

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

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

Сборник статей

16–17 февраля 2012 г.
Москва

УДК 801.7

ББК 80

Т 30

Т 30 Текстология и историко-литературный процесс: I Международная конференция молодых исследователей (Москва, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, филологический факультет, 16–17 февраля 2012 г.): Сборник статей / Редакторы Л. А. Новицкас, А. Н. Першкина, П. Ф. Успенский, А. С. Федотов. М.: Лидер, 2013. — 184 с.

ISBN 123-123456-123-1

В настоящий сборник вошли работы исследователей, принявших участие в I Международной конференции «Текстология и историко-литературный процесс» на филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова. Статьи, представленные в книге, посвящены вопросам текстологии, истории литературы и древнерусской книжности.

УДК 801.7

ББК 80

© Авторы, 2013

Предисловие

Настоящий сборник составлен нами по итогам первой Международной конференции молодых филологов «Текстология и историко-литературный процесс», прошедшей на филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова 16–17 февраля 2012 г.

В конференции приняли участие студенты, аспиранты, докторанты и кандидаты наук из России, Италии, Украины и Эстонии. Работы всех исследователей связаны в первую очередь методологически. Круг интересов участников достаточно широк, но в то же время вполне осязаем: это текстология в самом широком понимании этого термина и история литературы, главным образом, в ее функциональном, не герменевтическом аспекте. Часть наших авторов посвятили себя работе с неопубликованными, архивными источниками; другая часть сфокусировалась на особенностях функционирования словесности в целом и взаимодействиях отдельных текстов с контекстами разного типа.

Сборник состоит из статей по древнерусской книжности, русской литературе XVIII–XX вв. и украинской литературе XIX в. В работах наших авторов произведения словесности рассматриваются в историческом, бытовом и культурном контексте и при этом представлены как часть единого литературного процесса, как элементы бесконечной сети литературных взаимосвязей.

Мы хотели бы поблагодарить авторов статей, участников конференции и ее гостей, принявших участие в обсуждении докладов. Отдельное спасибо Алексею Лейбову за неоценимую помощь в подготовке сборника. Благодарим руководство филологического факультета за всестороннюю поддержку и возможность провести конференцию в родных для нас стенах.

*Любовь Новицкая,
Анастасия Першкина,
Андрей Федотов*

Текстология и язык первопечатного Часослова

§ 1. *Вступление.* Часослов — богослужебная книга, предназначенная для чтецов и певцов. Она содержит неизменяемые молитвы ежедневных дневных служб (кроме литургии). Древнеславянский Часослов не изучен лингвистически и текстологически. Библиография по данной теме незначительна [Диаковский 1913, Слива 1998]. Между тем это важный и ценный источник. Лингвистическое значение Часослова определяется прежде всего тем, что это учебная книга. По Часослову (а также по Псалтыри) в Древней Руси учились читать. Заучивание текстов Часослова наизусть закладывало навыки владения книжной нормой.

Порядок служб в Часослове определялся удобством изучения и практического применения. Он начинался с самых важных церковных служб с наиболее употребительными псалмами: вечерня, часы 3, 6, 9-й и обедница, утренья с 1-м часом, повечерия великое, среднее и малое, приложения без молебна, три полунощницы. От службы часов книга и получила свое название — Часослов, в старообрядческой традиции — Часовник. Во время «книжной справки» 2-й пол. XVII в. службы были расположены на основе астрономических суток: убрано среднее повечерие, молебен с каноном и т. д.

Часословец и Октоих, опубликованные Швайпольтом Фиолем в 1491 г. в Кракове, являются первыми славянскими изданиями, напечатанными кириллицей. Поэтому они представляют большую лингвистическую ценность. А. И. Соболевский предполагал, что данные издания сделаны по заказу молдавских князей [Соболевский 1888: 192–193].

Кроме этих изданий И. П. Каратаев упоминает еще одно издание Фиоля — Псалтырь с воследованием [Каратаев 1883: 7]. Само издание не сохранилось, и все сообщения о нем восходят к упоминанию в труде нижегородского епископа Питирима «Пращица, новосочиненная противу вопросов раскольнических». Стоит отметить, что отдельные службы Часослова могли входить в состав воследования,

среднее повечерие полностью практически никогда не приводилось, а в XVII в. вообще было убрано.

