

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Елизавета Николаевна Матросова

Поэтика прозы А. В. Чаянова

Выпускная квалификационная работа

Магистра филологии

Научный руководитель: д. ф. н. И. Н. Сухих

Рецензент: д. ф. н. С. И. Тимина

Санкт-Петербург

2017

# Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

## Введение

Долгие годы научное и литературное наследие А. В. Чаянова (1888 – 1937/1939<sup>1</sup>) было незнакомо широкому кругу читателей. Будучи талантливым и высокообразованным экономистом, преподавателем Петровской академии, Чаянов не ограничивал свои интересы только областью экономики и агрономии. Он был увлеченным коллекционером, большим знатоком истории Москвы и ее окрестностей, специалистом в западноевропейском искусстве, а также автором повестей и пьес.

Свой литературный путь Чаянов начал еще в юности. В 1912 г. на собственные средства он издал сборник стихов «Лёлина книжка» тиражом в двадцать экземпляров и посвятил его своей возлюбленной Елене Григорьевой. Это был первый большой литературный и практически последний поэтический опыт Чаянова (небольшие стихотворные вкрапления встречаются и в прозе). Начинающий поэт послал этот сборник в редакцию журнала «Аполлон», а также В. Я. Брюсову, однако получил ответ только от мэтра поэзии символизма: «Ваши стихи написаны очень бойко — вот все, что я могу о них сказать. Большого значения этим милым шуткам Вы вероятно не придаете и сами. Есть у Вас интересные рифмы, но «стебля» и «меня» я рифмовать Вам не советую»<sup>2</sup>. Действительно, тексты из «Лёлиной книжки» имеют дилетантский характер и отчасти напоминают альбомные стихи, так как главный адресат сборника — возлюбленная автора, или Альвина, как ее называет Чаянов. Однако этот первый поэтический опыт можно назвать творческой лабораторией, где впервые проявляются мотивы и сюжеты, разработанные в зрелом творчестве писателя.

---

<sup>1</sup> Точная дата смерти Чаянов неизвестна: разные биографические исследования указывают временной диапазон с 1937 по 1939 гг. Л. Н. Чертков в предисловии к переизданию мистических повестей называет 1939 г.: «По нашим сведениям, Чаянов был арестован в 1938 г. и расстрелян 20 марта 1939 г. во дворе алма-тинской тюрьмы» [Чертков Л. Н. Чаянов как прозаик // А. В. Чаянов. История парикмахерской куклы и другие сочинения Ботаника Х.». Нью-Йорк, 1982. С. 26]. В. В. Кабанов в кратком жизнеописании Чаянова указывает на 1937 г.: «В 1937 г. А. В. Чаянову было предъявлено новое нелепое обвинение. 3 октября 1937 г. он был приговорен к расстрелу. Приговор был приведен в исполнение в этот же день. Он погиб в возрасте 49 лет» [Кабанов В. В. Краткий биографический очерк // А. В. Чаянов. Крестьянское хозяйство. Избранные труды. М., 1989. С. 25]. Однако сейчас общепризнанной датой смерти Чаянова является 3 октября 1937 г.

<sup>2</sup> Цит. по: Чертков Л. Н. Чаянов как прозаик С. 19.

Более всего Чаянов известен как автор пяти мистических повестей и одной социально-фантастической утопии. До нас дошло восемь оконченных и опубликованных художественных сочинений писателя. Среди них шесть прозаических текстов: «История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.» (1918), «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920), «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (1922), «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека» (1923), "Необычайные, но истинные приключения графа Фёдора Михайловича Бутурлина, описанные по семейным преданиям московским ботаником Х. и иллюстрированные фитопатологом У." (1924), "Юлия, или Встречи под Новодевичьим" (1928), один драматический — пьеса "Обманщики" (1921) и киносценарий "Альбидум" (1928). Как правило, Чаянов издавал свои произведения на собственные средства небольшим тиражом. В издании участвовали его близкие друзья: художники А. И. Кравченко, А. А. Рыбников. Для ботаника Х. (псевдоним Чаянова) было чрезвычайно важно художественное оформление изданий, поэтому большинство «романтических повестей» сопровождаются прекрасными иллюстрациями, сделавшими первые публикации повестей библиографической редкостью<sup>1</sup>, так как до 1980-х гг. произведения Чаянова не переиздавались.

Официально Чаянов не входил ни в одно из литературных объединений (хотя возможно принимал участие в литературной жизни Петровско-Разумовского училища). Мистические или, как их называет сам автор, «романтические» повести не вызвали в критике сильного резонанса, хотя были восприняты как подражания Э. Т. А. Гофману. Репутация стилизатора повлияла на первые исследования прозы Чаянова<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Ласунский О. Г. Чаяновские издания // Власть книги. М., 1980. С. 178 – 189; Никитин Е. Н. Одно из чаяновских изданий // Библиофилы России. Т. 5. М., 2008. С. 286 – 296.

<sup>2</sup> См.: Смиренский Б. В. Подражательные повести // Лицо и маска. М., 1967. С. 66 – 69; Золотинкина И. А. Неизданная книга Ботаника Х. // Наше наследие. 2006. №77. С. 106; Сербиненко В. В. «Словом, все было по-хорошему» // Новый мир. 1989. №12. С. 233; Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог форм. Воронеж., 2005.

Произведения писателя вновь увидели свет только после 1987 года, когда их автор был реабилитирован. В годы перестройки переиздавались художественные и научные тексты Чаянова, а его теория кооперативного хозяйства стала предметом многих исторических и экономических изысканий<sup>1</sup>.

Жизни и деятельности писателя посвящаются большие биографические исследования: «Профессор Александр Чаянов» В. Н. Балязина,<sup>2</sup> «Жизнь и деятельность А. В. Чаянова» В. А. Чаянова.<sup>3</sup> Наиболее исследованным в научной литературе текстом Чаянова является «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии»<sup>4</sup>.

Обыкновенно повести Чаянова интересуют литературоведов с точки зрения конкретных мотивов, культурных кодов, сюжетов<sup>5</sup> или в сопоставлении с другими авторами<sup>6</sup>. Более полный и структурный анализ литературного творчества принадлежит И. В. Герасимову. В работе «Душа человека переходного времени. Случай А. Чаянова»<sup>7</sup> автор, пользуясь психоаналитическим методом в юнгианском прочтении, анализирует повести Чаянова с целью изучения психологии их автора. Однако данную

---

<sup>1</sup> См.: Герасимов И. В. Творчество А. В. Чаянова в отечественной и зарубежной историографии. Автореф. кан. дис. на соиск. степ. к. ист. н. Казань, 1998.

<sup>2</sup> Балязин В. Н. Профессор Александр Чаянов. 1888 – 1937. М., 1990.

<sup>3</sup> Чаянов В. А. Жизнь и деятельность А. В. Чаянова. М., 2008.

<sup>4</sup> Мильдон В. И. Саскрит во льдах, или возвращение из Офира. М., 2006; Ануфриев А. Е. Русская проза первой трети XX века между утопией и антиутопией. Киров, 2012; Павлова О. А. Русская литературная утопия 1900–1920 –х гг. в контексте отечественной культуры. Саратов, 2006; Ким Сонг Иль Русская литературная утопия первой четверти двадцатого века. Автореф. дис. на соиск.учен. степ. канд. филол. н. СПб., 1998.

<sup>5</sup> Букс Н. Парикмахерский код в русской культуре XX века // Интерпретация и авангард. Новосибирск, 2008. С. 235-247; Меднис Н. Е. Зеркальная симметрия. Близнецы // Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999; Абашев А. Музей как топос мировой культуры // Топографии популярной культуры. М., 2015. С. 322 – 338.

<sup>6</sup> Заваркина М. В. «Кулацкая утопия» А. Чаянова и «кулацкая хроника» А. Платонова // Пушкинские чтения. 2013. №18. С. 41 – 48; Михаленко Н. В. Пролетарский рай и крестьянский эдем — утопии В. В. Маяковского и А. В. Чаянова // Русская словесность. 2017 №1. С. 68 – 74; Шулова Я. А. Образ города в «Петербурге» А. Белого и в московских повестях А. В. Чаянова // Вестник ТВГУ. Серия «Филология». 2012. Вып. 1. С. 103– 108;

<sup>7</sup> Герасимов И. В. Душа человека переходного времени. Случай А. Чаянова. Казань, 1997.

монографию трудно назвать полноценным анализом прозы Чаянова ввиду ее нелитературоведческого характера.

Несмотря на пристальное внимание литературоведов к творчеству Чаянова, на сегодняшний день не существует полного научного исследования поэтики чаяновской прозы. Современные работы, посвященные его творчеству, затрагивают лишь частные аспекты, не освещая художественный мир Чаянова подробно. Таким образом, **новизна** данного исследования заключается в том, что оно является первым опытом полного и комплексного анализа поэтики прозы Чаянова.

**Цель** исследования — анализ поэтики повестей Чаянова. Для достижения цели необходимо выполнение следующих **задач**:

- обзор литературоведческих работ о творчестве А. В. Чаянова, выделение разных точек зрения на его творчество

- анализ мотивов, сюжетов, персонажей, а также композиции повестей

- выделение метасюжета

- анализ литературных источников (интертекстуальный анализ)

Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав и заключения. Во введении обосновываются цели, задачи, актуальность и новизна работы. Первая глава «Профессор А. В. Чаянов и ботаник Х.» посвящена изложению биографии писателя, обзору критики и литературоведческих работ. Необходимость обращения к биографии обусловлена не только полувековым забвением автора, но и спецификой текстов, которые особым образом сочетают в себе образ Чаянова-ученого, краеведа, историка, искусствоведа и писателя.

Вторая глава «“Зеркальное бытие”: конфликт “живого” и “неживого”» посвящена анализу повестей «История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.» и «Венецианское зеркало,

или Диковинные похождения стеклянного человека», которые исследуются с точки зрения выделяемого в них метасюжета, основанного на образе зеркала.

В третьей главе «Гофманиада Чайнова и традиции русской литературы» анализируются повести «Венедиктов, или достопамятные события жизни моей», «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина», «Юлия, или Встречи под Новодевичьим», а также утопия «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии». Романтические повести исследуются с точки зрения интертекстуального анализа. Помимо распространенного в литературоведении мнения о гофмановской природе чайновских текстов, в главе подчеркивается влияние русской сентименталистской и романтической прозы на творчество ботаника Х. Социально-фантастическая утопия, как наиболее изученный в литературоведении текст, рассматривается на фоне мистических повестей, что ранее не было замечено исследователями чайновской прозы. В заключении подводятся и обобщаются итоги исследования.

В работе используется формальный, культурно-исторический и сравнительный методы. Теоретическая платформа исследования базируется на теории композиции Б. А. Успенского<sup>1</sup>, на трудах М. М. Бахтина о народно-смеховой культуре<sup>2</sup> и хронотопе<sup>3</sup>. Всплеск интереса к научной и литературной деятельности Чайнова, возникший после его реабилитации, не утихает и до сих пор, из чего вытекает **актуальность** данной работы.

---

<sup>1</sup> Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народно-смеховая культура. М., 1965.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

# Глава 1. Профессор А. В. Чайнов и ботаник Х.

## § 1. Жизненный путь А. В. Чайнова

Практически каждое исследование литературного или научного наследия А. В. Чайнова начинается с краткого обращения к его биографии. Этому есть простое объяснение — забытый на полвека, Чайнов восхищает своей многосторонностью и уникальностью. По мысли О. А. Павловой, фигура Чайнова идеально вписывается в концепт «русского Ренессанса», в рамках которого «проясняется сущность всеохватного духовно-интеллектуального универсализма и подвижнического титанизма личности А. В. Чайнова, в одаренности которого сосуществовали, целостно взаимовосполняя и уравновешивая друг друга “человек практический” <...> и “человек поэтический”»<sup>1</sup>. Действительно, в Чайнове — ученом, историке, большом знатоке искусства и его популяризаторе — мы видим не только человека с артистическим мироощущением, но и человека деятельного, способного изучать и преобразовать окружающий мир.

А. В. Чайнов родился в 1888 г. в Москве в семье В. И. Чайнова, выходца из крестьян, и Е. К. Клепиковой, происходившей из мещан города Вятки. Получив хорошее домашнее образование и окончив реальное училище, Чайнов поступил в московский сельскохозяйственный институт, бывшую Петровскую академию. Атмосфера, в которой обучался студент Чайнов, была особой: «Это была в полном смысле этого слова вольная сельскохозяйственная школа, гордившаяся этой традицией и долго ее сохранявшая. <...> Профессора и преподаватели Петровки жили одной большой и дружной семьей: их общение не ограничивалось аудиториями и кабинетами — они дружили домами, собирались на литературные чтения, устраивали концерты, где исполняли и собственные стихи — от колких кратких эпиграмм до поэм и пьес»<sup>2</sup>. Впоследствии такая модель жизни

---

<sup>1</sup> Павлова О. А. Хронотоп «московских повестей» А. В. Чайнова и городской миф // Вестник ВолГУ. Серия 8. 2003 – 2004. Вып. 3. С. 45.

<sup>2</sup> Балязин В. Н. Профессор Александр Чайнов, 1888 – 1937. С. 25.



отразится на утопии «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии», где все жители крестьянского государства также сочетают в себе и практичность и артистическое мироощущение.

Любовь к литературе преподавателей и студентов Петровки повлияла и на Чаянова: по предположению В. Б. Муравьева, именно он создал литературный кружок в стенах академии: «Тогда же в академии образовался кружок любителей литературы. По-видимому, инициатором его создания выступил Чаянов. Этот кружок, в отличие от научных, предполагал не серьезное научное изучение предмета, а свободные беседы, дискуссии, чтение и обсуждение сочинений кружковцев. Здесь были в чести ирония и шутка. Кружок имел легкое пародийное название: “Всемирная Академия Истинного Искусства и Истинных надписей”, намекавшее на то, что существует он при научном учреждении»<sup>1</sup>. Впоследствии такое балансирование между серьезной и ироничной интонацией станет основой литературной игры Чаянова, эксплицированной в прозе.

Дипломную работу о трехпольной системе сельского хозяйства Чаянов выполнял под руководством А. Ф. Фортунатова, с которым совместно проработал на кафедре пятнадцать лет. В 1910 г. Чаянов был зачислен стипендиатом на кафедре сельскохозяйственной экономики, а в 1912 г. был отправлен в командировку и посетил Англию, Германию, Швейцарию, Италию. Впоследствии впечатления от этого путешествия отразились на научной и творческой деятельности ученого. В это же время Чаянов сблизился с Еленой Григорьевой, дочерью В. Н. Григорьева, близкого друга В. Г. Короленко, и в 1912 г. возлюбленные поженились.

В 1915 г. Чаянову было присвоено звание адъюнкт-профессора, и с этих пор он преподает не только на кафедре сельскохозяйственной экономики академии, но и в народном университете Шанявского. В 1917 г. ученый не остался в стороне от Февральской и Октябрьской революции: он был избран членом Временного Совета Российской республики, во Временном

---

<sup>1</sup> Муравьев В. Б. Творец московской гофманиады // Чаянов А. В. Московская гофманиада. М., 2006. С. 280.

правительстве недолгое время занимал пост товарища министра земледелия. В начале 1920-х годов являлся членом наркомзема РСФСР. К этому же времени относится развод Чайнова с Еленой Григорьевой. В 1921 г. Чайнов женился на О. Э. Гуревич, искусствоведе и историке театра.

Главным делом всей жизни Чайнова явилась его теория кооперативного хозяйства. В книге «Основные идеи и формы организации сельскохозяйственной кооперации» (1927) Чайнов доказывает, что кооперация — это «путь и формы облегчения труда крестьянина и улучшения его жизни путем постепенного кооперирования тех производственных процессов, которые ему выгодны»<sup>1</sup>. Несмотря на одобрение В. И. Лениным деятельности Чайнова в области кооперации, нашлось множество противников его идей, которые обвиняли ученого в мелкобуржуазности. Теория Чайнова опиралась на крестьянство, что противоречило генеральной линии партии, избравшей своей опорой пролетариат и считавшей крестьянство пережитком патриархального мира.

В 1929 г. Сталин неблагоприятно отозвался об ученом: «Непонятно только, почему антинаучные теории “советских” экономистов типа Чайновых должны иметь свободное хождение в нашей печати, а гениальные труды Маркса – Энгельса – Ленина о теории земельной ренты и абсолютной земельной ренты не должны популяризироваться и выдвигаться на первый план, должны лежать под спудом?»<sup>2</sup> Вскоре после этого в 1930 г. Чайнов был обвинен по сфабрикованному делу в организации «Трудовой крестьянской партии» и приговорен к заключению сроком на пять лет. В тюрьме Чайнов, по свидетельству Н. П. Макарова<sup>3</sup>, пишет кулинарную книгу и не дошедший до нас роман «Юрий Суздальский». Последний год заключения был заменен ссылкой в Алма-Ату, где Чайнов служил в Сельскохозяйственном институте.

---

<sup>1</sup> Кабанов В. В. Краткий биографический очерк. С. 2

<sup>2</sup> Сталин И. В. К вопросам аграрной политики в СССР: Речь на конференции аграрников-марксистов 27 декабря 1929 г. // Сочинения: В 18 т. М., 1949. Т. 12. С. 152.

<sup>3</sup> См: Бахрах А. В. Мой приятель Ботаник Х. // Чайнов А. В. История парикмахерской куклы и другие сочинения Ботаника Х. NY., 1989.

Однако в 1937 г. по возобновленному делу Чайнова вновь арестовали и приговорили к расстрелу<sup>1</sup>. На его научные труды и литературное творчество был наложен запрет<sup>2</sup>.

## § 2. Творчество А. В. Чайнова в критике и литературоведении

Деятельность Чайнова не ограничилась только его профессиональной областью, вероятно именно поэтому память о нем жива до сих пор. Он был не только большим знатоком искусства и владельцем обширной коллекции гравюр, икон и проч., но и популяризатором культуры: «В 1918 г. Чайнов был избран председателем просветительской комиссии, или секции в обязанность которой входило популяризация художественной культуры»<sup>3</sup>. Помимо этого, ученый занимался искусствоведением: он выпустил исследование «Московское собрание картин сто лет назад» (1917), краткое руководство для музейной работы «Старая гравюра» (1929). Помимо прочего, вместе с такими известными людьми, как А. А. Бахрушин, В. А. Гиляровский ученый входил в состав общества по изучению истории Москвы и посвятил этой теме несколько исследований: «История Миусской площади»<sup>4</sup> (1918), «Петровско-Разумовское в его прошлом и настоящем» (1925), где уделяет внимание не только прошлому родной академии, но истории прилегающих к ней территорий.

Наконец, особое внимание Чайнов уделял литературному творчеству. Любовь к книгам была ему привита еще семьей, а его библиотека была настолько богата и разнообразна, что даже удостоилась государственной охранной грамоты<sup>5</sup>. По утверждению Черткова, один из первых опытов

---

<sup>1</sup> О личном деле Чайнова см.: Вельдина О. Два Чайнова // Завтра. №32 (193). 12 августа. С. 4.

<sup>2</sup> См.: Блюм А. В. Запрещенные книги русских писателей и литературоведов. 1917 – 1991: Индекс советской цензуры с комментариями. СПб., 2003. С. 184.

<sup>3</sup> Балязин В. Н. Профессор Александр Чайнов. 1888 – 1937. С. 99.

<sup>4</sup> В названии этой работы мы сохраняем авторскую орфографию.

<sup>5</sup> Об этом говорит научная монография О. Э. Чайновой. Искусствовед по образованию, О. Э. Чайнова в 1927 г. издала книгу «Театр Мадокса в Москве», в предисловии к которой благодарит мужа не только за помощь в исследовании, но и за возможность пользоваться его обширной библиотекой.

Чаянова — «это написанная в 1906 г. пьеса “Когда падают на землю желтые листья”»<sup>1</sup>. К сожалению, этот текст до сих пор не опубликован и ждет своего исследователя.

Первый литературный опыт в печати — это «Лёлина книжка» (1912). Получив нелестный отзыв от Брюсова, Чаянов, по воспоминаниям А. В. Бахраха, считал эти стихи «грехом молодости»: «“Прошу вас, не будем говорить об этом, — сказал он, — я бы охотно поступил вслед Гоголю с его Аловым, но теперь это едва ли мыслимо, для этого нужна энергия, которой у меня нет, но кроме того, думается, что эта нелепая книжонка давно превратилась в труху в каких-нибудь книжных складах. Ведь ее никто никогда не покупал...”»<sup>2</sup>.

Так или иначе, «Лёлину книжка» — отправная точка на пути становления Чаянова-писателя. Этот сборник можно считать зарождением художественной лаборатории писателя не только потому, что впоследствии мотивы и сюжеты «Лёлиной книжки» перейдут в прозу. Оформление сборника сказалось и на последующих изданиях Чаянова, которые были не только прекрасно иллюстрированы, но и выполнены с некоторой долей игры и мистификации. «Внешне книжка <...> была изящна, чуть вычурна и немного таинственна. На ее обложке был нарисован дворянский герб, в центре которого росло диковинное маленькое деревце, а в правой нижней части был изображен не то огромный ананас, не то какой-то иной экзотический фрукт. Под гербом размещались инициалы тех, кому, по видимому, посвящал автор свои стихи “В. А. И. И. и И. Н.”. Попытки расшифровать эти инициалы — а именно так воспринимали их читатели — успехом не увенчались»<sup>3</sup>. Впоследствии эта таинственность перейдет и на последующие тексты Чаянова, которые будут издаваться под разными псевдонимами.

---

<sup>1</sup> Чертков Л. Н. А. В. Чаянов как прозаик С. 17.

<sup>2</sup> Бахрах А. В. Мой приятель Ботаник Х. С. 11.

<sup>3</sup> Балязин В. Н. Профессор Александр Чаянов. 1888 - 1937. С. 50.

Далее Чайнов выступил в качестве драматурга — в 1921 г. он издал пьесу «Обманщики» и посвятил ее своей первой жене: «Эту первую большую драму — тебе, Алена!»<sup>1</sup>. Действие трагедии, как ее определяет автор, происходит в Древнем Риме. Сюжет пьесы основывается на традиционном любовном треугольнике: главная героиня Агриппина, жена знатного римлянина Децимия, влюблена в Юния, боевого товарища своего мужа. Героиня не может определиться в своих чувствах, что приводит ее к трагическим последствиям. По мнению Балязина, основой для такого сюжета стала личная драма писателя: «Однако трагедия “Обманщики” гораздо больше значила для А. В. Чайнова и его жены, чем для современного им театра. Под этим углом зрения и надо ее рассматривать. Вскоре так случилось и в жизни: Елена Васильевна Чайнова стала женой Алексея Александровича Рыбникова»<sup>2</sup>.

