

ELEONORA SHESTAKOVA

Мотив адюльтера в романе Анатолия Мариенгофа *Циники*: слом или продолжение традиций русского словесно-культурного процесса?

The motif of adultery in Anatoly Mariengof's novel *Cynics*:
The scrapping or continuation of the traditions of the Russian
literature-cultural process?

Abstract. *Cynics* as the poetics and worldview of imagism suggests, gives the impression of a kind of novel-rebellion against Russian literary culture that has developed since the era of Pushkin. This is despite the fact that Mariengof at the end of the 1920s, when predictably dominated by social-political issues, creates a novel about a love story, seemingly quite traditional for Russian literature. This novel is not only about a love story, however, but also about adultery, proposed almost as a norm in married life. This violates and partly as it were destroys the traditions developed by the Russian literary process in the sphere of motives. Love stories and adulteries are inscribed in the motif, gradually gaining strength, of marital unfaithfulness which increases the independent poetics in Russian literature. According to literary scholars, adultery has its origins in the prose of Pushkin, and Lermontov, and it is further developed by Leo Tolstoy. However, researchers have not paid enough attention to the genres of the romantic, secular novella of the 1820s–1840s, with Turgenev's works as another line of adultery, largely autonomous, experiencing the natural influence of the European medieval tradition. From this angle, the motif of adultery in *Cynics* has an “external” dimension, correlating with historical time, a catastrophic social-political situation, and internal literary history, as Veselovsky designated it. This naturally and inextricably connects the novel with the thickness of national and Western European literary meanings, images, types of heroes, and conflicts.

Keywords: Anatoly Mariengof, *Cynics*, the Russian literature-cultural process, adultery, external and internal histories of literature, Alexander Veselovsky

Eleonora Shestakova, Independent Scholar, Donetsk – Ukraine, shestakovanora2016@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0003-2000-9208>

Введение. Адюльтер, или супружеская неверность, измена, прелюбодеяние, – это чуткий маркер, быстро реагирующий на изменения, кризисы, требования, мечты, идеалы одновременно в различных сферах жизнедеятельности. Они объединяют разнородные области: от общественных инсти-

тутов, регулируемых правовыми, идеологическими, политэкономическими нормами, целесообразностями, до приватно-семейных, сокровенно-интимных пространств, сопряженных с эмоциями, чувствами. Литература это отражает, актуализируя своими особенностями и закономерностями. О такой природе брака, положении женщины, адюльтера, их отображении в словесности писал на рубеже прошлых столетий Александр Веселовский, размышляя о рыцарском культе любви:

[...] трубадуры начинали строить идеал женщины за пределами семьи и обычая. Искомая женщина не жена и не девушка, она непременно жена другого, она окружена всеми преимуществами, которые действительность не представляла – и, наоборот, лишена ее стеснений. Ей придана известного рода самостоятельность, которой она не имела на деле; [...] и она не только вольна располагать собою, но и к своему любовнику относится, как к вассалу, который добивается чести быть ее рыцарем; она не приносит более жертв, а сама требует жертвы и самоотвержения. Все прелести любви и красоты переносятся на этот идеальный образ (Veselovskij 92).

Показывая развитие института супружества, личности, любви, измен, их трансформаций в литературе, Веселовский указал на различие истории Тристана и Изольды, в которой тоже есть адюльтер, и основного „зерна сюжета” рыцарского культа любви:

[...] он поставил женщину на высоту, с которой она сдержанно снисходит, ей служат, ее молят, по ней безумствуют. Тристан и Изольда любят друг друга равносильно, увлеченные одной и той же силой. [...] сюжет дал, быть может, первый образчик любовного романа, а его искали. Тристан и Изольда остались в предании типами идеальных героев любви, но их заслонили другие, навеянные ими, Ланцелот и Женевра. [...] Книгу о Ланцелоте читали, чтобы любить по этикету, но ее читали и Паоло и Франческа в роковой для них час: книга *О Ланцелоте* была для них таким же откровением, как волшебное зелье, которое отведали на море Тристан и Изольда (Veselovskij 130).

Спустя более чем век после Веселовского, Даниэль Мендельсон написал статью с провокационным названием *Как неверность создала роман* (2019). Неизвестно, знаком ли Мендельсон с идеями Веселовского, но он начинает размышления с того же утверждения, которым русский филолог закончил работу *Тристан и Изольда* (1903): с *Божественной комедии* Данте, истории Франчески да Римини, которая с любовником „читала романтическую сказку о Ланселоте и Женевре” (Mendelsohn)¹. Мендельсон с легкой иронией подмечает: в момент чтения истории „Паоло наконец поцеловал Франческу”, „что касается того, что произошло дальше... Ну, вы знаете, что

¹ Здесь и далее перевод с английского на русский язык мой, если нет указаний в *Библиографии*.

они сделали после того, как «не читали дальше» (Mendelsohn). Затем он вполне серьезно утверждает, что адюльтер – исток и условие существования художественной литературы, точнее ее основного жанра, „немыслимого без супружеской катастрофы”, – романа:

Западная литература начинается, с одной стороны, с библейского семейного кризиса (Авраам, первый иудей, спит со служанкой жены) и, с другой стороны, со знаменитого сюжета греческого прелюбодеяния, заявленного в *Илиаде* Гомера, конфликт которой приводится в движение страстью между троянским царем Парисом и Еленой Троянской, что в итоге разрушает целый город. [...] прелюбодеяние и его ассоциации (верность, предательство, доверие, единство, домашность) стали полезными метафорами более крупных вопросов. [...] брак между выдумкой [художественной литературой – E.Sh.] и прелюбодеянием, по крайней мере, был успешным (Mendelsohn, электронный ресурс).

Русистам понятно: русский словесно-культурный процесс, в отличие от западноевропейского, не может без сомнений, оговорок искать, находить истоки художественного воплощения адюльтера в Античности – Средневековье – Возрождении. Но он не может и не быть в поле действия этой удивительной, но продуктивной связи литературного жанра романа и супружеской неверности, питающей словесность на протяжении нескольких веков. Примечательно, что Мендельсон естественно включает в единую типологическую линию романов об адюльтере и произведения эпохи расцвета русской литературы:

В то время, как социальные условности крепко держались на своем месте, то есть пока в битве между условностью и желанием было место для страсти, роман о прелюбодеянии процветал: *Анна Каренина* Толстого, сардонически названная „Эпоха невинности” Эдит Уортон и произведения таких авторов середины XX века как Фэй Уэлдон, Айрис Мердок и Мюриэл Спарк [...]. Времена изменились. Неудивительно, что в более простом с моральной точки зрения XXI веке великий предмет романа сместился с прелюбодеяния на идентичность: раса, класс, сексуальность, пол (Mendelsohn, электронный ресурс).

Аналогичные взгляды на происхождение и роль адюльтера, преимущественно в западноевропейской словесности XVIII–XX веков, в конце 1970-х годов высказаны Тони Тэннером в книге *Адюльтер в прозе. Соглашение и Трансгрессия* (1979, 2020):

Супружеская измена как явление обозначена в литературе с самых ранних времен, как у Гомера, и это [...] является порождающей формой Западной литературы, о чем мы уже знаем. Это – доминирующая особенность рыцарской литературы; и это становится главным предметом беспокойства в последних шекспировских пьесах [...]. Это появляется в таких жанрах, как драма Возрождения [...] (Tanner 12).

Понимая определенную условность, схематичность отношений романа и адюльтера, недостаточную изученность, обоснованность того, что Весе-

ловский называл *узлы сюжета*, их движение, необходимость системного исследования адюльтера, необходимо отметить следующие аспекты. Во-первых, неизменную продуктивность традиционного культурно-исторического, с доминированием социального фактора, подхода к прелюбодеянию. Во-вторых, важность для современного литературоведения, занимающегося вопросами жанров, мотивно-сюжетных комплексов, изучения адюльтера как самостоятельного, полноправного художественно-эстетического феномена, а не только в качестве части проблем, сопряженных с общими мировоззренческими, морально-нравственными, религиозными, социальными причинами, началось не так уж и давно. Это обуславливает общую актуальность предложенной темы.

