



УДК 821.161.109-31+929Чаянов

Кукла и ее двойник («История парикмахерской куклы» А. В. Чаянова, 1918)

Е. В. Тырышкина

Тырышкина Елена Викторовна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе, Новосибирский государственный педагогический университет, elena.tyryshkina@gmail.com

В статье рассматриваются трансформация и функционирование сюжета «Пигмалион и Галатея» в повести А. В. Чаянова. Специфика повести заключается в многомерной игре с мифами (Афродита, Медуза Горгона, Изида) и литературными традициями (Дж. Казанова, И. В. Гете, Л. Тик, Э. Т. А. Гофман, Г. Гейне, А. Блок и др.), а структурные уровни текста подчинены принципу зеркального удвоения. Известный тезис О. Фрейдберга о том, что «идея куклы параллельна идее божества-актера-покойника», в произведении А. В. Чаянова получает своеобразное воплощение в неоромантическом/декадентском варианте: мир – это дьявольский театр, где меняются роли и маски по законам вечного повторения.

Ключевые слова: А. В. Чаянов, «История парикмахерской куклы», сюжет Пигмалиона, двойничество, неоромантизм/декаданс.

**A Doll and Its Counterpart (*The Story of a Barber Doll*
 by A. V. Chayanov, 1918)**

Е. В. Тырышкина

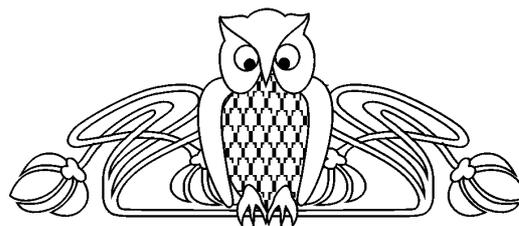
Elena V. Tyryshkina, <https://orcid.org/W-2515-2017>, Novosibirsk State Pedagogical University, 28 Vilyuyskaya St., Novosibirsk 630126, Russia, elena.tyryshkina@gmail.com

The paper considers the transformation and functioning of the plot about Pygmalion and Galatea in the story written by A. V. Chayanov. The story is a multidimensional play with myths (of Aphrodite, Medusa, Isis), and with the literary traditions represented by G. Casanova, J. W. Goethe, L. Tieck, E. T. A. Hoffmann, H. Heine, A. Blok, etc. The structural levels of the text are subject to the principle of mirror doubling. The well-known idea of O. Freidenberg that “the idea of a doll is parallel with the idea of a deity-actor-corpse” is manifested in A. V. Chayanov’s work in its classical triple unity in its neo-romantic/decadence variant. The world is the devil’s theater, in which roles and masks alternate according to the law of perpetual iteration.

Keywords: A. V. Chayanov, *The Story of a Barber Doll*, plot about Pygmalion, duality, neo-romanticism/decadence.

DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-3-341-345>

Повесть А. Чаянова уже попадала в поле зрения литературоведов – в связи с мотивом двойничества/зеркальности, исследованием функций венецианского топоса в русской литературе¹, любви к витринному манекену (отдельные упоминания по аналогии с «Серым автомобилем» А. Грина)², а также в контексте «парикмахерского кода»³. В предисловии к из-



дание повестей А. В. Чаянова 1989 г. говорится о традициях немецкого и отечественного романтизма, с акцентированием важности русской романтической традиции XIX в. в этой повести, что довольно спорно⁴. Относительно недавно появилась публикация «Флейты-позвоночника» В. Маяковского, где в комментариях А. Россомехина указывается на то, что прототипом главного героя «ИПК» архитектора Владимира М. был знаменитый поэт Владимир Маяковский, и сюжет повести обыгрывает всем известный любовный треугольник на новый лад⁵.