Трагедия была поставлена в театре им. В. Ф. Комиссаржевской режиссером В. Г. Сахновским, однако спектакль успеха не имел. Впрочем, по воспоминаниям Черткова, «за эту пьесу Чайнов был избран 4 апреля 1928 г. членом Московского Драматических Писателей и Композиторов (МОДПиК)»<sup>3</sup>. Опыт в написании драмы Чайнову понадобился во время создания сценария к фильму «Альбидум», который был экранизирован режиссером Л. Л. Оболенским в 1928 г.<sup>4</sup>

В 1918 г. Чайнов издал свою первую повесть «История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.». Здесь впервые появляется псевдоним «ботаник Х.<sup>5</sup>». Чайнов, с присущим ему мистицизмом

---

<sup>1</sup> Чайнов А. В. Обманщики // История парикмахерской куклы и другие сочинения Ботаника Х. NY., 1982. С. 48.

<sup>2</sup> Балязин В. Н. Профессор Александр Чайнов. 1888 - 1937. С. 136.

<sup>3</sup> Чертков Л. Н. А. В. Чайнов как прозаик. С. 19.

<sup>4</sup> См.: Янгиров Р. М. К истории одной киноутопии // Киносценарии. 1989. №5. С. 154 – 163.

<sup>5</sup> В отношении псевдонима возникает вопрос правильного написания. Практически все авторы исследований биографии и прозы Чайнова (В. Б. Муравьев, А. З. Вулис, В. Н. Балязин) пишут этот псевдоним с заглавной буквы: «Ботаник Х.». Однако в текстах, изданных Чайновым, псевдоним пишется со строчной буквы, поэтому наиболее приемлемым нам представляется авторское написание — «ботаник Х.».

и любовью к литературной игре, выбирает псевдоним, который вызывает множество вопросов. Проблемой представляется произношение буквы «Х». С одной стороны, ее можно произносить как латинскую «икс». Такая трактовка, во-первых, намекает на анонимность автора, который вместо имени использует букву, традиционно обозначающую нечто неизвестное. Во-вторых, в пользу латинского прочтения буквы выступает род деятельности автора, обозначенный в псевдониме. Ботаника — наука, активно пользующаяся латинским языком, поэтому сочетание «ботаник» и «Х.» позволяет читать «Х.» как икс.

С другой стороны, по воспоминаниям Черткова, сам Чайнов имел в виду русскую «Ха»: «В архиве Института Мировой Литературы» (Москва) сохранился листок следующего содержания: “Заглавную букву моего литературного имени часто читают как латинское «Икс». Это глубокое заблуждение, ибо она есть самое подлинное российское “Ха”!»<sup>1</sup>. На такое прочтение намекает точка после «Х», которая обычно не ставится после «икса», принятого как обозначение неизвестного.

В пользу этой версии также говорит исследование Муравьева — ученый предполагает, что прототипом ботаника Х. стал преподаватель Чайнова, известный ботаник Н. Н. Худяков. Чайнов с любовью описывает профессора в очерке, посвященном воспоминаниям о нем: «По своему стилю и по своим работам лаборатория Худякова была кусочком германской науки, и эта традиция столетий, сохранившаяся в германской науке еще с эпохи Эразма Роттердамского и первых деятелей эпохи Возрождения, пропитала собой и стены, и всех людей худяковской лаборатории, а увенчанный гением мэтр создавал этот яркий образ храма науки, который у нас запечатлелся на всю жизнь»<sup>2</sup>. По мнению Муравьева, «именно здесь, в ботанической лаборатории, привлекла внимание студента Чайнова немецкая романтическая фантастика,

---

<sup>1</sup> Чертков Л. Н. А. В. Чайнов как прозаик. С. 26.

<sup>2</sup> Цит. по: Муравьев В. Б. Творец московской гофманиады. С. 286.

отразившаяся в российской действительности»<sup>1</sup>. Неслучайно Чаянов испытывал особые чувства к Худякову. Заметив в профессоре черты ученого эпохи Возрождения, студент Чаянов сам впоследствии стал исследователем, соединявшем в себе, как человек Ренессанса, и практическую ипостась, и артистическую<sup>2</sup>.

Чертков делает предположение, что «псевдоним возможно был взят из перевода повести Гофмана под названием “Ботаник” (в оригинале “*Datura Fastuosa*”), напечатанной в “Московском телеграфе” 1826 года»<sup>3</sup>. Предположение Чертоква небезосновательно: герой повести «*Datura fastuosa*» — студент Евгений. С благоговением и восхищением он относится к своему почившему учителю — профессору-ботанику Игнатию Гельмсу.

Трактовка двух обозначенных версий псевдонима кажется неполной в отрыве от литературной игры Чаянова. Думается, что писатель намеренно не предполагал единственно верного прочтения псевдонима: такая двусмысленность усиливает анонимность автора, удваивает таинственность его литературной маски. А название русской буквы «Х», омонимичное междометию «ха», подчеркивает ироничную ипостась Чаянова-писателя.

Нужно отдать должное писателю в его жонглировании литературными масками: начатая им игра с псевдонимами была продолжена его читателями. В биографическом исследовании «Профессор Александр Чаянов» Балязин, рассказывая о пьесе «Обманщики», замечает, что «на сей раз автор укрывается под псевдонимом Сергиев»<sup>4</sup>. Очевидно, что исследователь допускает ошибку и путает место издания с фамилией автора — в действительности пьеса была издана в Сергиеве-Посаде, переименованном

---

<sup>1</sup> Муравьев В. Б. Творец московской гофманиады. С. 287.

<sup>2</sup> Следует отметить, что романтизм Чаянов распространялся не только на его литературное творчество, но и на его профессиональную экономическую деятельность. См.: Домников С. Д. Мировоззрение Александра Васильевича Чаянова. Автореф. дис. на соиск. степ. к. ист. н. М., 1994.

<sup>3</sup> Чертков Л. Н. А. В. Чаянов как прозаик. С. 27.

<sup>4</sup> Балязин В. Н. Профессор Александр Чаянов. 1888 – 1937. С. 136.

на тот момент в Сергиев. Ошибка Балязина показательна, так как она доказывает игровую природу творчества Чаянова.

Под этим же псевдонимом были изданы следующие четыре романтических повести: «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей», «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека», «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина», «Юлия, или Встречи под Новодевичьим». Несомненно, повести выстраиваются в цикл, так как их объединяет общая тема «московской гофманиады». Во время написания первой повести вероятно Чаянов не задумывался о создании цикла, однако его попытка в 1927 г. издать повести одним сборником говорит том, что писатель воспринимал свою «московскую гофманиаду» как единый текст. Отдельно от цикла мистических повестей в 1920 г. вышло «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» под псевдонимом Алексей Кремнев. В этом случае возможно псевдоним Чаянова стал не только инструментом литературной игры, но и попыткой скрыть свое авторство от возможных нападков, так как устройство крестьянской утопии категорически шло в разрез с современным Чаянову устройством России.

Ввиду своей, так сказать, экстравагантности, «Путешествие» было более всего отмечено критикой. Во-первых, текст был издан с предисловием В. В. Воровского. Выступая под псевдонимом П. Орловский, критик называет свою статью «Предисловие, из которого благосклонный читатель узнает, каковы идеалы наших кооперативов и почему эти идеалы реакционны»<sup>1</sup>, тем самым пародируя названия глав «Путешествия». Заглавие предисловия уже дает понять, что рецензия имеет «ругательный» характер. В изображенной утопии Воровский видит «господство интеллигентской олигархии, стремящейся удовлетворять классовые потребности мелкого крестьянства»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Орловский П. [Воровский В. В.] Предисловие // Чаянов А. В. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. М., 1920. С. 3.

<sup>2</sup> Там же. С. 10.



Эту утопию Воровский воспринимает как текст реакционной кооперативной идеологии: «Именно в изображении этой реакционной идеологии автор гораздо более прав, чем когда он рисует социалистические красоты крестьянской утопии»<sup>1</sup>. Несмотря на все это, критик все же видит необходимость таких реакционных текстов: «Мы и печатаем ее с тем, чтобы каждый рабочий и особенно каждый крестьянин <...> мог бы критически и сознательно отнестись к доводам противника»<sup>2</sup>. Отношение Воровского к этому тексту как к закономерному явлению эпохи подтверждает предположение Черткова: «Очевидно, содействовал изданию и автор предисловия — известный журналист большевик В. Воровский»<sup>3</sup>.

К сожалению, «Путешествие» стало не предметом конструктивной литературной критики, а инструментом нападок на самого Чаянова: «В примечании к статье <...> Н. Ф. Федорова — Н. А. Сетницкого “СССР, Китай и Япония” упомянут “апологет буржуазного собственнического пути развития русского сельского хозяйства профессор Чаянов, ныне находящийся в ссылке”»<sup>4</sup>.

Официальной точке зрения на «Путешествие» было противоположно мнение русской эмиграции. Некто под инициалами Н. М. опубликовал в берлинском журнале «Новая русская книга» одобрительный отзыв: «Книжка не случайная; это не только талантливые полеты фантазии, богатой историческими, бытовыми русскими образами; это социально-политическая концепция, отображенная в легкой, полубеллетристической форме, которая имеет свое место в истории русской общественной идеологии, создаваемой в самой России»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 13.

<sup>2</sup> Там же. С. 14.

<sup>3</sup> Чертков Л. Н. А. В. Чаянов как прозаик. С. 35.

<sup>4</sup> Цит. по: Чертков Л. Н. А. В. Чаянов как прозаик. С. 41.

<sup>5</sup> Н. М. Ив. Кремнев. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии [рецензия] // Новая русская книга. 1922. №11 – 12. С. 23.

Так же критика поступала в отношении романтических повестей: на территории советской России скупые отзывы на «московскую гофманиаду» были отрицательны: «Сурово отозвался о книжке <<Венедиктов» — прим. Е. М.> в своей заметке “НЭП и книги” известный тогда советский публицист А. Гай-Меньшой, усмотревший в “Венедиктове” “упражнение в стилистике”, “нелюбовь к советской власти”, “мистику, сдобренную чуть порнографией”»<sup>1</sup>. Подобным образом романтические повести характеризует Т. М. Левит. Литературные подражания Гофману начала XX в. он называет реакционным упадком: «Этим Гофманом (классик!) прикрывалась реакция. Останавливаться на всех подражателях Гофману этого периода (1909 – 1925) не стоит»<sup>2</sup>. Среди перечисленных им авторов он упоминает Чаянова: «один известный экономист, анонимно выпускавший брошюры (“Любовь парикмахерской куклы” ряд других, 1921 – 3)»<sup>3</sup>.

В эмигрантской среде сочинения ботаника Х. были встречены более благосклонно. А. В. Бахрах в рецензии на «Венедиктова» отмечает: «Несомненно, что если ехидный «ботаник Х.», за которым скрылся автор — дилетант в литературе, ему следовало бы поскорее открыться и более серьезно заняться творческой работой в этой области»<sup>4</sup>. Одним из первых Бахрах заметил русскую основу гофманианства Чаянова: «В самом построении рассказа, в сюжете, в отдельных деталях несомненное влияние немецких романтиков, Гофмана и даже ближе многое напоминает отдельные места “Русских ночей” кн. Одоевского, ведущих свою родословную оттуда же»<sup>5</sup>.

В целом творчество Чаянова не вызвало большой реакции в критике. Вероятно, поэтому некоторые научные исследования прозы Чаянова

---

<sup>1</sup> Чертков Л. Н. А. В. Чаянов как прозаик. С. 29.

<sup>2</sup> Левит Т. Гофман в русской культуре // Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений. М., 1930. Т. 6. С. 368.

<sup>3</sup> Там же. С. 368.

<sup>4</sup> А. Б. [Бахрах А. В.] Венедиктов // Дни. 1923. №6. 22 февраля. С. 11.

<sup>5</sup> А. Б. [Бахрах А. В.] Венедиктов. С. 11.

включают в себя этот недостающий элемент критики, необходимый в репутации любого писателя. Например, И. В. Герасимов пишет: «Именно с литературной точки зрения, повествования Чаянова, на мой взгляд, не представляют особой ценности: они написаны неуклюжим языком, пестрят языковыми штампами и небрежностями, сюжетная линия изломана и изобилует вопиющими противоречиями и несообразностями»<sup>1</sup>. Отчасти такие субъективные формулировки мотивированы целью этого исследования: Герасимову интересна проза Чаянова с точки зрения психоаналитической, поэтому указание на художественные недочеты служит Герасимову доказательством того, что чаяновские тексты имеют онейрическую природу и отражают психологическое состояние не только Чаянова, но и всей русской интеллигенции того времени. Все же это исследование нельзя признать полноценным, ввиду его нелитературоведческого характера. И. А. Золотинкина о монографии Герасимова отзывается так: «Данное издание скорее является “вольной” художественной фантазией. Допущенные автором фактические ошибки, стали ложным основанием в выстраиваемых им философских обобщениях»<sup>2</sup>. Впрочем, работа Герасимова представляет некоторую ценность, являясь на данный момент единственным монографическим исследованием творчества Чаянова.

Долю критики включает в научную статью Н. В. Кожуховская. По мнению исследовательницы, тексты Чаянова — это «череда сюжетных невнятиц, странных допущений, необъяснимых фактов, смешанных с гротескными деталями и подборка эффектных (до безвкусицы) романтических клише»<sup>3</sup>.

В целом в литературоведении сложилось три точки зрения на творчество Чаянова. Первая точка зрения заключается в том, что повести,

---

<sup>1</sup> Герасимов И. В. Душа человека переходного времени. Случай Александра Чаянова. С. 10.

<sup>2</sup> Золотинкина И. А. Неизданная книга Ботаника Х. // Наше наследие. 2006. №77. С. 106.

<sup>3</sup> Кожуховская Н. В. Автор и герой в романтических повестях А. Чаянова // Вестник Череповецкого государственного университета. 2016. №3. С. 37.

действие которых происходит в XVIII или XIX веке, освещаются в литературоведении как искусные стилизации (В. В. Сербиненко, И. А. Золотинкина, Л. П. Григорьева).

По мнению В. В. Сербиненко, «бережно и тонко Чайнов воссоздает русскую романтическую повесть, своеобразные черты ее поэтики, но вызывать к жизни самый дух романтизма, его философию он не стремится»<sup>1</sup>. Поэтому исследователь не рассматривает чаяновскую прозу в рамках неоромантизма: «Роковые романтические страсти писатель в XX в. всерьез реанимировать не пытается и здесь, как мне кажется, немаловажное отличие его повестей от литературы неоромантизма и, в частности, от прозы русских символистов, например, Брюсова»<sup>2</sup>.

И. А. Золотинкина считает, что «литературные опыты Чайнова находятся в русле модной в первой трети XX в. стилизаторской традиции, во многом черпающей вдохновение в русском романтизме XIX в.»<sup>3</sup>.

Наконец, Л. П. Григорьева полагает, что Чайнов «творчески, не эпигонски, стилизует ироническое гофмановское повествование»<sup>4</sup>. Такая точка зрения на творчество Чайнова подтверждается тем фактом, что стилизация в конце XIX и начала XX вв. приобретает популярность: «Мысленно устремляясь в прошлое, художники, с одной стороны, воспринимали и воссоздавали эпоху именно с позиции стилизации, через характерные внешние атрибуты, с другой — стремились найти в отдаленных эпохах ответы на волнующие вопросы современности»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Сербиненко В. В. «Словом все было по-хорошему» // Новый мир. 1989. №12. С. 233.

<sup>2</sup> Там же. С. 234.

<sup>3</sup> Золотинкина И. А. Неизданная книга Ботаника X. С. 107.

<sup>4</sup> Григорьева Л. П. Романтические повести А. В. Чайнова. К вопросу о прагматических стратегиях автора. [Электронный ресурс] // Sworld. URL: <http://sworld.com.ua/konfer36/408.pdf> [Дата обращения: 14. 03. 17].

<sup>5</sup> Завгородняя Г. Ю. Стилизация в русской прозе XIX – нач. XX века. Автореф. на соиск. учен. степ. д. филол. н. М., 2010. С. 7.

В отличие от И. А. Золотинкиной, ряд исследователей вписывает творчество Чаянова в контекст модернистской прозы (В. Б. Муравьев, Н. М. Солнцева, Л. Н. Дарьялова, Н. В. Михаленко). Одним из первых такую точку зрения выдвинул В. Б. Муравьев, впервые в России переиздавший литературные сочинения Чаянова: «Повести Чаянова — не подражание сочинениям конца XVIII – начала XIX веков, не пародия на них. Это литература XX века, в которой мировосприятие и художественная культура свойственны не тем далеким временам, а первым десятилетиям нашего столетия и художественным поискам писателей того времени. <...> Литературное творчество Чаянова развивалось в том же, брюсовском направлении. В. Брюсов, М. Кузмин, Б. Садовский, П. Муратов (особенно их историко-фантастическая проза) — вот ряд, в котором следует рассматривать творчество Чаянова»<sup>1</sup>.

Н. М. Солнцева, признавая традиционность точки зрения на Чаянова как на стилизатора, подчеркивает, что «повести Чаянова — плоть от плоти литературы 10 – 20 –х гг., ее блистательного взлета»<sup>2</sup>. Л. Н. Дарьялова, замечает, что «Чаянов опирался на традиции русской гофманианы, а среди современников ему была близка символично-фантастическая проза В. Брюсова, Б. Садовского, повести П. Муратова, А. Н. Толстого, Е. Замятина, Л. Леонова»<sup>3</sup>. К литературе модернизма чаяновскую прозу причисляет Н. В. Михаленко: «В мистических повестях Чаянов обращается к романтической традиции, интерпретируя ее в рамках модернистской эстетики»<sup>4</sup>.

К этой же точке зрения принадлежат работы зарубежных славистов. Например, М. Магуайер, исследуя готический контекст советской прозы,

---

<sup>1</sup> Муравьев В. Б. Творец московской гофманиады. С. 298.

<sup>2</sup> Солнцева Н. М. Пасьянсы профессора Чаянова // Москва. 1990. №3. С. 197.

<sup>3</sup> Дарьялова Л.Н. Русская литература XX в. после Октября. Динамика размежеваний и схождения. Типы творчества (1917 – 1932). Калининград, 1998. С. 66.

<sup>4</sup> Михаленко Н. В. Мистические повести А. В. Чаянова в контекст романтической традиции // Парадигма. 2016. №24. С. 118.

считает тексты Чаянова посредником между романтической прозой XIX в., советской и современной русской прозой<sup>1</sup>: «Chaianov's stories, for all their inconsistencies and self-indulgences, furnish an irreplaceable portrait of Gothic-Fantastic Moscow as well as forming a vital link in a chain linking past creators of haunted Moscow, like Odoevsky and Pogorel'skii, to modern writers like Bulgakov and Boris Akunin»<sup>2</sup>.

Наконец, Л. Н. Чертков высказал точку зрения, отличную от всех предыдущих. По его мнению, Чаянову «удалось реставрировать русскую романтическую повесть — более того, завершить процесс ее создания с опозданием почти в сто лет»<sup>3</sup>. Чертков считает, что авторы русской романтической прозы не находили прототипов своих персонажей в России, поэтому действие их текстов часто происходит за пределами России: «Воспользовавшись дымкой прошлого, которая окутала фон несостоявшегося русского романтизма, и сумев органически ввести в него фантастику, он < Чаянов — прим. Е. М.> вдохнул в нее жизнь»<sup>4</sup>.

Отдельного внимания заслуживают исследования, посвященные социально-фантастической утопии Чаянова. А. Е. Ануфриев обнаруживает источники «Путешествия» в древнерусской культуре и фольклоре — в апокрифических текстах, житиях и легендах<sup>5</sup>. По мнению литературоведа, текст Чаянова не просто изображает утопическую жизнь крестьянского государства, а является инструментом критики современной ему власти: «Автор “Путешествия” высказал сомнения в способности новой власти

---

<sup>1</sup> См.: Maguire M. Stalin's ghosts. NY., 2012.

<sup>2</sup> Там же. С. 271. [Повести Чаянова, со всеми своими несоответствиями и излишествами, являются ценным портретом фантастической Москвы, так как формируют живую связь в цепи, соединяющей предшествующих авторов inferнального образа Москвы, таких как Погорельский и Одоевский, с современными писателями — Булгаковым и Борисом Акуниным].

<sup>3</sup> Чертков Л. Н. А. В. Чаянов как прозаик. С. 34.

<sup>4</sup> Там же. С. 34.

<sup>5</sup> См.: Ануфриев А. Е. Русская проза первой трети XX века между утопией и антиутопией. Киров, 2012.

создать такие условия существования, которые помогли бы каждому человеку реализовать свои творческие возможности»<sup>1</sup>.

Б. В. Муравьев замечает, что в утопии Чаянов изображает не только идеальную для него действительность: «В романе мы видим, с одной стороны, итоги осуществления программы кооперативного Комитета по охране художественных сокровищ России <...> с другой стороны — результат реализации плана монументальной пропаганды 1918 – 1920 годов в его идеальном, как он рисовался в мечтах его создателя, виде. То есть часть утопии основывалась на уже существовавших тогда в России явлениях<sup>2</sup>».

Таким образом, в литературоведении сложилось мнение об утопии Чаянова как о тесте, манифестирующем экономические, политические, социальные и другие идеи ученого. Однако исследования последних лет отмечают коренные противоречия, лежащие в основе текста Чаянова. Например, М. В. Заваркина доказывает жанровую трансформацию утопии в пределах «Путешествия», где в зависимости от точки зрения главного героя, утопия может превращаться в антиутопию: «В финале незаконченной повести герой, напуганный фанатизмом обитателей республики, <...> оказывается персоной non grata в утопическом крестьянском эдеме, где, как в любом тоталитарном государстве, нет свободы слова. Таким образом, повесть начинается и заканчивается как антиутопия»<sup>3</sup>.

О. А. Павлова также называет «Путешествие» метаутопией и замечает, что «философский аспект метаутопии А. В. Чаянова состоит в художественном анализе амбивалентности утопии на уровне ее воплощения в жизнь (свобода, гармония, творчество-тирания, рационалистическая казуальность, машинизация и стереотипизация мышления)»<sup>4</sup>. Однако

---

<sup>1</sup> Ануфриев А. Е. Русская проза первой трети XX века между утопией и антиутопией. С. 134.

