

Евгений Сошкин

«Грехопадение или познание добра и зла» Даниила Хармса. Из комментария к пьесе

Резюме: Вниманию читателей предлагаются фрагменты предметного и мотивного комментария к пьесе Даниила Хармса *Грехопадение или познание добра и зла. Дидакалия* (1934). Отобранные части комментария сосредоточены на выявлении тесных связей *Грехопадения* с мистерией XII века *Le Jeu d'Adam* (*Ordo representationis Ade*), с традицией раешного стиха, а также оккультной литературой, как известно, занимавшей важное место среди чтения Хармса.

Ключевые слова: Даниил Хармс, грехопадение, средневековый театр, раешник, оккультизм

Памяти Сергея Шаргородского

Предлежащий комментарий к пьесе Даниила Хармса *Грехопадение или познание добра и зла. Дидакалия*, датированной 27 сентября 1934 года, посвящен семантическим раздражителям (на уровне персонажей, действия, декораций и всего того, что Жерар Женетт окрестил паратекстом), на первый взгляд, легко объясняемым на основе самых общих характеристик хармсовской поэтики, но при ближайшем рассмотрении к этой основе никак не сводимым. Комментируемый текст демонстрирует, насколько обстоятельно, даже академично писатель работал с литературно-историческим материалом и насколько тесно могла быть связана эта подготовительная работа с исходным замыслом, темой и жанром произведения. В выборе того, что подлежит комментированию, я исходил из презумпции своего тотального читательского непонимания и старался объяснить себе даже то, что казалось интуитивно понятным.

Представление об Адаме

В 30-й записной книжке Хармса (14 августа – 10 октября 1934) имеется запись:

Дидаскалия.

Представление об Адаме.

Бог Отец или *Figura*.

Окончив свою роль *Figura* уходит в церковь

(VI, 109–110)¹

Перед нами не план задуманной Хармсом пьесы, как можно было бы предположить, а конспективная выписка из статьи словаря Брокгауза – Ефрона о средневековых мистериях. В написанной А. И. Кирпичниковым первой части этой статьи читаем:

От конца XII в. мы имеем англо-норманнскую драму «Адам», уже сплошь, кроме дидаскалий, т. е. указаний на костюмы, обстановку и проч., написанную французскими стихами (1300 стихов) и местами в 1-ой части проявляющую несомненный драматический талант. Представление «Адама» происходило вне церкви, но на церковном дворе, так как Бог Отец или *Figura*, как Его называет автор, окончив роль свою уходил в церковь; обстановка предполагалась довольно сложная и по тому времени роскошная (изд. «Adam, drame anglonormand du XII s.», par Vict. Luzarche, Тур, 1854; переизд. Leon Palustre, в 1877).

(Кирпичников 1896: 452)

Приведенный фрагмент является непосредственным источником и отчасти раскрывает смысл целого ряда примечательных деталей хармсовского текста: подзаголовок «Дидаскалия»; церкви как части райской декорации и обиталища Бога Отца; обозначения Бога Отца словом

¹ Здесь и далее цифры в круглых скобках после цитаты отсылают к тому и странице издания: Хармс 1997–2002.

*Figura*², но главное — он прямо указывает на основной литературный источник пьесы Хармса, которому писатель следует весьма близко.

Речь идет о рождественской мистерии *Le Jeu d'Adam* (*Ordo representationis Ade*). В этой полулитургической драме, дошедшей в единственной рукописи, реплики персонажей написаны на англо-норманнском диалекте французского, а ремарки и хоровые партии — на латыни. Она состоит из трех частей, в первой из которых представлено грехопадение, во второй — убийство Авеля, а в третьей — процессия пророков, поочередно возвещающих пришествие Христа. Театровед Михаил Михайлович Паушкин (1881 – после 1942)³, в чьей книге *Средневековый театр: (Духовная драма)* (1913) помещен прозаический перевод отрывков из этой мистерии, передает ее название именно как *Представление об Адаме* (Паушкин 1913: 20).

Для своей переделки Хармс воспользовался сильно сокращенным стихотворным переводом первой части *Le Jeu d'Adam*, выполненным Сергеем Пинусом (псевдоним Сергея Александровича Серапина, 1875–1927) и впервые увидевшим свет под названием *Из мистерии «Адам»* в составленной переводчиком антологии французской поэзии (Пинус 1914: 71–81)⁴. В начальном эпизоде этой части мистерии, по преимуществу сохраненном в переводе Пинуса, Бог (*Figura*⁵) дает наставления сперва Адаму, затем Еве, и каждый из них в ответ изъясняет свою покорность. Далее следует эпизод, оставшийся полностью непереведенным: Бог вводит людей в рай и запрещает вкушать от древа познания, обращаясь к Адаму, но в присутствии Евы⁶. В следующих двух

2 Все три элемента рассмотрены в специальных разделах комментария, не включенных в нынешнюю публикацию.

3 См. данные из его архивно-следственного дела на сайте проекта «Открытый список»: [https://ru.openlist.wiki/Паушкин_Михаил_Михайлович_\(1881\),_23.04.2026](https://ru.openlist.wiki/Паушкин_Михаил_Михайлович_(1881),_23.04.2026).

4 С незначительной редакторской правкой этот перевод неоднократно переиздавался в хрестоматиях по средневековой литературе (Шор 1936: 174–179 и др.).

5 В переводе Пинуса этот персонаж именуется просто «Бог»; у Паушкина он обозначен как «Фигура», но кириллицей; наконец, во фрагментарном переводе Петра Полевого, вошедшем в его монографию о начальном периоде средневековой драмы, слово *Figura* дается латиницей, а сами переведенные фрагменты сопровождаются параллельным оригинальным текстом: Полевой 1865: 130–142.

6 Этот мотив формально идет вразрез с Библией, где запрет вкушать от древа познания (Быт. 2:16–17) предшествует созданию женщины (Быт. 2:21–22), но широко представлен в постбиблейских источниках.

больших сценах, также оставшихся непереуведенными, Дьявол тшечно икушает Адама⁷. За ними следуют переуведенные Пинусом сцены икушения Евы Дьяволом и Адама — Евой. Адам, согрешив, произносит покаянный монолог, вторая часть которого (не переуведенная Пинусом) адресована Еве. Дальнейшая сцена суда над людьми и змеем также осталась непереуведенной, кроме финального монолога, в котором Бог, обращаясь к обоим супругам, гонит их прочь. После их выхода из рая Бог велит ангелу охранять от них вход в рай (эту короткую тираду Пинус не перевел).

