

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

V Международная конференция
молодых исследователей
**«Текстология
и историко-литературный
процесс»**

Сборник статей

Москва
2017

УДК 80/82(063)

ББК 81/84я431

Т 30

Т 30 Текстология и историко-литературный процесс:
V Международная конференция молодых исследователей (Москва, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, филологический факультет, 10—12 марта 2016 г.): Сборник статей / Под ред. А. О. Бурцевой, Ю. И. Красносельской, Л. А. Новицкас, А. Н. Першкиной, А. С. Федотова. М.: Буки Веди, 2017. — 204 с.

ISBN 978-5-4465-1414-4

В настоящий сборник вошли работы участников V Международной конференции «Текстология и историко-литературный процесс», состоявшейся 10—12 марта 2016 г. на филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова. Статьи, представленные в книге, посвящены вопросам текстологии, истории литературы и древнерусской книжности.

УДК 80/82(063)

ББК 81/84я431

© Авторы, 2017

От редакторов

Этот сборник — результат работы ежегодной международной конференции молодых исследователей «Текстология и историко-литературный процесс», прошедшей на филологическом факультете Московского государственного университета 10—12 марта 2016 г. Конференция с успехом преодолела пятилетний рубеж, и это побуждает подвести некоторые промежуточные итоги. С 2012 г. в рамках нашего проекта было представлено более 140 докладов. Исследователи, принимавшие участие в «Текстологии», представляют академические, университетские и музейные организации 20 городов: Москвы, Санкт-Петербурга, Берлина, Венеции, Волгограда, Воронежа, Екатеринбургa, Иванова, Киева, Коломны, Нижнего Новгорода, Новосибирска, Одинцова, Падуи, Тарту, Твери, Токио, Торонто, Саратова, Хельсинки. Такая широкая география конференции — предмет нашей особой гордости. В пяти выпусках сборника, отражающих итоги ежегодных встреч молодых текстологов и историков словесности, опубликовано 84 статьи. Но главное, разумеется, не в статистике.

Конференция за истекшие пять лет доказала свою продуктивность. Увлекательные и принципиальные дискуссии позволили авторам скорректировать представленные в докладах результаты исследований и в конечном итоге, мы уверены, помогли в научных поисках. Конференция была полезным, этапным событием для ее участников. С удовлетворением констатируем, что многие из тех, кто стоял у истоков «Текстологии», защитили диссертации, создали замечательные в своих областях гуманитаристики работы, стали сотрудниками ведущих научных центров.

Для нас крайне важна и внутренняя динамика, развитие «Текстологии» как проекта. Из камерного мероприятия, организованного группой единомышленников, она выросла в один из крупнейших научных форумов, проводимых филологическим факультетом Московского университета. Оргкомитет конференции и редакция сборника пополнились новыми сотрудниками. Программа конференции каждый год разнообразится новыми формами — лекциями, презентациями книг и т. п. В 2016 г. нам удалось осуществить давний замысел и расширить программу до трех дней, поэтому количество участников пятой «Текстологии» по сравнению с нашим первым опытом выросло почти вдвое.

Расширенная программа включила, помимо традиционной лекции, презентации двух новых книг и одного текстологического онлайн-проекта. Пользуясь случаем, благодарим А. В. Вдовина (НИУ ВШЭ), прочитавшего лекцию «“Неведомый мир”: как сегодня изучать репрезентацию крестьян в русской литературе XIX в.», Б. В. Орехова (НИУ ВШЭ), представившего электронную систему «Текстограф», и авторов изданий, презентации которых состоялись на нашей конференции¹.

Нынешний выпуск сборника по традиции открывается блоком статей о древней словесности. Древнерусские памятники предстают предметом как филологического, так и исторического анализа. Редкий в наших сборниках материал — словесность XVII—XVIII вв. — в нынешнем выпуске разбирается сразу в двух работах — Ольги Кузнецовой и Томоо Канадзавы. Блок о XIX в. включает статьи по поэтике, интертекстуальным связям и источникам произведений изящной литературы, истории журналистики. У исследователей литературы XX в. отметим широчайший диапазон дисциплинарных подходов — от герменевтики текста (Екатерина Тупова) до истории понятий (Анна Богомолова) и текстологии в строго терминологическом значении (Андрей Кокорин). Это методологическое разнообразие, впрочем, всегда составляло ядро нашего замысла.

Особенность нынешнего выпуска — то, что мы бы назвали «скрытым циклом» из сразу четырех статей о связи литературы со сценой, театром, перформативными искусствами в целом. Это работы Анастасии Перниковой, Кристины Сарычевой, Рикку Тойвола и Дарьи Савиновой. В двух статьях (Екатерины Ящук и Марии Кривошеиной) предпринимается попытка полноценного филологического описания целого периодического издания, его поэтики, состава, стратегии.

Как и годом ранее, хлопоты по организации конференции и подготовке сборника с нами разделили Алла Бурцева, Юлия Красносельская, Ольга Кузнецова, Елизавета Чумаченко и Ульяна Башко. Развитие «Текстологии» без их деятельной поддержки было бы невозможно. Подготовку макета книжки вновь взял на

¹ «Грешневская тетрадь» Н. А. Некрасова / Предисл., транскр. и коммент. М. С. Макеева. Ярославль: ООО «Академия 76», 2015; «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / Изд. подгот. А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов. СПб.: Нестор-История, 2015.

себя Алексей Лейбов. В рекламной кампании пятой «Текстологии» поучаствовали дизайнер Мария Канатова и художница Евгения Кистерева, нарисовавшие афиши конференции. Выражаем им нашу признательность.

За неизменный интерес к нашему делу благодарим профессоров Московского университета Г. В. Зыкову, М. С. Макеева, А. А. Пауткина, доцента А. В. Архангельскую, постоянного гостя конференции и активного участника дискуссий доцента НИУ ВШЭ К. М. Поливанова, участников «Текстологии», ее добрых друзей и вдохновителей К. Ю. Зубкова (СПбГУ, ИРЛИ РАН), П. Ф. Успенского (НИУ ВШЭ), А. С. Бодрову (НИУ ВШЭ), А. Ю. Соловьева (ИРЛИ РАН). Круг коллег, которым конференция и ее организаторы многим обязаны, постоянно растет. Тем сложнее нам поименно поблагодарить всех в этой краткой вступительной заметке. Спасибо всем причастным к «Текстологии».

Конференция «Текстология и историко-литературный» процесс родилась и выросла в стенах нашей alma mater. Уверены, что этот замысел мог осуществиться только на филологическом факультете Московского государственного университета, в его свободной и творческой атмосфере. Участвовать в создании этой атмосферы для нас — большая честь.

*Любовь Новицкас,
Анастасия Першкина,
Андрей Федотов*

К вопросу о прямой речи в Киевском летописном своде конца XII в.

В Ипатьевской летописи за 1116—1199 гг. (традиционно именуемой в науке Киевским сводом конца XII в.) приводится большое количество развернутых и информативных текстов, которые князья и иностранные правители произносят, обращаясь к другим князьям или дружине. Эти тексты имеют характерные черты древнерусской устной речи и существенно отличаются по стилю от окружающего их повествования.

Относительно их происхождения в науке выдвинуто три основных гипотезы. Д. С. Лихачев, опираясь на описание сцен дипломатических переговоров в русских летописях, обосновал гипотезу о посольском обычае, когда посол, прибыв к месту назначения, в точности устно воспроизводил надиктованное ему своим князем [см.: Лихачев 1945: 47]. Затем эти речи как можно более достоверно записывал летописец, сохраняя форму устного обращения [см.: Лихачев 1985: 184—189]. Впоследствии позиция Лихачева нашла косвенное подтверждение в исследовании А. А. Зализняка, показавшего, что прямая речь в Киевском своде по своим лингвистическим признакам близка языку берестяных грамот и разительно отличается от языка остальной части летописи [см.: Зализняк 2008: 54—55, 67]. Иное объяснение предложил Б. А. Рыбаков: он видел в княжеских речах письменные грамоты, хранившиеся в княжеских архивах, откуда их и брали летописцы [см.: Рыбаков 1963: 317—334]. Из концепции Рыбакова исходили В. Ю. Франчук, попытавшаяся вычлени формуляр этих грамот [см.: Франчук 1988: 109—154], и А. В. Юрасовский, посвятивший специальное исследование выделению всех подобных документов из древнерусских летописей [см.: Юрасовский 1981: 141—150]. Юрасовский в другой своей работе, сравнивая летописные речи венгерских правителей с их же латиноязычными актами, пришел к выводу, что при переводе формуляр латинских оригиналов до неузнаваемости редактировался под древнерусские образцы княжеских речей

[см.: Юрасовский 1983: 180—183]. Недавно новосибирская исследовательница В. А. Мельничук [см.: Мельничук 2013: 16—18] выдвинула версию, что прямая речь персонажей в Киевском своде представляет плод литературной работы его составителя — выдубицкого игумена Моисея, конструирувавшего таким способом образы персонажей в соответствии со своими политическими симпатиями.

При изучении политической терминологии Киевского свода обнаружилось, что некоторые слова, употребляясь в летописном тексте в форме прямой речи, приобретают смысл, характерный для них только при использовании в рамках политического процесса и никак не связанный с общеупотребительным в древнерусском языке значением. Это позволяет сделать некоторые предположения и о происхождении прямой речи. Временными рамками исследования является период с 1146 по 1154 г., поскольку здесь прямая речь использована чаще, чем в других частях свода. Высказывания принадлежат главным образом трем основным участникам событий: киевскому князю Изяславу Мстиславичу и его дядьям Вячеславу Владимировичу и Юрию Долгорукому, а также венгерскому королю Гезе и черниговским князьям. В качестве уточняющих параллелей привлекаются и некоторые более ранние и поздние известия Киевского свода, содержащие прямую речь.

В риторике всех трех упомянутых князей присутствуют характерные индивидуальные различия. Так, для Вячеслава Владимировича, который старше других Мономаховичей и по возрасту, и по месту в родовой иерархии (он старший из живых сыновей Мономаха), наибольшее значение представляет идея «старейшинства»: он, неизменно «надеяся на старшинство» [ПСРЛ. Т. 2: 330], пытается «оправить» его [ПСРЛ. Т. 2: 430], стремясь занять киевский стол. У Юрия Долгорукого, младшего брата Вячеслава, это понятие куда прагматичнее: Вячеслав для него «старей» и даже «яко отец» [ПСРЛ. Т. 2: 439], но племянник Изяслав, выгнав Ростислава Юрьевича из киевской волости, «снялъ» с дяди «старейшинство» [ПСРЛ. Т. 2: 380],

поэтому Юрий не может подчиниться «моложьшему» [ПСРЛ. Т. 2: 430]. Наконец, Изяслав, многократно признавая дядю Вячеслава, пока тот ему союзен, «отцом» [ПСРЛ. Т. 2: 386, 397—399, 429] и даже отдавая ему формальное первенство, в серьезных переговорах объявляет «всех нас старее» куда более влиятельного Юрия [ПСРЛ. Т. 2: 367]. При этом не имеющий шансов опираться на «старейшинство» Изяслав активнее остальных обращается к другим князьям как к «братьям» (хотя подобное обращение вообще было частью политической культуры эпохи [см.: Лавренченко 2014: 43—57]), особо напирая на понятие «своей братьи» [ПСРЛ. Т. 2: 367, 395, 420], куда он включает даже дядю Вячеслава. Тем самым Изяслав оказывается как бы лидером *своей* «братьи»: выступает от ее лица и возглавляет ее «путь велик» [ПСРЛ. Т. 2: 345] против врагов.

Понимание некоторых идеологем у разных князей существенно отличается. Так, честь для Вячеслава неразрывно связана с признанием его «старейшинства» [ПСРЛ. Т. 2: 418], а отказ от этого признания навлекает на него «великий сором» [ПСРЛ. Т. 2: 399] и «бещестье» [ПСРЛ. Т. 2: 429]. Юрий также связывает «сором» [ПСРЛ. Т. 2: 373—374] и потерю «старейшинства» в сюжете об изгнании Изяславом его сына Ростислава, но это лишь предлог к началу боевых действий, хотя их реальная причина — потеря владений в Киевской земле. Наконец, для Изяслава честь выступает в первую очередь в контексте военной победы [см.: ПСРЛ. Т. 2: 448—449], а также братской взаимопомощи [см.: ПСРЛ. Т. 2: 365, 407—408]. Таким образом, хотя в общем честь связана с уважением к княжескому сану [см.: Стефанович 2004: 66—87], есть нюансы в понимании достоинства разными князьями.

«Обида» для Вячеслава, как и для Юрия, связана только с имущественными потерями [см.: ПСРЛ. Т. 2: 367, 372, 429—430], в то время как в речах Изяслава при общении с союзным венгерским королем Гезой присутствует и еще одно значение. «Обидой» при составлении союзного договора именовалось оскорбление третьим лицом одного из союзников, требовавшее от другого союзника предоставить военную помощь против оскорбившего

[см.: ПСРЛ. Т. 2: 407—409, 420, 446]. Здесь, возможно, речь идет не столько об особенностях индивидуальной риторики, сколько о двух реально существовавших значениях слова.

С идеей «братьи» тесно связана у Изяслава идея «правды». «Братью» он, как киевский князь, должен «имети в правду» [ПСРЛ. Т. 2: 367], т. е. выполнять по отношению к ней свои обязанности суверена и судьбы и именно «во правду» возглавлять вышеупомянутый княжеский «путь» [ПСРЛ. Т. 2: 345]. В свою очередь, пока в Киеве княжил его дальний родственник Всеволод Ольгович, Изяслав «имель в правду» его как «старейшего брата» [ПСРЛ. Т. 2: 323]. Отметим, однако, что если Вячеслава, конкретного князя, от которого требуется поддержка, Изяслав готов признать «отцом», то киевский князь вообще, например враждебный Всеволод, для него всего лишь старший в «братьи», поскольку занимает старший стол независимо от возраста и места в роду, как в свое время киевский стол занимал Изяслав, с тех пор претендующий на место старшего. Вячеслав переносит акцент со своих обязанностей по отношению к младшим князьям на их обязанности, намекая на сакральный характер своего старшинства: почтив дядю, Изяслав «еста... управила... Богови» [ПСРЛ. Т. 2: 430]. Производное понятие «управити», обозначающее здесь установление «правды», т. е. должного порядка отношений между князьями, часто встречается и в прямой речи Изяслава. Он подразумевает под этим словом зачастую и силовое восстановление справедливости [см.: ПСРЛ. Т. 2: 367, 394, 399, 451, 461]. Наконец, у Юрия идея «правды» возникает лишь в том же пламенном протесте против лишения киевских владений: в поход на Изяслава он идет в «правду» [ПСРЛ. Т. 2: 375], которую Изяслав нарушил, лишив Ростислава Юрьевича, члена своей «братьи», волости, за что Юрий, как отец обиженного и как старший по отношению к Изяславу князь, имеет право племянника покарать и восстановить справедливость. Впрочем, все это выступает, конечно, только как предлог для начала боевых действий за овладение Киевом.

Наконец, идея «места», объяснение которой дал еще В. Т. Пашуто, видевший в ней аналог позднейшего «местничества»,

т. е. положение в родовой иерархии [см.: Пашуто 1965: 53—55], присутствует только у Вячеслава, признанного племянником «в отца место», и Изяслава. По мнению Вячеслава, «Бог скупил на по месту» [ПСРЛ. Т. 2: 421], а перед боем Вячеслав (и только в его отсутствие Изяслав, становящийся старшим князем) призывает других князей «видиве по месту, что ны Богъ дасть» [ПСРЛ. Т. 2: 357, 378, 386, 427]. Однако, соблюдая идею «места» в союзе с дядей и братом Ростиславом, Изяслав в ней сомневается, заявляя: «не идеть место къ голове, но голова къ месту» [ПСРЛ. Т. 2: 442]. Это гармонирует с его политикой оделения волостями и использования всех князей, готовых вступить в его «братью», независимо от старшинства и степени родства. Интересно, что в 1142 г. противоположную мысль высказывают черниговские князья, осуждая своего брата Всеволода Ольговича за аналогичную политику: «намъ на безголове и безместье, и со» [ПСРЛ. Т. 2: 313]. Действия Всеволода, не соблюдающего «места» князей в своей черниговской «братьи» при оделении, приравниваются ими к «безголовию», т. е., по-видимому, разрушению этой «братьи». Это подтверждает, что идея «места» не придумана Изяславом и Вячеславом, она существовала в политической культуре эпохи, по крайней мере среди черниговской ветви Рюриковичей. Следует отметить, что и Изяслав, и Вячеслав используют слово «место», в отличие от всех остальных терминов, и в общеупотребительном в древнерусском языке значении конкретной точки пространства [см.: ПСРЛ. Т. 2: 397, 449].

В то же время «место» появляется в его традиционном для княжеской риторики значении и в летописном повествовании. «По месту» при встречах садятся Изяслав, Вячеслав и венгерский король Геза [см.: ПСРЛ. Т. 2: 397, 420, 454], что, по-видимому, отражает положение князей на церемонии, соответствовавшее их «месту» в иерархии. Однако подобное значение встречается только в известиях, относящихся к личному летописанию Изяслава [см.: Рыбаков 1959: 61—65] и повествующих о нем самом, но не при описаниях схожих по церемониалу встреч князей без участия Изяслава (в том числе Юрия Долгорукого, Святослава

Ольговича и даже брата Изяслава Ростислава Мстиславича). В остальных частях летописного текста слово «место» выступает только в бытовом значении. Аналогично идея «управити» между княжеские отношения, т. е. соблюсти или восстановить в них «правду», тоже присутствует только в известиях из летописания Изяслава [см.: ПСРЛ. Т. 2: 343, 395, 421].

Остальные рассмотренные нами понятия в изложении самого летописца выступают только в бытовом значении, но ни разу в значении, принятом в княжеской прямой речи. Так, «честь», как показал П. С. Стефанович [см.: Стефанович 2004: 66—87], появляется только в контексте описания церемоний, сопровождавших встречу князей, княжеских послов и духовных лиц горожанами или другими князьями и подразумевавших оказание почестей и одаривание (подобное описание представлено в знаменитом известии за 1147 г., содержащем первое упоминание о Москве [см.: ПСРЛ. Т. 2: 340]). «Путь» также оказывается лишь маршрутом похода [см.: ПСРЛ. Т. 2: 368—369] (а в чуть более позднем известии за 1157 г., где несколько князей «сложи... путь... на Гюргя», подразумевает совместные действия, но без идеологической нагрузки, приданной этому понятию Изяславом [см.: ПСРЛ. Т. 2: 469]). «Обида» и «правда» вовсе отсутствуют в летописном тексте (за исключением одного известия, где «правда» подразумевает отношения между князем и горожанами и справедливый суд [см.: ПСРЛ. Т. 2: 322], вызывая в памяти у нас заголовок «Русской правды»).

В то же время юридические понятия «мира» (как и в современном русском языке, означавшего прекращение боевых действий) и «любви» (долговременного княжеского союза) [см.: Сергеев 1972: 5, 66], часто используемые в летописном тексте, практически отсутствуют в прямой речи князей, а если и появляются, то в общепринятом значении, и не несут дополнительной идеологической нагрузки, в отличие от рассмотренных выше понятий.

Итак, в политической культуре XII в. существовал ряд терминов, значение которых отличалось от общепринятых бытовых значений того же слова и которые сохранились в летописи

только в прямой речи князей (за исключением отдельных случаев использования любимых терминов Изяслава Мстиславича его личным летописцем). При этом у князей, чья прямая речь часто встречается в летописи, значения этих терминов имеют оттенки, отражающие политическую концепцию и манеру выстраивать отношения с другими князьями. Так, Вячеслав Владимирович связывает все эти перечисленные понятия с идеей своего старшинства и необходимости в связи с этим оказать ему почет и отдать киевский стол; Изяслав Мстиславич в своей трактовке исходит из того, что возглавляет княжескую «братью», в которой готов отдать Вячеславу формальное первенство, но не реальное лидерство; а Юрий Долгорукий использует термины произвольно в каждой конкретной ситуации, чтобы обосновать действия благовидным предлогом и добиться своих целей.

Рассмотренная система слишком сложна для того, чтобы быть придуманной и вмонтированной в текст сводчиком, жившим через столетия. Также в концепции Мельничук заставляет усомниться и ярко выраженный устный характер прямой речи, не свойственный, как показал Зализняк, древнерусской книжности¹.

В то же время и позиция Лихачева, и позиция Рыбакова представляются верными лишь отчасти. Для весьма распространенных в Киевском своде ситуаций, когда князь обращается с устной речью к находящемуся в другом городе князю, предположение Лихачева справедливо и в ряде случаев напрямую подтверждается данными летописи. Например, отправка Изяславом и Гезой послов к галицкому князю Володимерку описана так: «то рекше, послаша мужи своя к Володимеру, и рекоша мужи Изяслави и королеви Володимеру: тако ти молвит брат Изяслав и король» [ПСРЛ. Т. 2: 453]. После чего следует собственно прямая речь Изяслава. Несколько позднее Володимерку, в свою очередь, говорит послу Петру Бориславичу в ответ на переданную последним речь Изяслава: «рци: брате, изверемениль еси на мя»

¹ Подобное встречается в берестяных грамотах, однако они стоят особняком и не относятся к древнерусской книжности.

[ПСРЛ. Т. 2: 462], т. е. просит того же посла передать по возвращении ответную речь, а не посылает своего. Однако, если речь идет о личной встрече князей, резоннее предположить, что все произносили сами князья. Это, в частности, касается встречи Изяслава и Вячеслава в 1149 г.: она описана весьма подробно, но не содержит упоминаний о послах, через которых князья (очевидно, рассказывавшиеся «по месту» в одной комнате) вели переговоры [см.: ПСРЛ. Т. 2: 398—399]. То же относится к речам князей перед сражением [см.: ПСРЛ. Т. 2: 448—449] и тем более к афоризму Изяслава о голове и месте, о котором сам летописец сообщает, что «ако же и пережъ слышахомъ» его от князя [ПСРЛ. Т. 2: 442]. По крайней мере, этот тип речей никак не мог быть письменными грамотами, к которым относил все подобные тексты Рыбаков. Однако, очевидно, даже если речи заучивались послами наизусть, то хотя бы после произнесения эти речи должны были записываться, чтобы впоследствии быть включенными в летопись. По мнению Рыбакова, цитируемые в летописи грамоты входили в состав княжеского архива Изяслава либо захваченного Изяславом архива Юрия Долгорукого [см.: Рыбаков 1963: 335—336]. Но это не объясняет более позднего цитирования речей союзника Юрия Святослава Ольговича, которые уже не могли попасть в архив Изяслава и сохранились в составе безусловно черниговских известий², не говоря о значительном количестве прямой княжеской речи, встречающейся в более поздний период до самого конца свода.

В то же время Рыбаков справедливо обратил внимание, что грамоту с призывом помириться с племянником, совместно присланную венгерским королем и польскими князьями Юрию, где утверждается, что отправителям последний «во отца место» [ПСРЛ. Т. 2: 387], должен был отредактировать именно Юрий, поскольку иностранные государи вряд ли признали бы себя, используя такую форму, вассалами Юрия, а Изяславу не было смысла редактировать текст в пользу Юрия. Возможны, но более спорны построения

² И. К. Чугаева относит к черниговским и все известия, содержащие обращения друг к другу речи Юрия и Святослава [см.: Чугаева 2012: 64—92].

Юрасовского о редакции грамот Гезы. Будучи зятем Изяслава и стремясь играть видную роль в древнерусской политике, Геза вполне мог ориентировать свою дипломатическую переписку и тем более личные переговоры с Изяславом на древнерусские образцы, обращаясь к Изяславу, который был старше на 35 лет, как к «брату» и даже «отцу»³. Также возможно, что именно отредактированная Юрием грамота навела Изяслава на мысль добавить в грамотах Гезы к взаимному обращению «брат» обращение к Изяславу как к «отцу», будто бы включающее венгерского короля в состав «братии».

Можно сделать вывод, что в XII в. существовала традиция официальных устных княжеских обращений друг к другу, в которых князья, используя специфические термины политической риторики, объясняли свои поступки, высказывали свое отношение к решениям адресата и предлагали ему совместные действия. Эта традиция оказывала влияние на дипломатический этикет, согласно которому посол воспроизводил дословно подобное обращение и мог передать в той же форме ответ, а также, возможно, на редактуру иностранных дипломатических документов, приводившихся в соответствие с той традицией. В дальнейшем подобные обращения, причем как сделанные князем, в чьем городе работал летописец, так и адресованные этому князю, записывались для последующего включения в летопись. Однако, по всей видимости, эти записи следует считать черновыми и не составлявшими самостоятельного архива документов.

СОКРАЩЕНИЯ

Зализняк 2008 — Зализняк А. А. «Слово о полку Игореве»: взгляд лингвиста. М., 2008.

Лавренченко 2014 — Лавренченко М. Л. «Быти всем за один брат». Прагматика терминов родства в диалогах Киевской

³ Благодарю за указание А. А. Горского.

летописи (1146—1154) // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2014. № 1. С. 43—57.

Лихачев 1945 — *Лихачев Д. С.* Русский посольский обычай XI—XIII столетий // Исторические записки. М.; Л., 1945. Т. 18. С. 42—55.

Лихачев 1985 — *Лихачев Д. С.* «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1985.

Мельничук 2013 — *Мельничук В. А.* Киевская великокняжеская летопись XII века: образно-повествовательная структура свода игумена Моисея. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2013.

Пашуто 1965 — *Пашуто В. П.* Черты политического строя Древней Руси // Древнерусское государство и его международное значение. М., 1965. С. 11—76.

ПСРЛ. Т. 2 — Полное собрание русских летописей. Т. 2: Ипатьевская летопись. СПб., 1908.

Рыбаков 1959 — *Рыбаков Б. А.* Боярин-летописец XII века // История СССР. 1959. № 5. С. 56—79.

Рыбаков 1963 — *Рыбаков Б. А.* Древняя Русь: Сказания. Былины. Летописи. М., 1963.

Сергеев 1972 — *Сергеев Ф. П.* Русская терминология международного права XI—XVII вв. Кишинев, 1972.

Стефанович 2004 — *Стефанович П. С.* Древнерусское понятие чести в памятниках литературы домонгольской Руси // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2004. № 2. С. 66—87.

Франчук 1988 — *Франчук В. Ю.* Киевская летопись: состав и источники в лингвистическом освещении. Киев, 1988.

Чугаева 2012 — *Чугаева И. К.* Чернігівське літописання XI—XIII ст. Дис. ... канд. іст. наук. Чернігів, 2012.

Юрасовский 1981 — *Юрасовский А. В.* Грамоты XI — середины XIV века в составе русских летописей // История СССР. 1981. № 4. С. 141—150.

Юрасовский 1983 — *Юрасовский А. В.* К вопросу об аутентичности венгерских грамот XII в. Ипатьевской летописи // Древнейшие государства Восточной Европы. 1981. М., 1983. С. 189—194.

Послание Климента Смолятича и толковые сборники

Написанное между 1147 и 1154 г. послание Климента Смолятича смоленскому пресвитеру Фоме — один из важнейших памятников русской книжности домонгольского периода — не нуждается в подробном представлении. Между тем послание остается слабо изученным. В частности, дискуссионным является вопрос о связи сочинения киевского митрополита с различными толковыми сборниками, где встречаются фрагменты памятника¹. Последние находки позволяют по-новому взглянуть на эту проблему.

До недавнего времени послание Климента было известно в двух пространных списках, одном отрывке (все — XVI в.), а также — без имени автора — в виде выписок в экзегетических компиляциях: Изборнике XIII в. и «Словесах избранных Григория Феолога» (в рукописях XV—XVI вв.). В 2015 г. С. Ю. Темчин обнаружил в конволюте XV—XVII вв., хранящемся без инвентарного номера в Институте литовского языка в Вильнюсе, новый фрагмент, сопровождаемый заглавием с именем Климента. Фрагмент читается в части рукописи, датируемой XVII в., и не имеет аналогов среди известных списков. Темчин причисляет находку к «первичным свидетельствам», усматривая в ней куски текста, утраченные в полных списках послания [см.: Темчин 2015]. Еще один список с отрывками из послания под заглавием **а се токъ климента митрополита** мне удалось обнаружить в сборнике середины XVI в. РГАДА. Ф. 381 (Собр. Московского главного архива Министерства иностранных дел). № 478/958

¹ См.: Поньрко 1992: 94—123; Иткин 2003. Отмечу, что попытка В. В. Иткина восстановить предшествовавшее посланию «писание» не кажется мне убедительной. Статья «Богослов», которая, по словам Иткина, восходит к этому «писанию», минуя послание [см.: Иткин 2003: 94—98], встречается в Златой цепи III типа (по классификации М. С. Крутовой [см.: Крутова 1990: 256]). Исследователь исходит из того, что в послании Климент *цитирует* «писание», однако эта мысль постулируется, а не доказывается.

(л. 375 об.—379 об.)² (далее — Арх). Такой же — только сокращенный и без заглавия — комплекс выписок читается в сборнике конца XV в. из коллекции Н. П. Никифорова: БАН. Основное собр. № 45.11.16 (л. 143 об.—145)³ (далее — Никиф).

В вильнюсском списке сразу за знакомыми нам отрывками послания Климента следует фрагмент, основанный на предисловии Василия Великого к толкованию на книгу Исаии. Славянский перевод этого текста (в отличие от самих толкований, частично переведенных в составе сборника 16 пророков) мне неизвестен:

<p>БГѢ ЖЕ ЗИМЫ НѢСТЬ СОТВОРИЛЪ. ПИСАНО БО ЕСТЬ ЛѢТО И ВЕСНОУ ТЫ СОЗДА ГДИ... [цит. по: Темчин 2015: 98]</p>	<p>Σημειωτέον οὖν, ὅτι χειμῶνα ἢ Σάββατον ψεκτὸν οὐκ ἐποίησεν ὁ Θεός· γέγραπται γάρ· <i>Θέρος καὶ ἔαρ σὺ ἐπλασας αὐτά</i> [PG 30: 120].</p>
---	---

Ниже следует отрывок о колодце Иакова, который Темчин связывает с упоминанием того же колодца Климентом: **Что ми... кладѣзѣ^м наковли^м...** [цит. по: Темчин 2015: 101]. Говорить об этой связи с уверенностью нельзя, т. к. аналогичный (хоть и искаженный писцами) фрагмент читается в принадлежавшем А. И. Яцимирскому сборнике конца XV — начала XVI в. РГБ. Ф. 178.I (Собр. Музейное). № 10261⁴, где послание Климента никак не отразилось:

² Полного описания сборника не существует, частичное — с указанием некоторых уникальных текстов — см.: Калачов 1855: XX—XXVIII. По словам А. А. Турилова, этот сборник — настоящая «коллекция древнерусских литературных раритетов» [Турилов 2012: 297].

³ Описание см.: Срезневский 1903.

⁴ Описание см.: Яцимирский 1899: 33—42. Яцимирский датирует сборник широко — XV в., но тому же писцу принадлежит толковый Апокалипсис с дополнениями РГБ. Ф. 37 (Собр. Т. Ф. Большакова). № 111, содержащий пасхалию на 1507—1520 гг. (л. 192 об.—196 об.).

<p>по чѣмѸ сѧ нарече иаковль кладѧзь клѧтвѣныи. (т)⁵ сего ради наречеса исакъ, иско- па кладѧзь а ѳилістемла. не (так!) изовидиша насиль- ствомъ роташеса и клѣноушеса, ѿтоудоу же коремиды (так!)⁶ водоу лѣюци ѣ винѣ продааху. послѣди же изотѧ иаковъ, егда разъсильнишасѧ снѣве егѣ [цит. по: Темчин 2015: 98].</p>	<p>По чѣмоу се кладѧзь такѣвъ клѧтвѣныи (т) сѣ ра^а наречеса исакъ. ископалъ кладѧзь. а фистинамѣ (так!) изовидѣша его насильемъ. роташисѧ и клѣноушисѧ. во винѣ продаахѸ. послѣди же изъ такова егда расильниша снѣве его : — [Муз-10261: 2—2 об.].</p>
---	--

Вильнюсская рукопись продолжается рассказом о «древе... винном, иже Адам вкуси», причем ниже противопоставляются Евхаристия и пьянство. Темой винопития этот фрагмент связан с предшествующи, где излагаются неортодоксальные сведения о корчемстве у колодца Иакова. Замечу, что апокрифическое отождествление древа познания добра и зла с виноградом, бытовавшее у богомилов и до позднейшего времени сохранившееся в фольклоре и близких к нему памятниках, стало объектом критики со стороны Афанасия Иерусалимского, чье послание некоему Панку о древе добра и зла известно уже в составе Новгородской Кормчей 1280—1290-х гг. [см.: Соколов 1888: 108]⁷. В качестве опровержения Афанасий Иерусалимский приводит мнение «Великого Афанасия» (Александрийского), что райское древо было смоковницей⁸. Говорит

⁵ Здесь и далее буквой т в круглых скобках передается сокращение слова «толк».

⁶ Очевидно, искаженное *къръчьмигги. Сюжет, вероятно, навеян буквальным прочтением Ис. 1: 22. Ср. в славянском переводе Книги Исаии: къръчьмигги твои съмѣшають вино с водою [РГБ. Ф. 304.1 (Собр. Троице-Сергиевой лавры). № 89: 54].

⁷ Из послания ясно, что Панко находился под влиянием апокрифических сочинений болгарского пресвитера Иеремии, а потому и полемический ответ Афанасия Иерусалимского считается болгарским сочинением X в., хотя строго это не доказано.

⁸ Имеется в виду один из вопросо-ответов Псевдо-Афанасия к Антиоху, где о древе сказано: истиннѣише оубо естъ смоковное [РГБ. Ф. 304.1 (Собр. Троице-Сергиевой лавры). № 122: 244 об.].

он и о колодце Иакова, поясняя, что не «существо кладезное», а вражда Исаака с филистимлянами дала название источнику воды⁹.

Далее в вильнюсской рукописи следуют толкования неизвестного происхождения на Ис. 40: 28 и Мф. 4: 2, ответ на вопрос, откуда пришел Христос (из Вифлеема или из Галилеи); заканчивается текст сокращенным изложением одного из вопросов-ответов Псевдо-Афанасия к Антиоху: **того ради кланѣмса кртїанѣ на востокъ** [ср.: РГБ. Ф. 304.1 (Собр. Троице-Сергиевой лавры). № 122: 237—238]. В последних текстах нельзя усмотреть сюжетной связи с предыдущими — как, впрочем, и должно быть в отрывке своего рода катены, каковым они, по-видимому, являются.

Таким образом, нет серьезных причин связывать с посланием Климента Смолятича новооткрытые фрагменты. Наивно-фольклорное богословие о «винном древе» не может быть сродни творчеству митрополита, по-александрийски «потонку», по его собственным словам, «пытающего» Писание [цит. по: Понырко 1992: 125]. Тем не менее ценность находки Темчина велика: неортодоксальный сюжет позволяет видеть здесь если не остатки сочинений Панка (эту версию проверить невозможно), то, во всяком случае, взгляды крайне близкие этому корреспонденту Афанасия. Важно, что вильнюсский список послания Климента сопровождается толковыми текстами иного происхождения. Фрагменты, не принадлежащие перу митрополита, были присоединены к его посланию случайно в процессе бытования текста среди толковых компиляций.

Списки Арх и Никиф родственны друг другу, они входят в состав одной и той же толковой компиляции (в Никиф она несколько сокращена). Эта компиляция представляет собой длинный ряд мелких выписок из переводных и, вероятно, оригинальных славянских сочинений (перечислять их все здесь нет возможности). Хорошим датирующим признаком толковой

⁹ Как установил М. И. Соколов, здесь Афанасий в точности цитирует одно из слов «Златоструя» [см.: Соколов 1888: 210—211], которое, в свою очередь, оказывается переводом гомилии «О блудном сыне», считающейся сочинением Севериана Гавальского [см.: Милтенев 2013: 46, 550].

компиляции служит помещенное здесь толкование на Пс. 50: 7: **Ψλμτ̄. η̄. Ч҃то естѣ се бо ѿ беззаконїи зачатъ есмь. и въ грѣсѣхъ роди ма мѣти моѣ. ска̄. Еккисисень ѿ похотѣнїи дѣтородѣнемъ съвокъплєнїа любовнаго зачатъ есмь...** [Арх: 380]. **Еккисисень** передает здесь читающееся в греческом тексте Пс. 50: 7 слово *ἐκίσσησέν* 'зачала' (в славянском — роди). Слово было непонятно позднейшим книжникам, они предположили, что это синоним слова «толкование». В таком значении — и не на своем месте — мы встречаем его в заголовке одной из статей Изборника XIII в. РНБ. Основное собрание рукописной книги. № Q.п.I.18 (из собрания Ф. А. Толстого): **ОТЪ ЕККИСИСТА. СЪ ЕККИСИСЕНЬМЪ** [цит. по: Wańróbska 1987: 152]. При этом в Арх и Никиф гораздо полнее, чем в Изборнике, представлены некоторые тексты. Например, отрывки, атрибутированные некоему Геннадию — возможно, патриарху Константинопольскому (458—471) — чьи экзегетические сочинения в оригинале сохранились лишь в малой части [см.: Грацианский 2005: 611—612]. Есть и другие доказательства первичности текстов Арх и Никиф в сравнении с Изборником, которые трудно изложить в рамках настоящей статьи. Во всяком случае, архетип новооткрытой компиляции должен был существовать по меньшей мере к середине XIII в. — времени написания Толстовского Изборника.

Выписок из послания Климента в Арх и Никиф больше, чем в открытой Темчиным рукописи, но расположены они в том же порядке. Отмечу, что два фрагмента, представленные в Арх и вильнюсском списке — о ехине (морском еже) и о саламандре, — встречаются в так называемом Сборнике из Бонаровки (Варшава. Народная библиотека. 12245 III. Конец XVI — начало XVII в. Л. 29—29 об.; далее — Бон)¹⁰. Все эти рукописи (вильнюскую, Арх, Никиф, Бон) объединяют и сокращения, и ряд общих чтений, в частности: **на камень анькюренъ** [Арх: 376]; в полных списках послания — **на камыкъ твердъ** [цит. по: Никольский 1892: 127; Лопарев 1892: 27]; в Изборнике XIII в. и «Словесах избранных» — **на камыкъ**

¹⁰ За фотоснимки рукописи благодарю Я. Страдомского.

твѣрдѣ въшьдѣ тако на анкюроу [цит. по: Waṭróbska 1987: 162; Никольский 1892: 162]; дѣшеполезны^х [Арх: 377 об.]; в полных списках, Изборнике и «Словесах» — полезны^х [цит. по: Никольский 1892: 130, 165; Лопарев 1892: 28; Waṭróbska 1987: 166]. Рассказ о саламандре во всех списках, кроме Никиф (там он пропущен), дополнен новым толкованием: нѣдѣ же толкъѣтса саламандра птица огнена подобіемъ же и шестествомъ огнена [Арх: 376 об.]; в вильнюсской и варшавской рукописях — шбразом же и естетствомъ [цит. по: Темчин 2015: 92; Бон: 29 об.].

Из важных чтений следует отметить верное написание названий библейских книг: **но многа ради словесъ преминѹ числа. и вторын законъ. и сѣдѣн. и блженнѹю руфь за оумноженіе словесъ. вставлю и еклисиаста...** [Арх: 378—378 об.; в Никиф пропущено]; в полных списках содержатся ошибки (заключенные в скобки слова присутствуют только в списке РНБ. Собр. Общества любителей древней письменности. № F.91): **но множества ра^а словѣ. [преминѹ число словѣ.] и вторын законъ. и сѣи блжныи. и руфь рекѹ же и еклисиаста...** [цит. по: Никольский 1892: 121; Лопарев 1892: 24]. Темчин предложил вместо **сѣи блжныи** читать в вильнюсском списке **исѣ навинѹ** [см.: Темчин 2015: 102], но из Арх и Никиф очевидно, что Климент имеет в виду Книгу Судей и Книгу Руфь (эпитет «блаженная» отсылает к Руф. 3: 10, где библейская праведница именуется благословенной Богом). В целом, однако, наши рукописи дают немного материала для восстановления первоначального текста послания. Впрочем, компиляция, куда включены рассмотренные отрывки, заслуживает публикации как самостоятельный памятник.

Рядом с отрывками из сочинения киевского архипастыря в Арх и Никиф читается и текст, заставляющий отвергнуть мнение Н. В. Поньрко о принадлежности Клименту одного из вопросов-ответов «Словес избранных». Исследовательница высказала убеждение, что находящийся там фрагмент о плаче Иеремии сближается с посланием Климента «присутствием в нем индивидуального голоса» и наличием характерных оборотов «Что

есть мне...», «хочу увести разумно» и т. п. В упоминании «еретического мятежа» Понырко видит историческую реалию [см.: Понырко 1992: 114—115].

Тот же фрагмент содержится в Арх и Никиф, а рядом с ним и другие два — о ковчеге Завета и плаче Рахили. Выше присутствует ссылка на источник: **А нисѣнскѣи грѣгорей рѣ...** [Арх: 371]. Этот источник устанавливается безошибочно — надгробное слово Григория Нисского Мелетию Антиохийскому, древний славянский перевод которого читается в февральской четвѣй минее архаического состава, известной в списке XV в. РГБ. Ф. 173.1 (Собр. Московской Духовной Академии). № 92.1 (С. 122—130)¹¹. В толковой компиляции отрывок из свт. Григория Нисского передается весьма вольно:

<p>Что есть мнѣ плачемъ неремѣннымъ. егда плакашеса на рѣци вавилонствѣи. и плакавшеса. не имѣша ни покаанїа. ни прощенїа грѣховъ. Но а^з хоцѣ слышати разумно. <u>ниѣ бо видимъ матежъ еретическѣи. вави- лонъ оубо наречетса мате^ж</u> а рѣка вавилонская оученїе еретическое. и наши грѣси... [Арх: 371—371 об.].</p>	<p>Слышасте неремѣнны гласы нѣкакы драхлы... <u>ниѣмъ бо плачь. страхъ разрѣши. симъ же ѡрѣшенїа. ни единвого ѡ зълїи ѡ покаанїа нѣ... <u>аще бѣ вижу и еретичскыи матежъ.</u> <u>Матежъ вавоудннъ есть...</u> [МДА-92.1: 128].</u></p>
---	---

В происхождении этого фрагмента из славянского перевода слова Григория Нисского нет сомнений. Рядом помещается следующее толкование: **Македонїи. ска^з. Іа^чноадецъ.** Оно происходит из самого начала жития преподобного Македония из

¹¹ Рукопись имеет постраничную пагинацию. О ней см.: Срезневский 1875. Минее из собрания МДА восходит к древнему протографу, который — по убедительной догадке Темчина — составлял, вкупе с томами за март и май (известными по Супрасльской рукописи XI в. и Успенскому сборнику XII—XIII вв.), а также утраченным апрельским томом, единый триодный четвѣй сборник, созданный в Болгарии в X в. [см.: Темчин 2004: 63—64].

той же февральской минеи: Препѣвнѣиѣ ѿцѣ нашѣ македонѣи. рекомыи гачьногадець... [МДА-92.1: 330]. Не владея греческим языком, компилятор принял прозвище подвижника за перевод имени «Македоний» (в действительности гачьногадець буквально передает слово κριθοφάγος). Все эти выписки, очевидно, не принадлежат Клименту Смолятичу, который, по его собственным словам, не был чужд греческой грамматике [см.: Литвина, Успенский 2010: 58—59]. Поэтому выражения, подобные «Что есть мне...», следует считать не индивидуальной чертой стиля Климента [ср.: Иткин 2003: 101—102; Поньрко 1992: 114—115], а выработавшейся в каком-то кругу книжников формой вопроса, требующего богословской экзегезы.

