрелки заряжают ружья, офицеры командуют и покручивают усы и т.п. Пушки проваливаются в яму, а Генералу приходит конец: он теряет смысл своего блистательного существования, цепенеет, буквально превращается в снежную статую. При внешнем сходстве этого случая с сюжетом о Бородавкине из «Истории одного города» (1870) М.Е. Салтыкова-Щедрина (тот в раже утопил пушки в болоте), разница существенная. Генерал благороден, Бородавкин злобен. Солдатики за Генералом следуют, а оловянные солдатки, составившие, казалось бы, благонадежный резерв войска Бородавкина, не откликнулись на его призыв, и атака горы Свистухи захлебнулась.

Храбрость Щелкунчика уместна, а гусары Фрица осрамялись. Под натиском мышинной артиллерии они бежали с поля битвы. Даже три паяца, Полишинель, трубочист, два тирольца и барабанщик бесстрашно бросились в бой. В наказание Фриц сорвал с шапок своих любимцев кокарды и на год запретил им играть походный марш (красавчики – везунчики: позже он сменил гнев на милость и пожаловал им высшие знаки отличия – султанчики из гусиных перьев).

Не к этим гусарам, не к гламурным куклам, а к Щелкунчику Мари проявляет истинную человечность. Она спасает его от мы-

¹ Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и мышинный король. С. 15.

шинных зубов – отдает мышам свои конфеты, сахарных и пряничных куколок. А он, уродец, – проводник в мир невидимой никому, кроме Мари и старика Дроссельмейера, реальности. Он расколол орех Кракатук, справился с колдуньей Мышальдой и ее сыном, оказался заколдованным принцем кукольного царства. Для Гофмана он не менее значим, чем солдатик для Белого: Щелкунчик – сущность молодого Дроссельмейера, жениха повзрослевшей Мари. Тот даже орехи щелкал, как Щелкунчик: «<...> самые твердые не могли устоять против его зубов. Правой рукой клал он орехи в рот, левой дергал себя за косу, раздалось – крак! – и орех рассыпался на кусочки»¹.

История более затейливая, чем фольклорная сказка. Сюжет-прихоть в духе «фантастически гротескных листов Калло»², которые Гофман полюбил за сродство были и небылицы, за фантастичность в повседневности. И А. Бенуа писал о них: «прямо-таки неисчерпаемый и достовернейший материал»³ для изучения быта Италии и Франции первой трети XVII в. Все, что случилось с Мари и Щелкунчиком, очевидно для одних и невероятно для других. Первые могут, как писал Гофман, «отдаться задорной, причудливой игре не в меру, быть может, озорливой колдовской силе», вторые жизнь принимают «всерьез и торжественно»⁴ (предисловие к «Принцессе Брамбилле», 1820).

Гофман считал, что настоящая сказка состоится только тогда, когда в основе ее есть «какой-нибудь философский взгляд на жизнь»⁵. В «Щелкунчике» это неоднозначность бытия, что-то вроде четвертого измерения, все же связанного с нашей трехмерностью. Щелкунчику открыт параллельный мир. И господину Дроссельмейеру – чиновнику, часовщику, волшебнику – он открыт. Как пишет М. Шемякин – автор концепции, декораций, костюмов балета «Щелкунчик» на сцене Мариинского театра – из романтических арабесок Гофмана вышли и «Петербургские повести» Гого-

¹ Там же. С. 84.

² Гофман Э.Т.А. Принцесса Брамбилла // Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и мышинный король. С. 90.

³ Бенуа А. Жак Калло // Русский круг Гофмана. С. 301.

⁴ Гофман Э.Т.А. Принцесса Брамбилла. С. 89.

⁵ Там же. С. 90.

ля, и «Двойник» Достоевского¹: мир Гофмана «абсолютно естественный», Гофман «приоткрыл одну из занавесочек, скрывающих внутреннее взглядывание, проникновение в один из, условно говоря, параллельных миров», который «является абсолютно точным ракурсом мира реального»; более того, мир реальный может быть более страшным и изломанным в своей «уродливой реалистичности»².

Чудесное в обыденном – суть романтизма Гофмана и его биографии. В сыне кенигсбергского адвоката сосуществовали юрист, музыкант, сказочник. Он знал о соположении обывательского, привычного в добропорядочном обществе и невероятного, вдохновенного. Он лишился работы, нуждался, умерла его двухлетняя дочь, заболела жена; наконец, он стал капельмейстером, влюбился, но возлюбленная обручилась с банкиром... Жизнь обесмыслилась, но вот он начал писать сказки, новеллы, романы, по-отечески привязался к дочери своего друга Мари Гитциг. Он ее крестный, как Дроссельмейер крестный Мари Штальбаум. Ей в 1816 г. исполнилось двенадцать лет, как Мари Штальбаум. Ей он, как Дроссельмейер, открыл параллельный мир.

Сюжет Гофмана не мог не аукнуться в литературе. Если А. Дюма дает адаптированный вариант сказки («История Щелкунчика», 1844), то З. Прилепин выходит за пределы кукольной парадигмы. Но следует алгоритму Гофмана. «Милый мой Щелкунчик, дорогой мой щелкопер: Рождественский экспромт на тему классической сказки» (2007) написан от лица Мари. Ее дядя-крестный – часовщик Дроссельмейер, которого засадили в большой каменный дом. Ее брат – Фриц. Следователь по особо важным делам – нелепый, смешной майор, в пенсне, большеглазый, большезубый, щелкал «дела» как орехи. Он храбр, знает, что, если освободит невиновного Дроссельмейера и арестует настоящего злодея, ему останется жить не более пятнадцати минут. Но все же задержали и злодея, и начальника темниц, сняли начальника безопасности государства, и нескольких министров, и премьер-министра, похожего на крысу. Однако на Щелкунчика организована погоня. Фриц помогает

¹ Шемякин М.М. Мой «Щелкунчик» // Русский круг Гофмана. С. 587.

² Шемякин М.М. Гофман – это реально зарисованный мир // Там же. С. 595.

Щелкунчику и Мари, они спасаются в стране с цукатными рощами и марципановыми замками.

Солдатик, как вообще игрушка, – матрица. «Жизнь совсем была похожа / Вот на этот магазин», – написал Елагин, сын репрессированного поэта, эмигрант, прошедший лагерь для «ди-пи», в «Магазине игрушек»; там есть строки: «Был дрыгун я, был прыгун, / Был я по миру скакун, / А за мной, за дрыгунцом – / Пограничник с ружьемом!»¹.

Солдатик – информатор времени, его берут в будущее. Герой «Письмовника» (2010) М. Шишкина Володя вспоминает эпизод из детства: в банку из-под французского печенья он положил свои фотографии, мамино фото, рисунки, карандаши и солдатиков, закопал банку под жасмином, воображая, что через много лет ее откопают и по содержимому узнают о его жизни. В этом правды больше, чем в том, что со времен Ставрогина все мы граждане кантона Ури, земли Вильгельма Телля («Русская Швейцария», 2000), на что брутально отреагировал Б. Кенжеев: «Тут я с Вами категорически не в силах согласиться, дорогой Михаил Шишкин! Допустим, где-то в кантоне Ури и проживает некто Ставрогин, предпочтя родные березы и деревянные церквушки, то есть землю, которую, по выражению поэта, “в рабском виде Царь Небесный исходил, благословляя”, швейцарскому сыру из козлиного молока. Но почему же мы все после этого должны становиться гражданами этого, с позволения сказать, гондона?»².

Солдатики – знаки истории. С созданием Германской империи рынок наполнился фигурками прусской армии. В годы Первой мировой войны в Германии же появились русский казак и английский солдат – и это в условиях спада «кукольной» промышленности. С русской революцией пришли мальчиши-кибальчиши и красноармейцы.

Солдатики – знаки бытия. Как у О. Мандельштама: «В черном бархате советской ночи» можно вернуться – как-то феноменоло-

¹ Елагин И. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 127.

² Кенжеев Б. «Я навеки прикован к русскому языку...». Письма, полученные по электронной почте, и рассуждения получателя. Получил, прочитал и прокомментировал А. Касымов // Вопросы литературы. 2001. Ноябрь – декабрь. С. 223.

гически – в недавнее прошлое; если маркер нового времени – патруль, часовой, «злой мотор во мгле», то знак не стертого из памяти прошлого – «Заводная кукла офицера»¹ («В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920).

Наконец, солдатики – знаки, вдохновители, персонажи музыки и живописи. Для И. Брамса игрушечная армия была источником вдохновения. За левым плечом девочки с персиками, Веры Мамонтовой, В. Серов изобразил деревянного гренадера. Он и сейчас в Абрамцеве на том же месте. Мамонтовы купили его в Троице-Сергиевой Лавре нераскрашенным, Серов его расписал, и в музее хранится эскиз.

Что дальше? Так уж неуязвима литературная репутация солдатика? На просторах интернета попала фабула о медном швейцарском ландскнехте времен Филиппа II. Он проживает за стеклянными створками. Конечно, он усатый, с длинным мечом, в тяжелом панцире и высокой кирасе с пышным плюмажем. Конечно, он марширует туда-сюда. Этому великолепию приходит конец с вселением в квартиру пьяниц и наркоманов. Он стойко сопротивляется безобразию, но все же его философия меняется: он мертвее мертвого, а за стеклом жизнь бьет ключом. В конце концов, солдатик пристрастился к водке и анаше².

Известна история о Диогене, просящем у статуи подаяние, чтобы приучить себя к отказам. С тех времен сюжеты о статуе разрослись, разветвились, в них отразились коннотации моральные, философские, пикантные. О статуе писали с поклонением. Писали с юмором, как А.С. Пушкин в «На статую играющего в свайку» (1836), «На статую играющего в бабки» (1836).

Статуя – род куклы, и, как кукла, манекен, статуэтка, огородное чучело, оловянный солдатик, она – симуляция живой жизни, но она утверждает в ней свою этику. И мы тоже проецируем на статую наши этические правила, идеологию, философию.

Например, литературная статуя была жертвой страстей и убеждений. Д. Мережковский в «Смерти богов (Юлиане Отступнике)» (1895, 1896) описывал, как статуя Деметры-Кормилицы оживала в сознании христианина, и он топтал ее голую грудь. Или читаем у В. Слободчикова, русского поэта Китая: «Ты, как Ева, изгнана из рая / За соблазн, за грех, за пустоту»¹ («Статуя»). Или, напротив, статуя воспевалась как эталон красоты. В 1820 г. на острове Милос нашли статую Венеры, при эвакуации она лишилась рук, но не стала уродиной, к соблазнительности добавилась недосказанность. Всевозможные Венеры породили монументофилию – род фетишизма, ставшего основой ряда сюжетов.