<sup>2</sup> Муравьев В. Б. Творец московской гофманиады. С. 289.

<sup>3</sup> Заваркина М. В. «Кулацкая утопия» А. Чаянова и «кулацкая хроника» А. Платонова. С. 44.

<sup>4</sup> Павлова О. А. «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А. В. Чаянова как метаутопия: синтез мифологии Просвещения и Ренессанса // Вестник ВолГУ. Серия 8. 2005. №4. С. 37.

полностью согласиться с мнением Павловой трудно, так как вполне возможно, что противоречия этого текста могут быть продиктованы не художественным заданием автора, а самим жанром утопии. Впрочем, пока этот вопрос остается за рамками настоящего исследования.

Полувековое забвение автора принесло свои плоды — несмотря на то, что на данный момент не существует ни одного комплексного исследования творчества Чайнова, труды писателя и ученого до сих пор становятся предметом научного изучения.



## **Глава 2. «Зеркальное бытие»: конфликт «живого» и «неживого»**

### **§ 1. История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.**

Невозможно не обратить внимание на повторяемость сюжетных схем или вариативность конкретно заданной фабульной модели в прозе Чаянова. Эта тенденция была замечена еще первыми исследователями чаяновских текстов: «Во всех повестях сходный стержень—герой, преодолевая различные препятствия, добивается обладания своей возлюбленной»<sup>1</sup>. Несмотря на не всегда справедливые замечания критиков о композиционной рыхлости повестей, чья «сюжетная линия изломана и лишена логики жанра или ситуации»<sup>2</sup>, выделение единой сюжетной модели мистических повестей представляется вполне возможным и целесообразным. Вероятно, это единообразие унаследовано «творцом московской гофманиады» вместе с романтической литературной традицией, а в частных случаях вместе с определенными жанровыми моделями.

Первое, что наталкивает на мысль о существовании метасюжета — это наличие любовной линии, выполняющей сюжетообразующую функцию в каждой из повестей. В первой опубликованной повести Чаянова «История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.» (1918) главный герой Владимир, очарованный куклой в витрине парикмахерской, отправляется на поиски ее прототипа. Он узнает, что эта кукла была создана с натуры, которой послужили сиамские близнецы, сестры Генрихсон. После продолжительных скитаний по Европе он оказывается в Венеции и наконец знакомится с сестрами. Все последующие события читатель узнает из дневника Кити Генрихсон: с ее сестрой Бертой, у Владимира завязывается роман. Оказывается, что прежде Берта была влюблена в скульптора Проспера, который создавал восковую копию сестер,

---

<sup>1</sup> Чертков Л. Н. А. В. Чаянов как прозаик. С. 35.

<sup>2</sup> Герасимов И. В. Душа человека переходного времени. Случай Александра Чаянова. С. 10.

однако, поведав сестрам тайну своего происхождения, молодой человек кончает с собой. Роман Берты и Владимира оканчивается «катастрофой». Родив девочку от Владимира, Берта умирает, а сиамских близнецов разъединяют. Владимир после разрыва с возлюбленной возвращается в Москву, но на склоне лет судьба снова заносит его в Венецию. Поселившись в том же отеле, что и раньше, из окон своего номера он видит витро роскошной парикмахерской, сквозь которое на него смотрят все те же зловещие куклы.

Несмотря на отсутствие очевидного любовного противостояния между сестрами, в дневнике Китти проговаривается о своих чувствах: «Страсть разгоралась, бурный поток увлекал все, и даже я, прикованная уродством к своей сестре, была как-то странно подхвачена ее волнами» (С. 169)<sup>1</sup>. Нельзя сказать, что Берта испытывает любовь к Владимиру, а, наоборот, предчувствуя беду, пытается предостеречь сестру от губительной страсти: «Напрасны были мои слова и предупреждения, бессонные ночи и общие слезы, увлажнявшие общую подушку, и клятвы, даваемые на рассветах» (С. 168). Таким образом, конфликт в повести выстраивается не по закону любовного треугольника, а скорее имеет более сложную неочевидную структуру.

Исследователями было замечено, что в этой повести Чайнов разрабатывает миф о Галатее и Пигмалионе<sup>2</sup>. Действительно, если бы не дьявольское очарование застывшей красоты, архитектор М. не бросился бы на поиски сестер Генрихсон. Интересно, что автор называет куклу парикмахерской, хотя изначально она принадлежала содержателю паноптикума Жозефу Шантрону. Разумеется, это можно объяснить тем, что впервые главный герой видит куклу в витрине парикмахерской, однако не стоит ограничиваться только этим объяснением. Н. Букс замечает, что «в городской французской культуре образ брадобрея еще со Средних веков

---

<sup>1</sup> Здесь и далее романтические повести цитируются по изданию: Чайнов А. В. История парикмахерской куклы, и другие сочинения Ботаника Х. NY., 1982. С. 79 – 468. Ссылки приводятся в тексте.

<sup>2</sup> См.: Букс Н. «Парикмахерский код» в русской культуре XX в. С. 235 – 247.

ассоциировался с образом дьявола и убийцы»<sup>1</sup>. Дьявольские черты в облике Акима Ипатовича Тютютина не проскальзывают, однако нельзя не согласиться с тем, что он оказался одним из первых исполнителей предначертанного рока. Более того, вернувшись в Венецию, Владимир видит кукол, которые снова находятся в витрине парикмахерской. Таким образом, определение куклы как парикмахерской уже содержит в себе намек на мистическую природу восковой скульптуры.

Черета роковых событий, произошедших в жизни Владимира и сестер Генрихсон, была спровоцирована восковым подобием близнецов. По мысли Ю. М. Лотмана, «статуя, портрет, отражение в воде и зеркале, тень или отпечаток порождают разнообразные сюжеты вытеснения живого мертвым, раскрывающие сущность понятия “жизнь” в той или иной системе культуры»<sup>2</sup>. Сестры Генрихсон вытесняются из мира живых своим жизнеподобным изображением. После пережитых событий близнецов разъединяют, и несмотря на то, что Китти остается в живых, их дуальная природа оказывается разрушенной. То же самое происходит с Владимиром, который, снова увидев кукол, либо умирает, либо теряет рассудок (финал повести остается открытым): «Перед ним на противоположном берегу канала, там, где некогда стоял паноптикум, он увидел огромное витро роскошной парикмахерской, сквозь зеленоватое стекло которого на него смотрели восковые головы сестер Генрихсон, забытые им когда-то во время бегства из Венеции» (С. 182).

Таким образом, основной конфликт повести строится на противостоянии между «живым и неживым», между сестрами и их жизнеподобным изображением. Куклы, вырываются в реальный мир, неся гибель и близнецам, и Владимиру. Называя такой конфликт оппозицией

---

<sup>1</sup> Букс Н. Парикмахерский код в русской культуре. С. 247.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Об искусстве. СПб., 1998. С. 647.

«живое» — «мертвое», И. Р. Ратке считает его данью Чайнова романтической традиции, что собственно и обозначено в жанровом определении повестей<sup>1</sup>.

Конфликт «живого» и «неживого» в «Истории...» строится по законам зеркальной композиции, которая лежит в основе повести. Под понятием *зеркальная композиция* мы понимаем такое расположение элементов художественного текста, которое может аналогично или с небольшими отличиями повторяться на сюжетном, мотивном, персонажном и других уровнях текста. Самым известным примером такого рода композиции является роман в стихах «Евгений Онегин», где Татьяна Ларина, признавшись в любви Онегину, оказывается отвергнутой им. Впоследствии этот сюжет, оказывается зеркально отраженным, и Татьяна поступает с Онегиным так же, как и он с ней. Отсылка чайновской повести к роману в стихах очевидна: роман упоминается и в эпиграфе к первой главе, и в любовном конфликте двух сестер и главного героя.

Основы зеркальной композиции заложены в образе сестер-близнецов, которые не только похожи как две капли воды, но и неразлучны как человек и его зеркальное отображение. Несмотря на это, героини при внимательном взгляде представляются совершенно разными: «Берта <...> была немного хуже своей сестры, типичной немецкой красавицы. Ее лицо было даже менее красиво, чем спокойное классическое лицо Кити» (С. 151).

Кроме этого, героини обладают разными характерами. Н. Букс заметила, что имя парикмахера Тютиня является отсылкой к роману «Анна Каренина»: «Имя возникает в сцене, когда Анна едет по дороге на станцию. <...> “И все мы ненавидим друг друга. Я Кити, Кити меня. Все это правда, Тюткин, coiffeur, je fais coiffeur par Тюткин...”<sup>2</sup>. Такая отсылка к роману Толстого обнаруживает параллель между героинями Толстого и сестрами Генрихсон Чайнова. В цитируемом фрагменте говорится о ненависти Анны и Кити друг к другу, вызванной любовью к Вронскому. В романе Толстого

---

<sup>1</sup> См.: Ратке И. Р. Оппозиция «живое» - «мертвое» в повестях А. В. Чайнова // Литература в диалоге культур. Р.н.д., 2007. №5. С. 191.

<sup>2</sup> Букс Н. «Парикмахерский код» в русской культуре XX в. С. 246.

образы двух женщин противопоставлены, хотя и имеют общие черты. Анна — страстная искренняя натура, которая нашла гибель от своей же страсти и неужимости. Кити в начале романа влюблена во Вронского и, надеясь, что тот сделает ей предложение, отказывает Левину. Поняв, что Вронский не отвечает ей взаимной любовью, она постепенно начинает меняться, становясь благоразумнее. Брак Кити и Левина, поначалу неудачный, в итоге перерастает в гармоничный союз. Таким образом, в романе противопоставляются отношения Анны с Вронским, основанные на слепой страсти, и брак Кити и Левина, устроенный на взаимоуважении и терпении. Так и в повести Чайнова Берту, уже не в первый раз поддавшуюся страсти, постигает «катастрофа», а безропотная Кити остается одна со своей племянницей Жанеттой.

На принципе зеркальных отображений построен образ Владимира и скульптора Ван Хооте. Читатель знакомится с Владимиром с первых страниц повести, и знакомство с ним автор предваряет эпитафией из «Евгения Онегина»: «Недуг, которого причину давно бы отыскать пора». Владимир предстает уставшим от жизни, страдающим онегинской хандрой человеком.

В. Н. Балязин предлагает одну из версий прототипа Владимира М.: «Беседуя со мной, литературовед Александр Вениаминович Храбовицкий <...> рассказал, что, по утверждению Е. В. Чайновой (в девичестве Григорьевой), архитектор М. — не кто иной, как муж ее сестры Нины Васильевны Григорьевой, в замужестве Маят»<sup>1</sup>. В. М. Маят — архитектор и художник, по проектам которого были построены многие здания в Москве. В. Б. Муравьев отмечает, что «при создании образа и имени главного героя повести Чайнов использовал некоторые черты характера»<sup>2</sup> В. Маята. Однако комментатор не дает более подробной информации и пока этот вопрос остается открытым. По мысли Балязина, «посвящение Гофману позволяет считать, что между героем и прототипом сходства, во всяком

---

<sup>1</sup> Балязин В. Н. Профессор Александр Чайнов. 1888 – 1937. М., 1990. С. 133.

<sup>2</sup> Муравьев В. Б. Творец московской гофманиады // Чайнов А. В. Московская гофманиада. М., 2006. С. 304.

случае, многозначительного, могло и не быть»<sup>1</sup>. Так или иначе образ Владимира М. меняется в течение повести. Эволюция его характера создается за счет разных форм повествования и использования разных точек зрения.

Впервые перед читателем Владимир предстает московским Казановой в ироническом осмыслении. Автор не оставляет своей иронии даже после встречи архитектора с «конечным женственным». Это понятие иронично обыгрывается в повести: известно, что А. Блок изначально хотел назвать цикл «Стихов о Прекрасной Даме» «О вечно-женственном». В это название поэт вкладывал общий для философии символизма культ вечной женственности. Таким образом, Чайнов, сталкивая антонимы «конечное» и «вечное», создает комический эффект в изображении «декадента» Владимира.

Затем читатель видит Владимира глазами Кити, которая описывает его так: «Бледный, с черной ассирийской бородой, он казался человеком, продавшим свою душу дьяволу, а его говор, как и вообще у всех русских, говорящих по-немецки, был певуч и напоминал мне почему-то малагу, которую мы пили в Барселоне» (С. 168). С точки зрения Кити, во внешности Владимира проскальзывает что-то дьявольское, а его появление кажется ей роковым предзнаменованием.

Опасения Кити объясняются тем, что Владимир похож на повесившегося скульптора Проспера Ван Хооте. Эта деталь наталкивает на мысль о том, что образы Владимира и Ван Хооте являются зеркальными отображениями друг друга. Впервые о Проспере мы узнаем в сцене знакомства Владимира с сестрами — в их комнате он видит «потрет, писанный в цорновской манере» (С. 153). Позже он узнает, что на портрете изображен скульптор Ван Хооте. В облике возлюбленных Берты много общего, и это с ужасом замечает Кити: «Казалось, дух Проспера ожил в этом северянине, казалось, тайная власть почившего несчастного брата над душою

---

<sup>1</sup> Балязин В. Н. Профессор Александр Чайнов. 1888 – 1937. С. 133.

Берты была кем-то вручена этому бледному человеку с кошачьими манерами» (С. 168).

Помимо внешности, Владимира и Проспера объединяет их род деятельности — оба героя — художники. Проспер — скульптор, а Владимир — архитектор. Скульптура и архитектура — пластичные виды искусств, придающие неживой материи художественно обработанную форму. Неслучайно герои Чаянова занимаются именно этими искусствами. Это продиктовано основополагающим конфликтом повести между «живым» и «неживым».

По мысли А. К. Байбурина, в музейном пространстве экспонату, являющемуся знаком истории, необходим посетитель, так как его «знаковость <...> реализуется только в ситуации диалога человека с вещью, ибо сама вещь по себе ничего не значит»<sup>1</sup>. Таким посетителем должен являться человек, способный «придумать для себя <...> рассказ, разворачивающий вещь в историю»<sup>2</sup>. Основываясь на этом утверждении и анализе музейного дискурса, В. В. Абашев делает вывод, что «как правило это журналист, писатель, ученый»<sup>3</sup>. Думается, что именно таким впечатлительным человеком, способным к порождению нарратива, оказался Владимир, впервые увидевший куклу в витрине парикмахерской. Проспер также равнодушен к порождению текста: помимо ваяния, скульптор, как мы узнаем из дневника Кити, сочиняет стихи.

Проспер и Владимир — люди с артистическим мироощущением — оказались на границе «живого» и «неживого», тем самым позволив последнему вытеснить оригинал. Таким образом, по законам зеркальной композиции в героях подчеркивается не только внешнее сходство, но и их сюжетная функция. Последнее заключается, в очевидной рифмовке

---

<sup>1</sup> Байбурин А. Этнографический музей: семиотика и идеология // Неприкосновенный запас. 2004. №1 (33). С. 83.

<sup>2</sup> Там же. С. 84.

<sup>3</sup> Абашев В. В. Музей как топос массовой культуры // Топографии популярной культуры. М., 2015. С. 324.

любовного сюжета: истории инцестуальной и несчастной любви Проспера и Берты вторит роман Берты и Владимира.

Помимо зеркальных отображений на персонажном уровне, в тексте присутствуют повторения на уровне сюжета. Причем, связь локальных сюжетов подчеркивается не только их повторяемостью, но и менее заметными конкретными деталями. Условно повесть можно разделить на две части—московскую и венецианскую, где границей является слом повествования.

В первой части автор иронично описывает онегинскую хандру и любовные похождения Владимира, его встречи с «конечным женственным»: «сидя за чаем <...> и читая поданную ему афишу, из которой явствовало, что сегодня вечером в городском саду г.г. любителями будет исполнено в пользу вольно-пожарного общества на фонд приобретения моторной кишки комедия господина А. Чехова “Медведь”, <...> он уже чувствовал себя заметно посвежевшим от московской тоски» (С. 98).

Ирония усугубляется гастрономическими комментариями в духе Гоголя: «Стало тихо. Бесконечно тихо. На столе мерцали две свечи, отсвечивая на стекле стакана, желтой калинkinской бутылке и озаряя белый судочек с хреном и горчицей, традиционно поданный к ветчине» (С. 95), «Все мечты о “конечном женственном” <...> казалось, были вложены в это лицо. Коломна, госпожа Клирикова, монахини Брусенецкого монастыря и гостиничная солянка из стерляди, все было забыто в одно мгновение» (С. 104).

По мере развития сюжета и приближения Владимира к разгадке восковых кукол, ирония сходит на нет. Резкая смена тона повествования обнаруживается в главе «Тайна понемногу разъясняется», в которой Владимир знакомится с директором фирмы «Папенгут и сын в Гейдельберге». В начале главы автор иронизирует над «откормленным немцем»: «Владимиру пришлось выслушать ряд сентенций о значении восковой скульптуры, о “Флоре” Леонардо да Винчи, хранящейся в Берлине в Кайзерфридрихмузее и стоящей на торговой марке фирмы Папенгут...» (С.



122). Любопытно, что ироническое повествование буквально на глазах перетекает в серьезное — насмешливость автора в описании немца действительно не очевидна, а для того, чтобы ее расшифровать необходим культурно-исторический комментарий. Дело в том, что упоминаемая картина, более известная как «Коломбина» (ок. 1520 г.), до сих пор является предметом споров искусствоведов. Ранее ее приписывали кисти Леонардо да Винчи, ныне — его известному ученику Франческо Мельци. С 1850 г. полотно хранится в Государственном Эрмитаже. Теперь очевидно, что Чайнов здесь иронизирует над самоуверенным немцем, который путает местонахождение картины.

Начиная с этой главы, ироничная интонация сменяется серьезной, и такая перемена обусловлена ходом повествования, которое движется к трагическому финалу. Таким образом, первая часть повести относится ко времени до знакомства Владимира с Генрихсон, а вторая часть — после. При этом обе части связываются не вполне очевидными деталями.

Так, в шестой главе Владимир посещает паноптикум «Всемирная панорама», где выставляются различные восковые фигуры. В описании экспозиции паноптикума встречается необычная фраза: «Он опустил гривенник в какое-то отверстие и тем самым заставил мрачного самоубийцу увидеть в зеркале освещенное изображение изменившей ему невесты» (С. 113). Далее мы узнаем, что Владимир крутит ручку стереосинематографа: «Шустрый малец сообщил ему, что “Осада Вердена” испортилась, но зато действует “Туалет парижанки” и “Охота на крокодилов”. Пожертвовав еще гривенник и повертев ручку стереосинематографа, Владимир, к своему удивлению, заметил в себе некоторый интерес ко всей этой выставленной чепухе» (С. 113). Здесь за счет приема литературной кинематографичности<sup>1</sup> создается визуальный образ: глазами Владимира мы видим «мрачного самоубийцу» и только потом узнаем, что на самом деле это были кинокадры.

---

<sup>1</sup> Мартьянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. М., 2001.

Описываемый киносюжет неслучаен: Проспер, признавшись сестрам в своем происхождении, покончил с собой. Фраза построена таким образом, что создается впечатление будто, заплатив гривенник, Владимир заставил некоего самоубийцу увидеть свою невесту не на экране, а в реальной жизни. Действительно так и вышло: между Бертой, возлюбленной Проспера, и Владимиром вспыхнули чувства. Более того, здесь снова возникает образ зеркала, который лежит в основе композиции повести. Упомянутое зеркало оказывается узловым образом, связывающим две любовные истории воедино.

Любовные сюжеты соединяются и менее заметными деталями. Так, в своем дневнике Кити вспоминает стихотворение, написанное Проспером:

«Черный лебедь плывет над зеленой волной,  
И качаются ветви магнолий.  
Ты встречалась когда-то, я помню, со мной,  
Но не помню, когда, и не помню, давно ли».

Несколько строчек, написанные четырехстопным анапестом (второй стих – 3-ст. анапест) с рифмовкой ЖМЖМ наводят на мысль о своей связи с традицией романтической поэзии. Во-первых, отчетливое ощущение традиции романтизма здесь создается за счет ритма. Как отмечает М. Л. Гаспаров, «в звучании каждого размера есть что-то, по привычке (а не от природы) имеющее ту или иную содержательную окраску. Иными словами, связь между метром и смыслом есть связь историческая»<sup>1</sup>. Например, Гаспаров выделяет несколько тем, входящих в семантический ореол трехстопного амфибрахия. Одна из них – тема памяти: «У начала этой темы стоят три стихотворения А. К. Толстого (1840 – 1850-е): это “Шумит на дворе непогода...”<...> и особенно “По гребле неровной и тряской...”, классическое описание феномена “*déjà vu*”»<sup>2</sup>.

Несмотря на то, что стихи Проспера написаны анапестом, в целом текст сохраняет романтическую балладную напевность, а также присущую

---

<sup>1</sup> Гаспаров М. Л. Метр и смысл. М., 1999. С. 10.

<sup>2</sup> Там же. С. 132.

амфибрахию тему «déjà vu». Использованный Чайновым мотив «déjà vu» вновь продиктован законами зеркальной композиции: возможная встреча героев в прошлом является как бы зеркальным отражением их настоящего. Более того, этот мотив является данью романтической традиции, которую подтверждает жанровое определение повести. Сюжет о возможном знакомстве героев до их реальной встречи распространен в литературе романтизма<sup>1</sup>.

Однако на этом действие зеркальной симметрии не ограничивается: на второй день после знакомства с сестрами Владимир приносит им в подарок пучок магнолий. Упоминаемая магнолия не встречается в других немногочисленных текстах Чайнова, хотя цветы (как комнатные, так и садовые) не раз становятся предметом изображения ботаника Х. Магнолия здесь является символом экзотической, уникальной красоты сиамских близнецов Генрихсон. Более того, цветок упоминается в тексте дважды — в стихах Проспера и в описании второй встречи Владимира с сестрами. Таким образом, магнолия, символический образ сестер Генрихсон, связывает два любовных сюжета, что продиктовано законами зеркальной композиции.

Коренным противопоставлением оригинала и зеркального отражения продиктован основополагающий конфликт повести. Противостояние живого и неживого оканчивается победой последнего, более того, это подтверждается эпитафией из стихотворения Баратынского «Всегда и в пурпуре, и в злате...»: «Ты сладострастней, ты телесней / Живых, блистательная тень» (С. 180). Действительно, «блистательная тень» вытесняет свой оригинал, неся гибель окружающим.