И в мистерии, и у Хармса икушитель аттестует Адама как неотесанного глупца. В обоих текстах процесс икушения Евы прерывается появлением Адама, из-за чего Дьявол / Мастер Леонардо удаляется, а затем вместо него на дереве познания показывается змей. В обоих текстах Ева, нарушив запрет, приходит в восторженное состояние, Адам же, последовав ее примеру, сразу испытывает стыд и страх.

Приведу лишь самые явные соответствия между текстами *Грехопадения* и перевода Пинуса:

Le Jeu d'Adam (пер. С. Пинуса)	Грехопадение или познание добра и зла
Дьявол. Пришел, о Ева, в твой эдем. Ева. Скажи, о Сатана, зачем?	Мастер Леонардо: Ева! вот я пришел к тебе. Ева: А скажи мне, мастер Леонардо, зачем?
Дьявол. Тебе открою славы путь. Ева. Господня воля!	Мастер Леонардо: ...Я хлопочу о твоей пользе. Ева: Дай-то Бог.
Дьявол. Свежее снега ты, белей Ты распустившихся лилей.	Мастер Леонардо: Ты такая красивая, белотелая и полногрудая.

7 Помимо *Le Jeu d'Adam*, этот крайне редкий мотив содержится в древнеанглийской поэме, известной как *Genesis B* (ст. 491–598) (рус. пер. см.: Смирницкая/Тихомиров 1982: 95–132). В остальной традиции — включая английские, французские и корнуолльские циклы мистерийального театра, апокрифы, еврейскую, патристическую и схоластическую экзегезу, латинские парафразы Библии и литературу раннего Нового времени, — икушитель, как и в *Грехопадении*, как правило, предпочитает действовать через Еву, избегая прямого первичного контакта с Адамом.

Le Jeu d'Adam (пер. С. Пинуса)	Грехопадение или познание добра и зла
Ева. Я внемлю, говори, прошу. Диавол. Ты внемлешь? Ева. Да! Не огорчу Отказом, я внимать хочу. Диавол. Ты не расскажешь? Ева. Нет! Открой! Диавол. Но разгласится все... Ева. Не мной. [...] Диавол. ...лишь тебе желаю я Открыть всю тайну бытия, Затем что ты мудрей, чем муж. Так не расскажешь ты? Ева. Кому ж? Диавол. Расскажешь, тайну не храня. Узнает все. Ева. Не от меня.	Ева: Ну говори, а я послушаю. М. Л.: Будешь меня слушать? Ева: Да, и ни в чем тебя не огорчу. М. Л.: А не выдашь меня? Ева: Нет, поверь мне. М. Л.: А вдруг всё откроется? Ева: Не через меня.
Диавол. Ты знаешь: не умен Адам. [...] Ева. Чистосердечен. Диавол. ...Не мысля о своей судьбе, Хотя б подумал о тебе. [...] Творец вас дурно согласил: Ты — нежность, он же — грубость сил.	М. Л.: ...Я видел Адама, он очень глуп. Ева: Он грубоват немного. М. Л.: Он ничего не знает. Он мало путешествовал и ничего не видел. Его одурачили. А он одурачивает тебя.
Диавол. ...В мире мы во всем С тобою будем знать вдвоем; В незнании пусть живет Адам. Ева. Ни слова я не передам.	М. Л.: ...Но только ты ничего не говори Адаму. Ева: Нет, не скажу.
Диавол. ...Вкусы плода. Ева. Запрет на нем.	Ева: Ой, что ты! С этого дерева нельзя есть плодов. [...] М. Л.: Ешь это яблоко! Ешь, ешь!

Le Jeu d'Adam (пер. С. Пинуса)	Грехопадение или познание добра и зла
(Ева съедает часть яблока). Ева. О, дивный вкус!	(Ева откусывает от яблока кусок [...]) Ева: Ах, как вкусно!
Ева. Попробуй сам. [...] Адам. Страшусь. [...] Ева. Съешь!	Ева: На, ешь ты тоже это яблоко! Адам: Я боюсь. Ева: Ешь! Ешь!
(Адам съедает часть яблока и познает, что согрешил; он опускает глаза, снимает красную тунику и одевает одежду из листьев).	(Адам съедает кусок яблока и сразу же прикрывается картузом)
Бог. Идите вон! [...] Идите ж вон! [...]	Figura: ...вон из моего сада! [...] Ангел: Пошли вон! Пошли вон! Пошли вон!

Нужно отметить, что многие современники Хармса, не исключая советских граждан, были в какой-то мере знакомы с *Le Jeu d'Adam* благодаря французскому историческому фильму *Le Miracle des Loups* («Чудо волков»), поставленному Раймоном Бернаром в 1924 году по одноименному роману того же года Анри Дюпюи-Мазуэля, совместно с которым Бернар написал сценарий. В основу романа и фильма легла история борьбы между Людовиком XI и Карлом Смелым. И роман, и фильм были частью амбициозного культурно-политического начинания: роман стал первым в многотомной серии *Les romans d'histoire de France*, а фильм положил начало проекту *Société des romans historiques filmés*. Поставленный с грандиозным размахом, он бросал вызов американским киноопеям. Его премьера в Парижской опере (где вообще впервые демонстрировался кинофильм) была обставлена с невиданной роскошью и собрала множество знаменитостей во главе с президентом Республики Гастоном Думергом (см.: Bouchard 2020). Фильм Бернара имел мировой успех; в советский прокат он вышел в марте 1927 года под названием *Ход конем*⁸. В записных книж-

⁸ См. рекламное объявление в газете *Вечерняя Москва* (1927. 24 марта. № 67). К этому релизу государственным кинопрокатным трестом «Совкино» был заказан и выпущен конструктивистский киноплакат братьев В. и Г. Стенбергов (Москва, 1927, хромолитография, тираж 15 000 экз.); см.: <https://art.bid/1X2k> (дата обращения 29.04.2026).

ках Хармса нет явного или выявленного указания на его знакомство с этой картиной, но таких указаний в них вообще немного; трудно себе представить, что они целиком охватывают кинопечатления Хармса за соответствующие годы.