В «Метаморфозах» Овидий рассказал о влюбленном в Афродиту Пигмалионе: человек высек свой идеал из мрамора, богиня вдохнула в свое подобие жизнь, статуя ожила и стала реальной женщиной. В «Смерти богов» Мережковский ограничился платоническим восторгом юного Юлиана перед статуей Афродиты-Анадиомены с ее «нестыдящейся наготой»: «Юлиан смотрел ненасытно. Время остановилось. Вдруг он почувствовал, что трепет благоговения пробежал по телу его. И мальчик в темных монашеских одеждах опустил на колени перед Афродитой, подняв лицо, прижав руки к сердцу»; задремавший, он все еще чувствовал ее близость, во сне она оживала, «тонкие, белые руки обвили вокруг его шеи», и он отдался объятиям с «бесстрастной улыбкой»². В новелле немецкого романтика Й.К.Б. Эй-

¹ Мандельштам О. Сочинения Т.1. С. 132.

² Коротков С. Нестойкий медный солдатик // <http://www.beesona.ru/id1757/literatura/3490/>

¹ Русская поэзия Китая. С. 512.

² Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. / Сост., общ. ред. О.Н. Михайлова. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 53.

хендорфа «Мраморная статуя» (1817) ожившая статуя – сюжетная мотивация, благодаря которой героиня оказывается в атмосфере страстей грота Венеры. В «Зимней сказке» (1611) У. Шекспира король Сицилии Леон влюбляется в статую и даже хочет поцеловать ее в губы. Благо, статуей притворилась Гермиона, умершая, как он полагал, шестнадцать лет назад из-за его ревности и жестокости: король приревновал Гермиону, свою супругу и дочь русского императора, к другу, заточил в темницу, новорожденное дитя приказал то ли сжечь, то ли бросить в пустынном краю. По сути, псевдостатуя изменила ход любовной истории. У Максимилиана из «Флорентийских ночей» (1833) Г. Гейне смятение вызывает мраморная статуя богини, лежащая в высокой траве сада. Ночь он проводит в мечтах о ней, ее губах, ямочках и т.п. Ночью же он пробирается через заросли запущенного сада, вожделенно целует статую в губы, его охватывает сладострастие. Это свидание и через четыре года пробуждает в нем влечение к статуям. Или эпизод о несостоявшемся свидании чеховского Ионыча и Котика («Ионыч», 1898). Герой идет по кладбищенской аллее, он остро желает любви «во что бы то ни стало; перед ним белели уже не куски мрамора, а прекрасные тела, он видел формы, которые стыдливо прятались в тени деревьев, ощущал тепло, и это томление становилось тягостным...»¹. В «Статуе мира» (1905) И. Анненский говорит о «деве белой», о «богини изваянье», оно «над сердцем сладкое имеет обаянье...», особенно в дождь, когда нагота «беспомощно белеет»². В последней строфе «Царскосельской статуи» (1916) А. Ахматовой прозвучала ревность к вызывавшей восторг обнаженной девушке-статуе.

Может, у мраморных дев действительно есть сила приманивать мужчин. Что-то в этом есть болезненное. Понятнее юмористическая коннотация монументофилии. Например, в известном романе В. Орлова мстью альтиста Данилова домовому-доносчику Георгию Николаевичу был австралийский вирус, и он был так силен, что чихать стала даже «гипсовая Грета в Останкинском парке, девушка с лещом под мышкой, предмет тайной страсти Ге-

¹ Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. / Общ. ред. В.В. Ермилова, К.Д. Муратовой, З.С. Паперного, А.И. Ревякина. М.: Худ. лит, 1962. Т. 8. С. 323.

² Анненский И. Кипарисовый ларец. С. 98, 99.

оргия Николаевича»¹. Понятнее и здравый смысл в стихотворении «Если б ведала статуя...» (1997<?>) А. Кушнера: манкость статуи иллюзорна, в ней нет жизни, ее знания о чувстве ничтожны... эти голые руки, эти ледяные предплечья... Или сдержанный лиризм и самоирония в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт» (1974) И. Бродского. Здесь монументофилия условна, воображение обращено собственно к Марии, изваяние – побудительный мотив, но максимально плодотворный, порождающий свод образов и ассоциаций. Поэт «забредает» в Люксембургский сад, видит Марию «в гирлянде каменных подруг» и вдохновляется («я трачу что осталось русской речи / на Ваш анфас и матовые плечи»²). «Прелестный истукан»³ вызывает ассоциацию с некой красавицей, в которую был влюблен поэт. Пушкинские строки («Я вас любил. Любовь еще» и др.) приносят ироническую тональность; как и пассаж в сторону Шиллера («Взять Шиллера: Истории влетело / от Шиллера. Мари, ты не ждала, / что немец, закусивши удила, / поднимет старое, по сути, дело: / ему-то вообще какое дело, / кому дала ты или не дала?»⁴); как и реплики по поводу шотландцев («Мари, шотландцы все-таки скоты», «Твоим шотландцам было не понять, / чем койка отличается от трона»⁵); как и версия альтернативной истории («Шотландия нам стала бы матрас. / Я б гордым показал тебя славянам. / В порт Глазго, караван за караваном, / Пошли бы лапти, пряники, атлас. / Мы встретили бы вместе смертный час. / Топор бы оказался деревянным»⁶).

Какой бы ни привносился пафос в сюжеты о статуе, сама мертвая материя целесообразна, телеологична только в общении с нами. Н. Лосский предлагал представить мир без сопереживаний и «состоящий из атомов Демокрита без возникновения в нем живых, чувствующих и сознательных существ; в таком мире нет ничего, кроме твердых комков, которые перемещаются в пространстве, случайно

¹ Орлов В. Альтист Данилов. М.: АСТ, 2015. С. 12.

² Бродский И. Новые стансы к Августе. СПб: Азбука-Классика, 2007. С. 120, 119.

³ Там же. С. 128.

⁴ Там же. С. 125.

⁵ Там же. С. 119, 121.

⁶ Там же. С. 122–123.

сталкиваются друг с другом и отскакивают друг от друга; скорость и направление их движения при этом меняются, но все эти перемены происходят слепо, без смысла, без цели»¹. Статуя бессмысленна вне коммуникации с живой и одухотворенной природой. Как далее сказано у Лосского: «О таком бытии пришлось бы сказать, что оно существует не для себя и не для кого бы то ни было; оно не имеет значения ни для себя, ни для кого бы то ни было»². В «Сакья Муни» (1885) Мережковского статуя Будды склоняется к нищему, чтобы тот завладел ее алмазом, это сострадание к нуждающемуся оправдывает существование статуи. В «Чудесном странствии Нильса Хольгерсона по Швеции» (1906–1907) С. Лагерлеф мальчик общается с ожившими статуями солдата и шведского короля, и они оказываются его чудесными помощниками; один – желая того, другой – не желая, но оба приближают момент, когда гном снимет с мальчика колдовство. В «Бегущей по волнам» (1928) А. Грина каменная Фрэнси Грант на миг оживает и спасает от гибели Гарвея, который в свою очередь защищает ее от наемников; движением руки она отталкивает чугунную штамбу, та убивает и калечит врагов. Статуя-кукла в литературных сюжетах была и дублером человека, как, например, в «Каибе» (1792) И.А. Крылова. Фея говорит Каибу перед его путешествием: «Я приготовила куклу и дала ей такие способности, что она, до возвращения твоего, заменит с успехом твое место: как некогда Аполлон на Троянской брани подменил Энея подделанною под его вид статуей; и между тем как Эней отдыхал дома, то статуя храбро сражалась с греками; хотя Гомер ничего не говорит, но я знаю точно, что тогда многие славные дела ее приписаны самому Энею, чему он по стоворчivosti своей никогда не противоречил»³.

Физическое здоровье, душевный настрой, стать девушки с веслом породили свою мифологию. Девушка с веслом не просто знак советской парковой культуры. К ней у литературных героев

¹ Лосский Н. О. Ценность и бытие. Бог и Царство Божие как основа ценностей // Лосский Н.О. Бог и мировое зло / Сост. А.П. Поляков, П.В. Алексеев, А.А. Яковлев; примеч. Р.К. Медведевой. М.: Республика, 1994. С. 268.

² Там же.

³ Крылов И.А. Сочинения: В 2 т. / Вступ. ст. и примеч. Н.Л. Степанова. М., 1969. Т. 1. С. 394.

порой не меньше влечения, чем к Венере, а доверия, чувства родства гораздо больше, чем к Венере. В песне Б. Гребенщикова «Девушка с веслом на лихом коне...» она молчаливая собеседница, хранительница информации о прошлом и настоящем – и про тверского князя, и про рязанского, и про провода в степи, и про московских немцев, и про московскую орду. Легкой философичности не мешает ни юмор, ни лиризм; поэт утешает девушку – все у нее, красавицы, сладится-сбудется; правда, нет ясности, что сбудется. Бывает, девушка с веслом становится невольным проводником зла или его источником. В сюжетах о статуе есть точка невозврата, за которой судьба героя окончательно решена. В рассказе Ю. Буйды «Хитрый Мух» повествуется о связи – не только, наверное, чувственной – сторожа парка культуры Мухоротова и девушки с веслом, которую он выделял среди гипсовых спортсменов, шахтеров, рыбаков с осетрами. Он отказывался от невест, «под сенью девушки с веслом» читал «Братьев Карамазовых» и «Трех мушкетеров», с «неподдельной любовью» замазывал мелом трещины на ее формах, а зимой перенес ее в дом; «в первую же ночь отогревшаяся девушка отставила весло в сторону и, стыдливо пунцовая, стянула с себя трусы и майку»¹. Хитрый Мух понял, зачем живет, и принял ее в объятия. Через несколько дней его мертвым обнаружили в обледенелой спальне, рядом спала девушка без весла, и обошлись с ней, как с куском гипса, – бросили в кусты. Но вроде бы и как с настоящей покойницей – положили на веки два пятака. Если она и принесла зло, то не преднамеренно.



¹ <http://buida.ru/text/xitryi-mux/>

В отличие от фривольностей вроде «Ты познакомился с ней в сумраке аллеи. / В кусты по пьяни сразу поволок», «Я встретил деву в сумраке аллеи, / Белел нескромно обнаженный стан»¹ (Казей), «А уйду, и кто тебя обнимет, / Бронзовая девушка с веслом»² (М. Гуськов), в сюжете Буйды есть щемящая душу интрига. Фамильярность со статуями опасна, потому благоразумнее поступают те, кто видят в девушке с веслом образ своего времени: она не одалиска, она символ эпохи, высокий или китчевый: «Против вражеского лома / Встанет девушка с веслом»³ (А. Трубин); Шадр ваяет «дитё эпохи» и «вездесущий китч»⁴ (И. Рагулин).

Понятие «статуя» сближалось с понятиями «смерть», «наказание», «грех». Например, в сюжете о Лотовой жене. Или в каноне Андрея Критского говорится о грешнике, который сам для себя словно стал истуканом. Каменные бабы воспринимались как языческий знак в «Уездном» (1912) Е. Замятина; «девы каменные», «суровы и жестоки»⁵, – отживший артефакт у В. Хлебникова («Каменная баба», 1919). Статуя бывала источником преднамеренного зла. В «Золотом горшке» (1814) Гофмана рассказывается, как студенту Ансельму препятствует проникнуть в дом архивариуса Линдгорста (в ином измерении – стихийного духа из Атлантиды) яблочная торговка (она же – злой дух, «фатальная тварь»⁶): ей достаточно было воплотиться в бронзовую фигуру у дверей архивариуса, осклабиться в мерзкой улыбке и обозвать студента дураком, отчего бедолага потерял сознание. В «Графе Калиостро» (1922) А. Толстого человек сильнее ожившего женского портрета, мстительную живописную красавицу просто сжигают вместе со всем имуществом, но со статуей в литературных сюжетах так легко конфликт не разрешается. Она внушает ужас вроде того, что испытали пушкинский Евгений при виде скачущего Медного всадника или Марфинька из «Обрыва» (1869) А.И. Гончарова: во сне девушка видит,

как к ней бросаются ожившие музейные статуи.

