

Игорь Е. Лоцкилов

**«ДВОЕ И ПТИЦА»: ТЕЛО, ДУША И ДУХ В РОМАНЕ
Л. ДОБЫЧИНА ГОРОД ЭН**

По воле автора читателю так и не дано узнать имени главного героя романа. Согласно представлениям о. П. Флоренского, имя тесно связано с телом и лицом, личностью (Флоренский 2000, 21; 25).

... если мы и знаем в себе что-то реальное, то это есть наше собственное имя. Ведь около него именно оплотняется наша внутренняя жизнь, оно – твердая точка нашей текучести, в нем находит себе объективный устой и неизменное содержание наше Я. Без имени оно есть мгновенный центр наличных состояний, мгновенная ось поворота всей жизни в данное мгновение. [...] До имени человек не есть еще человек, ни для себя, не для других, не есть субъект личных отношений, не есть член общества, а лишь *возможность* человека, обещание такового, зародыш (там же, 46).

Безымянный герой добычинского романа – именно такой «эмбрион» человеческого существа. Даже в тех ситуациях социальной жизни, когда герой не мог бы по логике вещей обойтись без предъявления имени (экзамены, например), автору важно сохранить это имя в тайне. С одной стороны, это связано с отмеченным в недоброжелательном редакционном примечании 1930-го года «аналитизмом» «восприятия мира, разлагающим этот мир на отдельные 'предметные' детали» (цит. по Добычин 1999, 472–473), с другой – создает вокруг героя ореол сакральности: имя охраняется своеобразным табу.

Этому табу соответствует редукция, которой подвергается в тексте романа изображение телесной жизни героя. Слабо выраженная, «примитивная», или предельно-обобщенная телесность близка к бытовому, а не эстетически преображенному переживанию тела: «хотя вторым зрением наш глаз мгновенно выхватывает телесную кондицию собеседника и вычитывает из нее все располагающее/отталкивающее, и подсказывает, как нам с ним себя вести, тем не менее, имея тело, мы научились его не замечать и не выдвигать на первый план» (Фарыно 2002, 40).

Слово «тело» трижды встречается на страницах романа, дважды – в связи с семантикой маргинального (в буквальном и метафорически-

культурном смысле)¹ и примитивного изображения, неспособного «удержать» динамику бесконечно изменяющейся и, по всей видимости, «ценной» реальности. Первый случай «рассредоточен» в середине и в конце 12-й главки, второй – в начале 25-й:

Вскоре у нас побывала Кондратьева и пригласила нас на именины. – У нас теперь есть граммофон, – говорила она нам. А мы рассказали ей о живой фотографии. На именинах у нее было много гостей. Граммофон цел куплеты. Анекдот про еврейского мальчика очень понравился всем, и его повторили. – Но жалко, – сказал один гость, – что наука изобрела это поздно: а то мы могли бы сейчас слышать голос Иисуса Христа, произносящего проповеди. – Я был тронут. Андрей подмигнул мне, и мы вышли в «приемную». Снова я увидел на столике «Заратустру» и «Ревель». Андрей, разговаривая, нарисовал на полях «Заратустры» картинку. – «Черты, – подписал он под нею название, – лица». [...] Пришел инженер. Он зажег электричество, которое проведено было к ним с железной дороги, и я отвернулся, чтобы не испортить глаза. Он присел к нам, и мы поболтали с ним. – Вообразите, – сказал я, – учащиеся пишут на партах плохие слова. – Части тела? – оживясь, спросил Серж. Я подумал об Андрее с «чертами лица» и о том, что предосудительно в присутствии друга вспоминать о других (Добычин 1999, 134–135).²

¹ Рисунок на полях книги «Так говорил Заратустра» метонимически отсылает к содержанию этой книги, особенно там, где оно перекликается с другими упоминаемыми в романе книгами («Как демон из книги 'М. Лермонтов', я был – один. Горько было мне это. – Вдруг, – ждал я иногда в темноте, когда вечером, кончив уроки, бродил, – мне сейчас кто-нибудь встретится: Мышкин или Алексей Карамазов, и мы познакомимся» (Добычин 1999, 157)). Читатель *Города Эн* должен держать книгу *Заратустра* открытой – в первую очередь на главе «О друге»: «Всегда быть одному слишком много для меня» – так думает отшельник. «Всегда один и один – это даёт со временем двух» [...] Не раб ли ты? Тогда ты не можешь быть другом. Не тиран ли ты? Тогда ты не можешь иметь друзей. Слишком долго в женщине были скрыты раб и тиран. Поэтому женщина не способна ещё к дружбе: она знает только любовь. В любви женщины есть несправедливость и слепота ко всему, чего она не любит. Но и в знаемой любви женщины есть всегда ещё внезапность, и молния, и ночь рядом со светом. Ещё не способна женщина к дружбе: женщины всё ещё кошки и птицы. Или, в лучшем случае, коровы. Ещё не способна женщина к дружбе. Но скажите мне вы, мужчины, кто же среди вас способен к дружбе? О мужчины, ваша бедность и ваша скудность души! Сколько даёте вы другу, столько даю я даже своему врагу и не становлюсь от того беднее. Существует товарищество; пусть будет и дружба! Так говорил Заратустра» (Ницше 1990, 40–41).

² Эта графика и «настоленные» школьные граффити замечательным образом «размываются» в мотивах близорукости, интуитивного «чувствования» и женской стихии: «Вдоль берегов на реке нагромождены были плоты. Перескакивая, мы добрались до воды и купались. Мы прыгали и протыкали ногами отражение неба. Потом Шустер свел меня к бабьему месту, но я видел хуже, чем он, и купальщицы мне представлялись расплывчатыми белесоватыми *пятнышками*» (24; Добычин 1999, 158). «По праздникам, когда я стоял в церкви, я знал, что шагах в десяти от меня, за проходом, стоит Натали. Мое зрение, по-видимому, стало хуже. Лица ее я не видел. Я чувствовал только, которое *пятнышко* было ее головой» (29; Добычин 1999, 172; курсив мой. – И.Л.). Двойная соотносительность звемических «частей тела» и черт лица в романе напоминает мифологический сюжет о Баубо,

Низенькая, эта часовня украшена была золоченой «главой» в форме миски для супа. А. Л. научила нас, как рассматривать живопись через кулак. Мы увидели Ирода, перед которым, уперев в бока руки, плясала его толстощекая падчерица. Я подумал, что так, может быть, перед отчимом танцевала когда-то Софи. Голова Иоанна Крестителя лежала на скатерти среди булок и чашек, а тело валялось в углу. Его шея в разрезе была темно-красная с беленькой точкой в середине. Кровь была дугой (Добычин 1999, 160).

Этот почти чудовищный «экфразис»,³ эксплицирующий связь *тела* и *стола*, завершает ряд образов, – то «приближающихся», то «удаляющихся» от героя, – связанных с любимым учеником Христа и локализованных в предпоследних абзацах 6-й и 22-й главок:

В субботу перед пасхой, когда куличи были уже в духовке и пеклись, маман закрылась со мной в спальне и, усевшись на кровать, читала мне Евангелие. «Любимый ученик» в особенности интересовал меня. Я представлял его себе в пальтишке с золотыми пуговицами, пошивающим и с вербочкой в руке (Добычин 1999, 122).

В иконостасе мне понравилось изображение Иисуса Христа за вином и с «любимым учеником» у груди. Вася вспомнился мне. Умиленный,

рассмеявшейся хтонической Деметру непристойной раскраской тела, в которой нимфа осуществила «перевод» «текста» пластического целого обнаженной женской фигуры на язык физиогномики (портрета).

- ³ Описание «развито» из раннего рассказа «Евдокия», входившего в неопубликованный при жизни писателя сборник *Вечера и старухи* (1923–1924), который был послан М.А. Кузмину (автору пьесы «Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка», 1907): «и бродила перед расписной часовней: Ирод закусывал с гостями... перерезанная шея святого Иоанна была внутри красная с белыми кружочками, как колбаса, нарисованная Цыперовичем над трактирной дверью» (Добычин 1999, 348). В романе описание «картины» поддерживает семантический ряд «религиозной живописи» (вероятно, полемический по отношению к соответствующим мотивам в прозе И.Э. Бабеля; ср. рассказ «Пан Аполек» из *Конармии*), с другой стороны – образ тела подвергается здесь амбивалентной сакрализации/профанации за счет трансформации в блюдо (ср. финалы 5-й и 7-й главок: «Пока Серж и дамы наблюдали за развешиваньем, крюковская дочь отозвала меня в сторонку и дала мне пряничную женщину» (Добычин 1999, 120) и «Я думал о портнихе, ланне Плелис, и о счастье, которое приносят Александре Львовне встречи с ней. Я вспомнил свои встречи с Васей, пятак, который нашел в крепости, и пряник, который мне подарила крюковская дочь» (Добычин 1999, 125). Тело – мужское или женское – способно приносить «счастье» лишь будучи предназначенным для съедения, и в этой «максиме» важно видеть как религиозный, так и психоаналитический (инфантильная оральная сексуальность) аспекты, за которыми скрываются «историческая» и политическая аллюзии: «Учителя чистописания не было несколько дней. Он болел. Я желал ему смерти и молился, чтобы бог посадил его в ад. Но он скоро явился. – 'Иуда, – вывел он на доске, – целованием предал Иисуса Христа', – и мы начали списывать. [...] Я очень обрадовался, когда одним солнечным утром, значительный, Головинъ сообщил нам у вешалок, что какого-то князя убили и в двенадцать часов мы отправимся на панихиду, а оттуда – домой. Он любил сообщить неожиданное» (Добычин 1999, 141).

я подумал о том, как, встречаясь со мной, он приносит мне счастье и как он помог мне во время падения при спуске веревочной лестницы в шлопку (Добычин 1999, 155).

Третий случай – в начале предыдущей, 24-й главки, – уже непосредственно связан с религиозным праздником и самыми важными ценностями христианского мира, а само слово 'тело' предстает здесь в польской, католической версии:

Перед пасхой был достроен костел. Он был белый, с двумя четырехугольными башнями и с богородицей в нише. Мне нравилось вечером сесть где-нибудь и смотреть, как луна исчезает за башнями и появляется снова. В день «божьего тяла» мы видели, стоя у окон, «процессию». Позже «Двина» описала ее, и маман говорила, что это «естественно, потому что Бодревич поляк» (Добычин 1999, 158).

Если в ткани повествования со всей очевидностью растворено изображение тонких оттенков душевной жизни героя в его взаимодействии с внешним миром, присутствие Духа здесь, на первый взгляд, более чем сомнительно.⁴ Мало того, сам образ Святого Духа «в виде голубине» подвергается профанации, усиленной принципом «испорченного телефона»:

На молебне Андрей встал со мной. Я доволен был, что не чувствую никакого интереса к нему. Приосаниваясь, я стоял независимо. – Двое и птица, – сказал он мне и показал головой на алтарь, где висело изображение «троицы». Я не ответил ему (26;⁵ Добычин 1999, 162).

...самым важным из всех был Ершов. Он был смуглый, с глазами коричневыми, как глаза Натали. Он надменно смотрел и казался таинственным. Он поразил меня. Я попытался покороче сойтись с ним. В училищной церкви я встал рядом с ним и, показав ему головой на икону, сказал ему: – Двое и птица. – Он двинул губами и не посмотрел на меня. Я достал свой каштан (Кати Голубевой) и хотел подарить ему, но он не принял его» (29; Добычин 1999, 171).

Как отмечает Д. Московская, «слово в добычинской прозе всегда исторически конкретно и лишено какой бы то ни было идеальной перспективы» (Московская 1999, 46). Если мы остаемся в пределах «главки» романа, оно

⁴ Вопрос о соотношении души и тела со всей прямотой поставлен в работе К. Шрам: «существует ли какой-либо центр, который мог бы соединить отдельные части в единое целое, превосходящее материальное совокупление элементов, относится и к текстам Добычина. Добычин формирует 'языковые тела', которые вызывают вопрос о том, что, по ту сторону аморфного словесного материала, могло бы быть их 'душой' [...] очерчивает ли скудость текстов и описываемой в них жизни все-таки, за или между их языковыми элементами, некую перспективу, 'душу', которая могла бы трансцендировать их материальность?» (Шрам 2000, 109).

⁵ Здесь и далее – порядковый номер главки.

и в самом деле стремится здесь к «двухмерности», плоскости открытки, вывески или картонажа, если и предполагающих возможность метафизического измерения (открытка «Ангел»), то в режиме некоторой «профанации». Однако на уровне макроструктуры у читателя возникает более сложное ощущение. Отметим пока лишь, что плоская шутка представляет собой случай злонамеренно неадекватного «перевода» текста сакрального изображения на язык жанровой живописи (возможны названия картин «Двое и луна», «Двое на траве», и т. д.). Повторение «шутки» вводит тему Духа в ряд других важных «повторений», образующих в романе сложную и тщательно продуманную структуру. Сходным образом герой повторяет другие «возмутительные» слова:

Благодушно настроенный, я уже начинал говорить себе, что Андрей, все же, тоже хороший. И вдруг возле столбика с урной над прахом Карманова он принялся городить всякий вздор. – Без причины, – между прочим, сказал он, – его не убили бы. – Я, возмущенный, старался не слушать его и раскаивался, что согласился идти. (19, Добычин 1999, 148)

Караимская дама Туршу, наша новая дачница, попросила однажды, чтобы я показал ей, где живет хиромант. Я пошел с ней вдоль каменных стен, за которыми, низенькие, росли абрикосы. Она была черная, с темными веками, в розовом платье и зеленой “чадре”. – Побеседуемте, – предложила она мне, и я рассказал ей, как был убит инженер. – Без причины, – сказал я, – конечно, его не убили бы. (21, Добычин 1999, 153)

В последней главке убийство «попечителя учебного округа» (Белоусов 2003) поставлено в контекст, напоминающий не только о жертвах революции 1905–1907 гг., но и о евангельском «побивании камнями» и более древних формах ритуального умерщвления «очистительной жертвы за грехи народа» (Farmakos) – путем лапидации (Евреинов 1924, 102–103):

Я успел из уроков латыни узнать, между прочим что «Ноли ме тангере», подпись под картинкой с Христом в пустыне и девицей у ног его, значит «Не тронь меня». Снова на нас надвигались экзамены. Снова мы трусили, что «попечитель учебного округа» может явиться к нам. Мы были рады, когда вдруг узнали, что кто-то убил его камнем (Добычин 1999, 183).