В одном из эпизодов романа Дюпюи-Мазуэля, во время праздника, устроенного Карлом в честь Людовика, разыгрывается мистерия *Le Jeu d'Adam*, которая служит символическим фоном для одной из сюжетных линий. Хотя сама возможность постановки при дворе Карла пьесы почти трехсотлетней давности (в интертитре она датирована XIII веком) — плод фантазии романиста, реконструкция средневекового театрального представления в соответствующих эпизодах фильма была для своего времени эффектной и передовой. Показательно, что Гюстав Коэн во втором издании своей классической монографии по истории сценического оформления французского средневекового религиозного театра вслед за перечислением научных изданий *Le Jeu d'Adam* и критической литературы об этой мистерии с одобрением отозвался о «*résurrection par des procédés ultra-modernes de notre théâtre religieux du moyen âge*» («воскрешении нашими ультрасовременными средствами религиозного театра средних веков») в недавнем фильме *Чудо волков* (Cohen 1926: X, 1re pag.).

Мастер Леонардо

Действующий в пьесе Хармса Мастер Леонардо — это *messir Leonard, Grand Maître des Cérémonies de l'Enfer*, или просто *Leonard*, именуемый также *Великим Негром*, — распорядитель на шабаше ведьм и колдунов⁹, демон первого чина, изображаемый в виде огромного черного козла с тремя рогами и человеческим лицом на задуге¹⁰. Козлоподобие Леонарда упоминается и в оккультных сочинениях (Коллена де План-

9 В комментариях В. Н. Сажина к *Грехопадению* отмечено, что «председательствующего на ежегодном сборе ведьм и колдунов (шабаше) зовут messir Leonard» (II, 437).

10 Имя *Maître Léonard* восходит к судебным отчетам о баскских ведовских процессах 1609 года. Инквизитор Пьер де Ланкр дал описание этого персонажа в трактате *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons* («Картина непостоянства злых ангелов и демонов», 1612), откуда оно, обрастая новыми подробностями, перешло в демонологические компендиумы.

си, Элифаса Леви и др.), и в произведениях беллетристики, таких, например, как *Там внизу* Гюисманса (1891)¹¹, *Нахэма* Крыжановской (Рочестер) (1900), *Огненный ангел* Брюсова (1908), *Le Nègre Léonard et Maître Jean Mullin* Мак Орлана (1920) и *Мейстер Леонгард* Майринка (1925). В комментариях, добавленных Брюсовым в авторский экземпляр *Огненного ангела*, содержится прямая отсылка к статье о Леонарде во французском втором издании словаря де Планси (1825) (Брюсов 1974: 309)¹². Председатель шабаша в облике гигантского полукозла, называемый просто Сатаной, описывается и в эссе Пшибышевского «Синагога Сатаны» (1897), которое Хармс упоминает в записной книжке № 8 (1926–1927) (V, 101).

Будучи провербиальной характеристикой козла, похотливость Мастера Леонардо в *Грехопадении*, в принципе, не нуждается в дополнительных мотивировках. Тем не менее стоит упомянуть, что, согласно описанию Папюса, чьи сочинения Хармс усердно штудировал, «одна из девушек объявлялась царицей шабаша. Совершенно голая, ложилась она на алтарь, и мессир Леонард на глазах всех дефлорировал ее» (Папюс 1913: 270).

Катание Евы на спине Мастера Леонардо, опять-таки, связано с его козлоподобием, отсылая к стереотипу ведьмы верхом на козле, изображенной, в частности, на гравюре Дюрера «Ведьма» (ок. 1500). Среди современников Хармса этот стереотип получил отражение, например, в *Мастере и Маргарите* Булгакова (Золотоносов 1995: 75), а также в стихотворении Шкапской «Я тебе плохая жена...» из сборника *Кровь-руда* (1922). Мотив езды на козле возникает и в стихотворении Хармса «Еду-еду на коне...», напечатанном в журнале *Чиж* в 1941 году:

Еду-еду на коне —
Просто восхитительно!

Вон козел бежит ко мне
Очень уж стремительно!

11 См.: Huysmans 1891: 244. В русском переводе (Гюисманс 1911) этот пассаж отсутствует.

12 См. также в русском издании словаря: Плансо 1877: 68–69.

Вдруг верхом я на козле —

Это удивительно!

(III, 83)

Что касается итальянской формы имени Мастера Леонардо, то она очевидным образом относится к Леонардо да Винчи. В записной книжке № 30, охватывающей тот самый период (14 августа – 10 октября 1934), в течение которого было написано *Грехопадение*, имя Леонардо да Винчи (VI, 108) появляется немногим ранее выписки из словарной статьи Кирпичникова о мистериях (VI, 109–110). В дальнейшем оно дважды встречается в записной книжке № 38 — на двух соседних страницах, относящихся к 1935–1936 гг.: в первый раз — в связи с идеей разделить творческих деятелей на *чисто водяных*, *огненно-водяных* и *чисто огненных* (VI, 190) (видимо, Леонардо сперва был отнесен к огненно-водяным, а затем переквалифицирован в чисто водяные), во второй — в списке, должно быть, актуальных для Хармса на тот момент авторов и произведений *всемирной* (в значении — ‘нерусской’) *литературы* (VI, 191). В этом списке Леонардо (кстати, его имя здесь пишется как *Леонард да Винчи*; ср. *messir Leonard*) — единственный, кто не является в первую очередь литератором¹³. Возможно, своим включением в список он обязан свежеезданному двухтомнику: *Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. / Переводы, статьи, комментарии А. А. Губера, А. К. Дживелегова, В. П. Зубова, В. К. Шилейко и А. М. Эфроса. Редакция А. К. Дживелегова и А. М. Эфроса. М.: Л.: Academia, 1935*¹⁴.

Но в *Грехопадении* художник угадывается за спиной искусителя прежде всего из-за новейшего мифа о Леонардо как человеке, преисполненном холодной рассудочности и диаволизма. Импульс к формированию этого мифа исходил от знаменитого описания Джоконды в эссе Уолтера Пейтера (1869): “She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the

13 В параллельном списке авторов и произведений *русской литературы* (куда, однако, затесались *Иоан Дамаскин* и *Иоан Златоуст*) есть и *Огненный ангел* Брюсова.