Сюжеты о вредоносной статуе, возможно, связаны со средневековой легендой о Венере – губительнице христианских душ. Известна легенда, рассказанная У. Мальмсберийским в истории английских королей («De gestis Regum Anglorum libri quinque», 1124–1125): некий римлянин, играя в мяч в день собственной свадьбы, надевает обручальное кольцо на палец изваяния Венеры, но снять не может – Венера согнула палец. Когда палец разгибается, кольца он уже не обнаруживает. Ночью к новобрачным является женский демон в облике Венеры, объявляет себя законной женой молодого человека. Хорошо, что священник-чернокнижник изгоняет демона. В «Венере Илльской» (1837) П. Мериме такая непредусмотрительность юноши влечет за собой его гибель. У господина Пейрорада, «старого провинциального антиквара»¹, есть найденная в илльской земле медная статуя Венеры. Для Пейрорада она – фетиш, предмет эстетического поклонения; для простонародья – «подлюга», сломавшая ногу некоему Жану Колю, когда тот вытаскивал ее из земли. Полуобнаженная Венера, действительно, была совершенством, изгибы ее тела были «нежными и сладострастными», формы правдивы, но выражение лица странное: «Это была не спокойная и суровая красота греческих скульпторов, которые по традиции всегда придавали чертам лица величавую неподвижность. Здесь художник явно хотел изобразить коварство, переходящее в злобу. Все черты были чуть-чуть напряжены: глаза немного скошены, углы



¹ Мериме П. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Н.М. Любимова. М.: Правда, 1983. Т. 2. С. 284.

¹ <http://www.hohmodrom.ru/project.php?prid=76029>

² <http://www.stihi.ru/2013/04/15/9>

³ <http://domstihov.ru/proizvedeniya/devushka-s-veslom.htm>

⁴ <http://www.chitalnya.ru/commentary/8415/>

⁵ Хлебников В. Творения. С. 255

⁶ Гофман Э.Т.А. Золотой горшок и другие истории / Сост.С.В. Тураев, послесл. Д. Чавчанидзе, коммент. И. Веселовской. М.: Детская литература, 1976. С. 82.

рта приподняты, ноздри слегка раздувались. Презрение, насмешку, жестокость можно было прочесть на этом невероятно прекрасном лице»; наконец, в ее лице была «сатанинская ирония»¹. Альфонсо, сын господина Пейрорада, во время игры в мяч снимает со своего пальца предназначенный невесте бриллиантовый перстень и надевает его на палец Венеры. Затем он отправляется к невесте, забыв о перстне. Во время брачной церемонии он дарит невесте другое кольцо, предназначенное для модистки. После свадьбы новобрачный пытается снять кольцо с пальца Венеры, но не тут-то было – Венера согнула палец, сжала руку. После свадебного ужина молодого Пейрорада мертвым нашли на сломанной кровати для новобрачных, на его спине, груди, боках была синяя полоса, словно его сдавили обручем, на ковре лежал тот самый перстень. Новобрачная билась в судорогах; по ее словам, она увидела мужа в объятиях медной Венеры, которая удалилась с криками петухов. Статую перелили на колокол, но людям от этого лучше не стало: «С тех пор как в Илле звонит новый колокол, виноградники уже два раза пострадали от мороза»². Итак, зло если и перемалывает себя, то прежде наносит верный удар по жертве.

Еще одна вариация на тему статуи – справедливое возмездие: от статуи негодяй или проказник получает по делам своим. Эпиграф к «Венере Иллской» взят из диалога Лукиана Самосатского (125 – ок. 180) «Любитель лжи, или Невер». В этом тексте рассказано, как медная статуя оживала, по ночам она бродила по саду, обходила вокруг дома, умывалась у колодца. Главное – она исцеляла больных. В благодарность люди приносили ей монеты. Конюх украл приношения, и она жестоко покарала его: всю ночь он не мог выбраться из пространства двора, который стал для него лабиринтом, утром его схватили с поличным, он был наказан и в конце концов умер.

Месть статуи командора оскорбителю – сквозной сюжет мировой литературы. В «Севильском оболъстителе, или Каменном госте» (1630) Т. де Молина Дон Хуан навещает статую Командора – донна Гонсало, отца донны Анны, и тот приглашает его разделить с ним трапезу. Накрытый к трапезе стол расположен под

¹ Там же. С. 288, 289.

² Там же. С. 308.

могильной плитой. Как предупреждает статуя, нездешний мир не богат угощением: змеи, рагу из клещей, скорпионы, вместо вина желчь и уксус из подземных давлен. Преодолев ужас и отменно поужинав, дон Хуан решается на роковое рукопожатие, гибнет, проваливается под землю вместе с гробницей и доном Гонсало – и напрасны были его слова о том, что он не успел обесчестить донну Анну, как напрасны были мольбы дать ему покаяться и привести священника.

Точка невозврата пройдена, однако А. Камю полагал, что Дон-Жуан не умер от руки командора. Под конец жизни он уходит в монастырь, но в этом решении – не вымаливание спасения, а «логическое завершение жизни, до конца проникнутой абсурдом, суровая развязка существования, полностью преданного радостям без расчета на завтрашний день. Наслаждение завершается аскезой. Необходимо уяснить себе, что это две стороны одной медали. Трудно найти более устрашающий образ: человек, которого предало собственное тело, который, не умерев вовремя, в ожидании смерти завершает комедию, обратив лицо к Богу, которому не поклоняется, и служит ему так, как ранее служил жизни. Он стоит на коленях перед пустотой, с руками, протянутыми к молчащим небесам, за которыми, как это ему известно, ничего нет»¹. Камю, исключив роковую роль командора в истории о возмездии за грехи, обостряет проблему абсурдности существования самоутверждающегося, бунтующего человека, который и без командора оказывается жертвой онтологического порядка. В «Обрыве» Гончарова Райский говорит, что Дон-Жуаны до бесконечности разнообразны. Мериме новеллу «Души чистилища» (1834) тоже начал с сентенции о том, что «только Севилья насчитывает несколько донов Хуанов, но многие другие города также имеют собственных»². В Севилье, например, рассказывают, как дон Хуан «сделал странное предложение Хиральде – бронзовой фигуре, увенчивающей мавританскую башню собора, и как Хиральда его приняла»³. Известен Хуан, которого статуя отправила на тот свет, но Мериме пишет о

¹ Камю А. Абсурдный мир. Дон Жуан // Камю А. Хайдеггер М. Запад. Совесть или пустота. С. 185.

² Мериме П. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 221.

³ Там же.

другом, кончина которого была иной: бесстыдник, распутник, соблазнитель покаялся, жил в монастыре и там же умер, почитаемый, как святой. В этой истории ничего нет о пустоте за пределами жизни, она пронизана христианской идеей.

В драматической поэме А.К. Толстого «Дон Жуан» (1862) Дон Жуан смертельно ранит командора, отца донны Анны, дерзко зовет статую командора на ужин, узнает от нее о смерти донны Анны, признается, что с любовью к донне Анне поверил в Бога, но командор не успевает отомстить обидчику – лишь он коснулся его руки, чтобы исполнить волю Сатаны и отправить обидчика в ад, как духи заступаются за того, кто верует и любит: статуя проваливается, Сатана исчезает. В эпилоге идет речь о смерти «брата Жуана» в монастыре. Вот фрагмент письма А. Кондратьева Б. Садовскому от 4 января 1912 г.: «<...> некий Аркадий Аверченко, узнав, что я работаю над Алексеем Толстым, не преминул состричь что-то по адресу “автора кающегося Дон-Жуана”, не зная, конечно, по отсутствию образования, что Дон-Жуан действительно кончил свои дни в монастыре, да и теперь останки его ревниво охраняют монахини...»¹

Дон Гуан в «Каменном госте» (1830) А.С. Пушкина гибнет от пожатия каменной десницы покойного командора – не отца, а ревнивого мужа Анны. Оба проваливаются, по-видимому, туда же, куда герой стихотворного романа «Дон-Жуан» (1818–1923) Дж. Г. Байрона: «со сцены прямо к черту угодил»².

Сюжет Пушкина о гибели для человека статуе получил ряд объяснений. Если Р. Якобсон («Статуя в поэтической мифологии Пушкина»³) увидел в нем отношение православия к скульптуре как знаку язычества, то А. Эткин, расширив рассмотренный Якобсоном материал («Каменный гость», 1830; «Медный всадник», 1833; «Сказка о золотом петушке», 1834), обратился к «Пиковой даме» (1833), «Скупому рыцарю» (1830), «Пиру во время чумы» (1830) и сделал иное заключение: «Оживая, пушкинские артефакты сводят с ума и

¹ Кондратьев А.А. Письма Б.А. Садовскому / Публ. Н.А. Богомолова, С.В. Шумихина // De visu. 1994. № 1 / 2 (14). С. 5.

² Байрон Дж. Г. Собр. соч.: В 4 т. / Сост., вступ. ст. Р.Ф. Усмановой. М.: Правда, 1981. Т. 1. С. 56.

³ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике / Сост., общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.

убивают»¹, при этом жизнь героя умерщвляется не столько в силу православных представлений, сколько из-за влияния, во-первых, идеологии смерти бессмертного существа, развитой в масонской ложе «Умиравший сфинкс», и, во-вторых, известной романтической традиции воспринимать текст как «обрядовый переход между живой и мертвой материей»; Эткин считает, что заглавия, которые Пушкин давал своим произведениям, «связаны с этими потусторонними реальностями сильнее и устойчивее, чем тексты»². А. Ахматова в «Каменном госте» почувствовала автобиографический подтекст, и нам представляется, что интимный – не религиозный, не масонский, не философский – мотив побуждает командора наказывать обидчика. Пушкин показал в каменном командоре оскорбленного мужа. Гуан – его соперник. Камю видел в командоре носителя порядка: «А что представляет собой каменный Командор, эта холодная статуя, приведенная в действие, дабы покарать осмелившуюся мыслить живую кровь и человеческое мужество? Командор – это совокупность всех сил вечного Разума, порядка, универсальной морали, преисполненного гнева божественного величия, столь чуждого человеку. Гигантский камень – вот символ тех сил, которые всегда отрицал Дон Жуан»³. Но полагаем, что Пушкин как раз раскрыл в командоре «живую кровь».