Адюльтер в научно-исследовательской литературе на сегодняшний день перестал быть своеобразным белым пятном или тем, что трактуется с позиции этики, морали. Он рассматривается с различной степенью заинтересованности и с разных точек зрения в фольклоре, литературе XIX–XXI веков: от традиционных, направленных на общий анализ измены в контексте любовной истории, схем, поэтики женской/мужской неверности, жанрово-стилистических поисков до попыток выстроить типологию измены в советской кинематографии, использовавшей пьесы советских драматургов (Klimova; Varakina; Kločan; Fanina; Kučko). Но главный интерес сосредоточен на творчестве Льва Толстого (Kupreanova; Gornaâ; Gromova-Opuľ'skaâ; Solev; Surkova; Knapp; Gor'kovskaâ; Rešetov; Gureeva; Zaveršinskaâ; Babuškina; Šenol; Zakirov, Sayarova). Меньше внимания уделено произведениям Федора Достоевского (Kreknina; Knapp), Антона Чехова, отголоскам, перекличкам их мотивов с литературой XX века (Vasil'eva; Sinâkova; Šatin). Появляются работы об измене в прозе, литературном быту 20–40-х гг. XIX века (Polâkova; Kafanova), Серебряного века (Perepëlkin, Morozova; Šestakova), Владимира Набокова (Sienkiewicz; Kotin). Упрочился компаративный подход (Mel'nikova; Karimova, Mišina; Aktaj). Проводится анализ адюльтера с позиции методики преподавания словесности (Ûnusova, Ûnusov).

Активизируется внимание к адюльтеру и в западноевропейском, североамериканском литературоведении, хотя там наблюдаются несколько иные подходы, методы, аспекты. Прелюбодеяние осмыслено в широком проблемном контексте и на разнообразном художественно-литературном материале (Overton; Leckie; Amman; Tanenbaum; Fox; Whisman; Utell; Hamadallah; Markovits; Schwartz; Mendelsohn; Tanner; Pfeiffer; Deepika; Bowne; Pierce).

Теоретико-методологическая основа исследования. Кажется бы, что общая разработанность поэтики адюльтера позволяет быстро и просто найти ответ на вопрос, вынесенный в название статьи. Достаточно вычленить

в системе национальной литературы тексты, в которых затронут адюльтер. Затем показать константные, вариативные, традиционные, новаторские аспекты поэтики супружеской неверности, которые есть, активизировались, маргинализировались, нивелировались, маркированы умолчанием, чрезмерно масштабированы в *Циниках*. Далее потребуются комментирование, обоснование причин такого изображения неверности автором – поэтом-имажинистом – в произведении о крупнейшей геополитической катастрофе XX века и ее последствиях: революции 1917 года в России.

Такая логика естественным образом подталкивает, с одной стороны, к сосредоточенности внимания на восприятии, осмыслении в романе слов, ситуаций и событий, сопряженных со становлением *нового мира* и *человека*, их конфронтации со *старым миром*, его героями, с другой – к таким известным произведениям русской литературы, как *Гроза* (1859) Александра Островского, *Дворянское гнездо* (1859), *Первая любовь* (1860), *Вешние воды* (1872) Ивана Тургенева, *Преступление и наказание* (1866), *Подросток* (1875) Достоевского, *Анна Каренина* (1877–1878), *Крейцерова соната* (1890) Толстого, *Драма на охоте* (1884), *Анна на шее* (1895), *Дама с собачкой* (1899) и пьесы Чехова. Если постараться вписать *Циников* в ряд этих и других произведений об измене, то может показаться, и вполне убедительно, что Мариенгоф манифестированно ломает ключевые традиции русского словесно-культурного процесса, его основные типы конфликтов, героев. Вполне доказательной окажется и трактовка главных героев *Циников* в системе координат, предложенной первым издателем романа в СССР – Борисом Авериним и утвердившейся как основная в исследованиях, посвященных Мариенгофу:

[...] цинизм главного героя – историка Владимира состоит в том, что свою любовь он противопоставляет революции. [...] Правота Владимира – это правота философии стоиков, Эпикура, Паскаля, чеховского Рыгина, утверждающих, что счастье – внутри человека и не зависит от внешних обстоятельств. Весь же сюжет романа доказывает относительность этой истины (Averin 477).

Далее Аверин перечисляет измены Ольги – страстно любимой жены Владимира, обуславливая их сугубо объективными и вполне понятными обстоятельствами: необходимостью выжить в период революции, гражданской войны, разрухи, голода. Социально-политические условия таковы, что заставляют героев прибегнуть к циничному образу жизни. Это как раз та ситуация, когда трагически ломаются общественные устои, что не может не отразиться в романе и адюльтере. Соглашаясь с социально-философской, отчасти литературной линиями, в которые исследователь вписал *Циников*, добавляя в них от себя античный кинизм, его развитие, эхо

в культуре либертинажа эпохи Просвещения, озадачусь пока одной проблемой. Возможно, понять то, что цинично-прямолинейная и отчасти робкая честность Ольги, признающей мужу в неверности [„... чуть не позабыла рассказать... [...] ... я сегодня вам изменила” (Mariengof 150)], – это проявление любви, заботы, уважения героини к себе, Владимиру, их отношениям в ситуации социально-политической, бытовой безысходности. Возможно, осмыслить, принять, пояснить, как это и делает Владимир, то, что жена изменяет, чтобы сохранить им свободу, жизнь, жилье, обеспечить материальное благополучие, вернуть ему место доцента в университете. Уяснить же причины, по которым Ольга, соблазняя мужа чужой грубой телесной красотой, неотступно подталкивает мужа к банальной измене с его горничной, невозможно.

В этом моменте и возникает комплекс проблем, не позволяющий остаться в рамках тех литературоведческих подходов, в которых преобладает „склонность рассматривать литературную эволюцию как некое зеркальное отражение исторического процесса” (Vipper 294). Под таким углом зрения художественное произведение, словесно-культурный процесс трактуются чрезмерно „пассивно и механистически” (Vipper 294). Это приводит к определенному упрощению, сведению сути художественного произведения к иллюстрации событий внешнего мира, на что указывал в 1980-х годах Юрий Виппер. Но это же в определенной мере провоцирует и упрощение смысла национального литературного процесса, о чем еще на рубеже XIX–XX веков размышлял Веселовский. Такой подход не позволяет увидеть и понять нормы, закономерности, связи, отношения, пределы, которые создает, развивает, оберегает, упрочивает словесно-культурный процесс в качестве своей „внутренней законности”, „ограничивающей личный, хотя бы и гениальный почин” (Veselovskij 24). Идея такого рода границ, одновременно разделяющих и соединяющих авторское творчество, произведение и основы, условия их согласованности, принципы существования в национальном словесно-культурном процессе, важна для понимания *Циников* и мотивного комплекса адюльтера. Особенно с учетом национального отношения к неверности, точнее ее отражению в литературе.

По мнению Ларисы Вольперт, которая в статье *План Пушкина „L'homme du monde” и роман Ж.-А. Ансело „Светский человек” (мотив „неверной жены”)* (1995) сформулировала основные теоретические положения для осмысления прелюбодеяния в русской литературе, необходимо учитывать следующее:

В отличие от французской литературы, в которой мотив адюльтера разрабатывается уже в прозе классицизма [...] и в нравоописательном романе конца XVIII – начала XIX вв. [...], в русской светской прозе конца 1820-х–начала 30-х годов тема супружеской невер-

ности остается как бы под запретом. „Табуированность” мотива адюльтера объясняется сложным комплексом причин (специфика национального самосознания, ригоризм нравственных норм, „неразрушенность” уклада) (Vol'pert 92).

Дальнейшая жизнь мотива адюльтера тоже не такова, как в западноевропейской словесности, на что обращает внимание Вольперт, подытоживая исследование:

[...] развитие русской литературы XIX в. предопределяет, в частности, и новую трактовку мотива супружеской неверности. По мере разрушения уклада все больше актуализируется „потанное” пушкинское решение, меняются представления и вкусы читательской аудитории, „неверная жена” вызывает все больший интерес. Следующий этап в разработке темы супружеской неверности, отмеченный разрушением табуированности мотива адюльтера, связан с именем Лермонтова [...] блистательное завершение „потанных поисков” Пушкина и лермонтовского новаторства мотив супружеской неверности получит в романе Льва Николаевича Толстого – *Анна Каренина* (Vol'pert 101).

Как видим, для понимания измены важны идеи общественно-литературного процесса и типологического ряда. Вольперт в качестве типологического ряда адюльтера и его ключевых точек трансформаций, задающих тенденции развития, обозначает авторов, произведения, без учета прозы, драматургии Островского, Тургенева, Чехова. С одной стороны, бесспорно, что Михаил Лермонтов, Лев Толстой – новаторы в национальной поэтике адюльтера, зачинателем которой, по верному мнению Вольперт, был Александр Пушкин. С другой стороны, это все же подталкивает к вопросу о том, почему многообразие измен, их поэтическое, социально-нравственное, философское видение и осмысление, изображение у Тургенева обойдено вниманием. Может быть, вследствие того, что страсть, овладевшая женатым мужчиной по отношению к юной незамужней соседке, и ее аморальное, но тоже продиктованное страстью поведение в *Первой любви*, равно как и откровенно циничный, чувственно-соблазнительный образ Полозовой, манера ее общения с мужем, любовниками в *Вешних водах*, не вписываются в идею неразрывной связи, развития художественной литературы и историко-культурного, социального процессов? Под углом зрения, предпочитающим социоцентричное, „иллюстративное” видение словесно-культурного процесса, без учета его особой природы, традиционность и новаторство Тургенева, равно как и любого автора, в решении мотива адюльтера трудно определить. Скорее всего, по этим же причинам и *Гроза* Островского, вызвавшая в свое время острую, длительную полемику литературных критиков, тоже отсутствует в типологическом ряду, намеченном Вольперт, хотя измена в пьесе, ее место в *большом тексте* (Сергей Бочаров) русской литературы – до сих пор не решенный литературоведением

парадокс. Отголоски этих адюльтеров обыграны в *Циниках*, но тоже парадоксальным образом.