Уже после первого беглого прочтения становится ясно, что весь текст – это игра с литературными и мифологическими клише. Основной сюжет строится на трансформации сюжета «Пигмалион и Галатея», где эротическая линия усилена, что довольно типично, по мнению J. Cohen⁶: «Вдруг он остановился как вкопанный. Знакомое чувство приближения волнующей страсти содрогнуло все его существо. Перед ним была “Большая московская парикмахерская Мастера Тютина”, сквозь тусклое стекло большого окна которой на него глядела рыжеволосая восковая кукла»⁷. Но страсть, внушенная восковым бюстом в витрине парикмахерской, приводит не к его оживлению в прямом смысле слова, а к долгим поискам оригинала, девушки по имени Берта, одной из сиамских близнецов. Само имя красавицы очевидным образом отсылает к новелле Л. Тика «Белокурый Экберт». Это подтверждается и сюжетной линией несчастной любви скульптора Проспера, закончившейся его смертью, когда он узнает, что является братом Берты, актуализируется мотив инцеста, столь характерный для готики и позднего романтизма.

Архитектор Владимир М., именуемый также Вольдемаром, стареющий ловелас (в тексте он прямо называется Казановой), долго и безуспешно ищет живой оригинал восковой куклы. Оказывается, что кукол было две – это копии/портреты сестер, сиамских близнецов Генрихсон (вторая была отделена и украсила также витрину парикмахерской зятя Тютина, Королькова): «Тютин, пополам с зятем, державшим парикмахерскую в Серпухове, приобрели, в зачет долгов Шантреновых, сестер-близнецов и, разведив их лобзиком, украсили окна своих заведений»⁸.

Владимир М. покупает оба бюста и постоянно возит их с собой. После долгих безуспешных поисков он, наконец, находит сестер в Ве-



неции, они выступают в балагане/паноптикуме с танцами в египетских костюмах. Связь с одной из сестер, Бертой, в облике которой отчетливо отразилось все «конечно женственное»⁹, заканчивается трагически: Берта умирает при родах, сестру Китти отделяют от ее тела. Вольдемару по просьбе Китти сообщают о смерти обеих сестер и его дочери. Он, совершенно измученный, совершит еще одно путешествие в Венецию, где опять увидит восковых кукол в витрине роскошной парикмахерской, забытых им в прошлый его приезд в гостинице. О его смерти прямо не говорится, но в финале повести, где показана его квартира в состоянии полного запустения, ясно, что его уже нет в живых.

А. В. Чайнов посвящает свою повесть Э. Т. А. Гофману, хотя имя главной героини очевидным образом отсылает, как уже было сказано выше, к Л. Тику. В данном случае актуализируется весь пласт литературы немецкого романтизма, где обыгрывается так и или иначе любовь к кукле/статуе и двойничество в различных вариантах: Э. Т. А. Гофман «Песочный человек», «Автоматъ», А. фон Арним «Изабелла Египетская», «Рафаэль и его соседки», Г. Гейне «Флорентийские ночи» и др. Заметим, что героини повести по национальности немки. Линия Казановы и пространство Венеции как основное место драмы выражены в тексте эксплицитно, но аллюзии на судьбу Дон-Жуана, для которого последняя любовь заканчивается смертью, также заслуживает внимания (мотив губительной статуи)¹⁰. Можно высказать гипотезу и о влиянии повести Ж. Казотта «Влюбленный дьявол», где также топос Венеции связан с любовью как демоническим наваждением, театрализацией.

Восковая кукла – типичный персонаж модернистской литературы начала XX в., где обыгрывается проницаемая граница между жизнью и смертью в пространстве паноптикума. Самые известные произведения – «Клеопатра» А. Блока, «Кабинет восковых фигур» Г. Майринка, где фигурируют и зловещие близнецы, созданные из одного ребенка. Представляют интерес и тексты эпигонов, например рассказ А. Бежецкого «Музей восковых фигур», опубликованный в 1914 г. Действие происходит в театре на представлении балета «Коппелия», где герой встречается с таинственной красавицей, назначающей ему свидание в музее восковых фигур. Там он не всегда может отличить кукол от живых людей, попадает на бал автоматов и становится очевидцем декапитации/казни красавицы. Все оказывается в конечном итоге иллюзией и сном главного героя. Неизвестно, был ли знаком А. Чайнов с этим произведением, но в данном случае следует учитывать единый типологический контекст.