Ахматова акцентирует внимание на названии, которое имеет отношение не к главному герою, а к тому, о ком часто говорят и Анна, и Гуан. О командоре известно достаточно много. Он был богат и настолько ревнив, что держал супругу взаперти; настолько влюблен, что, оказавшись вдовцом, был бы верен Анне; настолько благороден, что расположил к себе Анну. Его убил Дон Гуан, жена воздвигла покойному памятник, у которого ежедневно плачет и молится. Он присутствует в воспоминаниях живых и, наконец, сам словно оживает.

Командор не просто отнимает у Гуана жизнь. Не раз Дон Гуан говорит о своей влюбленности в Анну как о счастье. Ахматова пишет: «Гуан не смерти и не посмертной кары испугался, а потери

¹ Эткин А. Поэтика заглавий // Revue des etudes slaves. Année 1998/ Volum 70. Numero 70-3. Pp. 559–565. P. 562.

² Там же. С. 563.

³ Камю А. Абсурдный мир. Дон Жуан С. 184.

счастья», потому гибель его и «ужасает»¹, и тут Ахматова проводит параллель с «Выстрелом» (1830): Сильвио пришел за жизнью оскорбителя, когда тот обрел счастье. Ахматова проецирует ситуацию на самоощущение поэта: «<...> Пушкин считал гибель только тогда страшной, когда есть счастье»². Ревнивец командор, при жизни вкусивший с Анной райское блаженство, – ключевая фигура в теме «загробной ревности»³, и она имеет не меньшее значение, чем тема возмездия.

Отметим, что в командоре сильна гордость, пусть загробная. В «Дуинских элегиях» (1912–1922) Р. Рильке есть упоминание о спесивой бронзовости статуи. Командор, напротив, не спесив, а Гуан спесив и мелок, он глумится над покойным, его злословие непристойно:

Каким он здесь представлен исполином!
 Какие плечи! что за Геркулес!..
 А сам покойник мал был и щедушен,
 Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
 До своего он носу дотянуть.
 Когда за Эскурьялом мы сошлись,
 Наткнулся мне на шпагу он и замер,
 Как на булавке стрекоза⁴.

Гуан унижает безответную, как ему казалось, статую: он зовет командора не на ужин, он предлагает командору стоять на страже у двери, за которой будет ужинать с его вдовой. В немногословии статуи – достоинство познавшего пределы бытия.

Итак, ожившая статуя – причина панического ужаса перед потерей жизни. Или потерей счастья. Или потерей свободы, как в «Шагах Командора» (1912) А. Блока: «Тихими, тяжелыми шагами / В дом вступает Командор...» – и свобода «страх познавшего» Дон-Жуана уже «постылая»⁵. Сюжет об ожившей статуе выявля-

ет границы человеческих хотений и возможностей. Изваяние либо адаптировано к нашему существованию, либо вносит в него свои законы, либо является проводником высшей воли.

Крайне редко описывается посрамление статуи, крайне редко автор уподобляется пушкинскому Гуану. Словно вступив в спор с автором «Медного всадника» или с Ахматовой («Вновь Исакий в облаченьи...», 1913), В. Маяковский («Последняя петербургская сказка», 1916) придумал свой сюжет: ожила статуя Фальконе, но Петербургу нет до этого дела, а ресторанный публик «Астории» даже осмеяла ее, когда конь принялся жевать коктейльные соломинки; пристыженные Петр, конь и змея возвращаются на скалупостамент. Сюжет о статуе – пример как читательского ожидания, так и авторского своеволия.

¹ Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 109.

² Там же.

³ Там же. С. 115.

⁴ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. 352–353.

⁵ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 80.

Помимо всевременных пандор и арлекинов кукольное пространство населено социально актуализированными обитателями. В музее игрушек Сергиева Посада экспонируются красноармейцы, краснофлотцы, колхозники, рабочие, шагающая молодежь с советскими лозунгами. В сказке А. Неверова «Как жили куклы и что сделал оловянный солдатик» (1926) куклы идут на парад под «Смело, товарищи, в ногу...».

Куклам комфортно в пределах обжитой ими системы. Их социально упорядоченный мир описан в «Сверчке за очагом» (1845) Ч. Диккенса. Он создан мастером Калемом Пламмером. Здесь были акробаты в красных шароварах и пожилые джентльмены почтенной наружности; у благородной леди было идеальное восковое тело; прочие, неблагородные, сделаны из лайки, а то и из холста; для создания простолюдинов в ход шли лучинки из ящика с трутом. Куклы расселились в домах, которые соответствовали достатку: высокопоставленные особы – в апартаментах, куклы среднего достатка – в пригородных домиках, простонародье – в однокомнатных квартирках. Социальная иерархия соблюдалась, куклы жили с сознанием того, что выбраться за пределы своего статуса не было никакой возможности.

В сказке М.Е. Салтыкова-Щедрина «Игрушечного дела людISHки» (1880) кукольный порядок есть, но есть по его поводу и авторский сарказм. Никанор Сергеевич Изуверов мастерил общественно окрашенных деревянных кукол и начинял их механизмами. Своих кукол он считает куда совершеннее подаренной ему фарфоровой новобрачной из Петербурга. Пусть ее платье с серебряным шитьем – ценой двадцать пять рублей, но она «пустая»¹. Кукла подыачего и разговаривает, и «мимику руками разводит», и «из лица краснеет»². Куклы Никанора Сергеевича – подобию чиновников, живых кукол, которым «не есть конца»³. В мотиве куклы, как писал В.В. Гиппиус («Люди и куклы в сатире Салтыкова», 1927), предельно сказывается сатирический принцип примитива, шаржа. Сказка – социальная сатира, кукольные грешки – аллюзии на человеческие по-

роки. Например, лицо мздоимца «совсем налилось красною жидкостью; глаза блудливо бегали в орбитах. Вообще было видно, что самая идея решить дело без мзды может довести его до иступления»¹. Игрушечный зажиточный мужик покорен чиновнику, на коленях ползет к нему с чувством изначальной вины, без ропота отдает и гуся, и кур, и корову, и свинью, и лапти. Кукла, прозванная Лаконкой, «женский пол чует», обожает прелестниц, «расподлец»²; он служит по благотворительности, но старая мешанка, добродетельная старуха, с прощением бросившаяся перед ним на колени, вытолкнута взапой.

Если куклы переживают слом социальной системы, начинаются жесткие конфликты. Остроумно сказал К. Малевич: «Так и Адам преступил за пределы системы, и вес ее обрушился на него»³. В ряде сюжетов вес системы, действительно, обрушивается на куклу. В сказке С. Городецкого «Бунт кукол» (1925) богатую фарфоровую куклу Щелкун кормил орехами, солдат защищал от диких зверей, Ванька-встанька развлекал, Матрешка поила молоком. Но пришел Степка-Растрепка и во имя власти Советов сверг власть богатой фарфоровой барыни, она стала работать на кукол из народа, а у тех появились новые, интернационального толка, заботы – о китайцах, арапах и прочих, кому нужно устроить революции. В том же году вышла в свет «Война игрушек» (1925) Н. Агнивцева – стихотворная история о свержении иностранных игрушек, им место – под кроватью. В «Трех толстяках» (1928) Ю. Олеши кукла наследника зверски уничтожена восставшими гвардейцами. В недописанном романе в стихах П. Когана «Первая треть» (1940–1941)



¹ Салтыков-Щедрин М.Е. Сказки / Сост., вступ. ст. Т.В. Дячук. СПб.: Азбука, 2012. С. 71.

² Там же. С. 69, 72.

³ Там же. С. 73.

¹ Там же. С. 78.

² Там же. С. 84, 85.

³ Малевич К. Бог не скинут. СПб.: Свое издательство, 2013. С. 15.

есть эпизод из детства героя, в котором показано, как идеология революции подавляет психику октябрёнка: педагог предлагает детям сокрушить кукол-буржуа – «и били в бога, и в апостола, / и в христофор-колумба мать»¹.

Социализация куклы – явление внациональное. В предыдущих примерах она проявлялась в жестокости, но она выражалась и в сочувствии униженным и оскорбленным, даже в активном участии в их судьбах. Куклы из «Путешествия Голубой Стрелы» Дж. Родари одержимы идеей новогоднего счастья для бедных детей, чьи родители не в состоянии заплатить за игрушки из магазина Феи. Куклы не могут забыть недетскую печаль в глазах такого мальчика – Франческо Монти и отправляются на поиски его жилища, а попутно узнают о многих детях, лишенных детства. Например, о мальчике, который спит в подвале на соломенном тюфяке. Или о замерзшей до смерти девочке-оборванке. В конце концов, у этих кукол появляются сердца.

КУКОЛЬНЫЕ ДОМИКИ

Г. Гребенщиков – сибиряк из простонародья, известный прозаик, профессор, почетный доктор Академии наук и искусств в Испании, Мексике – в 1920-е основал в Америке свой «скит» Чураевку. Он начал с избушки – «смешной, кукольной, но такой милой среди берез, дубов и кипарисов»¹. Эпитет «кукольный» передает благодарное, любовное чувство Гребенщикова к маленькому строению, из которого разросся культурный центр в тридцать домов, расположенных на более ста акрах земли. Понятие «кукольный дом» здесь соотнесено не только с уютом, но и с настоящей деловитостью, практичностью, креативностью.

В «Кукольном доме» (1879) Г. Ибсена кукольный дом, напротив, – символ инфантильного существования взрослой женщины Норы, которая поначалу жила в мире отца, потом мужа, но, наконец, обрела мир свой. Отец называл ее куколкой-дочкой, потом муж называл ее куколкой, а она в финале уходит от него, чтобы зажить самостоятельно. В пьесе с «детским» названием показаны проблемы не детские. Исходная точка тревожений, страха разоблачения, разочарования – подлог, на который когда-то решилась Нора. Ее кукольный мир рухнул. Для ее же блага.

Но в литературных произведениях чаще встречаются кукольные домики не с символическим или аллегорическим, подчиненным чужой истории смыслом, а наделенные самостоятельностью. У кукольных домиков своя история. Мастер Калейб Пламмер Дикенса трудился над кукольными домиками, красил их фасады, вставлял окна, начинял комнаты мебелью – и в этом просто проявилось его творчество, ремесло. Как правило, кукольные домики не появляются походя, от делать нечего. Они описываются. Они маркируют тему, включаются в сюжеты, и вокруг них разворачивается сюжет, как, например, в «Алисе и заколдованном короле» (2003) К. Булычева.

Есть домики из того, что под руку подвернется, есть роскошные. В «Автобиографии» (1965) А. Кристи кукольный домик ее детства – самостоятельный детский мир с рюмочками и тарелочками, бисквитами, бараньей ножкой, обтянутой голубым атласом ме-

¹ Гребенщиков Г. Д. Основание скита. Группе молодых друзей // Гребенщиков Г. Д. Собр. соч.: В 6 т. / Сост., Т. Г. Черняевой, примеч. Л. И. Ермаковой, Т. Г. Черняевой. Барнаул: Барнаул, 2013. Т. 4. С. 299.

