

Дечка Чавдарова  
«Кладбищенская тема» в постмодернистской  
интерпретации («Кладбищенские истории»  
Г. Чхартишвили — Б. Акунина)

---

Современная постмодернистская ситуация характеризуется специфическим соотношением «высокой» (классической) литературы с массовой культурой/литературой. Исследователи постмодернистских текстов (в том числе русских авторов) обращают специальное внимание на игру с классическими литературными произведениями, на их ироническое снижение, на особые проявления интертекстуальности. Объектом интереса литературоведов и исследователей современной литературной ситуации, в том числе массовой культуры, является и выступление некоторых авторов в двух культурных ролях — как создателей «серьезных» текстов под своим настоящим именем и текстов массовой литературы под псевдонимом. На этот феномен указывает например М. Черняк: «Обычно псевдоним не раскрывается, хотя в ряде случаев со временем обнаружится в рецензиях и интервью, а то и просто на обложке»<sup>1</sup>. В этом контексте занимает особое место книга «Кладбищенские истории», на чьей обложке стоят рядом имя и псевдоним автора — Г. Чхартишвили и Б. Акунин, вследствие чего снимается его анонимность. Такое проявление авторства входит в противоречие с идеей «смерти автора» и сближает бесконфликтно два «я» реального творца: филолога, философа и историка Г. Чхартишвили — и создателя проекта «Борис Акунин». Каждая из пяти глав в структуре

---

© TSQ № 44. Spring 2013. © Dechka Chavdarova, 2013.

<sup>1</sup> М. Черняк. Категория «автора» в массовой литературе. В: Феномен массовой литературы XX века. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2005, с. 152—178.

книги содержит философское эссе Г. Чхартишвили о кладбище в одном из больших городов мира и «кладбищенскую историю», происходящую на этом кладбище, авторства Б. Акунина. Значимо и то, что раздваивание образа автора превращается в объект комментария во вступительном «Разъяснении»: «[...]„и сам, подвластный общему закону, переменился я” — раздвоился на резонера Григория Чхартишвили и массовика-затейника Бориса Акунина, так что книжку дописывали уже вдвоем: первый занимался эссеистическими фрагментами, второй беллетристическими»<sup>2</sup>. Это разъяснение очерчивает «горизонт ожидания» читателя определенных жанровых конвенций и подсказывает место текстов двух авторских «я» в «высокой» или «массовой» литературе.

Георгий Чхартишвили называет себя тафофилом — любителем кладбищ. Своим влечением к созерцанию и изучению кладбищ он «воскрешает» модель прогулки на кладбище, присущую прежним культурным эпохам. Вместе с тем тексты эссе созвучны сильному интересу к кладбищу в современной русской культуре<sup>3</sup> (с ракурса чужой культуры отсутствие такого интереса в болгарской культуре является значимым минусом). Место кладбища в списке городских достопримечательностей и в культурном сознании русского знатока истории города раскрыто в одном высказывании кулинарными метафорами, сближающими образ смерти с пищей (сторонники Бахтина открыли бы карнавальные элементы в этом приеме): [...] гурманы москвоведения приведут гостей столицы, чтобы попотчевать их главной московской достопримечательностью — черным бронзовым Христом.

Автор размышляет о связи посиюстороннего с потусторонним, о вечной жизни («все, что когда-то было, и все, кто

---

<sup>2</sup> Б. Акунин. Кладбищенские истории. Москва, издательство АСТ—Астрель, 2005. Цитирование по электронной публикации.

<sup>3</sup> См. новую публикацию воспоминаний Немировича-Данченко 1921 года в 2001 году, книгу В. Ермонской, Г. Нетунахина и Т. Попова «Русская мемориальная скульптура», книгу Ал. Кобак и Ю. Пирютко «Исторические кладбища Петербурга», электронную публикацию Г. Михеева «Русское кладбище» и др.