14 Любопытно, что и в самих хармсовских записных книжках усматривали некое подобие кодексов Леонардо: Александров/Барзах 2006: 185, 189–190.

secrets of the grave” и пр. (Pater 1917: 125). Пожалуй, свое наиболее полное раскрытие миф о Леонардо получил в России, в сочинениях Аким Волынского и Дмитрия Мережковского. Путешествуя втроем с Зинаидой Гиппиус по Италии, они собирали материалы о Леонардо, а затем, после распада любовного треугольника и разрыва отношений, остро соперничали за первенство и главенство в разработке этой темы.

Волынский в 1897–1898 гг. опубликовал в Северном вестнике (от которого отлучил Мережковского) серию этюдов и статей о Леонардо, впервые вышедших отдельной книгой в 1900 году. В книжной версии текст поделен на главы и разделы, один из которых (а именно обширный третий раздел, гл. 5–9) называется «Демоническое искусство». В наиболее концентрированной форме его заглавная концепция выразилась в описании впечатления от портрета Джоконды:

...Непонятная улыбка возбуждала во мне что-то неприятное [...] я чувствовал, что нервы бесплодно раздражены [...] В душу ниоткуда не проникал свет художественной красоты. Что-то хитрое, скрытно-ядовитое отравляло и убивало все мои восприятия [...] У Леонардо-да-Винчи, как и у Верроккио, школе которого он не изменял до конца своей жизни, — яд идейного демонизма, разлагающий нежные художественные образы, сгустился и привел к внутреннему разрушению его искусства. [...] Леонардо-да-Винчи является в области искусства каким-то Каином по отношению к самому себе. [...] Я думал о Леонардо-да-Винчи, смотрел на Джоконду, и это великое произведение его кисти показалось мне вдруг гениальным уродством.

(Волынский 1897: 229–230)

Мережковский посвятил Леонардо роман *Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)* (1900) — вторую часть трилогии *Христос и Антихрист*¹⁵. Художник в романе именуется «мессэр Леонардо» и «мастер Леонардо» и пользуется репутацией колдуна и служителя дьявола. Папе Льву X поступает донос на Леонардо с обвинением в том, что «под предлогом анатомии, на самом деле — для черной магии, он вырезывает заро-

15 Трилогия Мережковского упомянута Хармсом вскоре после написания *Грехопадения*, в записной книжке № 31 за декабрь 1934 – январь 1935 г. (VI, 126).

дыши из трупов беременных женщин» (Мережковский 1914: III, 295). Мона Кассандра, которая верит в свои полеты на шабаш и действительно участвует в массовых оргиях, где поклоняется и отдается Ночному Козлу / Дионису (на самом деле — ряженому юноше), убеждена в том, что Леонардо — такой же колдун, как и она. Помощнику Леонардо, Астро, она внушает: «Разве ты не понимаешь, что все эти машины только для отводу глаз? Мессэр Леонардо, я полагаю, давно уже летает... [...] вот так же, как я» (Там же: II, 69–70). В саду Леонардо растет дерево, над которым он ставит опыты, делая инъекции в его ствол, по поводу чего между Кассандрой и Астро происходит следующий диалог:

- Странные опыты! Какое же это дерево?
 - Персиковое.
 - Ну, и что же? Плоды налились ядом?
 - Нальются, когда созреют.
 - И видно, что они отравлены?
 - Нет, не видно. Вот почему он и не выпускает никого; можно соблазниться красотой плодов, съесть и умереть.
- (Там же: II, 72)

В конце того же эпизода ученик Леонардо Джованни Бельтраффио, глядя на подопытное дерево, представляет себе его библейский прототип и вспоминает слова Господнего запрета на вкушение от его плодов. Впоследствии, после того как юный Джованни совершает самоубийство¹⁶, Леонардо читает его дневник и чувствует, «что был причиной этой гибели — „сглазил“, „испортил“ его, отравил плодами „древа Познания“» (Там же: III, 287).

Есть в романе Мережковского и такой пассаж:

Первым произведением Леонардо был рисунок для шелковой завесы, тканой золотом во Фландрии, подарка флорентинских граждан королю Португалии. Рисунок изображал грехопадение Адама и Евы. Коленчатый ствол одной из райских пальм изображен был с таким совершен-

16 Вразрез с биографией исторического Джованни Бельтраффио (правильнее — Больтраффио), умершего своей смертью в 1516 году в возрасте 49 лет.

ством, что, по словам очевидца, «ум помрачался при мысли о том, как могло быть у человека столько терпения». Женоподобный лик демона-змея дышал соблазнительной прелестью, и, казалось, слышались слова его: «Нет, не умрете, но знает Бог, что в день, в который вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло». И жена протягивала руку к дереву Познания, с тою же улыбкою дерзновенного любопытства, с которою в изваянии Вероккио Фома Неверный влагал персты свои в язвы Распятого.

(Там же: III, 81–82)

«Ты сразу узнаешь очень много и будешь умнее самого Бога»

Эта фраза Мастера Леонардо представляет собой скрытое стихотворное вкрапление в прозаический текст пьесы — рифмованное двустилишие, написанное четырехударным тоническим стихом с цезурой после силлабо-тонического (амфибрахического) полустилишия:

Ты сразу узна́ешь || очень мно́го
и бу́дешь умне́е || само́го Бо́га.

Стиховая природа этой фразы подчеркнута ее изощренной просодической организацией. В 1-м, 2-м и 4-м полустилишиях метрическое ударение падает на одну и ту же гласную. Кроме того, в 1-м, 3-м и 4-м полустилишиях звуковая суггестия усиливается за счет упорядоченного чередования ассонансов: в 1-м реализуется охватная схема [а–у–у–а], в 3-м — перекрестная [у–е–у–е], в 4-м — [о]-ряд с расширением внутреннего звена охватной схемы [а–о–...–а].

В основном массиве романского сегмента текста *Le Jeu d'Adam*, написанного традиционным для французской средневековой драмы октосиллабом с парной рифмовкой, факультативная цезура выполняет схожую структурообразующую функцию: она также делит стих на два полустилишия, возникая после 4-го слога.