Кроме того, формула «Двое и птица» является косвенной реминисценцией из кощунственного и «революционного» пушкинского стихотворного послания «В.Л. Давыдову» (1821), и в этом качестве заполняет одну из ячеек сложно организованного «пушкинского» слоя романа; именно в этом

стихотворении революция в Европе осмыслена как новая («другая») «эвхаристия»:

На этих днях, среди собора,
Митрополит, седой обжора,
Перед обедом невзначай
Велел жить долго всей России
И с сыном Птички и Марии
Пошел христосоваться в рай... [...]
Но нет! – мы счастьем наладимся,
Кровавой чаши причастимся –
И я скажу: Христос воскрес.
(Пушкин 1994, 160–161)

Через Пушкина, таким образом, Добычин выстраивает ассоциативные связи с той «постреволюционной» ситуацией Советской России, в недрах которой, собственно, и пишется роман, и которая возникла на месте безвозвратно ушедшего в прошлое описываемого в романе мира.

Всякий элемент романного текста, сколь бы «плоское» впечатление он не производил на первый взгляд, на самом деле вступает в сложные ассоциативные связи с предшествующими текстами, с другими элементами текста и с внетекстовой реальностью. Приведем еще один пример.

Потом мы ходили по улицам и говорили о книгах. Ершов хвалил Чехова. – Это, – пожмая плечами, сказал я, – который телеграфистов продергивает? Он принес мне в училище «Степь», и я тут же раскрыл ее. Я удивлен был. Когда я читал ее, то мне казалось, что это я сам написал (Добычин 1999, 177).

Оставаясь, разумеется, «чеховской» реминисценцией, упоминание «Степи» является одновременно (и, видимо, в первую очередь) «достоевской»,⁶ а косвенно – опять-таки «пушкинской». Чтобы увидеть эту причудливую переключку достаточно вспомнить одно из писем Макара Девушкина:

Теперь я «Станционного смотрителя» здесь в вашей книжке прочел; ведь вот скажу я вам, маточка, случается же так, что живешь, а не знаешь, что под боком там у тебя книжка есть, где вся-то жизнь твоя как по пальцам разложена. Да и что самому прежде невдогад было, так вот здесь, как начнешь читать в такой книжке, так сам всё помаленьку и припомнишь, и разыщешь, и разгадаешь. И наконец, вот отчего еще я полюбил вашу книжку; иное творение, какое гам ни есть, читаешь-читаешь, иной раз хоть тресни – так хитро, что как будто бы его и не понимаешь. Я, например, – я туп, я от природы моей туп, так я не могу слишком важных сочинений читать; а это

⁶ Этим наблюдением автор обязан беседам с Т.И. Печерской.

читаешь, – словно сам написал, точно это, примерно говоря, мое собственное сердце, какое уж оно там ни есть, взял его, людям выворотил изнанкой, да и описал всё подробно – вот как! (Достоевский 1982, 96–97).

С чеховской повестью роман Добычина роднит в первую очередь ощущение, что герой «кончит непременно плохим» (из письма Григоровичу 30 декабря 1887; Чехов 1985, 632), как и мир, его окружающий. Уже у первого поколения читателей *Города Эн* оно основывалось на точном знании о судьбе этого мира. И герой, и мир предназначены в жертву новому миропорядку, наступление которого Добычин видит даже не в октябре 1917 года, но в августе 1914 – время действия рассказа «Евдокия».⁷ Вместе с тем, для архитектоники и образного мира *Города Эн* более актуальными, чем «Степь», представляются рассказы Чехова «Мальчики» и «На страстной неделе» (оба – 1887).

Текст романа Л. Добычина *Город Эн* состоит из 34 пронумерованных «главок» Самая маленькая, первая, содержит 593 слова, самая большая, 33-я (предпоследняя), – 971; среднеарифметический размер главки – 702 слова. 12 июня 1928 года Добычин писал М.Л. Слонимскому: «Роман, который Вы велели, пишется. Готово 700 слов» (Добычин 1999, 298). Известно, что писатель тщательно вел подсчет слов в своих новеллах, прославленных лаконизмом, при этом сочинение и письмо разводились в восприятии автора: «Случилось вот что: я сочинил рассказец ‘Матерьял’, и половина уже написана. [...] Его место третье от конца (между ‘Пожалуйста’ и ‘Сад’), длина 600–700 слов (около 1/8 листа)» (из письма М.Л. Слонимскому 27 августа 1930; Добычин 1999, 314).

В каждой из главок заново воссоздается основная коллизия романа, которую в самом общем приближении можно определить как движение от запрета на видение к прозрению. Исходный пункт этого движения со всей очевидностью связан с образом *маман*, конечный – становится метафорой метафизического прозрения, включающего взаимодействие

⁷ Думается, что ранняя, еще не вполне «добычинская», новелла «Евдокия» не механически содержит удачно найденные «образы, детали, фразы», использованные в позднейших рассказах (Добычин 1999, 43), но является вполне органическим эмбриональным состоянием художественного мира Добычина; именно там обозначена граница двух состояний этого мира (до и после начала I мировой войны), создавшая возможность ретроспекции в романе *Город Эн*. Интересно, что Николай Евреинов независимо, разумеется, от Добычина, пишет в 1935–1937 годах в Париже пьесе «Чему нет имени (Бедной девочке снилось)», «плод долгих размышлений [...] о судьбах России» (Евреинов 1965, 3). Основное действие пьесы также приурочено к роковым дням лета 1914 года и разворачивается в пространстве частной жизни рядовых людей (семья переплетчика Семсена Ивановича Лутокина и другие «гатчинские обыватели»)

вие видимого и видящего (несомненные картезианские и бергсо-нианские истоки этой метафизики).

Уже в первой главке этот путь пройден от начала до конца: «На вывесках коричневые голые индейцы с перьями на голове курили. – Не оглядывайся, – говорила мне маман» (Добычин 1999, 111). «Картинка оказалась – ‘ангел’. Весь покрытый лаком, он вдобавок был местами выпуклый. Маман наклеила его в столовой на обои. – Пусть следит, чтобы ты ел как следует, – сказала она. Сидя за едой, я всегда видел его. – Миленький, – с любовью думал я» (Добычин 1999, 112–113).

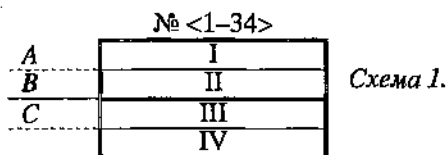
Движение это отнюдь не прямолинейно. Особого внимания заслуживает срединный абзац каждой главки, который, благодаря небольшому объему текста, легко определить «на глаз», однако в некоторых случаях он может быть «опознан» путем простейшего подсчета. Задача облегчается тем, что границы абзацев автор часто отмечает строчками пробелов. В комментариях сообщается: «важная особенность добычинских произведений – их членение не на абзацы, а на отдельные, законченные смысловые фрагменты» (Добычин 1999, 455).

В композиционной сердцевине («срединном абзаце»), как правило, содержатся образы, связанные с религиозной сферой, а также с семантикой театра, танца и письма. В «раздвигающей» проекции на общую композицию романа им соответствуют главки 17–18. Каждая из главок структурирована (как правило, по принципу мотивной симметрии) вокруг этого центрального фрагмента.

Вторая половина каждой из главок содержит одновременно три противоположенных нарративных вектора: продолжить, повторить и отразить, как в зеркале «сказанное/записанное» в первой половине. В пределах «плоскости» одной главки эта задача не может быть решена, но тридцати четырех повторений достаточно для проявления матричной структуры, которая и обеспечивает появление «объема», и – вместе с ним – метафизической перспективы.

Уже в первой из главок с разной степенью эксплицированности представлены все три вектора – «лебедь, рак и щука» добычинского нарратива. Сразу вслед за проповедью о скорбях следует воспроизводящее самое начало упоминание пажей (символической «пуповины», соединяющей героя и его маман: «– Ах, как это верно, – удивлялись дамы, выйдя за ворота и опять прижавшись за ‘пажи’»). Сама проповедь предстает в окружении абзацев, посвященных описанию гимназисток во главе с мадам Горшковой. Самым жестким образом симметризованы появление и исчезновение в поле зрения героя «дамы – Чичикова» – и наоборот: появление/исчезновение героя в поле зрения вооруженной пенсне дамы. Повествование, между тем, продолжается.

Квадратичность (четырёхчастность) композиции была важным компонентом поэтики новеллы Добычина; следы авторской рефлексии найдем в письме К.И. Чуковскому 1924 года: «Рассказ я вышло 12 января – он будет готов скорей, чем я думал. [...] Только, он будет не длинный, а опять в четырех главах, как и прежние. Должно быть, мне не уйти от ‘четырёх глав’» (Добычин 1999, 251). В работе над романом принцип «четырёхчастности» действует как на уровне макроструктуры, так и в пределах крупной «строительной единицы» романного текста – «главки».⁸ Каждая из главок реализует общую и очень простую, в сущности, «аскетическую», структуру:



Это вполне элементарное, «убогое» текстовое тело воспроизводится тридцать четыре раза.⁹ На тех или иных уровнях отмеченные закономер-

⁸ Композиционная стратегия писателя четырежды на протяжении романа находит случай «заявления себя», своей структуры» (Эйденова 1996, 113) в образном мире романа, охватывая вертикальное, горизонтальное, «формообразующее» и временное измерения: «Тюремный замок, четырехэтажный, с башнями, был виден впереди» (1; Добычин 1999, 111). «И вот, в одно утро, когда мы явились в училище, вахтер сказал нам, что отец Николай заболел, и у нас в этот день было четыре урока» (13, Добычин 1999, 136). «У двери стояла 'Агата', сестра Грегуара, – бесцветная, беловолосая, с носом индейца и четырехугольным лицом» (23, Добычин 1999, 157). «Перед пасхой был достроен костел. Он был белый, с двумя четырехугольными башнями и с богородицей в нише» (24, Добычин 1999, 158).

⁹ Можно предположить здесь полемическое «подхватывание» распространенной в советской литературе 1910–1920-х годов композиционной формулы $n + 1$, где n – какое-либо нагруженное культурными и метафизическими смыслами «старого мира» число, а единица означает качественное приращение в «новом» состоянии этого мира («Тринадцатый Апостол», «Пятое Евангелие», «Третий Завет», «Восьмой День»). Та же модель просматривается и в предварительной публикации «Начало романа» (*Красная новь*: Ежемес. лит.-худож. и научн.-публицистич. журнал. М., 1934, № 5, 98–113), содержавшей первые 13 (12+1) глав будущего романа. «Тридцать три» в этом случае – не только возраст Христа, но и число букв русского Алфавита; подобное допущение (указанное нам Р. Бобрыком) не будет казаться натяжкой, если мы вспомним о значении мотивов письма, «сцены письма» и ученичества в романе, само название которого включает в свой состав Имя Буквы: *Город Эн*. Для автора книги, все письма которого подписывались «Л. Добычин», скрыть имя за инициалом (Литерой) было принципиально важным: «я видел замечательную обложку: 'Пушкин' – черными, 'Письма' – красными. Если б мне такую сделали, то – ах, после этого можно хоть и помирать! Только 'Л. Добычин', а не 'Леонид', как некоторые мерзавцы неизвестно на каком основании практикуют» (Из письма М.Л. Слонимскому, 8 сентября 1930 г.; Добычин 1999, 315). Наряду с окрашенной иронией идентификацией с Пушкиным важно то, что, вероятно, в сознании автора полное название Книги должно было предстать в окружении двух л и т е р : «Л.

ности продолжают «работать» и в пределах макроструктуры романа. «Ангел» в финале первой главки находит соответствие в появлении классной дамы по фамилии «Эдемска» в серединах 32 и 33 главок, «под занавес».

Нарушение тема-рематических связей, производящее впечатление «пунктирности», «разорванности» повествовательной ткани, компенсируется за счет внедрения матричной структуры, где в каждой точке строительной единицы – «главке» – говорится то же самое, что в соответствующем месте соседних, – но по-другому (Спивак 1990).

Оси А и С отчетливо видимы, например, в главке 21, посвященной поездке в Севастополь, где они предстают в окружении необъяснимого, казалось бы, четырехкратного упоминания лошади по кличке «Караат».

У мола нас ждал Караат, запряженный в линейку. Он взят был на лето напрокат у татар. [А] Караат начинал возить дачников к грязям и в город. Карманова, стоя в пенсне у ворот, отмечала в блокнотике, кто куда едет. (Добычин 1999, 151–152).

Тарахтела, приближаясь к воротам, линейка, бегал Караат, и его распрягали. [С] Скоро появились арбузы и дыни. Теперь Караата кормили их корками. – Значит, он сыт, – говорила Карманова, – если не ест их. (Добычин 1999, 152–153).¹⁰

«Жесткость» структуры способна напомнить о переключках между удаленными друг от друга строчками в строфической поэзии, однако в *Городе Эн* точность детали, «поддерживающей» мотив, компенсируется присущей прозаическому повествованию необязательностью, «размазанностью», «приблизительностью», что находит соответствие в важнейшем мотиве близорукости героя. Как это ни парадоксально, так же, как в книге *Так говорил Заратустра* («Книге для всех и ни для кого»), «способ рассказывать» в *Городе Эн* построен на «игре симметрий всякого рода и в то же время на перескоках и высмеивании этих симметрий» (Ницше 1990, 771).