¹ <http://profilib.com/chtenie/5666/pavel-kogan-skvoz>

белью, лампами, вазами и прочим, включая метлы и ведра. Впоследствии этот мир расширился до родительского буфета, в котором поселилась кукольная семья, «и это было счастье»¹. В «Щелкунчике» показан замок с серебряными канделябрами, зеркальными окнами, золотыми башенками. Но есть и обычный шкаф со стеклянными створками, за которыми жили гусары Фрица и за которыми Мари устраивала для кукол меблированные комнатки. Так, для новой куклы она создала комнатку с диванчиком – «прекрасным», стульчиками – «прелестными»², с чайным столиком, чистой кроватью. Там же поселился Щелкунчик. Большой платяной шкаф – граница между очевидной и скрытой реальностями, и в скрытой были кукольные города Конфетенхауз и Конфетенбург. В стране с Леденцовым лугом, с воротами из обсахаренного миндаля с изюмом, с лесом Детских рождественских подарков, с золотыми и серебряными яблоками, с Апельсиновым ручьем и Озером миндального молока, с деревней Медовых пряников стояли дома для населения, церковь, дом пастора, амбары. Там было озеро, на котором плавали серебряные лебеди с золотыми ленточками на шеях, была Цукатная роща и Марципановый замок – со стульчиками, комодом, конторкой из кедра и бразильского дерева и тарелочками, мисочками, салатниками из японского фарфора. Населяли страну все, кто вообще существует на свете: «кавалеры и дамы, армяне, греки, евреи, тирольцы, офицеры, солдаты, пасторы, арлекины»³, брамины, охотники и рыбаки, Великий Могол, князь, невольники, янычары и проч.

Кукольный домик – знак писательской ностальгии, тень детства, в нем есть трогательная укромность. В «Поэзе детства моего и отрочества» (1912) Северянин вспоминал дачу и «в саду игрушечный котэдж» – нездешний мир: «Уже я грезил королевной / И звоном скандинавских струн. / Я с первых весен был отрансен! / Я с первых весен был грезер!»⁴. Стремясь «трагедию жизни претворить в грезофарс»⁵ («Увертюра», 1915), он создавал свое «грезовое

¹ <http://bookz.ru/authors/kristi-agata/avtobiog...6-avtobiog...>

² Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и мышинный король. С. 19.

³ Там же. С. 75.

⁴ Северянин И. Тост безответный. С. 131.

⁵ Там же. С. 96.

царство» для «намагниченных принцесс», поверивших в его «гений» и забывших «земные терема»¹ («Грезное царство», <1913>). Грезифарс с лирическим юмором дан самим Северяниным, сатирически Блоком («Балаганчик», 1905), с драматизмом Ахматовой («Поэма без героя», 1940–1962), иронично в истории Г. Иванова о размахайчиках («Распад атома», 1938). Но «грезовое царство» кукольных домиков лирично, интимно, закрыто для посторонних глаз, как в «Росе оранжевого часа» (1925):

В саду игрушечный домишко
 Нам заменял Chateau d'amour,
 Где тонконогая Амишка
 Нас сторожила, как лемур...
 У нас была своя посуда,
 Свои любимые цветы
 И от людского пересуда
 В душе таимые мечты².

Через кукольный домик высказывались чувства, намеки. В повести М. Кузмина «Картонный домик» (1907) Мятлев оставляет Демьянову игрушечный домик из толстого картона, с цветной прозрачной бумагой в окнах – такие продают перед Рождеством: внутри домика можно было зажечь свечу. В стихотворении «Картонный домик» (1907) имеется в виду отъезд С. Судейкина в Москву 4 декабря 1906 г. Накануне Судейкин подарил Кузмину картонный домик:

Мой друг уехал без прощанья,
 Оставив мне картонный домик.
 Милый подарок, ты – намек или предсказанье?
 Мой друг – бездушный насмешник или нежный комик?
 Что делать с тобою, странное подношенье?
 Зажгу свечу за окнами из цветной бумаги.
 Не сулишь ли ты мне радости рожденье?
 Не близки и короли-маги?

¹ Там же. С. 45.

² Там же. С. 401–402.

Ты – легкий, разноцветный и прозрачный,
 И блестяшь, когда я огонь в тебе зажигаю.
 Без огня ты – картонный и мрачный:
 Верно ли я твой намек понимаю?
 А предсказание твое – такое:
 Взойдет звезда, придут волхвы с золотом,
ладаном и смирной.
 Что же это может значить другое,
 Как не то, что пришлют нам денег, достигнем любви,
славы всемирной?¹

Через образ домика выражалось «я» поэта и его творческие амбиции. Как в безглагольных стихах В. Шершеневича: «Я картоном самым твердым / До неба домики мои. / Как запах бензина за фордом, / За нашей любовью стихи² («Песня Песней», 1920).

Домик далеко не всегда передает настроение автора, ему достаточно быть местом действия и характеристикой быта, как в «Сказке о двух плохих мышках» Б. Поттер. Он был «из красного кирпича, с белыми окнами, в которых висели настоящие кисейные занавески, передней дверью и трубой»³. Там была столовая, детская, кухня и еще много чего – камин, ящик с углем, стулья, ковер, колыбель, буфет, перьевые подушки, книжный шкаф, клетка с птицами и прочее, вплоть до веника с совком. На столе была обед, оловянные ложки, свинцовые ножи и вилками. Но ветчина, рыба, пудинг, раки, груши, апельсины были из гипса, пшено из бусин, огонь – бумажный, в трубе не было сажи. Хоть сказка и адресована детям, домик в ней не всамделишный – без энтелехии, суггестии, без приглашения к рефлексии.

Еще пример – «Путешествие Гулливера» (1726) Дж. Свифта. Столица лилипутов Мильдендо имела игрушечные формы. Гулливер шел по главным улицам в одном жилете, чтобы не задеть крыши и карнизы полами кафтана. Чтобы рассмотреть императорский дворец, он лег на землю и приблизил лицо к окнам среднего этажа. Но когда он попал к великанам ростом с колокольню, он сам стал чем-то вроде механической игрушки, а его жилище – вро-

¹ Кузмин М. Избранные произведения. С. 31

² Поэты-имажинисты. С. 105.

³ <http://www.proza.ru /2013/12 /23 /510>

де кукольного домика. Носовой платок, которым его укрыла жена фермера, был больше и толще паруса военного корабля; ящик, в котором фермер в базарный день перевез Гулливера в город, чтобы выставить перед публикой за деньги, был устлан стеганым одеялом с кровати куклы. Настоящий комфорт был уготован Гулливеру в королевском дворце. Его деревянная комната была «в шесть футов длины и ширины и двенадцать футов высоты, с опускающимися окнами, дверью и двумя шкапами, как обыкновенно устраиваются спальни в Лондоне. Доска, из которой был сделан потолок, поднималась и опускалась на петлях, чтобы можно было поставить в спальне кровать, отделанную обойщиком ее величества»¹; из материала, похожего на слоновую кость, были сделаны кресла с подлокотниками и спинками, столы, комод; в двери был замок, чтобы обезопасить Гулливера от крыс и мышей. Обедал Гулливер всегда вместе с королевой, за своим столиком, у него был свой серебряный сервиз, «он имел вид детских кукольных сервизов»², которые ему доводилось видеть в лондонских игрушечных лавках.

Но в «Барби улыбается» Л. Петрушевской обстановка домика, не отмеченная душевным теплом, определяет течение сюжета. Описан гламурный домик с роскошной спальней, розовой ванной, множеством платьев в розовом шкафу, по телевизору показывали фильм Диснея и проч. В него попадает потерянная Барби, однако буржуазный шик домика и гедонизм его обитателей обостряют ее тоску по своей хозяйке, она возвращается туда, где ее обронили, – под куст, в сырость, мусор, к жукам и муравьям. Там ее и находят. Еще одна рассказанная Петрушевской история («Маленькая волшебница. Кукольный роман») – о трогательных отношениях старика и Барби, которую он нашел на помойке. Старик назвал ее Машей и заботился о ней как о родной. Она, в свою очередь, во всем опекала его – зашивала, подметала, хлопотала о его здоровье и т.п. Из найденных на помойке материалов он смастерил ей кукольный домик, там даже был выброшенный игрушечный рояль. Телевидение присудило домику приз – королевский торт, и его кушочек старик отнес Барби-Маше. В первом случае кукольный домик – чужое пространство, во втором – согрет, по Мандельштаму

¹ Свифт Дж. Путешествия Гулливера. М.: АСТ, 2003. С. 96.

² Там же.

(«О природе слова», 1922), телеологическим теплом. Петрушевская развернула устоявшиеся ситуации если не на сто восемьдесят, то на девяносто градусов: ее кукольные домики мотивируют эмоциональный мир самой куклы.

Память о своих кукольных домиках и домах хранили, их дарили детям и расставались с ними в исключительных обстоятельствах. А.И. Куприн подарил дочери Ксении на ее трехлетие копию двухэтажного деревянного домика великих княжон. На известной фотографии он, вместе с супругой и дочерью, запечатлен около него. В эмиграции домик пришлось продать, и вырученных денег хватило на несколько месяцев.

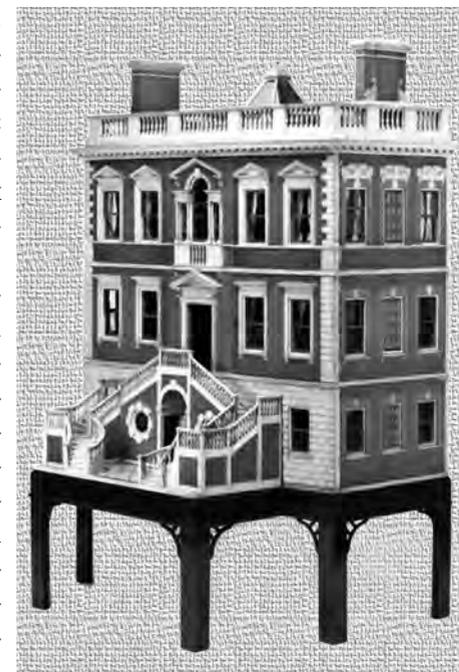
Но люди настойчиво шли к тому, чтобы домик стал необычной забавой взрослых, не связанной с аллюзиями, не имеющей отношение к интимности. В пятерку лучших фильмов 1996 г. вошла американская черная комедия Т. Солондза «Добро пожаловать в кукольный дом», где герой в составе рок-группы исполняет одноименную композицию. Кукольный дом стал выставочным экземпляром. С 29 сентября 2009 г. по 7 марта 2010 г. в Парижском музее кукол прошла выставка «Кукольные дома: искусство миниатюры».

К этому времени кукольный дом как артефакт или источник дохода уже имел свою историю. Проживавшая в XVI в. в Нюрнберге бюргерша Анна Роферлин за демонстрацию своего кукольного домика брала деньги. Говорят, Людовик Тринадцатый был неравнодушен к кукольным домикам. Первый кукольный домик как произведение мастера был сделан в Германии во второй половине XVI в. или в начале XVII в., принадлежал герцогу Альбрехту V Баварскому и предназначался для его дочери. Пиком престижа стал игрушечный замок 1716 г., его двадцать четыре строения заселили четыреста одиннадцать кукол. Сейчас он хранится в музее замка в Арнштадте. В XVII в. нюрнбергские кукольные дома с обстановкой стоили до десяти тысяч гульденов. Домики имеют свои стили – Тюдор, викторианский, эдвардианский, восточный.