Тем не менее рассматриваемая толковая компиляция сохранила следы знакомства русских книжников с греческим языком. Выше уже говорилось о славянской передаче слова ἐκίσσησέν. Читается здесь и такое толкование: **Что есть еѣтгон. сѣпись. то-нсь. ска². Слава вѣ вышнихъ вѣѣ** [Арх: 383]. Перед нами неверно разделенная точками славянская передача слов ἐν τοῖς ὑψίστοις ('в вышних'). Еще один фрагмент также связан с обучением греческой грамматике. Привожу его по Арх (л. 379 об.) с разночтениями по Никиф (л. 145):

<p>Кто може⁷ оувѣдати алѣфѣ силѣ. или выгы разѣгаданѣа на три ста. или¹ на четыре безѣ вѣѣа дарованѣа². но³ поѣнанте се⁴ иже самъ⁵ гѣ рече. безѣ мене во не оумѣете ни можете что твворити.⁶ не⁷ плвтнѣмъ то ѣмомъ⁸ разѣмѣти моѣно но дѣхвѣнѣмъ. ¹и²строга³⁻⁴ разѣмѣи все⁵ Нет⁶ сотворити⁷⁻⁸ плотнѣнѣмъ ѣмо^а того</p>

Отрывок перифразирует именно тот фрагмент послания Климента, где речь идет о сxedографѣи — роде грамматического упражнѣния: «[e] у мене мужи, имже есмь самовидецъ, иже может единъ речи алфу, не реку, на сто, или двесте, или триста, или 4-ста, а виту — також» [цит. по: Поньрко 1992: 133]. Причем компиляция дополняет наши знания о распространении греческого языка среди русских книжников (привожу по Арх (л. 368) с разночтениями по Никиф (136 об.)):

Каж слова в грамотѣ не вписуются¹. ска²ниѣ². ³г. ⁴а. ⁴ю. ⁵Ѧ же
не оучи⁵хса⁵ филосо⁶и⁶. но томъ оучи⁷хса⁷ иже не вѣдати ничтоже.
¹описаваются ²Нет ³⁻⁴Ѧ. ⁴а. ⁵Ѧчивса ⁶философьямъ ⁷са Ѧчихъ

Нетрудно понять, что здесь имеются в виду три устаревшие греческие буквы (эписемы), имевшие только числовое значение (6, 90, 900), — стигма¹², коппа, сампи. Позднейшие переписчики исказили их начертание, приняв за буквы кириллического алфавита. Скорее всего, юс малый передает букву сампи, ю — коппу, и десятиричное (в другой рукописи — кси) — стигму. Заявление книжника о том, что он не учился философии, является распространенным топосом русской книжности [см.: Буланин 1991: 224—248]. Клименту приходилось в послании отводить обвинения именно в увлечении «философией», поэтому нет оснований связывать этот фрагмент с самим митрополитом. Но здесь можно видеть комментарий к тому месту послания Климента, где говорится о «20 и 4 словах» (буквах) греческого алфавита. Таким образом, отчасти рассматриваемая толковая компиляция происходит из некоего круга книжников, владевших греческим языком.

Подведу итог. Архивский, Никифоровский, вильнюсский и варшавский списки послания Климента, образующие особый извод памятника, восходят к общему и весьма древнему протографу. По крайней мере три из четырех рукописей происходят из литовско-русских земель (вильнюсская происходит из одной старообрядческой общины Литвы; село Бонаровка, откуда происходит варшавский кодекс, еще в 1930-е гг. было видным центром украинской диаспоры в Польше; Никифоровский сборник принадлежал минскому Свято-Духовскому монастырю; о происхождении Архивской рукописи мне ничего не известно). Другой извод выписок из послания представлен безымянными выписками в Изборнике XIII в. и «Словах избранных». Обе упомянутых ветви рукописной традиции памятника дошли до нас в составе толковых сборников.

¹² В византийское время; ранее для обозначения числа 6 употреблялась дигамма.

Ни один из новых списков послания Климента Смолятича нельзя отнести к первичным текстовым свидетельствам памятника, однако все они существенно обогащают наши знания о его литературной судьбе. Послание, уже истолкованное «мнихом Афанасием», заинтересовало составителей толковой компиляции, частично отразившейся в Толстовском Изборнике начала XIII в. и, следовательно, созданной еще раньше этого времени. Климент является единственным славянским автором, названным по имени в ранних толковых сборниках. Его имя было авторитетным для создателей компиляции, и, следовательно, создание последней нужно относить ко времени, близкому к написанию послания. Характерно, что в Никиф упоминание Климента пропущено, нет его и в Изборнике XIII в. Кроме того, конвой обнаруженных в Арх и Никиф выписок из послания безусловно подтверждает ту мысль, что обучение греческому языку на Руси существовало [см.: Литвина, Успенский 2010: 59].

Завершить работу хотелось бы еще одним штрихом к истории ранних русско-греческих связей. Речь идет о сентенции, которую приводит Климент со ссылкой на «Златоязычника»: **мнози бога̑ство прѣзрѣша, славы же ни единѣ** [цит. по: Никольский 1892: 104]. Эти слова до сих пор не останавливали на себе особенного внимания исследователей, хотя они буквально передают известную поговорку: «Πολλοὶ τὸν πλοῦτον ἐμίσησαν, τὴν δόξαν οὐδεὶς». Ни в одном книжном памятнике мне не удалось обнаружить ее; составитель фундаментального собрания греческих поговорок, отмечая ее распространенность, также затрудняется указать какой-либо источник [см.: Πολίτης 1902: 515]. Не исключено, что и здесь перед нами один из трудно находимых следов греческой образованности в домонгольской Руси.

СОКРАЩЕНИЯ

БАН — Библиотека Российской академии наук.

Буланин 1991 — Буланин Д. М. Античные традиции в древнерусской литературе XI—XVI вв. München, 1991.

ГИМ — Государственный исторический музей.

Грацианский 2005 — *Грацианский М. В.* Геннадий I // Православная энциклопедия. М., 2005. Т. 10. С. 611—612.

Иткин 2003 — *Иткин В. В.* Толкования Афанасия мниха на сочинения Климента Смолятича в древнерусских рукописных сборниках XIII—XVI веков // Книга и литература в культурном контексте. Новосибирск, 2003. С. 91—108.

Калачов 1855 — *Калачов Н. В.* Предисловие // Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Николаем Калачовым. М., 1855. Кн. 1. Ч. 2. С. I—XLII.

Крутова 1990 — *Крутова М. С.* Методические рекомендации по описанию славянорусских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Новосибирск, 1990. Вып. 5. Ч. 2: Златая цепь.

Литвина, Успенский 2010 — *Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б.* Траектории традиции. Главы из истории династии и церкви на Руси конца XI — начала XIII века. М., 2010.

Лопарев 1892 — *Лопарев Х. М.* Послание митрополита Климента к смоленскому пресвитеру Фоме — неизданный памятник литературы XII века. СПб., 1892. (Памятники древней письменности; [Вып.] 90).

Милтенов 2013 — *Милтенов Я.* Златоструй: старобългарски хомилетичен свод, създаден по инициатива на българския цар Симеон. Текстологическо и извороведско изследване. София, 2013.

Никольский 1892 — *Никольский Н. К.* О литературных трудах митрополита Климента Смолятича, писателя XII века. СПб., 1892.

Поньрко 1992 — *Поньрко Н. В.* Эпистолярное наследие Древней Руси XI—XIII века: исследования, тексты, переводы. СПб., 1992.

РГАДА — Российский государственный архив древних актов.

РГБ — Российская государственная библиотека.

РНБ — Российская национальная библиотека.

Словарь книжников 1998 — Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 1998. Вып. 3. Ч. 3.

Соколов 1888 — *Соколов М. И.* Материалы и заметки по старинной славянской литературе. М., 1888. Вып. 1.

Срезневский 1875 — *Срезневский И. И.* Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. № LXIV. Февральская книга Минеи чети и древнего состава по списку XV века // Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. СПб., 1875. Т. 12. С. 377—391.

Срезневский 1903 — *Срезневский В. И.* Сведения о рукописях, печатных изданиях и других предметах, поступивших в Рукописное отделение Библиотеки императорской Академии наук в 1902 г. СПб., 1903.

Темчин 2004 — *Темчин С. Ю.* Этапы становления славянской гимнографии (863 — ок. 1097 гг.) // Славяне и их соседи. Славянский мир между Римом и Константинополем. М., 2004. Вып. 11. С. 53—94.

Темчин 2015 — *Темчин С. Ю.* Вильнюсский список Послания киевского митрополита Климента Смолятича смоленскому пресвитеру Фоме с толкованиями мниха Афанасия // *Rocznik Teologiczny*. Warszawa, 2015. Т. 57. № 1. С. 93—115.

Турилов 2012 — *Турилов А. А.* «Поучение Моисея» и сборник игумена Спиридона // Межславянские культурные связи эпохи Средневековья и источниковедение истории и культуры славян. Этюды и характеристики. М., 2012. С. 286—304.

Яцимирский 1899 — *Яцимирский А. И.* Новые данные о хождении архиепископа Антония в Царьград. СПб., 1899.

PG — *Migne J. P.* *Patrologiae cursus completus. Series Graeca.* Parisiis, 1857—1866. Vol. 1—162.

Wątróbska 1987 — *Wątróbska H.* The Izbornik of the XIIIth Century (Cod. Leningrad, GPB, Q.p.I.18). Text in transcription // Полата књигописна. 1987. № 19—20.

Πολίτης 1902 — *Πολίτης Ν.Γ.* Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού. Παροιμίαι. Εν Αθήναις, 1902. Τ. Δ΄.

Образ Ионы Новгородского в агиографической и летописной традициях XV—XVI вв.

Архиепископ Новгородский и Псковский Иона — интересная и неоднозначная политическая фигура. Он был архиепископом с мая 1458 г. по ноябрь 1471 г. В то время отношения между Новгородом и Москвой были очень напряженными: с одной стороны, росло недовольство новгородцев последствиями Яжелбицкого договора 1456 г., с другой стороны, складывались предпосылки для последующего подчинения Новгорода Москве [см.: Черепнин 1960: 821—825].

Иона Новгородский фигурирует в следующих текстах XV—XVI вв.: «Сказание об архиепископе Новгородском Ионе», «Повесть об Ионе, архиепископе Новгородском», Летопись Авраамки, Псковская III летопись, Степенная книга и Лицевой летописный свод. Интересно проанализировать различия в изображении Ионы Новгородского в зависимости от жанра произведений и от политической позиции их создателей.

Сначала рассмотрим «Сказание об архиепископе Новгородском Ионе» и «Повесть об Ионе, архиепископе Новгородском», которые, по нашему мнению, можно отнести к агиографической традиции. «Сказание об архиепископе Новгородском Ионе», помещенное в синодальной Минее служебной, сборниках XVI—XVII вв. и Новгородской IV летописи по списку Дубровского, имеет нетипичную для древнерусских произведений структуру. После слов летописца: «Поведа намъ самъ г(о)с(удар)ь архиеп(и)с(ко)пъ Иона» [ПСРЛ. Т. 43: 184] вводится рассказ Ионы о детстве (от 1-го лица), а также пересказывается пророчество юродивого о том, что Иона станет архиепископом. Однако наличие элементов автобиографичности не является чем-то исключительным: подобный феномен обнаруживается в рассказе Лазаря Муромского, записанном игуменом Успенского монастыря Феодосием в конце XIV в., во введении к Уставу Ефросина, «изустной памяти»

Герасима Болдинского, а также в ряде более поздних текстов (в повести Мартирия Зеленецкого, житиях Епифания и Аввакума).

В автобиографической части «Сказания об архиепископе Новгородском Ионе» можно обнаружить агиографические мотивы. Так, акцентируется внимание на болезненности Ионы и отвержении им детских игр:

<...> мнѣ ж(е) от убож(е)ства и нищеты сушу тиху и смиренну, бех бо и болязнив, не приставах ко прочим дѣтям; онѣм убо играющимъ, якож(е) есть обычаи дѣтямъ, аз же на них толико смотрях, како играютъ [ПСРЛ. Т. 43: 184].

Однако в произведении приводятся и уникальные подробности о детстве Ионы Новгородского: говорится о том, что он рано осиротел, был взят на воспитание вдовой «именемъ Натали, м(а)т(е)ре Якова Дмитриевич(а) Медоварцовѣ, а Михайловѣ бабѣ» [ПСРЛ. Т. 43: 184] и отдан на обучение дьякону. Интересна оценка Ионы, который говорит, что эта женщина ему «яко истинная м(а)ти родная» [ПСРЛ. Т. 43: 184].

Большое внимание уделяется эпизоду с пророчеством юродивого, который обратился к Ионе: «Иванецъ, учися Г(о)с(по)дне грамоте с прилежаниемъ; быти тобѣ в Великом Новѣграде архиеп(и)с(ко)помъ» [ПСРЛ. Т. 43: 184]. Это событие подается как чудо, связанное с избранничеством святого.

После краткой заметки автобиографического характера следует заключение, написанное составителем, где архиепископство Ионы Новгородского изображается как угодное Богу:

И по изволению ж(е) Б(о)жию, по преставлени архиеп(и)с(ко)па Еуфимия, по проречению оног(о) уродиваго Х(рист)а ради, возведе)н быс(ть) Иона на архиеп(и)с(ко)пство Великому Новугороду и Пскову. И быс(ть) же при его с(вяти)т(е)льстве мир со всѣми землями, и тишина, и gobзование плодомъ, и н(ы)нѣ его м(о)л(и)твами, Х(рист)е Б(ож)е, помилуи нас [ПСРЛ. Т. 43: 184].

Другой текст, в котором образ Ионы Новгородского играет основную роль, — это «Повесть об Ионе, архиепископе Новгородском» («Въспоминание о житии чудодѣйстви и о преставлении о блаженемъ Ионѣ архиепископѣ Великаго Новаграда, иже бысть по вторемъ архиепископѣ Еуфимии чудотворци, иже на Вежищахъ, в лѣто 6976-е до лѣта 9-го» [Повесть об Ионе 1999]). Данное произведение дошло до нас в списках не ранее XVI в. и было составлено «во всяком случае после 1480 г.» [Лурье 1993: 193].

Обращает на себя внимание форма этого агиографического памятника, который, как нам кажется, не является полноценным житием. В начале произведения помещен достаточно большой фрагмент об архиепископе Евфимии, предшественнике Ионы, и о походе Витовта на Новгород, произошедшем во время архиепископства Евфимия. Представляется, что и начальная фраза агиографической повести — «Вспомянути и блаженнаго нашего пастыря Иону добро по немалымъ словом» [Повесть об Ионе 1999] — указывает на то, что произведение является продолжением какого-то текста [см.: Ключевский 1871: 186]. Учитывая эти факты, В. О. Ключевский справедливо посчитал, что эта «записка представляет наглядный образчик тех первоначальных, черновых записок, большею частью погибших, на которые так часто ссылаются позднейшие жития» [Ключевский 1871: 187].

При описании жизни Ионы автор агиографической повести нарушает обычную структуру житий: сначала описывается пребывание Ионы в Отенской пустыни и только потом — детство святого. Повесть состоит из отдельных эпизодов из жизни Ионы Новгородского, не всегда связанных между собой. Все это говорит, о «черновом» характере текста. Вызывает некоторое удивление то, что агиографическое произведение не было переработано и в таком виде вошло в Великие Четьи Минеи.

«Повесть об Ионе, архиепископе Новгородском» является заготовкой для святительского жития. По этой причине в тексте с Ионой Новгородским связан мотив пастырства: «**пастырская**¹ исправляе достойно и праведно», «**паса** Христова ста-

¹ Здесь и далее выделение полужирным наше. — Н. Д.

до», «добрый воистину **пастырь** душу свою за овца своя готовъ положить» [Повесть об Ионе 1999] и т. д. Называние Ионы пастырем является подражанием Христу (принцип *imitatio Christi* [см.: Руди 2005]). Святителя также сопровождает мотив света: «многу и велику **свѣтлость** показавъ изряднаго благопробывания и добродѣяния», «добрыми дѣлы яко **свѣтящаяся** мужа видяху», «подобаетъ многое множество божественными **просвѣщати**, яко всѣм на нь зрящимъ, да некако не внемлемъ священныхъ книгъ разума», «доброта бо в нем честных дѣтелей **свѣтящеся**» [Повесть об Ионе 1999] и т. д.

В агиографической повести Иона также назван «преподобным» и «преподобником». Несмотря на то что здесь не наблюдается характерного для преподобнических житий подражания ангелу (принцип *imitatio angeli* [см.: Руди 2005]) — нет ни одного слова с корнем ангел-/аггел-, — можно обнаружить некоторые топосы, встречающиеся в преподобнических житиях:

— болезненность, отвержение детских игр («Кротостное обычая и тихое нрава по многу снабдѣвати обыче добрыи сей, радowaniu же и игранию дѣтей николи же приближатися изволи» [Повесть об Ионе 1999]),

— избранничество святого (пророчество юродивого Михаила Клопского о том, что Иона станет архиепископом),

— умножение богатств монастыря («Многу и велику тяжесть имѣния ту истоци и малу сущу обитель велику сотвори, и скудну бывшу велми обогати сию» [Повесть об Ионе 1999]).

В «Повести об Ионе, архиепископе Новгородском» постоянно подчеркиваются его личные добродетели, кротость и смирение. Автор агиографической повести обращает внимание на религиозно-культурную деятельность святителя: отстройку Отенского монастыря и приглашение Пахомия Серба для написания житий новгородским святым.

Отдельно стоит отметить то, как в данном произведении изображены отношения Ионы Новгородского с московским митрополитом и князем. В повести показан беспрецедентно высокий авторитет архиепископа Ионы у московских князей,

которые «любяху его и с говѣниемъ почитаху, и писаниа множицею посылаху к нему, и от него въсписаниа желанно приимаху, бѣяше бо и разумень и в словех благъ» [Повесть об Ионе 1999]. В произведении говорится, что Василий II не только часто беседовал с Ионой, но и «почиташе его князь, аки отца, и послушаше его въ всемъ» [Повесть об Ионе 1999].

Акцентируется внимание на почестях, которые оказывают новгородскому архиепископу московские князья и митрополит. По версии «Повести об Ионе, архиепископе Новгородском», Василий II отказался от нового военного похода на Новгород только благодаря уговорам и пророчеству новгородского архиепископа. С митрополитом Ионой у Ионы Новгородского также сложились крайне теплые отношения, что показано в эпизоде с предсмертным посланием митрополита к новгородскому архиепископу.

Как доказал А. А. Турилов, эпизод с пророчеством Михаила Клопского о том, что Иона станет архиепископом, также связан с взаимоотношениями Ионы и Москвы [см.: Турилов 2005]. Дело в том, что в кратком «Сказании об архиепископе Новгородском Ионе» имя юродивого не называется. Данный текст лег в основу эпизода «Повести об Ионе, архиепископе Новгородском», однако в агиографическую повесть было добавлено «имя пророка, прославленного в Новгороде своими московскими симпатиями» [Турилов 2005: 146], что «служит дополнительной гарантией лояльности ее героя великокняжеской власти еще в годы независимости вечевой республики» [Турилов 2005: 146].

Исследователи, опираясь на материал «Повести об Ионе, архиепископе Новгородском», долгое время считали Иону Новгородского сторонником мирных отношений Новгорода с Москвой. Однако Я. С. Лурье убедительно доказал, что «картина идиллических отношений архиепископа Ионы с великими князьями, нарисованная в его житии, не подтверждается другими источниками» [Лурье 1993: 194]. При анализе образа Ионы Новгородского в летописании можно убедиться в справедливости высказывания Лурье.

В большинстве летописей XV — начала XVI вв. деятельности архиепископа Новгородского Ионы уделяется мало внимания. Если Иона и упоминается, то, как правило, это упоминание не сопровождается какими-либо характеристиками или описаниями.

Исключением является Летопись Авраамки, в которой подробно отражены новгородские события 1460-х гг. Здесь Иону сопровождает эпитет «боголюбивый». В Летописи Авраамки так же, как и в «Повести об Ионе, архиепископе Новгородском», акцентируется внимание на добродетелях новгородского архиепископа: «<...> и възвеселишася о немъ мужи, и жены и дѣтища, и прославиша Бога такова святителя чествуна, смирена, благоумна» [ПСРЛ. Т. 16: 199]. Летописец также с одобрением отмечает деятельность Ионы по постройке храмов.

Однако в летописи, в отличие от агиографической повести, не идеализируются отношения Ионы Новгородского и великих московских князей. Например, в Летописи Авраамки под 1462 г. описывается конфликт между Новгородом и Москвой: Иона отказался ехать в Москву, что повлекло за собой недовольство великого московского князя («нача князь великий Василей Васильевич възмушатися отъ гнѣва на архиепископа Иону и на Великий Новгородъ, что к нему не поѣхаль» [ПСРЛ. Т. 16: 199]).

Особым образом представлен Иона Новгородский в псковском летописании. Так, в Псковской III летописи он изображен мздоимцем и сребролюбом: «<...> по своему обычаю неоздержанному нраву, сребролюбия ради» [ПСРЛ. Т. 5: 170]. Такая негативная характеристика, данная псковичами новгородскому архиепископу, обусловлена неблагоприятной политической обстановкой. Дело в том, что в 60-е гг. XV в. отношения между Новгородом и Псковом были весьма напряженными: новгородцы не оказали помощи псковичам во время их войны с Ливонским орденом; псковичи захватили земли новгородского дома св. Софии; Псков предпринимал активные действия, чтобы добиться церковной независимости от Новгорода [см.: Черепнин 1960: 845].

Интересно, что в московском летописании XV — начала XVI вв. практически отсутствуют какие-либо комментарии по

поводу смерти Ионы. Хотя в связи с преставлением святого обычно рассказывается о чудесах у гроба или приводится целое житие.

Значительно отличается сообщение о преставлении новгородского архиепископа Ионы в выделяемой нами 3-й редакции «Московской повести о походе Ивана III Васильевича на Новгород», которая находится в Степенной книге и Лицевом летописном своде. Отметим, что эти памятники были созданы во второй половине XVI в. в стиле «второго монументализма» и связаны с идеей укрепления московского самодержавия. В этом произведении Иону описывают такие эпитеты, как «блаженный», «чюдотворец», «прозорливый», «святейший». Дело в том, что Иона был канонизирован в 1549 г., поэтому и стало возможным дать ему полноценную агиографическую характеристику. Также в этой редакции «Московской повести о походе Ивана III Васильевича на Новгород» говорится, что Иона «пророчествова <...> великому князю Василию Васильевичю, яко сій благородный сынъ его, великій князь Иванъ, разорить вся самовольныя обычая людей новоградскихъ и во всю свою волю приведесть ихъ» [ПСРЛ. Т. 21: 530].

Отметим, что пророчество Ионы, о котором говорится в «Повести об Ионе, архиепископе Новгородском», связано не с падением Новгорода, а с укреплением власти Ивана III и освобождением от ига: «<...> свободу сынови же твоему от ординских царей <...> покорити ему вся супостаты его, и больши прародителей прославитися властию и укрѣпитися княжению его в руку его» [Повесть об Ионе 1999].

Возможно, редактор повести связал пророчество Ионы с пророчеством Михаила Клопского, в котором говорится как раз о том, что «князь великий опять будетъ, а град возьметъ, да всю свою волю учинить» [Повесть о житии Михаила Клопского 1999].

В завершение сделаем некоторые выводы и обобщения:

1) Архиепископ Новгородский и Псковский Иона по-разному изображается в произведениях XV—XVI вв. Это связано со спецификой жанров данных текстов, особенностями идеологии и политических установок их создателей.

2) Образ Ионы Новгородского в «Сказании об архиепископе Новгородском Ионе» связан с агиографической традицией: детство Ионы изображается так же, как принято писать о детстве святого в древнерусском житии; пророчество юродивого приводится как чудо, связанное с избранничеством святого; архиепископство Ионы получает положительную религиозную оценку «по изволению Божию».

3) В агиографической «Повести об Ионе, архиепископе Новгородском» создается образ святителя, наделенного всевозможными добродетелями, пастыря стада Христова. Новгородский архиепископ изображается в агиографической повести как человек, обладающий большим авторитетом у московских князей и митрополита. Иона предстает миротворцем, который снимает напряженность между Москвой и Новгородом благодаря собственной кротости, мудрости и миролюбию.

4) Иона Новгородский различным образом изображается в новгородской, псковской и московской летописных традициях. В Летописи Авраамки перед нами образ боголюбивого архиепископа, вполне соотносящийся с образом в агиографической повести. Однако в летописи не идеализируются отношения между Ионой и московскими князьями и не так гипертрофирована бесконфликтность архиепископа.

5) В Псковской III летописи Иона изображается как стяжатель и нарушитель церковных правил. Негативное отношение к Ионе Новгородскому в псковском летописании связано с напряженными отношениями между Новгородом и Псковом во второй половине XV в.

6) После канонизации новгородский архиепископ получает в московском летописании второй половины XVI в. полноценную агиографическую характеристику. Интересна контаминация его пророчества и пророчества Михаила Клопского, которая демонстрирует официозный взгляд на события 70-х гг. XV в. составителя 3-й редакции «Московской повести о походе Ивана III Васильевича на Новгород».

СОКРАЩЕНИЯ

Ключевский 1871 — *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871.

Лурье 1993 — *Лурье Я. С.* Житийные памятники по истории присоединений Новгорода // Труды отдела древнерусской литературы. СПб., 1993. Т. 48. С. 192—195.

Повесть об Ионе 1999 — Повесть об Ионе, архиепископе Новгородском // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1999. Т. 7. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5063> (дата обращения: 22.05.2016).

Повесть о житии Михаила Клопского — Повесть о житии Михаила Клопского // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1999. Т. 7. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5062> (дата обращения: 22.05.2016).

ПСРЛ. Т. 5 — Полное собрание русских летописей. Т. 5. Вып. 2: Псковские летописи. М., 2000.

ПСРЛ. Т. 16 — Полное собрание русских летописей. Т. 16: Летописный сборник, именуемый Летописью Авраамки. СПб., 1889.

ПСРЛ. Т. 21 — Полное собрание русских летописей. Т. 21. Ч. 2: Книга Степенная царского родословия. СПб., 1913.

ПСРЛ. Т. 43 — Полное собрание русских летописей. Т. 43: Новгородская летопись по списку П. П. Дубровского. М., 2004.

Руди 2005 — *Руди Т. Р.* Топика русских житий (вопросы типологии) // Русская агиография: Исследования. Публикации. Полемика. СПб., 2005. С. 59—101.

Турилов 2005 — *Турилов А. А.* Когда умер Михаил Клопский и кто предсказал церковную карьеру архиепископу Ионе? // Славяноведение. 2005. № 4. С. 43—49.

Черепнин 1960 — *Черепнин Л. В.* Образование русского централизованного государства в XIV—XV вв.: Очерки по социально-экономической и политической истории Руси. М., 1960.

«Сказание о куре и лисице» и московская виршевая традиция XVII в.

Сюжет о петухе и лисе, желающей съесть птицу «под благовидным предлогом», известен в разных вариантах. На протяжении XVIII—XIX вв. неоднократно записывались сказки о лисе-исповеднице, в финале которых петуху удавалось спастись от лисьих когтей. Наиболее вероятным источником этого сюжета считается басня Эзопа о петухе и кошке, которую в начале XVII в. перевел в ряду прочих Федор Гозвинский («Кот и алектор»), снабдив переводы кратким стихотворным вступлением. Форму протяженного сказания, широко распространенного в списках, сюжет о петухе и лисе получил, по видимому, в том же XVII в., когда интерес к занимательному, пародийному и причудливому особенно возрос. Большинство известных редакций содержит неравносложные поэтические фрагменты или являются полностью стихотворными. Более ранние, полностью прозаические редакции датируются первой половиной XVII в.: упоминание повести «о куре и о лисице и о прочих иных таковых же боснословных повестей и смехотворных писм» содержится в послании стольника Ивана Бегичева, которое относится к 1640-м гг. [см.: Адрианова-Перетц 1935: 215]. Примечательно, что автор послания, говоря об этом сюжете, обвиняет адресата в ограниченности, пренебрежении Священным Писанием, незнании классических богословских сочинений. Бегичев опровергает идею, что сказание можно считать душеспасительным чтением. Действительно, возникает вопрос: почему сюжет явно развлекательного характера, с потешными персонажами и пародийными репликами, мнился кому-то душеполезным?

Даже в более поздних стихотворных редакциях сказание наполнено молитвенными формулами, библейскими отсылками и иными топосами христианской культуры. Вот несколько ярких примеров из речи лисицы.

<i>Сказание о куре и лисице</i>	<i>Возможный источник</i>
Аз бо душу свою готова за тя положить [Русская сатира 1977: 70]	Ин. 15: 13
Вспомяни ты перваго на земли человека Адама, древа [ради] из раю изгнанна [Русская сатира 1977: 67]	Быт. 3: 24
Помниши ли притчу о мытаре и фарисеи реченную, в триоде постной всегда чтенную? И ты поревнуй мытареву смирению, а не фарисеиву злу превозношению [Русская сатира 1977: 72]	Лк. 18: 9—14
Како ты бога не боишися и будущаго суда божия не страшишися? Зриши ли ты толикыя его долготерпение [Русская сатира 1977: 70]	Пс. 102: 8
...день от дни в новых грехах являешися и, яко свиния, в кале валяешися [Русская сатира 1977: 71]	Канон покаянный, песнь 6

Подобных отсылок в «Сказании» немало, присутствуют они и в речи второго персонажа. Так, в текст стихотворных редакций включена молитва петуха «мытаревым гласом», отсылающая к покаянным великопостным молитвам:

«Боже, милостив буди мне, грешному», — взывай:
«Согреших, господи, на небо и пред тобою!
Да буди воля твоя святая и со мною.
Точию не отрини мене, во многия грехи впадша,
и никогда же от покаяния моего не отставша»
[Русская сатира 1977: 63].

В начале «Сказания» есть характерный эпизод с использованием сниженного житийного канона:

И в то время курица с нашести своей спехнула,
и та курица, упавши на землю, и не дохнула.
Кур же от тоя незапный смерти ужасеся
и, вспомянув смертный час, от страха весь потрясеся
[Русская сатира 1977: 62].

Эти отсылки, проявляющиеся в сюжете и в речи персонажей, составляют зерно комических ситуаций, подобно описанным в «Повести о бражнике». Однако в «Сказании» пародийное начало усиливается еще и за счет более конкретных, злободневных аналогий. Лисица представляется просвирицей Чудова монастыря (в других редакциях петух обещает лисе место у митрополита или крутицкого архиерея), она носит очки, подобно высшему духовенству того времени (патриарху Филарету, патриарху Никону, царскому духовнику протопопу Никите и др.), да и сама беседа лисы с петухом напоминает риторические упражнения московских книжников, «ученых мужей» XVII в.:

Желаю с тобою беседование творити
и о некоторых вещах тебя воспросити
[Русская сатира 1977: 64].

В науке уже не раз высказывалось предположение, что авторство потешных сочинений такого типа принадлежит людям из низшего духовенства и в некотором смысле перед нами автопародия. Выходцами из этой среды были и авторы приказной школы стихотворства (1630-е — 1650-е гг.). Формальные и стилистические особенности стихотворного «Сказания» дают основания для сравнения этого произведения со стихотворными посланиями приказных авторов.

Первые слова, которые произносит лисица («О, курушко, мой друг и приятель, / и великий благодетель и питатель!» [Русская сатира 1977: 63]), напоминают вступления виршевых посланий:

Горняго Иерусалима желателю,
О всех своих неоскудно подателю,
Спомощнику и кормителю неимушим [Виршевая поэзия 1989: 157].

Или ср. напутственное слово в финале посланий:

Сего ради буди сему словеси подражатель,
И к нам грешным истинный приятель
[Виршевая поэзия 1989: 187].

Далее между лисицей и петухом завязывается словесный поединок, устроенный по принципам, близким стихотворцам XVII в.: мы находим здесь и апелляцию к книжным источникам, и манипуляцию с ними в духе софистики, и игровое начало. Неудивительно, что источники текстов могут быть сходны. Это, например, Пс. 5: 7.

В виршах:

...яко погубит господь вся глаголющыя лжу.
А мы глаголем: пойдет таковых душа во ядовитую ржу
[Виршевая поэзия 1989: 133];

По Давиду, — погубит господь вся, глаголющая лжу,
такового бывает плод душевный его во лжу
[Виршевая поэзия 1989: 222].

В «Сказании»:

Губит господь глаголющих лжу конечно,
а за неправду изринет в муку вечно
[Русская сатира 1977: 76].

В первом примере двустипшие помещено в ряду нравоучительных сентенций, оно не имеет личной направленности; во втором примере стихотворец Михаил Злобин этой фразой

поясняет, что был несправедливо оклеветан завистниками, которых ожидает Божественная кара; в «Сказании» этими словами лисица отвечает петуху, который слышал, что она однажды ела курицу, т. е. сама лукавит.

Мотив умолчания имени в приказной поэзии воспринимается скорее как игровой. В кратком послании справщик Савватий, многоречиво титулуя своего адресата-архиерея, замечает:

Именование же твое, государь мой, премину,
да не поставиши нам сего в вину,
зане не у время ныне сего изъязвити
[Виршевая поэзия 1989: 176].

Лисица тоже долго не называет своего имени, чтобы не спугнуть петуха:

А что о имени моем, курушка, вопрошаеши,
и тем ты мне, друг мой, весьма досаждаеши.
Но к чему тебе, любезное, мое именование?
[Русская сатира 1977: 65].

В виршах XVII в. актуализируется устойчивый мотив обмена мудростью через слово, при этом ученые беседы и переписка традиционно сравниваются со сладким кушаньем, поскольку слова мудреца могут наставить и утешить, усладить душу собеседника.

В виршах:

Есть же и доброразумный муж словесы своими аки
медом услаждает
[Виршевая поэзия 1989: 163];

И тщися всякому человеку сердце собою усладити,
да возможеш и гневающагося на тя умилити
[Виршевая поэзия 1989: 133];

Ароматный воды сладостне обонянии обоневает,
Любомудрых же словеса не мнее того слухи наслаждают
[Виршевая поэзия 1989: 162].

В «Сказании»:

Чесо-де ради зверь сей тако ублажает
и книжными словесами услаждает
[Русская сатира 1977: 66];

О, зверю, красная и сладкая беседа твоя меня удивляет
и зело мудрыми словесами умиляет
[Русская сатира 1977: 68].

Контрастный и также устойчивый образ — осквернение «уст своих» через слово, пустое и неуместное:

И никогда же бы тебе пустошных словес не говориш,
и уст своих и языка таковым глаголанием не скверниши
[Виршевая поэзия 1989: 132];

Как тебе, курушка, то говорить хочетца словеса
такия пустыя
[Русская сатира 1977: 73].

В «Сказании» содержится огромный пласт фольклорной культуры: от нехитрых моделей, по которым в духе народного театра строятся фразы персонажей, до включенных в текст повести пословиц и присказок. Приказная поэзия в целом противопоставлена фольклорному творчеству, однако и в ней встречаются подобные вкрапления, почерпнутые, возможно, из рукописных сборников, в которых можно встретить как образцы самих виршей, так и длинные выстроенные по алфавиту столбцы пословиц. Значит, живописные аналогии в народном духе из «Сказания» («Без покаяния тебе, курушко, невозможно быти, / что рыбе без воды быти и жити»

[Русская сатира 1977: 77]) можно сравнить с московским стихотворством как по форме («Ей, ей, воистину, тако может быти. / Да не всяк так возможет жити» [Виршевая поэзия 1989: 121]), так и по содержанию («Море без рук и без ног убивает, / також и пьянство, не имея никоторых удов, всякого человека погубляет» [Виршевая поэзия 1989: 45]).

В основе стихотворной культуры приказной школы лежит механизм «самовоспроизведения» виршевых фрагментов из текста в текст: наиболее «удачно» подобранные пары рифм влекут за собой звенья стихотворных формул. Зачастую в рамках одного стихотворного послания даже на небольшом промежутке текста повторяются рифмы или двустипшия, образуя композиционные рамки и закрепляясь в переписке как наиболее канонические. Тот же механизм формулообразования действует в «Сказании»: самая частая рифма строится на опорных словах «слышать (слыхать)» — «видеть (видать)» (повторяется до семи раз). Лисица в различных ситуациях использует одни и те же устоявшиеся выражения с устойчивой рифмой:

Не отлучайся, любезное мое чадо,
и, сошед, сопричтися во избранное мое стадо
[Русская сатира 1977: 66];

...и рекла ему: «Благое дело избрал еси, чадо,
вниди ныне во избранное мое стадо»
[Русская сатира 1977: 78];

О, чадо мое любезное и драгое,
даждь ми ответствование сладкое и благое
[Русская сатира 1977: 64];

Сниди, чадо мое, курушко драгое,
и сотворю пред богом покаяние тебе благое
[Русская сатира 1977: 66].

Точно так же петух в начале едва не спускается к лисе, при этом упоминается известное песнопение, а в финале под схожие слова лисица хватается петуха, благодаря чему оформляется и композиционная рамка, и комическая ситуация:

А хотел бола я со древа слести
и «покаяния двери отверзи ми» запети
[Русская сатира 1977: 69];

«Объятия отверзи ми» потщился запел,
во слезах своих едва и свет узрел
[Русская сатира 1977: 78].

Многие рифмы «Сказания» не уникальны, они хорошо вписываются в стихотворный язык первой половины XVII в. Вот несколько примеров из более чем 40 обнаруженных соответствий:

<i>Сказание о куре и лисице</i>	<i>Вирши приказной школы</i>
Приидох бо zde на некое время и принесох с собою грехов своих время [Русская сатира 1977: 64]	И пребуди с нами хотя мала время. Да отринеши от нас аки некое великое время [Виршевая поэзия 1989: 122]
Но то ей стало препятие великое, — что о имени ея вопрошение ево тоlikое [Русская сатира 1977: 67]	Сам веси, что желание ны велико, и грехом своим продолжим время тоlikо [Виршевая поэзия 1989: 123]
Всуе ты жалуешься на мя богу, Яко бы на тя нанесла печаль многу [Русская сатира 1977: 70]	Непрестанно жаловахся на тя самому творцу и богу, Иже всем нам дает милость свою попремногу [Виршевая поэзия 1989: 156]

«Сказание о куре и лисице» и московская виршевая традиция XVII в.

<i>Сказание о куре и лисице</i>	<i>Вирши приказной школы</i>
И пребываю убо в сей пустыни от своей буйной младости и до нынешней глубочайшей моей старости [Русская сатира 1977: 70]	и яко добро есть учение во младости, нежели во старости [Виршевая поэзия 1989: 207]
Ты бы, курушка, спросил бы, друг мой, про меня в разуме многих, а не таких странных, нищих и убогих [Русская сатира 1977: 72]	И к его царскому величеству заступати о убогих. Нищих и беззаступных обрадовати многих [Виршевая поэзия 1989: 154]
Истинно тебе глаголю, неложно, и никакo тебе живу быть невозможно [Русская сатира 1977: 81]	Сам веси, что глаголем все неложно, А с лукавым и с пронырливым в любви жити невозможно [Виршевая поэзия 1989: 194]
Чем я тебе оскорбил или чем милость твою раздражил? [Русская сатира 1977: 79]	Что не хотя тебя раздражати, И духовнаго союза с тобою разрушати [Виршевая поэзия 1989: 194]
И то себе ныне внемли, что уже не быть живу тебе на земли [Русская сатира 1977: 81]	Ты же, государь мой, добродеею, сему словеси внемли. Добро бы, аще таковых много было на земли [Виршевая поэзия 1989: 223]
Остави, любезный мой, ту твою мысль злую, Прошу тя, прими мою благую [Русская сатира 1977: 72]	Наводит на мя, убогаго, мысли злыя И от того погибают дела моя благия [Виршевая поэзия 1989: 383]
Настоящего сего нынешнего века у некого было небогата человека кур некий [Русская сатира 1977: 62]	Честь и милость царева красит всякого человека, Ей немощно весьма отбыти настоящаго сего века [Виршевая поэзия 1989: 186]

«Сказание о куре и лисице» и виршевые опыты московских книжников, безусловно, являются плодами одной и той же культуры. Авторы этих произведений черпают образы из общих источников, смешивая высокую топику книжного происхождения (ссылки на Священное Писание, переключки с литургическими текстами) со сниженной, народной (загадки, пословицы, просторечные и бранные выражения), воспроизводя художественный язык одной эпохи. Интересное сходство обнаруживается между более ранними, прозаическими, редакциями «Сказания» и виршами 1620—1630-х гг. в способе оформления прямых отсылок. Стихотворное двоестрочие словно бы достраивает устойчивую фразу, используемую в «Сказании»:

Помнишь ли ты святяя книги и как в правилах святых
отец пишет...

[Русская сатира 1977: 59];

Что же великий апостол Павел пишет,
Яко драгим бисерием нижет
[Виршевая поэзия 1989: 37].

Также ср.:

Тако ж и в притчах глаголет....
[Русская сатира 1977: 58];

Аще ли псаломское слово глаголет,
яко перстом во очию колет
[Виршевая поэзия 1989: 140].

Среди текстуальных схождений стихотворной редакции «Сказания» с приказными виршами особенно следует отметить стихи Стефана Горчака (главным образом, «Виршевой домострой») и справщика Савватия. Примечательно, что у последнего в послании нерадивому ученику тоже возникает образ хитрой и бесчестной лисицы в контексте сатирического обличения:

Ты же льстил нам тогда аки некий злый, лукавый лис,
И всегдашний убогаго нашего дому вис.
Хотя от нас, грешных, слышати многих божественных
словес,
Мы же, убозии, предподавахом тебе не в вес
[Виршевая поэзия 1989: 193].

В «Сказании» также присутствуют отдельные двустишия, имеющие сходство с более поздними стихами выголексинских старцев и Симеона Полоцкого, в количественном отношении все же весьма уступающие аналогиям с приказными виршами. Однако поспешно было бы делать выводы об авторстве Савватия или Стефана Горчака, поскольку они являются лишь яркими выразителями в виршах того, что унаследовал автор «Сказания» из эпохи первой половины XVII в. Сходство этих памятников, как представляется, связано с близостью к московской литературной традиции начала века: отсюда мотив словесного поединка, смешение книжного и просторечного стилей (за счет чего может создаваться комический эффект), неравносложные строки, повторение стихотворных формул и рифм на небольшом промежутке текста в качестве композиционного приема или закрепления топоса. Именно эта виршевая культура стала фундаментом для создания стихотворного «Сказания о куре и лисице».

СОКРАЩЕНИЯ

Адрианова-Перетц 1935 — *Адрианова-Перетц В. П.* Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века // Труды отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1935 Т. 2. С. 215—282.

Виршевая поэзия 1989 — Виршевая поэзия (первая половина XVII века). М., 1989.

Русская сатира 1977 — Русская демократическая сатира XVII века. М., 1977.

Отзывы о «Детском музее» в газете «Северная почта, или Новая Санкт-Петербургская газета»

С 1809 по 1819 г. дважды в неделю издавалась «Северная почта, или Новая Санкт-Петербургская газета». В этом издании наряду с внутренними и зарубежными новостями о промышленности, о политических и экономических отношениях, помещались и статьи о литературе. Главным редактором газеты Александр I назначил О. П. Козодавлева. В 1760-х — 1770-х гг. он получил образование в Лейпцигском университете, вернувшись в Россию, занимался просветительской деятельностью. Козодавлев так сильно увлекся редакторским делом, что издавал газету частично за свой счет.

Стоит отметить, что Козодавлев не только пытался познакомить читателей с творчеством таких русских писателей, как Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский, Д. И. Хвостов, Н. А. Львов, но и публиковал обзоры текущих периодических изданий — например, журналов «Русский инвалид», «Сын отечества» и проч. Одной из заслуживающих внимания литературных тем на страницах «Северной почты» стал ежемесячный журнал «Детский музей». Почему же редактор «Северной почты» предлагал читателю журнал «Детский музей», и какую характеристику получал последний на страницах газеты? Историки литературы обращались главным образом к статьям, где упоминались Карамзин и Жуковский [см.: Сухомлинов 1882], представления же Козодавлева о «Детском Музее» до настоящего времени в целом не были изучены. В статье мы попытаемся выяснить просветительские взгляды Козодавлева на примере отзывов о журнале «Детский Музей».

«Детский музей» являлся энциклопедическим журналом, издание которого продолжалось почти 15 лет. С 1815 по 1819 г. его редактировал Е. Ушаков, а с 1821 г. — И. П. Глазунов, крупный книготорговец и издатель того времени. Журнал

прекратил выходить в 1829 г. В «Детском музее» тексты печатались параллельно на трех языках — французском, немецком и русском. Статьи сопровождались иллюстрациями и были посвящены темам из разных сфер знания: птицы, рыбы, растения, земноводные, богословие, древности и т. д.

Хотя не удалось пока найти сведений о программах намерениях издателей «Детского музея», упоминания в «Северной почте» дают представление о том, что интересного видели в журнале Козодавлев и его современники. В статьях «Северной почты» «Детский музей» упоминается довольно часто (по крайней мере, 20 раз), с 1816 по 1819 г., но стоит обратить особое внимание на первые отклики в № 16 и № 27 за 1816 г. и в № 25 за 1817 г., которые содержат больше всего сведений о концепции журнала.

В «Северной почте» говорится:

Мы удовольствием поставляем сообщить читателям нашим об издаваемом здесь, с октября месяца минувшего года, весьма полезном для юношества сочинении, под заглавием: *Детский Музей, или Собрание изображений животных, растений, цветов, плодов, минералов, одежд разных народов, древностей и других предметов*, с кратким описанием оных на русском, французском и немецком языках. В сем сочинении предлагается самым простым, сокращенным и занимательным для детей образом естественная история, разные предметы из истории, баснословие, описания народов и других наук. Достоинство подлинника сей книги признано уже с давнего времени во всей Германии, где издаваема она была в течении нескольких лет известным в ученом свете профессором Бертухом. Доставка нашим соотечественникам свободного употребления сей книги, и всей ожидаемой от нее для детей пользы, обратило на себя внимание нынешнего издателя Детского Музеума. Он заимствовал из иностранного подлинника нужный материал, обработал сей предмет собственным для здешних учащихся образом и доставил тем весьма полезную для них учебную книгу. Слог русского перевода, присоединенного им к иностранному тексту, чист и согласован по возможности с сим последним [СП. 1816. № 16].