Добычин. Город Эн» (здесь добычин город эн). Отметим также противопоставленность «редукции» авторского имени и «полноты» именованного адресата посвящения: Александра Павловичу Дроздову. Об «инстанции Буквы в бессознательном» и о значении имени Буквы и концепта 'Алфавит', репрезентирующего концепт 'Мир' см. Лакан 1997 и Степанов, Проскурин 1993. В фантазиях героя выступает имя еще одной буквы – упраздненная революцией «Ять».

¹⁰ Воспоминание о Караате «отзовется» в районе оси А главы 23: «Сергей Митрофанов проехал по улице в маленьких санках. Он правил. Я вспомнил, как правил иногда Караатом. Кондратьева проводила Митрофанова взглядом. – Крупичатый малый, – сказала она, и маман разъяснила ей, что это зависит от корма» (Добычин 1999, 156).

Подобно *Запискам юного врача* Булгакова в интерпретации Ежи Фарыно, у романа *Город Эн* «два автора и этим самым два совпадающих друг с другом текста»: безымянный герой и сам Добычин, сочинивший как «героя», так и его

приключения, размышления и способ рассказывать. Формально их разъединить нет никакой возможности. Зато семиотически необходимо: одни и те же факты и одни и те же тексты в первый раз читаются на правах реальности и документа, во второй – на правах преднамеренного литературного построения (Фарыно 2003, 24).

«Творчество писателя в целом обычно определяют как строго реалистическое, чуть ли не натуралистическое» (Королев 2002, 155). Фактографическая плотность и документальная достоверность деталей в добычинском романе поразительны. Создается ощущение буквального воссоздания – воскрешения навсегда, казалось бы, исчезнувшего ко времени создания романа слоя жизненных реалий, многие из которых поддаются верификации (Белоусов 1995, 1996а, б, 2000, 2001, 2002а, б, 2003).¹¹

Герой «Города Эн» как бы оказывается в центре постепенно разворачивающегося вокруг него универсума, и задача, стоящая перед ним, заключается в выявлении и уяснении набора основных правил семиотического поведения в мире, в умении приспособить свое сознание к макрокосму, с одной стороны, и подстроить внешний мир под свои психофизиологические параметры, с другой (Шиндин 1995, 52–53).

В отличие от булгаковского «юного врача», герой добычинского романа дан читателю в первую очередь в «способе рассказывать»: ни о «приключениях», ни о «размышлениях» в собственном смысле слова, пожалуй, говорить не приходится. Отсутствие сколько-нибудь выраженного, «развернутого» сюжета связано с тем, что в герое находит воплощение в первую очередь природные силы вегетации: рост и созревание.

В одном из писем М.Л. и И.И. Слонимским (11 июня 1930 г.), описав поездку в колхоз, Добычин подводит иронический итог: «Много и другого поучительного было, так что, если бы все описать (как кончается евангелие Иоанна), то весь мир не мог бы вместить этих книг» (Добычин 1999, 308). Несмотря на иронию, именно к такому текстовому статусу тяготеет Текст Добычина в качестве подлинного Автора. Этот подразумеваемый текст, однако, не поддается прямому переводу в знаковую реальность текста романного типа. Вместо него читатель имеет дело с «подставной

¹¹ В тексте, кажется, можно найти окрашенную иронией метафору этой работы художника – воскресителя: «К 'акту' в гимнастическом зале устроены были подмости. Над ними висела картина учителя чистописания и рисования Сеппа. На ней нарисовано было, как дочь Иаира воскресла» (Добычин 1999, 176).

фигурой» фальц-повествователя и целым набором неспособных к полноценному развитию фальц-сюжетов.

Повествование, совмещающее черты «романа воспитания», «повести о детстве», дневниковых записей, семейной хроники, исповеди (confessions) и даже литературы «потока сознания», тем не менее, не может быть сведено ни к одному из этих повествовательных стереотипов.

Следует обратить внимание на «фиктивность» самого повествования. Подобно «фантастическому рассказу» Ф.М. Достоевского «Кроткая», «фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа [...] Дело в том, что это не рассказ и не записки» (Достоевский 1982, 463) В самом деле, лишь в середине восьмой (!) главки романа маман принимает важное решение, без которого невозможно объяснить самый факт существования предшествующих семи:

Господа играли в винт. Седобородые, они беседовали про изобретенную в Соединенных Штатах говорящую машину и про то, что электрическое освещение должно вредить глазам. Маман посоветовалась кое с кем из них. Она решила, что мне надо начинать писать. Она любила посоветоваться. Мы зашли к Л. Кусман и купили у нее тетрадей (Добычин 1999, 126).¹²

Существенно, что в симметричной в макроструктуре 26-й главке романа герой получает задание, обеспечивающее читателю доступ к подлинному «тексту героя»: это отнюдь не роман, но школьные записи наблюдений над природой:

Когда мы расходились, меня задержал в коридоре директор. Он мне предложил поступить в наблюдатели метеорологической станции. Он пояснил мне, что таких «наблюдателей» освобождают от платы. [...] Он сказал мне, что Гвоздév, шестиклассник, покажет мне, что и как надо делать. [...] Гвоздév чиркал спичками «Закс». Из «физического кабинета» мы достали фонарик и книжку для записей. К флюгеру мы полезли на крышу (Добычин 1999, 162–163).

¹² Ср. наблюдение Ю.В. Шатина, относящееся к парадоксам повествования в *Капитанской дочке*: «Творчество многих художников дает примеры такого рода нарушений формальной логики текста, устоявшихся норм художественного языка. Так, скажем, в *Капитанской дочке* А.С. Пушкин говорит о том, что Петруша Гринёв никаким языкам и наукам обучиться не сумел. Тем не менее, приехав в Белогорскую крепость, он сразу же занялся переводами с французского языка. С точки зрения логики, здесь явное нарушение. Однако оно не ведет к разрушению целостности и органичности текста, но лишь показывает его сложность и неоднозначность. Дело в том, что Гринёв в тексте выступает сразу в нескольких, не тождественных друг другу повествовательных функциях. Он и персонаж, главный участник фабульного действия, и хроникер определенных исторических событий, и мемуарист, пишущий о своей жизни и истории с учётом временной перспективы. Сама перспектива служит здесь своеобразной мотивировкой, позволяющей не только свободно приближать и отдалять события, но и сталкивать их в единстве противоположностей» (Шатин 1991, 30).

Эта книжка «репрезентирует» – и «редуцирует» – сам романский текст во внутреннем пространстве книги Добычина: таким и только таким и может быть аутентичный письменный текст, принадлежащий герою. Однако присутствие во внутреннем мире романа этой книжечки создает некоторую перспективу и иерархию «текстов»: книжечка для наблюдений > романский текст > (невербализуемый текст-концепция). Этот последний читатель должен помыслить как сложное органическое соединение религиозно-философской, идеологической, этической и эстетической концепций; более того – как «иллокутивную драму», масштаб которой сопоставим с Евангельской вестью.¹³ В финальной главке происходит «сжатие», метафорическое отождествление и «транскендирование» всех трех «текстов» (символически – текстов «тела», «души» и «Духа»): «Пришел вечер, и в книжечке для 'наблюдений' я сделал последнюю запись. На крыше под флюгером я, как всегда, задержался. Я думал о том, что я часто стоял здесь» (Добычин 1999, 183).

Читатель не знает, и не может знать, разумеется, сколько раз бывал безымянный герой романа «на крыше под флюгером». Но всякий дочитавший до этого участка текста романа побывал в этой – срединной – точке главы до сих пор ровно 33 раза. На сей раз – 34-й, последний...

В русском серебряном веке есть такое культурное пространство, где понятия «фальши», «подлога», «обмана» и «шарлатанства» выступали бы в качестве позитивных категорий. Это – «апология театральности» Николая Николаевича Евреинова, в первую очередь, его «теория о «монодраме» с одним экстраординарным героем, сквозь призму видения которого зритель и воспринимает мир» (Казак 1996, 138). Именно таким «экстраординарным героем» является «эмбриональный» и безымянный герой романа, о котором идет речь.

Имя одного из периферийных персонажей рассказа «Савкина» (1924) совпадает с именем «одной из ярчайших личностей русского художественного авангарда начала XX века» (Томашевский 1993, 188): Коля Евреинов. Кажется, это единственный случай, когда добычинский пер-

¹³ «Речь Иисуса – новый код, не понимаемый или ложно трактуемый окружающими. Следы этой иллокутивной драмы буквально пронизано Евангелие. Непонимание начинается с имени [...] и включает в себя отторжение нового символического кода и его автоматический перевод в систему буквальных значений» (Шатин 1996, 8). «То, что происходит в священном тексте, это событие выхода во-в-не-смысла. К тому же событие, исходя из которого можно помыслить поэтический или литературный текст, стремящийся компенсировать утерянное священное и переводится в него как образец для себя [...] В священном тексте 'смысл перестает быть линией раздела между потоками языка и потоком откровения'. Это абсолютный текст, поскольку в своем событии ничего не сообщает, он не говорит ничего, что имело бы смысл вне самого этого события» (Деррида 2002а, 76).

сонаж носит имя, уже занявшее место в истории и связанное с определенным комплексом идей, подобно тому, как жестянщик и сапожник в «Невском проспекте» Гоголя носят имена Шиллера и Гофмана. В этом упоминании видится ключ к постижению феномена добычинской прозы.

Коля Евреинов появляется на горизонте героини (и, вероятно, неспроста) в первой, второй и последней из четырех пронумерованных частей-главок рассказа в окружении пародийно переосмысленных атрибутов театрально-философской проповеди своего знаменитого однофамильца ('костюм', 'нагота на сцене', 'театр жизни', 'андрогинность', 'репетиции', 'театр – революция – эшафот'): «Покусывая семечки, пришел Коля Евреинов. Воротник его короткой белой с голубым рубашки был расстегнут, черные суконные штаны от колен расширялись и внизу были как юбки.» [...] «Коля Евреинов наклонял к ней бритую голову. Его воротник был расстегнут, под ключицами чернелись волоски. – Буржуазно одета, – показывал он. – Ах, чтоб её!..» [...] «Пришел Коля Евреинов в тубетейке: у калитки обдернул рубашку и прокашлялся» (Добычин 1999, 64–67).

Художественное мышление Добычина – новеллиста и романиста – включает в свой состав органическую прививку того, что Н.Н. Евреинов называл монодраматическим моментом: «чтобы зритель (в нашем случае – читатель. – И.Л.) пережил в данный момент приблизительно то же, что и действующее лицо, надо чтобы он видел то же самое» (Евреинов 2002, 103); в лекции «Введение в монодраму» упоминается и рассказ С. Пшибышевского «Заупокойная месса», где повествование ведется от первого лица, потому что так «лучше всего почувствовать самый интимный пульс» (там же, 111).

«Монодраматический эффект» может быть создан средствами прозаического письма; в поздней мемуарной книге *В школе остроумия* Евреинов, ссылаясь на проф. Д.Н. Овсянко-Куликовского и И. Лапшина, интерпретирует *Повести покойного Ивана Петровича Белкина*, изданные А.П. как монодраму в прозе («Станционный смотритель» уже поневоле был упомянут нами ранее):

Загримировавшись простодушным Иваном Петровичем Белкиным, поэт в пяти приписанных последнему повестях, является первоклассным актером, превосходно выдерживающим свою роль; все, о чем идет речь в повестях, рассказано так, как должен был рассказать Белкин, а не Пушкин; все пропущено через душу Белкина и рассматривается с его точки зрения (Евреинов 1998, 277).

«Компрессия» и «симплификация» (упрощение) достигается в монодраме, с одной стороны, благодаря предельной нагрузке предметного мира вполне индивидуальным, «солипсическим» смыслом («‘пережитая’ скамейка прежде всего сделает лишним две дюжины слов монолога», «оперировать не над

внешними реальностями, а над внутренними отражениями реальных предметов»; Евреинов 2002, 108–109), с другой – за счет «отсекания» лишнего, не-функционального: «чтобы зрителю было видно только то, что он в данный момент должен видеть, а всё остальное тонуло бы во мраке» (там же, 106). Это – наиболее существенные источники «минимализма» и «лаконизма», «поэтики недостаточности», системы «приемов редукции и минимализаций» (Шрамм 2000, 110) у Добычина.

Герой романа целиком дан изнутри собственного существа и не обретает на страницах романа никакого намёка на «внешнюю фокализацию» (Ямпольский 1989, 178): изнутри имя, тело и лицо переживаются нами как сами собой разумеющиеся данности, не требующие словесного выражения. С этим-то безымянным, безличным и словно бы бестелесным героем «воязычивается» (Федоров 1984, 42) читатель романа, переходя на его, «внутреннюю» о отношению к изображаемому миру, точку зрения, и совмещая свой кругозор с его предельно ограниченным кругозором.

Появление в контексте культуры Серебряного века идеи монодрамы и ее актуальность связаны с возвращением к синкретическим и мифологическим формам эстетической активности (по Евреинову, собственно, преемственной, т. е. до-эстетической), не знающей «проклятого 'векового' разрыва между зрителем и лицедеем» (Эйзенштейн III, 470). Наряду с коллизиями символистского театра, еврейновская монодрама связана с античным дионисовым действием, где «действительность» был в буквальном смысле один – и это был никто иной, как сам Дионис – умирающий и воскресающий бог, связанный с растительностью и силами вегетации. Именно его полномочным представителем является протагонист моно-драмы – одинокий лицедей, по слову Хлебникова. Суть Дионисова театра Евреинов, вслед за Ницше, видит в «изменении стабильной системы связей и – следовательно – в освобождении от реальных отношений действительности» (Галоци-Комьяти 1989, 398).