Судя по ряду палеографических признаков, Октоих был выполнен раньше Часословца [Немировский 2009: 55]. Однако оба издания имеют много общего. Книги имеют одинаковую заставку, на последних листах обоих изданий изображен герб города Кракова. Шрифт обеих книг практически идентичен и подражает рукописным почеркам того времени. Похожи и правописание, и знаки препинания обоих памятников.

Однако между Часословцем и Октоихом есть ряд существенных отличий. Само издание Часословца меньше (4°, тогда как остальные издания Швайпольта — 1°) и в нем гораздо реже встречаются выносные, в сравнении с Октоихом. Шрифт, видимо, подражает западно-русским рукописям. Кроме того, в Часословце зависимость от рукописи сказывается в разнообразных начертаниях букв, особенно о (в отдельных словах, например, с крестом посередине в слове **окрѣстѣх** и с точками посередине в словах **очи**, **очима**, **многочитаи**). Однако между Октоихом и Часословцем есть ряд существенных отличий.

Язык Часослова так же, как и язык Октоиха, содержит большое количество южнославянских черт: зияние **прѣсѣврѣшѣннаа** (л. 28 об.), **злаа** (л. 3); обозначение слоговости плавного **срѣдце мое** (л. 8), **крѣстомѣ** (л. 31 об.); **ь** на конце знаменательных слов **шправданни твонѣхъ възыскаѣхъ** (л. 8); **ѣ** в звуковом значении **враси** (л. 33), **ѣнждителю** (л. 44); **ж** не только вместо **ѣ** **глубинѣ** (В. ед.) (л. 9), **ѣдинѣжщѣнѣи** (л. 11 об.), **нѣжменѣ** (л. 16 об.), но и вместо **л** **лежжщѣи** (л. 33) и **нѣ** **жзыкѣ** (л. 4), **жко** (л. 55), что указывает на среднеболгарский источник. Кроме того, из других черт можно отметить замену **нѣ** на **ѣ**, но только в формах **взѣѣко** (л. 50) и **взѣѣчѣикуѣ** (л. 83) [Часослов 1491].

Особый интерес вызывает тот факт, что подобные случаи мены юсов и форм **взѣѣко** встречаются до л. 81, то есть до начала вечерни. Кроме того, если сравнить службы, идущие после вечерни, с

Псалтирю с воследованием XVI в. Тип-223 [РГАДА. Ф. 381 (Собр. Синодальной типографии). № 223], переписанную со среднеболгарского оригинала, то можно обнаружить некоторые текстологические отличия, тогда как в предыдущих службах подобные отличия отсутствуют.

Состав малого повечерия

	Тип-223	Часослов Фиоля	Современное издание
<i>Псалом 50</i>	Указ.	Указ.	+
<i>Псалом 69</i>	Указ.	Указ.	+
<i>Псалом 142</i>	Указ.	Указ.	+
<i>Символ веры</i>	Указ.	–	+
<i>Тропари, глас 4</i>	Указ.	Указ.	+
<i>Тропари, глас 2</i>	Указ.	–	+
<i>Кондак, глас 8</i>	Указ.	Указ.	+
<i>Молитва Пресвятой Богородице</i>	Указ.	Указ.	+

Кроме того, в Часослове во второй тетради присутствуют два инициала, выполненные балканском плетеном стиле (л. 7 об., 8 об.). Судя по этим признакам, можно предположить, что при печати Часословца использовались разные, не только среднеболгарские источники.

В книге имеются указания и на русские источники. В книгу включены также Месяцеслов (с сентября по август) и избранные псалмы на различные праздники. В них встречаются имена русских святых: Владимир, Кирилл Философ, Борис и Глеб, Феодосий Печерский. Кроме того, для Часословца, как отмечает М. Н. Тихомиров,

характерно «полное отсутствие не только сербских святых, но и вообще югославянских» [Тихомиров 1969: 338].

В Месяцеслове встречаются признаки русского правописания: полногласие **Володимера** (л. 116), употребление **ж** в соответствии с *dj **одежю** (л. 233), замена **ь** на **ѣ** **когачѣство** (л. 230 об.), замена предлога **в** на **оу** **оугородѣ** (л. 270), **оуѣѣкы** (л. 181) [Часослов 1491].

Все эти особенности позволяют предположить, что при печати памятника использовались разные источники: для Месяцеслова — русские, для большей части Часословца — среднеболгарские и славяно-молдавские.

СОКРАЩЕНИЯ

Диаковский 1913 — *Диаковский Е. П.* Последование часов и изобразительных. Киев, 1913.