В XVIII в. особенно искусными считались голландские кукольные дома. Один из них – работы Брандта из Утрехта – предназначался Петру Первому. В Амстердаме русский император подивился на искусство миниатюриста, сказал, что дорого бы дал за такой домик, Брандт узнал об этом и сделал для Петра миниатюрный домик с голландским комфортом – мебелью, убранством, всякими

мелочами: «Здесь были обои, сделанные на утрехтских фабриках. Белье, вытканное лучшими утрехтскими мастерами; серебряная посуда была отлита в нарочно приготовленных самим Брандтом формах, которые он потом уничтожил. Фарфор был выписан из Японии. Этого мало: даже книга была напечатана в Майнце такая, что ее можно было спрятать в ореховую скорлупу. Потом хрустальная люстра, отделанная с удивительным искусством; клетка, в которой и муха едва могла бы поместиться; столовая комната с мраморным полом; чайный стол со всем прибором, картинная галерея; кабинет редкостей; спальня с кроватью, убранная самыми роскошными тканями и проч.»¹. Мастер работал двадцать пять лет, но Петру было уже не до домика, «он находился в походе. Резидент, получивший в Петербурге известие о том, велел, прежде доклада царю, осведомиться, сколько Брандт хочет взять за свою работу. Такой вопрос огорчил художника, двадцать пять лет жизни посвятившего на эту работу и не имевшего нужды в деньгах; он не захотел после этого посылать в Петербург свое произведение, которое таким образом осталось в Голландии и, как любопытная вещь, показывается путешественникам в Гаге»². По другой версии, цена за домик показалась Петру Первому непомерно высокой.

В Тюрингии в XVIII в. для принцессы Августы Доротеи был построен, возможно монахами Эрфурта, маленький город, населенный четырьмястами восковыми куклами – от принца до нищего.



¹ Пыляев М.И. Замечательные чудачки и оригиналы. М.: Орбита, 1990. С. 16–17.

² Там же. С. 17.

У куклы времен Наполеона III по имени Блондине д'Авранш был дом с мебелью, даже распятие из черепашьего панциря, были украшения и ридиколь, малюсенький наперсток. В Виндзорском замке можно увидеть домик королевы Мэри, супруги Георга V. Его строили и оформляли три года и закончили в 1924 г. Он весит четыре с половиной тонны, его масштаб 1 : 12. В нем есть электричество, водопровод, лифты, гараж с автомобилями, помимо очевидных для такого случая помещений есть комната-сейф, ванная комната, клозет, аптечка, игрушечный театр в детской; есть кухня, паркетный пол которой выложен 2500 дубовыми дощечками, есть мышеловка с тремя мышками. Недалеко от замка расположился магазинчик, в котором продают маленькие фарфоровые чашечки – копии чашек королевской семьи, но в домике королевы Мэри и того интереснее: многое из мебели и аксессуаров – точные копии имущества Виндзорского замка, сервиз от Веджвуда, швейная машинка от Зингера, картины выполнены известными художниками, в спальне есть граммофон, на котором можно слушать пластинки, библиотека с книгами, специально созданными известными авторами, среди них Конан Дойл, Киплинг, Хаксли. Известен кукольный замок голливудской звезды 1920–30-х годов Колин Мур. В нем есть библиотека с миниатюрной Библией, с автографами королевы Елизаветы, Пикассо, Эйнштейна, Черчилля, президентов США.

Занятен два на два с половиной метра кукольный домик П.В. Нащокина, поначалу предназначавшийся супруге А.С. Пушкина. Но Нащокин проигрался в карты и заложил его в ломбард. Домик известен педантичным подражанием московскому особняку своего владельца. Мы можем увидеть его (или то, что от него осталось) в доме на набережной Мойки 12. Окна застеклены, тикают часы, бронзовые люстры, картины маслом, крошечные пистолеты и пульки, игральные карты на ломберных столиках, фарфоровый сервиз, рояль, мебель нащокинского особняка, самовар, кастрюли, сковородки, щипцы для снятия нагара. А.С. Пушкин писал 8 декабря 1831 г. жене: «Дом его (помнишь?) отделяется; что за подсвечники, что за сервиз! он заказал фортепьяно, на котором играть может будет пауку, и судно, на котором испразнится разве шпанская муха»¹. Обеденный стол был выполнен извест-

ным мастером Гамбсом, на него во время приемов подавался мышонок под хреном. Из письма Пушкина жене не позднее 30 сентября 1832 г.: «С Нащокиным вижусь всякий день. У него в *доми-ке* был пир: подали на стол мышонка в сметане под хреном в виде поросенка. Жаль, не было гостей»¹.

Этот домик описан М.И. Пыляевым. Его хозяин – П.В.Н., друг Пушкина и Гоголя. Приведем текст Пыляева: «Между замечательными редкостями, находившимися в его квартире, был один двухэтажный стеклянный домик аршина два длины, каждая отдельная часть и украшения которого были им заказаны за границей в Вене, Париже и Лондоне. На этот дом, стоивший ему до сорока тысяч рублей, съезжалось любоваться все лучшее тогда петербургское общество. Домик этот был потом заложен и перезаложен в Москве за двенадцать или тринадцать тысяч и теперь неизвестно, у кого находится как редкая, трудно сбываемая игрушка. Домик был продолговатый, правильный четырехугольник, обрамленный богемскими зеркальными стеклами и образовывал два отделения, верхнее и нижнее. В верхнем помещалась сплошная танцевальная зала со столом по середине, сервированным на шестьдесят кувертов. По четырем углам залы поставлены были четыре стола и бронзовые канделябры на малахитовых подстоях, на потолке, вылепленном в мавританском стиле, висели три серебряные люстры, каждая по пятидесяти свечей, в одном углу стоял рояль, в другом арфа, первый был работы Вирта, вторая – Эрара, на первом жена владельца играла небольшие пьесы, употребляя для ударов по клавишам вязальные спицы. В зале помещались ломберные столы с картами, были даже щеточки и мелки для карточной игры. Вся зала была украшена тропическими растениями, так искусно сделанными в Париже, что, казалось, эти растения были живыми. Нижний этаж представлял жилые покои и был наполнен всем, что только требовалось для какого-нибудь царственного жилища. Заказывая эту игрушку и долго обдумывая ее, он не позабыл ни малейшей безделицы богатого домашнего быта.

В этих жилых покоях, стены которых были то мраморные, то покрытые разноцветным штофом, были и микроскопические картины, писанные масляными красками, и пианино и ноты, и пол-

¹ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 82.

¹ Там же. С. 113.

ная миниатюрная библиотека и целый арсенал оружия, ящик с пистолетами Лепажя, сигары, бильярд и т.д. И все эти лилипутные вещи, серебряные столовые тарелки и блюда, сделанные отдельно, замечательными художниками, должны им были стоить большого труда и терпения, начиная от рояли, фортепиано, до библиотеки; для печатания только одних заглавий книг необходимо было придумывать мелкий шрифт, который можно видеть только на наших ассигнациях. Паркет в обоих этажах был мозаичный. Сводчатый подвал под домиком вмещал погреб, в котором в открытых ящиках хранились всевозможные дорогие вина, закупоренные за границей.

Не забыта ни одна мелочь, даже восковая свечка, приготовленная для зажигания канделябр. В одной из комнат сидят пестро одетые дамы, а в дверях – фигура военного, времен Очаковских. Хозяйка приветствует его рукой; в другой комнате хозяин и гость кушают кофе; в бильярдной идет игра, все фигуры одеты в надлежащие того времени костюмы. Жизнь старого русского дома искусно схвачена в целом ряде моментов.

Разорившись, Н-н заложил курьезную модель своего московского дома нотариусу Пирогову, последний рассчитывал с хорошим барышом продать ее чуть ли не в казну, как большую редкость, покупка не состоялась, и модель долго не продавалась у известного в Москве в пятидесятых годах антиквария Волкова. Эта старинная барская редкость несколько лет тому назад была выставлена на ремесленной выставке и затем продавалась с аукциона»¹.

О нащокинском домике рассказывается и в повести К. Булычева «Алиса и заколдованный король», где он назван королем кукольных домиков.

¹ Пыляев М.И. Замечательные чудачки и оригиналы. С. 13–15.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аверинцев С.С. 6, 22, 93, 109
 Аверченко А.Т. 148
 Агнiewicz Н.Я. 153
 Августа Доротея 161
 Адамович Г.В. 105
 Азадовский К.М. 47, 58
 Акопова Н.Н. 27
 Александр Македонский 114
 Александр I 31
 Александрова А. 23
 Алексей Николаевич, вел. кн. 128
 Алексеев П.В. 142
 Алымов С.Я. 36
 Альбрехт V Баварский 160
 Альбу Л. 121
 Амфитеатров А.В. 91
 Андерсен Г.Х. 79, 130–131, 132, 133
 Андерсен Л.Н. 23
 Андреев Л.Н. 11, 74–75, 88
 Андрей Критский 114
 Анненский И.Ф. 27, 30, 38, 56, 67, 93, 111, 140
 Ариосто 121
 Аристотель 114
 Афанасьев А.Н. 115
 Ахматова А.А. 13, 14, 38–42, 61, 77–78, 94, 99, 105, 111, 123, 131, 140, 149–150, 151, 157
- Бабенчиков М.В. 125
 Базанов В.Г. 91
 Байер И. 16
 Байрон Дж.Г. 148
 Бакич О. 23, 36
 Бакст Л.С. 14, 17, 60, 118, 123
 Баланчин Дж. 17, 18
 Бальзак О. 4
- Бараг Л.Г. 115
 Батулин К. 119
 Баум Л.Ф. 119
 Белый А. (Бугаев Б.Н.) 4, 32, 47, 48, 49, 50, 51, 52–54, 56–58, 62, 70–71, 110–111, 118, 119, 128, 129, 131, 135
 Беляев Ю.Д. 39
 Белякович В.Р. 12
 Беме Я. 79
 Бенуа А.Н. 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 76, 85, 88, 118, 123, 129, 130, 135
 Берберова Н.Н. 23, 26–27, 118–119
 Бердяев Н.А. 59, 87, 97
 Бернетт Ф.Э.Х. 21
 Бибииков А.И. 11
 Благой Д.Д. 11, 41
 Блок А.А. 14, 18, 19, 41, 42–59, 62, 63–64, 195, 150, 157
 Блок Л.Д. 49, 50, 51, 52, 55, 56, 59
 Блэквуд Э. 78–79
 Богомолов Н.А. 67, 148
 Бодрийяр Ж. 35–36, 117
 Божидар (Гордеев Б.П.) 97
 Бонди С.М. 11, 41
 Борисовская Н.А. 17
 Борхес Х.Л. 63, 76, 122
 Ботникова А.Б. 83
 Брамс И. 138
 Брауде Л.Ю. 131
 Бредбери Р. 25, 100
 Бродский И.А. 141
 Брюллов К.П. 91, 92
 Брюсов В.Я. 55, 65, 111
 Буйда Ю.В. 143, 144
 Буланже М. 127
 Булгаков М.А. 112
 Булгакова Е.С. 112