когда-то жил, остается навсегда»), о вторжении суэты цивилизации в мир мертвых. Он противопоставляет старые кладбища новым на основе ощущения смерти и впечатления остановившегося времени: «Если хотите понять и почувствовать Москву, погуляйте по Старому Донскому кладбищу. В Париже проведите полдня на Пер-Лашез. В Лондоне съездите на Хайгейтское кладбище. Даже в Нью-Йорке есть территория остановившегося времени — Бруклинский Грин-Вуд». Рассуждения о стремлении «поймать ускользающее время» содержат осмысление собственного творчества: «Я заселяю свою выдуманную Россию персонажами, имена и фамилии которых нередко заимствованы с донских надгробий. Сам не знаю, чего я этим добиваюсь — то ли вытащить из могил тех, кого больше нет, то ли самому прокрасться в их жизнь».

Восприятие старых кладбищ Чхартишвили близко концепту «естественности и простоты», воплощенному в образе сельского кладбища из элегии предромантизма (Грея и Жуковского). Сравнение Донского кладбища с действующими кладбищами Москвы содержит оппозицию «цивилизация — природа»: «Старое Донское кладбище совсем не похоже на современных гигантов похоронной индустрии: там асфальт, а здесь засыпанные листьями дорожки [...]». Романтическое представление о смерти тематизируется в описании кладбища Грин-Вуд, в котором открывается воплощение идеи «истинного Элизиума, райского сада».

С семиотическим чутьем Чхартишвили улавливает в каждом кладбище знаки сущности данной культуры (при чем дистанцированный взгляд на чужую культуру помогает увидеть специфику, часто закрытую для ее представителей): буржуазность Хайгейтского кладбища, с которой контрастирует могила врага буржуазии Карла Маркса; образ Франции на кладбище Пер-Лашез, содержащий концепты *aventure*, *mystere*, *amour*; представление о смерти в американской культуре, закодированное в подзаголовке «Are You Ok, или Оптимистическая смерть» («Грин-Вуд — территория запланированной смерти, первая ласточка пресловутого *positive thinking*, того самого американского оптимизма, который так раздражает

иностранцев»); преодоление страха смерти в еврейской культуре, находящее выражение в образе кладбища на Масличной горе Иерусалима. («А на Масличной горе помпезности нет и в помине. Никаких скульптурных красот [...] повсюду лишь голая земля и камни — библейский 'прах и тлен'. При этом дело вовсе не в бесплодии почвы — вокруг зелени сколько угодно, но она вся за оградой. Значит, пустынность и непривлекательность задуманы, нарочиты»).

Тексты эссе соперничают с серьезными научными исследованиями своими наблюдениями над знаковостью и поэтикой надгробий и эпитафий: осмысление эпитафий на Донском кладбище как попытки «материализовать и увековечить эмоцию».

Историческая и литературная память автора, находящая выражение в множестве цитат, создает образ искушенного потенциального читателя. Источники некоторых цитат указаны (Бродский, Лосев, Уайльд), но другие требуют литературных знаний — так например подзаголовки к главе о кладбище Пер-Лашез («Voilà une belle mort, или красивая смерть»), как и сам текст, скрыто отсылают к роману Толстого «Война и мир»: «Здесь чувствуешь себя Наполеоном на поле Аустерлица. Повсюду пир смерти, много бронзового оружия, картинно распростертых тел, и периодически возникает искушение воскликнуть: „Voilà une belle mort!“». Автор осознает стереотипность и литературность своего образа Франции, включающего образы д'Артаньяна, Фанфан-Тюльпан, графа Сен-Жермена и графа Монте Кристо, Манон Леско («она же королева Марго и мадам Помпадур»), и предпочитает этот мифологизированный образ реальной Франции. В некоторых случаях образ французской культуры содержит созданный в русской литературе (например у Достоевского) стереотип: «Но кладбище Пер-Лашез вырыто в земле Франции, страны галантной и легкомысленной, где трагедия — не более чем тучка на краю небосвода, которой не дано расползтись на всё небо. Долго лить слезы из-за горестной любви вам здесь не удастся, потому что во Франции от возвышенного до игривого всего один

centimetre, а от телесного верха до телесного низа и того меньше».