Каратаев 1883 — *Каратаев И. П.* Описания славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами. СПб., 1883.

Немировский 2009 — *Немировский Е. Л.* Славянские издания кирилловского шрифта. М., 2009. Т. 1.

Октоих 1491 — Октоих. Краков, 1491.

Слива 1998 — *Слива Е. Э.* О некоторых церковнославянских Часословах XIII–XIV вв. (особенности состава) // Русь и южные славяне. СПб., 1998.

Соболевский 1888 — *Соболевский А. И.* Заметка о языке печатных изданий Фиоля и Скорины // Чтения в историческом обществе Нестора Летописца. Киев, 1888. Кн. 1.

Тип-223 — Российский государственный архив древних актов. Ф. 381 (Собр. Синодальной типографии). № 223.

Тихомиров 1969 — *Тихомиров М. Н.* Описание первопечатных славянских кирилловских изданий. М., 1969.

Часослов 1491 — Часослов. Краков, 1491.

К проблеме авторского стиля в русской поэзии XVII века

Проблема авторского стиля для поэзии XVII в. является весьма сложной: из-за каноничности древнерусской литературы многие обнаруживаемые исследователями черты будут скорее признаками принадлежности поэта к определенной литературной школе, нежели индивидуальными особенностями его стиха. Так, например, «приказных» авторов отличает широкое использование набора поэтических формул бытового содержания, стихотворцы Новоиерусалимской школы в большей степени ориентированы на религиозные гимны, ученики Симеона Полоцкого усваивают традиционные рифмы и образы в духе панегирической поэзии.

Опыт описания поэтического стиля одного автора был предпринят И. П. Ереминым [Еремин 1948]. В статье «Поэтический стиль Симеона Полоцкого» исследователь говорит об интересе поэта к курьезным предметам, сюжетам и образам, стихотворным анекдотам; об использовании графики, приеме заключения поэтических строк в символическом изображении (фигурные стихи). При этом И. П. Еремин указывает на то, что мысль Полоцкого неизменно следует от образа к логической интерпретации, поэтому исследователь называет иносказание основополагающим приемом поэзии Симеона. Однако на иносказании строятся и вирши «приказных» поэтов. Двострочий из наследия приказной школы, сложенных на основе уподобления, можно привести не одну сотню, все они будут аналогичны примерам из Полоцкого.

И. П. Еремин также обращает внимание на факты вытеснения содержания формой в стихах Симеона. После занимательной истории у Полоцкого может следовать самый неожиданный вывод, вместо морали о кротости поэт повествует о людях, разговаривающих

в храме: проходной мотив становится ключевым в авторской интерпретации сюжета [Полоцкий 2004: 45–46]. Это же явление можно наблюдать в поэзии «приказных» авторов, за счет чего в текстах обнаруживаются фактические ошибки: рубин называется зеленым, потому что для автора важнее выстроить аналогию драгоценного камня — нравственного достоинства, нежели задумываться о реальных свойствах описываемого предмета [Виршевая поэзия 1989: 202].

Большинство наблюдений, сделанных И. П. Ереминым на материале текстов Полоцкого, можно применить к поэзии XVII в. в целом, поэтому обозначенные признаки не являются чертами авторского стиля. И все же личность Симеона как основателя литературной школы незаурядна, а его творческое наследие очень велико. Хотя в настоящее время такая работа не проделана, научное описание авторского стиля представляется возможным как для Симеона Полоцкого, так и для наиболее ярких представителей приказной школы стихотворства.

Характерные черты (акrostихи с просьбами бытового содержания, эмблематическое толкование имен, шифры, параллелизмы, продолжительные стихотворные пересказы цитат из авторитетных текстов и др.) прослеживаются в большей или меньшей степени у всех авторов, принадлежащих к приказной школе. Между тем можно назвать поэта, чье творчество дошло до нас в наибольшем объеме. Справщику Савватию с уверенностью атрибутируются 18 посланий: на авторство указывают имеющиеся в текстах подписи и акrostихи. Исследователь Л. С. Шептаев [Шептаев 1965] опубликовал семь из них, снабдив тексты историко-литературным комментарием. Но из индивидуально-авторских черт Л. С. Шептаев выделяет лишь частое использование Савватием анаграмм, близость к народному стиху и сугубо бытовые поводы для написания посланий. Первое и последнее являются общим местом для произведений авторов приказной школы, что же касается особой связи с фольклорной традицией, то она выражается непоследовательно.