И позже в № 27:

На сих днях вышла в публику шестая книжка Детского Музеума, содержащая в себе изображения и описание попугаев Старого и Нового света, достопримечательных раковин и улиток, некоторых родов хищных зверей и земноводных. Сею книжкою оканчивается первая часть сего сочинения, и особы, подписавшиеся на оное, без суждения, с удовольствием увидят, что оно по мере продолжения его становится более и более занимательным. Нельзя не заметить, что издатель, с своей стороны, старается по возможности поддерживать доброе мнение просвещенной публики о сем полезном сочинении, не щадя ничего для умножения достоинства оногo [СП. 1816. № 27].

И через год:

Сочинение сие начало издаваться с октября месяца 1815 года, и с того времени поныне выходит оногo каждый месяц по одной книжке исправно, так точно, как издатель, приступая к сим трудам, предположил и дал слово публике. Охотники до приятного и полезного чтения найдут в сем сочинении все по своему вкусу, а юношество из внимательного чтения может получить важную часть своего образования, а особливо в предметах, относящихся до естественной истории, мифологии и проч. [СП. 1817. № 25].

Козодавлев знакомит читателей с журналом, предоставляя различные сведения, в том числе сообщая о намерениях издателя. Среди указанных достоинств стоит обратить особое внимание на то, что «Детский музеум» был создан на основе известного в Германии издания, которое выпускал веймарский публицист и меценат Ф.-И.-Ю. Бертух.

Бертух сыграл немаловажную роль в развитии немецкой литературы и журналистики конца XVIII в. После изучения богословия и права в Йене Бертух сотрудничал со знаменитым К.-М. Виландом в редакции журнала «Немецкий Меркурий» («Der Teutsche Merkur») и потом издавал журналы, в частности «Журнал испанской и португальской литературы»

(«Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur»), а также участвовал в разработке плана издания «Йенской всеобщей литературной газеты» («Jenaische allgemeine Literatur-Zeitung»), где сотрудничали И.-В. Гете, Ф. Шиллер, И.-Г. Фихте и др.

В газете Козодавлев не приводит название немецкого образца для «Детского музея». Однако нетрудно уточнить, что это был «Bilderbuch für Kinder» («Книга с картинками для детей»). Периодическое издание выходило с 1790 по 1830 г. и пользовалось успехом не только в Германии, но и в России.

«Bilderbuch für Kinder» Бертуха публиковался до 1802 г. только на немецком и французском языке, но с 1802 г. стал выходить еще и на английском и итальянском. Сравнивая «Детский музей» с изданием Бертуха, можно убедиться, что статьи из «Детского музея» были переводами из «Bilderbuch». Так, тексты, которые помещались в «Детском музее» параллельно с русским вариантом, вполне соответствуют оригиналам из издания Бертуха. В «Bilderbuch», чтобы детям было легче читать и понимать текст, все статьи иллюстрировались [см.: Bertuch 1790: 2]. Следуя этому примеру, «Детский музей» также помещал у себя картинки.

В Европе 1770-х — 1780-х гг. заметно усилился интерес к проблемам образования юношества. Обращаясь к тенденциям в детской журналистике этого времени, заметим, что первым из всех европейских детских журналов стал немецкий «Лейпцигский еженедельный листок» («Leipziger Wochenblatt», изд. в 1772—1774 гг.). В России детский журнал впервые появился в 1785 г. — «Детское чтение для сердца и разума», — его редактировал Н. И. Новиков.

В то же время стали издаваться различные энциклопедические словари и труды для юношества, многие из которых посвящены естествознанию и технике, ботанике, этнологии и т. п. Бертух начал публиковать «Bilderbuch für Kinder» с 1790 г., но уже и раньше, в 1774—1779 гг., выходило в свет подобное энциклопедическое издание — «Schauplatz der Natur und der Künste...» («Обозрение природы и искусств...»), которое пользовалось огромным успехом.

В конце XVIII — начале XIX в. в России стал выходить ряд изданий, которые были посвящены развитию внутреннего мира ребенка: вышеупомянутое «Чтение для сердца и разума», «Друг юношества», «Друг детей» и т. д. Интерес к педагогике в этих изданиях во многом связан с восприятием идей чешского мыслителя Я.-А. Коменского. Особенную роль сыграла его энциклопедическая книга «*Orbis sensualium pictus*» («Мир чувственных вещей в картинках»), опубликованная в 1658 г. на латинском и немецком языках. В ней изложены сведения по зоологии, химии, астрономии, религии и т. п. Тексты последовательно сопровождаются иллюстрациями, предметы на них пронумерованы и снабжены пояснениями. Учебное энциклопедическое издание Коменского было переведено на все европейские языки¹, приобрело огромный успех и долго оставалось актуальным.

Бертух также взялся за создание своего иллюстрированного компендиума, основываясь на идеях Коменского:

Ein Bilderbuch ist für eine Kinderstube ein eben so wesentliches und noch unentbehrlicheres Meuble, als die Wiege, eine Puppe, oder das Steckenpferd. Diese Wahrheit kennt jeder Vater, jeder, der Kinder erzogen hat, und von Locke an bis auf Basedow, Campe und Salzmann empfiehlt jeder vernünftige Pädagog, den frühesten Unterricht des Kindes durchs Auge anzufangen und ihm so viel gute und richtige Bilder und Figuren als man nur kann, vor das Gesicht zu bringen. Seit der alte Comenius den ersten glücklichen Gedanken hatte, diesem wesentlichen Bedürfnisse der Erziehung durch seinen famousen *Orbis pictus* abzuhelfen² [Bertuch 1790: 3—6].

¹ Например, в следующем году после публикации оригинала Коменского, вышел перевод на английский язык: *Comenius J. A. Visible world, or, A Picture and Nomenclature of all the Chief Things that are in the World, and of Mens Employments therein.* London, 1659.

² Детская книжка с картинками является основным и столь же необходимым для детской комнаты предметом, как колыбель, как кукла или как деревянная лошадка. Эта истина известна всем отцам, кто воспитывал своих детей, и каждый благоразумный педагог, от Локка до Базедова, Кампе и Зальцмана, рекомендует начинать первые детские занятия с наглядного обучения и показывать ребенку как можно больше хороших и точных рисунков. Некогда старик Комениус первым пришел к счастливой мысли помочь этому делу воспитания посредством своего знаменитого «*Orbis pictus*». — *Пер. Т. К.*

В России энциклопедическое издание Коменского впервые было напечатано с переводом на русский, но без иллюстраций в 1768 г.

Следует отметить, что в истории русской детской литературы «Детский музей» считается одним из прямых потомков «Orbis pictus» Коменского: «В начале века издается “Бюффон для юношества”, представляющий своеобразную естествоведческую энциклопедию, затем “Детский музей”, по типу своему являющийся прямым продолжением энциклопедии Коменского» [Бабушкина 1948: 109].

Даже если учитывать только приведенные нами исторические данные, в том числе и суждение Бертуха, можно понять, что Козодавлев видел в «Детском музее» продолжение традиции книги Коменского «Orbis pictus».

В России книга Коменского³ появилась при участии М. В. Ломоносова в 1768 г. под названием «Иоанна Амоса Комения видимый свет на латинском, российском, немецком, итальянском и французском языках представлен...». Затем, в 1788 г., она повторно переиздается в редакции Новикова («Иоанна Амоса Комения видимый мир на латинском, российском, немецком, итальянском и французском языках представленный...»). Статьи в книге помещаются параллельно на итальянском, латинском, русском, немецком и французском языках. Примечательно, что в том же 1788 г., после публикации второго издания книги Коменского в Москве, в Санкт-Петербурге было опубликовано третье издание на трех языках под другим названием — «Зрелище Вселенная: на латинском, российском и немецком языках» — и в другой редакции, под руководством Комиссии об учреждении народных училищ.

В 1782 г. Екатерина II учредила Комиссию в ходе подготовки к созданию системы народного образования. В 1786 г. комиссией был утвержден «Устав народным училищам в Рос-
³ Уже в начале XVIII в. появился перевод этой энциклопедии на русский, но в то время он еще не был напечатан. В библиотеке художника Н. В. Чехова сохраняется экземпляр «Orbis pictus» (изд. в 1714 г.), в который вpletены листы, исписанные от руки, с полным переводом книги на русский язык. Об истории переводов Коменского в России см.: Коменский 1982.

сийской империи» [см.: Устав 1786]. Перевод упомянутой книги Коменского включен в перечень обязательных книг в качестве учебника для изучения иностранных языков: «§ 13. Книги, по которым учить сим языкам, суть следующие: 1. Букварь, 2. Зрелище Вселенныя, 3. Грамматика того языка, 4. Прописи на иностранных языках, и 5. Словарь» [Устав 1786: 648]. В отличие от первых двух версий, опубликованных в Москве, «Зрелище Вселенныя» было иллюстрировано картинками из оригинала, хотя было воспроизведено 80 рисунков из 150 [см.: Коменский 1955: 505—506].

Обратим внимание на то, что Козодавлев в 1784 г., по окончании работы в журнале «Собеседник любителей русского слова», был назначен членом Комиссии об учреждении народных училищ и принял участие в реформе русского образования. Отношение Козодавлева к реформе образования отражено в статье, опубликованной на страницах журнала «Растущий виноград» под названием «Рассуждение о народном просвещении в Европе», где описана история развития образования и культуры в разных странах. В статье высоко оценивается немецкая система образования [см.: Козодавлев 1785].

Козодавлев служил в комиссии до 1798 г., так что вполне вероятно, что, когда в 1788 г. «Orbis pictus» был опубликован в новой редакции, предназначенной для русской школы, Козодавлев был одним из тех, кто принимал решение по этому вопросу.

Итак, оказывается, что знакомство Козодавлева с изданием Коменского как учебником иностранного языка произошло давно, в 1780-х гг., когда он служил в Комиссии об учреждении народных училищ. Таким образом, мы можем подтвердить, что Козодавлев по долгу службы еще до выхода «Детского музеума» был знаком с изданием Коменского.

Возвращаясь к суждениям Козодавлева о «Детском музеуме» в «Северной почте» 1816 и 1817 г., отметим, однако, что он нигде не упоминал ни имени Коменского, ни названия его «Orbis pictus», несмотря на то, что мог бы воспользоваться авторитетом знаменитой классической учебной книги, которая как раз в это время переиздавалась, чтобы подчеркнуть читателям значимость

издания «Детского музея». Хотя Козодавлев не сравнивает между собой издания Коменского, Бертуха и «Детский музей», мы можем предположить, что все-таки его интересовало и то, как идеи Коменского повлияли на журнал Бертуха. В заключение мы попытаемся сравнить особенности изданий для того, чтобы лучше понять интерес Козодавлева.

«Детский музей» был более похож на «Orbis Pictus», чем на «Bilderbuch», по оформлению: в издании Бертуха тексты печатались сначала на двух языках (немецком и французском), затем, с 1802 г., к ним добавились английский и итальянский переводы, но все переводные тексты разместились отдельно по главам. В «Детском музее» и «Orbis pictus» тексты печатались параллельно на нескольких языках на одной странице. Значит, в отличие от издания Бертуха, «Детский музей» методически ориентировался на книгу Коменского, которая в то время продолжала переиздаваться как обязательный учебник.

Об этом Козодавлев пишет в «Северной почте»:

Поелику же описания предметов в сем сочинения находятся на трех языках, российском, французском и немецком, с извлечением из оных на каждой странице на всех трех языках слов и фразов; то внимательное чтение, впечатливая на памяти познание изображаемых предметов, может вместе руководствовать и к основательному изучению упомянутых языков, чрез сличение описаний на каждом из оных [СП. 1816. № 16].

Видно, что Козодавлев относился весьма внимательно к композиции издания. Все три издания сопровождалось иллюстрациями, причем рисунки в «Детском музее» были оригинальными. Козодавлев указывает на достоинства этих иллюстраций: «<...> гравировка изображений не уступает находящимся в подлинном сочинении г. Бертуха» [СП. 1816. № 16]. И далее:

Она содержит против прочих гораздо большее число изображений и описаний разных предметов, и при сей сугубой полноте ее, как гравировкою и прочею отделкою фигур, так равно и тщательным предложением иностранного текста на российском языке, заслуживает не

менее внимания и похвалы, как и предыдущие книжки, о коих, равно как и о всем плане издания, сообщено уже читателям нашим в № 16 сей газеты [СП. 1816. № 27].

Таким образом, Козодавлев высоко оценивает работу иллюстраторов — русских художников — в «Детском музее». Подобных иллюстраций не было ни в журнале Бертуха, ни в учебнике Коменского. Первый российский иллюстрированный журнал возник только в 1813 г. («Журнал для детей»), а появление «Детского музея», который начал издаваться через два года после «Журнала для детей», было значимым событием также и для развития русской книжной иллюстрации.

Можно заключить, что Козодавлев высоко оценил «Детский музей», поскольку журнал был выдержан в лучших традициях: материалы и тексты были взяты из «Bilderbuch» Бертуха, а оформление — из Коменского, и к этому добавлены гравюры по образцу рисунков в «Bilderbuch», но сделанные русскими мастерами. Козодавлев считал, что «Детский музей» унаследовал традиции Коменского, хотя и не прямо, а посредством воспринявшего эту традицию журнала Бертуха с сильно развитыми в «Bilderbuch» педагогическими тенденциями. Козодавлев, вероятно, высоко ценил немецкие и русские педагогические традиции 1770-х — 1780-х гг. Подобные ценности оставались для него важными и в новую эпоху, когда литературные и педагогические ориентиры подвергались существенному пересмотру.

СОКРАЩЕНИЯ

Бабушкина 1948 — *Бабушкина А. П.* История русской детской литературы. М., 1948.

Козодавлев 1785 — *Козодавлев О. П.* Рассуждение о народном просвещении в Европе // *Растущий виноград*. 1785. Апр. С. 64—100.

Коменский 1955 — Коменский Я.-А. Избранные педагогические сочинения. М., 1955.

Коменский 1982 — Коменский Я.-А. Избранные педагогические сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. 2.

Сухомлинов 1882 — Сухомлинов М. И. О. П. Козодавлев // История Российской академии. СПб., 1882. Вып. 6. С. 58—123.

СП — Северная почта, или Новая Санкт-Петербургская газета.

Устав 1786 — Устав народным училищам 1786 года // Полное собрание законов Российской империи: 1649—1825: В 45 т. СПб., 1786. Т. 22. С. 646—669.

Bertuch 1790 — Bertuch F.-J.-J. Bilderbuch für Kinder. 1790. Bd. 1.

Литературная позиция газеты «Московский городской листок»

В 1840-е гг. условия для развития газетной журналистики в России не были благоприятными прежде всего из-за правительственной политики в области печати. Понимая, что газета в силу своей оперативности и дешевизны способна играть большую роль в формировании общественного мнения, правительство крайне скупно выдавало права на издание частных газет. Отмечая эту причину, исследователи перечисляют вытекающие из нее проблемы для издателей: нерегулярный выпуск, краткий срок существования издания, преобладание развлекательных и заимствованных текстов, отсутствие системности в печатаемых материалах [см.: Есин 1971: 21—23]. В результате частных газет было мало, их распространение было затруднено (розничная продажа и организованная доставка подписчикам отсутствовали), печатание платных объявлений, как и политических новостей запрещалось (всем, кроме «Северной пчелы») [см.: Березина 2005: 102—105].

В этих условиях неожиданно появилась первая московская ежедневная газета «Московский городской листок» (далее — МГЛ), выходившая в течение 1847 г., но все же закрывшаяся по цензурным причинам. Она никогда не становилась предметом специального научного исследования. Самую развернутую характеристику газете дал А. И. Станько [см.: Станько 1969: 115], перечисливший основные жанры статей, представленных в газете, и имена некоторых сотрудников.

Материалы МГЛ отличались пестротой: статьи, относящиеся к разным областям научного знания, записи лекций профессоров Московского университета, художественные произведения известных авторов и критические статьи соседствовали там с перепечатанными из губернских газет новостями, справочной информацией о ценах и объявлениями об увеселениях. Номер газеты состоял из двух листов. На передовице помещались

сообщения о новых назначениях на должности и высочайших наградах, срочные местные новости (например, о пожарах) или некролог известного москвича. Далее следовали городская хроника или статистические материалы и отчеты, касающиеся жизни города. Основным материалом номера обычно служила большая статья научной, культурологической или исторической тематики, часто разделявшаяся на несколько номеров. В большинстве номеров в «подвале» печатались стихотворения и небольшие критические и библиографические заметки. Обязательными рубриками, помещаемыми на последней странице в каждом номере были «Зрелища и увеселения», представлявшие предполагаемую программу развлечений на текущий день и фактическую за два-три предыдущих дня, и список приехавших в Москву и выехавших из нее за предыдущий день. Иногда в газете был отдел «Смесь», где печатались интересные сообщения из иностранных изданий без указания источников.

Программные установки критического отдела и принципы отбора литературного материала на страницах газеты прямо не формулируются. В программе МГЛ, напечатанной в № 128 газеты «Московские ведомости» за 28 ноября 1846 г., будущий издатель В. Н. Драшусов определяет проблему, которую должно решить новое издание, так:

В Москве круг людей образованных велик <...> (и они испытывают. — Е. Я.) потребность в умственной пище. Необходимость заставляет искать ее преимущественно в сочинениях иностранных писателей. <...> Петербургские периодические издания, вмещающие в себя почти всю ежегодную деятельность русской литературы <...> не пополняют для Москвы недостатка местной литературной деятельности [Драшусов 1846: 981].

У издателя имелись основания так думать: необходимо учитывать, что в то время, когда задумывалось новое издание, «Московские ведомости» еще только набирали силу (по-настоящему влиятельной газетой они стали позже, при Е. Ф. Корше), а в «Москвитянин» еще

не пришла «молодая редакция». Несмотря на общность круга авторов с «Москвитянином», идеологически МГЛ от него ощутимо отличается (но этот вопрос приходится оставить за рамками данной статьи).

Покровителем издания был московский генерал-губернатор А. Г. Щербатов. Добиваясь разрешения на издание новой газеты, он вел переписку с министром народного просвещения С. С. Уваровым, министром внутренних дел Л. В. Перовским и Московским цензурным комитетом [см.: Дело о разрешении 1846]. Главными целями нового издания генерал-губернатор называет вовсе не поощрение московской литературной деятельности, а сообщение городских новостей непосредственно от местного начальства и «оживление московской городской жизни» [Дело о разрешении 1846: 9]. В цензурном разрешении на имя князя Щербатова газета названа «полицейской», но действительное отношение газеты к ведомству московской полиции или генерал-губернаторства установить не удалось. В. Г. Чернуха, говоря об официозных изданиях 1860—1870 гг., отмечает, что они выражали не позицию правительства, а позицию ведомств и министерств, а потому трудно провести границу между официозными изданиями и неофициозными [см.: Чернуха 1989: 99—100]. То же можно сказать и о МГЛ, который, хоть и имел «официальную» часть, где печатались новости «Высшего губернского начальства», но все же считался газетой частной.

Автором идеи новой газеты Щербатов называет коллежского асессора В. Н. Драшусова, брата профессора астрономии А. Н. Драшусова. Супруга астронома Елизавета Алексеевна (в девичестве Ошанина, вдова литератора Н. И. Карлгофа) по субботам собирала у себя деятелей литературы и науки и, будучи писательницей, «чрезвычайно интересовалась всем, что касалось культурной и литературной жизни» [Драшусова 2004: 174]. Драшусова принимала непосредственное участие в издании МГЛ, о чем оставила воспоминания:

В эту зиму я была чрезвычайно занята. В<ладимир> Н<иколаевич> Д<рашусов> задумал издавать «Городской листок», ежедневную газету,

долженствующую передавать течение московской жизни, политические события и вместе имела (sic! — Е. Я.) литературное значение [Драшусова 2004: 230].

Говоря о литературном значении МГЛ, мемуаристка не преувеличивает: газета чрезвычайно богата литературным материалом, за один год в ней было опубликовано:

- более 30 художественных прозаических произведений, в том числе таких авторов, как М. Н. Загоскин, А. Ф. Вельтман, Е. В. Вельтман, Е. П. Гребенка, А. И. Герцен, А. Н. Островский, Ю. В. Жадовская, А. А. Григорьев;
- переводы из произведений Г.-Х. Андерсена, Ч. Диккенса, А. Мюссе;
- более 70 стихотворных произведений К. К. Павловой, Ю. В. Жадовской, Н. В. Берга, М. А. Дмитриева, Ф. Б. Миллера, Д. И. Коптева, А. А. Фета, Григорьева;
- около 60 оригинальных и переводных материалов, связанных с литературной критикой и библиографией, большая часть которых принадлежит перу Григорьева.

Кроме того, в газете живо обсуждались вопросы, связанные с современной русской литературой: роман И. А. Гончарова «Обыкновенная история» [см.: МГЛ. № 67: 268—269; № 126: 505], актуальные направления прозы [см.: МГЛ. № 39: 158; № 43: 173; № 51: 203—204; № 52: 207—209], положение поэзии в русской литературе 1840-х гг. [см.: МГЛ. № 52: 207—209; № 183: 732—733; № 185: 741—742]. МГЛ первым из московских изданий присоединился к полемике вокруг «Выбранных мест из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя [см.: МГЛ. № 51: 203—204; № 52: 207—209; № 56: 225—226; № 62: 249—250; № 63: 254—256; № 155: 622].

Предполагая, что новая газета будет иметь максимально широкий круг читателей не только в Москве, но даже и за ее пределами, Драшусов считал, что статьи должны быть не только занимательны, но и хорошо написаны [см.: Драшусов 1846: 981]. Он надеялся, что газета будет способствовать формированию того среднего городского класса, где человек идентифицирует себя не

с сословием, а с городом, и в конечном счете — широкому распространению европейского просвещения. Вообще идеалом издателя, насколько можно судить, являлись современные издания Франции, Германии и Англии, где, как пишет в статье «Исторический обзор московской журналистики» разделяющий это мнение сотрудник И. С., «критика оживила журналистику, открыла поприще к борьбе мнений, в коей публика принимала участие» [МГЛ. № 29: 116]. Несмотря на невозможность настоящей общественной полемики в издании николаевского времени, Драшусов как редактор и издатель, насколько мог, поощрял «борьбу мнений» на страницах издания, публикуя негативные отзывы на материалы собственной газеты и диспуты. Так, издатель считает «украшением своей газеты» ученый спор двух археологов К. Ф. Рублье и И. Б. Ауэрбаха об ископаемых остатках в подмосковных песчаниках, более двух месяцев длившийся на страницах МГЛ. Хваля умение спорящих сторон достигнуть примирения, Драшусов пользуется случаем охарактеризовать литературную полемику:

Справедливо: в русской литературе полемика между двух лиц обыкновенно кончается объявлением одного из спорящих, что не хочет больше говорить со своим возражателем, или даже объявлением, что нельзя, не стоит более с ним говорить. Понять друг друга, столковаться, кончить спор, на чем-либо согласившись, — это не обычай. У нас любят повторять: мы стоим на своем убеждении — но стоят иногда по той причине, что от этого не будет хуже; печатно уступить опасаются, и опасаются едва ли не в тех мыслях, что этим можно потерять доверие читателей. <...> Думать так о читателях — это иметь слишком невысокое о них мнение; это рассчитывать, что они не разберут дела сами, пока мы не упростим его для них нашим добродетельным признанием [МГЛ. № 180: 721].

Идея формирования идеального московского читателя повлияла и на публикации МГЛ, касающиеся Гоголя. В начале 1847 г. появление «Выбранных мест из переписки с друзьями» вызвало острую полемику, к которой присоединился и МГЛ. Драшусов в заметке «Несколько слов от редакции по поводу мнений

о книге Гоголя» [см.: Драшусов 1847: 255] с неодобрением отзываясь о двух лагерях, на которые разделилась общественность по отношению к этому последнему сочинению Гоголя. Под первым лагерем, где утверждают, что «Гоголь изменил самому себе», МГЛ подразумевает В. Г. Белинского, напечатавшего рецензию «Выбранные места из переписки с друзьями Николая Гоголя» в № 2 журнала «Современник», и Н. Ф. Павлова, напечатавшего свои «Письма к Гоголю» в № 28, 38 и 46 газеты «Московские ведомости». Под вторым лагерем, где говорят: «Не правда ли мы умны и проницательны, если такой даровитый человек, как Гоголь, только после долгих заблуждений обратился на ту дорогу, которую мы угадали тотчас, выбрали сразу?» [Драшусов 1847: 255] — подразумевается Ф. В. Булгарин, опубликовавший свою рецензию в № 8 «Северной пчелы». Важно, что Драшусов не согласен с обеими точками зрения: оба «лагеря», о которых он говорит, находятся в Петербурге, и МГЛ таким образом утверждает существование некоторой «московской» точки зрения на актуальные события. МГЛ занимает позицию над литературной и идеологической борьбой, стремясь объединить московских читателей вне зависимости от крайних воззрений и одновременно сгладить острые углы, умерить накал страстей между противоборствующими сторонами.

В том же номере была опубликована статья Григорьева «Гоголь и его последняя книга», где автор утверждал, что «поэт даже и не думал изменять своей прежней деятельности <...> последняя книга его только поясняет эту же самую деятельность» [Григорьев 1847: 225]. Позже Григорьев неоднократно подчеркивал, что был одним из немногих критиков (указывая на себя и С. П. Шевырева), не присоединившихся к Белинскому в осуждении книги Гоголя. По замечанию К. Ю. Зубкова, в полемике с Белинским Григорьев прямо опирался на идеи Шевырева [см.: Современник 2015: 804]. Гоголь получил статью весной 1847 г. в Италии и в письме к Шевыреву от 25 мая отозвался о ней так:

Статья Григорьева, довольно молодая, говорит больше в пользу критика, чем моей книги. Он, без сомнения, юноша очень благородной души и прекрасных стремлений. Временный гегелизм пройдет, и он станет ближе к тому источнику, откуда черплется истина [цит. по: Григорьев 1999: 335].

Осенью 1848 г. Григорьев, ободренный этим благосклонным отзывом, о котором ему рассказал Шевырев, вступил с Гоголем в переписку, где развил идеи, высказанные ранее. Положительная оценка творчества позднего Гоголя, высказанная Григорьевым, стала частью литературной позиции МГЛ.

Драшусов подписывал все материалы Григорьева лишь инициалами (есть основания предполагать, что некоторые анонимные материалы МГЛ тоже принадлежат перу Григорьева). Напомним, что издатель журнала «Репертуар и пантеон», с которым Григорьев сотрудничал в 1846 г., И. П. Песоцкий, подписывал его «теоретические» статьи полным именем, поскольку, как отмечает А. С. Федотов, видел «репутационный потенциал» в имени молодого сотрудника [Федотов 2016: 139]. Драшусов, вероятно, понимая несоответствие жанра ежедневной газеты глубине высказываемых Григорьевым идей, поступает противоположным образом. В результате даже вышла неловкость: в одном из номеров МГЛ было опубликовано письмо А. Д. Галахова к редактору с просьбой объявить, что сотрудник, пишущий в газету под псевдонимом «А. Г.», — не он, т. е. не Алексей Галахов [см.: МГЛ. № 65: 262]. Однако Драшусов стремился к тому, чтобы голос критика «растворился» в общем голосе газеты, чтобы идеи и мнения Григорьева стали идеями и мнениями МГЛ. Статьи, заметки и комментарии самого Драшусова никогда не противоречили мнениям, высказанным в статьях Григорьева, хотя и редко содержали те же суждения. Так, в замечаниях от редакции к переводной статье Р.-Г.-Э. Тальяндье «Литература и писатели во Франции в течение последних десяти лет. (Статья из *Revue des deux mondes*)» Драшусов пишет: «Замечательно, что многое в этой статье как бы отзыв на книгу нашего Гоголя, сказавшего, что

со словом надобно обходиться честно», — и вновь подчеркивает, что его издание не принадлежит ни к тому лагерю, который хвалит Гоголя за «Выбранные места», ни к тому, что ругает его: «Мы не осмелились ни поносить его, ни ласкать, как ученика, по головке» [МГЛ. № 159: 636—637]. В письме М. П. Погодину от 28 декабря 1847 г. Григорьев характеризует свои отношения с издателем так: «Я могу работать за весьма умеренную плату как вол — но мне больше всего нужно доверие и известная независимость. В. Н. Драшусов понимал это» [Григорьев 1999: 26]. Материалы МГЛ свидетельствуют, что решающее слово, конечная оценка литературных явлений оставались за Григорьевым, его голос, его особое мнение неизбежно заглушали все остальные голоса, и, по-видимому, такое положение вещей издателя устраивало.

Если говорить о литературной позиции МГЛ в целом, то приходится отметить, что в отборе авторов и материалов, а также в комментариях издателя некоторые принципы, безусловно, прослеживаются, но отсутствие разнообразия и малое количество сотрудников не дали МГЛ в полной мере проявить свой потенциал. Драшусова об этом пишет:

Несмотря на дружбу к издателям и на ревностное сотрудничество, я находила, что «Городскому листку» многого не доставало: определенного направления, которое ясно выражалось бы, оживления и разнообразия [Драшусова 2004: 230].

Однако МГЛ стремился печатать материалы актуальные, горячо обсуждаемые, пользующиеся интересом и неоднозначные в плане высказываемых в них оценок. Кажется, именно такая установка издателя обеспечила газете, просуществовавшей всего год, столь впечатляющий список известных сотрудников и место в истории русской периодической печати.

СОКРАЩЕНИЯ

Березина 2005 — *Березина В. Г.* Взгляд на типологию русской периодики 1830—1840-х годов (Журнал. Альманах. Газета) // Березина В. Г. Белинский — журналист. (Теория. История. Практика). СПб., 2005.

Григорьев 1847 — *Григорьев А. А.* Гоголь и его последняя книга // Московский городской листок. 1847. № 56. С. 225—226; № 62. С. 249—250; № 63. С. 254; № 64. С. 255—256.

Григорьев 1999 — *Григорьев А. А.* Письма. М., 1999.

Дело о разрешении 1846 — Дело о разрешении московскому военному генерал-губернатору на издание полицейской газеты «Московский городской листок» // Российский государственный исторический архив. Ф. 772. Оп. 1. № 1885.

Драшусов 1846 — *Драшусов В. Н.* Об издании «Московского городского листка» // Московские Ведомости. 1846. № 143. 28 нояб. С. 981.

Драшусов 1847 — *Драшусов В. Н.* Несколько слов от редакции по поводу мнений о книге Гоголя // Московский городской листок. 1847. № 56. С. 225.

Драшусова 2004 — Воспоминания Е. А. Драшусовой (1842—1847) // Российский архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII—XX вв. М., 2004. Т. 13. С. 173—238.

Есин 1971 — *Есин Б. И.* Русская дореволюционная газета. 1702—1917 гг.: Краткий очерк. М., 1971.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

Современник 2015 — *Вдовин А. В., Зубков К. Ю., Федотов А. С.* «Современник» против «Москвитянина»: литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов. СПб., 2015.

Станько 1969 — *Станько А. И.* Русские газеты первой половины XIX века. Ростов, 1969.

Федотов 2016 — *Федотов А. С.* Русский театральный журнал в культурном контексте 1840-х годов. Тарту, 2016.

Чернуха 1989 — *Чернуха В. Г.* Правительственная политика в отношении печати: 60—70-е гг. XIX в. Л., 1989.

Рассказы Н. В. Успенского и категория типического в русской литературной критике

Шестидесятые годы XIX в. ознаменованы появлением нового течения в русской литературе, пришедшего на смену натуральной школе 1840-х гг. и обычно определяемого как «демократическое». Как правило, исследователи обращают внимание на идеологический аспект противостояния этих направлений, характеризуя литературную борьбу как столкновение между либеральным дворянством 1840-х гг. и радикальным демократическим движением 1860-х гг. [см.: Левин, Батюто 1956]. Однако можно рассмотреть эту литературную борьбу с учетом изменения эстетических категорий, чтобы объяснить прочтение прозы 1860-х гг. критиками.

К представителям «демократического» направления обычно относят Н. Г. Помяловского, Ф. М. Решетникова, Г. И. Успенского, В. А. Слепцова и др. Первым писателем в этом течении был Н. В. Успенский: именно в его творчестве основные тенденции «шестидесятников» нашли свое выражение еще в конце 1850-х гг. Это подтвердил Н. Г. Чернышевский, написавший о рассказах Н. В. Успенского статью «Не начало ли перемены?» (1861) и тем утвердивший репутацию писателя как первопроходца в новом течении русской литературы. В статье Ф. М. Достоевского «Рассказы Н. В. Успенского» он поставлен, хоть и в негативном свете, в один ряд с известными писателями — А. Н. Островским, И. С. Тургеневым, А. Ф. Писемским и Л. Н. Толстым [см.: Достоевский 1979]. Сборник «Рассказы Н. В. Успенского», вышедший в 1861 г., привлек к себе внимание других критиков и читателей неприглядными сценами из народного быта и «мозаичностью» повествования. Оригинальность произведений Н. В. Успенского вызывала у критиков различную реакцию. В частности, в его рассказах часто отмечался особый характер типического.

Слово «тип» и категория типического в рамках натуральной школы могут использоваться в двух значениях. В первом случае типическое представляется как любое воплощение общего в индивидуальном, высокая степень характерности: «Только такая многосторонность придает характеру живой интерес. Вместе с тем эта полнота должна выступать слитой в единый субъект, а не быть разбросанностью, поверхностностью и просто многообразной возбудимостью» [Гегель 1968: 244]. Подобное понимание развивал В. Г. Белинский в ранний период критической деятельности. Во втором случае типическое связано с представлением о чем-либо стандартном, имеющем постоянную схему. В нем наиболее полно раскрывается одна черта, которая становится доминантой полученного образа. Такая трактовка близка к взглядам позднего Белинского.

В русле натуральной школы понятию «типическое» отводится роль конструирования образов в художественном произведении:

Когда в романе или повести нет образов, нет лиц, нет характеров, нет ничего типического, — как бы верно и тщательно ни было списано с натуры все, что в нем рассказывается, читатель не найдет тут никакой натуральности <...> надобно уметь явления действительности провести через свою фантазию, дать им новую жизнь [Белинский 1953—1959/10: 303].

Подобные взгляды развивались в 1830—1840-е гг., и уже в 1848 г. Белинский утверждал, что натуральная школа (с характерным для нее пониманием типического) стоит на первом плане в литературном процессе.

Однако в конце 1850-х и начале 1860-х гг. отношение к категории типического изменилось: Чернышевский, являющийся одним из основоположников складывающегося «антиэстетического» направления, почти не использует понятие «типическое». В диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», поставив действительность во главу угла в искусстве, он нивелирует понятия «тип» и «типическое», поскольку типические образы

«слабы, неполны, неопределенны в сравнении с соответствующими им образами действительности» [Чернышевский 1949: 64]. С точки зрения Чернышевского, в художественном образе может быть воспроизведен конкретный типический характер из реальной действительности. Типическое для него находится в действительности, а не появляется при создании произведения.

Для понимания эстетических процессов, сопровождавших литературную борьбу между натуральной школой 1840-х и антиэстетикой 1860-х гг., можно рассмотреть произведения одного из первых представителей шестидесятников Н. В. Успенского и то, как они были восприняты критиками — современниками писателя. Критики, рассуждая о типическом в рассказах Н. В. Успенского, часто сравнивают его с В. И. Далем. Это неслучайно, ибо 1861 г. отмечен и выходом «Рассказов Н. В. Успенского», ранее опубликованных под общим названием «Очерки народного быта», и переизданием «Картин из русского быта» Даля. Уже схожесть названий и тематики могла дать критику повод для сравнения.

Например, в «Литературной летописи», опубликованной в журнале «Русский инвалид» в 1862 г., рассуждая об изменении в изображении народа, анонимный автор выделяет несколько типов писателей. К первому типу относятся те, кто в 50-е гг. XIX в. смотрит на народ идеалистически, хотя видит и достоинства, и недостатки. Такие писатели отмечают в основном язык героев, обстановку. Писатели второго типа уже не идеализируют народ, но сближаются с ним и отображают картины народного быта с фотографической точностью. Утверждается, что эти особенности характерны для творчества Даля, и это делает его очерки похожими на рассказы Н. В. Успенского. Более того, оба писателя описывают «частные картины, из которых вырисовываются общие» [П-ский 1862: 28]. Однако автор статьи считает, что рассказы Даля являются «суховатыми» из-за нелюбви писателя к народу; Н. В. Успенский же, напротив, сочувствует народу, поэтому по-новому осмысляет явления народной жизни и более интересен читателю.

В другом обзоре русской литературы за 1861 г. рассказы Н. В. Успенского названы превосходящими творения Даля по «занимательности» и «типическому воспроизведению личностей» [см.: М. З. 1861: 1514].

Произведения же Даля воспринимаются критиками как образцы типического: достаточно привести слова Белинского о том, что Даль

<...> истинный поэт, потому что умеет лицо типическое сделать представителем сословия, возвести его в идеал, не в пошлом и глупом значении этого слова, то есть не в смысле украшения действительности, а в истинном его смысле — воспроизведения действительности во всей ее истине [Белинский 1953—1959/10: 390].

В. В. Виноградов утверждает, что, примыкая к «натуралистам» и участь у них, Даль и спорил с ними, и искал «натуру, как она есть [см.: Виноградов 1976].

Чтобы обнаружить типическое в произведениях Н. В. Успенского, можно рассмотреть два рассказа, включенные в указанные выше сборники — «Грушка» Н. В. Успенского (1858, «Современник») и «Беглянка» Даля (1848, «Отечественные записки»).

Сюжеты рассказов кажутся непохожими: у Даля — повествование о судьбе девушки, уехавшей на чужбину; у Н. В. Успенского — авантурный сюжет об удачно сложившемся для жениха сватовстве. Однако критики, сравнивающие произведения Даля и Н. В. Успенского, не комментируют сходство или различие сюжетов, а скорее акцентируют внимание на отношении автора к написанному и, следовательно, особенностях повествования.

К общим чертам в рассказах стоит отнести, во-первых, бытовые детали. У Даля они носят этнографический характер:

Изба и почти вся утварь русская, только посуда части медная, луженая внутри и снаружи, а частью глиняная, превосходной выделки и вида: не горшки, а античные кувшины, урны и вазы... [Даль 1861: 57].

В тексте они представляют собой фрагменты сплошных описаний, не имеющих отношения к развитию сюжета. У Н. В. Успенского же эти детали разбросаны по тексту, вплетаясь в повествование:

Зачал я с того времени прогуливаться у ее дома, все, знаете, по вечерам. Попробовать не мешает. Дом у них каменный; мезонин слишком здоровый выведен. Разгуливаю себе. Она сидит у окошечка, вяжет чулок али колбает что, — сама, понимаете, романсы поет [Успенский 1933: 157].

Во-вторых, есть различие в художественном пространстве рассказов. У Даля действие происходит в русской деревне в экзотической Турции, у Н. В. Успенского — в непоименованной русской деревне.

Система повествования в рассказе Н. В. Успенского довольно сложна: есть повествователь, который появляется лишь в первых предложениях:

Жив еще старичок-то — мой тятенька... ни единого волоска на голове, а тоже иное время пустится в присядку! чуден родитель!.. Когда же захмеляет, то всегда запекает: «Ай ты, молодость... буйная!» разинет рот, а там ни одного зуба нет! [Успенский 1933: 156].

Он — свидетель диалога главного героя Потапа Егорыча с другом, в котором Потап Егорыч (уже как рассказчик) поведал историю. Поэтому повествователь максимально исключен из текста, едва маркирован. Почти устраненный повествователь создает эффект непосредственного описания. У Даля же — повествование от первого лица и диалог с девушкой, которая рассказывает свою историю. Повествователь Даля, приехавший в Турцию, не является частью «народа», в отличие от повествователя Н. В. Успенского.

Так, исходя из различий между рассмотренными рассказами, можно сказать, что категория типического реализуется в них совершенно по-разному. Повествователь Даля дистанцирован от народа, поэтому описывает его отстраненно; повествователь же

Н. В. Успенского предлагает взгляд на народ глазами одного из его представителей. Из-за этого различия типизация у Даля становится возможной, в отличие от Н. В. Успенского. Однако в контексте эпохи эти явления воспринимаются критиками как схожие, однопорядковые. В рассказах Даля категория типического может быть обнаружена, если трактовать ее в русле натуральной школы. А если возможно говорить о категории типического в рассказах Н. В. Успенского, то только в понимании Чернышевского: задача писателя — не проводить типизацию, а находить картины для описания, в которых наиболее полно выражены существенные, типические черты.

С категорией типического тесно связано понятие художественного образа, которое изменилось в середине XIX в. У Белинского художественный образ — это образ типический, а

<...> кто не одарен творческой фантазией, способною превращать идеи в образы, мыслить, рассуждать и чувствовать образами, тому не помогут сделаться поэтом ни ум, ни чувство, ни сила убеждений и верований, ни богатство разумно исторического и современного содержания [Белинский 1953—1959/6: 616].

Изменения в понятии образа связаны с эстетическими воззрениями Чернышевского. Он утверждал, что «в прекрасном идея должна нам явиться вполне воплотившейся в отдельном чувственном существе; это существо, как полное проявление идеи, называется образом» [Чернышевский 1949: 130]. Значит, образ в рамках новой эстетической системы — это такой образ действительности, который воплощает в себе «полное проявление идеи» без задействования фантазии и типизации — полномочия автора ограничиваются выбором картины, которую нужно описать, о которой нужно сказать, «как было на самом деле».

Таким образом, пришедшие на смену поколению натуральной школы «шестидесятники» отрицали типическое как значимую эстетическую категорию. К творчеству Н. В. Успенского категория типического в понимании натуральной школы неприменима, в трактовке Чернышевского — отчасти применима. По мысли

критика, типическое нужно не конструировать в произведении, а находить в действительности и «без прикрас» описывать. И, в соответствии с этим, в художественном образе выражается абстрактная идея, почерпнутая из жизни. В произведениях Н. В. Успенского можно также обнаружить отказ от образа в традиционном понимании. Однако причины этого отказа у критика и писателя различны: если Чернышевский видит образ в неразрывной связи с воплощенной в нем идеей, то Н. В. Успенский отталкивается от непосредственного описания: он отсылает к реальности, а не создает ее модель. И если Чернышевский стремится к созданию литературы мысли, то рассказы Н. В. Успенского представляют собой «литературу факта».

СОКРАЩЕНИЯ

Белинский 1953—1959 — *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953—1959.

Виноградов 1976 — *Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. М., 1976.

Гегель 1968 — *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1.

Даль 1861 — *Даль В. И.* Картины из русского быта: В 2 т. СПб., 1861. Т. 1.

Достоевский 1979 — *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1979. Т. 19.

Левин, Батюто 1956 — *Левин Ш. М., Батюто А. И.* Шестидесятые годы // История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1956. Т. 8. Ч. 1. С. 5—110.

М. 3. 1861 — *М. 3.* Литературная летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1861. № 277. 14 дек. С. 1513—1515.

П-ский 1861 — *П-ский И. А.* Литературная летопись // Русский инвалид. 1862. № 8. 12 янв. С. 27—32.

Успенский 1933 — *Успенский Н. В.* Сочинения: В 2 т. М.; Л., 1933. Т. 1.

Чернышевский 1949 — *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений: В 15 т. М., 1949. Т. 2.

Характеристика публики в заметках А. Н. Островского о театре и комедия «Последняя жертва»¹

Театр А. Н. Островского в целом хорошо изучен, однако анализ некоторых произведений, обойденных вниманием исследователей, позволяет по-новому взглянуть на все творчество драматурга.

Одним из таких произведений является комедия 1877 г. «Последняя жертва». Она была написана за весьма короткое время (с 24 августа по 12 октября — чуть больше месяца) и практически сразу поставлена сначала в Москве, затем в Петербурге [см.: Островский 1973—1980/4: 538—539, 580, 584]. После премьеры в нескольких газетах появились рецензии, из которых можно заключить, что пьеса имела некоторый успех, но большого внимания как публики, так и критиков не привлекла. Сейчас пьесу можно посмотреть в московском Малом театре и в МХТ им. А. П. Чехова, по ней сняты одноименные мелодрамы (в 1975 г. — П. Е. Тодоровским, в 2013 г. — Ф. Р. Шабановым), она упоминается в нескольких монографиях о творчестве Островского, но в целом остается непопулярной и малоизученной.

В самом общем смысле «Последняя жертва» представляет собой несколько затянутую мелодраму, с большим количеством второстепенных персонажей. Для описания сюжета и его анализа мы воспользуемся книгой М. Л. Андреева «Метасюжет в театре Островского». В ней предлагается универсальная схема для прочтения текстов драматурга. Исследователь утверждает, что сюжет почти всех пьес на семейно-бытовую тему с любовным конфликтом можно описать через характеристику главной героини².

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 16-04-00323.

² За исключением пьес «Снегурочка» и «Утро молодого человека». Описывая функционирование метасюжета, Андреев делает оговорки, касающиеся других пьес (например, пьес «Гроза», «На бойком месте», «Не от мира сего»), но в обобщенной форме его теория действительно охватывает театр Островского.