Описание кладбища включает и рассуждения о суете в современной русской культуре. По поводу мавзолея графини Демидовой на кладбище Пер-Лашез Чхартишвили упоминает желание «новых русских» увековечить себя помпезными надгробиями: «Нуворусские новориши, какими были когда-то и Демидовы со Строгановыми, со временем уяснят себе, что истинное богатство не в гигантомании, а во вдумчивости, и подлинная эффектность — та, что адресована не вовне, но внутрь».

«Кладбищенские истории» другого «я» автора — Б. Акунина — предлагают пародийную, ироническую интерпретацию «кладбищенской темы». Как известно, она восходит к творчеству Шекспира, к готической традиции, к «кладбищенской поэзии» предромантизма, нашедшей свой перевод в России в поэзии Жуковского. В современной культуре истории Б. Акунина вписываются в контекст множества литературных и кино-текстов о вампирах и кладбищах<sup>4</sup>. Пародирование жанра, конечно, не является постмодернистским приемом — оно имеет место в классической литературе. В связи с этим возникает вопрос о специфике постмодернистской интерпретации и об объекте иронии постмодерниста.

Первый рассказ «Губы — раз, зубы — два» содержит «страшную» и загадочную историю, происшедшую на Донском кладбище: капитан милиции Николай Чухчев, пробравшийся в подземелье старой церкви на этом кладбище, встречается с привидением жестокой помещицы Салтычихи, замучившей до смерти 139 человек; привидение принимает капитана за своего возлюбленного Николая Тютчева, отвергшего ее любовь, и объясняется ему в любви. Ирония автора-постмо-

---

<sup>4</sup> См. «Дерево всех святых» («The Hallowee tree») Рея Бредбери (Ray Bradbury) 1972, «Книга о кладбище» («The Graveyard Book») Нила Геймана (Neil Gaiman) 2008, «Соразмерный образ мой» («Here Fearful Symmetry») Одри Ниффенеггер (Audrey Niffenegger) 2009, «Empire V» Пелевина 2010. Как видно, книга Чхартишвили — Акунина опубликована раньше некоторых упомянутых произведений.

дерниста многонаправлена. Во-первых, комическая трактовка исторической личности из самых ужасающих страниц русской истории отсылает к постмодернистской интерпретации истории — к замене «Большого Нарратива» «маленькими рассказами». (Серьезную интерпретацию этой личности предлагает в русской литературе Ив. Кондратьев в своем романе «Салтычиха».) К «Большому Нарративу» отсылает и цитата из энциклопедии о Салтычихе, включение которой в текст мотивировано незнанием героя (он позже читателя догадывается кто стоит перед ним). Комическому снижению подвержены и другие события русской истории, которые занимают важное место в «Большом Нарративе» — сталинские репрессии: «Когда Дзержинский-Менжинский в Москву из Питера переезжали, они же могли под свою контору любую недвижку взять, ан нет — поглядели вокруг своими железными глазами и говорят: вот оно, наше место. Желаем сидеть в доме страхового общества «Россия», чтоб всю Россию в страхе держать, а еще нам в масть участок напротив, его тоже приберем. Наверяд ли рыцари революции знали, что в том самом месте Салтычиха над крепостными девками зверствовала — это им горячее сердце подсказало». Во-вторых, любовное приключение с мертвецом пародирует предромантическую балладу и рассказы Е. По и Гоголя о воскресших любимых женщинах или красивых ведьмах не только комической трактовкой, но и образом уродливой Салтычихи: при первом своем появлении она «костлявая, как Баба Яга» и похожая на бомжиху в своем платье (в широких штанах «с пузырями на коленях, вроде старых китайских треников»), а, вернувши себе молодость, остается уродливой — «черноволосая, мясистая, нос картошкой». В третьих, гротесковым изображением привидения Салтычихи и ее любовных влечений текст отсылает к рассказу Достоевского «Бобок», который в наше время привлек внимание Э. Сморода с точки зрения деструкции жанра «кладбищенской поэзии»<sup>5</sup>. Как известно, к рассказу обратился М. Бахтин,