Согласно Евреинову, «единственный способ вовлечения зрителя в драму – заставить пережить драматическое действие как свою драму. Ради этого зрителю необходимо отождествиться с одним актером, угол зрения которого приобретает доминирующую роль, сквозь призму которого воспринимаются события» (Галоци-Комьяти 1989, 401). Он заставляет читателя «глядеть на действие 'чужими' глазами – на этот раз глазами героя, ставшего бесконечно близким» (Эйзенштейн III, 469). «Монодраматическая прививка» придает ощущению телесности в добычинском романе особую тонкость, открывая путь к постижению «куда труднее, чем духовный мир, нам доступном интимном чувствовании другого» (Фарьяно 2002, 41).¹⁴

¹⁴ Интересно, что герою это не поддающееся вербализации чувствование

Как отмечает Л.И. Тихвинская, «в монодраме 'театр как таковой' достиг того порога условности, за которым начинались уже пределы другого искусства. И этим искусство был кинематограф» (Тихвинская 1995, 279). Сам Евреинов говорит о монодраме как о «желанном тупике» всякой формы, «тончайшем искусстве», «где зритель и актер совпадают» (Евреинов 2002, 296). «Кинематограф» и его возможности (см. об этом Федоров 1996) выступают в качестве опосредующего звена между театральной проповедью Евреинова и прозаической стратегией Добычина.¹⁵ В романе упоминается два варианта названия еще не вошедшего в повседневный обиход человека 1900-х годов зрелища: «живая фотография» (11; Добычин 1999, 132–133) и «электрический театр» (19 и 22; Добычин 1999, 148, 155). В финале 22-й главке – в той точке её «тела», где задана тема прозрения – герой осознает тождество «означаемых» этих двух словосочетаний:

Не успели мы налюбоваться, как уже зазвенели звонки и отдернулись занавесы, закрывавшие входы в зрительный зал. – Господа, – закричал я, увидя ряды нумерованных стульев и холст на стене, – это, кажется, то, что на выставке называлось живой фотографией. – Да, – подтвердила маман (Добычин 1999, 155).

Не следует забывать и о том, что «электричество» в романе представляет опасность для зрения героя, а контаминация «электричества» и «кинематографа» косвенным образом связаны с получившими распространение двумя-тремя десятилетиями позже ленинскими лозунгами («Коммунизм – это советская власть плюс электрификация всей страны» и «Важнейшим из всех искусств для нас является кино»). В подтексте реплики Цецилии из 2-й главки («Там, – произнесла Цецилия набожно и посмотрела вверх, – няньки и кухарки будут царствовать, а господа будут служить им. – Я не верил этому»; Добычин 1999, 113) заключены слова Ленина о том, что «каждая кухарка должна научиться управлять государством», однако в мире, где происходит действие романа, эти слова еще не произнесены и относятся к тому «избытку знания» о дальнейшей печальной судьбе этого мира и его обитателей, которым располагает Добычин в качестве Автора.

М.Л. Слонимский говорил о Добычине: «Это – нечто, стоящее в ряду Хлебникова» (цит. по: Бахтин 1996, 175). Одно из возможных обоснований

открывается через еврейновское же переживание наготы как зрелища: «На взморье, очутясь без штанов и без курток, в воде, все вдруг стали другими, чем были в училище. С этого дня я иначе стал думать о них» (Добычин 1999, 175).

¹⁵ Небольшую заметку об искусстве кинематографа Евреинов начинает так: «Я люблю кинематограф за то преодоление смерти, какое в нем скрывается» (Евреинов б/г, 122).

этой параллели – пристальное внимание к «случайному» совпадению¹⁶ («падению сов» [Минервы], по Хлебникову):

Падение сов, странное и загадочное, удивило меня. Я верю, что перед очень большой войной слово «пуговица» имеет особый пугающий смысл, так как еще никому не известная война будет скрываться, как заговорщик, как рано прилетевший жаворонок, в этом слове, родственном корню «пугать» (Хлебников 1998, 186).

В отличие от Будетлянина с его пророческими и прогностическими интенциями, Добычин точно знает, какие элементы бытовой мозаики 1900-х являются такими «пуговицами» и обретут неожиданно зловещий смысл в 1920–1930-х, и организует случайно-неслучайные совпадения (имен, реплик, ситуаций) ретроспективно. Возможен и обратный ход: бытовая реплика из рассказа «Савкина» («Двери! Двери!» – закричали конторщики»; Добычин 1999, 64) «непреднамеренно» совпала с литургическим возгласом «Двери, двери, премудростию вонмем!» Непреднамеренно – для персонажей рассказа, но, конечно же, не для автора.

В контексте фундаментального для Добычина влияния еврейновской театрално-философской концепции, включающей в себя такие блоки, как «монодрама», «театр для себя», «театрализация жизни», «театр и жертва/казнь», «театр и революция», находят себе место столь разные источники, как «новые» (А. Жид, К. Вагинов) и «старые» (от М. Сервантеса до Г. Эберса) романы или книги по психологии (Ж. Пиаже; см. Шиндин 1995, 52–54) и медицинской сексопатологии (Р. Крафт-Эббинг, З. Фрейд).

Как указывает К. Шрамм, «тема сексуальности в романе нигде не затрагивается непосредственно; путем двуплановости построения рассказа, однако, она становится заметной довольно часто» (Шрамм 2000, 122). В самом деле, писатель тщательно заботится о том, что бы всё было «очень коммифо» (Добычин 1999, 274); тем не менее, тема сексуальности является одной из ведущих в романе: ему важно «рассказать» и одновременно «скрыть» то, что должно быть рассказано» (Кузина 2002, 73).

Парадокс, связанный с оценкой тела по шкале «прилично – неприлично» (Фарыно 2002, 42),¹⁷ содержится уже в первом абзаце, где речь заходит об

¹⁶ Как сообщил нам А.Ф. Белоусов, среди соучеников Добычина по экономическому отделению Петербургского политехнического института им. Петра Великого был однофамилец «крикливого шута Ее Величества Жизни» – Николай Евреинов. Фамилия могла быть «на слуху» у писателя и в Брянске, где в местной администрации служили две дамы, носившие её (по сообщению брянского краеведа Э.С. Голубевой).

¹⁷ Приличное и неприличное (всякий раз в связи с «литературной» темой) прямо противопоставлены на осях С 23-й и 27-й главок «К тому же, – сказала она, – там приличное общество. – Так, – вспомнил я, когда мы возвращались, – я думал

интимных частях туалета маман («пажи»),¹⁸ созерцание, которых, вероятно, не запрещается герою, в отличие от зрелища «голых» и «курящих» индейцев на вывесках.¹⁹ Непроизвольно и неосознанно и сам герой излучает некоторую сексуальность, которая «возвращается» ему в виде угрозы и опасности: А.Ф. Белоусов (Белоусов 2003, 84) точно указывает на связь темы «педагогического садизма» как с женским соблазном, так и мужской (гомогенной) агрессивностью: «Мадмазель Горшкова куталась в боа из перьев, подымала брови и прищуривалась. Ее взгляд остановился на мне, и какое-то соображение мелькнуло на ее лице» (Добычин 1999, 112).²⁰ «Оказывалось, что покойник был дегенерат и маньяк. Он проваливал учеников с привлекательной внешностью ради каких-то особенных переживаний» (Добычин 1999, 183).

Герой не знает о своей близорукости (эту «правду» ему «удается узнать лишь случайно») так же, как не знает еще одной важной вещи о

когда-то, что мы, если выиграем, то уедем жить в Эн, где нас будут любить» (Добычин 1999, 157). «Он мне рассказал, что она (по-французски, чтобы он не прочел) улаживает себя, например, Мопассанчиком. – Это, – спросил я его, – *неприличная* книга? – и он подмигнул мне. Когда мы вернулись, он мне показал эту книгу. Она называлась 'Юн ви'» (Добычин 1999, 166). Эта пара «уравновешивается» на оси А в 32-й главе: «Вспомнив, что что-то встречалось в 'Подростке' про какое-то *неприличное* место из 'Исповеди', я достал ее. – Слушай, – сказал я Ершову, – прочти» (Добычин 1999, 177).

18 Уместна типологическая параллель с пародирующим «роман воспитания» романом Гюнтера Грасса *Жестяной барабан* (1959) и особенно одноименным фильмом Фолькера Шлендорфа (ФРГ-Франция, 1979 год), действие которого начинается развешиваться буквально «из-под юбки» матери главного героя.

19 В финальной 34-й главе эти «руссоистские» «естественные люди» трансформируются и «распускаются» на образы шара и лица в окрестности оси А («В 'Раю для детей' вместо санок на окнах уже красовались мячи. Уже лица у людей становились коричневыми») и отчетливо видимых и объемных 1) «голового» и коричневого Осипа и 2) нарисованных на 12-й тарелках «евреев в лохмотьях» с подписью «Давали в кредит» у оси С (Добычин 1999, 182–184). Кроме связи с темой эксгибиционизма и мазохизма (Крафт-Эббинг 1996, 171–172) в *Исповеди* Руссо (Добычин 1999, 177), фамилия Си у и танцем «хивата», в этих вывесках существенна отсылка к «целой традиции мотивов русской литературы» (Шрамм 2002, 122); актуальна и «кузминская» реминисценция: стихотворение «Природа природствующая и природа оприроденная (*Natura naturans et natura naturata*)» из «Панорамы с выносками» (1926): «Зачем искать зверей опасных, / Ревущих из багровой тьмы, / Когда на вывесках прекрасных / Они так кротки и милы?» (Кузмин 1990, 295). Между вывесками с голым «естественным человеком» и тарелками с апостолами в лохмотьях – открытка с изображением Богочеловека, описанная в начале 24-й главы: «Даме из Витебска мы написали поздравление с пасхой. В ответ мы получили открытку с картинкою 'Ноли мейгер'. Эту картинку она уже нам присылала однажды. На ней перед голым и набросившим на себя простыню Иисусом Христом, протянув к нему руки, на коленях стояла интересная женщина» (Добычин 1999, 158). Существенно, что будучи вторично посланной, эта открытка извещает, фактически, о смерти отправителя: «Оказалось, дочь дамы писала нам, что дама уже умерла».

20 Ср. «жабье» (насекомоядное) поведение «желанной» и одновременно представляющей опасность для Мухомна (с его «насекомой фамилией») героини рассказа «Сиделка»: «Щекастая в косынке – сиделка, – высунув язык, лизала губы и прищуривалась» (Добычин 1999, 82).

своих «психофизиологических» особенностях. Подобно героине известного ильфо-петровского романа, он не знает слова «гомосексуализм», как не подозревает и о существовании называемого этим словом явления. Текст строится таким образом, что при первом чтении «гомосексуальная» тема (и подоплека психических особенностей героя), как правило, не замечается и не осознается читателем: его переживания, при некоторой «странности», не выходят все же за пределы особенностей пубертатного периода («Опасный возраст»). Неверно было бы сказать, что герой романа гомосексуален, речь идет о «предрасположенности», оставляющей за пределами романного времени перспективу дальнейшего развития в «гетеросексуальном направлении». Он не является врожденным гомосексуалистом-урнингом: автор застаёт героя не в стадии настоящего извращения полового чувства, но в стадии «психического гермафродитизма», как она описана в книге Рихарда фон Крафт-Эббинга (1840–1902) *Psychopathia Sexualis*, русский перевод которой вышел в 1903 г.

Эта ступень превратного полового ощущения характеризуется тем, что наряду с ясно выраженным половым влечением к собственному полу замечается также влечение к другому полу; последнее, однако, гораздо слабее и появляется лишь время от времени (Крафт-Эббинг 1996, 342).

Эта «медицинская» книга, вероятно, была хорошо знакома писателю; ее «театральная» интерпретация (и своего рода «реферат») вошла в первый том *Театра для себя* Николая Евреинова (Евреинов 2003, 216–232). От «узнания» этой правды героя удерживает решение оставить медицинскую карьеру – решение, которое не позволяет добычинскому герою и «развернуться» в хриstopодобный образ героя-целителя типа Алексея Турбина или Юрия Живаго.²¹ Изучения латинского языка хватило лишь для того, чтобы перевести «подпись под картинкой с Христом в пустыне и девницей у ног его»: «Ноли ме тангере» значит «Не тронь меня» (Добычин 1999, 183).

Отношения героя с другими мальчиками на протяжении всего романа строятся по модели любовных романов, со всей их «атрибутикой» (муки ревности, клятвы, случайные свидания и т.п.), неспособных, однако, к полному развитию. Муже-женская природа героя выражена и в его глубоко-

²¹ «Старухи, которые были в гостях у А.Л., с удовольствием заводили со мной разговоры. Они меня спрашивали, кем я буду. – Врачом, – говорила А.Л. за меня так как я сам не знал, и я начал и сам отвечать так. Со стула я видел картинку да-Винчи, но с места не мог ничего рассмотреть, подойти же к ней ближе при всех я стеснялся» (30; Добычин 1999, 173). В подтексте здесь – евангельское «Врачу, исцелися сам!»

ком присоединении к «маман», находящем языковое воплощение в навязчивом употреблении местоимения «мы».²²

В свете этих соображений двусмысленный оттенок обретает и квази-идиллическое пространство *Города Эн*.²³

Раздеваемый нянькой, я думал о том, что нам делать с этим выпрышем. Мы могли бы купить себе бричку и покатить в город Эн. Там нас полюбили бы. Я подружился бы там с Фемистоклосом и Алкидом Маниловыми (Добычин 1999, 115).