Сиамские близнецы – сестры Генрихсон – еще при жизни становятся моделью для восковых копий. В связи с врожденным уродством (в сочетании с красотой лиц) их место в цирке/ба-

лагане/паноптикуме – маргинальном пространстве не только социума, но и на границе жизни и смерти, это пространство зловещего карнавала. При этом паноптикум, который принадлежит хозяину сестер, называется «Всемирная панорама», весь мир видится пародийным и при этом символическим собранием уродливых, странных, мрачных экспонатов: «Ища убить минуты ожидания, Владимир углубился в рассмотрение выставленных фигур. Ему, казалось испытывавшему все на свете, ни разу не случилось бывать в паноптикуме, и он с любопытством новизны рассматривал наивные фантомы. Его поразила “Юлия Пастрана, родившаяся в 1842 году и жившая вся покрытая волосами подобно зверю до смерти”, “Венера в сидячем положении” и длинный ряд восковых портретов бледных знаменитостей, начиная Джеком Потрошителем, кончая Бисмарком и президентом Феликсом Фором. Он опустил гривенник в какое-то отверстие и тем заставил мрачного самоубийцу увидеть в зеркале освещенное изображение изменившей ему невесты»¹¹.

Восковая маска/восковой манекен являются субститутами, осциллирующими на границе жизнеподобия, создающими пугающую иллюзию. И в данном случае функции восковых подобий не сводятся лишь к обычному удвоению, копированию живого оригинала (а сестры уже представляют собой монструозное тело, избыточно удвоенное). Как отмечает Д. Федяй, «герменевтика прозрачной (незримой) преграды в истории культуры, большей частью, оперирует представлениями и понятиями о низшем и высшем, о добре и зле, о достигаемом и недостижимом»¹². Восковой двойник за стеклом, преградой – это и обитатель мира мертвых, и статуя божества. Куклы названы рыжеволосыми Афродитами, Владимир в своих путешествиях будет постоянно возить с собой «ящик с красавицами/восковыми красавицами», подобно тому, как возят священную статую или – тело покойного.

Берта – воплощение «конечно женственного», сама того не желая и не ведая, отчасти является куклой, носит в себе своего inferнального двойника: «Ее лицо было даже менее красиво, чем спокойное классическое лицо Китти. Но какая-то пряность, какая-то недосказанная тайна пропитывала все ее существо. Казалось, будто все, что она говорит и делает, было не настоящим, нарочным, произносимым только из учтивости к собеседнику и мало интересным ей самой. Ее кажущаяся оживленность была холодна, и огромные глаза часто заволакивались тусклым свинцовым блеском. Казалось, что где-то там, вне наблюдения собеседника, у нее была иная жизнь, завлекательная, глубокая своим содержанием»¹³. Принцип удвоения, подобия, всегда подразумеваемый, когда речь идет о кукле или манекене, многократно усилен на всех уровнях текста. Мало того, что кукольный двойник обитает в



теле Берты, но и внешне она описывается так, словно ее тело сделано из металла, как тело статуи: «Знакомые змеи бронзовых волос ниспадали на роскошные формы зеленоватого опалового тела, черные глаза Берты растворили его душу, а красный рот дышал сладострастной улыбкой»¹⁴.