---

<sup>5</sup> Э. Сморода. Рассказ Достоевского «Бобок» в контексте темы кладбища в русской литературе XIX века: [fm-dostoevskiy.narod.ru/doc/Smoroda\\_E.doc](http://fm-dostoevskiy.narod.ru/doc/Smoroda_E.doc)

который открыл в нем элементы жанра мениппеи. Исследователь не ставит перед собой задачу ответить на вопрос о смысле гротеска Достоевского: «[...] „Бобок” по своей глубине и смелости — одна из величайших мениппей во всей мировой литературе. Но на ее содержательной глубине мы здесь останавливаться не будем...»<sup>6</sup>. Смысл деструкции жанра не интересует и Э. Смороду. Сравнивая рассказ Акунина с рассказом Достоевского, я искала ответа именно на этот вопрос и открыла его для себя в проблематизации вечности, воплощенной в образах некоторых героев Достоевского. Подтверждение этого прочтения я нашла в статье И. Евлампиева<sup>7</sup>. Остается другой вопрос: чем отличается деструкция жанра у Достоевского от постмодернистской деструкции Акунина? Объектом иронии Акунина является не сомнение в существовании вечности (эссе Чхартишвили доказывает веру в вечность), а современная реальность: страсть к богатству, совмещение материализма с суеверием у капитана Чухчева (отправляясь с подвал, он берет револьвер и икону), мимикрия власти (в кабинете начальника Чухчева рядом с портретом Путина висит икона). Пародирование пре-текстов (классических текстов) в произведениях постмодернизма часто содержит отсылки к злободневности, раскрывающие нетождественность «высокого» литературного образа мира с современной реальностью. Такие отсылки близки потенциальному массовому читателю.

Сюжет второй «кладбищенской истории» под заголовком «Материя первична» строится на приключениях призрака Карла Маркса, бродящего по Хайгейтскому кладбищу в поисках пищи — крови коммунистов. Текст играет реализацией метафор «призрак бродит по Европе» и «кровопиец буржуазии», легко открываемых массовым читателем. Также легко

---

<sup>6</sup> М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, «Советская Россия», 1979, 159.

<sup>7</sup> И. И. Евлампиев. Кладбище как форма «новой жизни» (проблема посмертного существования в творчестве Достоевского):

<http://tzone.kulichki.com/religion/tanatos/dostoev.html> (Статья с сайта <http://anthropologia.spbu.ru/>, из кн.: Фигуры Танатоса. Философский альманах. Выпуск № 6. Кладбище. СПб, 2001)

уловимы аллюзии о Ленине в описании одного из посетителей кладбища — лысого, с бородкой и картавящего. Не отсутствует и ирония к русским коммунистам, отказавшимся от партии: Маркс-вампиры пробуют кровь русского, который не платил членских взносов, и испытывают отвращение. Вместе с тем рассказ можно прочесть и как пародию на голливудские фильмы о вампирах. Следовательно, объектами иронии являются марксизм (материализм), современная политическая реальность, как и жанр массовой культуры.

Герой третьего рассказа «Дай мне поцеловать твои уста» — аспирант института всемирной литературы Паша, который пришел к выводу о ненужности своей профессии: «С утра до вечера, сидя в неотопливаемой институтской библиотеке, Паша ломал голову над тем, как соединить свое ремесло, полностью утратившее всякую актуальность, с хорошими деньгами. Где сегодня нужен специалист по истории литературы?». Герой нашел выход из трудной финансовой ситуации в успешном бизнесе: используя свои знания, он раскапывает с помощью профессионального гробокопателя по имени Крот могилы известных людей, крадет ценности и продает их богатым клиентам. Конец его наступает на кладбище Пер-Лашез, когда после перипетии с украденным перстнем Оскара Уайльда герой оказывается закрытым в гробу писателя и становится объектом его желаний: Уайльд произносит «Дай мне поцеловать твои уста». Кроме иронии к статусу современного ученого, в тексте можно уловить пародирование широко распространенных литературных интерпретаций гомоэротизма в современной литературе (Клео Протохристова отмечает легитимирование тематизаций гомоэротизма в высокой литературе начала XX века<sup>8</sup>). Обращение к фигуре Оскара Уайльда мотивирует включение в текст множества цитат из его творчества, адресованных искусственному читателю: «Оскар Уайлд пропел голосом артиста Золотухина: «У меня жена-а, й-эх, красавица. Ждет меня-а домо-о-о-ой, ждет, печалится». И, опустив длинные накрашенные ресницы, зашептал — ка-

---

<sup>8</sup> Клео Протохристова. *Защо (и как) да четем «Жюль и Жим»?* В печати.