Реплика Мастера Леонардо, включая обсуждаемую фразу, парфразирует слова библейского змея: «[...] откроются глаза ваши, и вы станете, подобно Всесильному, знающими добро и зло» (Быт. 3:5). В *Le Jeu d'Adam* это обещание рассредоточено по разным репликам Дьяво-

ла, которые, сообразно с тем, что в этой драме искушению непосредственно со стороны Дьявола подвергается не только Ева, но и в первую очередь Адам (см. ранее, в разделе «Представление об Адаме»), частью обращены к нему. В обращении к Адаму: «*Ti oil serrunt sempres overt, / Quanque deit estre t'iert apert*» (ст. 161–162) (Noomen 1971: 31; «Твои очи всегда пребудут отверстыми, / Всё, что следует, станет тебе ясно»); «*Aienz serras puis del tut son per*» (ст. 167) (Там же; «Более того, станешь ты во всем Ему ровней»). В обращении к Еве: «*De tut saver, bien e mal*» (ст. 251) (Там же: 36; «О том, чтобы> знать всё, добро и зло»); «*Al creator serrez pareil*» (ст. 265) (Там же: 37; «Творцу пребудете равны»); «*O Deus serrez, sanz faillance, / De egal bonté, de egal puissance*» (ст. 269–270) (Там же: 38; «С Богом пребудете, несомненно, / В равной благодати, в равном могуществе»).

В силу метрической подвижности, свойственной англо-норманнской традиции, в *Le Jeu d'Adam* цезура нередко смещается или нивелируется, но во всех приведенных выше репликах Дьявола она появляется строго после 4-го слога, совпадая при этом с синтаксической паузой, что делает ее особенно отчетливой (несмотря на орфографическую специфику данных строк, они представляют собой регулярные октосиллабы¹⁷).

Стиховые особенности разбираемой фразы Мастера Леонардо задают и другой, пожалуй, более правдоподобный аллюзивный вектор, отсылающий к истории соответствующей формы акцентного стиха и семантике ее названия. В современной науке этот стих определяется как сказовый, составляя досиллабическую триаду с песенным и молитвословным стихом. В сказовом стихе определительными признаками являются, во-первых, смежные рифмы (а также рифмоиды, ассонансы или тавтологические концевые формы), во-вторых, — синтаксический и семантический параллелизм колонов, с антикаденцией и каденцией в парных стихах; все эти признаки наличествуют в словах Мастера Леонардо. Количество иктов в рифмующихся отрезках текста

17 В ст. 251 *bien* читается с диерезой (*bi-en* — два слога), а в ст. 270 дважды происходит элизия (*d'e-gal* — два слога). Оба приема, как и затекстовый характер финального безударного слога женской рифмы в ст. 269–270, являются стандартными для старофранцузской и англо-норманнской поэзии XI–XIV вв. и широко использовались для соблюдения силлабического метра (см.: Lote 1949: 13–38; 83–150).

непостоянно, однако, согласно К. Ф. Тарановскому, «основной формой строки сказового стиха следует признать четырехударную строку» (Тарановский 2000: 262), т. е. именно такую, какая лежит в основе фразы Мастера Леонардо.

Краткий очерк исторического развития сказового (говорного) стиха дает М. Л. Гаспаров:

В высоком употреблении преимущественное внимание обращалось на параллелизм, в народном — на рифмовку.

В начале XVII в. эти две линии слились: Смутное время дало литературе необычное содержание, контакт с польским барокко открыл путь к экспериментам, опыт юго-западной Руси, где неравносложный рифмованный стих уже был разработан книжной поэзией, послужил толчком. [...] <В сочинениях начала XVII в. рифмованные отрывки> еще теряются среди нерифмованного текста; но они уже выделяются в концовке «Повести о Смуте» <С. Шаховского, 1626> [...] и в двух главах «Сказания Авраамия Палицына» (1620 г. [...]).

После этого говорной стих прочно входит в литературу XVII в. и становится, в частности, основным средством «приказной школы» стихотворцев в 1630–1640-х гг.¹⁸ [...]

Интересны жанровые тяготения говорного досиллабического стиха. Во-первых, это сатира, несомненное наследие скоморошьей традиции: от «Изложения на лютеры» И. Наседки 1625 г. [...] до «Приветствия... на шутовской свадьбе» В. Тредиаковского 1740 г. [...] Во-вторых, это новый жанр — драма, где та же скоморошья традиция помогает говорному стиху и в фарсовой интермедии [...] и в патетическом монологе [...] В-третьих, это тоже новый жанр — письма [...] они составляют едва ли не главную массу продукции приказной школы, на них вырабатывается новый барочный стиль, из них складываются первые письмовники. В-четвертых, среди этих писем оказываются и любовные [...] так говорной стих проникает в лирику [...] Наконец, в-пятых, из этой говорной лирики любовный стих переходит в любовный эпос: сохранился отрывок большого повествования от женского лица [...] <Оно написано> в середине XVIII в., когда говорной стих, вытесненный сил-

¹⁸ Творчество приказной школы составляет центральную часть антологии: Былинин/Илюшин 1989. — Е. С.

лабическим, а потом силлабо-тоническим, уже опустился в низовую литературу, в лубок, в стихотворные челобитные [...]

(Гаспаров 2000: 28–30)

Эта поздняя лубочная абсорбция сказового стиха, однако же, по-своему возрождала упоминавшуюся Гаспаровым скоморошью традицию. По жанровой характеристике Тарановского, сказовый стих — это «стих свадебных приговоров, заздравий (застольных здравиц), заговоров, сектантских пророчеств, правовых формул, пословиц, поговорок, загадок, а у многих рассказчиков — целых сказок. Это стих скоморошских прибауток, райка, надписей к лубочным картинкам, зазываний покупателей, выкриков разносчиков и т. п.» (Тарановский 2000: 261). В этом перечне ключевое значение для нас имеет, конечно же, раек, под которым в данном контексте следует понимать два взаимосвязанных одноименных явления.

Прежде всего, сказовый стих прочно связан с вертепом (переносным кукольным театром, показывавшим рождественские события) в его украинском, а затем и русском изводе, — этим стихом вертепщик произносил реплики своих персонажей.

В северо-восточной России создан особый род вертепа под новым названием райка — происшедшим, вероятно, от представлений в вертепах пьес о рае и муке вечной. В Москву, надо полагать, театр марионеток также занесен с юга; но здесь характер райка под влиянием занесенных с конца XVII ст. с Запада забав, с одной стороны, и развития лубочных картин, с другой, меняется.