Есть еще одно до сих пор продуктивное, несмотря на прошедшие четверть века с момента его представления, теоретическое обоснование мотива адюльтера. Оно разработано в рамках проекта Словарей ключевых мотивов словесности и со структурно-семиотических позиций. Юрий Шатин в статье *Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета* (Šatin), на что специально указывает Клаудио Наполи,

устанавливает повествовательные инварианты данного мотива (временное отсутствие мужа, появление персонажа, которому суждено стать любовником, падение жены). За этим следует разработка структурного древа вытекающих из этого мотива сюжетов, которые распределяются на шесть групп: 1) прощение любовника, 2) осмеяние любовника, 3) смерть любовника из-за несчастного случая, 4) убийство жены и любовника, 5) убийство (или самоубийство) одной жены, 6) убийство мужа [...] (Napoli 263, 264).

При всей тщательной разработанности схем адюльтера Шатиным и Вольперт, есть несколько концептуальных аспектов, упущенных из-за стремления к обобщенной точности с нивелированием внутренней законности границ национального литературного процесса, по Веселовскому. Ситуации адюльтера, представленные в *Циниках*, явно „не укладываются” в схему обычной неверности, которая ни разу не воспринимается героями, персонажами в качестве *морального падения*. Муж не только не отсутствует, не догадывается, не знает об изменах жены, но провожает и сопровождает ее на любовные свидания, кроме интимных моментов. Любовники Ольги не осмеиваются, не наказываются, не прощаются Владимиром за связь с женой, а воспринимаются, оцениваются как интересные, образованные/пошлые, интеллектуально недостойные собеседники. Самоубийство, задуманное Владимиром после первой измены жены, не осуществляется по эмоционально-рассудочной причине: брезгливость к месту, куда должно было упасть с крыши его тело. Равно как и Ольга стреляется не из-за моральных мук, раскаяния, обусловленных адюльтерами. Она сама провоцирует мужа на измену и реагирует на нее соответственно:

[...] найдя кровать пустой, вернулась к Марфушину чуланчику и, постучав в перегородку, сказала: – Пожалуйста, Владимир, не засыпайте сразу после того, как „осушите до дна кубок наслаждения”! Я принесла целую кучу новых стихов имажинистов. Вместе посмеемся (Mariengof 166).

Следовательно, разработанную литературоведами методику анализа адюльтера необходимо учитывать, понимая, что *Циники* все же не „укладываются” ни в традиционное осмысление прелюбодеяния, ни в многообразие

его художественно-литературных вариантов. Хотя необходимо учитывать связь, диалог романа с национально-литературной традицией, на фоне которой оказываются наиболее явными нормы и сломы. Теоретико-методологическая принципиальность вопроса, сформулированного названием статьи, равно как и поисков ответа на него, наиболее очевидны и актуальны на пересечении двух контекстов. Во-первых, есть внешняя, по Веселовскому, литературная история, укорененная в общей истории, сродненная „со вкусом времени”. Это хрестоматийный аспект существования литературного произведения, сопряженный с представлением о нем как о своеобразном зеркале социально-культурных, идеологических, политэкономических, национально-государственных, религиозных, повседневных процессов. Во-вторых, есть внутренняя, идущая всегда „параллельно”, литературная история: „история изменений, которым подвергались ее типы в среде, их усвоившей и сделавшей их выразителями своих настроений. Проследить это внутреннее развитие – одна из заманчивых задач [...]” (Veselovskij 126). Добавлю: особенно на примере *Циников*, которые кажутся оторванными, а то и противостоящими традициям русской литературы, по крайней мере, в плане любовной истории и адюльтера.

Основные цели и задачи статьи. Несмотря на то, что роман Мариенгофа впервые был издан в Берлине в 1928 г., а в СССР в 1988 г., он так и не стал предметом последовательной и системной заинтересованности литературоведов. В 2000–2010-х годах *Циникам* были посвящены статьи, диссертации, книга финского русиста Томи Хуттенена. Роман рассматривался в них преимущественно в социально-политической системе координат, с позиции поисков имажинизма, как часть русского, европейского модернизма (Šipenko; Russkij imažinizm; Huttunen; Bazanov; Isaev; Belaš; Murtazina). К началу 2020-х годов внимание к *Циникам*, как и личности, творчеству Мариенгофа, стало ослабевать. Это привело отчасти к застывшему, специфически одномерному, излишне политизированному толкованию сложного произведения, к стремлению рассмотреть его в контексте борьбы *старого/нового миров*. *Циники* не были восприняты ни в 1920-х годах, ни впоследствии в качестве полноправного романа о любви. Одна из причин такого положения дел – непохожесть, инаковость романа по отношению к устоявшимся ценностным ориентирам русской классической литературы (Šestakova). *Циники* – демонстративное нарушение, разрушение морально-этических, нравственных традиций русской словесности, шаржирование, игнорирование ее принципов выстраивания образов *лучших, любимых* героев (Halizev), стержневых типов *слабых, лишних, маленьких людей, русского человека на rendez-vous*. Но как раз эта чрезмерность и заставляет озадачиться вопросами: что стоит,

проявляется через странность не только любви, семейных отношений, но и измен героев. Это желание автора и/или героев „забыть” свои литературно-культурные истоки? Или стремление упрочить их, а с ними и константность странности, столь характерной для русского человека и не только на rendez-vous, сопровождающем марьяжные настроения?

„В объятиях мужчины я получаю меньше удовольствия, чем от хорошей шоколадной конфеты”, или странности адюльтера в *Циниках*. В романе Мариенгофа много этически неприемлемых, скандальных историй и моментов, в том числе, связанных с адюльтером и телесностью, что было отмечено критиками, литературоведами: культивируемые автором, они притягивают к себе внимание. Это, с одной, явной, стороны. Есть и вторая сторона, скрываемая именно чрезмерным эпатажем. Ее сущность была сформулирована героем в пересказе их разговора с женой в 1924 г., почти накануне ее самоубийства, но так и оставшаяся незамеченной, упущенной: „Как-то я сказал Ольге, что каждый из нас придумывает свою жизнь, свою женщину, свою любовь и даже самого себя”, „чем беднее фантазия, тем лучше” (Mariengof 217). Владимир немедленно получает отклик на эту „дельную мысль”: „Я бы непременно придумала себя домашней хозяйкой”, если бы эту идею муж подсказал „несколькими годами раньше” (Mariengof 217).

Мариенгоф использует возможности выбранного жанра – дневник героя – и обусловленных им специфических кругозора, фиксации фактов, событий, идей. Он с помощью обостренно чувствующего, подмечающего нюансы, образованного, интеллигентного, рефлектирующего героя создает искривленный, изломанный до странности образ интимных, семейно-домашних сцен, отношений. Один из самых явных „изломов”, который на сюжетно-событийном уровне *как бы* естественен, предопределен мировосприятием, личностью Владимира, любовью героев, а также злободневными общественными вопросами, но который на уровне конфликта проявляет экзистенциальные проблемы отчуждения, неустроенности, заброшенности я, – отсутствие страсти, реальной эротики, телесности, предполагаемых прелюбодеянием. Это напоминает прием, использованный Достоевским в *Преступлении и наказании* (1866): Сонечка Мармеладова, ставшая *уличной*, ни разу не изображена за работой. Мариенгоф, с одной стороны, постоянно акцентирует чувственность Ольги, ее единственное признание в любви Владимиру после первой брачной ночи обусловлено плотскими моментами, хотя иронически прикрыто социально-бытовыми причинами. С другой стороны, автор в еще одной главе, посвященной супружеской беседе по душам, заставляет героиню почти в самом конце романа признаться мужу: „В объятиях мужчины я получаю меньше удовольствия, чем от хорошей шоколадной

конфеты” (Mariengof 216). Это ответ Ольги на обеспокоенность мужа ее продолжительным подавленным настроением, его попыткам найти выход, в том числе, через предложение „развратничать” (Mariengof 216). Оно очевидно связано с ее прежними изменами, но одновременно странно глухо, беспамятно, учитывая характер Владимира, к недавно прозвучавшему признанию жены, тем более в сокровенно-сердечном разговоре, что она, повернившись время вспять, придумала бы себя домохозяйкою.