Если она из полной семьи и за ней обещано хорошее приданое — перед нами «богатая невеста» (например, Липочка — главная героиня комедии «Свои люди — сочтемся!» (1849) и купеческая дочь Авдотья Русакова из комедии «Не в свои сани не садись» (1852)). Если же девушка — сирота или родилась в бедной семье, которая не в силах обеспечить ее деньгами для замужества, то перед нами сюжет о «бедной невесте» (например, притесняемая Гурмыжской девушка Аксюша из комедии «Лес» (1870) или Людмила — главная героиня «Поздней любви» (1873)). Андреев подчеркивает, что для создания интриги наиболее значимыми являются отношения главной героини с героем, в которых можно заметить сюжетную вариативность. «Богатая невеста», как правило, увлечена недостойным ее в моральном плане человеком (чаще всего «охотником за приданым») и либо становится его жертвой, либо выходит замуж за бедного, но зато чистого душой человека. У «бедной невесты» тоже всего две возможности: она вступает в счастливый брак с избранником или соглашается на союз с обеспеченным материально, но низким по моральным качествам человеком. По словам Андреева, эти схемы могут варьироваться и усложняться в театре Островского, в этом и состоит его отличительная черта — нетрадиционные реализации традиционных сюжетов. Например, в «Волках и овцах» (1875) «бедная невеста» Глафира дерзко завоевывает понравившегося ей помещика Лыняева, тогда как богатая вдова Купавина ведет себя очень скромно и пытается скрыть свои чувства к «охотнику за приданым» Беркутову, который в итоге оказывается «охотником» с благими намерениями [см.: Андреев 1995: 6].

В рассматриваемой нами комедии тоже используется вариант метасюжета. В первом явлении главная героиня Юлия Тугина уже превращена «охотником за приданым» из богатой вдовы и, соответственно, невесты, в «бедную». Получив от несчастной женщины «последнюю жертву» в виде денег для уплаты карточного долга, «охотник» Вадим Дульчин, разумеется, проигрывает их и вновь нуждается в деньгах. Здесь перед ним появляется новая «богатая невеста» — Ирина Лавровна Прибыткова, внучка

состоятельного купца, за которой, по слухам, обещают большое приданое. Однако в течение одного действия оказывается, что героиня и герой обмануты слухами и на самом деле обстоятельный дедушка не собирался выделять миллионы на свадьбу впечатлительной внучки. Таким образом, коллизия сдвигается к первоначальному положению. «Охотник» собирается просить у своей «бедной невесты» — Юлии Тугиной — «уж самой последней жертвы», но опаздывает. Главная героиня полностью реализуется в своем амплу, выйдя, как и положено «бедной невесте», за богатого, но нелюбимого человека — того самого обстоятельного купца Флора Федулыча. «Охотник» встречает новую «жертву» — вдову Пивокурову, и остается в рамках амплу.

Однако помимо основного сюжета и упомянутых выше персонажей в «Последней жертве» действуют еще по меньшей мере десять второстепенных героев, один из которых, названный Наблюдателем, как бы между прочим за два действия до окончания пьесы сообщает зрителю ее развязку. Этот персонаж появляется только в одном самом длинном и, по мнению критиков, самом бессюжетном действии пьесы, изображающем гуляния в городском клубе. Наблюдатель все время находится на сцене, знает имена и особенности всех персонажей, даже способен предсказать их дальнейшую судьбу, но при этом произносит лишь 15 небольших реплик. Чтобы понять, зачем Островский вводит в свою пьесу такого персонажа и какие функции он призван выполнять, мы проанализируем статьи и заметки драматурга о театре, относящиеся к 1860—1880-м гг.

Этим текстам присуща определенная функциональная специфика — они создавались драматургом в основном в рамках выполнения должностных обязанностей в Комиссии для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства. Многие из текстов неоднократно редактировались, часто можно говорить о том, что в процессе работы над статьей мнение Островского менялось. Однако свои взгляды и размышления о театре он передавал не только в служебных документах, но и в письмах к различным лицам, заметках для себя и записных книжках.

Для нашего исследования наибольшую значимость представляют те тексты, в которых драматург так или иначе высказал свое мнение о публике и ее воспитании. В. В. Перхин отметил, что взгляды драматурга на публику эволюционируют: «В высказываниях Островского 1860-х годов мы не встретим особого интереса к социальной дифференциации зрителя. Он проявился в начале 1870-х годов, пройдя два этапа — 1869 г., 1875 г., и получил наивысшее выражение в “Записке” 1881 года» [Перхин 1973: 7]. Мы рассмотрим упомянутые тексты и постараемся показать, в чем именно состоит специфика эволюции взглядов Островского на своего зрителя.

Самая первая статья, в которой речь идет о публике, — «Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России». Она стала ответом на запрещение Театрально-литературным комитетом пьесы «За чем пойдешь, то и найдешь», которая была создана Островским в 1862 г. и уже на следующий год появилась в «Северной пчеле» [см.: Островский 1973—1980/10: 593]. В статье драматург рассматривает причины, по которым зрители не интересуются пьесами, созданными русскими авторами. Это, в первую очередь, бедность репертуара, вызванная деятельностью Театрально-литературного комитета, строгостью цензуры и отсутствием закона об авторских правах. Публика представляется Островскому «молодой», с неиспорченным еще вкусом, жаждущей «дельных народных представлений» [Островский 1973—1980/10: 35]. Подобное желание присуще каждому человеку в зрительном зале, независимо от сословия или возраста. Эту особенность описала А. И. Журавлева в статье «Поздний Островский в свете социокультурных проблем эпохи». Зрительному залу драматурга в период расцвета его театра (который приходится как раз на 1850—1860 гг.) дана следующая характеристика: «<...> не стратифицированный, не расщепленный, хотя бы на время спектакля он превращается в нечто единое, одинаково воспринимает и одинаково оценивает то, что происходит на сцене» [Журавлева 2015: 245]. Именно такой публике Островский адресовал первые пьесы, например «Свои люди — сочтемся!». Рисположенский обращается к зрительному залу как к судье, для которого нет богатых

и бедных, добрых и злых, есть только справедливость, которая всегда окажется на стороне угнетенного. В статье «Финал комедии “Свои люди — сочтемся!”» Е. И. Ляпушкина пишет, что самим обращением к публике герой превращает ее из молчаливого судьи в деятельного свидетеля, который все это время наблюдал бесчинства Подхалюзина и может дать ему справедливую нравственную оценку [см.: Ляпушкина 1996: 238—240]. При этом в словах: «<...> а вот мы магазинчик открываем: милости просим! Малого ребенка пришлете — в луковице не обочтем» [Островский 1973—1980/1: 152], — скрывается новая трансформация публики в участника сценического действия, который будет уже на стороне обманщика — Подхалюзина. И теперь перед зрителями стоит выбор, кого из героев осудить.

Постепенно в самом состоянии театрального дела происходят изменения — спектакли в Москве из Большого театра переведены в Малый, а публики становится только больше — ей уже не хватает места. О трудности своего положения в связи с этими обстоятельствами, недостатке закона об авторских правах и странности репертуара, ориентированного только на большие сборы, Островский пишет в «Докладной записке о правах драматических писателей». Она создавалась в течении марта—ноября 1869 г. и составлена в форме обращения к директору Императорских театров С. А. Геденову [см.: Островский 1973—1980/10: 600]. Общий тон рассуждений драматурга о публике еще кардинально не меняется: он все так же дает ей общее определение «свежая», указывает, что «публика рвется в театр, она не жалеет денег на сценические удовольствия» [Островский 1973—1980/10: 90]. Однако появляются и замечания о специфических зрительских потребностях, являющихся прямым следствием их положения: «Иногородняя публика <...> прежде всего желает видеть на сцене русскую жизнь и русскую историю» [Островский 1973—1980/10: 92]. При указании на то, что число зрителей увеличилось, Островский говорит не просто о людях, а об определенном классе, который, по его представлению, будет посещать театр: «<...> при постепенном развитии классов средних и мелких торговцев и чиновничества, московская публика более чем удвоилась» [Островский 1973—1980/10: 90].

Однако «Докладная записка» только подготавливает подробную дифференциацию публики, которая будет предложена в поздних текстах драматурга. Самая яркая и подробная социальная характеристика зрительного зала будет создана Островским в начале 1880-х гг. в «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время». Драматург написал ее в рамках работы в Комиссии для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства. В «Записке...» доказывается необходимость частных театров в России. В то же время Островский вел работу над своей самой известной статьей о театре — «О причинах упадка драматического театра в Москве» [см.: Островский 1973—1980/10: 609, 614]. При сопоставительном анализе этих двух текстов становится заметно, как рядом с темой социальной дифференциации публики возникает и тема ее воспитания. Достаточно уже отметить, что «Записка...» начинается со слов: «Цивилизирующее влияние драматического искусства в столице не только ничтожно, но его положительно не существует для огромного большинства публики» [Островский 1973—1980/10: 126]. Увеличение числа зрителей в Москве драматург связывает не столько с появлением железных дорог, сколько с развитием средних и низших классов общества. Характеристике этих классов, для которых доступ к драматическому искусству затруднялся театральным начальством, посвящен достаточно большой фрагмент обоих текстов. При внимательном его прочтении можно заметить, что типы, приводимые Островским в качестве примера, часто появляются в его произведениях. Например, Непутевый из комедии «На бойком месте» и Вася Шустрый (и отчасти Хлынов) из «Горячего сердца» подпадают под определение, данное Островским купеческому отпрыску, который освободился из-под патриархального гнета родителей: «<...> изящная литература еще скучна для него и непонятна, музыка тоже, только театр дает ему полное удовольствие, там он почти по-детски переживает все, что происходит на сцене» [Островский 1973—1980/10: 128]. Учащаяся молодежь, которой свойственно увлекаться и вдохновляться всеми проявлениями

изящного или тем, в чем она это изящное видит, представлена в «Шутниках» Гольцовым, а в «Пучине» — Кисельниковым. При этом в самих пьесах при изображении этих классов возникает некоторый назидательный момент: Вася из-за своего пристрастия к легким развлечениям и деньгам теряет любовь Параши, а Кисельников оказывается на улице из-за того, что неправильно выбрал себе дорогу. Можно заключить, что драматург, опираясь на социальное положение и некоторые черты характера своего зрителя, создает для него в пьесах определенные модели, образы желаемого поведения. Подтверждение данному положению можно найти в этой же записке. В частности, Островский формулирует следующие задачи народного театра: «<...> надо разбудить в нем (в народе. — А. П.) и хорошие инстинкты — и это дело искусства и по преимуществу драматического» [Островский 1973—1980/10: 138]. О том, как именно театр должен решать эту задачу, подробнее сказано в «Записке о театральных школах»: «Чтобы зритель остался удовлетворенным, нужно, чтобы перед ним была не пьеса, а жизнь, чтобы была полная иллюзия, чтоб он забыл, что он в театре» [Островский 1973—1980/10: 148]. Однако драматург не призывает к достоверному отражению реальности в искусстве. По мнению Островского, художественное исполнение «верно тому идеальному представлению действительности, которое недоступно для обыкновенного понимания и открыто только для высоких творческих умов» [Островский 1973—1980/10: 150]. Следовательно, в театре зритель должен посмотреть на жизнь с высоты тех самых творческих умов, т. е. приблизиться в своем понимании пьесы к авторскому.

Запомнив этот вывод, проанализируем фигуру Наблюдателя. В списке действующих лиц он охарактеризован Островским так: «<...> шершавый господин, лицо умное, оригинал, но с достоинством» [Островский 1973—1980/4: 329]. После прочтения третьего действия комедии наше представление о нем не становится более полным. Из диалога Наблюдателя с другими второстепенными персонажами пьесы мы узнаем, что он не интересуется картами или выпивкой (обычные развлечения, принятые в обще-

стве посетителей клубного сада), всегда спорит и ничему не верит, проводит свободное время рассматривая людей, но не с целью написать о них фельетон или очерк, а из личного интереса. Однако в «Последней жертве» социальная характеристика персонажа оказывается достаточно важным элементом, особенно в третьем действии, где описание большей половины второстепенных героев ограничивается говорящим именем (Москвич, Иногородний, Разносчик вестей и т. д.). На их фоне Наблюдатель выделяется тем, что за его неохарактеризованностью остается пространство для домысливания, читатель может достроить образ исходя из своего личного опыта. Еще одна особенность Наблюдателя, которая была отмечена нами выше, — это невероятный объем знаний о других героях и развитии сюжета. Причем эта особенность обусловлена не исключительно широким бытовым кругозором или хорошим знанием социальных типов. Наблюдатель оперирует информацией о тех сценах, при которых лично не присутствовал (например, ему известно о «последней жертве», хотя Юлия принесла ее только при Дульчине и Флоре Федулыче), знает имена всех героев, хотя в рамках пьесы они не были ему представлены. Н. А. Гуськов заметил, что Наблюдатель «в перерывах, когда основные персонажи уходят, обсуждает увиденное, как публика в антрактах, с другими посетителями парка» [Гуськов 2003: 184]. И действительно, его расположение на сцене («на авансцене с правой стороны сидит, развалился на скамье, наблюдатель» [Островский 1973—1980/4: 359]), неизменное молчаливое присутствие в каждом явлении наталкивают на мысль о сходстве со зрителем. С помощью этого соотнесения можно объяснить и невероятно широкий кругозор Наблюдателя. Следовательно, чтобы предсказать финал пьесы, он пользуется не только хорошим знанием людей и их особенностей, но и законами построения интриги в драматическом произведении. Кроме того, сопоставление этого персонажа со зрителем подтверждают и заметки о публике самого Островского, его желание воспитать публику.

Таким образом, Наблюдатель представляет собой особую модель идеального зрителя, помещенную в текст

пьесы. Реальный зритель может отождествить себя с этой моделью, только если примет ее способ видения, который строится на знании социальных законов и законов построения драматического произведения. Как только такое отождествление происходит, публика преобразуется, теперь каждый ее представитель способен оценить не только художественные достоинства произведения, яркие характеры или живой язык, но и главную его составляющую — интригу.

Так, следуя шиллеровской традиции, Островский использует фигуру Наблюдателя для воспитания нового, внимательного зрителя, разбирающегося в законах построения драмы.

СОКРАЩЕНИЯ

Андреев 1995 — *Андреев М. Л.* Метасюжет в театре Островского. М., 1995.

Гуськов 2003 — *Гуськов Н. А.* Весь мир — театр // Риторическая традиция и русская литература. СПб., 2003. С. 181—196.

Журавлева 2015 — *Журавлева А. И.* Поздний Островский в свете социокультурных проблем эпохи // Журавлева А. И. Кое-что из былого и дум: о русской литературе XIX века. М., 2013. С. 243—252.

Ляпушкина 1996 — *Ляпушкина Е. И.* Комедия А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся!»: поэтика финала // Концепция и смысл. СПб., 1996. С. 223—240.

Островский 1973—1980 — *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1973—1980.

Перхин 1973 — *Перхин В. В.* А. Н. Островский — критик и теоретик драматургии и театра. Куйбышев, 1973. С. 3—25.

О черновиках Достоевского сквозь призму бульварного жанра

Связь творчества Ф. М. Достоевского с традицией бульварного романа отмечали и Л. П. Гроссман [см.: Гроссман 2011], и М. М. Бахтин [см.: Бахтин 2016], и П. Мейер [см.: Meyer 2008]. Конечно, жанр бульварного романа повлиял на творчество писателя; особенно четко прослеживается влияние на Достоевского Э. Сю, родоначальника жанра, и П. де Кока, которого Достоевский постоянно ругал в своих произведениях — от упоминания «цветочков польдекоковских» [Достоевский 1972—1990/14: 101] до высказывания прямого пренебрежения талантом де Кока [см.: Достоевский 1972—1990/5: 282]. Несмотря на несколько насмешливое отношение к бульварному роману, писатель действительно многое взял оттуда: закрученный сюжет с множеством линий и персонажей, обилие мелодраматических сцен, построение интриги на скандалах и почти детективных тайнах, которые держат читателя в напряжении. Персонажи романов Достоевского своими чертами напоминают типичных героев Сю: бедные больные семейства Мармеладовых и Снигиревых, благородные сердцем содержанки Настасья Филипповна и Грушенька, проститутки с чистой душой вроде Сонечки, а также обитающие где-то ближе к социальному дну города приятной внешности аристократы с подмоченной репутацией — Свидригайлов, Валковский, Ставрогин, Версилов.

Однако если заглянуть в черновики Достоевского, становится ясно, что основная часть сюжетных ходов, восходящих к бульварному роману, остается за пределами окончательной редакции. Достоевский перебирает множество вариантов, которые переходят из черновых записей одного романа в черновые записи другого: именно так тайная жена Идиота, которая должна была явиться в середине романа, превратилась в Марию Лебядкину из «Бесов», а мощи из черновиков «Подростка» возникли в «Братьях Карамазовых». Мы взяли для рассмотрения три романа —

«Идиот», «Бесы» и «Подросток». Выбор связан в первую очередь с тем, что их черновики представлены наиболее полно, включают предварительные планы и позволяют составить наиболее точную картину генезиса произведений. В статье мы рассмотрим некоторые — наиболее репрезентативные, на наш взгляд, — сюжетные линии и мотивы, не попавшие в окончательные версии романов.

Во многих бульварных романах одной из важных тем является семья. Сложные взаимоотношения между родственниками, кровопролитные порой конфликты из-за наследства («Агасфер» Сю) или мечь («Разносчица хлеба» К. де Монтепена), прячущиеся в шкафах любовники и любовницы, измены и ревность супругов («Мемуары дьявола» Ф. Сулье), внебрачные беременности, подкинутые, незаконнорожденные и брошенные родителями дети («Вишенка» де Кока, «Парижские тайны» Сю) — все это свойственно бульварному роману и многократно высмеяно критиками.

Достоевский не очень часто использует подобные, отдающие водевильностью, приемы в окончательной версии романов. Однако в черновиках «Идиота» есть записи, говорящие о намерении Достоевского наградить главного героя не только тайной женой (которая к тому же кончает жизнь самоубийством [см.: Достоевский 1972—1990/11: 189]), но и матерью:

Не сделать ли так, что Мать Идиота жива (характер).

NB. Дядя же всегда пренебрегал Идиотом. Он думает, что Мать потаскушка где-то в губернии. От купца Идиот узнает, что Мать в Петербурге.

Идиот отыскивает Мать, грязь, ужас и характер.

Или: Мать его замужем. Странная семья. Бедные.

Мать действительно бежала от Дяди с купцом, оставив ему Идиота. (А потом за чиновника-старичка. За старичком и ходит.) А от Дяди прячется. У ней дочка [Достоевский 1972—1990/9: 176].

Ситуация осложняется тем, что в семье Идиота вообще довольно запутанные отношения:

Муж — старичок пьяненький. А к Матери ходит Прыгунчик и ее содержит: это, где Инженер, родня Сына. (Умецкая же тоже у них.) (А если Прыгунчик, то он протезирует Идиота. Обкрадывает Инженера и свое семейство. Но к Матери, главное, ходит Купец (и Купец, и Прыгунчик). Да еще узнает он, что Дядя, через Костенькиныча, делает вспоможение.)

NB. Без Прыгунчика, просто Купец, а Дядя вспоможение, но Прыгунчик является, по старой памяти.

<...>

2 ноября.

Наскоро.

Он законный, но непризнанный сын Дяди. Идиот. У Умецких его обвенчали. Потом Дядя послал его в Швейцарию. Дядя всю жизнь боролся с сомнением: *его ли* это сын или нет? Умецкие это знали. Он женился в особом расположении духа [Достоевский 1972—1990/9: 177].

Вполне возможно, что в итоговую версию романа Мать Идиота перешла в виде матери Ипполита, к которой ходит Ардалион Александрович.

Иногда в черновиках Идиот представлен как незаконнорожденный [см.: Достоевский 1972—1990/11: 189] (судя по всему, именно из черновиков «Идиота» идут корни незаконнорожденности Подростка). Незаконнорожденность Идиота могла бы иметь большой эффект и красиво оттенить идею героя, о чем писатель и рассуждает в черновой записи: «ВОПРОС КАПИТАЛЬНЫЙ: В чем фигура Идиота интереснее, романичнее и выпуклее выражает мысль? При законности или незаконности?» [Достоевский 1972—1990/9: 187]. Иными словами, автор прекрасно осознает, что этот бульварный мотив может быть использован как дополнительное средство для выражения идеи, и отвергает в конечном счете незаконнорожденность потому, что так будет «гордости больше»: «Законный. Гордости больше. Гордость доказать, что он один и без помощи богатства или кого-нибудь одолеет всем» [Достоевский 1972—1990/9: 187].

В подготовительных материалах «Бесов» есть упоминание следующей ситуации: князь, в дальнейшем принимающий имя Ставрогина, вступает от скуки в связь с Воспитанницей, которая

беременеет. Возможность брака не рассматривается никем, потому Воспитанницу собираются выдать замуж за Учителя, который влюблен в нее. Учителю предлагают 15 тысяч рублей, но он отказывается от них; кончается же все браком князя и Воспитанницы, которая не чувствует себя счастливой, и отъездом Учителя, который не берет денег и покидает дом с одним чемоданчиком. Дорогой его убивают [см.: Достоевский 1972—1990/11: 58—60].

Даше Шатовой предназначалась одна из главных ролей, вокруг нее должны были увиваться не только Ставрогин и старший Верховенский, но и другие мужчины — Шатов и Петруша. Но в какой-то момент Достоевский вспомнил, что Шатов и Даша — родственники, и пытался решить, что же предпочтительнее для романа: семейные узы или любовные взаимоотношения:

НВ. ВАРИАНТ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ: не сделать ли Ш<атова> не братом жене Гр<ановско>го, а прежним влюбленным в нее (теперь женатым на Нигилистке). Но об этой любви к Ш<атову> говорит только Нечаев (да и то подзадоривает Гр<ановско>го, который в первый раз слышит). Князь тоже знает. Ему тоже известно, что Воспитанница хоть и симпатизировала, но не любила Ш<атова>. Во всем романе между Ш<атовым> и Воспитанницей — отдаленные сношения. Но Нечаев выводит историю и из Ш<атова> [Достоевский 1972—1990/11: 140].

В конце концов выбор остановился на первом варианте, но, судя по черновым записям, Достоевский еще вернется к мучающему его вопросу. Поскольку с уходом Шатова любовная интрига между Иваном и Дарьей распадается, рушится и любовный многоугольник. Даша отходит на второй план, а позже и вовсе теряется в тени более яркой Лизы.

Нетрудно заметить, что 15 тысяч рублей и женитьба «на чужих грехах» трансформируется в нелепое сватовство Верховенского к Даше Шатовой; отъезд, сопряженный со смертью, превращается в нелепый уход Степана Трофимовича. При этом меняется и причина, по которой героиню выдают замуж: в окончательной редакции Даша не беременна. Также претерпевают серьезные изменения характеры всех персонажей.

Не меньше родственных хитросплетений и в черновиках «Подростка». Изначально Версилов не является отцом Подростка [см.: Достоевский 1972—1990/16: 41], Лиза приходится Версильову падчерицей, а не родной дочерью и находится с ним в любовных отношениях. Кроме того, Лиза кончает с собой после смерти матери [см.: Достоевский 1972—1990/16: 43]. В одном из вариантов романа в живых из семейства в конце концов оставался только Подросток. В ранней редакции Версилов, как и Лиза, совершает самоубийство:

Лиза непременно (падчерица), генеральские дети. Бедный мальчик больной. Ушел по смерти матери. (Или убил себя. Птичка.) Отчим его преследовал болезненно. Потом, в конце, когда жена умерла, Лиза повесилась, а мальчик сбежал: ОН исповедуется сыну и говорит, что вынесть не может образ; всё рассказывает, как загаливался (страшное простодушие, Валиханов, обаяние), как мучил жену, ребенка, Лизу, — застреливается [Достоевский 1972—1990/16: 43].

В более поздней редакции, где о смерти Лизы не сказано, Версилов уходит в монастырь, где вешается: «После всей тоски в финале ОН вдруг исчезает. Подросток узнает, что ОН пошел в монастырь. Через месяц удавился в монастыре» [Достоевский 1972—1990/16: 105]. В черновых версиях помимо Лизы и Подростка в семействе был еще и весьма болезненный маленький мальчик, сбежавший из дома. Мальчик до финала романа тоже не доживал и топился [см.: Достоевский 1972—1990/16: 119, 132]. Скорее всего, настолько мрачный и одновременно водевильный в своей неправдоподобности финал кажется Достоевскому малопривлекательным, он все же снизил градус трагизма и не стал убивать ни Лизу, ни мать, ни Версильова. В случае с «Подростком» приходится признать, что финал окончательной версии относительно бескровен и оптимистичен: семья Подростка не умирает полностью. Романом, в котором Достоевский разошелся меньше всего с черновиком и, как и планировал в предварительных редакциях, уничтожил большую часть героев, являются «Бесы»: убито и умерло как минимум десять персонажей.

С бульварной литературой романы Достоевского роднит также следующий факт. На самых ранних этапах работы над произведением Достоевский, чтобы ориентироваться в сюжете, часто использует роли персонажей в качестве имен (Князь, Воспитанница и т. д.). Лишь составив полную картину взаимоотношений, Достоевский наделяет героев именами и фамилиями. Этим можно объяснить, почему Достоевский однажды забыл имя собственного персонажа [см.: Достоевская 2015: 148]: для писателя первостепенно амплуа, а не имя героя. Отметим, что набор ролей был весьма схож с бульварным: Князь, Красавица, Воспитанница, Учитель, Студент, Княгиня; Идиот, Мать, Жена, Сын и т. д. Таким образом, создавая своих персонажей, Достоевский мыслит бульварными амплуа.

Как и авторы бульварных романов, Достоевский вдохновляется газетными происшествиями, черпает материал из действительности. Это касается как дела Нечаева, легшего в основу романа «Бесы», так и инцидента с Ольгой Умецкой, которая стала прообразом Настасьи Филипповны. В черновиках можно увидеть отсылки к газетам и журналам, в частности, ими изобилует черновик «Подростка» [см.: Достоевский 1972—1990/ 16: 156, 159, 164, 195].

Отдельным мотивом, роднящим творчество Достоевского с бульварным романом, является мотив пожара. Для бульварного романа он достаточно важен: пожар — способ заставить исчезнуть в одночасье прошлый уклад жизни и заставить персонажей изменить свой путь. На пожаре строится сюжет «Разносчицы хлеба» Монтепена, пожар случается в «Агасфере» Сю и упоминается в «Парижских тайнах».

Достоевский планировал включить пожар еще в «Преступление и наказание», о чем неоднократно упоминал в черновиках [см.: Достоевский 1972—1990/7: 134, 135, 137, 139, 143, 149, 317]. Однако пожар, которому была уготована важная роль в произведении, попал в печатную версию романа в виде небольшого упоминания в самом конце. Зато поджог дома появился в предварительных записях «Идиота», в котором огонь должен был выразить характер Настасьи Филипповны, списанной отчасти

с поджигательницы Ольги Умецкой. Помимо собственно пожара, в черновиках фигурирует сожженный палец: сжигая его, Идиот пытается доказать Настасье Филипповне свою храбрость. Причем этот эпизод находится рядом с упоминанием о сожженном доме («Зажигает дом. Сжег палец по ее приказу» [Достоевский 1972—1990/9: 141]). Пугающая сцена обжигания пальца упоминается Достоевским более десяти раз, и она также должна была занимать немаловажное место в романе [см.: Достоевский 1972—1990/9: 141, 144, 153, 161, 166, 167] — зрелищная, полная театрального пафоса. В окончательной версии мы находим лишь предложение Аглаи сжечь палец на свечке, адресованное Ганечке [см.: Достоевский 1972—1990/8: 479], и еще одно упоминание: Аглая лжет Мышкину, утверждая, будто Ганечка любит ее, исправился и даже сжег пальцы ради ее прихоти, а князь ловит ее на лжи [см.: Достоевский 1972—1990/8: 360]. Эффектная и значимая сцена, ввергающая читателей в трепет, трансформировалась в дурную шутку. Лишь в романе «Бесы» пожар, столь долго обдумывавшийся Достоевским, наконец-то состоялся. Позже в черновиках «Подростка» автор будет часто упоминать пожар, но, судя по всему, в переносном, а не прямом смысле, как синоним скандала.

Перечислить все черты влияния бульварного романа, отразившиеся в черновиках Достоевского, в данной статье невозможно, поскольку тема эта весьма обширна. Гораздо важнее отметить, что, несмотря на отразившееся в черновиках влияние бульварного романа, писатель сознательно отказывается от большей части построений, жертвуя увлекательностью и эффектными сценами. Родственные хитросплетения, изначально положенные Достоевским в основу романов, перетянули бы внимание читателя на сюжет, не дав сконцентрироваться на идеях — писатель удерживает баланс, убирая сюжетные нагромождения. Писатель тонко чувствует, когда не стоит использовать подобные мотивы, дабы не опошлить идею и не сделать роман бульварным, но активно применяет бульварные ходы для возбуждения читательского интереса.

СОКРАЩЕНИЯ

Бахтин 2016 — *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 2016.

Гроссман 2011 — *Гроссман Л. П.* Поэтика Достоевского. М., 2011.

Достоевская 2015 — *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М., 2015.

Достоевский 1972—1990 — *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972—1990.

Meyer 2008 — *Meyer P.* How the Russians Read the French: Lermontov, Dostoevsky, Tolstoy. Madison, Wis., 2008.

К истории создания либретто оперы А. Г. Рубинштейна «Демон»

По мотивам поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» было создано несколько музыкальных сочинений. При создании «Третьей симфонии» 1874 г. ею вдохновлялся Э. Ф. Направник. В 1886 г. в Мариинском театре состоялась премьера оперы «Тамара». В течение 1860—1871 гг. над ней работали композитор Б. А. Фитингоф-Шель, а также либреттисты К. К. Павлова и В. А. Соллогуб. При этом опера «Демон» А. Г. Рубинштейна остается наиболее известным переложением поэмы. Она многократно привлекала внимание музыковедов. Однако в литературном аспекте это сочинение все еще не изучено. До сих пор история создания либретто оперы, его соотношение с поэмой Лермонтова, а также оценка современников не становились предметом изучения. Заполнить эти пробелы — цель настоящей статьи.

Композитор задумал оперу весной 1871 г. и тогда же начал поиски либреттиста. Он предложил написать либретто Я. П. Полонскому, а затем А. Н. Майкову, но оба поэта отказались. В конце концов Рубинштейн обратился к П. А. Висковатову, профессору Дерптского университета, который с 1879 г. собирал материалы по биографии и творчеству Лермонтова и в 1891 г. выпустил первое Полное собрание сочинений и биографию поэта.

Висковатов, оставивший подробное описание хода работы над оперой, отмечал:

Мне было страшно тронуть текст моего любимого писателя, да еще в поэме, которая сопровождала художественное творчество рано погибшего поэта. Знал я и автобиографический ее характер, и мне казалось святотатственным переиначивать текст, делать перестановки и прочие необходимые изменения и дополнения [Висковатов 1896: 231].

Рубинштейн рассчитывал завершить оперу к сентябрю 1871 г., тогда же отвезти ее театральной дирекции, чтобы опера «после Пасхи могла пойти» [Висковатов 1896: 231]. В связи с этим

композитор сразу взял стремительный темп работы, который оказался неприемлем для Висковатова. В августе работа осложнилась тем, что Рубинштейн и Висковатов разъехались, им пришлось работать порознь и советоваться по переписке. Большая часть либретто (2 и 3-го действия) были написаны, когда Висковатов находился в Дерпте, а Рубинштейн — то в Германии, то в Петербурге. Таким образом, они не могли обсуждать все нюансы создания оперы в тесном сотрудничестве. Висковатов отмечал, что «обмен мыслей на расстоянии шел вяло» [Висковатов 1896: 236].

Рубинштейн решил своими силами написать либретто и, несмотря на недоработанность текста, в сентябре 1871 г. представил оперу театральной дирекции. Как утверждал сам Висковатов в мемуарах о Рубинштейне, его перу принадлежало 1-е действие оперы, остальное сочинил сам композитор.

Обратимся к либретто оперы и проследим, что нового вносит композитор в сюжет поэмы и как трансформирует ее текст.

Общая канва сюжета осталась неизменной. Напомним вкратце ход действий. Злой дух, Демон, полюбил Тамару и решил ее соблазнить. Он убил ее жениха, и Тамара ушла в монастырь, где Демон еще более настойчиво ее добивается. В момент свидания с Демоном Тамара гибнет. При этом в либретто оперы имеются и некоторые отличия от поэмы.

Читателю хорошо известно начало поэмы Лермонтова: «Печальный Демон, дух изгнания / Летал над грешною землей» [Лермонтов 1980: 374]. Опера же начинается с песен адских духов и голосов природы. По сравнению с поэмой, где демон предстает одиноким, в либретто он изображен властителем целого мира, ада, где ему подчиняются духи:

Хор адских духов
Над землею снова
Демон пролетает,
Буря нас из мрака
Словно вызывает
[Демон 1974: 7].

В опере, по сравнению с поэмой, гораздо сильнее звучат христианские мотивы. Рубинштейн (видимо, для того чтобы оперу разрешили к постановке) вводит фигуру Ангела, который призывает Демона встать на путь добра и смириться. В 3-м действии звучат слова старого слуги:

Спит христианский мир.
Пред крестным знаменем,
Силой молитвенной,
Все нечестивое прахом падет!
[Демон 1974: 47].

Висковатов отмечал, что во время совместной работы над оперой Рубинштейн «приносил мотивы кавказских и грузинских песен» [Висковатов 1896: 264]. Желая подчеркнуть этнический элемент истории, композитор хотел ввести в действие парсов, которые убивают князя, но заменил их на татар. Поэма Лермонтова была для него способом поэкспериментировать с этническими мотивами, как и в случае с оперой «Мечть» по мотивам поэмы Лермонтова «Хаджи Абрек» [см.: Гловацкий, Иезуитова 1981: 319].

Висковатов написал по просьбе Рубинштейна песню пирующих грузин:

Всегда безмолвно на долины
Глядел с утеса мрачный дом;
Но пир большой сегодня в нем —
Звучит зурна́ и льются вины —
Гудал сосватал дочь свою,
На пир он созвал всю семью
[Висковатов 1896: 232].

Этой песни в финальном варианте либретто нет. Вместо нее другой текст:

В день веселья мы собрались.
Слава старику Гудалу,

Слава дочери его,
Слава князю, слава князю жениху,
Слава! Слава!
[Демон 1974: 30].

Опера «Демон» завершается тем, что ангелы переносят душу в небеса. В поэме есть аналогичная сцена:

В пространстве синего эфира
Один из ангелов святых
Летел на крыльях золотых,
И душу грешную от мира
Он нес в объятиях своих
[Лермонтов 1980: 401].

Она предшествует финальной сцене, где Гудал хоронит дочь на скале:

Скала угрюмого Казбека
Добычу жадно сторожит,
И вечный ропот человека
Их вечный мир не возмутит
[Лермонтов 1980: 404].

Опера, таким образом, по сравнению с поэмой имеет менее трагический и более религиозно окрашенный финал.

В опере появляется и няня Тамары, которой не было у Лермонтова. Этот персонаж был введен из соображений музыкальности, чтобы избежать монотонности, — в таком случае хор подруг Тамары перемежается с сольным пением няни.

Наиболее сильные, кульминационные диалоги Рубинштейн перенес в оперу со значительными сокращениями (это «На воздушном океане...», «Не плачь, дитя! Не плачь напрасно...», «Лишь только ночь своим покровом...», «Я тот, которому внимала...», «Кто б ни был ты, мой друг случайный...», «Клянись я первым днем творенья...»). Скомпонованы они иначе, чем

в тексте Лермонтова. Основное повествование от третьего лица заменено на диалоги и монологи, которые сочинил по большей части сам Рубинштейн. Ему же принадлежит и ария Тамары «Ночь темна, ночь тиха...». Висковатов написал песню подруг «Ходим мы к Арагве светлой, утром ясным за водой» (строки соотносятся с фрагментом из текста Лермонтова: «Ведут к реке, по ним мелькая, / Покрыта белою чадрой, / Княжна Тамара молодая / К Арагве ходит за водой» [Лермонтов 1980: 376]).

Таким образом, почти весь текст оперы был написан Рубинштейном, композитор не имел возможности советоваться с либреттистом. Он делал установку на сценические эффекты, акцентируя этнический колорит и многообразие музыкальных и танцевальных мотивов. Однако композитор по понятным причинам не уделил должного внимания работе над текстом. Он торопился завершить оперу. Уже осенью 1871 г. Рубинштейн представил ее дирекции театра. В связи с антирелигиозными мотивами опера не была разрешена к постановке.

В Журнале заседаний Совета Главного управления по делам печати сказано:

<...> общее очертание драмы имеет характер, несовместный с учением нашей церкви и может затронуть в публике религиозное чувство, тем более, что подобные сопоставления Ангела с Демоном на сцене доселе не являлись, а потому постановка этого либретто в настоящем виде, по мнению цензора, едва ли может быть допущена [цит. по: Докусов 1958: 130].

Как отмечал А. М. Докусов, «цензурные затруднения были преодолены в следующем, 1872 году, после того, как Ангела пришлось переименовать в Доброго гения, удалить икону и лампаду из кельи Тамары, сделать еще несколько мелких изменений» [Докусов 1958: 131]. 5 апреля 1872 г. либретто «Демона» было дозволено цензором П. И. Фридбергом к представлению.

Однако, поскольку Рубинштейн в 1872—1873 гг. находился за границей, репетиции удалось начать лишь в 1874 г. [см.: Докусов 1958: 132]. Премьера состоялась 13 января 1875 г.

в Александринском театре. Висковатов в тот момент находился в Дерпте и не видел премьерную постановку.

Композитор поручил музыкальному издателю и книгопродавцу В. В. Басселю, который стал его поверенным в делах цензуры в 1872 г., отправить готовое либретто Висковатову, чтобы согласовать. Однако профессор Дерптского университета до премьеры либретто не видел. Критики отзывались о тексте оперы неоднозначно. Высказывались резко негативные оценки либретто.

Например, критик Ч. (нам не удалось установить, чей это псевдоним) на страницах газеты «Гражданин», в целом положительно отзываясь о композиции либретто, ругал сам текст:

Г. Висковатов прекрасно выполнил большую часть своей задачи, т. е. скомбинировал сцены поэмы Лермонтова <...> к сожалению, этого нельзя сказать о стихах Висковатова; по своей неуклюжести и подчас даже бессмысленности, они, пожалуй, не уступают виршам барона Розена [Ч. 1875: 125].

Музыковед и композитор А. С. Фаминцын обратил внимание на неудачное соединение различных музыкальных мотивов. С его точки зрения, либреттист

<...> сам или по предписанию композитора *составил эти акты из сшитых, так сказать, на живую нитку сценок с обычными рутинными песнями, плясками, хорами и ансамблями, имеющими к самому действию только внешнее отношение* (курсив наш. — К. С.). <...> Вместе с тем и в стилистическом отношении либретто «Демона» составляет какую-то странную амальгаму прекрасных, гармоничных стихов Лермонтова с шероховатыми, топорными стихами либреттиста [Фаминцын 1875: 66].

Стихи либретто критиковал и М. И. Семевский:

<...> стихи г. Висковатова убийственны, в особенности, при сопоставлении со стихами Лермонтова и при произношении г. Мельникова, у которого слова до последнего слова до того явственны и отчетливы, что либреттисту должно не шутя позаботиться о благозвуч-

чий стиха и приличия выражений, чтобы не краснеть за свою небрежность [Семевский 1875: 120].

Знаменитый музыкальный критик Г. А. Ларош саму поэму Лермонтова оценивал невысоко, считая ее «юношески-страстным, внешне блистательным, но поверхностным опытом Лермонтова» [Ларош 1875: 1]. В то же время критик, в целом, хвалил либретто, обращая внимание и на неудавшиеся фрагменты:

Театральной и живописною стороною лермонтовской поэмы Висковатов воспользовался отлично. Можно было бы, конечно, пожелать ему большего таланта к версификации. <...> Во всем же, что касается канвы драмы, либретто г. Висковатова превосходно и может считаться (на ряду с «Вражьёю силой» и 1-ым действием «Русалки») одним из немногих существующих у нас образцов оперного дела. <...> Задача либреттиста в настоящем случае была нелегкая. Демон не имеет завязки в строгом, школьном значении слова. <...> Все, что было в лермонтовской поэме удобного, выгодного для оперной сцены, г. Висковатов выбрал и перенес в свое либретто; некоторые эффекты он прибавил от себя <...> высказал знакомство со сценой и умное понимание ее требований. Единственно, что ему не удалось, это нападение татар (как индейцы в «Вокруг света за 80 дней» и крадущиеся пираты в «Жирофле-Жирофля»), они карикатурны и заставляют над собою смеяться <...> у Висковатова татары карикатурны, но требуют, чтобы их принимали «всерьез»).

Несмотря на это «пятнышко», либретто «Демона» и эффектно, и вполне музыкально [Ларош 1875: 2].

По мнению Ц. А. Кюи, композитор сохранил

<...> столько превосходных стихов, так резко отличающихся от обычных либреттных виршей, что вокальному композитору трудно было бы не соблазниться этим сюжетом. Сценариум составлен тоже очень хорошо, трудно было что-либо еще извлечь из канвы, представленной Лермонтовым [Кюи 1875].

Вероятно, создавая текст оперы, Рубинштейн ориентировался на вкусы публики, которую в то время часто оценивали

иронично, отмечая ее тягу к легким развлечениям и эффектным сценам. Как мы видели, Ларош рассматривал как опереточный элемент сцену нападения татар.

Висковатов в воспоминаниях «Мое знакомство с А. Г. Рубинштейном» рассказывал о процессе трансформации сюжета поэмы, где сцена соблазна была уподоблена сцене из популярных опер:

<...> что меня всего неприятнее поразило — это сцена соблазна, ставшая совершенно, как казалось мне, банальной, на манер самых заурядных опер.

Ты моя, моя!.. Нет, нет! Отойди!

Моя, моя, и т. д. [Висковатов 1896: 237].

Вкусы оперной публики ярко охарактеризовал М. А. Врубель в письме к своей сестре А. А. Врубель 2 февраля 1875 г., говоря именно об опере Рубинштейна:

<...> что же может быть хорошего в опере «Цирюльник»!.. «Цирюльник»!.. другое дело — «Севильский Демон», или «Севильская Юдифь».

Эта шутка, однако, до некоторой степени действительно характеризует оперные симпатии Жоржи, Николая Федотовича и вообще большинства Питера, перебесившегося от «Юдифи», «Тангейзера» и «Демона» [Врубель 1976: 32].

Когда Висковатов прочел негативные отзывы на оперу, он пришел в негодование и написал открытое письмо в газету «Голос»:

<...> я взялся за эту работу, получив от г. Рубинштейна уверение, что он считает текст столь же важным, как и саму музыку, и что все изменения, которые он найдет нужным сделать в моем тексте, будут сделаны не иначе как с моего ведома и согласия. <...> Г. Рубинштейн, по получении от меня готового текста и одобрив его вполне, вскоре самовольно изменил его, сделал вставки, ввел новые лица и стихи собственного сочинения и т. п. <...> Только из газет узнал я, какие бессмыслицы встречаются в либретто «Демона», и я вполне согласен, будь

я автор этих бессмыслиц, я бы заслужил самой ядовитой насмешки. Либретто я выписал из Петербурга сам и, прочтя его, пришел в негодование. Я нахожу, кроме прежних изменений, новые, уже вовсе мне неизвестные [Висковатов 1875].

Рубинштейн в письме 19 февраля (3 марта) 1875 г. просил Басселя написать ответ Висковатову:

Прошу Вас немедленно ответить в «Голосе» же, [осветить] факт, как он был, то есть что Вы по моей просьбе посылали ему корректурные листы, но так как он не отвечал, а печатать либретто нужно было в срок к представлению оперы, — то дальше ждать его ответа не[воз]можно было и мы приступили к печатанию. Что в либретто вкралось много ошибок — это Вы отвечайте, как знаете, от себя. Но я за собой никакого не деликатного поступка не сознаю, а уже если дело на то пошло, то мог бы назвать не деликатным поступком с его стороны невозвращение занятых у меня денег (но об этом нечего говорить в ответе) [Рубинштейн 1984: 28—29].

Несмотря на то что в целом опера имела успех, либретто вызывало противоречивые, в том числе и резко негативные оценки и у публики, и у Висковатова, который, по собственному признанию, «не узнал своего либретто». В результате его имя с либретто было снято (хотя он до сих пор считается его автором), а композитор полностью получал всю перспективную плату [см.: Висковатов 1896: 242].