## **§ 2. «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека»**

На этом же противопоставлении основана повесть «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека» (1922). Если в

---

<sup>1</sup> См.: Вайскопф М. Я. Влюбленный демиург: Метафизика русского романтизма. М., 2012. С. 519.

«Истории...» зеркало лежало в основе композиции (дублирование сюжета), то в третьей повести Чаянова оно становится звеном сюжета и даже хронотопом.

Главный герой — Алексей Кремнев — увлеченный коллекционер, находится в поисках той детали, которая гармонично связала бы воедино «предметы художественного творчества пяти веков» (С. 260) его нового яузского особняка. В подвале венецианского антиквара Бамбачи Алексей находит великолепное зеркало. С этого момента «острота сознания» покидает Алексея, и все его существо подчиняется воле загадочной венецианской находки. Однажды, взглядываясь в свое отражение, Алексей оказывается втянутым в зеркальный мир, а его двойник выходит в мир реальный.

Здесь, как и в «Истории парикмахерской куклы», череду страшных событий спровоцировал предмет искусства, подчинив себе волю главного героя. Однако если в кукле, увиденной Владимиром, подчеркивалось «конечное женственное» и губительное действие восковых близнецов не было очевидным изначально, то в «Венецианском зеркале» инфернальное проступает с первых страниц повести. Спустившись в подвал Бамбачи, который сравнивается с Дантовым адом, Алексей уже чувствовал некую власть над собой: «Ему показалось в темноте <...> присутствие кого-то значительного и властвующего» (С. 262).

Любопытно, что в обеих повестях жизнь героев до встречи с таинственным произведением искусства была овеяна хандрой. В «Истории парикмахерской куклы» это подтверждает эпиграф о недуге Владимира «которого причину давно бы отыскать пора». В «Венецианском зеркале» Алексея охватывает тоска во время долгих поисков в антикварной лавке: «С нескрываемой досадой Алексей отодвинул рукой какой-то пестрый свадебный ящик <...> и решил использовать последнее средство, которое не раз спасало его от намечавшегося коллекционерского сплина» (С. 261). Таким образом, герои обеих повестей на контрасте воспринимают увиденное более остро за счет поглотившей их меланхолии.

Несмотря на значимость семантики зеркала для обоих текстов, нельзя сказать, что композиция «Венецианского зеркала» основана на принципах зеркальной симметрии. Во-первых, сюжет повести однолинеен: если в «Истории парикмахерской куклы» любовные линии отчасти отражают друг друга, то здесь события, произошедшие с Алексеем, не дублируются. Это связано с тем, что зеркало в этой повести является не приемом композиции, а частью сюжета и даже хронотопом.

Загадочная «венецианская находка», напротив, не отражает в себе окружающие предметы и лица, а наоборот представляет их не такими, какими они являются на самом деле: «Всматриваясь в зеркало, он не узнавал в отражении спокойных черт своей подруги и, отводя глаза от зеркала на ее собственное лицо, не узнавал ее также» (С. 264). Разумеется, такое странное действие зеркала (как и все происходящее в повести) может быть объяснено помешательством Алексея. Известно, что фантастическая повесть в русском романтизме, которому следует Чаянов, в большинстве своем была организована по принципу двойных мотивировок<sup>1</sup>, где сверхъестественное может быть объяснено с позиций рационалистического мышления. С другой стороны, «зеркальное бытие», с точки зрения Алексея, представляется вполне реальным.

«Обратное» действие зеркала очевидно в центральных событиях повести: являясь отражением Алексея, его двойник оказывается полной противоположностью главного героя. Такой парадокс обоснован не только сюжетом повести, но и спецификой образа двойника, отчасти напоминающего персонажа итальянской комедии масок дель-арте, Арлекина.

Во-первых, обе повести принадлежат к так называемому «венецианскому тексту» в русской литературе<sup>2</sup>. Венеция, родина карнавала, связана с игровой и масочной культурой. В «Лёлиной книжке» Чаянов поместил небольшой цикл стихов «Песенки из арлекинады “Гераневый

---

<sup>1</sup> См.: Маркович В. М. Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820 – 1840 гг.). Л., 1991. С. 5 – 47.

<sup>2</sup> См.: Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.

цветок”». Цикл состоит из двух песенок Пьеро и одной песенки Арлекина. Как правило, в образе Пьеро преобладают черты печального любовника, неудачливого соперника Арлекина в борьбе за сердце возлюбленной («Балаганчик» А. Блока, постановки Вс. Мейерхольда, творчество А. Вертинского и т. д.). Арлекин же, наоборот, оказывается победителем в любовных состязаниях. Пьеро Чайнова по законам арлекинады далек от своей возлюбленной:

«Рыдают скрипки,  
И с ними я,  
Твои улыбки  
Не для меня»<sup>1</sup>.

Все, что ему остается — это смотреть в ее окошко с геранью и кисейными занавесками:

«За кисеею  
Ее глазами  
Не вижу я».

Таким образом, герой внеположен по отношению к маленькому миру его «невесты», и все, что доступно его глазу — это герань, к которой он ревнует возлюбленную:

«К моей невесте  
Герань, не скрою,  
Ревную я».

Арлекин в отличие от Пьеро занимает совершенно другое положение: он внимательно описывает внутреннее убранство комнаты героини:

«Так много света  
В квартире вашей...  
В середине лета

---

<sup>1</sup> Чайнов А. В. Песенки из арлекинады «Гераневый цветок» // Московская гофманиада. М., 2006. С. 20 – 22.

Там много краше.

В стенах обои;  
А по стенам  
Герои Трои  
Глядят из рам.

Фарфор с фаянсом  
Скрывает шкаф,  
И за пасьянсом  
Сидит арап.

Альбом в обложке  
Для чтенья вслух,  
А на окошке  
Листы для мух.

Собачка «лайка»  
Духов флакон,  
Сама хозяйка  
Мила, как сон».

Таким образом, точке зрения Арлекина доступен окружающий «хозяйку» мир, в то время как Пьеро постоянно находится за его пределами, границей которого оказывается «завеса из кисей».

Подобная расстановка персонажей обнаруживается в «Венецианском зеркале»: Алексей, поменявшись местами со своим двойником, вынужден пребывать в зазеркалье, а границей, отделяющей его от мира реального, в котором находится его возлюбленная Кэт, служит венецианское зеркало. В отличие от «Истории парикмахерской куклы» где герой стоит перед выбором между двумя женщинами, здесь любовный треугольник приобретает противоположную форму: Алексей, пытаясь вырваться из «зеркального

бытия», борется не только за свое освобождение, но и за спасение собственной жены (подобный сюжет встречается и в других повестях Чаянова, о чем будет сказано далее). Выражаясь языком комедии дель-арте, можно предположить, что конфликт в «Венецианском зеркале» выстраивается между Пьеро, Коломбиной и Арлекином.

П. Пави приравнивает арлекинаду к пантомиме и замечает, что «в XVIII – XIX вв. происходит расцвет пантомимы: это арлекинада и балаганные представления, немые сцены ярмарочных артистов, где вводится живая речь в уморительных розыгрышах»<sup>1</sup>. Любопытно, что действия двойника поразительно напоминают поведение актера пантомимы: повествователь подчеркивает «вертлявость» и карикатурность движений и жестов двойника: «Вертлявый зеркальный человек <...> в неистовом восторге плясал по большому персидскому ковру, вывезенному из Шираза, топча его каблуками и высоко подбрасывая ноги» (С. 267), «Обернулся к зеркалу и залился диким хохотом, показывая язык и грозя кулаками» (С. 267), «Стеклянный человек, упоенный своею властью, подошел почти вплотную к зеркалу и, иронически выгибаясь в неистовстве невероятных поз, заставлял Алексея свиваться в телодвижениях» (С.268).

Карикатурность движений двойника подчеркивает карнавальную природу текста, которая является общей для венецианских текстов Чаянова, где происходит подмена настоящего фикциональным. В основе концепции карнавала М. М. Бахтина лежит представление об «инверсии двоичных противопоставлений»<sup>2</sup>. В ситуации карнавала, по мысли Бахтина, низменная природа человека выходит на первый план, происходит переворачивание иерархии, во главе которой стоит шут, дурак или, иными словами, трикстер.

Во-первых, в образе двойника Алексея преобладает его низменная натура: главный герой с тоской вынужден наблюдать за тем, как стеклянный человек истязает его жену: «Взятая силой, она надломилась», «В ночных

---

<sup>1</sup> Пави. П. Словарь театра. М., 1991. С. 215.

<sup>2</sup> См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.



orgiaх, которым Алексей должен был вторить в стеклянных пространствах <...> она была безучастна и отдавалась порочной игре, как кукла» (С. 272). Во-вторых, в облике и поведении двойника обнаруживаются черты трикстера, мифологического архетипа, «дублера культурного героя, наделенного чертами плута, озорника»<sup>1</sup>. В мифологии трикстер совершает разного рода проделки, обманывает героев и т.п. Так же поступает двойник Алексея: чтобы пустить Алексея по ложному следу, он назначает встречу, на которую не является: «Алексей оглянулся кругом, и вдруг ужасное подозрение наполнило его душу. Ясно понял, что непростительно глупо попал в элементарную ловушку» (С. 287). Во время отсутствия Алексея его двойник похищает Кэт и убивает камердинера Григория<sup>2</sup>.

Конфликт «живого» и «неживого» данной повести усугубляется темой потери индивидуальности. Эту же тему развивает рассказ Брюсова «В зеркале», который Чертков называет предполагаемым источником «Венецианского зеркала»<sup>3</sup>.

Сюжет брусковского рассказа во многом напоминает повесть Чаянова: главная героиня, с детства любившая зеркала, однажды видит на одной из распродаж старинное трюмо. Она сразу же решает его купить, так как ее отражение в нем кажется ей пугающе притягательным: «Когда я рассматривала это трюмо на аукционе, женщина, изображавшая в нем меня, смотрела в глаза мне с каким-то надменным вызовом»<sup>4</sup>. В один из дней ее «соперница» меняется с ней местами, а героиня оказывается в зеркальном

---

<sup>1</sup> См.: Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев. СПб., 1999.

<sup>2</sup> «Этот персонаж <трикстер — прим. Е. М.> получил огромное развитие в традициях карнавальной культуры <...> в частности в комедии дель-арте (кстати, именно здесь особенно явственно в пластике персонажей сохранены гомосексуальные и бисексуальные особенности трикстера, например, известные гравюры Жака Калло) [Шабалина Т. Трикстер. [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Кругосвет» URL: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/TRIKSTER.html?page=0,1](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/TRIKSTER.html?page=0,1) [Дата обращения 16.05.17]. Любопытно, что повествователь сравнивает движения стеклянного человека именно с персонажами этих гравюр: «стеклянный человек <...> заставлял Алексея свиваться в телодвижениях, напоминавших позы наиболее фантастических персонажей Жака Калло» (С. 268).

<sup>3</sup> См.: Чертков Л. Н. А. В. Чаянов как прозаик. С. 30.

<sup>4</sup> Здесь и далее рассказ цитируется по изданию: Брюсов В. Я. В зеркале // Огненный ангел: Роман, повести, рассказы. СПб., 1993. С. 148 – 150. Ссылки приводятся в тексте.

заточении. Заглавие текста сопровождается комментарием: «Из архива психиатра», более того, сама рассказчица пишет о том, что ее близкие считают ее больной: «Близкие уже давно считали меня больной, ненормальной. <...> Мои рассказы только подтвердили их подозрения» (С. 155). Таким образом, все происходящее может быть объяснено в соответствии с принципом двойных мотивировок: с точки зрения героини, все события реальны, но с точки зрения окружающих ее людей, все описанное — лишь следствие ее больного воображения.

Рассказ Брюсова строится на оппозиции «иллюзорное» — «реальное», при этом по мере развития сюжета, оба члена оппозиции контаминируются. Вначале рассказчица подчеркивает свою индивидуальность и несоответствие зеркальных образов ее настоящей природе: «В этом мире, где ко всему можно притронуться, где звучат голоса, жила я, действительная; в том, отраженном мире, который можно только созерцать, была она, призрачная. Она была почти как я, и совсем не я; она повторяла все мои движения, и ни одно из этих движений не совпадало с тем, что делала я» (С. 148), «И в разных зеркалах передо мной являлись призраки разные, все похожие на меня, но никогда не тождественные друг с другом» (С. 148).

Несмотря на то, что отражения были вынуждены подчиняться оригиналу, героиня замечает в них некоторую самостоятельность: «Я знала, что все они мне враждебны уже за одно то, что принуждены облекаться в мой, ненавистный им образ» (С. 149). Таким образом, до покупки рокового зеркала героиня при всех своих странностях сохраняла способность различать фикциональное и реальное.

Однако вернувшись из зеркального заточения, она потеряла ощущение собственного «я»: «И все же, когда я начинаю думать о той, заточенной в моем зеркале, меня начинает охватывать странное колебание: а что, если подлинная я — там? Тогда я сама, я, думающая это, я, которая пишу это, я — тень, я — призрак, я — отражение. В меня лишь перелились воспоминания, мысли и чувства той, другой меня, той, настоящей. А в действительности я брошена в глубине зеркала в небытие, томлюсь, изнемогая, умираю» (С. 156).

Таким образом, рассказ Брюсова строится на сюжете поглощения реального фикциональным и потере ощущения героиней собственной индивидуальности.

Повесть Чайнова также развивает эту тему. Алексей, как и героиня брюсовского рассказа, вынужден подчиняться движениям своего двойника. Более того, оказавшись в зазеркалье, он узнал, что все зеркальные отражения пытаются противодействовать своим хозяевам (то же было и в тексте Брюсова): «Алексея поражали те горести и радости, крайне жалкие на земную оценку, которые составляли жизнь этих призрачных существ, их постоянное сопротивление своим “хозяевам” и желание овладеть ими, заставить их отражать свои движения и помыслы» (С. 271). Исчезновение индивидуальности Алексея заключается не только в том, что стеклянный мир начал подчинять себе его тело и душу, но и в том, что после освобождения из зеркального заключения герой потерял собственное отражение.

Согласно теории Ж. Лакана, каждый ребенок проходит так называемую «стадию зеркала» — определенный момент в жизни младенца, когда начинает формироваться его ощущение субъективности. Таким образом, потеря зеркального отражения, пусть и враждебно настроенного, можно трактовать как потерю героем индивидуальности. При этом вне «зеркального бытия» Алексей продолжает чувствовать себя так же, как и в зазеркалье: «его мозг охватил припадок зеркального оцепенения, и вскоре все поплыло в неподвижном движении» (С.283), «Ему казалось, что весь его дом глубоко погружен на дно зеркальных пространств, и там за стенами, где бушевала стеклянная буря, десятки его двойников, совершенно одинаковых, как стая рыб в сонном пруду, кружатся в ожидании добычи» (С. 283). Таким образом, границы фикционального и реального начинают совмещаться, поглощая индивидуальность Алексея.

Однако по мере восстановления героем своей индивидуальности, границы описываемой оппозиции возвращаются на свои места. После того, как двойник похищает Кэт и убивает Григория, Алексей находит карточку некой гадалки: «Карточка представляла собою рекламный плакат хиромантки

и гадалки на бобах и кофейной гуще Элеоноры де Раманьеско, проживающей где-то на Канаве в переулках Пятницкой улицы...» (С. 290). Ирония повествователя здесь очевидна: во-первых, фразеологизм «гадать на кофейной гуще» имеет негативный оттенок и употребляется в ситуации, когда кто-либо пытается сделать безосновательные предположения. Во-вторых, имя гадалки вероятно является ее псевдонимом и напоминает иностранную фамилию. На самом деле, романеско — это сорт капусты, и думается, что для ботаника Х. такого рода номинация не является случайностью.

Ирония здесь призвана подчеркнуть фикциональность происходящего. Посчитав эту карточку какой-то зацепкой в поисках Кэт и двойника, Алексей немедленно отправился по указанному на ней адресу: «Он вошел в первую комнату, очевидно, приемную гадалки, и невольно ироническая улыбка мелькнула на его устах при виде наивной декорации, долженствующей, очевидно, по представлению хозяйки, поразить сознание ее клиентов» (С. 292). Здесь Алексей замечает декоративность обстановки, где предметы интерьера служат созданию ложных, фикциональных впечатлений: «Дико размалеванные по стенам пентакли и астральные треугольники, знаки зодиака и странная мебель в виде треножников, египтообразных курильниц и ампирных соф, в роде той, на которой возлежит госпожа де Рекамье на картине Давида, — в свете осеннего яркого дня казались театральным бутафорским хламом, купленным по случаю на Смоленском рынке» (С. 292).

Попав в соседнюю комнату, Алексей понимает, что очутился в совершенно другом пространстве: «Следующая зала поразила его своим еще более выдержанным магическим убранством. Старинные реторты и перегонные кубы, какие-то астролябии и целые ворохи старинных книг в желто-серых переплетах свиной кожи с черными латинскими литерами на корешках вселили в его душу странное смущение, тем более что все эти предметы носили не музейный характер, а имели очень держанный вид и были брошены так, как будто ими только сейчас пользовались. Алексею

вдруг показалось, что все они имеют здесь недекоративный, а свой подлинный, первоначальный серьезный смысл, и у него закружилась голова» (С. 293).

Таким образом, семиотика пространства, в котором перемещается Алексей, подготавливает героя к возвращению его индивидуальности, так как предметы, окружающие его, начинают приобретать «первоначальный смысл». Оказавшись в комнате, наполненной оккультными предметами, герой попадает в некое зеркальное пространство, в котором его поджидает двойник. После напряженной борьбы с собственным отражением Алексей теряет сознание, а очнувшись, убеждается в том, что его отражение вернулось к нему.

Любопытно, что повествование «Венецианского зеркала» построено на несобственно-прямой речи. От третьего лица повествователь описывает все происходящее с Алексеем, таким образом, точка зрения повествователя здесь становится эквивалентом внутренней точки зрения Алексея.

Независимое от точки зрения Алексея повествование, заметно лишь в названиях глав: «Глава первая, из которой читатель узнает общее положение дел и знакомится с героями нашей повести», «Глава третья, сравнительно спокойная, дающая передышку автору, героям его повести, а также читателям» и т.д. С одной стороны, повествователь занимает внешнее положение по отношению к описываемому им миру. Названия глав, где автор подчеркивает фикциональность происходящего, создают общее впечатление от повести как о нечто фантастическом и выдуманном.

С другой стороны, несобственно-прямая речь позволяет встать на точку зрения главного героя и пережить все происходящее с ним вне зависимости от мотивировок. Сам повествователь занимает неоднозначную позицию в вопросе двойных мотивировок романтической повести: последнюю главу он называет «Глава пятая и последняя, содержащая конец нашей истории и немало доказательств тому, что за Москвой-рекою существует нечто выходящее за пределы допустимого благонравными педантами». С одной

стороны, он подозревает присутствие нечто инфернального, с другой — витиеватость фразы намекает на некую разоблачающую авторскую иронию.

Анализ повестей «История парикмахерской куклы» и «Венецианское зеркало» показал, что художественное своеобразие обеих текстов основано на семантике зеркала. В первом тексте зеркало служит основой композиции, где симметрия образов обнаруживается как на персонажном, так и на сюжетном уровнях. Во второй повести зеркало является не только звеном сюжета, но и хронотопом («зеркальное бытие»).

Метасюжетная связь обеих повестей подчеркивается конфликтом «живого» и «неживого», который образуется зеркальным удвоением персонажей. Отчасти романтическая тема двойничества отсылает к современному Чаянову антропологическому концепту, постулирующему потребность нового государства в создании нового человека<sup>1</sup>. Если проводить такую аналогию, то становится очевидным художественное задание автора: изображая противодействие «живого» и «неживого», он намекает на злонамеренность антропологических проектов советской власти.

Ю. М. Манн отмечал, что в романтизме «в первоначальном употреблении понятия “игра”, “кукла”, “марионетка”, “сцена” и т.д. приметен неожиданно для нас, людей XX века, позитивный смысл<sup>2</sup>». Таким образом, в отличие от традиций классического европейского романтизма, кукольность, изображаемая Чаяновым, имеет негативную оценку, являясь скрытым объектом критики.

Впрочем, конфликт повестей, объединенных общей идеей, разрешается по-разному: «История парикмахерской куклы», начавшись в ироничном тоне, завершается трагической гибелью «живого», а герою «Венецианского зеркала», напротив, удается победить своего двойника.

---

<sup>1</sup> См.: Григорьева Л. П. Романтические повести А. В. Чаянова. К вопросу о прагматических стратегиях автора. [Электронный ресурс]// Sworld. URL: <http://sworld.com.ua/konfer36/408.pdf>[Дата обращения 12. 05. 17.]

<sup>2</sup> Ю. В. Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 366.

## Глава 3. Гофманиада Чайнова и традиции русской литературы

### § 1. «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей»

В 1927 г. Чайнов предпринял попытку издать сборник своих романтических повестей. В предисловии к готовящемуся изданию он писал: «Совершенно несомненно, что всякий уважающий себя город должен иметь некоторую украшающую его Гофманиаду, некоторое количество своих “домашних дьяволов”»<sup>1</sup>.

Дебют Чайнова в прозе создал писателю репутацию искусного стилизатора и «творца московской гофманиады»: «История парикмахерской куклы...» была посвящена Гофману: «Памяти великого мастера Эрнеста Теодора Амадея Гофмана посвящает свой скромный труд автор» (С. 85). В. Б. Муравьев замечает, что «это посвящение стоит на наименее “гофмановской” из всех его повестей, но в то же время оно указывает на истоки литературной традиции, которой следует Чайнов»<sup>2</sup>.

Однако литературовед не объясняет, почему первая повесть ботаника Х. в меньшей мере, чем остальные тексты следует традициям немецкого романтизма. Очевидно, что в истории о герое, влюбленном в куклу, угадывается «Песочный человек», а в образе сестер Генрихсон — комплекс мотивов, отсылающих к «Золотому горшку».<sup>3</sup>

Тема двойничества в «Венецианском зеркале», типичная для романтизма, также отсылает читателя к Гофману и русской литературе в ее гофмановском направлении. Русалки, колдуны и прочая дьявольщина в

---

<sup>1</sup> Цит. по: Муравьев В. Б. Творец московской гофманиады. С. 18.

<sup>2</sup> Муравьев В. Б. Творец московской гофманиады // Чайнов А. В. Венецианское зеркало. М., 1989. С. 15.