Я пожал Сержу руку: – Мы с тобой – как Манилов и Чичиков. – Он не читал про них. Я рассказал ему, как они подружились и как им хотелось жить вместе и вдвоем заниматься науками (Добычин 1999, 117).

На сцене была бричка. Лошади бежали. Селифан хлестал их. Мы молчали. Нас ждала Маниловка и в ней – Алкид и Фемистоклос, стоя на крыльце и взяв друг друга за руки (Добычин 1999, 120).

Эта «однополая идиллия» связывает «книжную» тему, в контексте Евреинова, – со сценой,²⁴ в контексте Крафт-Эббинга, – с онаниз-

²² На уровне «текста-концепции» гомосексуальность осмысливается амбивалентно: и, как у пациентов и корреспондентов Крафт-Эббинга, в качестве роковой «ошибка природы», и в отмеченных также в «Половой психопатии» архаических и мифоритуальных контекстах: как знак «избранности», не-принадлежности к миру людей с его «порочной» цепью смертей и рождений, в пределе – «ангеличности» (см. об этом Семенов 1988, 27–30). Задача писателя состоит в том, чтобы «извлечь» из этой «ошибки» высокий, в том числе эстетический и религиозный, смысл. Ср. запись Вяч. Иванова (1906), сделанную под впечатлением от чтения дневника М. Кузмина: «Гомосексуальность неразрывно связана с гуманизмом; но как односторонне начало, исключаящее гетеросексуальность, оно же противоречит гуманизму, обращаясь по отношению к нему в *petitio principii*» (цит. по: Кузмин 1998, 6).

²³ С.М. Лойтер относит *Город Эн* к «утопиям с названиями-эквивалентами стране» (Лойтер 1998, 615) «Игра в страну-мечту – тайная, «потасянная», с числом играющих от 1-го до 3-х человек. Преобладают дети в возрасте от 7-и до 11-и лет; хотя встречаются и более маленькие участники. Участники игры, как правило, городские дети, обладающие богатым воображением и некоторым книжным опытом. Как свидетельствуют источники, это по преимуществу игры тех, кто во взрослой жизни реализует себя в творческом труде (писательстве, науке и т. п.)» (там же, 617).

²⁴ Среди «Театральных инвенций» Николая Евреинова особое значение для понимания концепции *Города Эн* и его отношений с миром литературы (будь то Гоголь, Чехов или Достоевский) имеет фрагмент, названный «Чтение как тайная театрализация»: «Романы и фантастические повести больше всего читаются людьми, ведущими уединенную, замкнутую жизнь, скромными и мало что «представляющими» собой в жизни. Это всепоглощающее чтение – своего рода корректив природы таких людей, слишком осторожных с инстинктом преобразования в жизни, театрализовать которую, вдобавок, им не всегда позволяет окружающая их «тюрьма», и условия их «каторжного» существования. А хочется, а нужно! – Остается чтение произведений, с героями которых так сладко жить вторую жизнь, т.е. заниматься тайной театрализацией. У кого она явная, да к тому же в избытке, тот почти ничего не читает; таковы дети, актеры, военные, дикари, жизнь которых проходит в играх, обрядах, церемониях, переодеваниях,

мом и болезненно развитым воображением.²⁵ Второй из примеров обретает особо острый «эвфемический» смысл на фоне других случаев подмены грубой «физиологии» лексикой, связанной с «интеллектуальной деятельностью» («заниматься науками» и «рассуждать»): «Подвальная Аннушка по вечерам, возвращаясь откуда-нибудь, иногда приводила

переукрашения; они любят скорее слушать, чем читать, и именно сказки, легенды, анекдоты, богослужебные восклицания и невероятные приключения» (Евреинов 2002, 84–85). Ср. также пассаж из «Режиссуры жизни», где образы гоголевских помещиков интерпретируются сквозь призму театральной метафоры: «Мы смеемся над мёртвыми душами Манилова, Собакевича, Ноздрёва, Коробочки, Плюшкина, Бетрищева, Петуха. Но ведь это что ни дом, то своеобразный, совсем своеобразный 'театр для себя', интересный не только оригинальностью действующих лиц, но и оригинальностью режиссуры каждой отдельной жизни! Романтический театр Манилова, примитивный ('солдатский') театр Собакевича, водевильно-фарсовый Ноздрёва, комедийно-моральный Коробочки, историко-архивный Плюшкина, 'придворный' театр Бетрищева, чисто бытовой театр Петуха – *mais je ne desire pas mieux!*» (Евреинов 2002, 174). В самом начале этой главы «Театра для себя» Евреинов перечисляет разновидности пространства, где наиболее отчётливо ощущается режиссура «жизненной комедии» «от младенчества до гробовой доски», и этот «список» почти точно соответствует видоизменениям хронотопла в «Городе Эн»: детская, школа, деревня, военный лагерь, министерство, монастырь, тюрьма, кладбище (там же, 170–171). Круг упоминаемых в романе Добычина книг и авторов во многом совпадает с теми, о которых трактует Евреинов: Сервантес, Гоголь, Достоевский, Ницше, «Нат Пинкертон»; исключение составляет Чехов, который представлялся «крикливому шуту Её Величества Жизни» недостаточно «театральным». Особое место в этом ряду занимает несколько неожиданное в добычинском романе упоминание пьес Мольера, где «Дон Жуан»/п'ь е с а противопоставляются «Мертвым душам»/п о з м е: «Я был занят теперь, и с девицами мне разгуливать некогда было. В свободное время я читал 'Мизантропа' или 'Дон Жуана'. Они мне понравились летом, и я, когда ученик заплатил мне, купил их себе. В эту зиму со мной не случилось ничего интересного. Разочарованный, ожесточенный, оттолкнутый, я уже не соблазнялся примером Манилова с Чичиковым. Я теперь издевался над дружбой, смеялся над Гвоздевым с Софронычевым, над магистром фармации Юттом» (Добычин 1999, 171–172). Ср. противопоставление сильно мифологизированных образов Пушкина – Дон-Жуана и Гоголя – онаниста в «Распаде атома» Георгия Иванова: «Красуйся, град Петров, и стой», – задорно, наперекор предчувствию, восклицает Пушкин, и в донжуанском списке кого только нет. 'Ничего, ничего, молчание', – бормочет Гоголь, закатив глаза в пустоту, онанируя под холодной простыней» (Иванов 1994, 30). «Ох, это русское, колеблющееся, зыблущееся, музыкальное, онанирующее сознание. Вечно кружащее вокруг невозможного, как мошкарка вокруг свечки» (Иванов 1994, 8). Сходны, кажется, и историософские представления двух писателей: «Я думаю о войне. О том, что она – ускоренная, как в кинематографе, сгущенная в экстракт жизнь. [...] Как опасно больному всё опасно, так старый порядок половоз от первого толчка. Больной съел огурец и помер. Мировая война была этим огурцом» (там же, 9) Следует обратить внимание, насколько шокирующее неблагоприятное текст Иванова, восходящий к дружбе автора с французскими интеллектуалами круга группы «Ацефал» и Жоржем Батаем (Гальцева 2003), в отличие от добычинского «комильфо», которое связано не столько с цензурными, сколько с эстетическими и семиотическими проблемами, решаемыми в «Городе Эн».

²⁵ Тема онанизма незримо присутствует в романе, объединяя церковную и «литературную» (Ж.-Ж. Руссо) и исповеди: «Мы исповедовались. Митрофанов был передо мной, и я слышал, как отец Николай, освещенный лампадками, бормотал ему что-то про «воображение и память» (Добычин 1999, 158).

знакомого. Бабка и Федька высказывали, чтобы им не мешать, и, пока они там рассуждали, — стояли на улице» (Добычин 1999, 172).

В 1926 появился роман Андре Жида *Фальшивомонетчики*, тотчас же переведенный и изданный в советской России.²⁶ Именно в 1926–1928 годах складывается замысел *Города Эн* (хронология становления и воплощения прослежена в работе: Бахтин 1996). В литературных кругах циркулировала легенда о том, что Добычин написал, якобы, не тот роман, который собирался написать (о становлении героя-гомосексуалиста, что еще более отчетливо напоминало бы о романе Жида), и, как во всякой легенде, здесь есть доля здравого смысла. Однако описанное в *Городе Эн*, если позволено процитировать не принявшего книгу О.Э. Мандельштама, — «единственное, что мы знаем здесь».²⁷

«Фальшь» (в романе французского писателя обретающая статус универсального символа человеческого бытия), «подмена»,²⁸ «подлог», фальц-сюжет, фальц-герой и фальц-повествователь являются здесь необходимыми конструктами художественного целого: «в конце романа сам текст перечеркивается» (Шрамм 2000, 120). В то же самое время, проблема «достоверности» и возможности верификации поставлены в романе в самых высоких «ценностных» контекстах:

В пикафу я нашел одну книгу, называвшуюся «Жизнь Иисуса». Она удивила меня. Я не думал, что можно сомневаться в божественности Иисуса Христа. Я прочел ее прячась и никому не сказал, что читал ее. — В чем же тогда, — говорил я себе, — можно быть совершенно уверенным? (21, «ось» С; Добычин 1999, 152)

Андрей, — сказал я, — я читаю «Серапеум». — Я рассказал ему то, что прочел там про древних христиан. Мы посетовали, что в училище нас

²⁶ *Собрание сочинений* под общ. ред. М. Лозинского, А. Смирнова и А. Франковского, изд. Ascademia, т. V. *Фальшивомонетчики*: Роман, перев. и предисл. А.А. Франковского, Л. 1926. На необходимость рассмотрения *Города Эн* в контексте романа А. Жида автору статьи указал в ходе дискуссии по докладу И.П. Смирнов; пользуясь случаем, выражаю признательность за это указание. Не исключено, что прямой отсылкой к имени одного из главных героев романа Жида, романиста Эдуарда, является упоминание «Эдуарда VII в шотландской юбочке» (Добычин 1999, 123).

²⁷ Возможно, именно тщательно скрытая, но «растворенная» во всем тексте романа «неблагоприятность» вызвала резкую реакцию поэта: «О[сип] вопит, что Добычин написал под него. А 'Литературная газета' — что под Джойса. О[сип] заключает: 'Этакую мерзость от Джойса производить'. Логика говорит, что 'от М[андельштама] можно производить'!» (Ежегодник 1998, 164.)

²⁸ Эдуард, обсуждая с Сарой записную книжку пастора Проспера Ведела, обратил внимание на записи, связанные с желанием бросить курить, при этом, однако, оба вспомнили, что пастор никогда не был подвержен этой дурной привычке. «А может быть, — заметила Сара, — это доказывает, что слово «курить» значит здесь совсем другое?» (Жид 1933, 100). Еще один юный герой романа, Борис, называет «магией» занятие онанизмом.

надувают и правду нам удастся узнать лишь случайно (30, «ось» А; Добычин 1999, 173).²⁹

Действие «романа о романе» Жида также ретроспективно возвращает читателя в первое десятилетие 20-го века, а предметом беспощадной критики становится «клеточный режим» семейной жизни и традиций европейского воспитания. Отрицающая сила этой критики и привела Жида в 1930-е годы в стан «друзей СССР». ³⁰ Один из героев романа, писатель по имени Эдуард, записывает в дневнике:

Выбросить из романа все элементы, по своей сути роману не принадлежащие. Подобно тому как недавно фотография освободила живопись от обязанности подробно выписывать детали, так в недалеком будущем фонограф, несомненно, очистит роман от пересказывания разговоров, что часто приносит славу реалисту. Внешние действия, приключения, драки, нанесение ран – область кинематографа; всё это роман ему должен уступить. Даже описание действующих лиц, по-

²⁹ С.В. Ермолаев пишет в послесловии к современному изданию романа: «Пораженные невиданным кощунством и униженные собственным бессилием, почитатели Сераписа взирали на акт вандализма так, как, вероятно, смотрели москвичи на разрушение храма Христа Спасителя, с отчаянием, скорбью и затаенной ненавистью к вандалам-большевикам» (Эберс 1998, 477). Христиане в романе (действие происходит в 391 г. нашей эры) расправляются с богами эллинского пантеона: «Толпа всячески глумилась над изображениями богов: она измазала их лица из белого мрамора смолой или разрисовала красной краской, найденной в письменной комнате Серапеума» (там же, 444). Ср. в начале рассказа «Козлова»: «Через площадь еле продрались: пускали ракеты, толкались, что-то выкрикивали, жгли картонного бога-отца с головой в треугольнике, музыка играла 'Интернационал'. – Мерзавцы, – шептала Козлова, – гонители...» (Добычин 1999, 51). На первых же страницах романа речь заходит о сюжете «Дионис в плену тирренитских у пиратов» (Эберс 1998, 207–208), под которыми, согласно Евреинову, «так легко почувствовать духов мертвящей Зимы, т. е. Смерти» (Евреинов 1924, 128), а в одном из драматических эпизодов романа ярко описана «дионисийская оргия» (Эберс 1998, 393–394), играющая у Ницше и Евреинова столь важную роль в происхождении театра. Кроме того, упоминание романа учено-египтолога придает фактографической скрупулезности Добычина «археологический» оттенок: «Эберс-ученый, занимаясь научными исследованиями, досконально изучил древний Египет и узнал его, пожалуй, даже лучше, чем писатель, работающий над романом из современной жизни, знает окружающую его действительность (ибо сегодняшний день непрерывно выдвигает все новые проблемы)» (Струве, Бертельс 1981, 6). Ср. также «миный Египет вещей» Мандельштама и «собираение мелочей» уходящего быта в романах Константина Вагинова. Интересно, что художественно-посредственная историческая беллетристика Георга Морица Эберса (1837–1898) оказала влияние на «дух античности» у несомненно актуального для Добычина Михаила Кузмина (Кузмин 1998, 143–144, 350), а героев романа *Серапеум* со всех сторон окружают знаки «приближающегося конца видимого мира» (1998, 384), которые при этом некорректно было бы назвать а п о к а л и п т и ч е с к и м и .