([В. П.] 1894: 54)

Раек теперь — это

небольшая переносная панорама, представляющая собой ящик, к задней стороне которого приделано как бы возвышение в виде коробки. Здесь находятся различные картинки, по большей части лубочные, опускающиеся по мере надобности на шнурке и заменяющие или просто загораживающие одна другую. В некоторых местностях картины, склеенные в одну ленту, перематываются с одного вала на другой по-

казывателем, раешником. В передней стенке ящика сделаны круглые отверстия с увеличительными стеклами или без них, через которые зрители могут смотреть на картину за плату [...] Показывание картин раешник сопровождает комментарием, по большей части юмористического свойства. [...] Стиль прибауток — мерная рифмованная речь — имеет большое сходство с надписями на лубочных картинах XVIII в., откуда первоначально и брался комментарий раешника. Происхождение «райка» и самого названия его может быть объяснено тем, что в основании панорамы когда-то лежало «Райское действо» (Paradeisspiel), известное в России еще в самом начале XVIII века; образец его мы имеем в «Жалостной комедии об Адаме и Еве»¹⁹, изданной Тихонравовым («Русск. драматич. произв.», I)²⁰, где дьявол, а отчасти и прародители играют комическую роль.

(В. П. 1899: 106)²¹

Литературная стилизация под сказовый стих берет начало в пушкинской «Сказке о попе и о работнике его Балде» (1830), отчасти подготовленной прибаутками отца Варлаама в *Борисе Годунове* (1825). Сочетание сказового и молитвословного стиха (известное и древнерусской словесности: Тарановский 2000: 271) подчинено пародийной задаче в совместном сочинении Вяземского и Пушкина «Надо помянуть, непременно помянуть надо...» (1833 <1880>). В пародийных целях сказовый стих используется также и в «Военных афоризмах» Фаддея Козьмича Пруткова <1922> и «Церемониале погребения тела в Бозе усопшего поручика и кавалера Фаддея Козьмича П...» <1884 (частично), 1922>. В то время как во втором из этих двух текстов сказовый стих подчеркивает глумление со стороны однополчан усопшего, в первом из них он имитирует простодушное творчество неумелого рифмоплета. В *Бесах* Достоевского (1872) тем же приемом, но в рамках более изощ-

19 *Жалостная комедия об Адаме и Еве* пастора Иоганна Готфрида Грегори была поставлена им при дворе Алексея Михайловича в 1674 году. — Е. С.

20 См.: Русские драматические произведения 1672–1725 годов: <В 2 т.> / Собраны и объяснены Н. Тихонравовым. СПб.: Изд. Д. Е. Кожанчикова, 1874. — Е. С.

21 Автор обеих процитированных статей *Энциклопедического словаря* — соотв. «Вертеп» (не подписана) и «Раек» (подписана инициалами В. П.), — несомненно, В. Н. Перетц (1870–1935). Подробнее о райке-вертепе и райке-панораме см.: Фаминцын 1889: 105–111.

ренной художественной задачи, мотивирован сказовый стих сочинения капитана Лебядкина «Совершенству девицы Тушиной» и, что еще характернее, — явление будто бы невольно возникающей тонической строки вслед за рифмующейся с ней силлабо-тонической («„Полон очень наш стакан“, — / К Юпитеру закричали»; Достоевский 1974: 141)²². Важно отметить, что пародисты имели перед глазами действительное явление сказового стиха наивной поэзии — от солдатских виршей конца XVIII в. (Гуковский 1933: 124–127; 134–139) до повести в стихах *Дневник проститутки* безымянного корзинщика, процитированной Горьким в статье «О писателях-самоучках» (1911) (Горький 1953: 101–102)²³. Таким образом, возрождение интереса к сказовому стиху связано, во-первых, с его бытованием в простонародной среде, продолжающим скоморошью традицию, а во-вторых, с его письменной разновидностью в творчестве наивных поэтов, восходящей, в конечном итоге, к виршеписанию приказной школы.

В XX веке наряду с чисто стилизованным сказовым стихом (И. Анненский, «Шарики детские» <1910>; С. Федорченко, «Про Червяка», 1925²⁴) начинает широко применяться аллюзивный сказовый стих (или его коррелят с более разнообразной рифмовкой), апеллирующий к памяти жанра, но не имитирующий сам жанр, — как форма условного воспроизведения речи простых людей, будь то политически инертных еврейских (В. Жаботинский, *Чужбина*, 1908)²⁵ или революционно заряженных русских (А. Блок, *Двенадцать*, 1-я гл., 1918); как манифестация принадлежности автора к таковым (Д. Бедный, *Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна*, 1925), трудноотличимая от жеста пере-

22 Ср.: «Несоответствие формы и содержания в поэзии Лебядкина по существу трагично, хотя по внешности пародийно. [...] Лебядкин высказывает святейшее, что в нем есть, и нечто объективно-поэтическое — но чем более старается он подражать поэтическому канону и общепринятым в поэзии приемам, тем безвкуснее и нелепее у него это выходит» (Ходасевич 1996: 199).

23 Источник примера: Былинин/Илюшин 1989: 19–20.

24 Источник примера: Гаспаров 1993: 141.

25 Они-то и показаны в пьесе наиболее прагматичными. Политически ангажированные, образованные или просто «пассионарные» персонажи изъясняются у Жаботинского более строгими формами стиха (кроме одного случая, когда кто-то из них присоединяется к разговору, уже ведущемуся в форме сказового стиха). Кроме того, представители всех групп говорят и прозой.

хода на доступный им язык (В. Маяковский, *Окна РОСТА*, 1919–1922); как маркер именно сказовой речевой маски, шутовства (П. Потемкин, «Честь», 1911²⁶); наконец, как некий контраст к ультрасовременной тематике (К. Чуковский, *Телефон*, 1-я гл., 1924). Параллельно с этими узко-прагматичными контекстами поэты пишут сказовым стихом и вне сколько-нибудь ощутимой стилизаторской установки (В. Хлебников, «Журавль»; он же, «Кузнечик», 1912; Т. Чурилин, «Один», 1913; в сочетании с другими формами стиха — большинство крупных поэтических и драматических произведений того же Хлебникова; ряд текстов книги Голубчика-Гостова *Фольклористы*, 1922).