Такие задушевные разговоры мужа и жены, уважение, забота друг о друге – норма для ценностных ориентиров героев русской литературы. Характерны они и для ситуаций адюльтера, когда речь заходит о попытках либо спасти общественное положение, репутацию дома, семьи, либо понять супруга/супругу, их чувства, движущие мотивы измен (Владимир Одоевский: *Княжна Мими* (1834), Мария Жукова: *Барон Рейхман* (1837), Бернет: *Черный гость* (1850), Лермонтов: *Маскарад* (1835–1836), Толстой: *Анна Каренина*). Обсуждение супругами явной и принятой ими неверности нехарактерно для русского словесно-культурного процесса, если пока не считать *Вешние воды* Тургенева, но этого коснемся ниже. Наоборот, национальной литературе присуща естественно отрицательная реакция на прелюбодеяние, как это изображено в *Первой любви* Тургенева, *Грозе* Островского, первой строке *Анны Карениной*.

Мариенгоф, представляя своеобразную галерею любовных историй, взаимосвязанных с ними и *как бы* вполне самостоятельных адюльтеров, создает роман не о разврате, аморальности, естественности цинизма человека и мира, переживающих каскад политических, культурных, мировоззренческих, социально-повседневных потрясений, а об ином. Это роман о любви, которая не противостоит, не защищается и не защищает от катастроф внешнего мира, но есть красота чувственная и интеллектуально-интимная. Любовь, как ощущает ее Владимир после нескольких лет нескрываемых, демонстративных измен Ольги, может быть „гнусной, отвратительной, проклятой” и „более страшной, чем само безумие” (Mariengof 221, 222), но от нее невозможно избавиться. Адюльтер – это одновременно побег, поиски ускользающей, преданной красоты и медленное, утонченно жестоко-подлое убийство любви. В этом плане Мариенгоф и его герой традиционны: восприятие любви Владимиром проходит довольно-таки банальный путь. Он начинается с громкого, нарочито произнесенного перед братом признания беспечного блаженства, упоения всепоглощающим чувством любви, что подчеркивается, хотя явной самоиронией, поэтическими, штампами типа „я купаюсь в своем счастье, плаваю по брюхо, фыркаю в розовой водичке и в полном упоении пускаю пузырьки всеми местами” (Mariengof 132). Заканчивается он тоже традиционно – честностью с собою, осмыслением роли

измен в убийстве любви, обреченностью, экзистенциальным одиночеством героя, спешащего домой после выстрела Ольги:

Жалкий фигляришка! Ты заставил пестрым колесом ходить по дурацкой арене свою любовь, заставил ее проделывать сальто-мортале под брезентовым куполом. Ты награждал ее звонкими и увесистыми пощечинами. [...] Она звенела бубенчиками и строила рожи, такие безобразные, что даже у самых наивных вместо смеха вызывала отвращение. А что вышло? Зброшенная безумьем в небо, она повисла там желтым комком огня и не пожелала упасть на землю (Mariengof 224).

Кажется, что это традиционный конец преданной любви, отношений, не прошедших проверку чередой аморальных, включая измены, поступков, запоздалое прозрение героя, привыкшего эгоистично, комфортно жить за счет принятого им фактического проституирования жены. Другими словами – закономерно циничный финал циничного образа жизни. Так заканчиваются многие произведения русской и мировой литературы об изменах. Однако смещение внимания с любовной истории на адюльтер позволяет увидеть и связь романа с предыдущей литературной традицией, и новаторство Мариенгофа.

Необходимо учитывать, что в романе не одна любовная история, как это может показаться, если следовать за разбросанными по дневнику многообразными признаниями героя в любви к Ольге, а несколько, как и неверностей. Любовные истории, как и адюльтеры, взаимосвязаны, со-противопоставлены, образуют систему кривых зеркал, эхокамеры сложных взаимоотношений и главных героев, и как бы эпизодических персонажей.

Это истории отношений: Владимира и Ольги, которая в начале романа, временные рамки которого 1918–1924 годы, была невестой, а затем женой главного героя; Сергея – брата Владимира, археолога, большевика – и Ольги; нэпмана Докучаева и Ольги; Владимира и его давнишней прислуги Марфуши; Владимира и его соседки Маргариты Павловны фон Дихт. Часть любовных историй – подлинные истории искреннего чувства, надежды, счастья, заботы, мук, волнений, ревности, „во всей их простоте и глубине” (Veselovskij 130), как и положено роману о любви, уходящему корнями в рыцарский любовный роман, когда тема любви, „бедная эпическим содержанием”,

[...] вся отданная внутренней истории любви, собственно мужскому чувству, робкому, ноющему, доходящему до самозабвения, торжествующему, неистовому, часто рассудочному – морализирующему и виртуозному, всегда искусственному (Veselovskij 130).

Такова история любви Владимира к Ольге. Его дневник наполнен метаниями, парадоксальностью желаний, подобных тем, которые сформули-

ровал Валерий Брюсов в стихотворении *Да, можно любить, ненавидя...* (1911). Владимир испытывает не только нежную, полностью заполонившую его любовь к жене, но и любовь-ненависть, вожделение любимой и навязчивое, удушающее стремление избавиться от нее, даже через смерть Ольги, при этом же безумную жажду того, чтобы она выжила после неудачного выстрела в себя, и острое ощущение обреченности, оставленности после ее кончины.

Истории любви Сергея и Докучаева к Ольге внешне более спокойные, событийно наполненные приземленно-бытовыми заботами, но тоже подлинны и не менее драматически напряженные, доходящие до самозабвения, как и в случае с Владимиром. Сергей готов пожертвовать партийной карьерой, опускается до доноса на Докучаева ради любимой женщины, настоятельно и унижительно ищет свиданий с ней. Докучаев тратит огромные суммы на содержание не только Ольги, но водит в ресторан ее мужа, ведет с ним длительные душевные беседы. Сергей холост, ему некому быть неверным, не считая измены брату. Докучаев женат, у него восемь детей и в ближайшее время, по его признанию, ожидается еще один. Жену он не воспринимает в качестве уважаемой женщины, супруги. На прямой вопрос Владимира о том, женат ли он, отвечает утвердительно и так характеризует семейные отношения: „Баба землю ковыряет, скотину холит, щенят рождает. Она трудоспособная. Семейство большое. Питать надобно” (Mariengof 206). Материально семье не помогает [„Почто баловать!” (Mariengof 206)], жену нещадно бьет, даже беременную. Отношения с Ольгой не воспринимает как адюльтер, но как возможность через обладание красивой, умной, дерзкой женщиной, приобщиться к другому социально-культурному миру, путь в который ему был закрыт: „до 1914 года состоял в „мальчишках на побегушках” в большом оптовом мануфактурном деле” (Mariengof 187). В отношениях с Сергеем непонятно, кто был инициатором их связи, как проходят интимные встречи. С Докучаевым ситуация иная. Владимир обстоятельно описывает момент начала адюльтера Ольги и нэпмана, ее отношение к его физиологической неопрятности, интеллектуальной убогости. При этом он как бы мимоходом, но настоятельно проверяет чувства жены к нэпману, стремясь убедиться, что это лишь материально выгодная связь, а не забота, внимание, как к Сергею. Ему Ольга простила расстрел ее брата, воевавшего на стороне белогвардейцев, однако не простила доноса на нэпмана, выкрутившегося и на „полярных льдах” (Mariengof 214).

Показательно, что Ольга постоянно и различными способами подчеркивает в разговорах с мужем, а затем с Докучаевым, что она замужем, у нее есть муж и Сергей, которых она уважает. Но понимает и воплощает это уважение Ольга своеобразно. Например, сцена в ресторане: супруги и нэпман

обедают в зале, где параллельно с их деловыми переговорами об адюльтере происходит обыденная сценка торгов еще одного гостя и проституток, что откровенно комментируется героиней и тщательно, с интеллектуальным наслаждением, про себя переживается героем. Понятно, что такой нарочитый параллелизм историй неслучаен. Тотальный цинизм социально-повседневного мира оттеняет разговор-торг о первой ночи с нэпманом, их дальнейших отношениях. Героиня усугубляет всеобщий цинизм и произносит, понимая, что „Докучаев прекрасно чувствует, что [...] Ольга проигрывает битву“: „Докучаев, попросите счет. [...] Я обещала Сергею Васильевичу быть дома ровно в шесть” (Mariengof 190).