Итак, куклы названы Афродитами, где по логике вещей одна – Пандемос (Берта), а другая Уралия (Китти) в несколько смягченном варианте. Однако Афродита – это не единственное имя, которое они получают: «Освобожденные от бумаги рыжеволосые медузы горгоны блеснули на солнце своими бронзовыми косами, и глубокий взор снова упал в самую глубину души московского архитектора»¹⁵. Взгляд Медузы можно выдержать лишь в зеркале (щит Персея), первоначально Владимир смотрит на восковые бюсты в витрине парикмахерской, они находятся в пространстве зазеркалья (в «инопространстве», по терминологии С. Зенкина). Недолгое равновесие между мирами смерти и жизни обеспечено сохранностью магического предмета – круглого зеркала, которое однажды разбивает Берта, после чего сюжет стремительно движется к финальной катастрофе.

Связь Владимира с Бертой оказывается невольным браком с inferнальным божеством¹⁶. Афродита Пандемос, Медуза Горгона, наконец, Изиды – имя Изиды не названо в повести, но восточные декорации и египетские костюмы, в которых выступают сестры, очевидным образом указывают и на эту традицию: «Молчаливые лакеи собрали его принадлежности и поставили на сцену двойной трон, сделанный в подражание египетскому стилю, и тотчас задвинули его ширмами с изображением ибиса, сфинксов и колоннами иероглифов... Перед его глазами мелькнули два обнаженных тела, едва прикрытые нагрудниками и поясами египетских танцовщиц»¹⁷. Любовная связь приводит к гибели, пусть и отсроченной, не только простого смертного, дерзнувшего переступить положенную черту, не подозревая об опасности, но и его возлюбленной, обладающей двойственной, потусторонней природой.

Изида – сестра и супруга Озириса, Медуза Горгона – одна из трех дочерей Форкиса и Кето (брата и сестры), мифологические сюжеты подсвечивают литературные, в том числе и по линии инцеста, где выдерживается все тот же принцип – повтора и редупликации. Этот принцип «вечного повторения» кодируется и отсылкой к живописи: «Директор-распорядитель фирмы “Папенгут и сын в Гейдельберге” оказался откормленным немцем лет на сорок пять, и держался весьма важно и снисходительно. Владимиру пришлось выслушать ряд сентенций о значении восковой скульптуры, о “Флоре” Леонардо да Винчи, хранящейся в Берлине в Кайзерфридрих-музее и стоящей на торговой марке фирмы Папенгут...»¹⁸. Речь идет о картине «Флора» кисти

Франческо Мельци (1491–1568/1570), «самого образованного и утонченного» ученика Леонардо да Винчи, до середины XIX в. картина считалась работой самого Леонардо. Существуют многочисленные варианты и копии «Флоры»¹⁹.

Сюжет Пигмалиона и Галатеи не только трансформируется в сюжет путешествия в поисках оригинала воскового подобия, знаменующий «оживление статуи», но и маркируется однозначной «вампирической» метафорой: «12 октября на перроне Александровского вокзала небольшая группа друзей, посвященных в перипетии нового романа московского Казановы, провожала Владимира с норд-экспрессом. Швейцар Григорий вместе с несессерами, саками и двумя чемоданами глобтроттер привез аккуратно упакованный ящик с восковыми красавицами... Друзья в стихах и прозе желали Владимиру влить горячую кровь в восковые жилы...»²⁰. Этот акт оживления «художником статуи» кодируется в тексте вещим сном, который снится Владимиру после первой же встречи с Бертой: «Всю ночь Владимира душили кошмары. Он задыхался в змеиных объятиях бронзовых кос. Влажные русалочьи руки обвивали его горящую шею, и терпкие, пьяные поцелуи впивались в его тело, оставляя следы укусов вампирьих зубов»²¹.