Рубинштейн рассчитывал, что опера на сюжет поэмы Лермонтова будет беспроигрышным делом. Стремясь адаптировать известный сюжет к вкусам и ожиданиям публики, он все внимание уделил внешним сценическим эффектам (танец татар, песни грузин и подруг Тамары и др.) и для этой цели использовал наиболее сильные кульминационные фрагменты поэмы Лермонтова. Негативные оценки либретто на успех оперы не повлияли, и она много лет шла в театрах Санкт-Петербурга и Москвы, до сих пор считаясь одним из лучших произведений Рубинштейна. П. Д. Боборыкин вспоминал:

Напиши он только одного «Демона», — он и то оставил бы по себе имя русского композитора. «Демон» после опер Глинки стал на сцене кульминационным пунктом по всеобщему признанию в той все разрастающейся толпе, которая и в столице, и в провинции делается способной ходить в оперу не из простого любопытства, не из обезьянства моды [Боборыкин 1904].

СОКРАЩЕНИЯ

Боборыкин 1904 — *Боборыкин П. Д. Melodie en fa* (Из воспоминаний об А. Г. Рубинштейне) // Русские ведомости. 1904. № 193. 13 июля. С. 2.

Висковатов 1875 — Открытое письмо П. А. Висковатова // Голос. 1875. № 39. 8 февр. С. 3.

Висковатов 1896 — *Висковатов П. А. Мое знакомство с А. Г. Рубинштейном* // Русское богатство. 1896. № 4. С. 231—242.

Врубель 1976 — Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976.

Гловацкий, Иезуитова 1981 — *Гловацкий Б. С., Иезуитова Р. В. Опера* // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Демон 1974 — «Демон» А. Г. Рубинштейна: Опера в 3 д., 7 карт.: Либретто П. А. Висковатова по одноименной поэме М. Ю. Лермонтова. М., 1974.

Докусов 1958 — *Докусов А. М. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» в русской музыке* // Ученые записки Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена. Л., 1958. Т. 168. Ч. 1. С. 115—134.

Кюи 1875 — *Кюи Ц. Музыкальные заметки* // Санкт-Петербургские ведомости. 1875. № 21. 21 янв. (2 февр.). С. 2.

Лермонтов 1980 — *Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Л., 1980. Т. 2.*

Ларош 1875 — *Ларош Г. А. Музыкальные очерки* // Голос. 1875. № 285. 15 (27) окт. С. 1—2.

Рубинштейн 1984 — *Рубинштейн А. Г. Письма, 1850—1871* // Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: В 3 т. М., 1984. Т. 2. С. 22—86.

К истории создания либретто оперы А. Г. Рубинштейна «Демон»

Семевский 1875 — М. С. [Семевский М. И.] «Демон», опера в 3-х действиях // Всемирная иллюстрация. 1875. № 319. С. 120—122.

Фаминцын 1875 — Фаминцын А. С. «Демон», фантастическая опера в трех действиях А. Г. Рубинштейна // Пчела. 1875. № 5. С. 65—67.

Ч. 1875 — Ч. Музыкальные новости // Гражданин. 1875. № 5. 2 февр. С. 124—125.

Роман М. М. Филиппова «Осажденный Севастополь» в литературном и публицистическом контексте Крымской войны

Исторический роман «Осажденный Севастополь» написан ученым, философом и издателем М. М. Филипповым в 1889 г., спустя почти 30 лет после Крымской войны. Этот достаточно «периферийный» по своим литературным достоинствам роман является одним из ярких примеров максимально объемного изображения Крымской кампании и ее последствий.

«Осажденный Севастополь» интересен прежде всего тем, что в русской литературе это единственное произведение о событиях Крымской войны, написанное в жанре романа. Это само по себе удивительно, ведь «крымская» тема была одной из самых острых и обсуждаемых как в русском, так и в европейском обществе второй половины XIX в. Также роман Филиппова представляет безусловный исторический интерес, поскольку в нем с документальной точностью переданы реальные события Крымской войны.

Главным предметом нашего исследования является литературно-публицистический контекст «Осажденного Севастополя». Роман Филиппова дает прекрасную возможность для его изучения, поскольку содержит множество отсылок к русским, британским и французским литературно-публицистическим произведениям на «крымскую» тему, создававшимся на протяжении трех десятилетий после окончания Крымской войны.

Характер и научно-художественные пристрастия Филиппова во многом определили его подход к созданию романа о Крымской войне. Филиппов с юности отличался любознательностью, проявлял интерес к разным достижениям науки. Получив образование в России, Франции и Германии, он перевел на русский язык труды Ч. Дарвина, на французский — работы Д. И. Менделеева. В 1894 г. Филиппов начал издавать собственный журнал «Научное обозрение». В нем печатались физики, математики, экономисты, философы и литературоведы.

Документы, хранящиеся в ГАРФ, позволяют дополнить биографию Филиппова как популяризатора науки, журналиста, ученого, писателя. За свои марксистские взгляды он попал под постоянный контроль полиции. В 1901 г. был выслан из Петербурга на три года «без разрешения жить в университетских городах и фабричных местностях» [ГАРФ. Ф. 102. Оп. 95. Д. 1671: 23 об.]. В ссылке Филиппов был под негласным надзором, но, как указано в его досье из департамента полиции, «ни в чем предсудительном не замечался» [ГАРФ. Ф. 102. Оп. 95. Д. 1671: 53 об.]. Ему разрешили вернуться в Петербург в сентябре 1902 г.

Филиппов умер неожиданно 12 июня 1903 г. при проведении опытов в своей лаборатории, в которой одновременно располагались и издательство «Научного обозрения», и квартира семьи Филиппова. Его смерть до сих пор окружена домыслами и слухами. Существуют версии и о самоубийстве, и о несчастном случае во время эксперимента, а также о заказном убийстве. Сторонники последней версии считают, что результаты экспериментов Филиппова были намеренно засекречены [см.: Короп 1965: 22]: в своем последнем письме в «Русские Ведомости» Филиппов писал, что изобрел способ передачи взрыва на расстоянии.

Сразу же после смерти Филиппова его архив был конфискован полицией. В ГАРФ хранится запрос вдовы Филиппова к министру внутренних дел Н. А. Маклакову о «возвращении ей книг и рукописей, взятых членами охранного отделения 12 июня 1903 г. во время обыска в квартире покойного ее мужа» [ГАРФ. Ф. 124. Оп. 51. Д. 887: 1 об.]. В деле указано, что прошение «препровождено по принадлежности Министру Внутренних Дел» [ГАРФ. Ф. 124. Оп. 51. Д. 887: 2 об.], но никакой последующей реакции от министерства не последовало. Существует ли изъятый архив писателя до сих пор, неизвестно. Сын писателя, Б. М. Филиппов, известный театральный деятель, в мемуарах «Записки “Домового”» пишет, что

<...> на утро после его гибели в нашу квартиру нагрянули охранники и увезли все записи опытов, переписку и документы. С тех пор все

кануло в Лето (орфография Б. М. Филиппова. — Н. С.). Есть основание предполагать, что бумаги отца сгорели во время пожара в здании охранного отделения в дни Февральской революции [Филиппов 1978: 11].

Обратимся к рассмотрению литературно-публицистического контекста, в котором создавалось самое значительное произведение Филиппова, — роман «Осажденный Севастополь». Среди художественных произведений, оказавших влияние на Филиппова, центральное место занимают, несомненно, «Севастопольские рассказы» Л. Н. Толстого, печатавшиеся в «Современнике» в 1855—1856 гг. В этих рассказах впервые сходятся все характерные черты описания военных действий в Крыму. «Севастопольские рассказы» не только описывают военную жизнь, но и дают ей оценку. Толстой уже тогда подметил те стороны ведения боевых действий, которые потом вызовут оживленную полемику в прессе: плохое управление, недостаточное снабжение и, конечно, казнокрадство и недоимки.

Опыт Толстого был очень важен для Филиппова: «Два года на стадии подготовки романа “Осажденный Севастополь” он [М. М. Филиппов] переписывался с Толстым, и, понятно, что текст складывался в диалоге и с учетом “Севастопольских рассказов”» [Пенская 2012: 472]. Известно, что после смерти Филиппова его вдова обращалась к Толстому за помощью в издании романа, но получила отказ [см.: Толстой 1984: 574].

Размышлениями о Крымской войне наполнены и тексты Н. С. Лескова. Начав с отдельных ее упоминаний («Сим воспрещается...» (1869); «Воительница» (1866)), Лесков постепенно все глубже осмысливает результаты Крымской войны, так что присутствие «крымского» сюжета в его произведениях перестает казаться случайным. Так, роман «На ножах» (1870), рассказы «Железная воля» (1876) и «Владычный суд» (1877) отражают патриотический подъем в русском обществе и надежды на изменение политической ситуации в стране после поражения в войне и воцарения нового императора. Увлеченность многих женщин того времени газетными очерками и письмами сестер

милосердия Крестовоздвиженской общины нашла отражение в романе «На ножах»:

Из этой роли ее вывела Крымская война, когда Катерина Астафьева, по неодолимым побуждениям своего кипучего сердца, поступила в общину сестер милосердия и отбыла всю тяжкую оборону Севастополя, служила выздоравливавшим и умиравшим его защитникам, великие заслуги которых отечеству оценены лишь ныне [Лесков 1903в: 137].

Как иллюстрация отношения к Крымской войне в русском обществе наиболее интересен рассказ Лескова «Бесстыдник» (1877). Один из героев рассказа, Порфирий Петрович, рассказывает случай, произошедший с ним на вечере у Степана Александровича Хрулева. Порфирий Петрович завязал спор с провиантским чиновником из-за серии статей «Изнанка Крымской войны», напечатанных в трех номерах «Военного сборника» за 1858 г. В статьях описывалось воровство и казнокрадство. Эта тема была одной из самых острых после окончания войны, так что «Изнанка Крымской войны», действительно, шевелила «самые живые раны» [Лесков 1903а: 168].

Об «Изнанке Крымской войны» и реакции, которую эти статьи вызвали, Лесков вспомнит позже в рассказе «Загон» (1893): «Шло что-то новое: бахвальства сменились картинками “Изнанки Крымской войны” и “Параллелями” Палимпсестова» [Лесков 1903б: 147].

Для полноты описания «крымского» сюжета не менее важны произведения К. М. Станюковича. Он, будучи сыном командира севастопольского порта и военным губернатором Севастополя, еще в юности стал свидетелем и участником обороны Севастополя. Несмотря на то что Станюкович был автором нескольких романов и еще большого количества рассказов на современные темы, большую популярность принесли ему многочисленные «морские» рассказы, выходившие с конца 1850-х гг. вплоть до 1903 г. В этих произведениях Станюкович описывал жизнь простых моряков, свидетелем которой он был сам, осуждал телесные наказания, описывал «палачей-мордобоев» и добрых, честных матросов.

Главным и заключительным «крымским» текстом Станюковича, а также единственной крупной повестью о Крымской войне стала повесть «Севастопольский мальчик», вышедшая в течение 1902 г. в журнале «Юный читатель». Эта повесть является самой «отдаленной» литературной оценкой Крымской войны и в то же время перекликается с английским «детским» романом «Джек Арчер: история о Крыме» Д.-А. Хенти (Генти), где главный герой тоже становится непосредственным участником Крымской кампании. Изучение «детского» извода крымского сюжета как в русском, так и в английском контексте представляется перспективным, однако это тема отдельного исследования.

У многих русских писателей второй половины XIX в. мы находим элементы своеобразной мифологизации Крымской кампании, подачи ее в «анекдотическом» виде. Можно упомянуть о подобных «анекдотах» у И. А. Гончарова¹ или Ф. М. Достоевского², И. С. Тургенева, опубликованных в период Крымской войны и после нее.

В 1858 г. Тургенев пишет:

Лорд Пальмерстон не заставил себя ждать. Его встретили очень радушно и почтительно. Я с особенным любопытством смотрел на этого человека, имя которого стало до того известно в России по милости последней войны, что, помнится, однажды, в самой глуши Полесья, мужик спросил меня: «Жив ли Пальмистрон?» [Тургенев 1982: 253].

¹ «Фрегат “Паллада”» (1855): «Я совершенно случайно избежал участи, постигшей моих товарищей. Открылась Крымская кампания. Это изменяло первоначальное назначение фрегата и цель его пребывания на водах Восточного океана» [Гончаров 2000: 712].

² «Парадоксалист» (1876): «Это даже странный факт, что война менее обзывает, чем мир. В самом деле, какая-нибудь политическая обида в мирное время, какой-нибудь нахальный договор, политическое давление, высокомерный запрос — вроде как делала нам Европа в 63-м году — гораздо более обзывают, чем откровенный бой. Вспомните, ненавидели ли мы французов и англичан во время крымской кампании? Напротив, как будто ближе сошлись с ними, как будто породнились даже. Мы интересовались их мнением об нашей храбрости, ласкали их пленных, наши солдаты и офицеры выходили на аванпосты во время перемирий и чуть не обнимались с врагами, даже пили водку вместе. Россия читала про это с наслаждением в газетах, что не мешало, однако же, великолепно драться. Развивался рыцарский дух» [Достоевский 1981: 125].

Похожий комментарий можно найти и в «Дыме» (1867):

Только, извините меня, ваше замечание напоминает мне торжествующие указания наших несчастных журналистов во время Крымской кампании на недостатки английского военного управления, разоблаченные «Тэймсом» [Тургенев 1981: 275].

Изучение художественного контекста романа «Осажденный Севастополь», несомненно, оправданно, но особый интерес для нас представляют публицистические произведения, личные дневники и переписка участников Крымской войны, пользовавшиеся огромной популярностью как во время кампании, так и после нее.

Интерес к мемуарам и эпистолярию 1850—1860-х гг. возрастает в 1880-е гг. Именно в это время подобные тексты активно публикуют многие русские журналы: «Отечественные записки», «Вестник Европы», «Русская Старина», «Русский Архив», «Русский Вестник».

Первые и самые распространенные литературные отклики на крымские события — это записки участников событий или военные рассказы, где на фоне войны разворачивается романтическая история. Такие рассказы можно найти и в «Современнике»: это «Госпиталь в Константинополе», «Рассказ рядового Павла Поветника», «Жизнь на Севастопольской батарее. Рассказ матроса Галищенко», «Эпизод из истории обороны Севастополя (рассказ рядового минского полка Гончарова)», «Секрет. Рассказ пластуна (рядового 8 пешего батальона Черноморского казачьего войска, пластуна Самсона Полянского)» и т. п. Эти рассказы — яркая иллюстрация моды на определенные «крымские» сюжеты в публицистической литературе времен Крымской войны.

Немного другими представляются рассказы, имеющие в основе описание военных действий, но использующие его лишь как фон для сатиры. К примеру, в «Рассказе покойного Барона Мюнхгаузена о бомбардировании Одессы» призрак француза показывает с неба покойному Барону всю искусность французской бомбардировки Одессы. Барон наблюдает бомбардировку, которая оказывается неудачной для союзников, и говорит, что его приятель француз

Франсуа ле Монитер (в имени которого очевидно указание на одну из самых крупных французских газет того времени) совсем не прав, думая, что бомбы союзников принесли хоть малейший вред Одессе.

Роман «Осажденный Севастополь» кажется хроникой Крымской войны. Главным источником хроники стала публицистика военного времени. Газетные источники с минимальными изменениями переходят в художественное пространство романа.

«Северная пчела» в 1855 г. несколько раз публиковала корреспонденцию П. В. Алабина, одного из участников военных действий в Крыму. Позже эти отрывки были помещены в две мемуарные книги Алабина, первая из которых вышла в 1861 г. В романе «Осажденный Севастополь» встречаются совпадения как с текстами, опубликованными в «Северной пчеле», так и с текстом мемуаров Алабина.

Совпадения с текстом Алабина присутствуют не только на уровне отдельных сцен, но и в описаниях персонажей «Осажденного Севастополя». В романе встречаются заимствования подробностей из жизни людей, которые не прославились участием в военных действиях, а были просто местными чудаками. Такой, например, была Прасковья Ивановна Графова, о которой Филиппов упоминает несколько раз, описывая героиню точно так же, как Алабин: чудака, ездившая на лошади по-мужски и спавшая вместе с солдатами в блиндажах.

Совпадения присутствуют и в описаниях частной жизни исторических лиц, к примеру П. С. Нахимова. В романе «Осажденный Севастополь» описывается момент ранения адмирала в голову, причем Нахимов произносит ту же фразу, которая воссоздается и в мемуарах Алабина: «Слишком мало-с, чтоб об этом думать, слишком мало-с!» [Филиппов 1963: 301].

Наконец, совпадения между мемуарами Алабина и романом «Осажденный Севастополь» имеются и на уровне описания ключевых для «крымского» сюжета моментов — перемирия на Малаховом кургане, объявленного для того, чтобы противники позаботились о раненых и мертвых, или вынужденного затопления русских кораблей. Русские войска были вынуждены затопить флот, чтобы не дать противникам войти в бухту Севастополя, при этом

корабль «Три святителя» никак не шел ко дну. Моряки вспомнили, что на борту осталась чудотворная икона. И Алабин, и Филиппов описывают, как моряки забрали икону и корабль «зашатался, волны расступились, запенились и покрыли его» [Филиппов 1963: 227].

Сходство можно найти также в рассказе о получении полковых денег главным героем «Осажденного Севастополя» и самим Алабиным. Алабина, как и главного героя романа, отправили от полка в Симферополь для получения жалованья на полк. И Алабин, и герой «Осажденного Севастополя» сталкиваются со взяточничеством. Но если Алабин мирится с этой системой и признает существующий порядок взятки в виде довольно большого процента от суммы жалованья, то герой «Осажденного Севастополя» идет против заведенного порядка: он добивается от провиантского чиновника почти всей суммы жалованья. А по приезде в полк он узнает: его командир знал о том, что чиновники всегда откладывают часть суммы себе, и только удивился, почему с него списали так мало «процентов».

Несомненно, сюжет взяточничества и краж во время войны был одним из самых актуальных и во время войны, и после ее окончания³. Интересна специфическая оценка этого сюжета. Если Алабину, Лескову и — в некоторой степени — Толстому кражи и взяточничество кажутся тем явлением войны, против которого бессмысленно бунтовать, то Филиппов использует этот мотив, трансформируя его в мотив бунта против системы, для идеализации обычных солдат, низших чинов. Если авторы, которые работали с этим сюжетом до Филиппова, используют его как способ «документирования» действительности (Алабин), в качестве предмета полемики (Лесков) или как острабяющий прием (Толстой), то Филиппов посредством него добивается дифференциации образов честных солдат и некоторых высших чинов (Нахимова в первую очередь) и развращенных светским обществом офицеров из Петербурга и неумелых командиров.

³ Художник Л. М. Жемчужников, побывав в Крыму, возмущался беспорядком в снабжении армии: «Не одно интендантство грабило. Поставщики не доставляли мяса, полушубков, разбавляли водку, деньги, посылаемые крестьянами своим родственникам <...> до них не доходили и назад не возвращались» [Жемчужников 1926: 100].

При написании романа Филиппов отбирал особенно характерные в историческом отношении явления времени, описывая, например, моду на пластунов и деятельность сестер милосердия в Севастополе.

Если в армии союзников самыми неординарными и экзотическими участниками кампании считались⁴ зуавы⁵, то в русском публицистическом контексте им противостоял гораздо более романтизированный образ пластунов.

В «Русском художественном листке» можно найти портреты самых знаменитых пластунов Крымской кампании. Рассказы же из их жизни содержатся во многих газетах и журналах. Истории пластунов представляются одним из главных и чрезвычайно привлекательных для романистов «частных» сюжетов Крымской войны. Использование рассказов и заметок о пластунах как материала для изображения «частной» стороны войны стало важным приемом и в романе «Осажденный Севастополь».

Еще один «крымский» сюжет, используемый Филипповым, связан с деятельностью русских сестер милосердия⁶. Она описывается в романе «Осажденный Севастополь» как одна из самых героических страниц Крымской войны.

Статьи о сестрах милосердия занимают сравнительно немного места в публицистическом контексте «крымского» сюжета, но тем они и важнее. К примеру, эпизод из статьи в газете «Северная пчела» от 3 марта 1855 г. под названием «Продолжение известий о сестрах Крестовоздвиженской общины попечения раненых в Крыму» использован Филипповым практически без изменений. В «Северной пчеле» рассказывается о последних минутах жизни солдата:

⁴ У. Рассел называет их «бородатыми зуавами». Надо признать, что борода зуавов стала чуть ли не самым главным их признаком. Описание бороды, ее длины и размера встречается почти всегда в описаниях зуавов.

⁵ Французские колониальные войска, названные в честь самого воинственного алжирского племени. Во время Крымской войны в войсках зуавов могли служить и французы.

⁶ Деятельность общины подробно описана в мемуарах Е. М. Бакуниной «Воспоминания сестры милосердия Крестовоздвиженской общины».

Бедному солдату легче стало на душе, когда он увидел, что есть в мире существо, которое бдит над ним; видно, это существо показало ему чище тех женщин, которых он встречал на пути жизни, потому что, провожая ее глазами, вырвались из души солдатской чудные наивностью слова: «Барышня, пройдите еще раз!» Барышня исполнила желание солдата, и, обойдя всех больных своих, она опять прошла мимо его. В это время солдат умирал... он умер с улыбкой на устах [Северная пчела 1855: 241].

В «Осажденном Севастополе» имеется идентичный эпизод:

— Барышня! Явите божескую милость, пройдите еще раз.

Спустя полчаса Наташа исполнила эту наивную просьбу. Когда она подошла к солдату, суровое лицо умирающего прояснилось. Он взглянул с неизъяснимой благодарностью на это, казавшееся ему неземным, существо и умер с улыбкой на устах [Филиппов 1963: 397].

Анализ образа сестер попечения приводит к выводу, что, подобно описаниям пластунов и бытовых историй из жизни исторических лиц, этот материал использован Филипповым не только для изображения действительной осады Севастополя, но и для придания роману героической тональности. Достаточно сравнить отношение к сестрам попечения в романе «Осажденный Севастополь» с отношением к ним в «Севастопольских рассказах». Описание «хорошенькой сестры» из «Севастополя в мае» явно контрастирует с восторженным описанием сестер у Филиппова.

Подводя итоги, отметим, что роман Филиппова «Осажденный Севастополь» представляется нам ключевым примером влияния публицистики на литературу времен Крымской войны, что заметно и в опоре романиста на публицистические заметки о военных действиях, и в способах вписать вымышленный сюжет произведения в историческую канву военных событий.

СОКРАЩЕНИЯ

- ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации.
- Гончаров 2000 — *Гончаров И. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. СПб., 2000. Т. 3.
- Достоевский 1981 — *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1981. Т. 22.
- Жемчужников 1926 — *Жемчужников Л. М.* Мои воспоминания из прошлого. Л., 1926.
- Короп 1965 — *Короп П.* Что же открыл доктор М. М. Филиппов? // Техника молодежи. 1965. № 11. С. 22.
- Лесков 1903а — *Лесков Н. С.* Полное собрание сочинений: В 36 т. СПб., 1903. Т. 16.
- Лесков 1903б — *Лесков Н. С.* Полное собрание сочинений: В 36 т. СПб., 1903. Т. 20.
- Лесков 1903в — *Лесков Н. С.* Полное собрание сочинений: В 36 т. СПб., 1903. Т. 25.
- Пенская 2012 — *Пенская Е. Н.* Русский исторический роман XIX века // Историческая культура императорской России: формирование представлений о прошлом. М., 2012. С. 418—475.
- Северная пчела 1855 — [Б. н.] Продолжение известий о сестрах Крестовоздвиженской общины попечения раненных в Крыму // Северная пчела. 1855. № 48 (3 марта). С. 240—242.
- Толстой 1984 — *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: В 22 т. М., 1984. Т. 19—20.
- Тургенев 1981 — *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1981. Т. 7.
- Тургенев 1982 — *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1982. Т. 10.
- Филиппов 1963 — *Филиппов М. М.* Этюды прошлого. М., 1963.
- Филиппов 1978 — *Филиппов Б. М.* Записки «Домового». М., 1978.

Антоша Чехонте: зарождение стиля

Первая известная публикация А. П. Чехова относится к 1880 г., а уже в конце 1882 г. Н. А. Лейкин по совету Л. И. Пальмина приглашает Антошу Чехонте в свой журнал «Осколки», который будет долго считаться одним из лучших юмористических изданий. Столь быстрое признание коллегами-юмористами может быть не совсем понятным современному читателю, которому многие ранние тексты Чехова кажутся намного более слабыми, чем поздние. Мы хотели бы рассмотреть некоторые повествовательные приемы и черты поэтики раннего Чехова, которые, с одной стороны, связаны с особенностями юмористических журналов, где он начал свою литературную деятельность, а с другой стороны, используются писателем довольно оригинально. Чехов с самого начала был очень внимателен к слову и творчески подходил к старому материалу.

ДИМИНУТИВЫ ПРИ ОПИСАНИИ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА»

При описании внешности и действий людей, пресмыкающихся перед чином или деньгами, Чехов использует диминутивы и «ласкательную» лексику. Эта особенность встречается в повествовании как от третьего лица, так и от первого.

В сценке «Двое в одном» (1883) в роли рассказчика выступает начальник, который едет на конке и слушает человека, громко рассуждающего на политические темы. Этот человек очень похож на подчиненного рассказчика, Ивана Капитоныча:

Иван Капитоныч — маленькое, пришибленное, приплюснутое создание, живущее для того только, чтобы поднимать уроненные платки и поздравлять с праздником. Он молод, но спина его согнута в дугу, колени вечно подогнуты, руки запачканы и по швам... Лицо его точно дверью прищемлено или мокрой тряпкой побито. Оно кисло и жалко; глядя на него, хочется петь «Лучинушку» и ныть [Чехов 1974—1982/2: 9].

Когда начальник не выдержал и захохотал над речами подчиненного, тот мгновенно преобразился:

Спина его мгновенно согнулась, лицо моментально прокисло, голос замер, руки опустились по швам, ноги подогнулись. Мгновенно изменился! Я уже более не сомневался: это был Иван Капитоныч, мой канцелярский. Он сел и спрятал свой *носик*¹ в заячьем меху [Чехов 1974—1982/2: 10].

В рассказе «Корреспондент» (1882) повествование ведется от третьего лица, но и тут мы видим обилие диминутивов при описании действий героя:

Иван Никитич вострепнулся, поднял свои голубые *глазки* и страшно сконфузился. <...> Иван Никитич поднялся, смиренно подошел к столу и налил себе *рюмочку* водки. <...> Иван Никитич замигал *глазками* и *скушал* сардинку. <...> Иван Никитич икнул и засеменил *ножками* [Чехов 1974—1982/1: 180—181].

С одной стороны, использование такой лексики можно объяснить пренебрежительным отношением к герою, подчеркиванием его ничтожности: это «маленький человек», маленький во всем. С другой стороны, нагнетание диминутивов в рассказе «Корреспондент» передает впечатление, которое стремится произвести на сильных мира сего сам Иван Никитич — это видно из его реплики:

Осчастливили вы меня своею лаской искреннею, не забыли газетчика, старикашку рваного. Спасибо вам. И не забывайте, господа почтенные, нашего брата. <...> Между людьми мы маленькие, бедненькие [Чехов 1974—1982/1: 182—183].

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ПРИЕМЫ ПРИ ОПИСАНИИ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА»

В рассказе «Торжество победителя» (1883), написанном от первого лица, есть следующая фраза: «Папаша мой улыбнулся, при-

¹ Здесь и далее курсив наш. — О. О.

ятно покраснел и засеменял вокруг стола» [Чехов 1974—1982/2: 71]. Рассказ «Толстый и тонкий» (1883) написан от третьего лица, и там появляется фраза: «Все трое были приятно ошеломлены» [Чехов 1974—1982/2: 251]. В первом примере словосочетание можно воспринять как описание чисто внешнего впечатления (приобрел приятный красноватый цвет лица), хотя выбор слова «приятно» кажется несколько странным. Во втором случае эта странность доходит почти до оксюморона: внутреннее состояние героев описывается словом «ошеломить», которое если и не несет отрицательную коннотацию («Крайне поразить, изумить, озадачить»² [Ушаков 1938: 1037]), то наверняка говорит о сильном впечатлении, которое плохо сочетается с такой умеренной характеристикой как «приятно». Эти парадоксальные словосочетания можно попробовать объяснить следующим образом: они описывают состояние самоуничтожающихся персонажей. С одной стороны, персонажи чувствуют себя неуютно, они даже немного напуганы, но близость к власти, возможность к ней приобщиться, желание угодить начальнику делает этот дискомфорт приятным. В рассказе «Маска» (1884) подхалимы-интеллигенты отводят пьяного миллионера, издававшего над ними, в карету, «приятно улыбаясь» [Чехов 1974—1982/3: 89]. Во всех трех случаях слово «приятно» относится к поведению или состоянию похожих персонажей, но его значение двойственно — это и состояние самих героев, соприкоснувшихся с властью, и их желание быть приятными для сильных мира сего; уже в самом слове слышны сладость и неискренность. Такой тип повествования можно охарактеризовать как редуцированную форму несобственно-прямой речи: через подобную лексику в словах повествователя передается самоощущение героя, его стремление быть приятным окружающим, уничижение перед ними. В то же время характеризуется и отношение к герою окружающих, как в сценке «Двое в одном».

Все приведенные примеры взяты из текстов, написанных до 1888 г., т. е. они относятся к субъективной манере повествования по классификации А. П. Чудакова [см.: Чудаков 1971: 10—61].

² Материалы Большой словарной картотеки ИЛИ РАН, отражающие состояние языка в конце XIX в., также не дают другого значения.

Но, как видно, будущие поиски Чехова в отношении манеры повествования проявляются уже здесь.

В рассказе «Учитель словесности» (1894), в отрывке из дневника главного героя есть следующие слова: «Офицеры, директор и все учителя улыбнулись из приличия, я тоже почувствовал на своем лице *приятную неискреннюю улыбку*» [Чехов 1974—1982/8: 325]. В позднем тексте герой уже способен отразить неискренность своей «приятной улыбки», хотя это происходит задолго до изменения его взгляда на свою жизнь в финале рассказа.

Во всех случаях появляется некая трудно определяемая повествовательная инстанция. Это не слово самого героя, не впечатление богатого и влиятельного персонажа, не точка зрения повествователя. «Маленький человек» Чехова как будто представляет, как эта история могла бы быть рассказана в выгодном для него свете. Интересен в этой связи отрывок из воспоминаний И. А. Бунина, где Чехов говорит о своем отношении к Л. Н. Толстому: «Боюсь только Толстого. Ведь подумайте, ведь это он написал, что Анна сама чувствовала, видела, как у нее блестят глаза в темноте!» [Бунин 1986: 491]. Это место из «Анны Карениной» тоже можно интерпретировать как создание героиней особой точки зрения на саму себя, попытка описать себя со стороны. Таким образом, уже в начале творческого пути Чехов начинает экспериментировать с повествовательными стратегиями, и интерес к ним сохранится на протяжении всей его творческой биографии. Конфликт оценки и самооценки станет частой темой зрелых текстов писателя.

НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ИНСТАНЦИИ

Рассказ «Ушла» (1883) начинается так: «Пообедали. В стороне желудков чувствовалось маленькое блаженство, рты позевывали, глаза начали суживаться от сладкой дремоты» [Чехов 1974—1982/2: 33]. Форма глаголов не дает определить, от первого или от третьего лица ведется повествование, и только следующие предложения вносят ясность («Муж закурил сигару, потянулся и развалился на

кушетке. Жена села у изголовья и замурлыкала <...>» [Чехов 1974—1982/2: 33]). В юмореске «Депутат, или Повесть о том, как у Дездемонова 25 рублей пропало» (1883) прием проведен более последовательно: только в конце становится понятно, что повествователь не принадлежит к числу «бунтовщиков», собирающихся высказать претензию начальнику. Текст начинается так: «Отправились в швейцарскую. Швейцара Макара, чтоб он не подслушал и не донес, поспешили услать в казначейство» [Чехов 1974—1982/2: 145]. И только в финале повествователь обнаруживает себя: «Говорили долго, а пока они говорили, Макар (он грамотен) записывал, записав же... и т. д. Длинно, господа! Во всяком случае из сего проистекает мораль: не бунтуй!» [Чехов 1974—1982/2: 148].

Появление такого способа повествования объясняется в первую очередь требованиями краткости. Господствующий в то время в юмористической журналистике жанр сценки требовал сжатой экспозиции и быстрого перехода к диалогу, потому что именно через диалог, через речевую характеристику раскрывались образы персонажей, их речь являлась источником комизма. Но в приведенных примерах мы видим, что у приема появляется еще одна функция: читатель какое-то время не может определить статус говорящего — кто перед нами: участник событий или повествователь? — и эта неопределенность сближает повествователя и героев, что, в целом, тоже вытекает из общих установок малой прессы. Как пишет И. Н. Сухих:

Кругозор читателя учитывается постоянно: повествователь, герой и читатель находятся в одном мире, служат в соседних департаментах, сидят рядом в театре, поблизости нанимают дачи и т. д. В таком случае любой намек, любое воссоздание ситуации опирается на *подкрепляющий контекст*.³ собственный опыт воспринимающего [Сухих 2007: 68].

Граница между читателем и автором, между автором и героями колеблется — таким образом юмористические журналы стремятся установить более интимные отношения с читателем, говорить с ним на одном языке.

³ Курсив автора. — О. О.

Следует отметить, что вторая функция приема в ранней прозе малозаметна: во всех случаях повествование в итоге ведется от третьего лица. В текстах других авторов малой прессы такой прием нам обнаружить не удалось. Можно предположить, что он связан с распространенными в юмористической журналистике заглавиями — без подлежащего с глаголом в прошедшем времени, где не проявлена категория лица. Ср., например, сценки Лейкина «В свет вывоз» [см.: Лейкин 1883], «Спектакль задумали» [см.: Лейкин 1882] и Д. Д. Тогольского «В Москву уехал!» [см.: Тогольский 1882].

Если в ранних рассказах прием создания неопределенности повествовательной инстанции только намечен, то в позднем творчестве Чехов активно использует его. В рассказе «Учитель словесности» повествование ведется от третьего лица, но на протяжении всего текста представлена точка зрения главного героя — учителя Никитина. Чехов часто использует неопределенно-личные предложения, что еще больше сближает героя и повествователя: «Выехали за город и побежали рысью по большой дороге» [Чехов 1974—1982/8: 311]; «Здесь остановились около ворот, вызвали жену приказчика Прасковью и потребовали парного молока» [Чехов 1974—1982/8: 312]. Таким образом, хотя рассказ формально написан от третьего лица, за счет описанного приема и включения в текст отрывков из дневника Никитина восприятие героя пропитывает весь текст, что дает возможность описать резкий, почти новеллистический поворот, который происходит в сознании героя в финале.

В рассказе «Дама с собачкой» (1898) прием использован настолько искусно, что порождает конфликт интерпретаций. Знаменитая сцена в Ореанде начинается словами: «В Ореанде сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали» [Чехов 1974—1982/10: 133], а значит, последующие рассуждения о жизни и смерти могут принадлежать и повествователю, и Гурову. А. Д. Степанов показывает в статье «Чехов и проблема “уединенного сознания”». Сцена в Ореанде», как по-разному трактуют отрывок, а исходя из него, и весь текст Н. Е. Разумова и В. И. Тюпа [см.: Степанов 2009: 133—142].

ЗАГЛАВИЯ С ДВОЙНЫМ ЗНАЧЕНИЕМ

Отдельного внимания заслуживают особенности заглавий ранних рассказов Чехова, потому что часто они перекликаются с особенностями композиции. В рамках малой прессы выработались определенные типы названий. Как писал В. Б. Катаев:

Сценка воспитывала вкус к заглавиям простым и незатейливым, несущим чисто номинативную функцию, например, к заглавиям, называющим место или время действия (у Лейкина: «На невском пароходе», «В Павловске»; у Чехова: «В ландо», «День за городом» и т. п.), психологическую ситуацию (у Лейкина: «Приехал!!!», «На зубок попался», «Скучающий»; у Чехова: «Забыл!!», «С женой поссорился», «Не в духе»), действующих лиц или предмет, вокруг которого строится действие (у Лейкина: «Политики», «Тесть и зять», «Домохозяин», «Птица»; у Чехова: «Жених и папенька», «Староста», «Утопленник», «Налим») [Катаев 1989: 15].

Но уже в начале творческого пути Чехов начинает использовать названия с двойным смыслом. Рассказ «Торжество победителя» (1883) ведется от лица молодого человека, мечтающего о месте помощника письмоводителя. Герой вместе с отцом идет на масленичный прием к влиятельному чиновнику Козулину. Весь вечер Козулин издевается над своим подчиненным Курицыным, который некогда был его собственным начальником и так же издевался над ним. В финале Козулин, желая развлечься, приказывает рассказчику и его отцу бегать вокруг стола и петть петушком. Рассказчик счастлив: «Я бегал и думал: “Быть мне помощником письмоводителя!”» [Чехов 1974—1982/2: 71]. Таким образом, «Торжество победителя» — это и торжество героя, который теперь издевается над бывшим начальником, и торжество рассказчика, который уверен, что получит новое место.

В рассказе «Дурак» (1883) речь ведется от первого лица, герой рассказывает, как в молодости хотел жениться, но, т. к. невеста и ее семья явно желали прибрать к рукам состояние его семьи, родители не дали согласия на брак. Они попросили начальника

образумить героя, но либеральный чиновник сказал, что не намерен препятствовать счастью молодых и даже сам станет посаженным отцом. Он знакомится с невестой, и в итоге невеста предпочитает герою начальника. Повествование от первого лица дает возможность сделать концовку более эффектной — герой сам сообщает о внутреннем перевороте, понимает свою ошибку: «Ахнул и с той поры умней стал» [Чехов 1974—1982/2: 79]. Рассказ явно апеллирует к устоявшимся литературным клише, которые воспроизводит в своей речи либеральный начальник: молодые люди влюблены друг в друга, но им препятствуют жестокие родители одного из них, которые не признают брака по любви, а хотят, чтобы их ребенок сделал выгодную партию. Однако из сюжета становится ясно, что реальное положение дел прямо противоположно: выгодно выдать дочь замуж хотят родители бедной невесты (как и сама невеста), а семья жениха действительно хочет спасти сына от опрометчивого шага. Рассказ Чехова говорит не столько о порочности общества, сколько о шаблонности мышления, о клише, которые мешают увидеть правду. Поэтому в заглавие вынесена самохарактеристика героя («Дурак») и главное событие происходит в его сознании. Но в то же время рамочная композиция компрометирует самого рассказчика. Ремарки, сообщающие читателю о действиях героя, подчеркнута неприятны: «почесал затылок, понюхал табаку», «громко высморкался, ухмыльнулся» и т. д. Либеральные настроения начальника рассказчик характеризует пренебрежительно: «На мое несчастье, начальник мой с душком был. Мода тогда либеральная пошла только что, дух этот <...>» [Чехов 1974—1982/2: 78]; «И, чтобы показать, что в нем сидит самый настоящий дух этот» [Чехов 1974—1982/2: 79]. И, хотя благородный на словах начальник постепенно обнаруживает свою сущность, сначала в речи, потом и в поступках («Славная, говорит, у тебя бабенка! Худая, косая, а что-то французистое в ней есть! Огонь какой-то!» [Чехов 1974—1982/2: 79]), для рассказчика не только начальник, но и вся либеральная идеология оказывается после этого случая скомпрометированной. Таким образом, Чехов противопоставляет две истории: сюжет старого анекдота — глупый молодой человек получил

жестокий урок и поумнел (был дураком, но понял свою ошибку) — и сатирическое освещение современности: неприятный герой рассказывает о случае из своей биографии, обличающем «модный либеральный дух» (остался дураком и сейчас). Название рассказа можно интерпретировать двояко: герой характеризует себя в прошлом или читатель характеризует героя-рассказчика в настоящем.

В более позднем рассказе «Следователь» (1887) название также имеет двойное значение: следователь — это и профессия одного из главных героев рассказа, и функция, которую выполняет в тексте доктор, разгадавший, отчего умерла жена следователя: покончила с собой.

Примечательно, что Чехов писал брату Александру по поводу названия своего сборника рассказов «В сумерках»: «<...> тут аллегория: жизнь — сумрак, и читатель, купивший книгу, должен читать ее в сумерках, отдыхая от дневных работ» [Чехов 1975: 90]. Можно предположить, что двойственность и аллегоричность названия были программными для Чехова.

Рассмотренные примеры показывают, что уже в начале творчества Чехов был способен открывать новый потенциал в старых приемах малой прессы, что выгодно выделяло его на фоне других писателей-юмористов. В дальнейшем, работая с материалом газетно-журнальной юмористики, переосмысляя приемы создания комического, Чехов создаст новый стиль, истоки которого следует искать в раннем периоде.

СОКРАЩЕНИЯ

Бунин 1986 — Бунин И. А. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 482—498.

Катаев 1989 — Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989.

Лейкин 1882 — Лейкин Н. А. Спектакль задумали // Осколки. 1882. № 31. С. 3—4.

Лейкин 1883 — Лейкин Н. А. В свет вывез // Осколки. 1883. № 29. С. 3—4.

Степанов 2009 — Степанов А. Д. Чехов и проблема «уединенного сознания». Сцена в Ореанде // Homo universitatis: Памяти Аскольда Борисовича Муратова (1937—2005). СПб., 2009. С. 133—142.

Сухих 2007 — Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. СПб., 2007.

Тогольский 1882 — Дядя Митяй <Тогольский Д. Д.> В Москву уехал! // Осколки. 1882. № 2. С. 4—5.

Ушаков 1938 — Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1938. Т. 2.

Чехов 1974—1982 — Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М., 1974—1982.

Чехов 1975 — Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1975. Т. 2.

Чудаков 1971 — Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.

**«...что происходит в коше у Асапа...»
(Из опыта комментирования переписки
Михаила Грушевского)**

Михаил Грушевский — одна из ключевых фигур в истории и культуре Украины конца XIX — первой трети XX в. Он автор фундаментальной истории Украины, истории украинской литературы, многолетний председатель Научного общества им. Шевченко во Львове, один из учредителей и председатель Украинского научного общества в Киеве, глава парламента Украинской Народной Республики, академик Всеукраинской академии наук и АН СССР. Активное изучение и осмысление его наследия началось только в 1990-х гг.; хотя в эмиграции подобные исследования велись и раньше, у западных ученых не было доступа к его архиву. В семейном фонде Грушевских хранится более 10 000 писем к историку от разных корреспондентов [см.: Эпистолярый]. Из этого обширного эпистолярия опубликована лишь небольшая часть — в периодике и отдельным изданием в серии «Эпистолярные источники грушевсковедения». На данный момент увидели свет шесть томов переписки ученого. Первый том вышел в 1997 г. и содержал только письма Грушевского, письма его корреспондентов были опубликованы в третьем томе. Второй том, четвертый и последующие содержат сразу двустороннюю переписку.

В процессе работы над подготовкой к изданию переписки Грушевского комментаторы установили целый ряд новых фактов, раскрыли конспиративные псевдонимы, опровергли ошибочные атрибуции и реатрибутировали уже опубликованные письма. Вопросам комментирования данного издания посвящена статья Г. М. Бурлаки, в которой исследовательница привела несколько фактов, которые удалось установить уже после выхода третьего тома [см.: Бурлака 2007]. Несмотря на старания ученых, часть лиц и фактов по-прежнему требуют дополнительных разысканий, в том числе архивных.

Среди корреспондентов Грушевского был писатель и культурный деятель А. Я. Конисский. Он активно информировал профессора, уехавшего из Российской империи в австро-венгерский Львов преподавать в университете историю Украины, о жизни в Киеве. Среди общих знакомых, о которых пишет Конисский, фигурирует некий Асап. Личность его комментаторам переписки Грушевского осталась неизвестной, хотя они вплотную подошли к ее раскрытию. В пока не опубликованном архиве ученого также обнаружены два письма, подписанные этим конспиративным псевдонимом.

В изданной переписке Асап, кроме писем Конисского, нигде больше не фигурирует. В неизданном массиве корреспонденции обнаружено несколько упоминаний о нем в письмах А. И. Лотоцкого к Грушевскому. Не исключено, что при дальнейшем изучении эпистолярного наследия ученого имя загадочного Асапа еще не раз всплывет.

Вот как прокомментировали Асапа составители третьего тома переписки Грушевского:

Личность не установлена. Вероятно, что это конспиративное имя. Удалось обнаружить два письма к М. Грушевскому, подписанные «Асоп» (или «Асап») <...>. Из содержания первого, датированного 14.XII 1894 г., можно предположить, что автор в то время был студентом юридического факультета Киевского университета. Во втором письме (почерк его существенно отличается от предыдущего), датированном 2.II 1899 г., речь идет о подготовке его автором публикаций в журнале «Правничя часопись» и «Журнале министерства юстиции» [Листування 2006: 495].

В аннотированном именном указателе сказано, что Асап — «член молодежного кружка Киевской громады в середине 1890-х гг.» [Листування 2006: 644]. Теперь у нас есть еще два письма, которые, вероятнее всего, принадлежат интересующей нас личности.

Эти письма позволяют уточнить приведенные выше сведения. Во втором письме речь идет не просто о подготовке журнальной публикации — автор *дает согласие* поместить свою

статью во львовском журнале «Часопись правнича» («Юридический журнал»). Можно предположить, что раньше материал предназначался для другого издания или вообще был прислан адресату для напечатания в любом научном журнале, а это письмо — ответ на предложение конкретного издания. Усложняет вопрос отсутствие названия статьи. Автор также просит адресата поскорее прислать начало статьи, необходимое ему для подготовки другой публикации в «Журнале министерства юстиции». В начале письма он упоминает о каких-то рецензиях [см.: ЦГИАУК. Ф. 1235. Оп. 1. Ед. хр. 873: 265]. Дополнительных сведений о месте публикации, названиях рецензируемых трудов и их авторах нет.