Булычев К. (Можейко И.В.) 155, 164
 Бунина В.Н. 74
 Бурен М. 123
 Бурлюк Д.Д. 36, 62, 131
 Бушман Б. 72

 Валадон С. 65
 Вальбе Р.Б. 51
 Варенцов Н.А. 101
 Варламов А.Н. 69
 Васильев А.А. 105
 Васильева Е.И. 96, 123
 Васнецов В.М. 16
 Ватто А. 50, 120, 121
 Вацура В.Э. 130
 Вебер К.М. 118
 Вейдле В.В. 76, 106
 Велавичюте О. 97
 Верещагин В.В. 101
 Верлен П. 50–51
 Вертинский А.Н. 28
 Верхарн Э. 73–74
 Веселовский А.Н. 71
 Виктюк Р.Г. 59
 Виноградов В.В. 11
 Витковский Е.В. 4, 23, 37
 Вокансон Ж. де 80
 Волков А.Н. 71
 Волков С.М. 17, 18
 Волошин М.А. 12, 18, 58, 93
 Высотский О.Н. 125
 Вышеславцев Б.П. 31

 Габриак Ч. де см.: Васильева Е.И.
 Галушкин А.Ю. 95
 Гальцева Р.А. 122
 Гарридо А. 23–24
 Гаскелл Э. 79
 Гаспаров М.Л. 148
 Гейне Х.И.Г. 132, 140
 Генрих IV 108
 Георг V 162
 Герон Александрийский 80
 Герцык А.К. 96
 Гесиод 106, 107
 Гете И.В. 64, 132
 Гиппиус А.В. 45
 Гиппиус В.В. 152
 Гиппиус З.Н. 45, 49, 50, 51, 52, 57–58, 90
 Глазунов А.К. 60
 Глебова-Судейкина О.А. 38, 41, 42, 44
 Гоголь Н.В. 21, 32, 83, 88, 104, 136, 163
 Голицын П.М. 101
 Головин А.Я. 105
 Гомер 142
 Гончаров И.А. 144, 147
 Городецкий С.М. 56, 63, 153
 Горький М. (Пешков А.М.) 89
 Горькова Т.А. 7
 Готье П.Ж.Т. 68
 Гофман В.В. 40, 45
 Гофман Э.Т.А. 5, 11, 12,, 17, 18, 27, 62, 80–84, 85, 87, 99, 103, 105, 123–124, 127, 129, 132, 133–136, 144, 156
 Грау Х. 12
 Грачева А.М. 23
 Гребенщиков Б.Б. 143
 Гребенщиков Г.Д. 155
 Григорьев Б.Д. 14
 Григорьев В.П. 5
 Гриммельсгаузен Г.Я.К. 106
 Грин А.С. 86–88, 142
 Громова-Опульская Л.Д. 7

Губарев В.Г. 87
 Гудов В.А. 63
 Гумилев Н.С. 111, 113, 118, 120, 121, 124, 125, 131
 Гуро Е.Г. 59
 Гуссерль Э. 21, 110
 Густав Адольф 80
 Гюго В.М. 103, 113, 127
 Гюнтер И. 106

 Данилова И.Ф. 23
 Данте А. 78, 121
 Делиб Л. 84, 85
 Денисова С. 105
 Диккенс Ч.Дж.Х. 105, 152, 155
 Добролюбов Н.А. 88
 Добужинский М.В. 15, 118, 123
 Достоевский Ф.М. 27, 57, 87, 88, 136
 Дро А.Л.Ж. 80
 Дро П.Ж. 80
 Дроздов В.А. 32, 33, 34, 35
 Дубин Б.Н. 122
 Дюма А. 136
 Дягилев С.П. 14, 15, 60, 123
 Дядичев В.Н. 132
 Дячук Т.В. 98, 152

 Евреинов Н.Н. 61
 Евтушенко Е.А. 105
 Екатерина II 99
 Елагин И.В. 4, 20, 127, 137
 Елагина О.Е. 105
 Елизавета Петровна 108, 119
 Елизавета Феодоровна, вел. кн. 125
 Елизавета II 162
 Енишерлов В.П. 63
 Ермакова Л.И. 153

 Ермилов В.В. 89, 140
 Есенин С.А. 35, 65, 125, 126, 131
 Ефимов Е.С. 24

 Жегалов Н.Н. 89
 Жирмунский В.М. 41
 Жиро А. 50
 Жуковская Т.Н. 96
 Жюмо Э. 93

 Завадский Ю.А. 44
 Зайцев Б.К. 74
 Зайцева В.А. 74
 Зак Б. 123
 Замятин Е.И. 95, 144
 Зиновьева-Аннибал Л.Д. 101
 Зыкова С.В. 125

 Ибсен Г.Ю. 155
 Иванов В.И. 6, 101
 Иванов В.Н. 127
 Иванов Г.В. 36–37, 39, 40, 74, 105, 106, 113, 119, 120–121, 124, 133
 Иванов Е.П. 45
 Иванова Л.И. 128
 Иванов-Разумник (Иванов Р.В.) 47–48, 63
 Иваск Ю.П. 106
 Игнатъев И.В. 40
 Изряднова А.Р. 125–126
 Ильин И.А. 64

 Казот Ж. 83
 Калло Е.А. 96
 Калло Ж. 135
 Каменский А.П. 89, 97
 Камю А. 88, 132, 147, 149
 Кар Л. де 68
 Карл IV 104

Карсавин А.П. 31
 Карсавина Т.П. 105
 Касарес Б.А. 63
 Катулл Г.В. 121
 Каульбах В. фон 92
 Келдыш В.А. 95
 Келети А. 123
 Кенжеев Б.Ш. 109, 137
 Киплинг Дж.Р. 162
 Клейст Г. фон 16
 Клычков С.А. 110
 Клюев Н.А. 47, 125
 Князев В.Г. 40, 41, 42
 Князева С. 106
 Коваленко С.А. 13, 38
 Ковальджи К.В. 67
 Ковтун Е.Ф. 62
 Коган Е. 21, 22
 Коган П.Д. 153
 Кодрянская Н.В. 110
 Козловский А.А. 126
 Колине К. 123
 Колкер Ю.И. 111
 Коллоди К. 87
 Кольер Э. 102
 Комаровский В.А. 40
 Комиссаржевская В.Ф. 42, 45
 Конан Дойл А. 162
 Кондратьев А.А. 148
 Коркина Е.Б. 14, 42
 Корнилов Б.П. 95
 Корнфельдт М.Г. 60
 Королева Н.В. 38
 Коротков С. 138
 Коршунова В.П. 144
 Котрелев В.Н. 43
 Кочергин Э.С. 69–70
 Кочетов В.П. 23
 Крацова Н.Ф. 23
 Крамской И.Н. 105
 Кранах Л. старший 102
 Крейд В.П. 23, 36
 Крестинский Ю.А. 105
 Кристи А. 155–156
 Крузенштерн-Петерец Ю.В. 119, 124
 Крученных А.Е. 62
 Крылов И.А. 142
 Крэг Г. 112
 Крючков П. 109
 Кузмин М.А. 30, 39, 41, 42, 43–44, 45, 46, 56, 61, 64, 76, 77, 80, 119, 124, 157–158
 Кузнецова Г.Н. 118
 Куприн А.И. 27, 64, 132, 160
 Купцова О.Н. 70
 Купченко В.П. 58
 Кустодиев Б.М. 121
 Кушнер А.С. 141
 Кьеркегор С.О. 83
 Лавренев Б.А. 93–94
 Лавренева А.Ю. 94
 Лавров А.В. 30, 47, 48, 58, 93
 Лавров В.М. 91
 Лагерлеф С.О.Л. 142
 Лазарев Л. 23
 Ламетри Ж.О. 81–82
 Легат Н.Г. 17
 Легат С.Г. 17
 Лейболд Й. 128
 Лейтон Ф. 102
 Лесков Н.С. 90–92
 Леонкавалло Р. 14, 18
 Лермонтов М.Ю. 104, 130
 Лившиц Б.К. 62
 Лившиц Е.К. 62
 Линдгрэн А.А.Э. 109, 113

Лиотар Ж.Э. 102
 Лисица Ю.Т. 64
 Лиханов А.А. 28
 Лихачев Д.С. 7
 Лозина-Лозинский А.К. 56
 Лопатина Н.И. 17
 Лосев А.Ф. 9
 Лосский Н.О. 141–142
 Лотар Р. 59
 Лотце Р.Г. 109
 Лукиан Самосатский 146
 Лукницкий П.Н. 11, 131
 Львова Н.Г. 40
 Львов-Рогачевский В.Л. 34
 Льюис К.С. 95, 100–101
 Любимов Н.М. 72, 145
 Людовик XIII 127, 160
 Людовик XIV 128
 Лядов А.К. 60
 Маар Д. 97
 Майринк Г. 26
 Маквей Г. 110
 Маккалоу К. 65–66, 103
 Маковский С.К. 112
 Максимов Д.Е. 55
 Малевич К.С. 153
 Мамин-Сибиряк Д.Н. (Мамин Д.Н.) 12
 Мамонтов С.И. 138
 Мамонтова В.С. 138
 Мамонтова Е.Г. 138
 Мандельштам Л.Б. 35
 Мандельштам Н.Я. 7, 105
 Мандельштам О.Э. 7, 22, 93, 118, 137–138, 159–160
 Мануйлов В.А. 130
 Мария-Антуанетта 108
 Мария Медичи 107, 127
 Мария Феодоровна 108
 Маркес Г. 11, 132
 Маркузе Г. 107
 Маршак С.Я. 12, 13
 Машинский С.И. 83
 Маяковский В.В. 62, 132, 151
 Медведева Р.К. 142
 Мейер Я. де 102
 Мейерхольд В.Э. 14, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 51, 52, 55, 56
 Меньшов И.А. 40
 Мережковский Д.С. 45, 47, 139, 142
 Мериме П. 72, 145–146, 147
 Микушевич В.Б. 83
 Миллер Г. 11
 Миллес Дж.Э. 68
 Минц З.Г. 43
 Миньяр П. 106
 Мирон (Пепеляев), арх. 68–69
 Михаил Павлович, вел. кн. 128
 Михайлов А.Д. 22, 93
 Михайлов О.Н. 139
 Михайлова М.В. 39, 57
 Мнухин Л.А. 62
 Молина Т. де (Тельес Г.) 146
 Мопассан Г. де 95
 Морозов А.А. 105
 Морозов И.А. 66
 Морозова М.К. 55
 Морье Д. дю 100
 Мосешвили Г.И. 23, 37
 Мосолов Б.С. 45
 Мочульский К.В. 57, 58–59
 Мур К. 162
 Муравьев В.Б. 28
 Муратова К.Д. 140
 Мысляков М.А. 73