Хармс и его друзья-поэты проявляли к сказовому стиху немалый интерес, особенно в 1930-е годы. Хармс обращался к нему и в порядке нарочитой стилизации («Скавка», 1930; «Цирк Шардам», 1935, см. речи клоуна; «Цирк Принтипам», 1941), и без особого акцента на ней («Начало спора...», между 1933 и 1935; «Прогулочка», между 1935 и 1937, в сочетании с трех- и четырехстопным амфибрахийем; «Синее Божество!..», 1937 или 1938). В поэзии Олейникова, ввиду ее насквозь пародийного характера, сказовый стих выступает как один из многих способов закавычивания поэтической речи («Татьяне Николаевне Глебовой», 1931; «Человек и части человеческого тела...», 1932?; «Жук-антисемит», 7-я картинка, 1935; «Шурочке», 1931?; «Фруктовое питание», 1932; «Затруднение ученого», 1932; «Бублик», 1932, последние четыре — в сочетании с силлабо-тоническими размерами), но и здесь этот стих порой служит жанрово-тематическим индикатором («Классификация жен», 1930?; «Перечень расходов на одного делегата», 1934, совм. с Е. Шварцем). У Введенского сказовый стих появляется во многих текстах, но только в виде вкраплений, большей частью двустрочных («Начало поэмы», ок. 1926; «Святой и его подчиненные», ок. 1930; «Куприянов и Наташа», ок. 1931; «Я бы выпил еще одну рюмку водички...», 1932 или 1933; «Мне жалко что я не зверь», ок. 1934, см. рефрен). Особо нужно сказать о поэме *Кругом возможно Бог* (ок. 1931), которую, как считал Я. Друскин, «можно назвать эсхатологической мистерией, а по-русски — действием» (см.: Введенский 1993: I, 244). В ней сказово-стиховые отрезки появляются многократно. При этом один из них представляет собой про-

26 Источник примера: Гаспаров 2000: 229.

странный интекст — «Беседу часов»; другой — реминисценцию зачина *Телефона* Чуковского, написанного этим же стихом (см. выше): «Зво-нит машинка, именуемая телефон. <Стирkobреев.> Да, кто говорит. Голос. Метеорит. Стирkobреев. Небесное тело? Голос. Да, у меня к вам дело. / Я, как известно, среди планет игрушка. / Но я слышал, что у вас будет сегодня пирушка» (Там же: I, 133–134); третий апеллирует к одному из аутентичных жанров сказового стиха — пословице: «Повадился дурак на казни ходить, / тут ему и голову сложить» (Там же: I, 131)²⁷. Кроме того, у Введенского довольно часты двустушия, в которых силлабо-тоническая строка рифмуется с идущей следом за нею чисто тонической (прием, восходящий прямоком к Лебядкину): «и раздражался от желанья / приласкать какую-нибудь пышную Маланю» («Четыре описания», между 1931 и 1934) (Там же: I, 167) и др. (Для сравнения, у Хлебникова, также постоянно применяющего подобные сочетания, очередность силлабо-тонического и тонического стихов не постоянна.)

В 1926 году Маяковский, как будто позабыв про *Окна РОСТА*, уничижительно аттестует «раешники», под которыми понимает фольклорный жанр: «Одного боюсь — / за вас и сам, — / чтоб не обмелели / наши души, / чтоб мы / не возвели / в коммунистический сан / плоскость раешников / и ерунду частушек» («Послание пролетарским поэтам»; Маяковский 1958: 154–155). Но в этот период в стиховедческом обиходе наименование «стих раешников» или просто «раешник» уже начинает закрепляться за самим сказовым стихом как формой, в принципе отделяемой от ее жанрово-исторических корней: «[...] Кроме этих <стиховых> систем известны еще другие, напр. [...] разделение речи на стихи исключительно через применение созвучия (рифмы), отмечающей их окончание (стих раешников)» (Брюсов 1924: 11); «Такова ритменная природа Knittelvers'a: свободного стиха немецких романтиков; русского раешника; стиха пушкинского *Балды*» (Шенгели 1923: 122); «Закончу свои примеры образцами спорадически рифмованных отрывков, напоминающих в отдельных случаях раешник» (Штокмар 1928: 186). В 1940 году эта стиховая форма получит нормативное название «раеш-

27 Ср.: «Повадился кувшин по воду ходить, на том ему и голову положить» (Даль 1879: 224).

ного стиха» в одноименной статье *Словаря поэтических терминов* А. П. Квятковского под редакцией С. М. Бонди.

Возвращаясь к отправной точке этой работы, попробую в заключение определить задачу, которую выполняет в художественной системе Хармса привлекаемый культурный материал. На мой взгляд, *Грехопадение* наилучшим образом демонстрирует особый, филологически и религиоведчески ориентированный метод разработки избранной темы, являющийся подспудным императивом того эстетического направления, которое в полной мере воплотилось в литературной практике чинарей (понимаемой прежде всего как взаимосвязанное творчество Введенского и Хармса, не ограниченное узкими хронологическими рамками). В условиях монополизации семантических кодов тоталитарной властью травестирование высокой традиции — через коммуникативный саботаж — стало для них способом ревальвации культурных ценностей, а вовсе не наоборот, как часто утверждается. В духе античной и средневековой пародийной традиции, пародия чинарей не знает красных линий, но сама их поэтика воплощает в себе осознанную стратегию выживания культуры, ее зрелую автопародию.

Литература

- Александров, Юрий / Барзах, Анатолий (2006): «Хозяин Книги», в: Александров, Юрий (сост.): *Рисунки Хармса*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 179–190.
- Брюсов, Валерий (1924): *Основы стиховедения: Курс В.У.З. Части 1-я и 2-я. Общее введение; Метрика и ритмика*. Изд. 2-е. Москва: Государственное издательство.
- Брюсов, Валерий (1974): *Огненный ангел*, в: Он же: *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 4. Антокольский, Павел и др. (общ. ред.). Москва: Художественная литература.
- Былинин, Виктор / Илюшин, Александр (1989): «Начало русского виршеписания», в: Они же (сост.): *Виршевая поэзия (первая половина XVII века)*. Москва: Советская Россия, 5–20. (Сокровища древнерусской литературы).