Это не единственная актуализация позиции уважения, порой странной, но настоящей заботы героини о Сергее и стремления заставить ревновать мужа: достаточно вспомнить сцену поездки за носками Владимира и Ольги в лютый мороз на Сухаревку. Ольга воспринимает Сергея не столько как любовника, сколько как еще одного мужа, члена семьи, что согласуется и с чувствами Владимира. Но это не свойственное для мотива, его вариантов смещение, совмещение, метаморфозы ролей, в данном случае мужа/любовника. Это именно странность адюльтера в *Циниках*, новый *узел сюжета*, если использовать понятие Веселовского, что тонко обозначается одной записью в дневнике. Владимир делает ее вскоре после случайной, вызванной чрезмерным употреблением алкоголя, унижением, ревностью по отношению к Сергею, измены с Марфушей: „Все семейство в сборе: Ольга сидит на диване, поджав под себя ноги, и дымит папиросой; Марфуша возится около печки; Сергей собирает шахматы. [...] Я выражаю опасение за судьбу родины...” (Mariengof 167). Здесь показателен еще один момент, обнаруживающий связь романа с предыдущей традицией. После таким образом (в стиле русской классической литературы и романов об измене, с акцентом на доверие, единство, заботу, домашность) артикулированной ситуации как бы обыденного семейного вечера, Марфуша без всяких пояснений исчезнет из повествования. Ее место займет просто прислуга. Через такие семантически нагруженные „мелочи”, нюансы, хранящие память *большого текста* (Бочаров) литературы, проговаривается легко прочитываемая схема типичного адюльтера: ревность, неприятие, безгливость, ощущение, осознание женой унижения от связи ее мужа-барина с прислугой и тактично молчаливое выдворение горничной из дома.

В романе несколько типов адюльтера. Это откровенные попытки незнакомой дамы, пришедшей на аукцион с мужем, детьми, навязать себя в содержанки Докучаеву, что со скандально-изящным вызовом комментирует Ольга, понимая: щедрость нэпмана прельщает не только ее. Это воплощенные в реальности пошлые сексуальные отношения: эпизодическая связь

Владимира и Марфуши. Через эти изменения проявляется своеобразное любовное, ностальгия по родному для героев культурному миру. Это изменения из-за социально-бытовой необходимости, как Ольги с Сергеем и Докучаевым. Причем каждый раз Ольге приходится брать в любовники странного в сексуальном плане, физически непривлекательного мужчину, а то и вовсе извращенца. Сергей с детства болен волчанкой, все его тело изрезано в поисках кожи, которую можно пересадить на лицо, постоянно разъедаемое болезнью, с 1919 года, после фронта, у него контузия, глухота на левое ухо, голова сильно трясется. Докучаев неопрятен в быту, руки после туалета моет только по настоятельному требованию Ольги, садист, как и Сергей, что ясно по намекам. Владимир филигранно выписывает разговор о жене Докучаева, о том, что она подплывает кровью после его побоев, замечая: „Вот если бы вы, Илья Петрович, мою жену... по щекам...” (Mariengof 206). Но тотчас как всегда получает ответ от Ольги:

– Ах, какой же вы дурачок, Володя! Какой дурачок! Садитесь на ручку кресла и нежно ерошит мои волосы: – Когда додумался! А? Когда додумался! Через долгих-предолгих четыре года. Вот какой дурачок. На ее грустные глаза навертывается легкий туманец. Я до боли прикусываю губу, чтобы не разрыдаться (Mariengof 206).

После этой сцены, без перехода, но в новой главе, герой описывает покупки в холодный зимний день и голодное, заставляющее людей стать каннибалами, трупоедами, время. Магазин наполнен гурмански, эстетически, в духе фламандской живописи: лососиной, зернистой икрой, балыком, поджаренными глухарями, индейками, швейцарскими сырами, свежими огурцами, редисом, зеленью. Покупки сопровождаются дидактическим замечанием мужа, выраженным в цинично-бестактном возгласе: „Ольга, вы собираетесь подумать о своей старости!” (Mariengof 207). Но, как обычно, немедленно следует показательная реплика жены. Она изначально не скрывает адюльтеров, но при этом виртуозно использует изменения, точнее намеки на них, в традиционной для любовной истории, активизирующей схему рыцарского романа, функции – задеть, обидеть, проявить власть, унижить и наказать за унижение, оскорбление, непослушание, заставить ревновать: „Владимир, у меня тут работы на добрый час. Съездите за Сергеем. Его не было у нас три дня, а мне кажется, что прошли месяцы” (Mariengof 207).

Часть адюльтеров – произошедшая в воображении героя символическая измена: утонченные эстетические, чувственно-эротические наслаждения от созерцания посторонней прекрасной женщины. Первый раз это то ли еще жена, то ли уже вдова бывшего ротмистра Сумского гусарского полка фон Дихта, сидящего в тюрьме ВЧК в то время, когда его супруга уже вступила в связь с мужчиной явно плебейского вида: „Но кто же этот взъерошенный

счастливец с могучими плечами и красными тяжелыми ладонями? Он ни разу не попадался мне на нашей улице” (Mariengof 152). Второй раз – изящно-утонченная рука случайной воровки, которую в кармане своего пальто нащупывает Владимир на Сухаревке и за несколько шагов переживает подлинное состояние влюбленности, завершая эту любовную историю благородно: отпустив женщину. Мотив такого адюльтера, его финала вполне тривиален – ощущение нового желания, жажда красоты, наслаждения, игры, упоения чувствами, вожделение полноты свободы и удовлетворения чувственности, которые ждут от супружеской неверности:

[...] рука начинает сладострастно гладить мое бедро. Я боюсь обернуться. Я боюсь взглянуть в лицо с боттичеллиевскими бровями и ртом Джоконды. Женщина, у которой так узка кисть и так нежны пальцы, не может быть скуластой и широконоздрой. Я выпускаю руку воровки и, не оглядываясь, иду дальше (Mariengof 172).

Третий раз Владимир совершает мысленно, но вполне чувственно осязаемо, полноценную измену Ольге, когда та в первый раз торгуется с нэпманом. Снова это адюльтер с Маргаритой Павловной, которая превратилась то ли в содержанку, ищущую нового покровителя, то ли в проститутку, работающую с подругой в ресторанах. Владимир вначале не узнает прежнюю соседку, чьи интимно-сексуальные отношения несколько лет назад нечаянно подсмотрел через незанавешенное окно, но вновь очарован ее по-итальянски скульптурно утонченной красотой. Он мысленно произносит тираду, в которой соединились эротическое, эстетическое, интеллектуальное и социально-политическое начала:

Да ведь это же она! Маргарита Павловна фон Дихт! Прекрасная супруга расстрелянного штаб-ротмистра. Я до сегодняшнего дня не могу забыть ее тело, белое и гибкое, как итальянская макарона. Неужели же тот бравый постовой милиционер, став начальником отделения, выгнал ее на улицу и женился по меньшей мере на графине? У этих людей невероятно быстро развивается тщеславие. Если в России когда-нибудь будет Бонапарт, то он, конечно, вырастет из постового милиционера. Это совершенно в духе моего отечества (Mariengof 190).

Эти три (не)совершенные на практике жизни измены, но без сомнения произошедшие в пространстве *я*, чувств, самосознания героя, его дальнейших, подспудно, безостановочно развивающихся отношений с Ольгой и чувств к ней, – ключевые моменты, указывающие на связь *Циников* с предыдущей внутренней, по Веселовскому, историей литературы, точнее, мотивного комплекса адюльтера. Увидеть это возможно при внимании к повторяемым нюансам. Так, все интеллектуально-эротические прелюбодеяния Владимира, которые происходят *как бы* случайно и в самые кризисные, уни-

зительные для его семейной жизни, любви к Ольге моменты, изначально и неизменно сопряжены с Италией. Точнее, они сопряжены с ее восприятием, ролью в русской не только культуре, но и литературе.

Если вспомнить справедливую мысль Вольперт о пушкинской линии в судьбе литературного адюльтера, то может показаться, что Мариенгоф ломает это начало, воспринимая его опосредованно, через эхо отдельных моментов в *Герое нашего времени*, *Анне Карениной*. Но есть еще одна, если не полностью иная, параллельная, то вполне автономная линия, традиция в мотивном комплексе адюльтера, восходящая к малой прозе 1820–1840-х годов и прозе Тургенева, особенно *Вешним водам*.