³⁰ Впоследствии А. Жид «разошелся» с политикой Сталина как раз по вопросу о запрещении абортов и преследовании гомосексуалистов, которые в соответствии с новым законом «приравниваются к контрреволюционерам (иначе мыслие преследуется даже в сексуальной сфере), подвергаются высылке на пять лет с повторным осуждением на тот же срок, если в ссылке не последует исправление» (Жид 1990, 542).

моему, должно быть исключено из романа, как такового... (Жид 1933, 67)

Один род трагического, как мне кажется, почти совсем не отражен литературой. Роман занимался до сих пор превратностями судьбы, счастливыми или несчастливыми случайностями, социальными отношениями, борьбой страстей, характерами, но оставил совсем без внимания самое существо человеческой личности. Между тем христианство поставило себе задачей перевести драму в моральную плоскость. Но христианских романов, в собственном смысле слова, не существует. Есть правда, романы, ставящие себе назидательные цели; но они не имеют ничего общего с тем, о чем я здесь говорю. Моральный трагизм – тот, например, что делает таким грозным евангельское слово: «Если соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою?» Вот этот трагизм для меня важнее (Жид 1933, 110–111).

Эти требования «чистого» и «трагического» романа, который был бы при этом «христианским», романа «в чистом виде», несомненно, нашли воплощение в двойственной стратегии добычинского письма, которое «раздваивается», собственно, на письмо и (в духе еврейновского «театра для себя») сцену письма.³¹ Несомненно «фальшивой монетой» является настраивающий на бытовое прочтение (в духе быто- и нравоописательной прозы) жанроуказатель «повесть», сопровождавший первое полное издание (Добычин Л. *Город Эн: Повесть*. Л.: Советский писатель, тип. им. Сталина. Обложка Визина, 1935. 142 с.). В письмах автор говорит именно о романах, да и первые главы были опубликованы в журнале под заголовком «Начало романа» (*Красная новь*. Ежемес. лит.-худож. и научн.-публицистич. журнал. М., 1934, № 5, 98–113).

³¹ В романе Добычин решает задачу, сформулированную в письме М. Слонимскому 20 июня 1926 года по поводу рассказа «Лешка» («Матрос»): «он похож как будто ученик старших классов сочинял по Классическим Образцам» (Добычин 1999, 291). Еще один повод вспомнить о «Повестях Белкина»: о графическом оформлении титульного листа первого издания, «где полное, и, как справедливо замечает исследователь, «едва ли законно сокращаемое теперь нами заглавие «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.», занимает 6 строк, из которых выделяется прежде всего 1-я и 6-я (Повести... А.П.), набранные крупными заставочными буквами на подчеркнуто одинаковом фоне: два пятна серой «туманности», а текст 3-й и 4-й строки (Ивана Петровича Белкина) выполнен в стиле учебных «прописей» (Тюла 1983, 70). Герой романа не замечает трогательной ученической (прописной) «курьезности» многих пассажей в своей письменной речи: «Я увидел все, о чем был так слышан, – и «Изгнание из рая», и «Семейство Александра III»» (Добычин 1999, 122). «Новые дачники сразу подолгу сидели на солнце, и оно обжигало их. [...] Скоро появились арбузы и дыни. Теперь Караата кормили их корками. – Значит, он сыт, – говорила Карманова, – если не ест их» (Добычин 1999, 153). Ср. запись М.Л. Гаспарова, озаглавленную «Бузина и дядька»: «Стиль Л. Добычина, удивительно-каталогизаторский – точная копия П симфонии Белого (а проза Кузмина – окольная копия). А стиль П симфонии (это отметил Н. Валентинов) – от учебника Марго: «моя сестра не выучила урок, а у соседа расцвела роза»» (Гаспаров 2000, 227).

Ничто не обладает для меня иной реальностью, кроме поэтической (я вкладываю в это слово всю полноту присущего ему смысла), – начиная с меня самого. Мне кажется иногда, что я не существую на самом деле, но лишь воображаю, что существую. Наибольшего труда мне стоит заставить себя поверить в свою собственную реальность. Моя реальность беспрестанно ускользает от меня, и когда я смотрю на свои действия, то плохо понимаю, почему тот, кого я вижу действующим, тождествен с тем, кто смотрит, удивляется и сомневается, что он может быть актёром и зрителем одновременно (Жид 1933, 64–65).

Если Жид декларирует некоторые положения устами своего романного alter ego, Добычин изобретает способ воплотить сходные интенции в освобожденной от возникающей у французского писателя «барочной» усложненности, нарочито «бедной» аскетической прозе; ощущению «произвола» у Жида со-противопоставляется жёсткий композиционный «детерминизм».

При всем отличии установок, Добычин близок к позиции И.Г. Эренбурга,³² и, доводя до возможного предела («желанный тупик») металитературность «романа о романе», создает «роман о людях» и «роман о жизни».

Писатель Эдуард, в поисков героев для романа, носящего то же название, что и книга Жида, незаметным образом наблюдает за действиями «юного лицеиста» в букинистической лавке (Жид 1933, 75–84), воплощая, в сущности, еврейновское отношение к жизни как к театральному зрелищу:

Сам себе устраиваю театр, сам себе выбираю «точку зрения», сам себе автор, антрепренер и зритель, – я властно обращаю первого проходимца в тещащего меня актера, любуюсь им, жалею его, смеюсь над ним, а надоест, ухожу, не заплатив ни копейки за место (Еврейнов 2002, 298).

Этот взгляд на героя репрезентирован уже в первой главке романа, однако у Добычина он требует более глубокого «вживления» созерцающего в самую плоть изображаемого мира. Представителем авторской инстанции выступает здесь андрогинная «дама-Чичиков»:

Сморкаясь, нас обогнала внушительная дама в меховом воротнике и, поднеся к глазам пенсне, благожелательно взглянула на нас. Ее смуглое лицо было похоже на картинку «Чичикова». В воротах все

³² «В 1933 году я писал о его романе: “Конечно, никого не может взволновать судьба героев романа ‘Фальшивомонетчики’. Но существуют ли эти герои? Это роман о романе и о романисте, отнюдь не о людях... Это книга о книге: жизни в пустыне не оказалось”» (Эренбург 1990, 52).

остановились, чтобы расстегнуть «пажи», и дама-Чичиков еще раз посмотрела на нас. [...] Дама-Чичиков тем временем дошла до поворота, оглянулась и исчезла за углом (Добычин 1999, 111–112).

Такая стратегия и превращает автора-романиста в «человека-невидимку», по точному наблюдению Вениамина Каверина (1996, 17). Автор, ведущий свой осознанно-«преступный репортаж»³³ изнутри чужой, но странно близкой «телесности», невидим для читателя, который, как в монодраме, не видит героя: никто из нас не видит своих ушей и своего затылка.³⁴ Однако его присутствие неизменно ощущается на страницах романа как присутствие некоторой «высшей инстанции», вполне соотносимой с категорией «Духа», который, как известно, «дышит где хочет».

Необходимо вернуться в свете этих соображений и к вопросу об автобиографизме романа, который представляется крайне неоднозначным. В основе несомненно лежит как вполне индивидуальный жизненный опыт, так и «опыт авторской плоти» (Р. Барт). В.С. Бахтин писал в предисловии к *Полному собранию сочинений и писем*:

³³ Под таким названием шел в советском прокате фильм Бертрана Тавернье *La Mort En Direct* (1979); сюжет этой фантастической драмы также основан на «монодраматическом допущении». Техника шпионажа в будущем достигла такого развития, что в глаза главного героя вживлены микроскопические видеокамеры, и всё, что попадает в поле его зрения, становится предметом изучения на мониторах неких «спецслужб».

³⁴ Уместно вспомнить, что так и остается невидимым главный герой кинематографической монодрамы Андрея Тарковского *Зеркало* по имени Алексей, чье присутствие, тем не менее, ощущается зрителем с самых первых мгновений киносанса. Лишь в одном эпизоде мы видим руку умирающего героя, выпускающего пистолет (свою руку мы, разумеется, можем видеть), лицо же его нам не дано, как и собственное. Образ зеркала и мифологема Нарцисса, принципиально важные для монодраматической формы, по Евреинову, связаны с моментом пробуждения инстинкта театральности, с одной стороны, с другой – играют важную роль как в половой самоидентификации, так и в «создании половых извращений» (Евреинов 2002, 234). Мотив «зеркала» вводится в мотивную ткань романа тремя точными «точечными» движениями, отражающими поворот от женского гендерного модуса героя к «мужской» самодостаточности: «Встретить Новый год ее звали к Белугиным. Завитая и необыкновенно причесанная, она прямо стояла у зеркала. Две свечи освещали ее. Встав на стул, я застегивал у нее на спине крючки платья. Отец был уже в сортуке. Он обрызгивал нас духами из пульверизатора» (3, «ось» А; Добычин 1999, 115). «Барак Кондратьевых стоял у въезда. Золотой зеркальный шар блестел на столбике. Денщик Рахматулла стирал» (7, «ось» А; Добычин 1999, 123). «От Кармановой мы получили письмо. Оно было какое-то толстое, и можно было подумать, что в нем есть что-нибудь нежелательное. Я расклеил его. В нем написано было, что Ольга Кускова сейчас в Евпатории и Серж начал «жить» с ней, что «раз у него уж такой темперамент, то пусть лучше с ней, чем бог знает с кем», и что Карманова даже делает ей иногда небольшие подарки. – Серж любил публичность, – сказал я себе и приподнял перед зеркалом брови. (28, «ось» С; Добычин 1999, 169). «Поворот» осуществляется вокруг сферической зеркальной поверхности; «золотой зеркальный шар» (эквивалент «магического кристалла» романа) происходит опять-таки из раннего рассказа «Евдокия», где он еще теснее связан с семантикой зрения и глаза: «Золотой шарик на зеленом куполе слепил глаза и разбрызгивал игольчатые лучики...» (Добычин 1999, 350).

Зачастую автор не меняет фамилий, рода занятий реальных жителей Двинска, которые становятся героями его книги. Его описания видятся точными, когда начинаешь читать двинские газеты, журналы, книги тех лет. [...] Но вдруг ловишь себя на мысли: какая точность, какое одиночество! – сам-то будущий писатель вырос в семье, где была куча детей, пятеро! Все было, значит, не так, как изобразил он в своей книжке. И семья другая, и уклад жизни в ней не мог быть похож на изображенный в «Городе Эн» (Добычин 1999, 29).

Образ героя романа формируется писателем не как образ «я», но – метафорически, разумеется, – как образ сына, близнеца-двойника и возлюбленного одновременно.³⁵ Однако «встреча» и союз с ним в «реальном» мире принципиально невозможны; ср. реплику героя рассказа «Сиделка»: «Кому я нравлюсь, мне не нравятся. А чего хотел бы, того нет» (Добычин 1999, 83). Даже если герою не суждена смерть в «горниле революции», где погиб окружающий его мир, в финале романа он вспоминает о Натали, а не о Васе Стрижке или других мальчиках, и это несомненно означает перспективу «выпрямления» его половой самоидентификации. Как только героя начал видеть «правильно» и «задумываться» в «правильном» направлении – роман приходит к «кафартическому» (по Евреינוву) завершению.

Тусенька Сиу «становится носителем образа 'Натали' Гончаровой, боготворимой 'Мадонны'» (Петрова 1996, 216). «Провинциальная хроника» в финальной точке целиком проецируется на великий «роман в стихах» – ключевое произведение русской классики, не только «роман о романе», но и «роман романов», а в подтексте финала оказывается «сокрытой» система ключевых для понимания изощренного замысла романа соответствий – и подмен: Христос/ Грешница – Пушкин/Гончарова – Софи Самоквасова/Коля Либерман (Тусенька Сиу/ «герой [я]») – Натали/ Александр (герои юбилейного спектакля, см. Петрова 1996) – Автор/Герой.

Итог авторского дня представлен лишь одной строкой, которая, впрочем, является эквивалентом целой строфы:

Итак, я жил тогда в Одессе...

Внезапный обрыв романного текста обозначает открытую перспективу жизни, ее неготовность и незавершенность, ее непредвидимость (Чумаков 1999, 37).

³⁵ «Трагедия есть лицедейство о преданном смерти светлом божестве, песнь о небесном мире или об обоих полулунях, о близнецах» (Евреин 1924, 12–13). Ср. также мотив близнеца-одиночки у М. Кузмина (*Форель разбивает лед*, 1927, вышла в 1929).

Пушкинское тогда конкретизируется в лето в этом году, жил соответствует проводила лето, а Автор незаметно и косвенно «открывает» женскую составляющую своего естества. Если первые главы романа осенены «духом Гоголя», то финал пронизан тонкими пушкинскими реминисценциями, вплоть до провозглашения героя поэтом, которое превращает Пейсаха, чье пенс не сыграло решающую роль в прозрении героя, в «Державина».³⁶

Вероятно, было бы неверным сказать, что в этом новом, «прозревшем», «пушкинском» качестве, Герой становится безразличным Автору. Скорее, вместе с этим прозрением исчерпывается литературная «техника шпионажа», возможность «слежения» за героем, нарушается сложившийся баланс видимого и видящего (отныне – неправильно видевшего), который позволял вести этот «фантастический репортаж» о мире из самых его глубин и недр, а вместе с ними – и поэтика. Автор утрачивает контроль над героем, и горечь этой «утраты» близка к самому существу специфической «печмящей» добычинской ноты в русской прозе.