И создание, и «оживление» куклы оплачивается жизнью того, кто был исполнителем этой процедуры, в первый раз – скульптора Проспера Ван Хооте, изваявшего восковые бюсты сестер, восплававшего страстью к Берте. Во второй раз – жизнь Владимира, в которого, как кажется Китти, вселяется дух Проспера (опять прием удвоения): «На третий день наших венецианских гастролей утром, причесывая свои роскошные бронзовые волосы, Берта выронила и разбила круглое зеркало... Мы с ужасом посмотрели друг на друга. Из всех ужасных примет эта была наиболее верной. А вечером того же дня Подгурский привел к нам московского архитектора Вольдемара М., давно уже искавшего познакомиться с нами. 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. Отчетливо помню этот проклятый вечер и ночь, когда сердце Берты билось иначе, чем обычно, совсем как в памятные гейдельбергские дни. Казалось, дух Проспера ожил в этом северянине, казалось, тайная власть почившего несчастного брата над душой Берты была кем-то вручена этому бледному человеку с кошачьими манерами. Напрасны были мои слова и предупреждения, бессонные ночи и общие слезы, увлажнявшие общую подушку, и клятвы, даваемые на рассвете»²².

Строгая симметрия восковых кукол-близнецов нарушается вторжением в сферу не-живой, хоть и примитивно выраженной, челове-



ческой воли, что приводит к их разъединению. Судьбы сестер завершаются трагедией по принципу имитативной магии, магии невольной – их восковые двойники распиливаются, чтобы украсить витрины парикмахерских в провинции, а в финале повести хирургический нож разделит их тела. Однако зеркальная симметрия сиамских близнецов разрушается в двух сюжетных звеньях (судьба кукол и судьба сестер), чтобы вновь возродиться в третьем – зазеркальном, законном мире парикмахерской: «Владимир чувствовал себя манекеном, марионеткой, которую невидимая рука дергала за веревку... Когда он проснулся, было уже поздно... Где-то ворковали голуби, доносились всплески вод канала, оклики гондольеров и крики уличных продавцов. Все было ловеще повторно. Все трепетало в какой-то саркастической улыбке Рока. Владимир спустил ноги на ковер и медленно подошел к окну, поднял быстрыми движениями жалюзи и вздрогнул, содрогнувшись от ужаса. 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. Зловещие куклы смотрели в его опустошенную душу своими черными глазами, оттененными зеленоватым опалом тела и рыжими, почти бронзовыми змеями волос»²³. Парикмахерская – пространство, связанное с украшением, преобразованием, трансформацией, опасностью, вписано в пространство мира как дьявольского театра, где меняются роли и маски по законам вечного повторения.

Кукла, статуя, богиня не нуждается в своем телесном двойнике. Соотношение оригинал – копия (близнецы – и восковые бюсты) к концу повести переворачивается, куклы возвращаются в мир зазеркалья, восстанавливается утраченная симметрия, нарушенная человеческой волей. Человеческая жизнь, многочисленные судьбы живущих – лишь варьирование заданного неведомым провидением сценария, хождение по кругу.

Известный тезис О. Фрейденаберг о том, что «идея куклы параллельна идее божества-актера-покойника»²⁴, в повести А. В. Чаянова получает своеобразное воплощение, но все основные функции этой триады сохранены. На уровне фабулы автор черпает материал по преимуществу из наследия немецких романтиков, концепция повести тяготеет к декадансу: красота оборачивается своей inferнальной сущностью, персонажами, как куколовод марионетками, правит Рок.

Возникает закономерный вопрос – какое место занимает повесть А. В. Чаянова с точки зрения вторичных жанров? По ряду приведенных цитат можно говорить об элементах пародии, но основная тенденция – все же не комически-пародийная. А. Россомехин относит это произведение к стилизациям²⁵, что верно в самых общих чертах. Если