Тургенев одним из первых в русской классической литературе создал образ одновременно: во-первых, деловой, хваткой, красивой, уверенной в себе, себялюбивой, развязной, циничной, сексуально соблазнительной, пользующейся этим роковой замужней женщины – Марии Николаевны Полозовой; во-вторых, адюльтеров, и не скрываемых от мужа, и совершаемых ради забавы, от скуки, для удовлетворения капризов властного, надменного я; в-третьих, психологически сложного, детального „препарированного” процесса и состояния соблазна, почти совращения застенчивого молодого человека. Полозова проста, резка в обращении, не пытается кокетничать, прямо называет свои недостатки и желания, как, кстати, это все делает и Ольга в *Циниках*. Полозова берет на себя типичную для XIX века мужскую гендерную роль, выступая в качестве любовника-соблазнителя, а не светской дамы, заводящей поклонников от скуки, ради репутации законодательницы мод. Но в эмоционально-психологическом рисунке образа Полозовой довольно-таки отчетливо обнаруживаются, если смотреть на него сквозь призму адюльтера, и черты дамы, рыцарской любви, воспетой трубадурами, о чем писал Веселовский. Она, как „искомая женщина”, относится к своим любовникам, включая Санина, и процессам их превращения в ее рыцарей, с позиции господина, а не вассала, как Вера по отношению к Печорину в *Герое нашего времени*. Так представленные Тургеневым отношения любовников нехарактерны для пушкинской линии и ее развития. В этом плане Тургенев продолжает и создает новое звено, направление в мотиве адюльтера, что подчеркивается еще и особым положением Италии в *Вешних водах*. В Италии Санин прожил несколько месяцев перед переездом во Франкфурт, знакомством с Джеммой, о чем он и говорит Полозовой. Его внутренняя связь с Италией сразу же ощущается и отмечается Полозовой через ряд прямолинейных вопросов: „А у вас, видно, особое влечение ко всему итальянскому? Странно, что вы не там нашли свой предмет. Вы любите художества? Картины? или больше – музыку?” (Turgenev 126). Не менее показательно то, что Полозова собирается уезжать по окончании дел, как она акцентиру-

ет в разговорах с Саниным, в Париж. Он тоже действительно несколько раз, сделавшись „вассалом” Полозовой, унижаясь, подлаживаясь под капризы ее мужа, произносит: „поскорей уехать в Париж, в Париж”. „А там – житье в Париже и все унижения, все гадкие муки раба, которому не позволено ни ревновать, ни жаловаться и которого бросают наконец, как изношенную одежду” (Turgenev 140, 142).

Париж в повести – отзвук и „след” пушкинской традиции супружеской неверности, что хорошо прочитывалось современниками Тургенева. Но здесь показательнее иные аспекты: во-первых, такого рода игра городами, жизненными пространствами – символами адюльтера характерна и для романтической, светской русской повести, как во *Фрегате „Надежда”* (1833) Александра Бестужева-Марлинского. Во-вторых, откровенное эротическое начало, сосредоточенность на этом внимания и циничность, властность Полозовой у Тургенева тоже восходят к западноевропейской внешней, внутренней историей литературы и их отзвукам в русской малой прозе первой половины XIX века [*Фрегат „Надежда”* Бестужева-Марлинского, *Антонио* (1840) Нестора Кукольника, *Княжна Мими* Одоевского]. На их особую связь и преемственность обратил внимание в работах 1920-х годов Лев Пумпянский. Он отметил, что память Средневековья, питающая „большую дорогу” европейской литературы, оказала – через „немецкую”, „французскую” школы – влияние и на Тургенева, заставив его в русском словесно-культурном процессе быть и „особняком, и продолжать старую русскую новеллистику” (Pumpânskij 489).

Внутренняя история литературного адюльтера, представленная русской новеллистикой 1820–1840-х годов, прозой Тургенева, так до сих пор и осталась особняком. Но эту линию „услышал” Мариенгоф, уловил ее тональности, узлы сюжета, конфликта, типы героев. Не случайно в *Циниках* сильны три культурных текста, к истории которых постоянно обращается Владимир: явно, действительно акцентированные Россия, Франция с ее Парижем и ускользающая, иллюзорно обозначенная Италия. Ольга изначально, последовательно соотносится с Россией и Францией, но никогда с Италией. Владимир, в отличие от тургеневского Санина, воспринял видения, аллюзии Италии и тщательно оберегал „свою” символическую Италию, ее красоту от малейшего прикосновения внешнего мира. Именно там он находит предметы для своих (не)состоявшихся в реальности измен как бегства в прекрасное, свободное, интимно-сокровенное пространство неверности – защиты от его собственной слабости, эгоизма и невыносимого бремени преданной любви к Ольге. Как не случайно, если смотреть с точки зрения *Вешних вод*, и то, что Маргарита Павловна носит фамилию немецкого дворянина фон Дихта. Санин так никогда и не смог вернуться после измены Джемме во Франк-

фурт, как впоследствии Владимир, после измены с Марфушей и (не)состоявшихся адюльтеров, не сможет вернуть Ольгу и не позволить ей пройти путь к самоубийству. Странные, состоявшиеся и (не)бывшие, адюльтеры героя Мариенгофа и реальные Ольги приведут к принципиально иным последствиям, нежели в *Демоне* (1839) Николая Павлова, повести Тургенева и их „эхе” в конце XIX века – *Анне на шею* Чехова. Ольга не может не стать самоубийцей, но, истекая кровью, перемешанной с ромом и шоколадом, признается мужу, благородно даря/возвращая ему право на его жизнь: „...знаете, после выстрела мне даже пришло в голову, что из-за одних уже пьяных вишен стоит, пожалуй, жить на свете...” (Mariengof 277).

Выводы. Ориентация на эпатаж, странность, инаковость задаются и развиваются ключевыми проблемами, мотивами романа Мариенгофа, в том числе, взаимосвязями любовной истории и адюльтера. *Циники*, что предполагает поэтика, мировидение имажинизма, производят впечатление своеобразного романа-бунта против русской литературной культуры, сложившейся с эпохи Пушкина. Мариенгоф, делая героев и персонажей последовательными, сознательными или же интуитивными циниками, фокусирует взгляд на табуированных деталях жизни, морально неприемлемых поступках. Автор создает произведение о трагическом периоде в истории России и личности, обреченной, не всегда удачно, этически приемлемо, достойно для себя, переживать социальные катаклизмы. Однако доминирующий социоцентричный подход позволяет лишь отчасти понять сущность любовной истории в романе и совсем упускает из виду адюльтер как самостоятельный феномен, по умолчанию относя его к общей циничности поведения героев. Это неверно и ограничивает возможности для анализа *Циников* в контексте русского словесно-культурного процесса с учетом влияний западноевропейского художественно-литературного и культурного процессов.

Мариенгоф на излете 1920-х годов, когда предсказуемо господствовала социально-политическая проблематика, создает вполне традиционный для русской литературы любовный роман. Это произведение о любящих людях, вынужденных, в силу давления трагических объективных обстоятельств, переживать череду катаклизмов. Это роман не только о любовной истории, но и об адюльтере, к тому же предложенном едва ли не в качестве нормы супружеской жизни, что нарушает и отчасти *как бы* разрушает традиции, выработанные русским словесно-культурным процессом в сфере мотивных комплексов. Это каскад словов. Его диапазон разворачивается от внимания к прелюбодеянию (что не совсем характерно для русской классической литературы, но развивается в романтической, светской новеллистике 1820–1840-х годов) до отсутствия скандала, морального неприятия, осуждения неверно-

сти и заканчивается советом героя жене: взять нового любовника, „развратничать”, что атипично для русского словесно-культурного процесса в целом.

Любовные истории, связанные с ними адюльтеры вписаны Мариенгофом в постепенно набирающий силу, создающий самостоятельную поэтику в русской литературе мотивный комплекс супружеской неверности. По мысли литературоведов, он берет истоки в прозе Пушкина, Лермонтова, развивается Львом Толстым. Однако исследователями недостаточно было уделено внимания жанрам романтической, светской повести, произведениям Тургенева как еще одной линии адюльтера, во многом автономной, испытывающей естественное влияние европейской средневековой традиции. Под таким углом зрения у мотива адюльтера в *Циниках* есть не только „современное” измерение, соотносящееся с историческим временем, катастрофической социально-политической ситуацией, но и внутренняя литературная история, как это обозначил Веселовский, естественно, неразрывно связывающая роман с толщей национальных и западноевропейских литературных смыслов, образов, типов героев, конфликтов.