Предвестие этой «утраты» и своеобразного «кенозиса» в добычинском мире – «пуговица» в финале 21-й главки, той самой, где композиционная «арматура» слишком близко подходит к «поверхности» текста, буквально проступая наружу в упоминаниях Караата: «Караимская дама Туршу, наша новая дачница, попросила однажды, чтобы я показал ей, где живет хиромант. Я пошел с ней вдоль каменных стен, за которыми, низенькие, росли абрикосы» (Добычин 1999, 153). Ни до, ни после ничего не говорится о хироманте и о том, что герой знает, где он живет.³⁷ Следовательно, в жизни героя есть «лакуны» недоступные для автора, и жизнь героя после того как он стал «правильно» видеть и думать з в е з д а х

³⁶ В работе Белоусов 1995 с замечательной убедительностью показано, как в истории отношений рассказчика с семейством Кармановых нашло отражение описанное в воспоминаниях Андрея Белого *На рубеже двух столетий* знакомство мемуариста с семьей Соловьевых. Принципы отражения фактов биографии Пушкина, вероятно, те же: «общение с Соловьевыми было для А. Белого 'выходом в культуру', тогда как Кармановы, связанные с ненавистной А. Белому профессорской средой, олицетворяют её 'давящую материальность'» (Белоусов 1995, 49).

³⁷ В пределах романного текста упоминание хироманта корреспондирует к теме восходящего к стереотипам взрослых стихия наивного «детского мистицизма» (Шиндин 1995, 68). В контексте корпуса это упоминание находит соответствие в одноименном рассказе (Добычин 1999, 90–91, 402) и «проекте» названия сборника рассказов, высказанном в письме М.Л. Слонимскому 11 июня 1930 г.: «В частности, я советовался с И.И. по вопросу о названии книжки. В конце концов я думаю, что не назвать ли её скромно 'Хиромантией'» (Добычин 1999, 306). Возможно, здесь существен иронический эффект, возникающий в результате неблагопристойного каламбурного созвучия; ср. функции слова 'драчена' в образной системе рассказа «Лидия». Есть и еще одна соотносительность (по принципу «показать таинственное»): Осип «вызвался показать, где закопаны висельники» (18, «финал»; Добычин 1999, 147). > «Караимская дама Туршу, наша новая дачница, попросила однажды, чтобы я показал ей, где живет хиромант» (21, «финал»; Добычин 1999, 153).

и о Натали (а не о Серже, Васе, Осипе или Ершове) – становится такой большой «лакуной». Стратегия Добычина-прозаика попадает в резонанс с мыслями, высказанными Робертом Музилом в дневниковых записях 1905 года:

Читатель, так сказать, чувствует: за истекшее время что-то произошло. Персонажи живут в романе не только там, где о них рассказывают, но и там, где они не появляются, – живут самостоятельной жизнью, приходят и уходят, причем каждый раз несколько переменявшиеся. [...] В целом этот эффект может быть еще усилен, если то, что рассказывается о людях, нигде не выстраивается в самодовлеющую причинно-следственную цепь, а везде будут оставаться заметные пробелы между теперешним и последним *status quo ante* (Музил 1980, 271).³⁸

Третья часть книги Евреинова *Театр для себя* завершается фрагментом, называемым «Об инсценировке воспоминаний».

Показать «длинный нос» все сокрушающему Времени! – черт возьми, разве это не великая радость для каждой жертвы его насилия и грабежа! [...] И я счастлив, и я прав, называя свой театр «Театром воскресенья». [...] Обратить же мнемоническое представление в представление живой деятельности можно только через театр, т.е. через искусство инсценировки памятных моментов из кушной жизни нашего «я» с «я», похищенного Временем. [...] «театр воспоминаний», в длительности своей, может ограничиться даже *полусекундой*! [...] Разумеется, сказанное не исключает необходимости для такого «полусекундного театра» порой недельной и даже месячной *подготовки*, например, тенденциозно-внушительного подбора и рассматривания имеющих ближайшее отношение к задуманной инсцене фотографических карточек, писем, рисунков, дневников и прочих предметов, ничтожных в отдельности, но властных вкупе дать приблизительно то же, что даст смешение бессильных в отдельности химических элементов – *мнемонический взрыв*! (Еврейнов 2002, 401–405).³⁹

Матричная структура текста, спиралевидная композиция, периодически возвращающая читателя к одним и тем же ситуациям, именам, «мизансценам», симметрии в пределах относительно самостоятельных главок, – всё это позволяет, с одной стороны, воссоздать самый «дух времени»,

³⁸ Так в фильмах Алексея Германа, эффект которых во многом держится не на фабульном интересе, а на реконструкции «духа времени» по принципу «так было – так не было» (Ямпольский 1989, 177), герои иногда смеются шуткам, которые им хорошо известны, но о которых ничего не знает зритель, оказавшийся, подобно читателю Добычина, «подселенным» (Топоров 1995, 86) в давно готовый, абсолютно чужой и странно знакомый мир.

³⁹ Л.Ф. Кацис указывает на «Сон смешного человека» Ф.М. Достоевского как на основной источник этого еврейновского пассажа (Кацис 2000, 132).

наполняя структуру конкретным «содержанием», с другой – «снять» временную дистанцию, создавая ощущение неосознаваемого подсудного «роста» и изменения героя. Самый же роман становится литературной формой осуществления еврейновского «театра воспоминаний», эквивалентного мгновенному мнемоническому взрыву.⁴⁰

Основания же воссоздания «образа мира», которые ставят перед комментаторами увлекательные и не всегда поддающиеся решению задачи, кажется, организованы по принципу, ставшему названием любительского спектакля, поставленного силами учащихся 13-й Единой Трудовой Школы (бывш. 3-й Петроградской гимназии) преподавателем латинского и греческого языков И.П. Ижевским по еврейновской модели: «Так было – так не было» (Еврейнов 1923). В брошюре, посвященной рефлексии над этим «спектаклем», Еврейнов видит реализацию своих дореволюционных построений («театр воспоминаний» как высшая форма «театра для себя») и формулирует принципы «новой маски»,⁴¹ основанной на автобио-реконструкции. В этом, общем для двух книг, источнике – корень точно подмеченного в работе П. Пера (1995) неожиданного (как в плане жизненного материала, так и в сфере «идеологических установок» авторов) родства с романом Сергей Третьякова *Дэн Ши-хуа: Био-интервью*,⁴² с его задачей «проточить древесину сегодняшнего Китая биографией, как жук-древоточец прогрызает балку». Принципы био-интервью и автобио-реконструкции находят соответствие в еврейновской интерпретации искусства портретирования и автопортрета: в пред-

⁴⁰ «Матричный текст не рассказывает о некотором отрезке реальности, а прямо повторяет всеми своими изгибами его строение. При правильном чтении мы попадаем в резонанс с этим отрезком реальности и изменяем его. Собственно, текст не читается, а исполняется, сбывается, может быть – творится (в смысле старого выражения 'творить молитву')» (Спивак 1990, 17). Это попадает в резонанс со спецификой монодраматического мимесиса: каждое высказывание здесь констатирует бытие субъекта (свидетельство «Я есмь») и одновременно описывает его. Что касается «окружающего героя мира», то уже пародии «Кривого зеркала» строились не только на том, что зрителям демонстрировалась «относительность» любого художественного отображения действительности, [...] но и на том, что зрителю намекали на отсутствие реально существующей действительности» (Тихвинская 1996, 270). Субъект, таким образом оказывается внутри своего рода семиотической темницы, «тюрьмы из знаков», сколь бы «материальными» и исторически достоверными они не были. Метафорически: «Там был престольный праздник богородицы скорбящих [...] трудно найти место, где бы этот праздник был так кстати, как в тюрьме» (Добычин 1999, 111).

⁴¹ «Масками» в еврейновском смысле будут и «страшный мальчик», и застёжка плаща Олехновича (лицо которого «напоминало лицо Достоевского»), состоявшая «из двух львиных голов и цепочки, которая соединяла их».

⁴² Интересно, что монолог героя романа Третьякова начинается с толкования родового и личного имен героя: «Меня зовут Дэн Ши-хуа. Дэн – моя фамилия. Имя Ши-хуа значит 'Мир Китая'. Одновременно это значит 'Светлый цветок'. 'Мир Китая', 'Светлый цветок' – странные это имена в наши годы, когда в Китае идет война. Хуа – мое личное имя. Ши – имя всего нашего поколения. Оно есть в имени сестры Ши-кэн и в именах двоюродных братьев» (Третьяков 1991, 10).

словии «Как сделана книга» С. Третьяков декларирует: «Книга 'Дэн Ши-хуа' сделана двумя» (Третьяков 1991, 7), а адресат посвящения *Города Эн* А.П. Дроздов стал, если позволительно воспользоваться языком эпохи, «поставщиком жизненного материала» в «Шуркиной родне» и даже «соавтором» «Диких». ⁴³

В заключении следует вернуться к вопросу о статусе И м е н и в романе, чтобы увидеть причины катастрофы, постигшей описанный в романе мир и приведшей к символической «гибели» героя.

Повествовательная и событийная последовательность романа ориентируется на поиски героем некоего града Мечты и стремления из родного города переехать в Эн, своеобразный синоним совершенного библейского града – Нового (Небесного) Иерусалима, – не случайно атрибутами города Эн являются красота и любовь (Спроге 1996, 208).

Однако автор, владеющий скептически-трезвым знанием не только о «культурном», но и о «психофизиологическом субстрате» этой «мечты» видит в ней только «город-деву», но и «город-блудницу»: Вавилон. «Вавилон: прежде всего это имя собственное, допустим. Но, произнося имя «Вавилон», знаем ли мы, что при этом называем? Знаем ли мы, кого?» (Деррида 2002а, 9). Далее Деррида цитирует *Философский словарь* Вольтера:

Я не знаю, почему в Книге Бытия сказано, что Вавилон (Babel) означает смешение, поскольку на восточных языках «Ва-» (Ba) означает «отец», Вил (Bel) означает «Бог», Вавилон означает град Божий, град святой. Древние давали это имя всем своим столицам. Однако неоспоримо, что Вавилон подразумевает смешение... (Деррида 2002а, 9–11).

В самой природе языкового знака заложено «смещение» и способность к жесткой редукции внутри триады «символ > икон > индекс»:

Франклин хочет утешить Джефферсона в его «увечьи» (слово не моё). Этот последний придумал было вывеску (sign-board) для своего магазина: изображение шляпы, под которой подпись: «Джон Томпсон,

⁴³ Евреинов интерпретирует портрет как результат метафорического coitus'a отца оригинала и матери-портретиста: «1) портрет с меня, в качестве такового, должен походить на меня; или это не мой портрет, не мое изображение, а кого-то другого, и 2) портрет с меня является, на проверку, автопортретом художника, что в природе искусства и что непреодолимо в последнем, поскольку это искусство, а не простая копия, декалькомания, фотография, гипсовая маска» (Евреинов 1922, цит. по: Почепцов 1998, 101). В.П. Каверин писал В.С. Бахтину в 1987 г.: «Дроздов был сосед Добычина по квартире и ничего написать он не мог. Добычин был привязан к нему и вследствие этой привязанности поместил его фамилию рядом со своей» (Бахтин 1996, 174).

шляпник, изготавливает шляпы и продает их за наличные». Друг подал ему мысль убрать слово «шляпник»: к чему оно, действительно, ведь «изготавливает шляпы» говорит само за себя. Другой предложил вычеркнуть «изготавливает шляпы», ибо покупателя мало волнует кто изготавливает шляпы, если они ему не нравятся. Это «вымарывание» особенно интересно, оно устраняет личную подписную марку производителя. Третий друг – вычеркивать всегда побуждают именно друзья – призвал его сэкономить на «за наличные деньги», ибо тогда было принято платить наличными; затем, тем же махом, и зачеркнуть «продает шляпы»: нужно быть идиотом, чтобы подумать, что шляпы раздаются или выбрасываются. В итоге на вывеске осталось лишь изображение и, под иконическим знаком в форме шляпы, имя собственное, Джон Томпсон. Ничего больше. Можно представить себе и другие товары и имя собственное, написанное под зонтиком или же на обуви (Деррида 2002b, 37–38).

Эта коллизия «перенапрягает» план означающего злоедей материальностью, и в этом качестве знак представляет у Добычина угрозу и опасность для человеческого тела, что делает возможной одну из самых удивительных и трагических сцен – не только в романе, но, кажется, и во всей русской литературе:

В конце лета случилась беда с мадам Штраус. Ей на голову, оборвавшись, упал медный окорок, и она умерла на глазах капельмейстера Шмидта, который стоял с ней у входа в колбасную. Похороны были очень торжественны. Шел полицейский и заставлял снимать шапки. Потом ехал пастор. За дрогами первым был Штраус. Его вели под руки Йозес (рожали) и Ютт. Дальше шли мадам Ютт, мадам Йозес и Бонинша, явившаяся из местечка. Затем начиналась толпа. В ней был Пфедрхен, Закс (спички), Бодревич, Шмидт, Грилихес (кожа), отец Митрофанова. В кирхе звонили. Печальный, я смотрел из окна. Я представил себе, что, быть может, когда-нибудь так повезут Натали, и, как Шмидту сегодня, мне место окажется сзади, среди посторонних (25, «финал»; Добычин 1999, 162).