Псевдонимы, как мы знаем, часто придумывают как производное от настоящего имени, населенного пункта, региона и т. д. Однако в содержании тома ежегодника «Часопись правнича» за 1899 г. нет ни одного имени, которое можно было бы сопоставить с псевдонимом Асап. Если принять во внимание географию авторов, то среди них только один представитель Центральной Украины — И. Ю. Черкасский. Остальные авторы тома — К. Левицкий, Д. Стахура, О. Веселовский, М. Новаковский, С. Днистрянский, П. Рондяк — подданные Австро-Венгерской короны. Просмотр комплектов «Журнала министерства юстиции» за 1899 и 1900 гг. не дал результатов: ни один автор не печатался ни здесь, ни в журнале «Часопись правнича».

В двух письмах Асапа, обнаруженных в фонде Грушевского, почерк очень разный. Первое письмо написано в 1894 г., второе — четыре года спустя. Результат ли это эволюции почерка, или же письма писали два разных человека, использующие в разное, хотя и не слишком хронологически отдаленное время один псевдоним, неизвестно. Кроме того, атрибуция по почерку, не подкрепленная другими фактами, не всегда может быть правильной. Следовательно, необходимо проанализировать текст первого письма и выяснить, не противоречит ли приведенная в нем информация сведениям, полученным из второго письма.

Из первого письма явствует, что его автор — студент юридического факультета Киевского университета св. Владимира

и, вероятнее всего, член подпольного молодежного объединения культурнического типа «Молодая Громада» (что отмечено в комментарии к третьему тому переписки Грушевского). Этот факт следует из фразы: «<...> относительно общественных <дел>, то В. Б., Ал. Я. и Владыка так повадны на разного рода переписку, что Вам должно быть достаточно хорошо известно, что у нас происходит» [ЦГИАУК. Ф. 1235. Оп. 1. Ед. хр. 873: 125]. В. Б. — это В. Б. Антонович, Ал. Я. — А. Я. Конисский, Владыка — А. И. Лотоцкий [см.: Листування 2006: 489, 699—700] (комментаторы ошибочно приписали этот псевдоним К. Т. Старынкевичу). Лотоцкий был членом «Молодой Громады», а Антонович с Конисским опекали молодое поколение.

В первом письме Асап указал только день и год написания, опустив месяц, — «1894 г. 14». В письме он между прочим рассказывает историю, приключившуюся со студентом-медиком первого курса Федоровым, который объявил однокурсникам, «что считает своим долгом доносить полиции обо всем, что делается против законов в Унив<ерситете>», и сообщает о бойкоте студентами занятий преподавателя Я. Н. Берзиловского [см.: ЦГИАУК. Ф. 1235. Оп. 1. Ед. хр. 873: 127]. К сожалению, в примечаниях не обоснована датировка письма декабрем, но безусловно правильную работу комментаторов подтверждает упоминание о тех же событиях в письме Лотоцкого к Грушевскому:

Из местных событий среди всякого рода «мордобитий» выделяется только университетский скандал с Берзиловским и венком на могилу покойного царя. Но я об этом Вам не пишу, об этом Вам должен написать более осведомленный в этом деле Асап [ЦГИАУК. Ф. 1235. Оп. 1. Ед. хр. 613: 18 об.].

Письмо датировано только днем и месяцем — 14 декабря.

Если автор обоих писем, подписанных псевдонимом Асап, один человек, то у нас о нем есть следующая информация: 1) он живет в Российской империи, а не в Галиции или на Буковине; 2) в 1894/95 учебном году он был студентом юридического факультета Киевского университета св. Владимира; 3) в 1899 г.

в журнале «Часопись правнича» должна была появиться его статья; 4) он планировал публикацию в «Журнале министерства юстиции»; 5) в первом полугодии 1899 г. он, возможно, рецензировал труды по юриспруденции для Грушевского.

В томе ежегодника «Часопись правнича» за 1899 г. фигурирует только один представитель Надднепрянской Украины — Черкасский, будущий историк права, член комиссии по юридической терминологической Всеукраинской академии наук. Не исключено, что загадочным корреспондентом Грушевского мог быть он. Статья Черкасского «Спадщина в українському праві звичайовому» («Наследие в украинском обычном праве») была напечатана в журнале «Часопись правнича», а несколько его рецензий появились на страницах «Записок Наукового товариства імені Шевченка» («Записок Научного общества имени Шевченко»). Кроме того, в 1893—1897 гг. он учился на юридическом факультете Киевского университета св. Владимира.

В архиве Грушевского сохранилось шесть писем Черкасского за 1898—1899 гг., в которых также идет речь о публикации его статьи «Спадщина в українському праві звичайовому». Сначала планировалось поместить ее на страницах «Записок Наукового товариства імені Шевченка». В письме от 19 марта 1899 г. Черкасский спрашивает о редакторе и самом ежегоднике «Часопись правнича». Вероятно, это связано с получением первого листа статьи для корректуры. А во втором письме за подписью Асап от 2 февраля 1899 г. его автор дает согласие на публикацию в «Часописі правничій»: «Я ничего не имею против того, чтобы моя статья печаталась в Правничій часописі» [ЦГИАУК. Ф. 1235. Оп. 1. Ед. хр. 873: 265].

Еще один общий момент в письме Асапа от 2 февраля 1899 г. и письмах Черкасского — упоминание о подготовке автором рецензий в ответ на предложение Грушевского. Впервые о них идет речь в письме Черкасского от 23 ноября 1898 г.: «Относительно рецензий на книги, о которых Вы мне писали, то я обещаю Вам их выслать, хотя не знаю, что из моих рецензий получится, так как мне их еще никогда не приходилось писать»

[ЦГИАУК. Ф. 1235. Оп. 1. Ед. хр. 819: 4]. А 19 января 1899 г. он пишет Грушевскому: «Посылаю Вам рецензии. Не уверен, будете ли ими удовлетворены <...>. Если признаете их годящими для Записок <...>» [ЦГИАУК. Ф. 1235. Оп. 1. Ед. хр. 819: 7].

Второе письмо Асапа датировано 2 февраля 1899 г. Между 19 января и 2 февраля достаточно времени, чтобы получить ответ Грушевского на первое письмо и ответить ему. Последнее упоминание о рецензиях появляется в письме от 14 мая 1899 г., когда автор интересуется, были ли они напечатаны [см.: ЦГИАУК. Ф. 1235. Оп. 1. Ед. хр. 819: 10]. К сожалению, ни названия рецензированных изданий, ни имена их авторов не названы ни в одном из писем ни Асапа, ни Черкасского. Почерк в письме Асапа от 2 февраля 1899 г. и в письмах за подписью Черкасского похожи, но это может объясняться занятиями по чистописанию.

Всех приведенных выше сведений, которые удалось извлечь из писем, недостаточно для раскрытия конспиративного псевдонима Асап, ведь упоминания о «Часописі правничій» и рецензии для «Записок Наукового товариства імені Шевченка» могут быть лишь случайным совпадением. Письма Грушевского к Черкасскому, которые могли бы разрешить проблему, к сожалению, не сохранились.

Чтобы идентифицировать Асапа, следует также внимательно рассмотреть контекст, в котором он упоминается в письмах Конисского. Впервые Асап появляется в письме Конисского к Грушевскому от 10 января 1895 г.:

Пускай Владыка (он, наверно, еще не возвратился, по крайней мере, у меня еще не был) напишет Вам о том, что происходит в коше у Асапа; а то до меня разные слухи доходят и, возможно, ложные. Вероятно, кажется, что, кроме Владыки и Сергея, все занимаются «большим перезвоном» языками, дела не делают, и стоит там хаос большой. Один кричит «поддать больше атеизма», другой советует «держатся более теории Маркса» (сие из Москвы) etc., etc., etc. Одно слово, говорят, пустились люди единственно в теоретический анализ понятий, а факты жизни просто попирают [Листування 2006: 97].

В следующем письме от 23 января 1895 г. Конисский пишет, что Асап

<...> сеет смуту, став просто самодвижущимся орудием в руках тех баламутов, которые только языками чешут. Скорее всего, я должен буду совсем оставить их. Меня слишком волнует сторона моральная: я отчетливо вижу, что у Асапа «цель оправдывает все средства» [Листування 2006: 99].

Что Конисский имел в виду под «хаосом» и «смутой», понять трудно. Как и то, что такое «кош Асапа». Упомянутый Сергей — это С. А. Ефремов. В 1895 г. он учился в Киевской духовной семинарии и принадлежал к семинарскому кружку киевской «Молодой Громады».

В неоконченных мемуарах Ефремова интересующее нас последнее десятилетие XIX в. зафиксировано. Не все воспоминания он хронологически локализирует, но время вышеупомянутой борьбы между народниками и марксистами в среде «Молодой Громады» можно определить по следующим за ней событиям: «Как раз в разгар нашей внутренней борьбы ударил первый гром и над моей головой. Случилось это в марте 1896 года» [Ефремов 2011: 397]. Нельзя, конечно же, утверждать, что дискуссия о марксизме имела место именно в 1895 г.:

В середине 90-х годов, как известно, борьба между народниками и марксистами русской литературной и общественной жизни достигла своего апофеоза. С вершин интеллектуальной жизни, из чисто литературной полемики она понемногу опускалась вниз, проходила во все щели общественной жизни, вызывала раздор и междоусобие, часто тем более сильное, чем менее оправданное, чем меньше понимали в низах тонкости той более принципиальной, чем практической борьбы. В громаде также появились свои марксисты, которые начали войну против бывших авторитетов и принципов. Прежде всего это был И. Черкасский, к нему присоединились несколько членов громады, учившихся в высших учебных заведениях в столицах, как-то: П. Руденкова, А. Вильчинская, Иг. Заржицкий; склонялась часть младших членов громады, как мой товарищ П. Красовский [Ефремов 2011: 396—397].

Одним из лидеров группы марксистов Ефремов называет Черкасского. Из письма Конисского явствует, что среди молодых членов «Громады» более всех «сеет смуту» именно Асап.

О тех «хаосе» и «смуте», которые посеяли внутри «Громады» приехавшие из Москвы И. Заржицкий, А. Вильчинская, И. Ротарь, П. Руденко, пишет в воспоминаниях Лотоцкий:

Приехав на первые рождественские каникулы из Москвы в Киев, эти одурманенные люди с фанатизмом прозелитов выступили в громаде со своими новыми лозунгами. Нашли они здесь довольно небольшую поддержку — в лицах упоминаемых раньше И. Ч<еркасского>, который в то время с пылом набрасывался на все оппозиционное, и Юлии Г., что вообще не разбиралась в каких-либо теориях, но из принципа была за все новое и модное [Лотоцкий 1932: 231].

Об этих же событиях пишет И. М. Руденко в недатированном письме к Грушевскому, сообщая, что немало поспособствовали брожению в «Громаде» «московские люди, напр., сестра моя», — упомянутая выше П. Руденко, а «более всех студент» [ЦГИАУК. Ф. 1235. Оп. 1. Ед. хр. 506: 10—11]. К сожалению, корреспондент Грушевского слишком тщательно соблюдал конспирацию, однако не исключено, что под «студентом» он имеет в виду Черкасского.

Если предположить, что загадочный Асап — это Черкасский, можно попытаться объяснить еще несколько моментов в письмах Конисского. В письме от 4 февраля 1895 г. Конисский пишет: «Теперь наши новости. Хорошего — обычное дело — нет, и лишь изредка перепадает! Луку отстранили “по прощению”. Что он теперь будет делать, не скажу, больше месяца я его не видел, так же и Асапа» [Листування 2006: 100]. Речь идет о Л. П. Скочковском — псаломщике Иорданской Николаевской церкви, где он служил с апреля 1891 г. В начале 1895 г. его сняли с должности. До этого времени жилище его служило конспиративной квартирой для «Громады» и называлось «Эльдорадо». О том, что «Эльдорадо» заинтересовалась жандармерия, члены «Громады»

узнали раньше, чем был смещен Скорчковский. Доносы священников и жандармские сводки С. А. Ефремов обнаружил среди бумаг брата, ректора семинарии Иоанникия (И. А. Ефремова). Естественно, он сразу информировал об этом Скорчковского и остальных членов семинарской «Громады», бывавших в «Эльдорадо». Фактически после этого, еще до отставки Скорчковского, «Эльдорадо» прекратило существование.

Несмотря на то что часть общественной библиотеки с легальными изданиями далее оставалась в «Эльдорадо», а должность псаломщика после отставки Скорчковского занял другой член «Громады» К. Пилинский, квартира «засветилась» в жандармерии. В недатированном письме к Грушевскому Лотоцкий информировал адресата об этом инциденте: «С Лукою достаточно неприятный случай: на него поступил гнусный донос и он вынужден был подать в отставку. Пока еще не знает, куда податься. Асап немного привередничает, но об этом долго говорить» [ЦГИАУК. Ф. 1235. Оп. 1. Ед. хр. 613: 161]. Судя по содержанию, это конец 1894 — начало 1895 г.

Из воспоминаний Ефремова следует, что необходимость арендовать квартиру на общественные деньги возникла именно в связи с ликвидацией «Эльдорадо». К сожалению, история киевской «Молодой Громады» и семинарской в частности изучена недостаточно. Черкасский окончил духовную семинарию еще в 1892 г., после чего поступил в университет. Предполагаю, что параллельно с «Эльдорадо» существовало еще несколько квартир, служивших местом собраний для членов «Молодой Громады». Среди них, например, квартира Конисского, где, как писал Ефремов, часто можно было встретить кого-нибудь из молодежи. Не исключено, что параллельные собрания мог проводить в своей квартире бывший семинарист, а в то время студент университета Черкасский. Этим можно объяснить, почему в письме Конисского при упоминании об отставке Скорчковского появляется Асап: «Что он теперь будет делать, не скажу, больше месяца я его не видел, так же как и Асапа» [Листування 2006: 100]. Это может свидетельствовать об одинаковом значении этих двоих для

«Громады» и общую для них опасность. Возможно, после ликвидации «Эльдорадо» квартира Черкасского стала основным местом для собраний и получила финансирование от членов «Старой Громады», как вспоминает об этом Ефремов:

<...> через Антоновича наша громада начала получать по 25 руб. в месяц, часть денег шла на книги, а на остальное мы снимали комнату, селили в ней кого-то из членов громады (сначала И. Черкасского, который поступил в университет, потом Дениса Пилинского), и так мы обзавелись вновь местом для собраний. <...> на нашей конспиративной квартире не было уже того «духа», что был в «Эльдорадо» и захватывал до глубины [Ефремов 2011: 396].

Как следует из письма Лотоцкого к Грушевскому от 30 мая 1895 г., «Асап разбит по всем пунктам и он отрекся от жилья» вследствие расхождения во взглядах с большинством членов «Громады» [см.: ЦГИАУК. Ф. 1235. Оп. 1. Ед. хр. 613: 149]. Если найдутся факты, подтверждающие эту гипотезу, станет понятной фраза Конисского «что происходит в коше у Асапа» [Листування 2006: 97]. Однако настоящая гипотеза нуждается в дополнительном изучении.

Установление личности загадочного корреспондента важно не только для ликвидации белых пятен в изучении круга общения Грушевского, но и для исследования подпольных киевских молодежных объединений последнего десятилетия XIX в.

СОКРАЩЕНИЯ

Бурлака 2007 — Бурлака Г. М. Дійові особи: Німфа, Пасічник, Ратай, Хлопець, Перебендя та інші // Слово і час. К., 2007. № 4. С. 70—76.

Ефремов 2011 — Ефремов С. О. Щоденник: Про дні минулі (спогади). К., 2011.

Листування 2006 — Листування Михайла Грушевського / Ред. Л. Винар. Упоряд. Г. Бурлака, Н. Лисенко. К.; Нью-Йорк, 2006. Т. 3.

Лотоцкий 1932 — *Лотоцький О. І.* Сторінки минулого. Варшава, 1932. Частина перша.

ЦГИАУК — Центральный государственный исторический архив Украины в Киеве.

Епистолярій — Епістолярна спадщина Михайла Грушевського: (Покажчик до фонду № 1235 у ЦДІА України у м. Києві) / Упоряд. І. Гирич. К., 1996.

Об одном англофильском проекте: из истории петроградского журнала «Аргус»¹

Неоднозначная репутация иллюстрированного литературного ежемесячника «Аргус» (с подзаголовком «Все вижу»), выходявшего в Петербурге (и после в Петрограде) с 1913 по 1917 г. под редакцией эксцентричного журналиста В. А. Раппопорта (печатавшегося под псевдонимом Регинин), известна. Так, К. Г. Паустовский в своих воспоминаниях характеризует «Аргус» как «журнал на всеобщую потребу» наряду с раппопортовским научпопом «Хочу все знать». «Аргус» якобы был немного солидней «дешевого и бесшабашного» еженедельного «Синего журнала», но все же не такой — согласно Паустовскому — «серьезный» и респектабельный как «Вестник Европы», «скучноватое, но идейное» «Русское богатство» или даже массовая «Нива» с ее приложениями [см.: Паустовский 1982: 90].

Своеобразной репутацией «Аргус» не в последнюю очередь был обязан именно своему редактору Раппопорту (по прозвищу Американец), известному благодаря эффектным выходкам, призванным приумножить коммерческий успех его пестрых проектов. Скажем, чтобы привлечь внимание к «Синему журналу», Раппопорт обещал выпить кофе и съесть пирожных в клетке с тиграми; эскападе надлежало быть тщательно задокументированной, а все права на публикацию фото принадлежали журналу (потом, по слухам, редактор сослался на нездоровье и от затеи отказался). Чуть большая «респектабельность» «Аргуса» отнюдь не сковывала рекламный азарт Раппопорта. Так, один из тиражей «Аргуса» было решено продавать свернутым в трубку с надетой на нее маской А. Т. Аверченко. Меж тем, несмотря на некоторую «бульварность» маневров редактора, журнал заслуживает внимания не только

¹ В данной научной работе использованы результаты проекта «Европейская литература в компаративном освещении: метод и интерпретация», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2016 г.

в связи с громкими именами сотрудничавших с ним авторов-модернистов (в частности, А. А. Ахматовой, М. А. Кузмина, Ф. Сологуба) и известных художников (например, А. Н. Бенуа и М. В. Добужинского), но и как если не «англофильский», то, во всяком случае, «западный» проект известного своими европейскими симпатиями Раппопорта.

В этой статье я попробую указать на потенциальные источники издательских решений Регинина-Раппопорта и выделить нестандартные концептуальные принципы «Аргуса», которые заслуживают отдельного изучения. Решение этой задачи могло бы попутно показать, какими способами новейшая англоязычная культура «просачивалась» в Россию 1910-х гг. и оказывалась доступна русскому читателю. Интересен в этом случае «Аргус» не только (и даже не столько) сам по себе, но и как наглядный пример того, как могли работать механизмы этой рецепции.

«Аргус» действительно напоминает журнал «нового заграничного типа», если пользоваться определением С. М. Пропера, ответственного за «ребрендинг» журнала «Огонек», который с 1908 г. специализировался преимущественно на сыщицкой беллетристике и документалистике. Так, «Аргус» принадлежит к числу журналов, совмещавших публикации из русских и переводных сочинений с научно-популярными статьями, документальными репортажами и качественными иллюстрациями. Разумеется, по этому образцу было устроено много изданий, отнюдь не только раппопортовское, так что было бы опрометчиво немедленно возводить «Аргус» напрямую к иностранным образчикам, однако для начала хотелось бы остановиться на ряде любопытных особенностей именно раппопортовского журнала.

Один из примечательных сюжетов связан с иллюстрациями. В этом случае ориентация редактора Раппопорта на западные модели очевидна — и, более того, не очень-то им скрывалась. Дело даже не в псевдонимах некоторых постоянных

иллюстраторов «Аргуса» — Джо, Дени² и О’Коннел³, но и в заявлениях Раппопорта. Однажды в «Аргусе» появилась небольшая заметка, озаглавленная «Горькое предубеждение». В ней автор — возможно, сам Регинин — горестно сетовал на то, что «мы, кажется, никогда не сумеем сговориться с европейцами!» [Аргус. 1913. № 5: 121], а дальше излагал историю, приведшую его к столь нерадостным выводам. Редакция «Аргуса» якобы предложила одному из известных английских карикатуристов приехать в Россию и присоединиться к редакции. Карикатурист ответил на предложение решительным отказом и в качестве извинения прислал в редакцию свой маленький автопортрет-шарж (рис. 1). По мнению редакции, британец — он обозначен в заметке инициалами А. М. — «был напуган фантастическими рассказами о невыносимых для европейца холодах, царящих в России». Напечатав маленькую карикатуру А. М., «Аргус» уточнял: «<...> таким представляет себя художник по приезде в страну “белых медведей и самоваров”, и разубедить его вряд ли удастся» [Аргус. 1913. № 5: 121].

Что за художник имелся в виду под инициалами А. М. (или, как значится под карикатурой, А. К. М.), не вполне ясно. Зная вкус Раппопорта к авангардным выходкам и ярким мистификациям (вроде разгромных рецензий на несуществующие книги), можно предположить, что приглашенного карикатуриста и вовсе никогда не было, а сама история выдумана редакцией. Карикатура вполне могла быть нарисована одним из сотрудничавших с журналом русских иллюстраторов. Однако есть кандидат, который подходит на роль потенциального корреспондента редакции «Аргуса» более остальных: в числе иллюстраторов, сотрудничавших в 1910-е гг. с рядом английских литературных журналов, обнаруживается А.-К. Макдональд, работавший, в частности, с культовым лон-

² В нескольких номерах имя расшифровывается — В. Денисов.

³ Настоящее имя художницы — Рене Рудольфовна Михайловская-О’Коннел(ь). Это та самая Frau René Даниила Хармса, про которую он пишет: «Она предлагала мне остаться пить чай, но я боялся, чтобы она не подумала, что я имею на нее какие-нибудь виды, ибо я такие виды на нее имел. И потому, немного стеснясь, я ушел» [Хармс 1992: 204].

донским «The Strand Magazine», прославленным местом первой (и постоянной) публикации рассказов А. Конан Дойля о Шерлоке Холмсе, а также со схожим по духу «The Royal Magazine». Как кажется, в подписи опубликованного над заметкой рисунка и подписи на иллюстрациях Макдональда (рис. 2) можно усмотреть сходство (вроде довольно специфической манеры писать букву К). Тем не менее, даже если считать, что сходство условно, а под инициалами был скрыт другой художник, или если (что вполне вероятно) история выдумана Раппопортом, все равно она довольно показательна.



Рис. 1



Рис. 2

В истории «Аргуса» имеет большое значение еще один любопытный эпизод. В качестве небольшого предварительного пояснения отмечу, что «Аргус» питал страсть к «эксклюзивным» материалам, но, в отличие от «Синего журнала», речь шла не о сомнительных достижениях вроде раздобытой фотографии шестилапой собаки или гигантского спрута, а об эксклюзивных договоренностях с зарубежными адресатами, предоставлявшими журналу специальные права на тексты, иллюстрации или фото. Так, еще в самом начале существования, в 1913 г., журнал договорился о специальных правах на публикацию переводов свежих рассказов Дойля (всем посягнувшим на особые права «Аргуса» обещали судебную ответственность [см.: Дойль 1913: 3]). Перевод рассказа «Отравленный пояс» («The Poison Belt») открывал один из самых первых номеров издания [см.: Дойль 1913]. Г. К. Пилиев в своем небольшом обзоре ранних переводов Дойля на русский язык, упоминает и «Аргус». Он отмечает, что, по-видимому, анонимные переводы «Аргуса» и впрямь выполнялись с рукописей, как это и бы о анонсировано в аннотации, например, к «Приключениям умирающего сыщика» («The Adventure of the Dying Detective») [см.: Пилиев 2005]. В «Аргусе» снабженный множеством иллюстраций текст появился в ноябре 1913 г., одновременно с его первой англоязычной публикацией в нью-йоркском «Collier's Weekly Magazine» [см.: Аргус. 1913. № 11: 111—123] и за месяц (!) до традиционной публикации в «The Strand», а иллюстрации У. Педжета и вовсе были напечатаны там чуть ли не впервые — на месяц раньше, чем в Лондоне (нью-йоркскую публикацию иллюстрировал другой художник). Примерно так обстояли дела с каждым дойлевским рассказом, напечатанным в «Аргусе», хотя и не все опережали публикацию в «The Strand». Так, главы «Отравленного пояса» сперва следовали за «The Strand» с опозданием на месяц, но позже нагнали: если в Лондоне рассказ выходил с марта по июль, то в Петербурге — с апреля по июль.

Что касается переводов свежих текстов, то справедливо-сти ради замечу: «эксклюзивность» прав «Аргуса», обещавшего строжайшую кару за перепечатку любых его материалов, особен-

но сыщицких рассказов, была все же довольно условной. В перепечатке именно аргусовского перевода в любом случае не было необходимости, каждый текст Дойля существовал в нескольких переводах. Так, «Приключение умирающего сыщика» было (незначительно позже) напечатано в женском журнале «Модный свет» [см.: Модный свет. 1913. № 12: 23—26], периодически чередовавшего схемы для шитья и советы по устройству семейной жизни с авантюрной беллетристикой, а в «Биржевых ведомостях», газете Проппера, уже упомянутого мной в связи с «сыщицким» «Огоньком», появилось и вовсе синхронно с «Аргусом» — и снова в другом переводе [см.: Биржевые ведомости. 1913. № 270. 16 нояб.: 1—2]⁴.

К слову, синхронность маневров Раппопорта и Проппера показательна: оба нередко полагались на интерес их аудитории к Шерлоку Холмсу, Дойлю и вообще фигуре сыщика, реального или фикционального. В частности, «Аргус» в одном из первых же номеров опубликовал большой, 23-страничный материал о русских сыщиках — с характерным заглавием «Незаметные герои» [см.: Ефимов 1913]. Текст при этом изобилует литературными аллюзиями, интонация умеренно патетическая:

Общество ничего не знает о деятельности этих незаметных исполнителей своего долга и несправедливо опороченных, а между тем дела их — часто подвиги — так же как и жизнь их, полны приключений и опасностей, достойных описания. Описания не в дрянных, бульварных романах, а пером достойного писателя. В английской литературе бессмертный Диккенс вывел тип сыщика в лице мистера Беккета, как благороднейшего из людей («Холодный дом»). Уильки Коллинз почти в каждом романе выводил сыщиков. Конан Дойль создал Шерлока Холмса [Ефимов 1913: 57].

⁴ Также см.: «The Poison Belt» — Новое слово. 1913. № 8: 61—82; Волны. 1913. № 14—15: 29—54; «The Adventure of the Dying Detective» — Всемирная панорама. 1913. № 47 (240): 9—15; Мир приключений. 1913. № 2: 147—170; «The Valley of Fear» — Жизнь и суд. 1914. № 48. 30 нояб.: 5—8; Конан Дойль А. Долина Ужаса. Воскресший Шерлок Холмс. Новые, нигде не напечатанные приключения. Пг., 1914. Вып. 1.

Впрочем, Дойль — не единственный любопытный персонаж из беллетристического репертуара «Аргуса». Среди печатавшихся авторов доминировали скорее русские, чем зарубежные писатели (хотя и последние были активно представлены). Жанрово-тематический спектр публикаций «Аргуса» был относительно ограничен и сводился по большей части к авантюрной и «сенсационной» беллетристике, посвященной необычным, пугающим, а порой и сверхъестественным происшествиям. Общий жанрово-стилистический курс журнала неплохо передает рассказ С. Р. Минцлова «Тайна стен». Он начинается так: «В один из сумеречных петроградских дней, когда каждая квартира кажется подземной пещерой, а обитатели их — троглодитами, блуждающими впотьмах, сидел я в своем кабинете, и измерял черепа, привезенные мною из последнего путешествия» [Минцлов 1915: 57]. Здесь местом действия выбран Петроград, однако довольно значительная часть этих публикаций, даже русскоязычных, кажется намеренно стилизованной под что-то западное, переводную прозу. Так, «Аргус» стал местом публикации раннего А. С. Грина, регулярно присылавшего в журнал свои рассказы — такие, как «Наивный Туссалетто», «Сладкий яд города», «Убийство в рыбной лавочке» [см.: Аргус. 1913. № 8: 71—76; № 10: 103—111; 1915. № 4: 29—34] с их подчеркнуто иностранным, как это вообще свойственно Грину, *couleur locale*. Вообще, обилие русских рассказов с героями-иностранцами бросается в глаза: это не только Грин, но и, скажем, О. Дымов с рассказом «Итальянский князь» про нью-йоркскую вдову Браун и ее 20-летнюю дочь Эни [см.: Аргус. 1915. № 5. С. 11—20], или «Тайна адвоката Кука» В. В. Воинова [см.: Аргус. 1913. № 7. С. 41—50], или почти что кипплинговский «Заклинатель змей» Н. А. Карпова, где ориентализм граничит с нарочитой «английскостью» (место действия не названо прямо, но упоминания полисменов, виски и фунтов делает это довольно очевидным) [см.: Аргус. 1913. № 6: 87—95].

Показательно, Впрочем, и то, каких авторов редакция выбирала для перевода. Кроме трех крупных писателей, с которыми был заключен «эксклюзивный договор», одного британца (Дойля) и двух французов (М. Леблана и Г. Леру), а также переведенного

один раз Дж. Джерома, доминировали явно не очень известные авторы, в подавляющем большинстве случаев английские (или во всяком случае англоязычные). Почему Раппопорт отдавал предпочтение именно им — неизвестно, но некоторые предположения на этот счет выдвинуть можно. Американцев, а вернее авторов, публиковавшихся в американских изданиях, среди аргусовских переводных сочинений меньше, но случаи, которые обнаруживаются, любопытны. Так, с подачи, скорее всего, Раппопорта был переведен рассказ бостонского писателя, автора текстов в духе pulp fiction В. Максвелла [см.: Аргус. 1916. № 5: 57—83], выпускника Massachusetts Institute of Technology и на тот момент начинающего писателя, совсем неизвестного в России и малоизвестного в Штатах. Рассказ «Кугуар» был опубликован в нью-йоркском «The Popular Magazine» в конце 1915 г. В «Аргусе» он появился только в мае следующего года, однако публикация кажется любопытной: «Кугуар» был писательским дебютом Максвелла, его самым первым опубликованным текстом, и, как он оказался в поле зрения Раппопорта, не вполне понятно⁵. Предположение о том, что Раппопорт имел возможность следить за тем, что происходит в англо-саксонской периодике и даже пролистывать подборки зарубежных журналов, совсем необоснованным мне не видится, хотя прямых сведений о контактах Раппопорта с английскими или американскими писателями, журналистами и издателями пока нет.

Однако, хотя для Раппопорта, вероятнее всего, и были актуальны американские журналы pulp-беллетристики, есть основания говорить и о более значимых ориентирах. В этом смысле кажется важным обратить внимание на переводы именно британских авторов, в особенности тех, которые в России этого периода не были известны. Например, в мае 1916 г. переведен

⁵ Примерно так обстоят дела и с другим автором «Аргуса» — ирландским фантастом Э. Морфи, публиковавшимся в то время в Штатах в журнале «The All Story Magazine», проекте издателя Ф. Манси. В то же время Манси издавал и очень схожий журнал «The Argosy» (примечательно сходство названия с русским «Аргусом»). Оба издания (и «The Argosy», и «The All Story...») были посвящены преимущественно сенсационной беллетристике.

рассказ Э. Уоллеса, в то время очень популярного в Англии, но совсем незнакомого русским читателям этого времени, автора преимущественно шпионской беллетристики. «Аргусом» был выбран его рассказ про тайных агентов, в переводе озаглавленный «Что сделал Шиллер» [см.: Аргус. 1916. № 5: 13—24], а в оригинале называвшийся «Код № 2». Кое-что объединяло этот рассказ с целым рядом прочих публикаций «Аргуса». Таких, в частности, как «Палица Геркулеса» или «Черный принц» — рассказами некоего Ф. Уайта [см.: Аргус. 1916. № 6: 57—66; № 11—12: 77—184] или анонимным (но переведенным с английского!) рассказом «Украденный зонтик» [см.: Аргус. 1916. № 6. С. 67—74], «Тайной дубовой виллы» Р. Марша [см.: Аргус. 1916. № 10: 22—34], а также тремя небольшими рассказами Л. Меррика «Измена Нолленса», «Комедия епископа Вестборского» и «Почему Билли вернулся?» [см.: Аргус. 1915. № 7: 65—71; № 8: 59—67; № 10: 93—101]. Объединяющий фактор здесь — кроме во многих случаях жанровых характеристик — место первой английской публикации, а именно уже упомянутый мной «The Strand». В нескольких случаях связь с «The Strand» анонсировалась «Аргусом» прямо, как в случае с рассказом Уоллеса о швейцарском шпионе Шиллере: было указано, что текст снабжен иллюстрациями из «The Strand»; то же было и с «Палицей Геркулеса» (на самом деле «Long arm of bronze»). Показательно, что имя иллюстратора указано при этом не было и, вероятно, апелляция к журналу была весомее и привлекательнее для читателей, чем конкретные имена, хотя сложно сказать однозначно, рассчитывала ли редакция на узнавание названия журнала (полагая, что оно могло быть известно в связи с рассказами о Шерлоке Холмсе) или просто хотела щегольнуть отсылкой к иностранному изданию. Прямое упоминание лондонского журнала обнаруживается и в связи с анонимным «Украденным зонтиком»: то, что рассказ перепечатан «из Strand'a», сообщалось в скобках после заглавия и под рассказом вместо подписи. Однако и у других перечисленных рассказов, в аннотациях или примечаниях к которым журнал не упомянут, местом пер-

вой публикации оказывается именно «The Strand», более того, почти во всех случаях публикация в «The Strand» опережает публикацию русского перевода только на месяц (или около того) и содержит, по-видимому, те же иллюстрации. Непонятно, можно ли говорить об особых договоренностях Раппопорта и, скажем, уже упомянутого Э. Уоллеса или, например, автора неоготики Р. Марша (когда-то считавшегося в Англии самым заметным конкурентом Б. Стокера, но в России неизвестного). Очевидно одно: редактору «Аргуса» был так или иначе знаком английский «The Strand», и, вполне вероятно, этот журнал мог служить своего рода ориентиром для «Аргуса». Было бы преувеличением сказать, что Раппопорт пытался сделать из «Аргуса» «русский “Стрэнд”», но то, что журнал мог служить ему одним из образцов, кажется вполне вероятным. Предположительно, о необычайном коммерческом успехе «The Strand» Раппопорту было известно (например, о длинных очередях, выстраивавшихся за журналом, когда выходил новый номер с очередным рассказом про Холмса).

Насколько мне известно, об английских связях и ориентирах «Аргуса» пока никто не писал, хотя Пилиев, изучавший историю ранних переводов Дойля на русский язык, вскользь обращает внимание на то, что раппопортовский «Аргус» якобы значительно напоминал «The Strand» «оформлением и общим стилем» [Пилиев 2005]. Не то чтобы с замечанием Пилиева, которое помещено в скобки и выглядит совсем à propos, можно было согласиться без каких-либо оговорок. При желании в оформлении «Аргуса» и «The Strand» можно найти общие черты, однако в целом это предположение кажется немного натянутым. Довольно разнообразные обложки «Аргуса», всегда заинтересованного в сотрудничестве с лучшими художниками и иллюстраторами, не очень похожи на традиционную обложку «The Strand», изображавшую, собственно, Стрэнд, одну из центральных улиц Лондона, вернее, вид из окон редакции одноименного журнала на церковь Сэнт-Мэри-ле-Стрэнд. Сходство в некоторых концептуальных решениях Раппопорта и его британского коллеги Г. Смита,

а главное — прямое содержательное сходство журналов кажется более весомым аргументом в пользу гипотетической связи двух журналов и более существенным основанием для сравнения.

Разумеется, перечисленными мной сюжетами обращение Раппопорта и остальной редакции «Аргуса» к английскому материалу не ограничивается. Примеров достаточно: и регулярная колонка европейского юмора, в которой отдельное место уделялось английскому юмору, и иногда упоминаемые *à propos* факты об Англии, порой довольно произвольные (вроде фотографии рождественского торта, украшенного британскими флажками), и вполне закономерное внимание к английской армии во время Первой мировой войны, выразившееся в публикации пробританских карикатур или фотографии английского адмирала Битти и его семьи. Однако, как кажется, случаев, рассмотренных в статье, достаточно для того, чтобы предположить: «Аргус» был своего рода «английским проектом» Раппопорта — попыткой сделать журнал, если и не прямо напоминающий «The Strand», то устроенный по похожему образцу. Сам пример, как мне кажется, служит очень любопытной иллюстрацией того, какими способами новейшая английская (и реже — американская) культура, в том числе массовая и беллетристическая, могла попадать в позднеимперскую Россию.

СОКРАЩЕНИЯ

Дойль 1913 — *Конан Дойль А.* Отравленный пояс (Ч. I) // Аргус. 1913. № 4. С. 3—18.

Ефимов 1913 — *Ефимов А.* Незаметные герои // Аргус. 1913. № 4. С. 40—63.

Минцлов 1915 — *Минцлов С. Р.* Тайна стен // Аргус. 1915. № 2. С. 57—66.

Паустовский 1982 — *Паустовский К. Г.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 5: Повесть о жизни. М., 1982.

Пилюев 2005 — *Пилюев Г. К.* A Study in Russian: Отчет о неизвестном эпизоде из биографии мистера Шерлока Холмса,

связанном с его пребыванием в России. URL: <http://acdoyle.ru/about/sherlock%20holmes%20in%20russia.html> (дата обращения: 30.07.2016).

Хармс 1992 — Хармс Д. «Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние»: Записные книжки. Письма. Дневники // Новый мир. 1992. № 2 (182). С. 192—224.

Понятие «мировая литература» в советской культуре 1930-х гг.: Первый съезд советских писателей

Расширение поля исследуемых культур и литератур под эгидой «мировой литературы» на протяжении XX в. привело к рефлексии над теоретическими проблемами, связанными с этим термином. К актуальным исследовательским направлениям относятся изучение истории и содержания понятия, определение географического охвата и границ «мировой литературы» в прошлом и настоящем. За последние десятилетия различные аспекты идеи «мировой литературы» становились предметом дискуссий и отдельных работ таких западных исследователей, как Д. Дамрош, Г. Спивак, Э. Аптер, Дж. Пизер. Однако все эти дебаты прежде не учитывали советский проект «мировой литературы» (за исключением работ, посвященных издательству «Всемирная литература»).

Сама идея «мировой литературы», восходящая к И.-В. Гете [см.: Эккерман 1981: 219], была актуализирована К. Марксом и Ф. Энгельсом в «Манифесте коммунистической партии» 1848 г. [см.: Маркс, Энгельс 1955: 428], что обеспечивало органичное встраивание концепта в советскую культурную повестку в после-революционные годы. В дальнейшем понятие «мировой литературы» легло в основу ряда советских культурных проектов: от массового издания художественной литературы, сопряженного с мощной переводческой работой, до создания научно-исследовательских институтов. Так, Ж. Давид, анализируя историю «Всемирной литературы», рассматривает 1924 год, когда издательство фактически перестало существовать, в качестве поворотного момента. По мнению автора, за описанными событиями следует дискредитация идеи «мировой литературы» как таковой в условиях тоталитаризма и усиления националистических тенденций в СССР, а история эволюции концепта после закрытия издательства в чем-то подобна истории эволюции большевизма [см.: David 2011: 129]. Мы сомневаемся в справедливости

заключительного тезиса исследователя, т. к. последующее десятилетие советской истории не представляется возможным свести к одному только «тоталитарному нарративу» XX в.

Эволюция идеи «мировой литературы» в 1930-е гг. происходила в несколько ином, нежели в предыдущем десятилетии, политическом и культурном контексте. Самый широкий контекст — внешнеполитический: приход к власти А. Гитлера в 1933 г. привел к поляризации мира. Сильнее, чем прежде, расходились носители левых и правых убеждений. Это способствовало все большему сближению с западными интеллектуалами, в том числе и умеренно левыми, на волне антифашистских настроений. Именно 1930-е гг. закономерно стали временем многочисленных международных мероприятий, конференций в СССР и Европе, в том числе писательских. Так, на Парижском конгрессе в защиту культуры, в организации которого активное участие принимал Советский Союз, главной «мантрой», по выражению К. Кларк, была именно «мировая литература» [см.: Clark 2011: 179].

Этим не исчерпывались перемены на внешнеполитической арене. Международное объединение революционных писателей (далее — МОРП), возникшее в 1930 г. и являвшееся литературным крылом Коминтерна, в начале десятилетия отличалось радикальными настроениями в отношении иностранных писателей, «друзей» СССР. В этом смысле позиция участников РАПП с их критикой непартийных писателей была созвучна взглядам МОРП. После попыток реорганизации МОРП была ликвидирована вовсе. Иностранная комиссия Союза советских писателей стала в некотором смысле ее заменой. Эти преобразования придавали гибкость культурной политике СССР. Альтернативой всем предшествующим литературным организациям внутри страны стал Союз писателей. Оргкомитет Союза писателей, занимавшийся организацией Первого съезда советских писателей (1934 г.), предложили возглавить Максиму Горькому, который в это время окончательно вернулся в СССР и по-прежнему оставался одним из главных сторонников идеи укрепления международных позиций советской

культуры. Именно на Горького, как на писателя с международной репутацией, советское правительство делало ставку в задаче достичь мирового литературного уровня.

Поворот в сторону культурного интернационализма обеспечивался и внутренними переменами. Ключевым обстоятельством стало постановление ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» 23 апреля 1932 г. с последующей ликвидацией РАПП, наиболее влиятельной литературной организации первой пятилетки, которая выступала с жесткой критикой непартийных писателей.

Литературоцентричная сталинская эпоха отводила писательскому сообществу роль проводника культурной политики советского государства. Если для политической дипломатии Коминтерна была характерна ориентация на идею мировой революции, то для культурного сближения необходима была сходная по масштабу концепция, концепция «мировой литературы», которая по-новому актуализировалась в условиях 1930-х гг.

В этих условиях Первый съезд советских писателей также отразил интернациональную ориентацию в культурной политике. Благодаря инициативе Горького, на съезд были приглашены иностранцы. В контексте преобразований, которые претерпела тематика и повестка мероприятия, показательное следующее. Кадровые перестановки в организации съезда и внутренние конфликты оттягивали момент его созыва. Первоначально съезд планировалось провести в мае 1933 г., затем он неоднократно откладывался — вплоть до 1934 г. В статье Л. В. Максименкова, работавшего с архивными документами, отмечено, что еще в 1933 г. «единственному предметному обсуждению предполагалось подвергнуть драматургию» [Максименков 2003: 213] и национальные литературы республик СССР. В архиве не было найдено иных документов, где речь бы шла о содержании выступлений и списках заявленных докладчиков вплоть до весны 1934 г. И только 16 июня, фактически за месяц до события, в газете «Правда» на последней полосе вышел текст Постановления президиума Всесоюзного оргкомитета «О Всесоюзном съезде советских писателей», содержавшего основные темы съезда,

круг которых был значительно расширен [см.: Правда. 1934. № 164. 16 июня]. В частности, в постановлении в качестве докладчика значился К. Б. Радек с выступлением «О международной художественной литературе». Можно предположить, что введение интернациональной проблематики в круг тем незадолго до съезда отражало поворот в сторону Запада. К тому же репутация самого Радека была в это время прочно связана с внешнеполитическими вопросами. Именно он с 1932 г. был главой нового органа, Бюро международной информации при Отделе культуры и пропаганды ЦК [см: Кен 2003: 147]. Новая организация подчинялась Политбюро и лично И. В. Сталину и занималась вопросами внешней политики, в том числе проблемами стратегий влияния на общественное мнение за границей.

Как и другие выступления на съезде, по-видимому, текст доклада Радека «Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства» не проходил предварительной цензуры. Радек писал Сталину 16 июля:

Дорогой товарищ Сталин. Посылаю Вам набросок доклада на съезде писателей с просьбой указаний. <...> Я убежден, что за время, когда Вы направляете моей публицистической работой, Вы смогли убедиться в том, что я пытаюсь серьезно продумать положение и что всякое Ваше указание я пытаюсь не только выполнить, но и осмыслить [цит. по: Максименков 2003: 231].

Письмо было перенаправлено Л. М. Кагановичу и В. М. Молотову и не получило содержательного отклика. Сам доклад интересен тем, что в нем дана наиболее общая картина литературного процесса, который подчинен идее «мировой литературы». В истории литературы Радек выделял следующие этапы: литература доклассового общества (фольклор), литература классового общества (буржуазная) и современная литература. Настоящая литературная ситуация — переходный этап, начавшийся после Первой мировой войны. В нем наблюдается процесс «расслоения» «мировой литературы» на литературу «загнивающего капитализма», пролетарскую литературу, литературу колеблющихся элементов. Радек заключал:

Если уже раньше мировая буржуазия потеряла монополию в мировой литературе, ибо во всех странах начала возникать пролетарская литература, то теперь происходит раскол в самых недрах мировой литературы буржуазии [Всесоюзный съезд 1934: 302].