- [В. П.] (1894): «Вертеп», в: Брокгауз, Фридрих Арнольд / Ефрон, Илья (изд.): *Энциклопедический словарь*. Т. 6. Санкт-Петербург: Типолиотография И. А. Ефрона, 53–54.
- В. П. (1899): «Раек», в: Брокгауз, Фридрих Арнольд / Ефрон, Илья (изд.): *Энциклопедический словарь*. Т. 26. Санкт-Петербург: Типография Акционерного общества «Издательское дело, бывшее Брокгауз – Ефрон», 106.
- Введенский, Александр (1993): *Полное собрание произведений в двух томах*. Мейлах, Михаил / Эрль, Владимир (сост.). Москва: Гилея.
- Волынский, Аким (1897): «В поисках за Леонардо-да-Винчи. Набросок третий», в: *Северный вестник* 11 (ноябрь), 226–258.
- Гаспаров, Михаил (1993): *Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях*. Москва: Высшая школа.
- Гаспаров, Михаил (2000): *Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*. Изд. 2-е (доп.). Москва: Фортуна Литмидед.
- Горький, Максим (1953): «О писателях-самоучках», в: Он же: *Собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 24. Москва: ГИХЛ, 99–137.
- Гуковский, Григорий (1933) (публ.): «Солдатские стихи XVIII века», в: *Литературное наследство*. Вып. 9–10. Москва: Журнально-газетное объединение, 112–152.
- Гюисманс, Жорис Карл (1911): *Там внизу*. Спасский, Юрий (пер.), в: Гюисманс, Жорис Карл: *Собрание сочинений [в трех томах]*. Т. 1. Москва: Кн-во К. Ф. Некрасова.
- Даль, Владимир (1879): *Пословицы русского народа в двух томах*. Изд. 2-е, без перемен. Т. 2. Санкт-Петербург; Москва: Изд. книгопродавца-типографа М. О. Вольфа.
- Достоевский, Федор (1974): *Бесы*, в: Он же: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 10. Ленинград: Наука.
- Золотоносов, Михаил (1995): «*Мастер и Маргарита*» как путеводитель по субкультуре русского антисемитизма. Санкт-Петербург: ИНА-ПРЕСС. (Новое слово).
- Кирпичников, Александр / А. М. Л. / Крымский, Агафангел (1896): «Мистерии», в: Брокгауз, Фридрих Арнольд / Ефрон, Илья (изд.): *Энциклопедический словарь*. Т. 19. Санкт-Петербург: Типолиотография И. А. Ефрона, 452–454.

- Маяковский, Владимир (1958): *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. Т. 7. Кожин, В. / Робин, И. / Тимофеева В. (подг. текста и примеч.). Москва: ГИХЛ.
- Мережковский, Дмитрий (1914): *Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)*, в: *Полное собрание сочинений Д. С. Мережковского*. Т. 2–3. Москва: Типография Товарищества И. Д. Сытина.
- Папюс (1913): *Практическая магия (черная и белая)*. Ч. 3. Трояновский, Александр (пер.). Санкт-Петербург.
- Паушкин, Михаил (1913): *Средневековый театр: (Духовная драма)*. Москва: Скоропечатня «Техник».
- Плансо, Жак Огюст Симон Коллен де (1877): *Тайны ада и его обитатели, или Книга злых духов, волшебства, ворожбы, гадания, заклинаний и пророчеств; Репертуар демонов, ведьм, колдунов, привидений; Словарь всего таинственного, сатанинского и сверхъестественного с картинами, изображающими злых духов, колдунов, ведьм и пр.* Москва: Типография С. Орлова.
- Пинус, Сергей (сост.) (1914): *Французские поэты: Характеристики и переводы*. Т. 1. Санкт-Петербург: Жизнь для всех.
- Полевой, Петр (1865): *Исторические очерки средневековой драмы: Начальный период*. Санкт-Петербург: Типография Н. Тиблена и комп. (Н. А. Неклюдова).
- Смирницкая, Ольга / Тихомиров, Владимир (изд. подг.) (1982): *Древнеанглийская поэзия*. Москва: Наука. (Лит. памятники).
- Тарановский, Кирилл (2000): «Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI–XIII вв.», в: Он же: *О поэзии и поэтике*. Гаспаров, Михаил (сост.). Москва: Языки русской культуры, 257–273. (Studia poetica).
- Фаминцын, Александр (1889): *Скоморохи на Руси*. Санкт-Петербург: Тип. Э. Арнольда.
- Хармс, Даниил (1997–2002): *Полное собрание сочинений [в шести томах]*. Жаккар, Жан-Филипп [т. 5–6] / Сажин, Валерий (сост., подг. текста). Санкт-Петербург: Академический проект.
- Ходасевич, Владислав (1996): «Поэзия Игната Лебядкина», в: Он же: *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 2. Андреева, Инна и др. (сост., подг. текста). Москва: Согласие, 194–201.

- Шенгели, Георгий (1923): *Трактат о русском стихе*. Ч. 1. Органическая метрика. Изд. 2-е, перераб. Москва; Петроград: Госиздат.
- Шор, Розалия (сост.) (1936): *Хрестоматия по западноевропейской литературе. Литература средних веков*. Москва: Учпедгиз.
- Штокмар, Михаил (1928): «Ритмическая проза в *Островитянах* Лескова», в: *Ars Poetica II. Стих и проза: Сб. статей*. Петровский, Михаил / Ярхо, Борис (ред.). Москва: Издательство ГАХН, 183–211.
- Bouchard, Pierre-Olivier (2020): « *Le miracle des loups* et *La Société des romans historiques filmés*: l'âge d'or manqué du roman historique », in: *Belphegor* 18:2 (<https://journals.openedition.org/belphegor/3321>, 10.04.2026).
- Cohen, Gustave (1926): *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*. Nouvelle édition, revue et augmentée. Paris: Librairie Honoré Champion.
- Huysmans, Joris-Karl (1891): *Là-bas*. Paris: Tresse & Stock.
- Lote, Georges (1949): *Histoire du vers français*. Т. 1. Paris: Boivin.
- Noomen, Willem (Ed.) (1971): *Le Jeu d'Adam (Ordo representationis Ade)*. Paris: Librairie Honoré Champion. (Les Classiques français du Moyen Âge).
- Pater, Walter (1917): “Leonardo da Vinci”, in: Pater, Walter: *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. London: Macmillan & Co, 98–129.