<sup>3</sup> Вероятно, влияние Гофмана на творчество Чайнова было опосредовано русской романтической литературой в духе Гофмана. См.: Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977.

«Венедиктове», «Бутурлине» и «Юлии»<sup>1</sup> исследователями и критиками также рассматриваются как следы гофмановской традиции в прозе Чаянова.

По каким-то причинам и в критических отзывах современников, и в литературоведении о гофманиастве Чаянова говорится лишь в общих чертах. В настоящей главе предпринимается попытка анализа мистических повестей с точки зрения их гофмановской поэтики на примере повестей «Венедиктов», «Бутурлин» и «Юлия».

Указанные повести, как и в случае с «Историей парикмахерской куклы» и «Венецианским зеркалом», объединяют не только инфернальные события, но и метасюжет. Отмеченный Чертковым сюжетный стержень, где «герой, преодолевая различные препятствия, добивается обладания своей возлюбленной»<sup>2</sup>, как правило выстраивается на основе любовного треугольника.

Так, в повести «Венедиктов» конфликт возникает между Венедиктовым, неким офицером Сейдлицем и рассказчиком Булгаковым. Все герои борются за сердце Настеньки, артистки Медоксова театра. Конфликт осложняется фантастическими событиями: Венедиктов выигрывает в лондонском клубе дьяволов семь таинственных треугольников, которые оказываются человеческими душами. Среди этих треугольников оказываются души Настеньки и Булгакова. Однако Булгакову удается выиграть свою душу в пикет, а душу Настеньки, как читатель узнает из финала, Венедиктов проигрывает Сейдлицу<sup>3</sup>.

Здесь сюжет сверхъестественного подчинения героя воле другого приобретает новое звучание. В «Истории парикмахерской куклы» Владимир

---

<sup>1</sup> Здесь и далее названия повестей «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей», «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина», «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» указываются в сокращенном варианте.

<sup>2</sup> Чертков Л. Н. Чаянов как прозаик. С. 35.

<sup>3</sup> Любопытно, что А. З. Вулис обнаружил в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» отголоски «Венедиктова». Более того, литературовед доказывает, что в библиотеке Булгакова была повесть Чаянова, поэтому вполне возможно, что в создании романа Булгаков вдохновился именно сочинениями ботаника Х. См.: Вулис А. З. Литературные зеркала. М., 1991.



после пережитых событий ощущает себя марионеткой, вынужденной действовать по воле кукловода: «Владимир чувствовал себя манекеном, марионеткой, которую невидимая рука дергала за веревку» (С. 178), а в «Венецианском зеркале» Алексей подчиняется своему зеркальному двойнику.

В «Венедиктове» Булгаков оказывается во власти того, кто буквально овладел его душой. Еще до начала роковых событий рассказчик ощущает над собой гнет: «Проходя по московским улицам, посещая театры и кондитерские, я чувствовал в городе чье-то несомненное жуткое и значительное присутствие» (С. 199). Гнетущее чувство приводит Булгакова в Медоксов театр, где он встречает Венедиктова: «В темноте затихшего зала почувствовал я отчетливо и томительно присутствие того значительного и властвующего, перед чем ниц склонялась душа моя многие месяцы» (С. 201). Рассказчик не замечает в Венедиктове ничего традиционно дьявольского: «Кругом не было языков пламени, не пахло серой, все было в нем обыденно и обычно, но эта дьявольская обыденность была насыщена значительным и властвующим» (С. 204).

Образ Венедиктова здесь напоминает Владимира М., в котором Кити видит человека, продавшего душу дьяволу. Связь этих образов становится более очевидной при исследовании литературных источников повестей. Аллюзии к «Евгению Онегину» в образе Владимира М. характеризует его как человека, пресыщенного всеми удовольствиями жизни, который более всего известен событиями своей жизни «в стиле мемуаров Казановы».

Из монолога Венедиктова читатель узнает, что тот также превратил свою жизнь в бессмысленные поиски плотского наслаждения. Если Владимир, пусть и иронично, сравнивается с Онегиным, то в образе Венедиктова прослеживаются черты другого «лишнего человека» — Григория Печорина.

В своей исповеди Булгакову Венедиктов рассказывает о том, как поступал с доставшимися ему во владение душами: «Рассказал он, как овладел душой и телом молоденькой леди, только что вышедшей замуж за

члена Верховной палаты лорда Крю, и раздавил ее жизнь, как раздавливает полевой цветок тяжелая нога прохожего» (С. 231). В этой сцене очевидна реминисценция из лермонтовского романа. Печорин анализирует свои отношения с княжной Мери: «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет!»<sup>1</sup>.

В. М. Маркович отметил в романе «Герой нашего времени» ряд особенностей, намекающих на демонический образ Печорина: «Дальнейшее развитие мотива <мотив веселия — прим. Е. М.> как раз формирует все более явно демонический сверхсмысл образа. “Мои планы не расстроились, и мне будет весело” — это начинается игра, в которой Мери и Грушницкому отведена роль марионеток»<sup>2</sup>.

Если в романе Лермонтова говорится об обладании душой в образном смысле, то в повести Чаянова этот сюжет находит буквальное воплощение. Однако Чаянов трактует сюжет игры человеческими душами в несколько ином ключе. Мотив веселия, отмеченный Марковичем, «сменяется мотивом “скуки”, в иные моменты достигающим в своем развитии предельной глубины»<sup>3</sup>. Веселие от комедии, разыгранной с участием Мери и Грушницкого, сменяет тоска и скука — «символ человеческого существования, лишённого высшего смысла»<sup>4</sup>.

Венедиктов также, насладившись властью над человеческими душами, ощущает безмерную тоску: «Беспредельна власть моя, Булгаков, и беспредельна тоска моя; чем больше власти, тем больше тоски» (С. 220).

---

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 309.

<sup>2</sup> Маркович В. М. Загадки лермонтовского романа // Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. СПб., 2012. С. 21.

<sup>3</sup> Там же. С. 22.

<sup>4</sup> Там же. С. 23.

Демоническая тоска Венедиктова была вызвана невозможностью заслужить свободную любовь Настеньки: «И он со слезами в голосе повествовал, как склоняются перед ним человеческие души, как гнутся они под велением его воли. Как любит он Настеньку, как хотел он ее любви. Не подчинения, а свободной любви» (С. 220).

Возвращаясь из Медоксова театра, Булгаков видит, как Настенька бросает свой треугольник в пруд и говорит Венедиктову, что у него больше нет власти над ней. После Настенька посылает с Булгаковым письмо Венедиктову, где, вероятно, пишет о том, что принимает его любовь. Узнав это, Венедиктов сравнивает Булгакова с Гавриилом и восклицает: «Душа освобожденная, сбросившая цепи, любит меня!» (С. 218).

Обрадованный Венедиктов, не понимает, что находится в плену своих иллюзий: письмо Настеньки лишь подтверждает порочность его натуры, которая никогда не сможет жить и любить по-человечески. Добившись «не подчинения, а свободной любви», он не в силах отказаться от роли кукловода. Получив письмо от Булгакова, он приказывает его душе вернуться: «Ступая по лужам и не зная, куда направить путь свой, снова почувствовал я гнет чужой воли над своей душой. Ощущал тягостно, что приказывает он мне вернуться» (С. 217).

Дождавшись возвращения рассказчика, Венедиктов испытывает особое упоение своей властью: «“Я царь, а ты червь предо мною, Булгаков! Плачь, говорю тебе!” И я почувствовал, как горесть наполнила мою душу. Черствый клубок подступил к моему горлу, и слезы побежали из моих глаз. “Смейся, рабская душа!” — продолжал он» (С. 219). Венедиктов не желает отказываться от власти, дарованной ему над людьми, и это неуклонно ведет его к гибели.

Из разговора с ним Булгаков узнает, что одна из пяти душ, выигранных в дьявольском клубе, принадлежит кому-то, кто не желает подчиниться: «Не мог он даже в тумане увидеть владельца души с пентаклем Альдебарана (С. 231), «Совсем охмелевший Венедиктов был кулаком по платиновой

пластине неведомой души, приказывая ей явиться перед ним и посылая проклятия» (С. 232).

В финале повести оказывается, что неподчиняющаяся душа принадлежала некому офицеру Сейдлици, которого несколько раз по случайности видел рассказчик. Впервые Булгаков сталкивается с ним в ту ночь, когда бродит по московским улицам, ощущая гнет над своей душой: «Сильный толчок заставил меня остановиться. В своем рассеянии я столкнулся плечом в сыром тумане с высоким рослым офицером, который пробормотал какое-то проклятие. <...> В московском тумане он казался мне гигантского роста. Старомодный мундир придавал ему странное сходство с героями Семилетней войны» (С. 207).

Рассказчик вновь встречает странного офицера после того, как выигрывает свою душу у Венедиктова в пикет. Прячась от дождя, он заходит на почтовую станцию, где среди постояльцев замечает Сейдлица: «Это был странный офицер, с которым столкнулся я прошлую ночью. <...> Тускло мигавшая, нагоревшая свеча освещала его старомодный дорожный мундир, высокие ботфорты, и снова напомнил он мне героев Семилетней войны» (С. 234).

Сейдлици пугает не только рассказчика, но и всех постояльцев почтовой станции, которые спрашивают смотрителя о странном офицере. Один из постояльцев вспоминает, что когда-то слышал о нем: «В те поры, рассказывал он, в Париже орудовал некий Месмер и из людей всяких какой-то палочкой веревки вил; что скажет, то человек ему и сделает, чем велит, тем человек и прикинется. <...> Так вот, сказывают, велел он одному немецкому гусарскому полковнику, что будто он на седьмом месяце беременности. У того-то живот и вздулся, а Месмер-то этот самый тут же от натуги и помер. Расколдовать гусара никто не мог, а месяца через два он помер, и лейб-медик короля прусского вырезал у него из живота ребеночка, зеленого всего, склизкого, с большой головой...» (С. 236).

Очевидно, что сцена на почтовой станции написана в традиции русской фантастической повести первой трети XIX в. Общим местом для этого жанра становится хронотоп дороги, который соединяет «в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей — представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов»<sup>1</sup>. Такой «точкой» часто оказывается трактир или почтовая станция, где герои, ожидающие отправления, вынуждены коротать вечер за непринужденным разговором с постояльцами. Предметом разговора может стать все, что угодно, в том числе, фантастические истории о призраках, чудовищах и тому подобном.

Например, таким приемом часто пользуется автор фантастических повестей Орест Сомов. В цикл «Рассказы путешественника» Сомов включает четыре повести, и действие трех из них происходит либо в трактире, либо на почтовой станции, либо в дилижансе. В этом цикле Сомов постепенно отходит от фантастики, и лишь в повести «Приказ с того света» повествует о сверхъестественных событиях. Хозяин трактира рассказывает историю о том, как не хотел выдавать замуж свою дочь за ее возлюбленного. Однако упрямому трактирщику пришлось согласиться на брак после встречи с призраком его собственного предка, который запретил своему потомку препятствовать счастью возлюбленных.

С точки зрения трактирщика, свидетеля фантастического события, произошедшее представляется нефикциональным. Однако в тексте встречается ряд намеков на фикциональность рассказываемой истории. В повести не раз подчеркивается лукавый и плутовской взгляд соседа Нессельзааме, давнего знакомого трактирщика, который вероятно и разыграл упрямого отца Минны: «Я заглянул в лицо лукавому пивовару»<sup>2</sup>. Вероятно и сами возлюбленные участвовали в осуществлении этого хитрого плана:

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 392.

<sup>2</sup> Здесь и далее рассказ цитируется по изданию: Сомов О. М. Приказ с того света // Сомов О. М. Купалов вечер. Киев, 1991. С. 260 – 268.

«Минна и Эрнст Герман взглянули на нас такими глазами, в которых можно было прочесть сомнения их насчет чудной повести и желание знать, как мы ее растолкуем?» (С. 268). Таким образом, Сомов, некогда автор фантастических повестей о ведьмах и русалках, использует иронию как разрушающей компонент фантастики.

В «Венедиктове» Чаянов также использует иронию в подобном ключе. Любопытно, что Чаянов, которого Бахрах называет «ехидный Ботаник Х.»,<sup>1</sup> даже в трагичных по настроению повестях не забывает об этом приеме (См. вторую главу о сломе повествования в «Истории парикмахерской куклы»). Рассказ постояльца о неестественном появлении Сейдлица на свет стоит особняком на фоне описываемых Булгаковым фантастических событий.

На фикциональность рассказываемого о загадочном офицере, во-первых, указывает ссылка на известного французского гипнотизера Франца Месмера, который не только приобрел репутацию загадочного целителя и колдуна, но и шарлатана и обманщика. Более того, скептицизм в отношении рассказываемого вызывает сама форма повествования: монолог постояльца, оформленный как косвенная речь, имеет следы сказовой формы повествования. По мысли Бахтина, «сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, — на устную речь»<sup>2</sup>. Таким образом, сказовая форма призвана создать дистанцию между Булгаковым и рассказчиком истории о Сейдлице. Такое дистанцирование и создает скептическое отношение к словам «помятого человека, в котором нетрудно было узнать архивного регистратора» (С. 235).

На фикциональность рассказываемого указывают такие слова, как «сказывают», «будто», «слыхал» и т.д., которые оформляют рассказ о диковинном появлении Сейдлица на свет как обыкновенный слух и выдумки.

---

<sup>1</sup> Бахрах А. Н. Венедиктов [рецензия]. С. 11.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 222.

Любопытно, что в этом эпизоде Чаянов вновь прибегает к зеркальному методу композиции, использованному им в «Истории парикмахерской куклы». Месмер, по словам рассказчика, «из людей всяких какой-то палочкой веревки вил. Скажет — быть тебе, ваше превосходительство, волком, — и его превосходительство окарачь ползает и воет. Скажет графине, что она курица, — она и кудахчет» (С. 236). Здесь в ироничном варианте на примере гипнотизёра Месмера повторяется сцена, где по приказу Венедиктова Булгаков вынужден то плакать, то смеяться. Таким образом, зарифмованный сюжет представлен здесь и в ироническом, и в серьезном освещении.

Монолог постояльца прерывается появлением Сейдлица: «Все примолкли. Покров ночного ужаса раскрылся над нами. Все мы заметили отчетливо, что, несмотря на проливной дождь, плащ Сейдлица не был смочен ни одной каплей воды» (С. 237). Здесь иронический тон повествования постепенно сходит на нет. Странная деталь, замеченная всеми постояльцами, возвращает читателя к фантастическому дискурсу.

Несмотря на абсурдный рассказ о том, как Сейдлиц был рожден немецким гусарским полковником, inferнальный ореол вокруг этого персонажа остается нерушимым. Его душа отказывается подчиняться Венедиктову, который тщетно пытается отдавать ей приказы. В финале повести читатель узнает, что наконец Венедиктов дождался прихода не подчиняющейся ему души, от которой и принимает свою гибель. Неспособный отказаться от власти над людьми, Венедиктов проигрывает душу Настенки Сейдлицу и погибает в драке с офицером, пытаясь силой отнять у него расписку.

Эгоистичному Венедиктову противостоит образ Булгакова, который готов мужественно оберегать свою возлюбленную. Как и в «Капитанской дочке», здесь побеждает только тот, кому не чуждо милосердие, вера и добро. В своей исповеди Булгакову Венедиктов рассказывает о том, как выигранные треугольники позволяли ему следить за подвластными ему душами: «В какой-то синюющей дымке <...> увидел я девушку, разметавшуюся на своей

постели. <...> Ее лицо не было мне видно, и страстное желание видеть его наполнило мою душу. Как бы подчиняясь ему, она с каким-то мучением повернулась ко мне. <...> Девушка проснулась. В ужасе села на кровати. Я захотел, чтобы она встала, и она встала с мучительным напряжением. <...> Затем опомнилась, накинула рубашку и в ужасе опустилась перед киотом икон, где теплилась лампада... Спасов лик строго глянул мне в душу, и видение потускнело» (С. 227). Так Венедиктов впервые увидел Настеньку, но не смог долго наблюдать за ней, так как она обратилась за спасением к Богу.

Затем герой взял другой платиновый треугольник: «Стены расступились, и увидел я Жанету Леклерк, актрису Палас-театра, за которой ухаживал я тщетно. Она полулежала на софе, и около софы на коленях стоял офицер шотландской гвардии. Беспорядок одежд, нежность поз не оставляли сомнения в любовности их свидания. <...> Но не было моей власти над ней, и она обняла своими обнаженными руками сидящую голову полковника» (229). Венедиктов понимает, что владеет душой полковника и заставляет его задушить актрису.

Таким образом, становится очевидной основополагающая антитеза повести: пороку и эгоизму противопоставляется скромность и вера в Бога. В упомянутом эпизоде именно молитва спасает Настеньку от Венедиктова. Булгаков за свое мужество и бескорыстную любовь к Настеньке в финале вознагражден счастливой семейной жизнью со своей возлюбленной: «Жизнь наша протекала безоблачно, и даже при французе домик наш, построенный на Грузинах, был пощажен и огнем, и грабителями» (С. 250).

Счастье Настеньки и Булгакова состоялось, так как их отношения были построены на взаимной любви и уважении. Венедиктов, добившись внимания Настеньки, не смог отказаться от власти над людьми, что его и погубило. В финале повести вновь возникает тема карточной игры на человеческие души, однако теперь она приобретает другой символический оттенок: «Нашли мы старый мой студенческий мундир, из кармана которого выпал золотой треугольник моей души. Долго мы не знали, что с ним делать,



и смотрели на него со странностью, пока я не проиграл его Настеньке в карточную игру “Акульку”. Настенька взяла треугольник с трепетом, привязала себе на крест, и — странное дело! — с той поры не знал я больше ни скорби, ни горести. Не ведаю их и сейчас <...> зная, что душу мою Настенька бережет в своем гробике в Донском монастыре» (С. 250). Теперь душа Булгакова принадлежит его возлюбленной и в ее добрых руках обретает покой и счастье.

Композиция повести основана на противопоставлении: пороку и эгоизму противостоит добродетель и бескорыстие. Антитеза как основа композиции затрагивает не только сюжетный и персонажный уровень, но и хронотоп. Фантастическим московским улицам в повести противостоит уютный и домашний быт, где герои могут найти убежище от inferнального.

Характеризуя хронотоп романтических повестей Чаянова, О. А. Павлова утверждает «петербургское» происхождение фантастического хронотопа Москвы: «Создавая образ Москвы, А. В. Чаянов обращается к качествам, исконно свойственным петербургскому мифу»<sup>1</sup>. Таким образом, дьяволиада Чаянова имеет скорее не гофмановское, а петербургское происхождение. Чаянов создает московский миф с оглядкой на петербургский, где сам демон зажигает лампы фонарей.

Инфернальному городскому пространству противопоставлено внутреннее пространство московских домов. После страшной ночи знакомства с Венедиктовым Булгаков оказывается в доме у Настеньки, где все дышит уютом: «Сквозь кисейные занавески и ветви розмарина, стоящего по окнам, розовела утренняя заря. <...> Часы тикали особенно и значительно в этой тишине. <...> Никогда не забуду я этого дня, все мне в нем памятно. И половики на лаковом полу, и клавикорды с раскрытой страницей Моцартовой, и горка с фарфоровой и серебряной посудой... Но больше всего в памяти остался глубокий диван со спинкой красного дерева, по которой лениво и

---

<sup>1</sup> Павлова О. А. Хронотоп «московский повестей» А. В. Чаянова и городской миф // Вестник ВолГУ. Серия 8. 2003 – 2004. Вып. 3. С. 48.

сонно плыли блики утреннего солнца, и силуэтные профили, тонко рисованные тушью по перламутру и висевшие в затейливых рамках над диваном» (С. 213).

Булгаков, влюбленный в Настеньку, с особым трепетом описывает убранство ее жилища. Этот фрагмент отсылает читателя к лирике Чаянова, в частности к «Песенке Арлекина», упомянутой нами во второй главе. Кисейные занавески, комнатные цветы на подоконниках, фарфоровая посуда — все это художественные детали, которые характеризует не только хронотоп, но и персонажей.

Быт в контексте чаяновских повестей становится единственным убежищем героев от мира зла, и здесь находится еще одно противоречие с постулируемым в критике гофманианством ботаника Х. Н. Я. Берковский выделяет в прозе Гофмана «стиль бидермейер — широкий, покойный, благообразный, домашне-идиллический, дышащий жизнью и бытом, основанными на удобствах и достатке»<sup>1</sup>. Быт у Гофмана, по мысли ученого, стандартизирован и упорядочен, что делает его подобным механизму, противоречащему музыке жизни: «Все мило и приятно в бидермейере, кроме того обстоятельства, что он лишен внутреннего движения»<sup>2</sup>. Этого нельзя сказать о повестях Чаянова, где уютный мир домашнего быта противопоставлен московской дьяволиаде. Даже цветы в горшках, традиционный символ мещанства, в контексте чаяновской прозы приобретает противоположное значение и становится не просто символом уюта и покоя, но и символом убежища от злонамеренных inferнальных сил.

Итак, композиция повести «Венедиктов» основана на антитезе: порочным и эгоистичным персонажам противопоставляются бескорыстные и искренние герои, inferнальному пространству Москвы — домашний уют. Создавая образ Венедиктова, Чаянов скорее следует не Гофману, а традициям русской романтической прозы, ориентируясь на лермонтовского Печорина.

---

<sup>1</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 426.

<sup>2</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 431.

## **§ 2. «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина»**

В повести «Бутурлин» привычные сюжетные ходы и особенности поэтики Чаянов разрабатывает на основе жанра готического романа. Действие повести происходит в XVIII веке. Главный герой — Федор Михайлович Бутурлин, молодой человек, жизнь которого протекает в беззаботном веселье. Однажды Бутурлина, возвращающегося с очередного бала, застаёт непогода, которая вынуждает его спрятаться в первом попавшемся доме. Так он оказывается в гостях у Якова Вилимовича Брюса, загадочного старца, который днём и ночью занят раскладыванием пасьянсов. По словам старика, «сами карты, разложенные на зеленом сукне Лефортовского дома, правят незримо человеческими судьбами» (С. 315). Бутурлин отказывается верить в это и в ярости разбрасывает карты Брюса, тем самым прогневав старца. С этого момента спокойная жизнь Федора заканчивается: молодой человек вынужден бежать из России, поскольку его обвиняют в убийстве будочника, которого он не совершал.