Исходя из убеждения в обреченности капиталистической системы, Радек развивал свою оригинальную концепцию. Он говорил о наступлении нового этапа в мировой истории, в ходе которого зарождается новая «мировая литература». Между новой «мировой литературой» и литературой предыдущего этапа нет полного разрыва. Она является продолжением, наследником буржуазной литературы. Радек перечисляет писателей прошлого: У. Шекспир, Гете, Ф. Шиллер, Дж. Байрон, Г. Гейне и «хотя бы Виктор Гюго» [Всесоюзный съезд 1934: 303]. Из сказанного очевидно, что мировая социалистическая революция и мировая социалистическая литература, по Радеку, заключали в себе наступление нового исторического этапа.

Идея глубокого прошлого «мировой литературы» подавалась в качестве того преимущества, которым обладает именно социалистическая литература, и во множестве других докладов на съезде. Главным аргументом в риторике выступавших было противопоставление СССР фашистской Германии, где сжигали книги, и буржуазному Западу. Эта антитеза тиражировалась и в последующие годы.

С. С. Динамов в своей речи назвал наиболее расхожие представления об отношении современной социалистической литературы к литературной классике:

Чудесные и мощные руки великих художников и критиков прошлого создали огромное сверкающее здание мировой литературы. И вот пролетариат, единственный наследник всей культуры прошлого и зачинатель культуры будущего, стоит на мраморной площадке этого ослепительного здания. <...> До революции призраки и туман закрывали здание мирового искусства. А теперь под солнцем социализма оно стоит во всей сказочной яркости своих красок [Всесоюзный съезд 1934: 449].

Одной из главных культурных практик, прямо связанных с идеей «мировой литературы», являлось книгоиздание. Оно обслуживало ряд политических задач, стоящих перед советской властью в 1930-е гг. К ним относились в том числе и задачи, обусловленные желанием достичь гегемонии в вопросах культуры внутри СССР, чему служили издание и перевод книг для нужд республик, входящих в состав Союза. Еще в докладе Горького прозвучали слова о том, что «советская литература не является только литературой русского языка, это — всесоюзная литература» [Всесоюзный съезд 1934: 15]. Таким образом, на пропагандистскую роль новой социалистической литературы, служившую инструментом борьбы за социалистические идеи за рубежом, ставка делалась и внутри Союза.

Объединяющая роль культуры в этот период отыгрывалась в полной мере. В выступлениях, посвященных культурной ситуации внутри союзных республик, содержались отчеты о переводах и изданиях классиков «мировой литературы», освещались проблемы издания современной социалистической литературы, в особенности русскоязычных авторов, как основного ориентира в деле построения новой литературной традиции, как образцов с точки зрения жанра и литературного мастерства для более отсталых республик. Посредством книгоиздания осуществлялась задача консолидации литератур соседних республик вокруг русской современной литературы. В этой связи провозглашалась идея необходимости переводить национальных писателей и поэтов на иностранные языки. Следует отметить некоторую иерархию в отношении республик. В рамках отбора и критики национальных литератур узконациональная проблематика ставилась в плюс «отстающим» республикам и объявлялась опорой на народные традиции. Требования же глубокого интернационального содержания предъявлялись к произведениям авторов братских Украинской и Белорусской ССР. И то, и другое обеспечивало вхождения как авторов прошлого, так и современных республиканских писателей и поэтов в круг мировых, в «мировую литературу». Горький в докладе «О советской литературе» утверждал:

Ознакомление с прошлым литературы народов Союза советских республик убеждает в том, что даже до Октябрьской революции, в условиях ужасающего национального гнета, эти народы сумели все-таки выдвинуть ряд крупнейших имен, крупнейших творцов, мастеров художественной литературы, произведения которых вошли в сокровищницу литературы всемирной [Всесоюзный съезд 1934: 14].

Для достижения мирового статуса перед советскими писателями стояли задачи творческого характера. На съезде провозглашалась необходимость создания новых типов и должного воплощения ключевых для пролетарской литературы образов. Так, Горький говорил: «О мещанстве мы писали и пишем много, но воплощения мещанства в одном лице, в одном образе — не дано. А его необходимо изобразить именно в одном лице и так крупно, как сделаны мировые типы Фауста, Гамлета» [Всесоюзный съезд 1934: 16].

Категория формы, по мнению ряда докладчиков, являлась слабым местом современной литературы. В докладе грузинского писателя М. С. Джавахишвили выдвигалось следующее утверждение:

Буржуазный Запад охвачен тревогой, являющейся признаком духовного одряхления, надвигающейся смерти. Однако в отношении формы мы все еще отстаем от него. <...> Борьба за качество есть борьба за совершенную форму. Когда советская литература овладеет этой формой, тогда и только тогда мы поднимемся до уровня мировых классиков [Всесоюзный съезд 1934: 145].

Наряду с критерием формы для достижения мирового значения перед писателями ставилась задача поиска темы. При этом провинциальность в ее выборе становилась препятствием для достижения мирового уровня, требовались темы мирового масштаба. Помимо предъявляемых советскому писателю идей литературной учебы (звучавшей еще в 1920-е гг.) и опоры на классиков для выведения литературы «на то место, которое ей принадлежит по праву, на вершины мирового искусства» [Всесоюзный съезд 1934: 208] был необходим требовательный читатель, которого также предстояло воспитать.

В выступлениях на съезде в связи с идеей «мировой литературы» можно выделить еще ряд общих мест. В первую очередь стоит отметить характерный для большинства делегатов и участников взгляд на съезд как на событие мирового значения. Так, в многочисленных обращениях и приветствиях встречаются следующие формулировки: «<...> горячо приветствуем передовой отряд мировой пролетарской литературы в лице первого всесоюзного съезда советских писателей» [Всесоюзный съезд 1934: 103], «<...> мы еще будем участниками мировых конгрессов социалистической литературы <...> мы будем пожимать руки делегатов Африки, Австралии, Южной Америки» [Всесоюзный съезд 1934: 151]. Само событие в речах выступающих позиционировалось как беспрецедентное по отношению ко всей предшествующей культуре. Также многократно высказывались суждения о съезде как о событии, переросшем рамки всесоюзного. Главный аргумент — присутствие представителей различных наций, республик и зарубежных гостей. В работе съезда приняли участие 43 иностранца — левые и сочувствующие им литераторы, такие как Л. Арагон, О. М. Граф, А. Мальро. Мировой масштаб съезда подчеркивался в прямой речи утверждением пристального внимания из-за границы и огромного влияния события на другие страны. Так, В. П. Потемкин, посол СССР во Франции, в приветствии к съезду заявлял:

Мы уверены также в том, что не только мы интересуемся вашим съездом. За ним с неменьшим вниманием следят пролетарии и революционная интеллигенция всего мира, ибо наша художественная социалистическая литература является организующим и ведущим звеном всей мировой пролетарской литературы [Всесоюзный съезд 1934: 670].

В сходном ключе и интонации высказываются и зарубежные гости. И. Ласт, левый голландский писатель, говорил:

Мы знаем, что мы еще не созрели для разрешения стоящих перед нами задач, поэтому мы счастливы возможности поучиться на вашем опыте. Советские писатели в Голландии не только известны: они являются источником воодушевления для нашего пролетариата, и Горький —

наиболее популярный писатель Голландии <...>. Как коммунистическая партия под руководством т. Сталина образует собою авангард мирового пролетариата, точно так же советские писатели являются авангардом мировой литературы. Позвольте мне еще раз передать вашему съезду революционный привет от имени трудящихся масс Индонезии, Суринама, Голландии, Фрисландии, Фландрии [Всесоюзный съезд 1934: 340].

Несмотря на торжественный, официозный характер и тон речей, советские и иностранные участники понимали, что мероприятие не является политически и творчески независимым событием. Как грядущая мировая социалистическая революция, так и «мировая литература» имели своих вождей в лице Сталина и Горького соответственно, что многократно подчеркивалось в выступлениях.

Итак, Первый съезд советских писателей в 1934 г. ознаменовал собой время бурной рефлексии — пусть и искусственно инициированной — вокруг понятия «мировой литературы». Разговор о задачах литературы и о литературе в целом без соотнесения с «мировой литературой» был более невозможен. Многие выступления и высказывания делегатов по сути своей были довольно беспредметны и имели целью пропагандировать идею о мировом первенстве советской литературы. В ходе подготовки съезда шла мощная пропаганда идеи «мировой литературы» как главной категории для восприятия литературы СССР и социалистической литературы всего мира. Таким образом, практика вписывания писателей прошлого и настоящего в круг «мировых» создавала особенное отношение к «мировой литературе»: для советского культурного сознания 1930-х гг. «мировая литература» обретала черты процесса, происходящего здесь и сейчас. Современность и классика становились вещами одного порядка.

Доклад Радека и другие выступления позволяют судить о том, что содержание понятия «мировой литературы» расширялось. Это расширение обеспечивалось тем, что широкий круг проблем во внутренней и внешней политике Союза предполагалось решать с помощью культуры. Следовательно, литературное творчество наделялось инструментальной функцией. Прослеживая историю понятия в его отношении к политической конъюнктуре

в 1930-е гг., можно сделать вывод о том, что, с одной стороны, вместе с внешнеполитическим поворотом в сторону интернационализма идея «мировой литературы» становилась эмблемой новой культурной политики Советского Союза и величия социалистического мира в целом. Так, на внешнеполитической арене под идею «мировой литературы» подвешиваются практики, связанные с задачей завоевания культурной гегемонии СССР в мире. С другой стороны, «мировая литература» распадалась на ряд элементов в соответствии с политической прагматикой внутри страны, реализуясь в книгоиздании, институциональной организации писательской среды. Идея «мировой литературы» была во многом подчинена идее власти и использовалась в борьбе за мировое признание и лояльность республик внутри Союза.

СОКРАЩЕНИЯ

Всесоюзный съезд 1934 — Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М., 1934.

Кен 2003 — *Кен О.* Карл Радек и Бюро Международной Информации ЦК ВКП(б), 1932—1934 // *Cahiers du Monde russe*. 2003. № 44. С. 135—178.

Маркс, Энгельс 1955 — *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения: В 50 т. М., 1955. Т. 4.

Максименков 2003 — *Максименков Л. В.* Очерки номенклатурной истории советской литературы (1932—1946). Сталин, Бухарин, Жданов, Щербаков и другие // *Вопросы литературы*. 2003. № 4. С. 212—258.

Эккерман 1981 — *Эккерман И.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981.

Clark 2011 — *Clark K.* Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931—1941. London, 2011.

David 2011 — *David J.* Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la «littérature mondiale». Paris, 2011.

К «археологии» перформанса Александра Вертинского: сцены из фильма «Заговор обреченных»

В настоящий момент нет ни одной известной видеозаписи концертных выступлений А. Н. Вертинского, хотя, по свидетельству артиста, в 1950-е гг. были предприняты разные попытки увековечить его знаменитые «поющие руки»¹ в действии. Например, в письме к жене Лидии Владимировне из Львова 27 сентября 1949 г., Вертинский упоминает, что, потрясенный его выступлениями оператор Мосфильма М. П. Магидсон собирается снять целый концерт на пленку [см.: Вертинский 1990: 452]. Речь идет о времени съемок фильма М. К. Калатозова на основе пьесы Н. Е. Вирты «Заговор обреченных», выпущенного в 1950 г., где Вертинский сыграл роль страстного кардинала Бирнча.

Но пока такой записи не обнаружено, и исследователь, озадаченный визуальными аспектами исполнения «печальных песенок»² Вертинского, вынужден заниматься «археологией перформанса»³, рассматривая для воссоздания целостного представления об эстрадном мастерстве, наряду с дошедшими до нас текстами, нотами, аудиозаписями, фотографиями, программками и разрозненными воспоминаниями современников, также работы артиста в кино. Между тем к такому труду подталкивают и фрагменты писем со съемок «Заговора обреченных», например от 25 сентября 1949 г., где Вертинский, в частности, утверждает, что он не удовлетворен текстами, «довольно хреново» [Вертинский 1990: 450] написанными Виртой для роли кардинала, и что, с позволения режиссера, переделает их сам:

¹ Термин В. И. Качалова, одного из ведущих актеров Московского художественного театра [см.: Щемелева 1989: 430].

² Вертинский называл «печальными песенками» или «арияетками» стихотворения, которые положил на музыку и исполнял нараспев под аккомпанемент рояля, сопровождая слова выразительной пантомимой [см., напр.: Тойвола 2015: 193].

³ Термин позаимствован у исследователей, занимающихся изучением перформативного аспекта в фольклоре [см.: Gunnell, Ronström 2013: 54—55].

<...> Мих. Конст. поручил мне написать самому текст речи о го-лоде. Я написал, он одобрил, и я уже сыграл эту сцену. Попы были в восторге от текста и сказали, что она написана с большим пониманием образа и типа кардинала и вся в католическом духе [Вертинский 1990: 452].

Или в письме от 27 сентября 1949 г.:

На новые сцены в Ужгороде М. К. меня просил тоже написать текст. Я уже сдал ему. Тоже одобрил. У Вирты ничего нет. Приходится самому все создавать. Таким образом, роль кардинала выходит на центральное место [Вертинский 1990: 452].

Цветная кинокартина «Заговор обреченных» отражает осложнение взаимоотношений между победившими во Второй мировой войне союзниками и адресована как советскому, так и восточноевропейскому зрителю. Псевдодокументальный сюжет направлен непосредственно против «плана Маршалла», американской программы, призванной содействовать восстановлению разрушенной во время войны европейской экономики. В заключении, представляющем проект министру кинематографии, констатируется:

<...> события, о которых в нем рассказывается — борьба сил прогресса и демократии против реакции, действующей по указке хозяев с Уолл-Стрита в одном из государств, освобожденных Советской Армией от гитлеровского рабства [РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Ед. хр. 54: 39].

Фильм представляет собой характерный образец кинематографии сталинского времени, точнее — так называемого послевоенного «малюкартинья»⁴, когда снимали сравнительно немного, и каждая картина должна была соответствовать

⁴ Кстати, в письме от 8 декабря 1952 г. к режиссеру С. И. Юткевичу Вертинский выражает недоумение по этому поводу: «<...> видел интересную картину в Доме кино — “Пармскую обитель” и слушал перед этим Жоржа Садуля, который говорил о трудностях французской кинематографии и о том, что поэтому ставят только сто картин в год! А мы почему-то десять — на такую страну, как наша!» [Вертинский 1990: 420].

эстетическим и политическим требованиям советской цензуры [см.: Зоркая 2006: 290]. Фильм поэтому неоднократно обсуждался, в том числе на заседаниях художественного совета Министерства кинематографии⁵. Стенограммы заседаний худсовета свидетельствуют о мытарствах Вирты и Калатозова — о том, что допуск фильма в прокат, в конечном счете зависел от некой «верхней» инстанции. Вот, например, заключительные слова председателя совета после просмотра готового фильма:

<...> нашего мнения еще в данном случае недостаточно и требуется еще более компетентная оценка этого фильма, исходя из общей политической целесообразности и необходимости <...> [РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Ед. хр. 54: 121].

Известно, что прием фильма был положительным: многие члены съемочной группы — в том числе режиссер, художник, оператор и исполнители ролей главных положительных героев, а также четыре актера, выступавшие в роли антагонистов, включая Вертинского — были удостоены Сталинской премии второй степени. Согласно воспоминаниям Т. Н. Вирты, дочери драматурга, фильм пользовался успехом также среди молодежи, которая воспринимала его как детективный, ощущала в нем «драйв», «элемент интриги», которого не было в большинстве кинолент того времени [см.: Вирта 2012: 272—273]. Надо признать, что у современного зрителя «гротескные», «карикатурные» роли антагонистов — коварного отца-социал-демократа, красавицы националистки, журналистки-шпионки, американского посла и кардинала, руководящего армией террористов-монахов в черных рясах, — также вызывают больший интерес, чем «агитационные» положительные герои.

Действие фильма происходит в 1948 г. в условной, так называемой одной из западных стран. Кстати, рабочими вариантами

⁵ Так, в письме от 28 марта 1949 г., Вертинский, прошедший режиссерские пробы на роль кардинала, пишет жене, что ожидает конечного результата после ночного заседания художественного совета [см.: Вертинская 2004: 208].

названия фильма были «Призрак бродит по Европе» [см.: Вирта 1949] и «В одной стране» [см.: Калатозов 1949а; Калатозов 1949б]. Главная героиня фильма — коммунистка Ганна Лихта, которую играет Л. А. Скопина. В сцене заседания парламента она скандирует: «План Маршалла — это план смерти! Мы не дадим набросить петлю нам на шею!»⁶ — поднимая свой кулак в знак решительности, а затем народ идет вслед за ней с тем же жестом. Агрессивный, взывающий жест «поднятого кулака» повторяется несколько раз в ходе фильма, становясь символом народной воли. На него обращали внимание и критики, которые в рецензиях нередко прибегают к описаниям подобной манеры игры, подчеркивающей различия в поведении положительных и отрицательных героев. Например, рецензент газеты «Вечерний Ленинград» очерчивает сцену речи Лихты над братскими могилами советских бойцов, где «тысячи людей поднимают руки в знак солидарности», а дальше указывает и на другого рода жестикуляцию: «Вот матерый иезуит кардинал Бирнч (А. Вертинский). Из-под его рукавов цвета крови высунулись длинные пальцы, выразительно передающие злобное смятение “святейшего отца”» [Воронов 1950].

Исследовавший изображение «западного мира» в советском кино А. В. Федоров отметил, что в «Заговоре обреченных» не только деловая лексика приверженцев социализма и СССР, но и их целеустремленные, скупые жесты и мимика противопоставлены витиеватой лексике, неприятным голосам и внешности их врагов — буржуазии и религиозных деятелей. В качестве примера исследователь приводит цитату из рецензии Р. Н. Юренева⁷, в которой известный советский киновед отмечает «изысканность» и «аристократизм» образа кардинала, «капризность» его интонаций и «изошренность жеста» [см.: Федоров 2016: 193]. Любопытно, что обороты, используемые Юрениным, в целом, избилуют

⁶ Здесь и далее цитаты и снимки кадров из доступной копии на сайте YouTube [см.: Заговор обреченных]. К сожалению, при подготовке статьи не было возможности воспользоваться авторитетными копиями фильма.

⁷ К сожалению, ссылка на рецензию Юренева в статье Федорова неточная, и нам не удалось ее проверить. Видимо, текст был опубликован в газете «Советское искусство» 27 июня 1950 г.

в отзывах о концертах Вертинского и воспоминаниях о нем: «что-то нездешнее» в его облике [см.: Вирта 2012: 273] и «барственная осанка» [см.: Ильина 1991: 207] воспринимались как типичные атрибуты артистической маски — как эстрадной, так и повседневной. Характеристики своего галантного образа артисту удалось эксплуатировать впоследствии и в других советских фильмах. В особенности же его походка, замедленные жесты и манера произношения (картавость) соответствовали роли «его сиятельства князя» в экранизации чеховской повести «Анна на шее» (1954)⁸.

Надо учесть, что роль кардинала Бирнча по своей «политической логике» намного проще, нежели роли других антагонистов и «обреченных заговорщиков» — националистов и социал-демократов. Игра Вертинского не вызывала особых сомнений художественного совета министерства кинематографии. Наоборот, стенограммы заседаний свидетельствуют о сугубо положительной оценке его работы, о том, что трактовку роли считали правильной. Однако после первого просмотра материала в августе 1949 г. некоторые члены совета задаются вопросом о возможной излишней карикатурности: «Не комикует ли Вертинский?» [РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Ед. хр. 54: 28]. Но продолжение разговора дает понять, что легенда, сознательно и планомерно созданная артистом о себе, его творческая мистификация пленяет и уважаемых товарищей. Кто-то по ходу разговора защищает подобную манерность: «Как раз Вертинский встречался даже с самим Папой⁹ <...>» [РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Ед. хр. 54: 29]. Съемки продолжались в сентябре 1949 г., а просмотр полной версии фильма состоялся в начале апреля 1950 г. Первым выступил некто Заславский:

⁸ Те, кто смотрел фильм И. М. Анненского, могут отметить, как «тактично» Вертинский в роли князя снимает перчатки, с каким вниманием он целует пальцы главной героини Анны, каким легким движением правой руки князь настоятельно просит подавать цветы.

⁹ Предположение членов худсовета следует логике многочисленных рассказов и баек, воспроизводимых Вертинским как в художественных текстах и воспоминаниях, так и в светской беседе. Однако в публикациях его воспоминаний нами не найдено указания на эту теоретически возможную встречу артиста, проведшего четверть века в эмиграции и много путешествовавшего, с Папой Римским.

Превосходно показана роль церкви, роль реакции, заговор, и т. д. Это сильная сторона фильма.

/С места: Очень хорошо играет Вертинский/.

Да, тут большое художественное мастерство... [РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 2. Ед. хр. 54: 82].

Таким образом, можно утверждать, что изменения, касающиеся роли кардинала, переделывания реплик, продиктованы не политическими коррективами худсовета, а режиссерскими решениями (где-то нужно было сократить объем фильма, где-то растянуть) и, более того, собственно исполнительским замыслом Вертинского. Следовательно, кажется возможным предположить, что в фильме запечатлены редкие имеющиеся на данный момент записи, сочетающие и жесты, и слова собственного сочинения Вертинского. Притом мы имеем здесь дело не с литургическими обрядами, ограниченными конвенциональным набором жестов, а с более свободными религиозно-церковными речевыми жанрами. Особого внимания заслуживают изменения, внесенные Вертинским в тексты двух монологических сцен.

Первая сцена — это так называемая речь о голоде. В литературном сценарии Вирты, а также в его режиссерском варианте была задумана сцена молитвы, которую кардинал должен был произносить на поле «с потрескавшейся землей» при обряде освящения земли: «Молим тебя, Господи, прости прегрешения твоего народа, даруй нам очищение душ грешных и дай рабам твоим хлеб и мир» [Вирта 1949: 9; Калатозов 1949б: 10]. В фильме же зафиксирован вариант, где кардинал на паперти собора призывает к покаянию, предается вместе с народом тихому молебну и поет заключительное славословие на латыни¹⁰.

¹⁰ Съемки этой сцены, по-видимому, состоялись 24 сентября 1949 г. В письме к жене из Львова от 25 сентября Вертинский пишет, что «вчера, с утра начались мои сцены — молебен на площади. Потом часть богослужения — по-латыни. Я тоже выучил. А накануне я провел вечер с экспертами — католическими священниками, они учили меня богослужению и молитвам, и обрядам» [Вертинский 1990: 451]. Между прочим, ситуация съемок этих сцен напоминала концерт: «И когда вчера я играл при тысячной толпе и еще большей толпе зевак — ксендзы со всего города сбежались смотреть» [Вертинский 1990: 451].

Мф. 21: 18—19; Мк. 11: 12—14, 20—26]. Стихи соединяются анафорами и связываются синтаксическим параллелизмом, благодаря инверсиям, что передает особую молитвенную интонацию. Пожалуй, стоило бы отдельно сказать несколько слов и о голосе кардинала: в течение фильма до разоблачения заговора он практически поет свои реплики — «они направлены только к торжеству веры» [Заговор обреченных], — а затем переходит от церковного речитатива в робкий шепот и злобное шипение. Сцены же под звучание органа напоминают мелодекламацию.



Рис. 1

В игре Вертинского есть и убеждающее кивание головы, и передающий надменность и лицемерие взгляд, время от времени направленный вверх лениво из-под век. В облике кардинала ощущается авторитет, вызванный, с одной стороны, благоговейной старостью, но и, с другой, безупречным облачением. По свидетельству Вертинского, ему дали возможность выбирать подлинный литургический наряд из местных музеев: герой одет в плащ, митру, на шее золотой крест, в левой руке посох. Неудивительно, что, как можно узнать из письма к жене, увидев Вертинского в образе, оказавшие на месте съемок львовские старухи крестились, приняв артиста за настоящего кардинала [см.: Вертинский 1990: 451—452].

Пожалуй, самые тонкие и создающие впечатление предельной точности детали костюма представляют собой литур-

гические перчатки (в первой рассматриваемой сцене белые, а во второй — фиолетовые) и перстень. К тому же в актерской работе Вертинского внимание обращают прежде всего движения правой руки с указательным пальцем (рис. 1) — то, как в изображениях святых, показывающим на небеса, то упрекающим народ, как «десница Божия», травестируя популярный иконописный сюжет.

В этой связи интересна и вторая сцена — «концовка проповеди» в соборе, — где кардинал, стоя на кафедре проповедника, уговаривает народ принимать помощь капиталистических стран. Изначально Виртой задумано было несколько разных сцен со священниками — в том числе встреча кардинала с Папой Пием XII в Ватикане [см.: Вирта 1949: 53]. В последующих режиссерских вариантах сценария [см.: Калатозов 1949а: 80—81; Калатозов 1949б: 86] и в самом фильме «концовка проповеди» заменяет собой несколько сцен и реплики разных представителей католической церкви, и в конечном счете сам Пий XII появляется в форме смешной фотографии среди бумаг американского посла — на ней, конечно же, Вертинский. В собственном архиве артиста мы обнаружили пять разных вариантов черновика данного текста, близких к тому, что представлено в фильме. Приводим последний из них, написанный карандашом (орфография, пунктуация, расстановка слов, перечеркивания и пробелы в транскрипции следуют оригиналу):

- 1) Спасайте души ваши от
Красного Дьявола!
- 2) Будь проклят тот, кто
будет вкушать хлеб не
благословленный церковью
нашей!
- 3) Помощь близка!
- 4) Она идет!
- 5) Она идет с Запада!
- 6) Она уже здесь с вами!

Слышите? Слышите?
Это ангелы Божьи
взыскают о душах ваших!
Это чудо спасения!
7) Примите его, яко благодать
Божью!
и да возродится свет церкви
нашей во всем мире!

Амен!
[Вертинский 1949: 29].

Рукописи Вертинского свидетельствуют, во-первых, о стилистической обработке монолога. Например, слово «амен» приводится в тексте по западноевропейской традиции через букву «Е» и без мягкого знака, и в фильме произносится с ударением на первом слоге. Во-вторых, рукописные варианты демонстрируют тенденцию к сокращению объема монолога для большей «певучести» и большего смыслового резонанса. Систематические попытки выделить пассажи текста ритмически — в последнем варианте высказывания даже пронумерованы от одного до семи с выделяющимся из основного потока «лирическим отступлением» («Слышите?» и т. д.) — сделаны, на наш взгляд, не только ради запоминания текста или легкости произношения, но и для подготовки жестов.

Во-первых, перед нами образуются легким стибанием пальцев «когти красного дьявола» (рис. 2); во-вторых — «указующий перст» (рис. 3). В-третьих, мы видим «неопределенную кучу помощи» на руках, затем тело артиста повторяет тот же жест утверждающе (рис. 4). Далее правая рука указывает на запад (рис. 5), затем эта помощь рисуется более оформлено: «она уже здесь», как упакованная на ладонях (рис. 6). «Слышите?» — левая рука на ухе, правая на груди: «слушайте сердцем» (рис. 7). Далее мы видим, как расслабленные кисти кардинала поднимаются медленно в жесте восхваления, что одновременно выглядит, будто раскрываются крылышки ангелов (рис. 8 и 9) и словно их маленькие руки складываются в молитве на католический лад (рис. 10), убеждая народ внять советам (рис. 11).



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11

Жесты кардинала, как мы пытались показать, принимают в игре Вертинского акцентированную роль: разводя руки от локтей в разные стороны, оставив плечи чаще всего прижатыми к ребрам, крутя ладони спокойно и совершая изящные движения кистями, он обращает внимание на разные детали произносимого текста. Если же в этой связи сравнить принцип возникновения жестов по отношению к тексту в фильме «Заговор обреченных» с тем, что современники писали о концертах Вертинского, нам кажется возможным прийти к некоторым выводам о системе его знаменитых «поющих рук». Например, советский театральный критик В. П. Ивинг

отметил в дневнике, что в большинстве случаев жест Вертинского носил «иллюстративный характер»: так, при исполнении песенки «Палестинское танго» артист «воздевает руки ладонями вперед, как на древних критских фресках», или, в другой песне, «упомявая о гитаре <...> пощипывает воображаемые струны» [Ивинг 2004: 271]. Последний пример, скорее всего, относится к песне «Над розовым морем» на стихи Г. В. Иванова:

И томно кружились влюбленные пары
Под жалобный рокот гавайской гитары
[Иванов 2010: 271].

Нечто подобное об исполнении песенок пишет и В. П. Нечаев, директор библиотеки Союза театральных деятелей. В статье он по памяти описывает целый ряд жестов, которые три-четыре десятилетия назад производили ошеломляющее впечатление: 1) исполняя песенку на стихи Иванова, Вертинский, «слегка покачиваясь, кружился в танце»;¹¹ 2) «То вы видели, как он держит бокал, чтобы не расплескать налитое шампанское» — слова исследователя относятся к песенке «Прощальный ужин», которая строится как тост, 3) там же кисть артиста «поднималась вверх, и вы видели восходящую на небе луну» — томную, как пленная царевна, грустную, задумчивую, бледную и безнадежно влюбленную, как в стихах Вертинского [см.: Вертинский 1990: 327]; 4) «То <артист> сидел за рулем и вел мимо вас голубую “испано-сюизу” при исполнении своего известного шаржа на западную киноактрису; и 5) «То воссоздавал перед вами образ маленькой балерины» по песенке на стихи Н. В. Грушко [см.: Нечаев 1989].

Разумеется, по сравнению со сценой, экран по-другому распределяет актерские средства; в частности, мимика Вертинского здесь, на крупных планах, лучше видна зрителю, нежели на концерте. Зрителю фильма «Заговор обреченных» дано достаточно

¹¹ В личной беседе с автором статьи 4 марта 2016 г. Нечаев объяснил, что здесь Вертинский изобразил «плечо дамы»: «<О>н (Вертинский. — *P. T.*) только вот — руки, и ты видишь, так сказать, — он танцует с женщиной, легонький какой-то поворот, плечо ты видишь».

четко наблюдать, например, как глаза молящегося кардинала «лгут», не участвуют в благоговейной молитве. В дневниковых записях, упомянутых выше, театральный критик Ивинг замечает: «Вероятно, мимика его (Вертинского. — Р. Т.) довольно оживлена, потому что первые ряды смеются во время мимических пауз» [Ивинг 2004]. В связи с этим можно предположить, что, исполняя «Маленькую балерину», немолодой уже артист не только перебирал пальцами вокруг себя очень быстро, изображая балетную пачку, но и превращался в девочку и лицом, и улыбкой. Также очевидно, что каждое концертное выступление Вертинского было уникальным событием и на подмостках осталось место для импровизации.

Вместе с тем, однако, можно заключить, что при создании образа кардинала Бирнча плодотворно использованы многие характернейшие черты перформанса Вертинского. Как нам представляется, своими «поющими руками» Вертинский схватывает отдельные детали текста, вызывающие достаточно отчетливые ассоциации и содержащие, если так можно сказать, «психологический» намек. Система жестов Вертинского, таким образом, строится на основе переноса значения «по смежности», и ее можно было бы назвать «метонимической», или точнее «синекдотической». На наш взгляд, речь идет об экономии актерского усилия и выразительных средств почти в мейерхольдовском понимании, благодаря которой Вертинский добился в своей игре точности движения, подсказывающего нужное чувство. В этих жестах, возможно, таится и ключ к пониманию его знаменитой иронии, которая, будучи приемом без формальных признаков, в свою очередь, нуждается в более основательном изучении контекста.

СОКРАЩЕНИЯ

Вертинская 2004 — *Вертинская Л. В.* Синяя птица любви. М., 2004.

Вертинский 1949 — *Вертинский А. Н.* Роль кардинала Бирнча из фильма «Заговор обреченных» // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2418 (Вертинский А.). Оп. 1. Ед. хр. 12.

Вертинский 1990 — *Вертинский А. Н.* Дорогой длиною... М., 1990.

Вирта 1949 — *Вирта Н. Е.* Литературный сценарий Николая Евгеньевича Вирты «Призрак бродит по Европе» // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2453 (Мосфильм). Оп. 2. Ед. хр. 49.

Вирта 2012 — *Вирта Т. Н.* Родом из Переделкино. М., 2012.

Воронов 1950 — *Воронов Н.* Заговор обреченных // Вечерний Ленинград. 1950. № 149 (1390). 27 июня.

Заговор обреченных — Заговор обреченных // YouTube [Электронный ресурс]. 06.06.2013. URL: https://www.youtube.com/watch?v=DktK_SV4ciE (дата обращения: 01.08.2016).

Зоркая 2006 — *Зоркая Н. М.* История советского кино. СПб., 2006.

Иванов 2010 — *Иванов Г. В.* Стихотворения. СПб.; М., 2010.

Ивинг 2004 — *Ивинг В. П.* «Я никогда не был поклонником Вертинского» // Экран и сцена. 2004. № 28—29. 6 окт.

Ильина 1991 — *Ильина Н. И.* Об Александре Вертинском // Вертинский А. За кулисами. М., 1991. С. 204—208.

Калатозов 1949а — *Калатозов М. К.* «В одной стране» / «Заговор обреченных». Режиссерский сценарий 1 вариант // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2453 (Мосфильм). Оп. 2. Ед. хр. 51.

Калатозов 1949б — *Калатозов М. К.* «В одной стране» / «Заговор обреченных». Режиссерский сценарий 2 вариант // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2453 (Мосфильм). Оп. 2. Ед. хр. 52.

Нечаев 1989 — *Нечаев В. П.* Страницы из книги Александра Вертинского // Советская культура. 1989. 18 марта.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

Тойвола 2015 — Тойвола Р. «Печальные песенки»: мимика текста // Русская филология. Тарту, 2015. [Вып.] 26. С. 193—203.

Федоров 2016 — Федоров А. В. Западный мир на советском и российском экранах (1946—2016) // Медиаобразование = MediaEducation. М.; Таганрог, 2016. № 4. С. 149—275.

Щемелева 1989 — Щемелева Л. М. Вертинский Александр Николаевич // Русские писатели, 1800—1917. М., 1989. Т. 1. С. 430—431.

Gunnel, Ronström 2013 — Gunnel T., Ronström O. Folklore och Performance Studies — en introduktion // Folkloristikens aktuella utmaningar. Gotland, 2013. S. 21—55.

Автор, наборщик, корректор и редактор в работе над прижизненными изданиями «Зависти» Ю. К. Олеши

Когда подумаешь о том, чему придется
подвергаться со стороны так называемых
внутренних редакторов, то кроме «не надо»
других слов в душе нет.

Не надо!¹

Из письма Ю. К. Олеши В. О. Перцову
[РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 631: 1]

В 1927 г., после пяти лет работы, в течение которых Ю. К. Олеша неоднократно менял список персонажей и сюжет своего произведения, наконец состоялась публикация «Зависти». Желание напечатать роман начинающего писателя — но уже известного фельетониста — возникло у главного редактора «Красной нови» Ф. Ф. Раскольникова сразу после публичного чтения произведения автором у В. П. Катаева (Мыльников переулоч, 4 — 2а):

Главный редактор был в таком восторге, что вцепился в рукопись и ни за что не хотел ее отдать <...> был неумолим и при свете утренней зари, так прозрачно и нежно разгоравшейся на расчистившемся небе, умчался на своей машине, прижимая к груди драгоценную рукопись [Катаев 2014: 426].

Еще 10 лет назад было принято считать, что той ночью Олеша читал роман, текст которого не отличался от опубликованного в «Красной нови», т. е. полагали, что Раскольников напечатал рукопись, не внося в нее никаких изменений. Однако в 2006 г. в кандидатской диссертации «Роман Ю. К. Олеши “Зависть”: история создания; опыт научного комментария» А. М. Игнатова сообщила об обнаруженном ею среди хранящихся в РГАЛИ черновиков к «Зависти» «новом варианте финальной сцены романа» [Игнатова 2006: 6].

¹ Здесь и далее сохранена пунктуация источника.

Напомним, что в хорошо знакомой читателям и появившейся уже в «Красной нови» редакции «Зависти» за эпизодом с описанием футбольного матча следуют еще три главы, и роман заканчивается монологом Ивана Бабичева с финальными словами: «Пейте. За равнодушие. Ура! За Анечку! И сегодня, кстати... слушайте: я... сообщу вам приятное... сегодня, Кавалеров, ваша очередь спать с Анечкой. Ура!» [Олеша 1956: 128].

Позволим себе целиком процитировать обнаруженный Игнатовой финальный фрагмент (на футболе), где Кавалеров видит Валу, борющуюся с ветром, и размышляет о ее недоступности, затем следует такая сцена:

Платье ее бежало — точно писало по ветру.

Она узнала его. От смущения она разом как бы отекала, у нее припухли лунки под глазами.

Кавалеров ударил ее по лицу.

Голова ее дернулась от удара. Медальон взлетел с шеи, вспорхнул и зацепился в волосах, как золотая миндалина.

Кавалеров схватил ее за волосы и рванул к себе. Медальон попал к нему в ладонь, он дернул цепочку, натянув ее и почти видя мгновенно возникающий на Валиной шее след, похожий на резинку.

Пока Валя падала, он успел запустить пальцы под рукав ее, на плече, — и она повисла. Он поддержал ее другой рукой, чувствуя складность ее, и разорвал платье.

Он поднял ее, накинув ее на лицо, — с рыданием встречая щеками, носом, яблоками глаз, губами, каждой порой своей чистоту ее откровенного тела [РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 18: 107—108].

На этом, по мнению Игнатовой, заканчивался роман, однако единственное основание для такого вывода — то, что на этом месте посередине листа заканчивается машинопись. Для признания сцены финальной этого недостаточно, и мы решили привлечь дополнительный источник, который мог бы дать хотя бы косвенное подтверждение этой версии. Обнаружить такой источник не составляет труда: в РГАЛИ сохранился набросок письма Олешки к «истинному» редактору Раскольникову (И. Б. Озерная и Игнатова полагают, что «Зависть»

планировал опубликовать А. К. Воронский, в то время уже отошедший от дел в редакции «Красной нови»). Из этого письма следует, что Олеша хотел напечатать свой роман без изменения финала, в котором, как мы видели, он отдавал Валю в руки Николая Кавалерова, однако редактор настоял на переработке текста. Олеша пишет:

Многоуважаемый
Федор Федорович!

Я сделал кое-какие исправления. Но снова взываю к Вам: примите все-таки первую редакцию вещи — с тем концом, который был у меня (со сценой на футболе). Я готов защищаться как угодно, готов (текст не дописан автором. — А. К.) [РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 641: 1].

Таким образом, мы видим пример первого вмешательства в текст романа со стороны одного из участников издательского процесса — редактора. Отметим, что в РГАЛИ хранится рукопись, на титульной странице которой Олеша ставит датировку: «Полный черновик Зависти 1927 Февраль — Июнь — Москва» [РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 17], — а также процитированная выше машинопись [см.: РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 18], тексты которых несколько отличаются как друг от друга, так и от опубликованного в «Красной нови». Эти отличия описаны в диссертации Игнатовой, поэтому останавливаться на них здесь не имеет смысла. Скажем лишь, что других работ, в которых хотя бы упоминались проблемы текстологии прижизненных изданий «Зависти», не существует.

Через год после публикации в «Красной нови» роман выходит отдельной книжкой с рисунками Н. И. Альтмана в издательстве «Земля и фабрика», причем благодаря хорошему спросу книгу вскоре пришлось допечатать. Мы можем утверждать, что первое издание, *Олеша 1928а*, вышло не ранее 12 января и не позднее 14 февраля 1928 г. тиражом 6 000 экземпляров, а второе, *Олеша 1928б*, — не ранее 20 мая тиражом 4 000 экземпляров². Второе издание явилось реакцией на дефицит первого и никак от него не отличалось. В финале романа здесь, как и в последующих изданиях, воспроизводится

² Издания *Олеша 1928а* и *Олеша 1928б* стереотипные, поэтому далее сокращение *Олеша 1928а* отсылает к любому из этих изданий.

текст, опубликованный в «Красной нови», т. е. Олеша больше не возвращался к первоначальному замыслу концовки.

Для этого первого отдельного издания в 1928 г. была осуществлена множественная стилистическая правка текста, произведенная, вероятно, самим Олешей. Однозначно судить о том, кому принадлежала эта правка, мы все-таки не можем, поскольку не сохранилось авторских или корректорских рукописей, гранок или каких бы то ни было обсуждений правки в переписке Олеша с сотрудниками различных издательств. Здесь же заметим, что это относится и ко всем последующим изданиям.

Среди таких примеров стилистической правки, как замена одного слова другим, более благозвучным («Ничто не предсказывало скандала» — «...не предвещало скандала»), можно обнаружить множество весьма интересных случаев. Приведем один пример. В самом начале романа есть следующая сцена:

Гарун-аль-Рашидом посетил он (Андрей Бабичев. — А. К.) одну из кухонь в украинном, заселенном рабочими доме. Он увидел копоть и грязь, бешеные фурии носились в дыму, плакали дети. На него сразу набросились. Он мешал всем — громадный, отнявший у них много места, света, воздуха. Кроме того, он был с портфелем, в пенсне, элегантный и чистый. И решили фурии: это, конечно, член какой-то комиссии. Подбоченившись, задирали его хозяйки [Олеша 1956: 29].

В черновиках к роману и в *Олеша 1927* сохранилось опущенное здесь предложение, в котором заострялась социальная проблематика 1920-х гг.: «И решили фурии: это, конечно, член какой-то комиссии. А комиссии только обещают, и не дают. Подбоченившись, задирали его хозяйки» [Олеша 1927: № 7, 66]. Точно определить, является ли этот случай примером цензурной, автоцензурной или стилистической правки, не представляется возможным.

Стоит отметить, что в *Олеша 1928а* и во всех последующих изданиях не воспроизведены названия двух частей романа: «Записки» и «Заговор чувств». Кроме того, здесь существенно переработан лишь один эпизод — сцена пира Андрея Бабичева о случае выпуска им нового сорта колбасы с риторическим обращением к «новому Тьеполо»:

<i>Олеши 1927: № 7, 83</i>	<i>Олеши 1928а: 38—39</i>
<p>Новому Тьеполо только и нужно было бы увидеть пир этих четырех. Лучших пирующих персонажей для увековечения новой эпохи, чем эти четыре, не стоило бы и отыскивать. Они сидели под яркой стосвечевой лампой вокруг стола, оживленно беседующие и показывающие кто профиль, кто фронтон своей фигуры, один без пиджака в лионезовой сиреневой сорочке (Бабичев), другой — в широком, как бассейн, крахмальном воротнике (Шапино) — кто в чесуче, кто в виде рыбака — в сетке, придающей молодому корпусу женственную таинственность очертаний.</p> <p>И будущий посетитель музея, остановившись перед полотном, изображающим «пир хозяйственника», долго ломал бы голову над тем, каков характер беседы, о чем с таким вдохновением говорит этот тучный гигант в синих подтяжках, держа на вилке кружок колбасы, которому давно пора исчезнуть во рту говорящего, и который никак не может исчезнуть, потому что говорящий слишком увлечен своей речью.</p>	<p>Новый Тьеполо! Спеши сюда! Вот для тебя пирующие персонажи... Они сидят под яркой стосвечевой лампой, вокруг стола, оживленно беседуют. Пиши их, новый Тьеполо, пиши «Пир у хозяйственника»!</p> <p>Я вижу полотно твое в музее. Я вижу посетителей, стоящих перед картиной твоей. Они ломают голову, они не знают, о чем с таким вдохновением говорит написанный тобою тучный гигант в синих подтяжках... На вилке держит он кружок колбасы. Уже давно пора исчезнуть кружку во рту говорящего, и он никак не может исчезнуть, потому что говорящий слишком увлечен своей речью. О чем говорит он?</p>

Впоследствии «Зависть» перепечатывалась девять раз, в том числе единожды за границей. Все дальнейшие издания романа в той или иной степени отражают вариант *Олеши 1928а*, и среди них, кроме *Олеши 1928б*, есть еще несколько случаев стерео-

типного его воспроизведения, а именно: *Олеша 1929б*, *Олеша 1930*, *Олеша 1931а* и *Олеша 1931б*. Следовательно, нас интересуют только семь прижизненных изданий: *Олеша 1927*, *Олеша 1928а*, *Олеша 1929а*, *Олеша 1933*, *Олеша 1935*, *Олеша 1936* и *Олеша 1956*.

Текстуальные расхождения нестереотипных прижизненных изданий можно разделить на две группы:

- а) 78 очевидных опечаток,
- б) 297 собственно разночтений, признать которые опечатками не представляется возможным.