Библиография

- Amman, Elizabeth. *Importing Madame Bovary. The politics of adultery*. Web. 06.05.2024. <https://link.springer.com/book/10.1057/9780312376147#bibliographic-information>.
- Averin, Boris. „*Proza Mariengofa*”. Anatolij Mariengof. *Roman bez vran'â. Ciniki. Moj vek, moâ molodost'*. Leningrad, Hudožestvennaâ literatura, 1988, s. 473–479.
- Bazanov, Mihail. „Vzglâdomistorika: glavnyj geroj romana A.B. Mariengofa «Ciniki» kak predstavitel' professional'nogo soobšestva svoego vremeni”. *Čelâbinskij gumanitarij*, 4 (29), 2014. Web. 06.05.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/vzglyadom-istorika-glavnyy-geroy-romana-a-b-mariengofa-tsiniki-kak-predstavitel-professionalnogo-soobščestva-svoego-vremeni>.
- Belaš, Ekaterina. *Žanrovaâ poëtika romanov A. Mariengofa*. Avtoreferat dissertacii kandidata filologičeskikh nauk. Moskva, 2021. Web. 06.05.2024. https://imli.ru/images/Diss_2021_Belash/Belash_avtoreferat.pdf.
- Bowne, Walter. „*Don Quixote and Emma Bovary*”. *Literary legends and the comic and tragic imitation of Art*. 13.12.2021. Web. 06.05.2024. <https://baos.pub/don-quixote-and-emma-bovary-77a4ce92034>.
- Čipenko, Galina. *Hudožestvennaâ proza A. Mariengofa 20-h godov*. Avtoreferat dissertacii kandidata filologičeskikh nauk. Moskva, 2003. Web. 06.05.2024. <https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/153774/0-741737.pdf?sequence=-1>.
- Deepika, Shekhawat. „The theme of adultery and sainthood in the select novels of Graham Greene”. *International Journal of Multidisciplinary Educational Research*, vol. 10, 3 (1), 2021, s. 119–123. Web. 06.05.2024. [http://s3-ap-southeast-1.amazonaws.com/ijmer/pdf/volume10/volume-10-issue3\(1\)/23.pdf](http://s3-ap-southeast-1.amazonaws.com/ijmer/pdf/volume10/volume-10-issue3(1)/23.pdf).
- Fanina, Marina. „Adyulter v otechestvennom kino: ot otpepli k koncu sovetskoj epohi”. *Vestnik VGIK*, 2 (28), 2016, s. 34–44. Web. 06.05.2024. https://journals.eco-vector.com/2074-0832/article/view/14704/ru_RU.

- Fox, Soledad. „Flaubert and Don Quijote: The influence of Cervantes on *Madame Bovary*”. *Paperback. Sussex Academic Press*, October 8, 2010. Web. 06.05.2024. <https://academic.oup.com/fmls/article-abstract/47/1/107/618304?redirectedFrom=fulltext>.
- Gor'kovskaâ, Natal'â. *Hudožestvennaâ fenomenologiâ èmocional'noj žizni v romane L.N. Tolstogo „Anna Karenina”*: styd i vina. Avtoreferat dissertacii kandidata filologicheskikh nauk. Volgograd, 2005. Web. 06.05.2024. <https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/154416/0-753190.pdf?sequence=-1>.
- Gornaâ, Valentina. *Mir čitaet „Annu Kareninu”*. Moskva, Kniga, 1979.
- Gromova-Opul'skaâ, Lidiâ. „A.S. Puškin u istokov *Anny Kareninoy*: Tekstologiâ i poëtika”. *Slavânskie literatury. Kul'tura i fol'klorslavânskikh narodov*. Moskva, Nauka, 1998, s. 162–171.
- Gureeva, Natal'â. *Poëtika romana L.N. Tolstogo „Anna Karenina”*: bessoznatel'noe, hudožestvennoe vremâ, cvetovaâ obraznost'. Avtoreferat dissertacii kandidata filologicheskikh nauk. Nižnij Novgorod, 2006. Web. 06.05.2024. <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/pojetika-romana-l-n-tolstogo-anna-karenina-bessoznatelnoe-hudozhestvennoe-vremja.html>.
- Halizev, Valentin. *Cennostnye orientiry russkoj klassiki*. Moskva, Gnozis, 2005.
- Hamadallah, Abdulkarim Musir. *The concept of adultery in selected American novels*. February 2013. Web. 06.05.2024. <https://www.iasj.net/iasj/download/e990241366672f4d>.
- Huttunen, Tomi. *Imažinist Mariengof: Dendi. Montaž. Ciniki*. Hel'sinki, Kafedra Slavistiki universiteta Hel'sinki, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. Web. 06.05.2024. https://royallib.com/book/huttunen_tomi/imaginist_mariengof_dendi_montag_tsiniki.html.
- Isaev, Grigorij. „Arhetip èsteta v diskursah povestvovatelâ i liričeskogo geroâ A. Mariengofa 1920-hgodov”. *Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seria: Literaturovedenie, žurnalistika*, 1, 2015, s. 7–17. Web. 06.05.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/arhetip-esteta-v-diskursah-povestvovatelya-i-liricheskogo-geroya-a-mariengofa-1920-h-godov>.
- Kašanova, Ol'ga. „Avdot'â Panaeva meždu publičnymi ličnym prostranstvom”. *ILCEA*, 29, 2017. Web. 06.05.2024. <http://journals.openedition.org/ilcea/4296>.
- Karimova, Rimma, Galina Mišina. „Adúl'ter v russkoj i nemeckoj literature konca XIX v.”. *Vestnik TGPU*, 5 (211), 2020, s. 155–163. Web. 06.05.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/adyulter-v-russkoj-i-nemetskoj-literature-kontsa-xix-v>.
- Klimova, Marina. „Sûžetnaâ shema «velikodušnyj starik» i narodno-pravoslavnaâ duhovnaâ tradiciâ”. *Vestnik TGPU. Seria: Gumanitarnye nauki (Filologija)*, 3 (40), 2004, s. 90–94.
- Kločan, Anastasiâ. „Funkcionirovanie arhetipa «padšej ženšiny» v russkoj literature”. *Ruskaâ literatura. Filologičeskij aspekt*, 5 (13), 2016. Web. 06.05.2024. <https://scipress.ru/philology/articles/funktsionirovanie-arkhetipa-padshej-zhenshhiny-v-russkoj-literature.html>.
- Knapp, Liza. „Dostoevsky and the novel of adultery: *The adolescent*”. *Dostoevsky Studies, New Series*, XVII, 2013, s. 37–71. Web. 06.05.2024. <https://core.ac.uk/download/pdf/235190399.pdf>.
- Knapp, Liza. „Experts on *Anna Karenina*”. *OPRAH.COM*. 31.05.2004. Web. 06.05.2024. <https://www.oprah.com/oprahbookclub/experts-on-anna-karenina/all>.
- Kotin, Andrej. „Motiv grehovnoj strasti i supružeskoj nevernosti v romanah V. Nabokova *Korol', dama, valet i Kamera obskura*”. *Problemy istoričeskoj poëtiki*, 19 (3), 2021, s. 255–275.
- Kreknina, Lûdmila. „Transformaciâ sûžeta o «zloj žene» v povesti F.M. Dostoevskogo *Hozâjka*”. *Dergačevskie čtenia – 2002. Russkaâ literatura: nacional'noe razvitie i regional'nye osobennosti: materialy VI Vserossijskoj naučnoj konferencii*. Ekaterinburg, 2004, s. 114–117.
- Kučko, Valeriâ. „Russkaâ dialektnaâ leksika s označeniem izmeny v lûbvi: semantiko-motivacionnyj aspekt”. *Slavânskij al'manah*, 3–4, 2017, s. 479–498.
- Kupreânova, Elizaveta. „Vyraženie èstetičeskikh vozzrenij i npravstvennyh iskanij L. Tolstogo v romane *Anna Karenina*”. *Ruskaâ literatura*, 3, 1960, s. 117–137.