В Европе Федор продолжает свое беззаботное существование, пока не вспоминает о письме, врученном ему отцом. В письме старый граф рассказывает, как однажды, прогуливаясь по Фонтбло, он увидел убитую женщину, рядом с которой находилась корзина с маленькой девочкой, которая потом стала матерью Федора. В руках убитой граф нашел смятую страницу, вырванную из какой-то книги. Старый граф просит сына выяснить эту загадку, и с этих пор Федор все время проводит в библиотеках в поисках разгадки. В библиотеке Федор знакомится с Мадленой, с которой у молодого человека завязывается роман. Вовремя интимной близости оказывается, что нижнюю часть тела Мадлены покрывает рыба чешуя. Девушка признается, что это проклятие постигло не только ее, но и ее подругу. Федор вспоминает, как в страшную ночь знакомства с Брюсом ему довелось увидеть странную девушку, тело которой также покрывала чешуя.

Молодым людям удастся найти средство исцеления от этого проклятия, и теперь они пускаются на поиски второй «женщины-рыбы» по имени Жервеза. Они находят ее в паноптикуме и также исцеляют ее с помощью чудодейственного средства. Федор доставляет Жервезу в Москву и понимает, что он без памяти влюблен в женщину, «сохранившую что-то от своего рыбьего бытия». Жервеза не отвечает ему взаимностью, и он погружается в безмерную тоску, пока снова не отказывается в доме у Брюса.

Герой покупает у колдуна год взаимной любви Жервезы взамен на страницу, которая может пролить свет на происхождение его матери. Год счастливой жизни Бутурлина пролетел незаметно, и на его исходе герой явился в дом Брюса, чтобы убить колдуна. Ударив топором старика, Бутурлин увидел, как карты в пасьянсе его судьбы начали тлеть. Герой бросился домой, однако, добежав до места, увидел, как старый бутурлинский дом горел как костер. На этом повесть заканчивается.

Смысловая и композиционная основа «Бутурлина» имеет много общего с предыдущими повестями. Традиционно здесь присутствует любовный треугольник: Бутурлин разрывается между двумя женщинами — Мадленой и Жервезой. Любовная коллизия здесь, как и в «Истории парикмахерской куклы», осложнена общим для героинь проклятием или недугом: Берта и Кити — сиамские близнецы, а Жервеза и Мадлена также отчасти находятся в безвыходном положении сиамских близнецов, так как вынуждены мириться со своим рыбьим существом.

В «Бутурлине» Чаянов снова обращается к сюжету подчинения человеческих жизней воле всемогущего зла. Если в «Венедиктове» эту роль исполнял Венедиктов, который по воле случая оказался хозяином нескольких душ, то в «Бутурлине» кукловодом оказывается старик Яков Вилимович Брюс. Платиновые и золотые треугольники, символизирующие человеческие души в «Венедиктове», здесь трансформируются в карты, складывающиеся в судьбы-пасьянсы. Если в «Венедиктове» реальный исторический персонаж Франц Месмер упоминается как иронический двойник главного героя (см.

выше), то в «Бутурлине» Яков Брюс, имевший в фольклоре репутацию мага и чернокнижника, здесь предстает всемогущим колдуном, способным в одно мгновение изменить судьбы множества людей.

Толчком к началу роковых событий служит хандра главного героя: онегинский сплин Владимира М. приводит его к знакомству с «конечным женственным», «коллекционерский сплин» Алексея заканчивается покупкой страшного зеркала, а череда жутких событий в жизни Федора Бутурлина началась также на фоне его психологического состояния. Светская жизнь докучает молодому человеку: «Федору Бутурлину эти дни казались вереницей балов, спектаклей Медоксова театра и чинных ужинов Аглицкого клуба, где бывал он, сопровождая старика отца, и где выслушивал, скучая, суждения былых государственных мужей петербургской политики и кознях иллюминатов» (С. 308).

Единственное, что может развлечь его — это любовное приключение, поэтому он с нетерпением ждет свидания с Марфинькой Гагариной. Не выдержав «суতোлки бала», он выходит на улицу, где его застает непогода. Осенняя буря, от которой Федор пытается укрыться в доме Брюса, вводит тему судьбы, преследующую героя. Эту же тему экспонирует эпиграф, взятый Чайновым из руководства по карточным играм: «Начавши играть на Тотус, отказаться уже от него не можно» (С. 312).

Оказавшись в доме колдуна<sup>1</sup> и услышав его рассказ, Федор отказывается верить в колдовские пасьянсы, по своей глупости называет их вздором и смешивает все карты: «Федор в бешенстве сгреб со стола разложенные карты пасьянса в кучу и, схватив одну за другой несколько колод, начал швырять ими в побагровевшее лицо Брюса» (С. 316). Такая мальчишеская шалость приводит к неисправимым трагическим событиям.

---

<sup>1</sup> В повести Чайнов не раз подчеркивает, что дом Брюса находился именно в Лефортове. В действительности Яков Брюс жил в усадьбе Глинки, вдалеке от Москвы. Вряд ли краевед Чайнов мог перепутать исторические факты. Вероятно, ему необходимо было поселить Брюса именно в Лефортове потому, что издавна это место в литературном контексте приобрело infernalную окраску. См.: Цивьян Т. В. «Рассказали страшное, дали точный адрес...» (к мифологической топографии Москвы) // Лотмановский сборник. Т. 2. М., 1997. С. 599 – 614.

Понятие трагического здесь неслучайно: повесть строится по аристотелевским канонам — на переходах от счастья к несчастью. Спасаясь от гнева Брюса, Федор пускается в бегство по ночной Москве, однако попадает в плен к иллюминатам. Братство иллюминатов решает казнить Бутурлина, чья выходка с пасьянсами привела к «разрушению астрального плана и гармонии вселенной» (С. 326). Однако в последний момент герою улыбается удача, и в логово иллюминатов врывается отряд гвардейцев, которые выследили «преступное и Богу противное тайное общество» (С. 328).

Таким образом, опасное для жизни героя событие имеет благоприятный исход. Любопытно, что аристотелевский переход от несчастья к счастью здесь подтверждается не только соответствующими событиями, но и менее заметными деталями. Гвардейца, руководившего нарядом преображенцев, зовут майор Харизоменов. Вероятно, Чаянов-экономист не мог не знать о С. А. Харизоменове, земском статистике, народнике, занимавшемся изучением кустарных промыслов.

«Фамилия Харизоменовых происходит от греческого слова, которое означало “даровать, радовать”. <...> Такой странной греческой фамилией архиерей однажды при посещении семинарии за удачный ответ на экзамене награбил деда С. А.»<sup>1</sup>. Думается, что Чаянов намеренно дает такую фамилию герою, принесшему Федору спасение. Но это вскоре счастливое обстоятельство омрачает вынужденный отъезд Федора. Спасаясь от гнева Брюса, Федор попытался обратиться за помощью к будочнику: «На какой-то площади наткнулся на спящего стоя будочника. Желая его разбудить, потянул его за рукав и в ужасе увидел, как будочник, не разгибаясь, упал навзничь, как кукла» (С. 323).

Любопытно, что события этой главы предваряет загадочный эпитафия: «В прошедшую ночь найден подле Вестминстерского Аббатства человек, неизвестно кем зарезанный». (С. 323). Чаянов по каким-то пока неизвестным

---

<sup>1</sup> Реброва-Харизоменова Е. А. С. А. Харизоменов // Каторга и ссылка. 1924. №4 (11). С. 263.

причинам приписывает эту цитату некому Н. Макарову, хотя доподлинно известно, что данное высказывание принадлежит писателю и критику П. И. Макарову (1764 – 1804)<sup>1</sup>. В 1795 г. он отправляется в Лондон и свои впечатления от путешествия по Англии описывает в путевых записках «Россиянин в Лондоне, или письма к друзьям моим», которые и цитирует Чаянов<sup>2</sup>.

«Россиянин в Лондоне...», как замечает В. Э. Вацуру, — «скорее всего, не подлинное письмо, а “путешествие в письмах”, подобное “Письмам русского путешественника” Карамзина. Легкая ирония, звучащая в макаровский строках, была преддверием атаки на сочинения Радклиф, которую он предпринял в своем журнале»<sup>3</sup>. Макаров, по мысли Вацуры, был одним из первых русских критиков, осмысливших жанр готического романа. Думается, именно поэтому в повести с готическим колоритом Чаянов цитирует «Россиянина в Лондоне».

Более того, в «Истории парикмахерской куклы» Чаянов в качестве эпиграфа к главам о путешествии Владимира трижды цитирует «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина. Таким образом, цитатам из «Россиянина в Лондоне», написанного наподобие карамзинских писем, вторят эпиграфы к главам «Истории парикмахерской куклы». Ирония Макарова, отмечаемая Вацуру, не чужда и Чаянову, который строит свою повесть на чередовании иронического и серьезного тона.

Загадкой остается лишь то, почему Чаянов приписывает цитату не П. Макарову, а Н. Макарову. Этому обстоятельству можно найти два

---

<sup>1</sup> В третьей главе первой части Чаянов также в качестве эпиграфа использует цитату из макаровского «Россиянина в Лондоне», но снова приписывает ее Н. Макарову: «Вообразите богиню любви, когда она вышла из океана; представьте себе глаза небесного цвета, большие, томные, сладострастные, губы маленькие, пунцовые, пленяющие милой улыбкой... (С. 318). Во второй главе второй части Чаянов снова использует цитату из текста П. И. Макарова: «О натура! Неужели же подлинно человек рождается злее всех хищных зверей!» (С. 344). Однако на этот раз писатель неточно цитирует очерк П. И. Макарова «Картина Парижа в правление Робеспьера». В оригинале читаем: «О Натура! Неужели же подлинно человек рождается злее всякого хищного зверя?» [Макаров П. И. Сочинения и переводы. М., 1817. Т. 2. Ч. 3. С. 51.]

<sup>2</sup> См.: Макаров П. И. Письма из Лондона // Ландшафт моих воображений. М., 1990. С. 500 – 516.

<sup>3</sup> Вацуру В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 264.

объяснения. Во-первых, причиной этому могла послужить типографская опечатка, которая впоследствии стала переходить в последующие издания.

Во-вторых, такая подмена может быть частью литературной игры ботаника Х. Известно, что одним из друзей и соратников Чаянова был ученый-экономист Н. П. Макаров, однако к литературе однофамилец критика имел весьма косвенное отношение. Возможно Чаянов, не раз упоминая в повестях имена своих друзей<sup>1</sup>, таким образом сделал Н. П. Макарова персонажем своей литературной игры. Впрочем, первая версия представляется более правдоподобной. Таким образом, цитируя П. И. Макарова, Чаянов вводит в текст готический код.

Далее события повести приобретают более очевидный готический колорит: вернувшись домой, Федор узнает, что его подозревают в убийстве будочника, и теперь молодой человек должен бежать в Европу. Перед отъездом отец Федора вручает сыну «пакет, из содержания которого Федор, когда будет в безопасности, сможет узнать семейную тайну» (С. 332). Одним из обязательных элементов готического романа служит тайна происхождения героя: «Почти всегда присутствует какая-либо тайна, обычно — страшная. Часто используется загадка рождения героя»<sup>2</sup>. Будучи в Париже, Бутурлин вскрывает пакет и узнает, что его мать еще младенцем была найдена старым графом при загадочных обстоятельствах.

Таким образом, Чаянов сохраняет обязательный элемент готического романа, однако тайна происхождения здесь больше связана не с самим героем, а с его матерью. Бутурлин пускается на поиски книги «*Ars moriendi*», страница из которой была обнаружена в руках убитой бабушки Федора. Поиски приводят героя в Германию, где все время он проводит в библиотеках, пытаясь найти том «*Ars moriendi*» с вырванной страницей. В одной из библиотек Федор знакомится с Мадленой Фаго, которая

---

<sup>1</sup> В «Путешествии моего брата Алексея в страну крестьянской утопии», где описывается не только идеальное экономическое устройство государства, но и его культура и искусство, Чаянов упоминает имя Н. П. Макарова, а также своего друга и иллюстратора «Истории парикмахерской куклы» А. А. Рыбникова.

<sup>2</sup> Малкина В. Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра. М., 2001. С. 51.



«сосредоточенно искала что-то в старых магических книгах и темных манускриптах каббалистов» (С. 342). Здесь же он встречается братьев Рогенсбургов, одного из которых зовут Рупрехт.

Любопытно, что главы, описывающий приключения Бутурлина в Германии, во многом напоминают роман В. Я. Брюсова «Огненный ангел». Во второй главе уже отмечалось сходство «Венецианского зеркала» с рассказом Брюсова «В зеркале». Более того, именно мэтру символизма Чайнов представил на суд сборник своих стихов. Поэтому типологическое сходство повести Чайнова и романа Брюсова представляется вполне реальным.

Во-первых, на это сходство прямо намекает имя младшего Рогенсбурга, который соперничает с Бутурлиным за сердце Мадлены. Имя Рупрехт отсылает к главному герою «Огненного ангела», от имени которого ведется повествование. Брюсовский Рупрехт встречается Ренату, загадочную красавицу, изучающую трактаты по демонологии и оккультизму. Героиня Чайнова также «искала что-то в старых магических книгах и темных манускриптах каббалистов, зачитываясь творениями Агриппы и, нахмутив брови, силилась понять запутанные формулы Николая Фломеля» (С. 342).

Упомянутый Чайновым Агриппа Неттесгеймский также отсылает к брюсовскому роману, где главный герой встречается ученого-оккультиста Агриппу. Часть событий в «Бутурлине» как и в романе Брюсова происходит в Германии. Условно хронотоп чайновской повести можно разделить на московский и германский. Любопытно, что московский хронотоп в контексте творчества Чайнова вполне традиционен: автор как и всегда с документальной точностью изображает город, насыщая его инфернальным. Однако на фоне московской гофманиады германские события, несущие в себе смысловую нагрузку готического жанра, представляются не вполне сверхъестественными, как следовало бы ожидать.

Приключения Бутурлина в Германии более напоминают авантюрный роман с готическим колоритом: предприняв попытку разгадать тайну

происхождения своей матери, Федор мгновенно забывает о своих намерениях и снова пускается в приключения. Оказывается, что знакомые ему братья Регенсбурги пытались найти бриллианты, принадлежавшие их далеким предкам. Поиски приводят их на кладбище, где находится могила дворецкого Регенсбургов, который в попытке спасти сокровища от грабителей проглотил бриллианты, унеся их с собой в могилу.

Действие переносится на кладбище, где герои ночью выкапывают гроб дворецкого. Обнаружив заветный бриллиант, Федор вновь вынужден пуститься в бега, так как молодых людей, обсуждавших поиски сокровищ в трактире, выследили поселяне. Спасаясь от преследователей, Федор и Мадлена оказываются в трактире, где молодой человек узнает страшную тайну девушки: путешествуя на фрегате, Мадлена и ее подруга Жервеза выловили «уродливую рыбу с почти человеческой головой» (С. 353). Несмотря на уговоры моряков, девушкам «в припадке безумного увлечения» (С. 353) захотелось отведать улов. Во время разделывания рыбы Жервезе попало несколько чешуек за корсаж, а Мадлена поранила руку. Вскоре тела девушек стали покрываться чешуей. Федор вспоминает, что, будучи в Москве, он случайным образом попал в дом к странной девушке, покрытой чешуей. Теперь он понимает, что видел в Москве подругу Мадлены.

Печальная история Мадлены оказывается в какой-то мере зарифмованной с историей Федора. Причиной несчастий молодых людей явился их необдуманный опрометчивый поступок — Федор отныне осужден на изгнание за то, что смешал пасьянсы Брюса, а Мадлена осуждена на «рыбье бытие» за то, что не пожалела чудовищную рыбу.

В целом история, произошедшая на корабле, напоминает сюжет «Сказания о старом мореходе» С. Колриджа. Герой поэмы также совершает опрометчивый поступок, когда убивает альбатроса, выведшего его корабль из бури. Морехода обвиняют в том, что тот навлек на весь экипаж проклятие. После убийства альбатроса корабль попадает в штиль. Мучаясь от жажды,

моряки видят призрачный корабль, на котором Смерть со Смертью-в-Жизни играет в кости на человеческие жизни. Таким образом, повести Чаюнова, где судьбы героев решают игральные карты, сближаются с текстом С. Колриджа. Более того, отсылка к поэме, ставшей отправной точкой развития английского романтизма, у Чаюнова, автора романтических повестей, также не случайна.

Действие повести движется от несчастья к счастью и поэтому на этот раз героям улыбается удача: аббат Флори говорит Мадлене, что ее может спасти эликсир трирского архиепископа Мелхиседека. Герои отправляются в Аахенский собор, где в могиле Мелхиседека находят склянку с целебным эликсиром. Происходит чудо, и чешуя сходит с тела Мадлены.

Однако по законам авантюрного романа герои не ведают покоя, поэтому вскоре Бутурлин замечает за собой слежку: «Он замечал отбегавшую тень и не раз видел перед собой в толпе человека с явно наклеенной бородой, и притом наклеенной именно так, как делали это, по рассказам, только тайные агенты иллюминатов» (С. 359). Иронизируя над конспирацией тайного общества иллюминатов, автор вводит в текст травестийные мотивы: спасаясь от преследователей, Мадлена предлагает Федору переодеться в женское платье: «Любовники уже готовились к смерти и обнялись в последний раз, как вдруг Мадлене пришла на ум счастливая мысль, и она заставила Федора надеть женское платье <...> утверждая, что со своими белокурыми волосами <...> он будет не отличим от герцогини де Труа Верже» (С. 361). «Счастливая мысль» по законам авантюрного романа спасает героев, и их преследователь видит двух безобидных девушек.

Однако на этом травестийная ситуация не оканчивается: когда герои добираются до пограничного моста, Мадлена случайно встречает подругу своей матери, герцогиню де Перпеньяк. Мадлена пересаживается в карету герцогини, а Федор в женском облике едет в карете с Марионд'Англо. Заставляя ревновать Мадлену, Федор намеренно флиртует с черноволосой спутницей. В гостинице Бутурлина помещают в одной спальне с Марион, и ночью вместо девушки Федор видит статного юношу Антуана. Он

рассказывает Федору, что в свите герцогини находятся несколько женщин, которые не захотели расставаться со своими любовниками и приказали им переодеться в женское платье.

Этот эпизод очевидно имеет игровой характер, отсылающий к народно-смеховой культуре. Более того, здесь в травестийном варианте Чаянов обыгрывает уже известный по «Истории парикмахерской куклы» дуализм женских персонажей<sup>1</sup>. Федор «со своими белокурыми волосами и розовым пухом вместо усов» (С. 361) переодевается в блондинку, а Антуан д'Англо—в черноволосую красавицу. Более того, в противоположность разговорчивому и веселому Бутурлину, «брюнетка Антуан» оказывается молчаливой скромницей: «В карету Бутурлина посадили хорошенькую высокую брюнетку в розовом платье, грустно смотревшую по сторонам и односложно отвечавшую на расспросы Федора» (С. 362).

Такое травестийное противопоставление персонажей является зеркальным отображением дуализма Мадлены и Жервезы. Дуализм как взаимодействие противоположностей является конструирующим принципом в создании женских образов повести. С одной стороны, девушек объединяет их «рыбье бытие», с другой — они абсолютно противоположны друг другу во внешности (Жервеза — брюнетка, а Мадлена — блондинка) и в характере (Мадлена — страстная и пылкая натура, а Жервеза — молчаливая и холодная девушка, «сохранившая что-то от своего рыбьего бытия»).

Такое противопоставление является данью романтической традиции, где образы героинь строятся в соответствии с оппозицией демоническая / ангелоподобная женщина, где «первая чаще всего темноглазая брюнетка с необычной, экзотической внешностью <...> страстная, темпераментная <...>. Вторая чаще — голубоглазая блондинка с уравновешенным ангельским характером»<sup>2</sup>. В некотором смысле Чаянов переставляет члены этой

---

<sup>1</sup> Михаленко Н. В. Женские образы в мистических повестях А. В. Чаянова [Электронный ресурс] // Информационный портал «Петр I». URL: <http://www.piter1.info/zhenskie-obrazyi-v-misticheskikh-povestyah-a-v-chayanova/> [Дата обращения 12. 05. 17].

<sup>2</sup> Малкина В. Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра. С. 166.

оппозиции, так как брюнетка оказывается немногословной, а блондинка темпераментной и страстной воспитанницей монастыря серых кармелиток, любовной опытности которой удивляется Федор.

Комическая ситуация с переодеванием подводит читателя к следующему сюжетному звену: покинув гостиницу, Мадлена и Федор случайно замечают вывеску балагана, на которой изображена женщина-рыба. Здесь Чайнов обращается к уже знакомому по «Истории парикмахерской куклы» балаганному хронотопу.

Балаган — игровое пространство, где реальное может генерировать в фикциональное и наоборот. Балаганщик обещает показать «теленка с четырьмя головами, пятнадцать сребреников из тех тридцати, за которые Иуда продал Спасителя, подлинную рукопись Послания апостола Павла к Коринфянам, пушку, отбитую Агамемноном у троянцев и, наконец, живую наяду» (С. 366). На фикциональность этого пространства указывает разнообразие балагана, где в одном месте выставляются уродливые животные, женщина-рыба, предметы античного наследия и религиозного культа. Все это автор называет чепухой, что также заставляет усомниться в подлинности экспонатов: «Пробежав глазами горы всякой чепухи, они остановились около огромной кадушки, в которой лежала, изнемогая, женщина-рыба» (С. 367). Обнаружив Жервезу, герои излечивают девушку с помощью эликсира. С этой минуты Федор не обращает на Мадлену никакого внимания и покидает ее в Брюсселе, взяв Жервезу с собой в Москву.

Кажется, Жервеза околдовала Федора, так как «он не мог назвать это чувство любовью, но в то же время ощущал отчетливо, что она для него единственна и без нее ему не быть» (С. 374). Безответное чувство приводит Федора к ипохондрии: он проводит жизнь в уединении за чтением книг, с нетерпением ждет посылок с томами «*Ars moriendi*». Постепенно хандра Федора превращается в бессмысленное существование: «Федор сознавал всю глубину своего падения, но с каким-то непонятным упорством и в оцепенении духа все еще ждал записки от Жервезы» (С. 381).