же обратиться к теоретическим разработкам, по мнению О. В. Зырянова, можно построить следующую типологию: «В оценке следующих вторичных текстов, расположенных по шкале *оригинальное* – *подражательное*, можно наметить сразу же несколько жанровых парадигм. 1. Жанровая стилизация. Возникает в ситуации эстетической дистанции между современным автором и неким авторитетным “образцом” того или иного литературного жанра. <... любая стилизация вторична...> 2. Жанровое пародирование. 3. Создание жанровых стереотипов. 4. Реконструкция жанрового эталона»²⁶. Согласно этой схеме, повесть А. В. Чаянова занимает промежуточное место между стилизацией и «жанровым стереотипом» (шаблонной модели неоромантической/декадентской повести). При этом создание шаблона является сознательной авторской интенцией, а не результатом графоманских опытов эпигона. Автор «Истории парикмахерской куклы» прибегает к самым известным, узнаваемым клише, настолько узнаваемым, что литературная «игра в жанр» очевидна. Специфика авторской стратегии этой игры как «обнажения приема» может быть предметом дальнейшего исследования.

Примечания

- 1 См.: *Меднис Н.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 198–206.
- 2 См.: *Плютова М.* Оживший манекен в новелле А. Грина «Серый автомобиль» // Ярослав. пед. вестн. 2013. № 4. Т. I (Гуманитарные науки). С. 221–223.
- 3 См.: *Букс Н.* «Парикмахерский код» в русской культуре XX века // Интерпретация и авангард : межвуз. сб. науч. тр. / под ред. И. Е. Лощилова. Новосибирск, 2008. С. 246–247.
- 4 См.: *Муравьев В.* Творец московской гофманианы // Чаянов А. Венецианское зеркало. Повести. М., 1989. С. 16.
- 5 См.: *Россомехин А.* Архитектор, ботаник и антрополог : скрытая рецепция «Флейты» в книге А. В. Чаянова // Сергеева-Кляцис А., Россомехин А. «Флейта-позвоночник» Владимира Маяковского : Комментированное издание. Статьи. Факсимиле. СПб., 2015. С. 51–67.
- 6 См.: *Cohen J.* Human Robots in Myth and Science. L., 1966. P. 61–67.
- 7 *Чаянов А.* Указ. соч. С. 29.
- 8 Там же. С. 30.
- 9 Там же. С. 29.
- 10 См.: *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике : Переводы. М., 1987. С. 145–180.
- 11 *Чаянов А.* Указ. соч. С. 32.
- 12 *Федяй Д.* Статуя в эдикуле и манекен в витрине : живое, неживое, оживающее // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 7 (57) : в 2 ч. Ч. 1. С. 181.
- 13 *Чаянов А.* Указ. соч. С. 43.



- ¹⁴ Там же. С. 42.
¹⁵ Там же. С. 35.
¹⁶ См.: *Зенкин С.* Французская готика : в сумерках наступающей эпохи // *Infernaliana*. Французская готическая проза XVIII–XIX веков. М., 1999. С. 12–13.
¹⁷ *Чайнов А.* Указ. соч. С. 41.
¹⁸ Там же. С. 34.
¹⁹ См.: Two Floras. About the Exhibition. 01.06.2016–04.09.2016. URL: http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/2016/twofloras/?lng (дата обращения: 01.12.2018).
²⁰ *Чайнов А.* Указ. соч. С. 34.
²¹ Там же. С. 43–44.
²² Там же. С. 48.
²³ Там же. С. 52–53.
²⁴ *Фрейдберг О.* Миф и театр. Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театральных вузов. М., 1988. С. 19.
²⁵ См.: *Россомахин А.* Указ. соч. С. 51.
²⁶ *Зырянов О.* Теоретическая модель «вторичного» литературного жанра // *Текст и тексты : межвуз. сб. науч. тр.* Новосибирск, 2010. С. 7–8.

Образец для цитирования:

Тырышкина Е. В. Кукла и ее двойник («История парикмахерской куклы» А. В. Чайнова, 1918) // *Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика.* 2019. Т. 19, вып. 3. С. 341–345. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-3-341-345>

Cite this article as:

Tyryshkina E. V. A Doll and Its Counterpart (The Story of a Barber Doll by A. V. Chayanov, 1918). *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2019, vol. 19, iss. 3, pp. 341–345 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-3-341-345>