кую-то цитатную мешанину из Кольриджа, «Саломеи» и еще черт знает откуда: — She had dreams all yesternight of her own betrothed knight... Принял ты любви залог, нас венчал Двурогий Бог... Это в твои уста я влюблена. Твои уста словно алая лента. Они словно гранат, рассеченный ножом из слоновой кости. Позволь мне поцеловать твои уста. Они словно киноварь, что моабиты добывают в копиях Моава. Они словно лук персидского царя, украшенный киноварью, а на концах у него — кораллы. Дай!». Интертекстуальность такого типа характерна для постмодернистского текста хаотическим нагромождением чужих текстов («цитатная мешанина»), но и иронией к самому цитирующему человеку.

История, связанная с иностранным кладбищем в Иокогама, отличается от предыдущих — в ней отсутствуют отсылки к злободневности и пародирование жанра «кладбищенской литературы». Этот рассказ продолжает детективную серию о Фандорине. Различия в стиле создают ощущение, что авторское «я» под именем Б. Акунин также раздваивается.

Рассказ «Unless» содержит историю о встрече американского бизнесмена русского происхождения по имени Миш с таинственной женщиной на кладбище, которая внушает ему сыграть в русскую рулетку. Смерть героя вырывает его из налаженного и строго спланированного мира. Чувство героя после поцелуя незнакомой женщины напоминает чувство Хомы Брута у Гоголя во время полета с ведьмой в степи. Описание этого невозможного в реальном мире ощущения можно воспринять как перифразу текста Гоголя: «Мир будто перевернулся, причем в буквальном смысле: зеленая трава и кресты вдруг оказались у Миша над головой, а небо внизу, и он стоял прямо на облаке, и оно пружинило под ногами».

Ирония автора направлена на механизированность человека в американской культуре, как и на американизированность русского, выраженная на стилистическом уровне макароническими высказываниями и фразами на русском языке, написанными латиницей.

Рассказ в последней главе «Хэппи энд» о семье «очень старого писателя» интерпретирует проблему физического бес-

смертия как идеала современной цивилизации: писатель и его жена добились долгой жизни при помощи пластических операций и других постижений медицины. Автор иронизирует научные открытия XX века, направленные на постижение вечной молодости и на преодоление конечности жизни. Обращаясь к этой проблеме, Акунин развивает традицию антиутопии, ярче всего представленную романом К. Чапека «Средство Макропулос».

Наблюдения над текстом «Кладбищенских историй» приводят к выводу об успешном сочетании серьезного с комическим, «высокой» литературы с массовой литературой в рамках одной книги. Читателем этой книги может быть как интеллектуал, искушенный философией и литературой, так и любитель детективов и других жанров массовой литературы, при чем эти два типа читателя могут соединиться в одном лице. Стратегия, выбранная автором, предлагает и ответ на вопрос о возможностях современного гуманиста — ответ, которого ищет герой из рассказа «Поцелуй меня...»: жить в нищете, продавать на базаре, попасть в «какие-нибудь зарубежные славистические кущи, но там и своих умников хватает». Перечень этих возможностей можем продолжить: писать научные исследования под одним именем, а издавать литературу для массового читателя под псевдонимом, писать научные труды и романы, входящие в «высокую» литературу, под одним именем (У. Эко, Ю. Кристева и др.). Выступая в двух культурных ролях в рамках одной книги, раздвоившийся автор «Кладбищенских историй» доказывает, что «высокую» литературу можно примирить с массовой без серьезных компромиссов.