- Leckie, Barbara. *Culture and adultery: The novel, the newspaper, and the law, 1857–1914*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1999. Web. 06.05.2024. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt173zmr5>.
- Mariengof, Anatolij. *Roman bez vran'â. Ciniki. Moj vek, moâ molodost'*. Leningrad, Hudožestvennaâ literature, 1988.
- Markovits, Stefanie. „Adulterated form: Violet Fane and the Victorian verse-novel”. *ELH*, 81 (2), 2014, s. 635–661. Web. 06.05.2024. <https://www.jstor.org/stable/24475636>.
- Mel'nikova, Nadežda. *Arhetip grešnicy v ruskoj literature Koncaxix – načala XX veka*. Dissertaciya kandidata filologičeskich nauk. Moskva, 2011. Web. 06.05.2024. <https://www.philol.msu.ru/~ref/avtoreferat2011/melnikova.pdf>.
- Mendelsohn, Daniel. “How infidelity helped create the novel”. *Town & Country*, May 2, 2019. Web. 06.05.2024. <https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/a27011169/how-infidelity-helped-create-the-novel/>.
- Murtazina, Dar'â. „Pereosmyslenie prozy A.B. Mariengofa v ruskoâzyčnoj žurnalistike: ot perestrojki do naših dnejj”. *Nauka i škola*, Web. 06.05.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/pereosmyslenie-prozy-a-b-mariengofa-v-russkoyazychnoy-zhurnalistike-ot-perestroyki-donashih-dnej>.
- Murtazina, Dar'â. „Recepciâ prozaičeskich proizvedenij A.B. Mariengofa v ruskoâzyčnoj žurnalistike v 1926–1929-h gg.”. *Voprosy žurnalistiki, pedagogiki, âzykoznaniâ*, 39 (3), 2020. Web. 06.05.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/retsepsiya-prozaičeskich-proizvedenij-a-b-mariengofa-v-russkoyazychnoy-zhurnalistike-v-1926-1929-h-gg>.
- Napoli, Klaudio. „Slovar'-ukazatel' sūžetov i motivov ruskoj literatury i materialy. Zametki ob odnom sibirskom proekte”. *TSQ*, 39, 2012, s. 254–273.
- Overton, Bill. *The novel of female adultery love and gender in continental European fiction, 1830–1900*. Palgrave Macmillan, 1996. Web. 06.05.2024. <https://www.amazon.com/Novel-Female-Adultery-Continental-1830-1900/dp/0333614518>.
- Perepëlkin, Mihail, Kseniâ Morozova. „Apokalipsispo-russki: rasskaz A.K. Gol'debaeva *Gnomy* v kontekste ruskoj literatury rubeža XIX–XX vv.”. *Tekst. Kontekst. Intertekst*, 3 (42), 2020, s. 18–30. Web. 06.05.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/apokalipsis-po-russki-rasskaz-a-k-goldebaeva-gnomy-v-kontekste-russkoy-literatury-rubezha-hih-hh-vv>.
- Pfeiffer, Peter. „Genre, gender, and aesthetic evaluation of novels of adultery”. *Colloquia Germanica*, 52 (1/2), 2021. Web. 06.05.2024. <https://www.jstor.org/stable/26976016/>.
- Pierce, Catherine. „«Guilt is magical»: Adultery as poetic villainy”. *New Ohio Review. Winter Online Exclusive*. Web. 06.05.2024. <https://newohioreview.org/2017/05/20/guilt-is-magical-adultery-as-poetic-villainy>.
- Polâkova, Natal'â. „Motiv adûl'tera (nevernoj ženy) i ego rešenie v *Barone Rejhmane* M.S. Źukovoj”. *Russkij âzyk i literatura v polikul'turnom kommunikativnom prostranstve. Materialy Meždunarodnoj naučnoj konferencii. V 2-h častâh. Čast' II*. Pskov, Pskovskij gosudarstvennyj universitet, 2012, s. 324–329.
- Pumpânskij, Lev. *Klassičeskaâ tradiciâ*. Moskva, Âzyki ruskoj literatury, 2000.
- Rešetov, Dmitrij. *Romany G. Flobera „Madam Bovari” i L.N. Tolstogo „Anna Karenina”*: filosofovsko-èstetičeskoe osmyslenie problem samoubijstva. Avtoreferat dissertacii kandidata filologičeskich nauk. Magnitogorsk, 2005. Web. 06.05.2024. <http://www.dslib.net/literatura-mira/romany-g-flobera-madam-bovari-i-l-n-tolstogo-anna.html>.
- Russkij imažinizm: istoriâ, teoriâ, praktika*. Red. V.A. Drozdokov, A.N. Zakharov, T.K. Savchenko. Moskva, IMLI RAN, 2005.

- Schwartz, Alexandra. „New kind of adultery novel”. *The New Yorker*, July 24, 2017. Web. 06.05.2024. <https://www.newyorker.com/magazine/2017/07/31/a-new-kind-of-adultery-novel>.
- Sienkiewicz, Martyna. „Motiv izmeny v „Zashite Luzhina” Vladimira Nabokova”. *Studia Wschodnioslowiańskie*, 17, 2017, s. 89–99.
- Sinâkova, Lûdmila. „Metamorfozy i snovideniâ v poètike povesti A.P. Čehova *Drama na ohote: fabula isûžet*”. *Izvestiâ Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta*, 3 (35), 2016, s. 14–22.
- Solev, Kosta. *Problema „duhovnoj” i „plotskoj” lûbvi v mirovozzrenii i hudožestvennom tvorčestve L.N. Tolstogo, 1850-1900 gody*. Avtoreferat dissertacii kandidata filologičeskikh nauk. Moskva, 2000. Web. 06.05.2024. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000302683/?ysclid=lvv4ozlzl1a575052424.
- Surkova, Žanna. *Poètika romana L.N. Tolstogo „Anna Karenina”: idilličeskie motivy i èshatologičeskaâ simvolika*. Avtoreferat dissertacii kandidata filologičeskikh nauk. Ivanovo, 2003. Web. 06.05.2024. <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/pojetika-romana-l-n-tolstogo-anna-karenina.html>.
- Šatin, Ūrij. „Muž, žena i lûbovnik: semantičeskoe drevo sûžeta”. *Materialy k „Slovarû sûžetov i motivov russkoj literatury”*: Vyp. 2. *Sûžet i motiv v kontekste tradicii*. Novosibirsk, 1998, s. 56–64.
- Šatin, Ūrij. „Tri Anny. Narratologiâ russkogo adûl'tera”. Ūrij Šatin. *Russkaâ literatura v zerkale semiotiki*. Moskva, Âzyki russkoj literatury, 2015, s. 122–128.
- Šenol, Ali Osman. *Problema „Rossiâ i Zapad” v romane L.N. Tolstogo „Anna Karenina”: istoriko-funkcional'nyj aspekt*. Avtoreferat dissertacii kandidata filologičeskikh nauk. Moskva, 2017. Web. 06.05.2024. <https://www.prlib.ru/item/1163329>.
- Šestakova, Èleonora. „Labirinty inakovosti v romane Anatoliâ Mariengofa *Ciniki*”. *Motyw inności w literaturach i kulturach slowiańskich*. Red. Ewa Pańkowska, Joanna Dziedzic, Anna Alsztyniuk. Lublin, Wydawnictwo Episteme, 2022, s. 109–151.
- Šestakova, Èleonora. „Poètika adûl'tera v hudožestvennom mire I.A. Bunina”. *Pivdennij arhiv. Filologični nauki. Zbirnik naukovih prac*, 84, 2020, s. 61–68.
- Tanenbaum, Michelle. „Staging a rewriting: *Madame Bovary* and the romantic interpretation of *Don Quixote*”. *Review of Japanese Culture and Society*, 18, 2006, s. 32–45. Web. 06.05.2024. <https://www.jstor.org/stable/42800225>.
- Tanner, Tony. *Adultery in the novel: contract and transgression*. Johns Hopkins University Press, Baltimore. Web. 06.05.2024. <https://muse.jhu.edu/book/72321>.
- Turgenev, Ivan. *Vešnie vody: Povesti. Stihotvoreniâ v proze*. Kiev, Rad. škola, 1988.
- Utell, Janine. „A language for two: Elizabeth Smart, George Barker, and writing adultery”. *CEA Critic*, 74 (2/3), 2012, s. 144–157. Web. 06.05.2024. <https://www.jstor.org/stable/44378476>.
- Ūnusova, Faniâ, Il'dar Ūnusov. „Razrešenie dilemmy «sem'â – lûbov'» v russkoj klasičeskoj literature”. *Culture and Civilization*, 8 (1A), 2018, s. 268–277.
- Varakina, Elena. „Mysl' semejnaâ” i mesto hristianskih motivov v romane M. Kučerskoj „*Tetâ Motâ*”. Web. 06.05.2024. <https://st-hum.ru/content/varakina-er-mysl-semeynaya-i-mesto-hristianskih-motivov-v-romane-m-kucherskoj-tetya-motyâ>.
- Veselovskij, Aleksandr. *Izbrannye stat'i*. Leningrad, Hudožestvennaâ literatura, 1939.
- Vipper, Ūrij. *Tvorčeskie sud'by i istoriâ*. Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1990.
- Vol'pert, Larisa. „Plan Puškina «L'homme du monde» i roman Ž.-A. Anselo *Svetskij čelovek* (motiv «nevernoj ženy»)”. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*, 4, 1995, s. 87–103.
- Whisman, Albert. *Bovarysme beyond Bovary: From the psyche to the text*. Web. 06.05.2024. https://shareok.org/bitstream/handle/11244/319115/Whisman_ou_0169D_10728.pdf?sequence=1.

- Zakirov, Almaz, Albina Sayapova, Olga Andryushchenko. *The incident in forming adultery motif in the artistic structure of the novel „Anna Karenina” by Leo Tolstoy*. Web. 06.05.2024. https://revistapublicando.org/revista/index.php/crv/article/view/951/pdf_706.
- Zaveršinskaâ, Elena. „Francuzskoe prostranstvo v romane L. Tolstogo *Anna Karenina*”. *Sibirskij filologičeskij zhurnal*, 4, 2009. Web. 06.05.2024. <https://cyberleninka.ru/article/n/frantsuzskoe-prostranstvo-v-romane-l-tolstogo-anna-karenina>.
- Zaveršinskaâ, Elena. *Slovesnyj i telesnyj diskursy v romanah G. Flobera „Madam Bovari” i L.N. Tolstogo „Anna Karenina”*. Web. 06.05.2024. <http://www.dslib.net/teoria-literatury/slovesnyj-i-telesnyj-diskursy-v-romanah-g-flobera-madam-bovari-i-l-n.html>.