Набоков В.В. 12, 62, 88
 Най Р. 132
 Наполеон Бонапарт 128, 130
 Наполеон III 104, 162
 Нарбут Г.И. 15
 Нащокин П.В. 162, 163, 164
 Неверов А.С. 152
 Некрасов Н.А. 56
 Немирович-Данченко Е.Н. 112
 Нерлер П.М. 22, 62, 93
 Нестеров М.В. 125
 Нижинская Р. 14, 18, 19, 60
 Нижинский В.Ф. 13, 14, 17, 18, 123
 Нике М. 110
 Николай I 128
 Николай II 80, 101, 104, 128
 Николюкин А.Н. 46
 Ницше Ф.В. 59, 60, 61
 Новиков Н.В. 115
 Носов Е.И. 65
 Ньюитер Ш. 85
 Обухова В. 120
 Овидий 139
 Одоевский В.Ф. 72–73
 Одоевцева И.В. (Гейнике И.Г.) 106
 Оксман Ю.Г. 11
 Олеша Ю.К. 72, 153
 Ольшанский Д.В. 79
 Орлов В.В. 140–141
 Орлов В.Н. 20, 43, 45
 Островский А.Н. 6, 104
 Осьминина Е.А. 127
 Павлова А.Н. 105
 Паперный З.С. 140
 Паркау А.П. 112
 Парнис А.Е. 5, 62
 Парнок С.Я. 96
 Пастернак Б.Л. 7, 111
 Пастернак Е.Б. 7
 Пастернак Е.В. 7
 Пелевин В.О. 10, 86
 Пендерецкий К. 74
 Перельмутер В.Г. 51
 Перро Ш. 84
 Петр I 127, 160, 161
 Петр III 127
 Петров С.М. 41
 Петровская Н.И. 97
 Петровский М.С. 63
 Петрушевская Л.С. 159
 Пикассо П.Я.Х. 51, 97, 98, 162
 Пильняк Б.А. 39
 Пискунов В.М. 4, 50
 Пискунова С.И. 4
 Платон 9, 66–67
 Плотин 9
 По Э.А. 89–90
 Погорельский А. (Перовский А.А.) 85–86, 88, 124–125
 Поляков А.П. 142
 Помирчий Р.Е. 6
 Потемкин Г.А. 101
 Потемкин П.П. 60
 Поттер Б. 158
 Поэртцель О. 123
 Прайс Ф. 123
 Прилепин З. (Прилепин З.Н.) 136
 Прокофьев С.С. 18
 Пропп В.Я. 71–72
 Прус Б. (Гловацкий А.) 4, 76–77, 95
 Пугачев Е.И. 11

Пушкин А.С. 11, 31, 41, 65, 88, 96, 101, 104, 118, 139, 141, 144, 148, 149, 150, 151, 162, 163
 Пушкина Н.Н. 162, 163
 Пыляев М.И. 161, 163
 Пяст В.А. 45
 Райс Э. 28–29
 Ревякина А.И. 140
 Резникова Н. 120
 Ремизов А.М. 23, 72, 110, 118, 131
 Ремизова С.П. 23
 Ренье А.Ф.Ж. де 93
 Рильке Р.М. 5, 119, 150
 Ричард II 107
 Родари Дж.Ф. 134, 154
 Родзевич К.Б. 61
 Рождественский В.А. 39, 106
 Розанов В.В. 46, 47, 111
 Роферлин А. 160
 Рубина Д.И. 12, 25–26
 Рубинштейн И.Л. 123
 Саакянц А.А. 62
 Сабашникова М.В. 58
 Садовской Б.А. 76, 148
 Сазонов П.П. 112
 Сазонова-Слонимская Ю.Л. 112
 Салтыков-Щедрин М.Е. (Салтыков М.Е.) 97, 134, 152
 Санд Ж. (Дюдеван А.А.А.) 104
 Санд М. 104
 Сапунов Н.Н. 14, 43, 44
 Сац И.А. 38
 Свасьян К.А. 59
 Свиридов Г.В. 17, 52, 74, 76
 Свифт Дж. 158–159
 Северянин И. (Лотарев И.В.) 28, 33, 36–37, 39, 41, 62, 96, 97, 120, 132, 156, 157
 Седакова О.А. 102
 Сезанн П. 50
 Сен-Леон А.М. 85
 Сент-Экзюпери А.М.Р. де 113
 Сервантес М. де 121
 Сергин С. (Петров С.Ф.) 112
 Серов В.А. 138
 Сиддал Э. 68
 Сильман Т.И. 131
 Симонов К.М. 23
 Ситковецкая М.М. 44
 Слободчиков В. 139
 Случевский К.К. 67
 Смирнов В.П. 56
 Соколов Саша (Соколов А.В.) 7
 Солнцева Е.Г. 124
 Солнцева Н.М. 110
 Соловьев В.В. 63
 Соловьева П.С. 96
 Сологуб Ф. (Тетерников Ф.К.) 39, 77
 Солондз Т. 160
 Сомов К.А. 6, 14, 42, 105, 118
 Спиноза Б. 36
 Старикова Е.В. 94
 Степанов Н.Л. 142
 Степанов Ю.С. 71
 Стил К. 102
 Стравинский И.Ф. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 32, 79
 Субботин С.И. 110
 Суворова К.Н. 43
 Сугай Л.А. 129
 Судейкин С.Ю. 14, 39, 40, 42, 43, 44, 77, 121, 157
 Судейкина В.А. 40, 42, 44, 77, 125
 Сукач В.Г. 111

- Сурков А.А. 20, 45
Схейен Ш. 14
- Таиров А.Я. (Корнблит А.Я.) 59
Тахо-Годи А.А. 9
Тейдер В.Ф. 125
Теккерей У.М. 21
Терехина В.Н. 37
Тертерян И.А. 122
Тименчик Р.Б. 30, 42, 43, 45
Титовы М.И., Т.И. 125
Тойнби Дж. 8
Толмачев М.В. 76
Толстой А.К. 148
Толстой А.Н. 5, 63, 71, 94, 104, 127, 144
Толстой Л.Н. 4, 5, 7, 87, 89, 96–97, 104, 114, 118, 131
Топоров В.Н. 109–110
Торвальдсен Б. 31
Торопова В.Н. 125
Точиллов К.Ю. 98
Триер Ф. 121
Трубецкой Е.Н. 9
Тураев С.В. 144
Тургенева А.А. 59
Туриано Х. 81
Турнье М. 30–31, 38
Тэффи Н.А. (Лохвицкая Н.А.) 10
- Уайльд О.Ф.У. 58
Уварова И.П. 69
Уильям Мальмсберийский 145
Ульянов Н.П. 49
Урбан А.А. 62
Усманова Р.Ф. 148
Уэллс Г.Дж. 127
Уэлч Дж. 11
- Фаберже К. 128
Федоров А.В. 27
Федякин С.Р. 37
Феокрит 121
Филипп II 123, 138
Философов Д.В. 16
Филькина Е. 28, 36
Фокин И.Л. 79
Фокин М.М. 13, 14, 60, 118
Фокин П. 106
Фомина Д.В. 17
Фрай М. 21
- Хайдеггер М. 65, 88, 108, 110, 147
Хайям О. 10
Хаксли О.Л. 162
Хармс Д.И. (Ювачев Д.И.) 13, 66, 106
Хлебников В.В. 5, 77, 144
Хоак У. 102
Ходасевич В.Ф. 110, 120
Хорунжий С.С. 31
Храпченко М.Б. 83
- Цветаева М.И. 7, 14, 41, 42, 61–62, 96
Цыбенко Е.З. 4
Цыбенко О.П. 106
Цявловская Т.Г. 41
- Чагин А.И. 77
Чайковский П.И. 6, 17, 18
Чаянов А.В. 27–28, 99–100
Черепнин Н.Н. 60
Чернили Дж.Дж. 71
Черняева Т.Г. 155
Черчилль У.Л. 162
Честертон Г.К. 121–122
Чехов А.П. 89, 140

- Чиннов И.В. 61, 131
Чипарус Д. 122, 123
Чуковский К.И. 20, 45, 56, 90
Чулков Г.И. 38–39, 42, 44–45, 55
- Шевеленко И.Д. 42
Шевро А. 102
Шекспир У. 94, 101, 121, 132, 140
Шелли М. 6
Шемякин М.М. 135–136
Шенгели Г.А. 50
Шершеневич В.Г. 32–36, 50, 158
Шершеневич Ф.Г. 35
Шестаков В.П. 57
Шестов Л.И. 8
Шенберг А.Ф.В. 14
Шиллер Ф. фон 132, 141
Шишкин М.П. 66, 120, 137
Шкловский В.Б. 95
Шмелев И.С. 23, 64, 100, 114, 127
Шнейдерман Э.М. 35
Шопенгауэр А. 8, 39–40, 60
Шоу Дж.Б. 79
Штейнберг А.З. 63
- Шубникова-Гусева Н.И. 65
Шуман Р. 60, 118
Шумихин С.В. 32, 33, 76, 148
- Эйнштейн А. 162
Эйхендорф Й.К.Б. 139–140
Экзюпери А.М.Р. см. *Сент-Экзюпери А.М.Р. де*
Элиот Дж. (Эванс М.Э.) 79
Эткинд А.М. 148–149
Эткинд Е.Г. 51
Эфрон А.С. 13, 51
Эфрон Г.С. 13
- Юнг К.Г. 26
Юркун Ю.И. 44
- Якобсон Р.О. 132, 149
Яковлев А.А. 142
Яковлев А.Е. 14
Якунчикова М.В. 15
Якутенко И. 114
Ямамото Д. 10
Ярхо В.Н. 106

К иллюстрациям

В оформлении книги использованы иллюстрации выполненных А. Бенуа эскизов костюмов для постановки балета И. Стравинского «Петрушка» («Петрушка». С. 13; «Арап». С. 16), а также бронзовых статуй М. Бурена «Арлекин» (С. 37), Д. Чипаруса «Объятия» (С. 43), «Пьеро с лютней» (С. 49), «Танцовщица в одежде» (С. 123) из коллекции московского музея современного, декоративного и промышленного искусства ар деко.

Солнцева Н. М.

С60 Репутация куклы. М.: Водолей, 2017. – 176 с.

ISBN 978–5–91763–336–7

Тема книги – литературные куклы, их традиционное восприятие и современные интерпретации. Куклы – артефакты и источники вдохновения, имитаторы поневоле и самодостаточные андроиды, ключевые фигуры в сюжетах и двойники авторов. В них отражены философемы и скрытые комплексы.

Книга адресована как бакалаврам, магистрантам гуманитарного профиля, так и широкому кругу читателей.

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Солнцева Наталья Михайловна

Репутация куклы

Научное издание

Технический редактор А. Ильина
Корректор Н. Федотова

Подписано в печать 20.11.16. Формат 60х90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная
Печ. л. 11

Издательство «Водолей»
127254, г. Москва, ул. Гончарова, 17-А, кор. 2, к. 23
Официальный сайт: <http://www.vodoleybooks.ru>
E-mail: info@vodoleybooks.ru