В соответствии с психологическим состоянием героя события повести теряют авантюрный характер, и жизнь Федора, попытавшегося заменить прекрасную Жервезу на крестьянку Матрешу, напоминает жизнь Ильи Ильича Обломова с Агафьей. Уже готовый к самоубийству, он решает отправиться попытать счастья у Брюса. Здесь Бутурлин оказывается перед нравственным выбором: он может купить год счастья с Жервезой в обмен на страницу из тома «Ars moriendi». Герой выбирает первое и спустя некоторое время понимает, что «продав наследство матери за год краденого счастья, он обрек себя на утонченную пытку» (С. 397).

Счастье с Жервезой оказалось иллюзорным: безжизненная и холодная как кукла, она привлекла Федора, как Олимпия гофмановского Натанаэля, тем самым погубив его. Любовь Жервезы была лишь иллюзией, и это доказывает то, что вместе со смертью старого колдуна исчезла и Жервеза, и весь бутурлинский дом. Пожар, поглотивший родовое поместье Федора, символизирует отказ героя от родовой памяти: он бросает в огонь, украденный у Брюса том «Ars Moriendi», который мог пролить свет на тайну происхождения матери.

Итак, повесть с авантурным сюжетом оканчивается на трагической ноте. Привычный Чайнову сюжет игры человеческими душами, писатель помещает в несколько иной контекст. Оставаясь верным «московской гофманиаде», писатель берет за основу жанр готического и авантурного романа. Традиционные для готической литературы элементы (тайна происхождения предков, магические эликсиры, кладбище и проч.) соединяются с особенностями авантурного романа (стремительность сюжета, быстрая смена событий).

Уже знакомое по повести «История парикмахерской куклы» чередование иронии и серьезного тона свойственно и «Бутурлину». Такое чередование в данном случае обусловлено главным сюжетным принципом этого текста: как и в трагедии, события в «Бутурлине» сменяются на основе перехода от «счастья к несчастью». Трагедийное начало «Бутурлина»

заключается, во-первых, в образе самого героя, который является носителем трагической вины (необдуманный поступок Федора в начале повести привел к необратимым последствиям). Во-вторых, тема судьбы, заключенная в метафору игральных карт, подводит к основному конфликту повести, который, как и положено в трагедии, заключается в столкновении героя и всемогущего рока.

### § 3. «Юлия, или Встречи под Новодевичьим»

«Юлия, или Встречи под Новодевичьим» — последняя опубликованная повесть Чаянова, ставшая, по мнению Л. Н. Черткова вершиной прозы ботаника Х. Действительно, на фоне предыдущих повестей «Юлия» отличается не только тем, что создана рукой зрелого автора, но и рядом определенных особенностей, не свойственных другим текстам Чаянова.

«Юлия», написанная в форме дневника, отчасти напоминает «Венедиктова», события которого оформлены в воспоминания Булгакова. Таким образом, если в «Венедиктове» давние события передаются с точки зрения уже немолодого, повидавшего жизнь героя, то в «Юлии» происходящее фиксируется рассказчиком «по горячим следам». По замечанию Черткова, «Написанная уже вполне уверенной рукой — в форме дневника — она сразу же вводит читателя в середину действия без предварительной экспозиции»<sup>1</sup>.

Рассказчик (его имя неизвестно) — молодой дворянин, который любит коротать вечера за игрой в бильярд. Из первой записи в его дневнике читатель узнает о бильярдисте Менго<sup>2</sup>, приехавшем в Москву и о его турнире с приятелем рассказчика Протыкиным. После победы Менго, который своей игрой «посылает к черту все законы математики», рассказчик возвращается домой.

---

<sup>1</sup> Чертков Л. Н. А. В. Чаянов как прозаик. С. 32.

<sup>2</sup> Писатель как всегда остается верным документальному воспроизведению действительности: упоминаемые Менго и Бакастов — реальные персонажи. Франсуа Менго — французский бильярдист, теоретик бильярда. Р. А. Бакастов — русский бильярдист.

На рассвете его сон прерывает Протыкин, который с возбуждением рассказывает, как на берегу Москвы-реки он увидел прекрасную девушку. Однако как только незнакомка протянула Протыкину руку, он почувствовал удар по лицу. Очнувшись, он не нашел девушки, но увидел, как вдаль убегала чья-то сторбившаяся фигура. Со слов других приятелей рассказчик узнает, что Протыкин — не единственный, кто сталкивался с «блуждающей дамой».

Наконец, главный герой сам встречает прекрасную незнакомку, но, пытаясь увернуться от удара старого карлика, сопровождающего девушку, герой не замечает исчезновения девушки и ее спутника. С этих пор все мысли рассказчика заняты только незнакомкой и карликом настолько, что он откладывает свою предстоящую женитьбу на Верочке. Постепенно герой погружается в ипохондрию, пока однажды ему не удастся выследить странную пару. Дождавшись, ухода карлика, герой пробирается в его дом и от досады начинает крушить все вокруг. Услышав шаги карлика, герой бросается в окно и лишается сознания. Очнувшись, он видит, как дом карлика горит, а сам карлик бежит в сторону Новодевичьего кладбища. Потеряв старика, герой наконец находит его плачущим возле могильной плиты с изображением незнакомки. Герой теряет сознание, а очнувшись, видит, как на суку старого вяза качается повесившийся карлик.

Фабула «Юлии» уже дает понять, что этот текст стоит особняком в контексте творчества Чаянова. Название этой повести, как и других трех («История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.», «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей», «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека») основано на конструкции с союзом «или». Л. Н. Чертков замечает, что такие заголовки восходят к лубочным книжкам, которые О. Сенковский назвал «московскими романами»: «Среди авторов их был и некий Х. (С. Или Н. Вяземский?). Вот названия его повестей: «Танька-разбойница ростокинская, или царские терема» (1834), <...> «Вечера на кладбище, или



оригинальная повесть могильщика” (1837)»<sup>1</sup>. Таким образом, по мнению Черткова, заглавия чаяновских повестей можно возводить к массовой литературе, которая также использовала тему чертовщины в обрамлении сентиментального сюжета, свойственного массовой литературе в целом.

Однако очевидно, что заглавие «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» содержит в себе несколько иную смысловую нагрузку. Во-первых, использование имени «Юлия» в конструкции с союзом «или» не может не напомнить роман Ж. Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», наиболее известного текста европейского сентиментализма, повлиявшего на развитие русской литературы.

На связь повести с сентиментализмом указывает и вторая часть названия: на кладбище Новодевичьего монастыря похоронена прекрасная незнакомка, и на нем же кончает собой старик, у которого рассказчик отнял последнюю возможность вызвать образ дорогой ему девушки. Отчасти этот сюжет напоминает «Бедную Лизу», образец русского сентиментализма. Лиза также кончает собой у стен Симонова монастыря, при этом Карамзин гармонично вписывает «чувствительное» в готический хронотоп. Так же поступает и Чаянов, и таким образом последний текст его «московской гофманиады» оканчивается на печальной ноте.

С другой стороны, в контексте «московской гофманиады» имя Юлия отсылает читателя к Гофману, в текстах которого встречается героиня с таким же именем («Житейские воззрения кота Мурра»). Юлия Гофмана — возвышенная и утонченная натура, которой симпатизирует автор. Таким образом, отсылка чаяновской Юлии к гофмановской намекает на близкую Гофману тему иллюзорного (рассказчик Чаянова, как и Натанаэль, принимает иллюзорное за реальное). Сочетание Чаяновым романтической и сентименталистской традиции неудивительно, так как романтизм в какой-то мере оказался преемником сентиментализма.

---

<sup>1</sup> Чертков Л. Н. А. В. Чаянов как прозаик. С. 26.

Установка Чайнова на жанр сентиментальной повести прослеживается не только в заглавии. В «Бедной Лизе» Карамзин доказывал, что «и крестьянки любить умеют». В этой формуле содержится главная особенность сентиментализма, героем которого становился так называемый «естественный человек», далекий от цивилизации, зачастую представитель низших сословий, которому было не чуждо чувство прекрасного. Чайнов использует эту концепцию и помещает ее текст «московской гофманиады».

Сюжет чайновских повестей похож на сказочный: герой, проходя разные испытания спасает от злодея свою возлюбленную (в «Венедиктове» Булгаков пытается защитить Настеньку от Венедиктова и Сейдлища, а в «Венецианском зеркале» Алексей спасает Кэт от своего двойника). Сюжет «Юлии» начинается таким же образом: рассказчик хочет спасти девушку, так как воспринимает карлика как злодея, который удерживает несчастную силой: «Но клянусь всеми святыми, что я разрушу эти дьявольские козни и спасу Юлию. Мою околдованную невесту. Мою единственную, мою вечную...» (С. 459).

В «Венедиктове» и «Бутурлине» сверхъестественную власть над судьбой человека олицетворяют предметы — металлические треугольники или игральные карты. В «Юлии» таким предметом оказывается курительная трубка. Рассказчик видит, как старик выдувает призрак Юлии и тут же заставляет его исчезнуть ударом трубки по голове: «Мгновение, и я весь задрожал — из дымовых струй возникли очертания Юлии <...> Я готов был ворваться в комнату, но старик вдруг дико захохотал и ударил ее по голове своей трубкой» (С. 462). Таким образом, рассказчик понимает, что трубка — тот предмет, который держит Юлию в плену у карлика. Дождавшись его ухода, рассказчик в гневе громит все в доме старика, а также разбивает все трубки. Однако вскоре герой с ужасом осознает, что жестоко ошибался, и карлик вовсе не злодей, а несчастный и одинокий старик.

Таким образом, Чайнов строит последнюю романтическую повесть на принципе обманутых ожиданий: читатель, находящийся в контексте

«московской гофманиады» воспринимает карлика как злодея, силой удерживающего девушку. На такое восприятие указывает инфернальный образ старика, который может превращаться то в трактирщика, то в Менго. Перволичное повествование позволяет читателю встать на точку зрения рассказчика и увидеть, как страшный колдун оказывается несчастным стариком, который кончает жизнь самоубийством. Финал повести вновь напоминает о связи этого текста с традицией сентиментализма: читатель видит в сгорбленном старике не злодея, а несчастного человека, которому не было чуждо чувство любви.

Преображение карлика-колдуна в несчастного подготовлено не только сюжетом повести, но и повествовательной структурой текста. Пожалуй, во всех чаяновских повестях, кроме «Венецианского зеркала», ироничное соседствует с трагическим. В «Истории парикмахерской куклы» смена ироничного и серьезного тона образуют слом повествования, ведущий к трагической развязке. В «Венедиктове» вставки о Месмере и полковнике, родившем Сейдлица, в ироничном тоне служат зеркальным отражением основного сюжета о Венедиктове, владеющем людскими душами.

В «Юлии» главы до встречи героя с незнакомкой также полны авторской иронии: основные события повести чередуются с рассказами о чертовщине, оформленные таким образом, что читатель вероятно усомнится в их подлинности. Протыкин, раздосадованный своим проигрышем, решил отправиться «к Маньке-пистон, которая, как рассказывали у нас, года два назад своей разухабистой песней “Разлюбил, так наплевать, у меня в запасе пять” произвела землетрясение на Ваганькове, так как все похороненные там гусары не выдержали и пустились в пляс в своих полусгнивших гробах» (С. 421). История о Маньке-пистон несомненно имеет ироничный оттенок, а упоминание об оживших в гробах гусарах служит для создания комического эффекта. Впрочем, даже такое происшествие, в истинность которого трудно поверить, также вносит свою лепту в текст «московской гофманиады».

Такого же рода вставной историей о чертовщине оказывается рассказ Бакастова о странном случае, свидетелем которого он стал в детстве. Будучи мальчиком, он служил при кегельбане, где однажды некий испанский полковник Клепиканус и барон Шредер решили сыграть в кегли на пеньковую трубку барона: «Только гляжу это я — барон-то наш как схватится за голову да вместо четвертого шара своею собственной бароньей головой по кеглям как трахнет... <...> А из воротничка-то у него дым идет. Подбежал это я к кегельбану за кеглями, гляжу <...> вместо кеглей-то человечьи руки да ноги, а голова-то вовсе не Шредорова, а Клепикануса» (С. 427). Зафиксировав рассказ Бакастова, рассказчик добавляет: «Рассказ недурен, только надо думать, что Бакастов заливает» (С. 427). Таким образом, сам повествователь дискредитирует истинность этой истории.

Ироничный оттенок этому эпизоду придает упоминание «гишпанского полковника Клепикануса». Чертков заметил, что фамилия Клепиканус образована Чайновым от фамилии его двоюродного брата С. А. Клепикова. Значение фикционального этому рассказу придает и национальность полковника: отчасти его испанское происхождение отсылает к графу Калиостро, мистика и авантюристу, посетившему когда-то Россию. Таким образом, проведение аналогии между Клепиканусом и авантюристом Калиостро также вносит в эту историю долю иронии. С другой стороны, звучание фамилии «Клепиканус» отчасти напоминает гофмановского Коппелиуса. Такая отсылка подчеркивает основной сюжет чайновской повести: рассказчик, как и Натанаэль, попавший в сети Коппелиуса, принял иллюзорное за действительное. Наконец, фигурировавшая в рассказе Бакастова курительная трубка, дает основания предполагать, что ни Клепикануса, ни Шредера не было, а весь спектакль с кеглями был устроен колдуном-карликом.

История о поединке полковника и барона предваряет эпизод, где рассказчик встречает карлика на Смоленском рынке. Рассказчику приглянулась фарфоровая трубка, однако, не успев даже справиться о ее цене,

он вступает в торг с уже знакомым ему стариком, который готов отдать за трубку сверх положенной цены. Рассказчик соглашается на предложение старика сыграть в бильярд на трубку. Во время состязания, которое выигрывает старик, рассказчик по манере игры соперника понимает, что перед ним не кто иной, как бильярдист Менго: «Еще момент, диковинный контр-ку в двойной шпандилии, и я не мог уже сомневаться, что передо мной в карликовом облике сам, столь таинственно пропавший, господин Менго собственной персоной» (С.441).

Таким образом, соперничество за трубку фактически оборачивается поединком за обладание прекрасной незнакомкой, хотя пока рассказчик не знает всех подробностей появления Юлии на московских улицах. Одержав победу, старик рассказывает о чудесных свойствах этой трубки: оказывается, раньше она принадлежала некому немцу, который целыми днями выдувал из нее разные фигуры: «Глядишь, из трубки дымище этот самый вылезает, словно как бы калач, али словно бутылка, али как бусы, а то и не знамо что...» (С. 443).

Однако трубка сыграла с немцем злую шутку: курильщик, по словам карлика, «нутро свое израсходовал» и в один ветренный день был поднят сильным ветром и унесен неизвестно куда. Рассказчик, со скепсисом отнесшийся к истории Бакастова о Клепиканусе, на этот раз готов поверить в услышанное: «Я пришел в оцепенение, не зная, принимать ли слышанный рассказ за чистую монету или за дьявольское наваждение» (С. 445).

Следуя за карликом, рассказчик находит его дом и начинает следить за странным стариком. Однако временно герой прерывает слежку из-за приехавшей к нему невесты Верочки. Девушка замечает изменения в своем женихе и уезжает обратно в глубоком расстройстве. Таким образом, здесь намечается любовный конфликт между рассказчиком, Верочкой и Юлией. Герою, с одной стороны, жалко свою невесту: «Бедная, бедная Верочка! (С. 450), с другой — он не может не думать о незнакомке: «Но что же я могу

сделать, она владеет всеми помыслами и всеми чувствами моей души, она одна...» (С. 450).

Такая расстановка персонажей в любовном конфликте вновь приводит к «Песочному человеку», где, с одной стороны, Натанаэль окружен заботой и любовью Клары, а с другой — все же не может позабыть прекрасную Олимпию. Образ Верочки, как и Клары Гофмана, олицетворяет домашний уют и тихую семейную жизнь. Узнав о болезни жениха, она приезжает в Москву, чтобы навестить больного.

Из финала повести становится известно, что она заботливо ухаживает за своим женихом, который тяжело заболел после пережитого. Юлия, напротив, предстает призрачной и далекой от земной жизни девушкой. Наконец, в финале Верочке удастся вылечить возлюбленного, и рассказчик обещает забыть свое наваждение: «Верочка требует, чтобы я сжег все эти бумажки и забыл своего старика и Юлию... Подчиняюсь тебе, моя славная девочка, моя женушка, и в руки твои отдаю вместе с тетрадью и всю мою будущую жизнь» (С. 466). Финал «Юлии» напоминает повесть «Венедиктов», где Булгаков также вручает свою душу, заключенную в металлический треугольник, жене Настеньке.

«Юлия», последняя из повестей Чаянова, символически обозначила судьбу «московской гофманиады»: рассказчик, вмешавшийся в жизнь старика, ненароком разрушил поэтический мир фантастической Москвы, построив свое счастье на несчастье другого. В завершающем тексте чаяновской гофманиады инфернальное приобрело не злонамеренный, а меланхолический оттенок. Такая перемена произошла за счет обмана читательских ожиданий: карлик, в котором глазами рассказчика читатель видит злого колдуна, оказывается несчастным стариком, вызывающим жалость. На принцип обмана ожиданий работает и повествовательное строение повести, которое соединяет ироничный и серьезный тон. Наконец, меланхолический оттенок повести придает аллюзия к традициям русского

сентиментализма, к которому отсылает как и название текста, так и его финал.

#### **§ 4. «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии»**

«Путешествие», на первый взгляд, стоит особняком в контексте «московской гофманиады». Во-первых, своеобразие этого текста заложено в его жанровом определении: социально-фантастическая утопия выделяется на фоне романтических повестей в первую очередь своим художественным заданием. Во-вторых, отличие «Путешествия...» подчеркивается переизданиями сочинений Чаянова, где тексты печатаются не по хронологическому, а тематическому принципу, вследствие чего утопия оказывается вне контекста мистических повестей. Тем не менее, нельзя отрицать того, что утопия вписывается в контекст «московской гофманиады».

Герой повести — Алексей Кремнев, загадочным образом переносится в страну крестьянской утопии. Он попадает в Москву далекого будущего, и по счастливой случайности его принимают за американца Чарли Мэна. Постепенно он знакомится с устройством крестьянского государства, его историей и культурой и влюбляется в Катерину, дочь местного государственного деятеля Минина. Однако вскоре Алексея подозревают в шпионаже и сажают в тюрьму. Его допрашивают, и он рассказывает свою историю. Экспертная комиссия убеждается в том, что Алексей действительно ни в чем не виноват и отпускает его. Оказавшись на свободе, герой не чувствует счастья, так как оказывается в чуждом ему мире без средств и связей.

Во-первых, на родственную связь утопии с циклом мистических повестей, где романтизм соседствует с сентиментализмом, указывает ее название. С одной стороны, в заглавии слышатся отголоски русского сентиментализма — в особенности сентименталистский жанр путешествия («Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году» П. И. Сумарокова,

«Путешествие в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 г.» М. И. Невзорова, «Путешествие в Малороссию» П. И. Шаликова и т. д.).

С другой стороны, очевидна отсылка Чаянова к одной из первых утопий в русской литературе — «Путешествие в землю Офирскую» кн. М. М. Щербатова (1783). Наконец, наблюдения Ануфриева о древнерусских и фольклорных источниках чаяновской утопии позволяют провести связь с жанром хождения (например, «Хождение за три моря» Афанасия Никитина). Думается, такой широкий спектр аллюзий к разным текстам русской литературы и был целью автора, так как «утопическое будущее в ней <ретроспективная утопия — прим. Е. М.> строится по типу реконструкции утраченного культурного пласта, например, допетровской России»<sup>1</sup>. Образ крестьянской страны Чаянов создает на основе опыта мировой культуры и истории, в особенности России (причем, не только ее допетровского периода).

В этом смысле показательна газета «Зодий», помещенная в «Путешествие...» в качестве приложения. Помимо разных политических и экономических новостей, на последней странице, внизу размещено небольшое объявление: «Вчера на Лубянке потерян сверток с рукописями. Нашедшего просят вернуть — Тихвинский, 7, Клепикову». Очевидно эта строчка напоминает известную историю о том, как Некрасов потерял рукопись романа «Что делать?» и поместил в газете объявление о пропаже. К счастью, рукопись была найдена, и роман Чернышевского увидел свет. Чаянов, таким образом играет не только литературными традициями (сочетание разных жанров и направлений), но и упоминаниями о литературном быте классической русской литературы. Помимо прочего, автор вновь делает персонажем литературной игры своего двоюродного брата Сократа Клепикова, известного библиофила и профессионального

---

<sup>1</sup> Ким Сонг Иль Русская литературная утопия первой четверти двадцатого века. Автореф. дис. на соиск. степ. канд. филол. н. СПб., 1998. С. 13.



библиографа (отсюда становится понятным, почему рукописи необходимо вернуть именно ему).

Не менее любопытны названия глав «Путешествия...», структура которых напоминает подзаголовки «Венецианского зеркала». В таких витиеватых, «старомодных» заглавиях ощущается стилизаторское начало: «Глава девятая, которую молодые читательницы могут и пропустить, но которая рекомендуется особому вниманию членов Коммунистической партии», «Глава десятая, в которой описывается ярмарка в Белой Колпи и выясняется полное согласие автора с Анатолем Франсом в том, что повесть без любви — то же, что сало без горчицы» и др. Подобные подзаголовки встречаются в зарубежной литературе XVIII — XIX вв. (новеллы Гофмана, «Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Путешествие Гулливера» Д. Свифта).

Подзаголовки Чайнова призваны не только пересказать содержание (хотя иногда они могут вовсе его не касаться), но и охарактеризовать его, обозначить цель высказывания. Разумеется, писатель не обходится здесь без иронии, и серьезные по настроению главы, например, где Алексей и Минин вступают в спор, могут называться так: «Глава шестая, в которой читатель убедится, что в Архангельском за 80 лет не разучились делать ванильные ватрушки к чаю».

В целом интертекстуальное разнообразие «Путешествия» позволяет сделать вывод о том, что в данном случае форма существует в абсолютном согласии с содержанием: многочисленные упоминания и отсылки к разным литературным кодам соответствуют принципам устройства крестьянской утопии, которая вобрала в себя весь мировой опыт культуры, став «русифицированным Вавилоном».