Среди исправленных к 1956 г. опечаток, речь о которых здесь не пойдет, все же есть одна настолько пикантная, что мы не можем не включить ее в обзор. Конечно, в романе, начинающемся с эпатирующей читателя фразы: «Он поет по утрам в клозете», — можно встретить что угодно, но *Олеша* планомерно и тщательно работал над стилем своего произведения, и все же, думается, он по достоинству оценил бы реплику Кавалерова, произнесенную в пивной в пылу негодования: «Ваше лицо представляет собой упряжку. Щеки стянуты морщинами, — и не морщины это, а вожжи; подбородок ваш — вол; нос — возница, больной проказой, а остальное — поклажа навозу...» [*Олеша 1929а*: 11]. Конечно, здесь подразумевается раздельное написание последнего слова: «на возу», которое было восстановлено лишь в *Олеша 1935*.

В результате сопоставления текстов обозначенных семи изданий нами были выявлены 32 опечатки, не исправленные при подготовке последней прижизненной публикации или допущенные непосредственно в *Олеша 1956*. Заметим, что большая часть всех опечаток тем или иным образом оказывается связанной с «чудотворцем XX века» Иваном Бабичевым. Многие из них представляют интерес, поскольку порой способны изменить смысл фразы на прямо противоположный. Так, в четвертой главе второй части романа Иван Бабичев говорит Кавалерову: «Вам повезло. Вы не знаете в лицо завоевателя. У вас есть конкретный враг. И у меня тоже» [*Олеша 1956*: 94]. Вставка частицы «не», которой ранее не было ни в одном издании, делает это предложение контекстуально бессмысленным и требует исправления.

В пятой главе первой части Иван Бабичев впервые появляется в романе, приходит под балкон к своему брату. В *Олеша 1956* читаем слова Кавалерова: «Он (Андрей Бабичев. — А. К.) выходит на балкон. Я подхожу к окну. Оба мы смотрим на улицу. Темнота. Только окнами кое-как освещена мостовая. Посредине стоит маленького роста широкоплечий человек» [*Олеша 1956*: 37]. Казалось бы, ничего странного в этом отрывке нет, однако если мы обратимся к предшествующим последней прижизненной публикации изданиям, то обнаружится, что в *Олеша 1933* герой почему-то называется «широконогим». Такой вариант возник вследствие неверно прочитанного в *Олеша 1928а* и *Олеша 1929а* «широконький» (в *Олеша 1927* — «широкенький»).

Интересная история связана и с героиней вставной новеллы о «скромном полевом колокольчике» Лилей Капитанаки, фамилию которой рассказчик Иван Бабичев поначалу никак не может припомнить:

Студент, по фамилии Шемиот, ухаживал за барышней... а вот хуже — барышниной фамилии не помню... Позвольте... позвольте... скажем, Лиля Капитанаки звали барышню, по-козьи стучавшую каблуками [*Олеша 1956*: 77].

Синтаксическая конструкция «а вот хуже — барышниной фамилии не помню...» вызывает некоторое недоумение. В *Олеша 1929а* обнаруживаем следующий пассаж: «а вот хуже барышниной фамилии не помню...». Очевидно, корректор *Олеша 1956* хотел избежать иллюзии оценочного суждения героя и поставил тире. В действительности, конечно, Иван Бабичев не имел ничего против фамилии Капитанаки: в *Олеша 1928а* этот фрагмент имеет вид «а вот уже барышниной фамилии не помню...», а в *Олеша 1927* — «а вот уж барышниной фамилии не помню...».

При переиздании романа метаморфозы происходили и с Андреем Бабичевым (конечно, не без участия в сюжете его брата). Поднимаясь на трибуну «Четвертака» в другой вставной новелле («Сказке о двух братьях»), он «двигался над толпой, очень цветной и блестящей, вроде как жестяной, похожей

на электрическую фигурку» [Олеша 1956: 104]. При обращении к претекстам оказывается, что средний брат Бабичев здесь «поблек». Процитированный вариант появился в *Олеша 1933* и был повторен во всех последующих изданиях, однако в *Олеша 1927* — *Олеша 1929a* находим: «Бабичев двигался над толпой очень цветной и блестящий, — вроде как жестяной — похожий на электрическую фигурку» [Олеша 1927: № 8, 2]. Вследствие изменения написания (вместо «жестяной» — «жестяной») возникла неоднозначность, а трансформация пунктуации («...двигался над толпой, очень цветной и блестящий...») лишь подкрепила возникший перенос качеств героя на толпу.

Не мог не повлиять Иван Бабичев и на своего ближайшего сподвижника, Николая Кавалерова. Читатель, взявший в руки издание *Олеша 1929a* и ознакомившийся с текстом седьмой главы второй части, наверняка должен был удивиться, прочитав следующий отрывок, в котором оба персонажа пришли наблюдать за Валею из укрытия и увидели приближающегося «великого колбасника, кондитера и повара»:

Он отряхнул и побежал вдоль глухой стены в обратную сторону от амбразуры, пачкая плечо о камень.

— Куда вы! — звал его Иван. — Куда вы удираете, подождите!

«Он громко кричит! Они слышат! — ужасался Кавалеров. — Они меня увидят!»

Действительно, за стеной стало резко тихо. Там прислушивались. Иван догнал Кавалерова.

— Слушайте, милый мой... Видели? Это мой брат! Видели? Володя, Валя... Все! Весь лагерь... Подождите, я сейчас влзу на стену и обругаю их... Вы испачкались, Кавалеров, как мельник! [Олеша 1929a: 87].

Что отряхнул Кавалеров? Почему он снова испачкался? Для того чтобы как-то исправить эти противоречия, наборщик (или корректор, или редактор) *Олеша 1933* заменяет «отряхнул» на «отряхнулся», сохранившееся вплоть до *Олеша 1956*, однако пролить свет на истинное положение дел помогают тексты изданий *Олеша 1927* и *Олеша 1928a*. В действительности Кавалеров не отряхнул и снова испачкался и даже не отряхнулся — он «отпрянул».

Рядом с Иваном Бабичевым даже предметы меняли свои свойства. Например, освежеванная виолончель стала «освеженной» [Олеша 1956: 93], однако мы не можем более позволить себе так подробно описывать все опечатки, выявленные в текстах прижизненных изданий. Приведем лишь еще несколько интересных случаев:

Напечатано		Следует	
Что	Где (ч./гл.)	Что	По изд.
Вы, сидящие справа под пальмочкой, — урод номер первый.	1/IV Олеша 1929а — Олеша 1956	сидящий	Олеша 1927, Олеша 1928а
Головы и бараньи ножки... перерабатываются на... кости разнообразных изделий...	1/VII Олеша 1933 — Олеша 1956	кости <u>для</u> разнообразных изделий	Олеша 1927 — Олеша 1929а
Вот я стою на высотах, озирая сползающую армию! Ко мне!	2/II Олеша 1929а, Олеша 1933, Олеша 1956	сползающуюся	Олеша 1927, Олеша 1928а
Сползайте, воинство!	2/II Олеша 1956	Сползайся	Олеша 1927 — Олеша 1936
Гецкэ... погнал мяч... высчитывая скорость направления и срок удара.	2/VIII Олеша 1929а — Олеша 1956	<u>скорость</u> , направление и срок	Олеша 1927, Олеша 1928а
Ну! — невольно и удивленно крикнул Бабичев.	2/IX Олеша 1956	недовольно	Олеша 1927 — Олеша 1936

Среди разночтений, которые мы не можем признать несомненными опечатками, поскольку они не вызывают контекстуального конфликта значений, выделяется характерное явление, заслуживающее особого внимания; оно отражено главным образом

в *Олеши 1929а*. Мы условно называем это явление борьбой с суффиксами, которая в подавляющем большинстве случаев представляет собой относительно последовательное исключение из текста диминутивов: в 10 случаях из 17 здесь «человечек» заменяется на нейтральное слово «человек», причем в девяти из них речь идет об Иване Бабичеве. Возможно, это автоматическая замена наборщика по аналогии, поскольку слово «человек» в тексте встречается довольно часто. Возможно также, что это политика редактора, стремящегося к так и не достигнутому единообразию, однако сведения о его работе и личности пока не обнаружены. При анализе общей картины разночтений по *Олеши 1929а* у нас сложилось мнение, что наборщик «Зависти» заменял незнакомые слова и выражения на более понятные: «куб люка» на «клуб люка», «линейного рабочего» на «литейного рабочего», «купы листвы» — «куполы листвы»; вспомним и про «отпрянул», замененное здесь на «отряхнул»...

Кроме того, в *Олеши 1929а*, возможно, в рамках все той же борьбы с суффиксами, еще в одном случае «розовая ладонь» заменяется на «розовую ладонь». В *Олеши 1933*, экземпляр которого, вероятно, Олеша относил в Публичную библиотеку 10 января 1956 г. с просьбой набрать по нему текст «Зависти» для «Избранных сочинений» [см.: РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 672: 11], также есть случаи борьбы с суффиксами, однако они непоследовательны и, скорее всего, являются ошибками наборщика. Приведем полный список: «из городка» — «из города», «картинка» — «картина» (в значении «зрелище»), «в кастрюльке» — «в кастрюле» и «перекладинками» «перекладинами». Только в *Олеши 1936* встречается одинокая, не отраженная в других изданиях замена «человечка» на «человека», однако, по всей видимости, это случай очередной ошибки наборщика. Повторим, что поскольку не сохранилось рукописей, отражающих правку или ее отсутствие, эти рассуждения остаются, к сожалению, гипотетическими.

Кроме того мы можем смело выделить очевидные случаи вмешательства корректоров — в первую очередь это относится к двум предпоследним прижизненным изданиям *Олеши 1935*, *Олеши 1936*, над которыми корректоры точно трудились: их имена указаны в вы-

ходных сведениях. Приведем примеры таких случаев в таблице.

Гл. ³	1 <i>Олеша</i> 1927	2 <i>Олеша</i> 1928а	4 <i>Олеша</i> 1929а	9 <i>Олеша</i> 1933	10 <i>Олеша</i> 1935	11 <i>Олеша</i> 1936	12 <i>Олеша</i> 1956
II	печь все хлеба	1	1	1	1	хлебы	1
II	объединит все... примуса	1	1	1	примусы	9	1
III	ищет в этажерке	1	1	1	на этажерке	9	1
IV	самоуничжение	1	1	1	1 ⁴	самоуничжение	1
IV	лицом на решетке	1	1	1	решотке	9	1

С последним прижизненным изданием ситуация осложняется тем, что переписка с редакцией сохранилась (один из примеров мы приводим в эпиграфе к этой статье), и из нее следует, что Олеша обсуждал правку с редактором Перцовым, а значит, возможно, давал свое согласие на какие-либо изменения в тексте. Однако словам и решениям автора также не всегда следует доверять.

В целом все описанные и не описанные здесь разночтения настолько мелкие, что можно признать их возникновение результатом ошибок наборщиков или не всегда оправданного вмешательства корректоров, однако такое решение предстоит

³ Все примеры из первой части романа.

⁴ В тексте, как и в *Олеша 1927*, — «самоуничжение», однако в списке опечаток, приложенном к изданию, указано, что следует читать «самоуничжение».

принимать непосредственно издателю произведения. Нашей же задачей на данный момент было формирование списка разночтений и указание на проблемы, с которыми может столкнуться исследователь, решивший заняться установлением основного текста романа «Зависть».

СОКРАЩЕНИЯ

Олеша 1927 — *Олеша Ю. К. Зависть // Красная новь. 1927. № 7. С. 64—101; № 8. С. 3—46.*

Олеша 1928а — *Олеша Ю. К. Зависть. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928. 144 с., 6 000 экз.*

Олеша 1928б — *Олеша Ю. К. Зависть. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928. 144 с., 4 000 экз.*

Олеша 1929а — *Олеша Ю. К. Зависть. М.; Л.: Земля и фабрика, 1929. 104 с. (Б-ка совр. писателей; № 5).*

Олеша 1929б — *Олеша Ю. К. Зависть. М.; Л.: Земля и фабрика, 1929. 144 с.*

Олеша 1930 — *Олеша Ю. К. Зависть. 2-е изд. М.; Л.: Земля и фабрика, 1930. 144 с.*

Олеша 1931а — *Олеша Ю. К. Зависть. 3-е изд. М.; Л.: ОГИЗ, 1931. 125 с.*

Олеша 1931б — *Олеша Ю. К. Зависть. Берлин: Книга и сцена, 1931. 141 с.*

Олеша 1933 — *Олеша Ю. К. Зависть. М.: Советская литература, 1933. 164 с.*

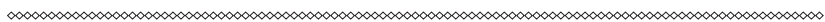
Олеша 1935 — *Олеша Ю. К. Зависть // Избранное. М.: Гослитиздат, 1935. С. 11—123.*

Олеша 1936 — *Олеша Ю. К. Зависть // Избранное. М.: Гослитиздат, 1936. С. 11—123.*

Олеша 1956 — *Олеша Ю. К. Зависть // Избранные сочинения. М.: Гослитиздат, 1956. С. 25—128.*

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

Андрей Кокорин (Санкт-Петербург)



Игнатова 2006 — *Игнатова А. М.* Роман Ю. К. Олеси «Зависть»: история создания; опыт научного комментария: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.

Катаев 2014 — *Катаев В. П.* Алмазный мой венец. М.: ПРОЗАиК, 2014.

«Чайка» А. П. Чехова в интерпретации А. В. Эфроса: сценический и драматический тексты

В истории литературы известны примеры, когда авторы меняли тексты своих произведений после просмотра спектакля или разговора с режиссером. Взять хотя бы судьбу пьесы А. В. Вампилова «Прощание в июне» или сценариев К. Занусси. В книге Н. С. Тендитник «Александр Вампилов» читаем:

Драматург смог побывать на большинстве премьер «Прощания». Общение с театром многое дало ему. Различные варианты режиссерских и актерских толкований пьесы вызвали потребность шлифовать текст. (Писатель, по свидетельству жены Ольги Михайловны, оставил около семнадцати вариантов) [Тендитник 1979: 29].

Занусси, издавая собственные сценарии, признается, что внес в них отдельные изменения в соответствии со снятыми фильмами, и при этом сохранил сцены, которые в фильмах не вошли [Zanussi 1978: 6]. «Более чистые случаи “вторичности” текста характерны, например, для театра *commedia dell’arte* или для театра так называемого “второго авангарда” (60-е годы нашего столетия)» [Фарыно 1980: 230].

Приведу пример, имеющий непосредственное отношение к писателю, о котором далее пойдет речь. К. С. Станиславский, работая над спектаклем «Вишневый сад», сказал А. П. Чехову, что его не удовлетворяет конец второго акта (разговор Шарлотты Ивановны с Фирсом: снижается тональность спектакля!). «Он, — вспоминал об этом разговоре Станиславский, — побледнел <...> но ответил: “Сократите”» [Станиславский 1988: 345]. И Чехов опубликовал пьесу в соответствии с рекомендацией режиссера. Так «Вишневый сад» публикуется и поныне.

Проведенное мной исследование затрагивает сферу взаимодействия двух видов искусств (словесного и театрального) и призвано продемонстрировать междисциплинарные возможности текстологии, которые используются гораздо меньше, чем

собственно литературоведческие. Кроме того, драматический и сценический тексты «Чайки» Чехова в интерпретации А. В. Эфроса никогда прежде не сравнивались. Речь пойдет о постановке 1966 г. в Московском театре имени Ленинского комсомола.

Основным материалом для работы стали авторский текст «Чайки» и недавно опубликованные архивные источники [см.: Эфрос 2010]. В результате анализа удалось решить по сути «археографическую» задачу и впервые реконструировать словесный эквивалент не дошедшего до нас спектакля (запись постановки не сохранилась).

По утверждению В. Е. Хализева, «именно режиссура осуществляет синтезирование искусств на сцене. Режиссер-постановщик — это дирижер такого оркестра, который состоит из деятелей разных видов искусства, а не из одних только актеров» [Хализев 1978: 170]. В сценическом воплощении драмы можно выделить воспроизводящее и творческое начала. Важно сохранить не только стилевое, но и содержательное соответствие между постановкой («режиссерской партитурой») и литературным произведением. Как сказал бы текстолог, не исказить текст. Однако это соответствие не является тождеством, поскольку задачи у писателя и режиссера не совпадают, а различие их творческих индивидуальностей неустранимо. Роль режиссера, в частности, особенно ощутима в работе с рамочными компонентами текста, в которых авторская речь присутствует непосредственно.

Однажды Г. А. Товстоногова спросили, кому он больше доверяет при постановке спектаклей — драматургу или себе? Режиссер ответил: «Пьесе. Начинаю снова и снова, пока не добьюсь нужного результата» [Лордкипанидзе 1984: 8]. Здесь перед нами пример следования режиссера за авторским текстом. А вот слова Эфроса, который как-то обмолвился: «Про что “Чайка” — я не знаю» [Сидоров 2011: 8]. «Как будто, — говорит он, — живет среди нас большой писатель. Он принес в наш театр свою новую пьесу “Чайка”. И мы ставим ее первыми и вообще впервые! Без привычных штампов лирического “паузного” спектакля. Без многочисленных наслоений “чеховщины”. Действительно. Активно» [Евсеев 1966: 3]. Впоследствии спектакль, поставленный Эфросом, назовут «античеховским». Важно понять почему.

Напомню, что текст Чехова начинается с ожидания: в приусадебном саду беседуют Маша и Медведенко. Сценический текст оказывается динамичнее. По замыслу режиссера, «первый акт начинается не с Маши Медведенко, а с Треплева» [Эфрос 2010: 131]. Таким образом, в первом действии режиссер сразу знакомит зрителя с главным героем, который «вбегает на сцену, долго ходит по ней, желая сосредоточиться» [Эфрос 2010: 131]. Далее Эфрос вводит Машу, которая «почти нахально показывает свою любовь к Треплеву» [Эфрос 2010: 131]. Режиссер объясняет это тем, что ему, в отличие от Чехова, главное показать «мещанину страстей», где нет места тишине.

Еще одно важное отличие касается сцены знакомства Нины и Тригорина. Если у Чехова она занимает несколько реплик и пару ремарок, то у Эфроса — это «бессовестно» долгая сцена. «Жутко стало от такой паузы», — объясняет режиссер. Ее прерывает Доктор Дорн. Вот замечание Эфроса: «Если все сцены осмысления будут экономны, они будут иметь колоссальную значимость» [Эфрос 2010: 136]. Сцена с Машей и Дорном — это оценка и логическое завершение предыдущей картины: «Маша как бы говорит Дорну: скажите, что я должна делать, скажите — что? А Дорн отвечает — что вы спрашиваете, откуда я знаю. На таком непонятном финале кончается первый акт» [Эфрос 2010: 137].

Второе действие, по мнению режиссера, должно начинаться не с паузы, создающей настроение, а с демонстрации остервенелости каждого героя по своему поводу. Таким образом, весь второй акт Эфрос сводит к развязке первого. Но и по Чехову, перед нами последствия предшествовавших событий: разговор персонажей о непонятом спектакле и произошедшем после него. Здесь режиссер идет за чеховским текстом и не дает места своему воображению. Единственное, что он себе позволяет, — это указание на то, что у героев в руках будут шары для крокета, и, разговаривая, они все время будут ими орудовать. Все происходящее «будет сопровождаться ударами деревянных молотков по крокетным шарам — жесткий аккомпанемент к жизни героев» [Эфрос 2010: 140]. Таким образом Эфрос

пытался донести до зрителя, что «никакого чеховского “пленэра” и поэзии нет» [Эфрос 2010: 140].

В этой связи обращает на себя внимание сцена прихода Шамраева с Полиной Андреевной. Аркадина просит у него лошадей, а он отказывает. Эфрос отмечает, что

<...> в «Чайке» делают так: до приезда Шамраева — тишь, жара, потом он приходит, комедийно шутит, ему отвечают тем же, и ничего не понятно. А у Чехова железобетонная логика. Они все живут ужасающе, и у Шамраева выплескивается все, чем он живет, в сцене с лошадьми: «Уйду к черту, какие лошади. Ищите себе другого управляющего» [Эфрос 2010: 156].

В конце второго акта режиссер дает зрителю понять, что завершился цикл. Люди сходятся и расходятся, нужно сделать так, чтобы зритель думал, что же будет дальше, хотя сюжет он прекрасно знает. По Эфросу, все должно быть так, «будто мы не знаем, что это Чехов. Мы дышим, а там — будь что будет» [Эфрос 2010: 143].

В третьем действии чеховской пьесы герои уезжают. Для Эфроса важно выразить тот нерв, который проходит через каждого персонажа. Он приводит пример постановки в театре Моссовета, где этот отъезд прекрасно изображен на сцене с помощью декораций, диалогов, но игра артистов не возбуждает зрителя и оставляет равнодушным:

Я думаю, Чехова надо ощутить, как дуновение ветерка, а не массив. Можно играть отъезд, а может быть, отъезд у них в крови, в пульсации ее. Уносят вещи, все мешает, а Маша хочет Тригорину все-таки успеть все сказать про себя. Вот это — успеть — и есть отъезд, отъезд в крови, а не театр [Эфрос 2010: 146].

Таким образом, режиссеру нужно донести до зрителя, что буквально через мгновение все будет потеряно безвозвратно. По Эфросу, в этой сцене нет ничего общего с чеховской атмосферой «лирического прощального разговора»:

Что будет, если точно следовать Чехову, всем его ремаркам? Входят Медведенко и Маша. Маша зовет Треплева. Его нет. Пауза. Маша и Медведенко перекидываются несколькими репликами. Опять пауза и т. д. Как это ни странно, но такое решение сейчас совершенно невозможно. Оно будет лобовым и примитивным. С нашей точки зрения, это будет иллюстрация: прошло два года, и все несчастливы [Эфрос 2010: 146—147].

Главное событие в четвертом действии — это разговор Нины и Треплева, который не должен выглядеть завершенным, иначе, как полагает режиссер, получится «мораль маленькая, удобопонятная». Эфрос стремится передать какое-то вечное беспокойство, движение и больше всего боится показать банальную картину, которая случилась спустя два года, «лобовой», «примитивной»:

Не нужно ничего отыгрывать: ни приезд Аркадиной, ни отказ Шамраева дать лошадей Медведенко. Они не знают, что с ними происходит, как никто этого не знает. День за днем, день за днем люди живут этой жизнью. Ни в одном моменте нет статики. Это непрерывное промежуточное пространство» [Эфрос 2010: 157].

Для достижения своей цели Эфрос отходит от чеховских ремарок. Необходимо было такое режиссерское решение, чтобы всеобщее несчастье обнаруживалось без пауз и моментов осмысления. Как отмечали свидетели, на репетициях «Чайка» постепенно, методом проб и ошибок, превращалась «в острый, парадоксальный спектакль, до болезненности нервный спектакль» [Сидоров 2011: 8].

Итак, даже эти примеры показывают, как чеховский текст, легший в основу «режиссерской партитуры» Эфроса, не меняя своего автора, начинает выражать чужой («античеховский») замысел. Замечу, что задача реконструировать словесный эквивалент спектакля сохраняет актуальность не только тогда, когда запись спектакля не сохранилась, как в рассмотренном случае.

Сценический текст чеховской пьесы обладает не меньшей культурной памятью, чем драматический. Ведь язык, по замечанию У. Эко, «способен описывать и исчезающие и несуществующие вещи» [Эко 2011: 7].

Реконструкция и анализ «сценического текста» пьесы имеют значение с театроведческой точки зрения для понимания режиссерского замысла, имевшего новаторский для своего времени характер. В последнее время публикация режиссерских дневников и записей репетиций приобрела актуальность¹. И это неслучайно. Для полного уяснения режиссерского замысла нужен текст, который дает понимание того, что скрыто от глаз зрителя и не передается только аудиовизуальными средствами. Эфрос, интерпретируя «Чайку», задался целью поставить спектакль от лица Тrepлева: «Мы будем играть с точки зрения Тrepлева, но не Тrepлева в пьесе, а Тrepлева в сегодняшней жизни» [Эфрос 2010: 122]. Получилась современная для зрителя 1960-х гг. история, увиденная «молодым дарованием», с его муками творчества и тягой к познанию, не признанного, ищущего свое место в жизни.

Что касается авторского замысла, то, по замечанию В. Б. Катаева, «Чайка» — это «пьеса о людях, в чьих судьбах неотделимы искусство и любовь», и она «немыслима и без литературных предшественников, скрытых и явных сюжетных и характерологических цитат» [Катаев 1982: 16]:

Снова, как в 1889 году в «Скучной истории», теперь, в 1895 году, в «Чайке» Чехов обращался к сверстнику своей литературной молодости, который безнадежно отстал как художник и все-таки навсегда остался «милым Жаном». В симфонии «Чайки» прозвучала вариация на тему Леонтьева (Щеглова) — его произведения и его собственной судьбы. Это сравнение позволяет лучше понять глубину охвата жизни в пьесе Чехова. <...> Чеховская «Чайка», в которой у каждого героя своя драма, явная или скрытая, говорит об общих закономерностях жизни. Ведь главное у Чехова не отрицание общих законов, а утверждение того, что их реализация проходит по меридианам единичных судеб [Катаев 1982: 18].

Опыт Эфроса обладает не только исторической, но и практической ценностью для режиссеров, изучающих способы адаптации литературного материала к сцене. Без его учета

¹ См., напр.: Товстоногов 2016.

профессиональный разговор о современных и будущих постановках «Чайки» непредставим.

В литературоведческом же отношении сравнение сценического и драматического текстов интересно, во-первых, для изучения особенностей интерпретации художественного произведения режиссером (как вид творческой рецепции), а во-вторых, для изучения истории текста (ведь важно не только его литературное бытование, но и театральная трансформация), следствием чего становится неизбежный выход в контекст. Привлечение собранных по периодике рецензий о премьерном спектакле Эфроса в Вильнюсе может вывести нас от текстологического к историко-функциональному изучению литературы. Но это уже другая тема, заслуживающая отдельного изучения.

СОКРАЩЕНИЯ

Евсеев 1966 — *Евсеев Б.* На пути к Чехову // Московский комсомолец. 1966. № 133.

Катаев 1982 — *Катаев В. Б.* Спутники Чехова // Чехов и его литературное окружение. М., 1982.

Лордкипанидзе 1984 — *Лордкипанидзе Н.* Несколько часов с Георгием Товстоноговым // Литературная газета. 1984. № 32.

Сидоров 2011 — *Сидоров Е.* Репетирует Эфрос // Литературная газета. 2011. № 35.

Станиславский 1988 — *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1988. Т. 1: Моя жизнь в искусстве.

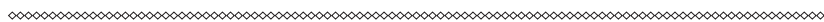
Тендитник 1979 — *Тендитник Н. С.* Александр Вампилов. Новосибирск, 1979.

Товстоногов 2016 — *Георгий Товстоногов.* Репетиции / Сост. С. Лосев. СПб., 2016.

Фарыно 1980 — *Фарыно Е.* Введение в литературоведение. Катовице, 1980. Ч. 2.

Хализев 1978 — *Хализев В. Е.* Драма как явление искусства. М., 1978.

Дарья Савинова (Москва)



Эко 2011 — Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». М., 2011.

Эфрос 2010 — Эфрос А. В. «Чайка». Киносценарий. Статьи. Записи репетиций. Документы. Из дневников и книг / Сост. Н. Скегина. СПб., 2010.

Zanussi 1978 — *Zanussi K.* Scenariusze filmowe. Warszawa, 1978.

К интерпретации поэмы Давида Самойлова «Струфиан»

Давид Самойлов на протяжении многих лет испытывал устойчивый интерес к нескольким «идеологическим» мотивам, таким как роль писателя-проповедника, уход властителя от власти (иногда — накануне важных исторических событий), личный путь к свободе, предполагающий отказ от привычной мирской жизни. Усиливаясь во второй половине 1970-х — 1980-е гг. («И вот однажды ночью» (1976), «Смерть императора Максимилиана» (1975), «Уйти, раствориться в России» (1986), «Был год неустройства и слома» (1986), «Три отрывка» (1980—1986), «Бегство Толстого» (1986), «Возвращение» (1989) и т. д.), они присутствовали в дневниках, переписке и публицистике поэта с начала его творческого пути. Л. Н. Толстой и А. И. Солженицын — для Самойлова ключевые фигуры при попытках художественного воплощения перечисленных мотивов. В поэме «Струфиан» (1974), где сходятся все три выделенные нами сюжетные линии, толстовский и солженицынский сюжеты дополняют друг друга. Мы попытаемся обозначить место поэмы в творчестве Самойлова и установить ее связь с актуальным литературным контекстом.

Современники отмечали, что «Струфиан» содержит иронические отсылки к «Письму вождям Советского Союза» (1973) Солженицына. Переписка с Л. К. Чуковской и ряд дневниковых записей позволяют утверждать, что сам Самойлов понимал, что в «Благом намереньи об исправленьи Империи Российской» Федора Кузьмича современники видят пародию на «Письмо вождям...». Солженицын определенно и довольно желчно укажет на связь «Струфиана» с «Письмом Вождям...»:

Итак: всю жизнь, в жажде покоя, остерегался Самойлов печатать стихи с общественным звучанием. Но однажды все-таки не уберется, заманчиво — и стезя общественного поэта, и неопасно: ударить по Письму вождям Солженицына: Дабы России не остаться / Без колеса и хомута, / Необходимо наше царство / В глухие увести места — /

В Сибирь, на Север, на Восток... Ну, и собрал сколько-то благожелательных хихиканий среди московских образованцев — впрочем, не единодушных [Солженицын 2003: 175].

Эта реакция была адекватна замыслу поэта. В трактате Кузьмича действительно можно найти аналоги положениям «Письма»: подобно Солженицыну, Федор Кузьмич видит в западном влиянии опасность для «русского смысла», предлагает увести царство в «Сибирь, на Север, на Восток» [Самойлов 2010: 395].

Решение переложить воззвание Солженицына в памфлетную форму было, как кажется, подготовлено возражениями к «Августу Четырнадцатого», которые Самойлов начал набрасывать в виде «Вопросов» с начала 1970-х гг. Несмотря на то что на предложение Солженицына вынести дискуссию в самиздат Самойлов ответил отказом, дневниковые записи свидетельствуют, что уяснение собственных позиций по тому кругу идей, который очертил будущий автор «Красного Колеса», оставалось для Самойлова актуальным. Как отмечает Г. И. Медведева, «Солженицын интересовал Д. С. пристально, пожалуй, как никто из современников. Ведь именно Александру Исаевичу в глухую пору безгласности выпало стать сосредоточием и эпицентром политических, социальных и метафизических страстей» [Медведева 2014: 694].

Неслучайно и обращение к сюжету о старце Федоре, ранее использованному Толстым. Для Самойлова и Толстой, и Солженицын — представители одного личностного типа проповедника, учителя жизни. Этот тип интересовал Самойлова с философской и художественной точек зрения. Об интересе поэта к жизненным сценариям и характерам «учителей жизни» свидетельствуют, в частности, размышления Самойлова вокруг пьесы «Фарс о Клопове, или Гарун аль Рашид». Интерес к фигуре титулярного советника Анатолия Алексеевича Клопова (1841—1927), одержимого идеей исправления империи, Самойлов испытывал с начала 1960-х гг. Первые записи о работе над пьесой относятся к зиме 1963 г., но только пять лет спустя, в 1968 г., Самойлов, как кажется, находит необходимую интонацию и приступает к актив-

ной работе. Пьеса будет завершена только зимой 1981 г. (дневниковая запись от 21 февраля)¹. В Клопове Самойлов увидел не только исторического персонажа, но и ярчайшее проявление характерного для некоторых русских людей свойства. Показательно, что имя Солженицына появляется в размышлениях об этом типе рядом с именем Толстого. Запись от 15 февраля 1971 г.:

Письмо Льва Толстого Николаю II (в «Былом»). Даже в Толстом «клоповщина». «Клоповщина» — явление не русского рабства, а русского идеализма. Вот смысл пьесы. Я это чувствовал, но не формулировал так точно [Самойлов 2002: 50].

Запись от 1—3 марта 1974 г.:

Солженицын продолжает играть председателя земшара. Он написал свой план переустройства России и отправил его правительству. Вечная «клоповщина» [Самойлов 2002: 73].

Запись от 9 марта того же года:

В России великий гражданин обязательно — ругатель. А чтобы ругательство его было услышано, должен и ругать на уровне ругаемых. Кто кого переплюнет. Хуже всего, когда такой герой выступает с положительной программой, да еще и посылает ее ругаемым. Тут и лезет «клоповщина». «Клопова» надо писать в виде повести. Теперь все ясно [Самойлов 2002: 74].

Эти записи указывают на внутреннюю связь между Толстым и Солженицыным (стремление к идеализму, а значит и «клоповщине»). Они подсказывают вероятную логику памфлетного переложения «Письма вождям Советского Союза» внутри сюжета, уже использованного Толстым. Автор демонстрирует, что «считал» толстовские «ноты» письма Солженицына, по композиции и интонации близкого толстовскому обращению к Николаю II. Отсылая к художественному

¹ О творческой истории «Фарса о Клопове» см. комментарии Г. Р. Евграфова в сборнике «Над балаганом небо. Поэзия и театр» [Самойлов 2015: 228—331].

тексту Толстого («Посмертным запискам старца Федора Кузьмича»), автор напоминает о любимой толстовской мысли — возможности внутреннего переворота даже для властителя. Изымая же сюжет внутреннего изменения героя из рассказа, Самойлов не просто представляет нам Александра I лишенным воли к поступку, но максимально акцентирует «невстречу» Федора и Александра.

В интерпретации Самойлова, это не просто два разных персонажа, с разной судьбой и жизненными целями, но и герои, которые *не могут* встретиться, что, в свою очередь, чревато пагубными последствиями для страны. Самойлов ставит своего героя не перед проблемой изменения самого себя, как Толстой, а перед страхом за смутное будущее:

— Уход от власти — страшный шаг.
В России трудны перемены...
И небывалые измены
Сужают душно свой кушак...
[Самойлов 2010: 392].

Как было отмечено, «там, где герой Толстого совершает нравственный выбор, одноименный герой Самойлова получает чудесный подарок» [Немзер 2005: 419]. Подарок, который не отменяет неоднозначных последствий:

<...> история не кончится, а оставшиеся здесь будут мучиться старыми и новыми проблемами, в том числе тобой (и твоим уходом) накликаемыми (вроде едва не разразившейся в декабре 1825 года и тогда дорогой ценой остановленной гражданской войны) [Немзер 2005: 419].

Этот разворот, возможно, обусловлен полемикой Самойлова с интерпретацией наследия Толстого в «Августе Четырнадцатого».

Напомним, что Солженицын в «Августе Четырнадцатого» обращается к наследию Толстого сразу на нескольких взаимосвязанных уровнях: упоминает писателя в качестве мировоззренческого ориентира нескольких героев; учитывает «Войну и мир»

при выработке композиционных решений (чередует «мирные» и «военные» сцены, делает отступления о роли истории и отдельных личностей, значении и ходе войны, вступая при этом с Толстым в полемику). «Август Четырнадцатого» был опубликован в Париже в издательстве YMKA-Press в 1971 г. Самойлов почти сразу познакомился с текстом (см. запись от 17 октября того же года: «Прочел “Узел” Солженицына. Пишу об этом» [Самойлов 2002: 57]). Книга живо задела Самойлова. В статье «Александр Исаевич», начатой в 1971 г., Самойлов говорит о толстовских корнях Солженицына и замечает полемику с учением Толстого. Один из ее примеров связан с фигурой Самсонова — командующего 2-й армией во время Восточно-Прусской операции, который покончил с собой после поражения при Танненберге. Самойлов особенно выделяет эпизод его самоубийства:

Вполне современный вариант христианства, без подвига самопожертвования, без сострадания, без любви. Вариант христианства фадеевского, а не толстовского. Фадеев ведь тоже в момент самоубийства сопричастился богу. И значит, мирской подвиг самоубийения из раскаяния или от страха перед судом человеческим есть подвиг, угодный богу? И вина перед людьми, вина нелюбви, незаботы, неспасения, несбережения людей искупается нелюбовью к собственному физическому существованию? Достаточно ли одной предсмертной молитвы для искупления пролитой крови? Уж слишком легким было бы искупление, слишком проста амнистия [Самойлов 2014: 524].

Из приведенной цитаты ясно, что поэт увидел мысль, с которой не мог согласиться: прощение Самсонова, дарование ему покоя не отвечает самоейловскому принципу, выпестованному со времен войны, — «ни на что не напрашивайся, ни от чего не отпрашивайся» [Самойлов 2014: 266]. Перед самоубийством генерал Самсонов так же, как позднее Александр из «Струфиана», думает о судьбе родины и принимает решение, увидев в стечении событий «божий перст» (ср. далее «божий знак» Федора). Сцена сопровождается появлением звезды — ключевого образа и сюжетного «двигателя» «Струфиана»:

Отошел на несколько шагов на чистое поднебное место.

Заволокло, одна единственная звездочка виднелась. Ее закрыло, опять открыло. Опустясь на колени, на теплые иглы, не зная востока — он молился на эту звездочку.

Сперва — готовыми молитвами. Потом — никакими: стоял, на коленях, смотрел в небо, дышал. Потом простонал вслух, не стесняясь, как всякое умирающее лесное:

— Господи! Если можешь — прости меня и прими меня. Ты видишь: ничего я не мог иначе и ничего не могу [Солженицын 1971: 430].

Конечно, звезда — архетипический образ, к тому же любимый Самойловым. Начиная с ранних стихов у Самойлова звезда символизирует сокровенные стремления лирического героя, творчество, мечту, любовь, веру (ср. «Извечно покорны слепому труду...» (1946), «Чужие души» (1957), «Выезд» (1966)). Отсутствие звезд, как, например, в «А вдруг такая тьма наступит...» (1946—1947), или потеря присущих им качеств («слепые звезды» в «Чужих душах») — сигнал тревожный. В то же время звездное сияние подчас осмысляется как искушение — искушение ухода от реальных, земных радостей и печалей. Не зря герои стихотворения «Слово о Богородице и русских солдатах» (1942—1943) отказываются от предложенного Богородицей рая, вспоминая о долге перед семьей и страной. Первый солдат думает:

«Век бы пробыть, Мати, с тобою,
но дума одна не дает покою, —
ну как, Богородица,
пречистая голубица,
бабе одной с пятерыми пробиться! —
Избу подправить, заработать хлеба...
Отпусти ты меня Пречистая, с неба»;
Второй говорит: «Нам ружьишки — братишки,
Сабли востры — родные сестры.
И не надо, Богородица, не надо мне раю,
Когда за родину на Руси помираю»
[Самойлов 2010: 36—37].

В стихотворении о «мудрых землянах» тяга к звездам сравнивается со стремлением Дедала, обернувшимся, как мы помним, трагедией Икара:

Захотелось мудрым землянам
Распрощаться с домом зеленым,
Побродить по нездешним лонам,
По иным морям-океанам.
И откуда такое желанье?
Почему со времен Дедала
Рвутся в небо наши земляне,
Неужели земли им мало?
[Самойлов 1980: 62].

В «Струфиане» образ небесного светила амбивалентен — государь видит звезду, Федор — божий знак; звезда отрывается от небесного свода и сталкивается с землей, что напоминает о звезде из Апокалипсиса. Появление такой многозначной звезды в «Струфиане», на наш взгляд, прямо перекликается со звездой в эпизоде самоубийства Самсонова. Если у Солженицына звезда продолжает символизировать высшие силы и покой, то у Самойлова символическое значение звезды изменяется: сначала появляясь как мечта, знак свыше, она становится действующим лицом, орудием судьбы. Причем автор делает акцент именно на трагических последствиях вмешательства светил. В этом можно увидеть подобие упрека Солженицыну, который Самойлов делает в статье: заменяя «толстовские» мотивы ухода (любовь и самопожертвование) на «фадеевские» (из раскаяния или страха перед судом людей), оправдывая их, Солженицын, по мнению Самойлова, подменяет настоящие ценности ложными.

Еще одним аргументом в пользу сознательной отсылки к «Августу Четырнадцатого» может служить то, что запись от 4 апреля 1974 г., свидетельствующая о возобновлении работы над «Струфианом» после десятилетнего перерыва, содержит упоминание статьи о Солженицыне: «О Солжениц., об отъездах (памфлеты)» [Самойлов 2002: 76]. Это соседство помогает проследить, как двигалась мысль

Самойлова, и найти подсказку к интерпретации поэмы. Важна здесь и всплывающая рядом с упоминанием Солженицына тема отъездов. В начале 1974 г. в записях Самойлова то и дело звучат размышления о судьбе автора «Одного дня...», его преследовании, завершившемся высылкой.

Итак, знакомство с контекстом создания поэмы помогает понять, что публицистический посыл «недостовой повести» не исчерпывается полемикой с «Письмом вождям...». «Струфиан» обращен к широкому кругу солженицынских взглядов, выраженных в том числе и в «Августе Четырнадцатого». Самойлов видит в Солженицыне наследника толстовских традиций — не только публицистических, но и художественных. Утопический проект Толстого и Солженицына, по Самойлову, не находит приложения не столько по причинам содержательным, но и потому, что отсутствует деятель, который мог бы взять на себя ответственность за происходящее. Оставляя непроясненной ситуацию исчезновения героя, Самойлов смещает акцент с ее причин на возможные последствия.

СОКРАЩЕНИЯ

Медведева 2014 — *Медведева Г. И.* О составе // Самойлов Д. С. Памятные записки. М., 2014. С. 688—700.

Немзер 2005 — *Немзер А. С.* Поэмы Давида Самойлова // Самойлов Д. С. Поэмы. М., 2005. С. 353—463.

Самойлов 1980 — *Самойлов Д. С.* Избранное. М., 1980.

Самойлов 2002 — *Самойлов Д. С.* Поденные записи: В 2 т. М., 2002. Т. 2.

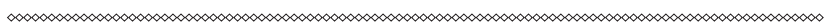
Самойлов 2010 — *Самойлов Д. С.* Счастье ремесла. М., 2010.

Самойлов 2014 — *Самойлов Д. С.* Памятные записки. М., 2014.

Самойлов 2015 — *Самойлов Д. С.* Над балаганом — небо. Поэзия и театр. М., 2015.

Солженицын 1971 — *Солженицын А. И.* Август Четырнадцатого. Узел I. Париж, 1971.

К интерпретации поэмы Давида Самойлова «Струфиан»



Солженицын 2003 — *Солженицын А. И.* Давид Самойлов // *Новый Мир*. 2003. № 6. С. 171—178.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От редакторов.....</i>	3
<i>Дмитрий Шаров</i> К вопросу о прямой речи в Киевском летописном своде конца XII в.	6
<i>Константин Вершинин</i> Послание Климента Смолятича и толковые сборники	16
<i>Наталья Демичева</i> Образ Ионы Новгородского в агиографической и летописной традициях XV—XVI вв.	28
<i>Ольга Кузнецова</i> «Сказание о куре и лисице» и московская вишневая традиция XVII в.	37
<i>Томоо Канадзава</i> Отзывы о «Детском музее» в газете «Северная почта, или Новая Санкт-Петербургская газета»	48
<i>Екатерина Ящук</i> Литературная позиция газеты «Московский городской листок»	58
<i>Мария Петровских</i> Рассказы Н. В. Успенского и категория типического в русской литературной критике	67
<i>Анастасия Перникова</i> Характеристика публики в заметках А. Н. Островского о театре и комедия «Последняя жертва»	74
<i>Дарима Шарапова</i> О черновиках Достоевского сквозь призму бульварного жанра	83

<i>Кристина Сарычева</i> К истории создания либретто оперы А. Г. Рубинштейна «Демон»	91
<i>Наталья Сарана</i> Роман М. М. Филиппова «Осажденный Севастополь» в литературном и публицистическом контексте Крымской войны	103
<i>Ольга Овчарская</i> Антоша Чехонте: зарождение стиля	113
<i>Богдан Цымбал</i> «...что происходит в коше у Асапа...» (Из опыта комментирования переписки Михаила Грушевского)	123
<i>Мария Кривошеина</i> Об одном англофильском проекте: из истории петроградского журнала «Аргус»	134
<i>Анна Богомолова</i> Понятие «мировая литература» в советской культуре 1930-х гг.: Первый съезд советских писателей	146
<i>Рику Тойвола</i> К «археологии» перформанса Александра Вертинского: сцены из фильма «Заговор обреченных»	156
<i>Андрей Кокорин</i> Автор, наборщик, корректор и редактор в работе над прижизненными изданиями «Зависти» Ю. К. Олеси	172
<i>Дарья Савинова</i> «Чайка» А. П. Чехова в интерпретации А. В. Эфроса: сценический и драматический тексты	185
<i>Екатерина Тупова</i> К интерпретации поэмы Давида Самойлова «Струфиан»	193

Научное издание

Текстология и историко-литературный процесс

V Международная конференция молодых исследователей

Сборник статей

Редакторы:

*А. О. Бурцева, Ю. И. Красносельская,
Л. А. Новицкас, А. Н. Перикина, А. С. Федотов*

Отпечатано с готовых оригинал-макетов

Подписано в печать 15.02.2017

Формат 60×90 1/16. Усл. печ. л. 10. Тираж 80 экз.

Заказ № 943. Гарнитура Minion Pro.

Бумага офсетная 80 г/м². Ризография.

ООО «Буки Веди»

119049, г. Москва, Ленинский пр-т, д. 4, строение 1А