Знак не только «осеняет» («В дверях колбасной я увидел мадам Штраус. Капельмейстер Шмидт тихонько разговаривал с ней. Золоченый окорок, сияя, осенял их»; 10, «финал»; Добычин 1999, 131) каждого из участников этой похоронной процессии, но и становится «дамокловым мечом», активным агентом смерти и забвения. С другой стороны, «прагматизация» (причастность «делу» [действия, свершения=прагмы]); Евреинов 1923, 5) знака в коммерческой рекламе, например, вызывала уже у Евреинова, видевшего кровное родство сцены, стола и алтаря, ницшеанский «гибельный восторг» как одно из ярких – и «подлинных», не-ложных – проявлений «маски» и «театральных чар» (Евреинов 2002, 128) в современном мире.

В отличие от В.В. Набокова, актуализировавшего в своих романах стихию еврейновской «карлекинады» (Медведев 1999), или от В.Э. Мейерхольда, осознанно разыгравшего роль антипода Еврейнова – Пьеро – в сугубо «театральном» контексте (Купцова 2001), Л. Добычин с его единственным романом представляется двойником-антиподом Еврейнова в некотором более широком культурном измерении – там, где «дышат почва и судьба». Если телу автора подлинно трагическим образом удалось, кажется, избежать посмертной судебно-медицинской идентификации, то книга «Л. Добычин. Город Эн» и живущий в ней своей «странной», болезненно-тонкой жизнью «мальчик по имени 'Город Эн'»⁴⁴ – дождалась в последние десятилетия благодаря заложенным в тексте семиотическим механизмам своего Второго Рождения.

Л и т е р а т у р а

- Бахтин В.С. 1996. «К истории работы Л. Добычина над романом *Город Эн*. (По письмам М.Л. и И.И. Слонимским)», *Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма*. СПб., 161–171.
- Белоусов А.Ф. 1995. «Жизненная основа и литературный контекст романа Л. Добычина *Город Эн*», *'Вторая проза': Русская проза 20-х – 30-х годов XX века*. Trento, 45–50.
- Белоусов А.Ф. 1996а. «Достоевский и его герои в *Городе Эн*», *Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма*. СПб., 273–274.
- Белоусов А.Ф. 1996б. «Художественная топонимия российской провинции: к интерпретации романа *Город Эн*», *Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма*. СПб., 198–204.

⁴⁴ Такая формулировка, экстравагантная в контексте литературы 19-века и даже предшествующей Добычину традиции модернистской прозы начала 20-го, может быть оправдана скорее «проспективно», чем «ретроспективно». Так тайное и подлинное Имя героя *Школы для дураков* Саши Соколова – Нимфея – требует особых акустических условий: его следует кричать в пустую бочку (Соколов 1990, 110). В неофициальной советской прозе 1970-х есть ряд серьезных претендентов на плодотворное сопоставление с добычинским романом (рассказ Бориса Кудрякова «Сирень цветет» (1989, 5–22), повесть Евгения Харитонов «Духовка» (1991)). В контексте добычинского корпуса в самой возможности «вавилонского смещения» топонимии, антропонимии и даже зоонимии в пределах одного знака (инициальной литеры) также нет ничего удивительного. Достаточно вспомнить «советско-пионерскую» козу, непреднамеренно переименованную в честь страны, откуда пришел к древним грекам козлоподобный бог сцены («Лидия»), или речку с малопривлекательным названием «Елдыжка», которой пародийно возвращается «истинное» Имя («река святой Евдокии») – вероятно, добычинский «камень» в огороде М. Кузмина, «этого гордеца»: Ангел в финале его «Комедии о Евдокии» произносит: «Одна река стремится стрелой, / Другая крутит вправо, влево; / Кто свят вдовою пожилой, / Кто свят как молодая дева. / Но реки все найдут моря, / Как ни крутятся своенравно; / И ничего не говоря, / Бог всех святых объемлет равно» (Кузмин 1989, 228).

- Белоусов А.Ф. 2000. «Сиу и компания», *Добычинский сборник-2*. Даугавпилс, 67–72.
- Белоусов А.Ф. 2001. «Учитель словесности»: жизнь и творчество Л.Л. Долотского», *Добычинский сборник-3*. Даугавпилс, 37–43.
- Белоусов А.Ф. 2002а. «Одноклассник Л. Добычина инженер-электрик Г.Г. Горбунов. Из реального комментария к *Городу Эн*», *Звезда*, 11, 179–186.
- Белоусов А.Ф. 2002б. «Пятьши *Города Эн*», *Даугава*, 3, 126–136.
- Белоусов А.Ф. 2003. «Отголосок 'педагогического садизма' в романе Л. Добычина *Город Эн*», *Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства*. Сост. Е.В. Кулешов, И.А. Антипова. М., 79–84.
- Галоци-Комьяти Кристина. 1989. «'Рыцарь театральности': Влияние Ницше на эстетическое кредо Н.Н. Евреинова», *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 35/3–4, 393–402.
- Галоци-Комьяти Кристина. 1993. «'Самое главное' Н. Евреинова. 1. Образ художника», *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 38/1–2, 55–65.
- Гальцева Е.Д. 2003. «Письмо и жертвоприношение», *Начало*. Вып. 6., М., 25–52.
- Гаспаров М.Л. 2000. *Записи и выписки*. М.
- Деррида Жак. 2002а. *Вокруг вавилонских башен*. Пер. с франц. и комментарии В.Е. Лапицкого. СПб.
- Деррида Жак. 2002б. *Слухобиографии: Учение Ницше и политика имени собственного*. Пер. с франц. и комментарии В.Е. Лапицкого. СПб.
- Добычин Л.И. 1999. *Полное собрание сочинений и писем*. Сост., вступ. статья и примечания В.С. Бахтина, научный редактор А.Ф. Белоусов. СПб.
- Достоевский Ф.М. 1982. *Собрание сочинений в 12-и томах*. Т. 12. М.
- Евреинов Н.Н. б/г. *Pro scena sua: Режиссура. Лицедей. Последние проблемы театра*. СПб.
- Евреинов Н.Н. 1922. *Оригинал о портретистах* (К проблеме субъективизма в искусстве). М.
- Евреинов Н.Н. 1923. *О новой маске* (Автобио-реконструктивной). Пг.
- Евреинов Н.Н. 1924. *Азазел и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов*. Л.
- Евреинов Н.Н. 1965. *Чему нет имени (Бедной девочке снилось). Пьеса в 3-х действиях и 8-и картинах с эпилогом*. Париж.
- Евреинов Н.Н. 1998. *В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало»*. М.
- Евреинов Н.Н. 2002. *Демон театральности*. Составление, общая редакция и комментарии А. Зубкова и В. Максимова. М.-СПб.

- Ежегодник 1997. *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1993 год*. Материалы об О.Э. Мандельштаме. СПб.
- Жид Андре. 1933. *Собрание сочинений*. Том III. Фальшивомонетчики: Роман. Пер. А.А. Франковского. Л.
- Жид Андре. 1990. *Подземелья Ватикана. Фальшивомонетчики. Возвращение из СССР*. М.
- Иванов Г.В. 1994. *Собрание сочинений в 3-х томах*. Т. 2: Проза. М.
- Каверин В. 1996. «Добычин», Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. СПб., 16–19.
- Казак В. 1996. *Лексикон русской литературы XX века*. М..
- Кацис Л.Ф. 2000. *Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи*. М.
- Королев С.И. 2002. «Отрезанная голова Али-Вали, или Говорящий субъект у Л. Добычина», *Актуальные проблемы филологии в вузе и школе*. Материалы XVI Тверской межвузовской конф. ученых-филологов и школьных учителей (Тверь, 12–13 апр. 2002 г.). Тверь, 155–157.
- Крафт-Эббинг Р. фон. 1996. *Половая психопатия, с обращением особенного внимания на извращение полового чувства*. М.
- Кудряков Б.А. 1990. *Рюмка свинца*. Л.
- Кузина Н.В. 2002. «Семантическое развертывание прозаического текста: Методика анализа. Предварительный опыт», *Алфавит: Филологический сборник*. Смоленск, 71–105.
- Кузмин М.А. 1989. *Стихи и проза*. М.
- Кузмин М.А. 1990. *Избранные произведения*. Л.
- Кузмин М.А. 1998. *Дневник 1934 года*. СПб.
- Купцова О.Н. 2001. «Мейерхольд и Евреинов», *Мейерхольд, режиссура в перспективе века*. Материалы симпозиума критиков и историков театра. Париж 6–12 ноября 2000. Вып. 1. М., 120–134.
- Лакан Ж. 1997. *Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда*. М.
- Лойтер С.М. 1998. «Детские утопии, или Игра в страну-мечту как явление детского фольклора», *Русский школьный фольклор: От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов*. М., 605–617.
- Медведев А. 1999. «Перехитрить Набокова», *Иностранная литература*, 12, 217–229.
- Московская Д.М. 1999. «В поисках Слова: 'Странная' проза 20–30-х годов», *Вопросы литературы*, 6, 35–65.
- Музиль Р. 1980. «Из дневников Роберта Музиля» (вступ., пер. и коммент. А.Карельского) // *Вопросы литературы*, 9, 252–297.
- Ницше Ф. 1990. *Сочинения в 2-х томах*. Т. 2. М.

- Пера П. 1995. «Добыччин: История и Город Эн», *'Вторая проза': Русская проза 20-х – 30-х годов XX века*. Trento, 71–76.
- Петрова, А. 1996. «Из заметок о 'Городе Эн': цитирование и историко-культурный подтекст», *Писатель Леонид Добыччин: Воспоминания. Статьи. Письма*. СПб., 213–216.
- Почепцов Г.Г. 1998. *История русской семиотики: До и после 1917 года*. М.
- Пушкин А.С. 1994 (1949). *Полное собрание сочинений в 17-и томах*. Т. 2 (Кн. 1): Стихотворения 1817–1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. М. (переиздание 1949).
- Семенцов В.С. 1988. «Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты», *Восток – Запад: Исследования, переводы, публикации*. М., 5–31.
- Соколов Сапа. 1990. *Школа для дураков. Между собакой и волком*. М.
- Спивак Д.Л. 1990. «Матрицы: пятая проза? Филология измененных состояний сознания», *Родник (Авотс)*, 9 (45), 15–19.
- Спроге Л.В. 1996. «'Город Эн' Л. Добычина и 'обмученный' город в творчестве Ф. Сологуба 1926 г.: урбанический аспект», *Писатель Леонид Добыччин: Воспоминания. Статьи. Письма*. СПб., 208–212.
- Степанов Ю.С., Проскуряк С.Г. 1993. *Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия*. М., 1993.
- Струве В., Бертельс Д. 1981. «Предисловие», Эберс Г. *Уарда*. М., 3–10.
- Тихвинская Л.И. 1995. *Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917*. М.
- Томашевский А. 1993. «Николай Евреинов – регрессивная метаморфоза авангардистской персоны в контексте эмиграции», *Русский авангард в кругу европейской культуры: Международная конференция. Москва, 4–7 января 1993. Тезисы и материалы*. М., 188–189.
- Топоров, В. 1995. «Рассказ Л. Добычина 'Встречи с Лиз' в контексте Бедной Лизы 'железного века'», *'Вторая проза': Русская проза 20-х – 30-х годов XX века*, Trento, 77–111.
- Третьяков С.М. 1991. *Страна-перекресток*. М.
- Тюпа В.И. 1983. «Притча о блудном сыне в контексте Повестей Белкина как художественного целого», *Болдинские чтения*. Горький, 76–81.
- Федоров В.В. 1984. *О природе поэтической реальности*. М.
- Федоров Ф.П. 1996. «Добыччин и кинематограф», *Писатель Леонид Добыччин: Воспоминания. Статьи. Письма*. СПб., 69–76.
- Флоренский П.А. 2000. *Имена*. Харьков-Москва.
- Харитонов Е.В. 1991. «Духовка», *Вестник Новой Литературы*, 3, 69–87.
- Хлебников В.В. 1998. *Избранные сочинения*. СПб.
- Чехов А.П. 1985. *Сочинения в 18-и томах*. Т. 7: 1888–1891. М.
- Чумаков Ю.Н. 1999. *Стихотворная поэтика Пушкина*. СПб.

- Шатян Ю.В. 1991. *Художественная целостность и жанрообразовательные процессы*. Новосибирск.
- Шатин Ю.В. 1996. «Событие и чудо», *Дискурс: Коммуникация. Образование. Культура*, 2, 6–11.
- Шиндлин С.Г. 1995. «О некоторых особенностях поэтики романа Добычина *Город Эн*», *Вторая проза: Русская проза 20-х – 30-х годов XX века*. Trento, 51–70.
- Шрамм Каролина. 2000. «‘Что за история!’ – поэтика недостаточности Леонида Добычина (*‘Старухи в местечке’*)», *Добычинский сборник-2*. Даугавпилс, 108–133.
- Эберс Г. 1998. *Собрание сочинений в 9-и томах*. Т. 7: Homo sum. Серапис. М.
- Эйдинова В. 1996. «О стиле Леонида Добычина», *Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма*. СПб., 101–116.
- Эйзенштейн С.М. 1964–1971. *Избранные произведения в 6-и томах*. М.
- Эренбург И.Г. 1990. *Люди, годы, жизнь: Воспоминания в 3-х томах*. Т. 2. Кн. 4 и 5. М.
- Ямпольский М.Б. 1989. «Дискурс и повествование», *Киносценарии*, 6, 175–189.
- Faguno Jerzy. 2002. «О парадигме ‘Портрет – Акт – Натюрморт’ и ее семиотике», *Studia Litteraria Polono-Slavica 7: Portret – Akt – Martwa natura*, 13–74.
- Faguno Jerzy. 2003. «‘Полотенце с петухом’ М. Булгакова (Из проблем наррации и мифопоэтики)», *PRO=ZA: Анализ текста. Учебные материалы*. Смоленск, 24–47.