Несмотря на то, что большинство романтических повестей было написано после «Путешествия», эти тексты объединяют некоторые общие детали и сюжетные ходы. Перемещение Алексея во времени и пространстве роднит утопию с повестью «Венецианское зеркало», где герой, тоже Алексей, фантастическим образом оказывается в зеркальном пространстве. В

«Путешествии» герой перемещается во время чтения книги Герцена «С того берега»: «Книга Герцена вдруг с треском захлопнулась сама собой, и пачка фолиантов *in octavo* и *in folio* упала с полки. <...> В комнате удушливо запахло серой. Стрелки больших стенных часов завертелись все быстрее и быстрее и в неистовом вращении скрылись из глаз. Листки отрывного календаря с шумом отрывались сами собой и взвивались кверху, вихрями бумаги наполняя комнату. Стены как-то исказились и дрожали»<sup>1</sup> (С. 223).

В «Венецианском зеркале» герой похожим образом оказывается в некоем измерении, где происходит его последний поединок с двойником: «Он взял руки толстый том, на корешке которого стояло слово “*Oculto*”, и не успел отстегнуть застежку переплета, как книга раскрылась, вырвалась из его рук и закружилась волчком, стала вертеться по комнате, теряя страницы и разбрасывая окружающие предметы» (С. 293). Если в «Венецианском зеркале» своего рода проводником в другой мир служит книга по оккультизму, то в утопии такую функцию на себя берут сочинения Герцена. Названные Алексеем пророческими, они приобретает инфернальный оттенок и переносят героя в крестьянскую утопию.

В соответствии с жанровыми задачами утопии Москва в крестьянской стране описывается как «заполненный садами город-пигмей»<sup>2</sup>. В сущности замкнутое пространство утопии мыслится как эдем, где Алексей оказывается неприкаянным: «Первородный грех его самозванного рождения связывал его по рукам и ногам, настоящее же его имя, очевидно, в царстве крестьянской утопии было равносильно волчьему билету» (С. 257). Однако любовь к Катерине делала чуждый ему мир утопии немного ближе и роднее. Любопытно, что пейзаж в сцене, где начинается роман Алексея и Катерины, изображен наподобие райского сада, где пребывали Адам и Ева: «Над землей, совершенно черной и вспаханной, четкими рядами поднимались кроны

---

<sup>1</sup> Здесь и далее текст цитируется по изданию: Чаянов А. В. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии // Московская гофманиада. М., 2006. С. 219 – 274. Ссылки приводятся в тексте.

<sup>2</sup> Михаленко Н. В. Пролетарский рай и крестьянский эдем — утопии В. В. Маяковского и А. В. Чаянова. С. 73.

яблонь с ветвями, изогнутыми, как на старинной японской гравюре, и отягаченными плодами. Крупные, красные и душистые яблоки и стволы белые, намазанные известью, насыщали воздух запахом плодородия, и ему казалось, что запах этот просачивается сквозь поры обнаженных рук и шеи его спутницы» (С. 257).

Отсылка к райскому саду, где все дышит плодородием не случайна: сельское хозяйство является основополагающим в стране крестьянской утопии, где плодородие земли оказывается необходимым фактором развития государства.

Десятая глава, в которой описывается близость Алексея и Катерины, заканчивается словами: «Так началась его утопическая любовь» (С. 256). Понятие «утопическая» здесь неоднозначно: с одной стороны, это любовь, которая возникла в утопической стране. С другой стороны, утопия (в переводе с греч. — место, которого нет) включает в себе семантику нечто неземного, нездешнего. Отчасти понятие «утопическая любовь» вступает в диалог с «конечным женственным» из повести «История парикмахерской куклы», которая уже была написана к моменту создания «Путешествия». Такое изображение любовного сюжета роднит утопию и первую романтическую повесть Чаюнова.

Как и в других повестях, в утопии присутствует дуализм женских персонажей. Катерина и ее сестра Параскева изображаются совершенно не похожими друг на друга, как близнецы Генрихсон в «Истории парикмахерской куклы». В Катерине сочетается детскость и мужество (в финале читатель узнает, что она является предводителем эскадрона), а Параскева — заботливая девушка, которая любит заниматься домашним хозяйством и увлекается искусством. Несмотря на то, что герой очарован обеими сестрами, он все же выбирает Катерину.

Сцены, изображающие семейную жизнь Мининых, созвучны другим повестям, где воспевается тихий уют семейной жизни («Венедиктов», «Юлия»). Эту мысль подтверждает «Глава седьмая, убеждающая всех

желающих в том, что семья есть семья — и всегда семьей останется» (С. 237).

Наконец, в «Путешествии», как и в нескольких других повестях, часть действия происходит в паноптикуме, в игровом пространстве, где происходят сдвиги в семантическом поле сюжета. После того, как Минины увидели в паноптикуме бюст, похожий на Алексея, их отношение к гостю изменилось, а сам Алексей вскоре был арестован. В этом эпизоде также слышны отголоски романтической темы двойничества, свойственной другим текстам Чаянова.

Итак, «Путешествие...» Чаянова, стоящее особняком среди романтических повестей Чаянова, отчасти вписывается в контекст «московской гофманиады». Несмотря на отсутствие в утопии инфернального, текст роднит фантастическое перемещение героя в пространстве, расстановка персонажей (герой, делающий выбор между двумя женщинами), воспевание домашнего быта, а также романтические мотивы двойничества.

## Заключение

В настоящем диссертационном исследовании была рассмотрена поэтика прозы А. В. Чаянова. Повести «История парикмахерская кукла» и «Венецианское зеркало» изучались нами с точки зрения ключевого мотива — семантики зеркала. Анализ показал, что зеркало в прозе Чаянова определяет композицию и хронотоп повестей. Зеркальная композиция «Истории парикмахерской куклы» поддерживается сюжетной отсылкой этого текста к «Евгению Онегину», сюжет которого также основан на зеркальной симметрии.

Зеркальность в чаяновской повести прослеживается не только на сюжетном уровне, но и на персонажном и детальном уровнях. Композиция «Венецианского зеркала» однолинейна, и события этой повести не дублируют друг друга. Здесь зеркало является центральным образом, организующим сюжет и даже время-пространство.

Основопологающим конфликтом этих повестей является противостояние «живого» и «неживого»: восковые куклы сестер Генрихсон в «Истории парикмахерской куклы» вытесняют свой прообраз и тем самым разрушают дуализм женских персонажей. В «Венецианском зеркале» двойник Алексея намеренно меняется с ним местами, оставляя настоящего Алексея в зеркальном заточении. Впрочем, конфликт «живого» и «неживого» в этой повести разрешается в пользу нефикционального.

Повести также объединяет хронотоп: во-первых, часть действия обоих текстов происходит в Венеции, на родине карнавала (отсюда в прозе Чаянова возникают следы народно-смеховой культуры). Во-вторых, повести объединяет время действия: в отличие от других произведений Чаянова, оно не задано конкретно, и его определение возможно лишь по упоминаниям разных исторических реалий. Такая временная условность является художественным методом Чаянова. В «Истории парикмахерской куклы» упоминается осада Вердена, которая происходила в 1916 г. Таким образом, действие этой повести происходит накануне Октябрьской революции, однако

никаких упоминаний о предреволюционной атмосфере этого времени в повести нет. Вероятно, такая временная условность является следствием художественной задачи Чаянова, которая состояла в создании автономного художественного мира, не подражающего действительности, а живущего по своим собственным законам. Повести, определенные писателем как романтические, доказывают это утверждение: в сущности, создаваемый Чаяновым космос оказывается тем экзотическим для современной ему литературы пространством, куда автор совершает романтический побег.

Следующие три повести «Венедиктов», «Бутурлин» и «Юлия» были рассмотрены в контексте «московской гофманиады». Несмотря на значительные отличия (время действия, сюжетные схемы, литературные источники) эти тексты объединяет ориентация Чаянова не только на Гофмана (хотя отсылки к Гофману довольно косвенные), но главным образом на русскую романтическую литературу.

В повести «Венедиктов» сквозной для всего творчества Чаянова сюжет подчинения человеческих душ одному герою изображается с отсылкой к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». В повести «Бутурлин» этот сюжет автор выстраивает, опираясь уже на схемы готического и авантюрного романа. В «Юлии», завершающем тексте «московской гофманиады», писатель использует прием обмана читательских ожиданий: в контексте чаяновской прозы герой повести, карлик, воспринимается как злой колдун, однако в финале он превращается в несчастного старика, вызывающего сострадание.

Таким образом, последняя романтическая повесть Чаянова строится на отсылках к литературе сентиментализма, начиная с заглавия, заканчивая сюжетом, где неприятному на вид персонажу не чуждо ничто человеческое. «Юлия», оканчивающаяся на печальной ноте, служит символическим завершением текста «московской гофманиады». С гибелью inferнального, которую олицетворяет самоубийство карлика, завершается «московский текст» Чаянова. Таким образом, можно говорить об однородности

художественного мира писателя, где исчезновение одного компонента влечет за собой гибель всего изображаемого мира.

Социально-фантастическая утопия «Путешествие», эскипицирующая теоретические взгляды Чаянова на экономическое и культурное устройство государства, также встраивается в контекст романтических повестей. С повестями Чаянова утопию роднит как фантастическая составляющая (перемещение героя в будущее), так и любовная линия Алексея и Катерины. Игровое пространство балагана, общее для большинства текстов, характерно и для утопии. Здесь возникают и свойственные романтическим повестям Чаянова мотивы двойничества.

Комплексный анализ чаяновской прозы показал, что романтические повести и утопия образуют автономный однородный художественный мир, не подражающий действительности, а живущий по своим собственным законам. Такая особенность прозы Чаянова роднит его произведения с литературой Золотого века.

По мысли М. Н. Виролайнен, «Золотой век» — это «эпоха главенства поэзии, свободной от служебных задач, обращенных на самое себя и самое себя рефлектирующей. Это эпоха, когда поэзия создает свой собственный язык, резко выделенный на фоне общеупотребительного, и свой собственный автономный мир ею же сотворенных денотатов, обладающих достоверным онтологическим статусом»<sup>1</sup>.

Конечно, в отношении Чаянова речь идет не о поэзии, а о прозе, однако во многом она созвучна фантастической прозе Золотого века, которая также является неотъемлемой частью этого литературного феномена: «Показательно, например, что русская фантастическая повесть, то есть повесть, рисующая независимый от эмпирической реальности мир, возникает

---

<sup>1</sup> Виролайнен М. Н. «Золотой век» как литературный феномен // Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон: К 85-летию Ларисы Ильиничны Вольперт: В 2 ч. Тарту, 2011. Ч. 1. С. 39.

в эпоху Золотого века и сходит на нет вместе с ним»<sup>1</sup>. В текстах этого периода «созидание автономного онтологически достоверного мира часто сопровождается самоописанием или рефлексией этого творческого акта»<sup>2</sup>. Это свойственно и прозе Чаянова: псевдоним писателя, ботаник Х., создает некую дистанцированную от писателя авторскую инстанцию, представляющую за создаваемый им мир «московской гофманиады». Аналогичная авторская установка прослеживается в названиях глав повестей: «Глава третья, сравнительно спокойная, дающая передышку автору, героям повести, а также читателям» («Венецианское зеркало»), «Глава четвертая, продолжающая третью и отделенная от нее только для того, чтобы главы не были очень длинными» («Путешествие»). Такая «надтекстовая» позиция автора подтверждает его созидательную ипостась.

Наконец, стремление Чаянова оформить текст в соответствии с определенной жанровой традицией (готический и авантюрный роман, сентиментальная повесть, модернистский текст в духе В. Брюсова) говорит о попытке писателя возродить парадигмальное мышление, которое вновь роднит чаяновские «стилизации» с Золотым веком, в рамках которого существенное значение имела жанровая парадигма. Вероятно, это особенность чаяновской поэтики объясняется психологической попыткой писателя внести ясность и рационализм в контекст современной ему непростой культурной, исторической и политической ситуации.

Диссертационное исследование показало, что проза Чаянова сочетает в себе комплекс романтических тем и мотивов, разработанных как в серьезном, так и ироничном тоне, отсылающих к классическим текстам русской литературы. С одной стороны, такая каталогизация говорит в пользу концепции о Чаянове-стилизаторе. С другой стороны, как и любое литературное явление, прозу Чаянова нельзя исключать из контекста

---

<sup>1</sup> Там же. С. 38.

<sup>2</sup> Там же. С. 37.



современной ему культуры. В таком случае чаяновские стилизации получают вполне понятное объяснение.

В постреволюционной культуре 1920-х годов слово служит инструментом созидательным, призванным на строительство нового мира (авангардная поэзия, поэзия пролеткульта) или же имеет агитационную функцию. В таком контексте проза Чайнова, организованная по законам поэтики Золотого века, где главенствующим принципом является пушкинская формула «поэзия ради поэзии», оказывается той экзотичной страной, куда Чайнов, как романтический герой, совершает побег. Таким образом, можно говорить о двух ипостасях Чайнова: Чайнов-экономист не эмигрировал после революции и принимал активное участие в жизни нового государства, однако Чайнов-писатель, напротив, игнорирует современный ему контекст литературы, что в какой-то мере делает его внутренним эмигрантом.

Перспективы дальнейшего исследования можно наметить в нескольких направлениях. В первую очередь нуждаются в осмыслении и включении в общий контекст творчества А. В. Чайнова его лирика, драма и кинодраматургия.

Необходим также серьезный культурно-исторический комментарий ко всем текстам Чайнова, так как существующие комментарии лапидарны и явно недостаточны.

Наконец, наиболее любопытными и важными представляются архивные поиски, хотя трагическая судьба А. В. Чайнова делает обнаружение новых материалов весьма проблематичным.

## Библиография

Художественная литература:

1. Брюсов В. Я. В зеркале // Огненный ангел: Роман, повести, рассказы. СПб., 1993. С. 148 – 156.
2. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М., 2002. С. 212 – 366.
3. Макаров П. И. Картина Парижа в правление Робеспьера // Макаров И. П. Сочинения и переводы. М., 1817. Т. 2. Ч. 3. С. 51 – 65.
4. Макаров П. И. Письма из Лондона // Ландшафт моих воображений. М., 1990. С. 500 – 516.
5. Сомов О. М. Приказ с того света // Сомов О. М. Купалов вечер. Киев, 1991. С. 260 – 268.
6. Чайнов А. В. История парикмахерской куклы и другие сочинения Ботаника Х. NY, 1989.
7. Чайнов А. В. «Песенки из арлекинады “Гераневый цветок”» // Чайнов А. В. Московская гофманиада. М., 2006. С. 20- 22.
8. Чайнов А. В. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии // Чайнов А. В. Московская гофманиада. М., 2006. С. 217 – 274.

Критика, научная литература и другие источники:

1. А. Б. [Бахрах А. В.] Венедиктов // Дни. 1923. №96. 22 февраля. С. 11.
2. Абашев В. Музей как топос популярной культуры // Топографии популярной культуры. М., 2015. С. 322 – 338.
3. Ануфриев А. Е. Русская проза первой трети XX века между утопией и антиутопией. Киров, 2012.

4. Байбурин А. К. Этнографический музей: семиотика и идеология // Неприкосновенный запас. 2004. №1 (33). С. 81 – 86.
5. Балязин В. Н. Профессор Александр Чаянов. 1888 – 1937. М., 1990.
6. Бахрах А. В. Мой приятель «Ботаник Х.» // А. В. Чаянов. История парикмахерской куклы и другие сочинения Ботаника Х. NY., 1982. С. 7 – 16.
7. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М, 1975.
8. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
9. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народно-смеховая культура. М., 1965.
10. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001.
11. Блюм А. В. Запрещенные книги русских писателей и литературоведов. 1917 – 1991: Индекс советской цензуры с комментариями. СПб., С., 2003.
12. Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж, 2004.
13. Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века). Воронеж, 1977.
14. Букс Н. Парикмахерский код в русской литературе XX века // Интерпретация и авангард. Новосибирск, 2008. С. 235 – 247.
15. Вайскопф М. Я. Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М., 2012.
16. Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002.
17. Вельдина О. Два Чаянова // Завтра. 1997. №32 (193). 12 августа. С. 4.

18. Виролайнен М. Н. «Золотой век» как литературный феномен // Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон: К 85-летию Ларисы Ильиничны Вольперт: В 2 ч. Тарту, 2011. Ч. 1. С. 32 – 39.
19. Вулис А. З. Литературные зеркала. М., 1991.
20. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. М., 1999.
21. Герасимов И. В. Душа человека переходного времени. Случай А. В. Чаянова. Казань, 1997.
22. Герасимов И. В. Творчество А. В. Чаянова в отечественной и зарубежной историографии: Автореф. на соиск. учен. степ. к. ист. н. Казань, 1998.
23. Григорьева Л. П. Романтические повести А. В. Чаянова. К вопросу о прагматических стратегиях автора. [Электронный ресурс] // Sworld. URL: <http://www.sworld.com.ua/konfer36/408.pdf> [Дата обращения 14.03.17].
24. Дарьялова Л. Н. Русская литература XX в. после Октября. Динамика размежеваний и схождений. Типы творчества (1917 – 1937). Калининград, 1998.
25. Домников С. Д. Мироззрение Александра Васильевича Чаянова. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. ист. наук. М., 1994.
26. Заваркина М. В. «Кулацкая утопия» А. Чаянова и «кулацкая хроника» А. Платонова // Пушкинские чтения. 2013. №18. С. 41 – 48.
27. Завгородняя Г. Ю. Стилизация в русской прозе XIX – нач. XX века. Автореф. на соиск. учен. степ. д. филол. н. М., 2010.

- 28.Золотинкина И. А. Неизданная книга ботаника Х. История одного иллюстрированного цикла художника Алексея Кравченко // Наше наследие. 2006. №77. С. 106 – 113.
- 29.Кабанов В. В. Краткий биографический очерк // Чайнов А. В. Крестьянское хозяйство. Избранные труды. М., 1989. С. 6 – 25.
- 30.Кожуховская Н. В. Автор и герой в романтических повестях А. Чайнова // Вестник Череповецкого государственного университета. 2016. №3. С. 37 – 43.
- 31.Ким Сонг Иль Русская литературная утопия первой четверти двадцатого века. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. филол. н. СПб., 1998.
- 32.Левит Т. М. Гофман в русской литературе // Э. Т. А. Гофман. Собр. соч. М., 1930. Т. 4. С. 335 – 371.
- 33.Ласунский О. Г. Чайновские издания // Власть книги. М., 1980. С. 178 – 189.
- 34.Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Об искусстве. СПб., 1998. С. 645 – 649.
- 35.Малкина В. Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX – нач. XX века. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. филол. н. М., 2001.
- 36.Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. М., 1995.
- 37.Маркович В. М. Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820 - 1840 гг.). Л., 1991. С. 5 - 47.
- 38.Маркович В. М. Загадки лермонтовского романа // Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. СПб., 2012. С. 5 – 26.

- 39.Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.
- 40.Мильдон В. И. Санскрит во льдах, или возвращение из Офира. М., 2006.
- 41.Михаленко Н. В. Женские образы в мистических повестях Чайнова. [Электронный ресурс] // Информационный портал «Петр I». URL: <http://www.piter1.info/zhenskie-obrazyi-v-misticheskikh-povestyah-a-v-chayanova/> [Дата обращения 11. 05. 17].
- 42.Михаленко Н. В. Мистические повести А. В. Чайнова в контексте романтической традиции // Парадигма. 2016. №24. С. 110 – 120.
- 43.Михаленко Н. В. Пролетарский рай и крестьянский эдем — утопии В. В. Маяковского и А. В. Чайнова // Русская словесность. 2017. №1. С. 68 – 74.
- 44.Муравьев В. Б. Творец московской гофманиады // А. В. Чайнов Венецианское зеркало. М., 1989. С. 5 – 23.
- 45.Муравьев В. Б. Творец московской гофманиады // Чайнов А. В. Московская гофманида. М., 2006. С. 275 – 302.
- 46.Н. М. Ив. Кремнев. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии [рецензия] // Новая русская книга. 1922. №11 – 12. С. 23.
- 47.Никитин Е. Н. Одно из чайновских изданий // Библиофилы России. Т. 5. М., 2008. С. 286 -296.
- 48.Орловский П. [Воровский В. В.] Предисловие // Иван Кремнев. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. М., 1920. С. 2 – 14.
- 49.Пави П. Словарь театра. М., 1991.

50. Павлова О. А. «Путешествие брата моего Алексея в страну крестьянской утопии» А. Чаянова как метаутопия: синтез мифологем Просвещения и Ренессанса // Вестник ВолГУ. 2005. Серия 8. Вып. 4. С. 30 – 38.
51. Павлова О. А. Хронотоп «московских повестей» А. В. Чаянова и городской миф // Вестник ВолГУ. 2003 – 2004. Серия 8. Вып. 3. С. 45 – 53.
52. Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев. СПб., 1999.
53. Ратке И. Р. Оппозиция «живое – мертвое» в повестях А. В. Чаянова // Литература в диалоге культур. № 5. Р. н. д., 2007. С. 191.
54. Реброва-Харизоменова Е. А. С. А. Харизоменов // Каторга и ссылка. 1924. №4 (11). С. 263.
55. Сербиненко В. В. «Словом, все было по-хорошему» // Новый мир. 1989. №12. С. 254 – 256.
56. Смиренский Б. В. Подражательные повести // Лицо и маска. М., 1967. С. 66 – 69.
57. Солнцева Н. М. Пасьянсы профессора Чаянова // Москва. 1990. №3. С. 194 – 199.
58. Сталин И. В. К вопросам аграрной политики в СССР: Речь на конференции аграрников-марксистов 27 декабря 1929 г. // Сочинения: В 18 т. Т. 12. М., 1949. С. 141 – 172.
59. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970.

- 60.Цивьян Т. В. «Рассказали страшное, дали точный адрес...» (к мифологической топографии Москвы) // Лотмановский сборник. Т. 2. М., 1997. С. 599 – 614.
- 61.Чаянов В. А. Жизнь и деятельность Александра Васильевича Чаянова. М., 2008.
- 62.Чертков Л. Н. Чаянов как прозаик // А. В. Чаянов. История парикмахерской куклы и другие сочинения Ботаника Х. NY., 1982. С. 17 – 42.
- 63.Шабалина Т. Трикстер. [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Кругосвет» [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/TRIKSTER.html?page=0,1](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/TRIKSTER.html?page=0,1) [Дата обращения 16. 05. 17].
- 64.Шулова Я. Б. Образ города в «Петербурге» А. Белого и в московских повестях А. В. Чаянова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2012. №1. С. 103 – 108.
- 65.Янгиров Р. М. К истории одной киноутопии А. Чаянова и А. Брагина // Киносценарии. 1989. №5. С. 154 – 163.
- 66.Maguire M. Stalin's ghosts. NY., 2012.