Стиль произведений справщика Савватия различается в зависимости от цели автора. К примеру, послание к высокопоставленной особе с просьбой о покровительстве будет пестреть параллельными иносказаниями, достойных пера Симеона Полоцкого:

Ароматныя воды сладостне обонянии обоневают,
Любомудрых же словеса не мнее того служи наслаждают
Елень течет на источники водныя,
Како же разумный муж не потечет на словеса благия?
Солнечный свет разгоняет облак темный,
Есть бо и мудроумный разрешает ум недоуменный.
Юхает сладостне кедровыя дерева во обонянии,
Соудивляют же мудрых словеса в наказании
[Виршевая поэзия 1989: 162].

В произведениях обличительного характера будет меньше сентенций и иносказаний, больше прямых обращений к адресату, возможна ирония:

И в том нас не позазри, что пишем к тебе простовато,
Сам ты горазд писать мудровато
[Виршевая поэзия 1989: 196].

В истории древнерусской литературы неоднократно делались попытки описания стиля и последующей атрибуции произведения путем изучения словесных формул. Применительно к виршам XVII в. эффективность этого метода является весьма неоднозначной, поскольку на первых порах своего существования древнерусская книжная поэзия характеризуется возможностью неоднократного воспроизведения отдельных стихотворных формул и целых поэтических пассажей в рамках литературного канона. С одной стороны, цитация и отсылка к авторитетным источникам является частью литературного этикета, а с другой стороны, авторы независимо друг от друга могут вырабатывать некие формулы. Так, например,

А. С. Орлов на материале воинских повестей определил, что формулы «в большинстве случаев повторялись не вследствие текстуального заимствования, а просто благодаря тому, что в сознании их авторов воинские картины облекались стереотипными выражениями хорошо знакомого книжникам литературного рода» [Орлов 1902: 3]. Но в виршах за счет их особой стихотворной структуры длина повторяемого фрагмента может варьироваться от простого формульного словосочетания до двух, четырех, шести и более повторяющихся строк.

Старец Феоктист в ответном послании к Лариону воспроизводит 14 начальных стихов из текста последнего: именно столько необходимо повторить, чтобы получилось начало акростиха «старецгосподар». По версии исследователей В. К. Былинина и А. А. Илюшина [Виршевая поэзия 1989] между стихотворениями справщика Савватия «О слабом обычае человеческом» и Антония Подольского «Послание к некоему» есть пересечение в виде 17 строчек дословно воспроизводимого текста с незначительной правкой, тогда как А. М. Панченко [Панченко 1973: 252–259], публикуя последний из этих текстов (по списку МГАМИД-250), на основании наличия в стихотворениях «почти буквально совпадающих» стихов атрибутирует и его Савватию. Позже полная редакция этого произведения была обнаружена в рукописном сборнике Антония Подольского.

Подобных примеров сомнительной атрибуции достаточно. В связи с этим полезно будет подробнее поговорить о возможности определения автора методом сопоставления поэтических формул. Рассмотрим тексты двух предисловий: вступительные вирши к Цветнику [МГАМИД-250: 233–345] и «Предисловие к Царственной книге, сиречь к Гранографу» [Виршевая поэзия 1989: 312–319].

В общих чертах оба текста представляют собой кратко изложенную хронику византийских императоров. Называются «благочестивые» цари: Константин, Елена, Устиниан, Михаил, Феодора, —

а также «законопреступник» Юлиан, «прелютый враг» Анастас, «злообразный» Лев и др. В самом начале оговаривается, что императоры как бы делятся на три группы: «добродетельные мужи», которым следует подражать; правители, сотворившие много добра, но «не до конца житие свое добре» проводшие, — о таких нужно печалиться; наконец, «самые злые», которые заслужили только проклятия потомков. Кроме того, в текстах содержатся общие нравственно-религиозные рассуждения, а также используется несколько традиционных образов-символов.

Оба рассматриваемых стихотворения представляют собой порченные тексты, в них присутствуют разного рода фактические и грамматические ошибки. Ярким примером фактической ошибки является последовательное искажение смысла в предисловии к Хронографу, когда речь заходит о добродетельных императорах:

Предисловие к Цветнику	Предисловие к Хронографу
Начат ко благочестию гонити	Начат благочестие гонити
И тако же в благочестие свое храниша	И тако же в благочестие гониша
И о благочестие и веру добре возлюбиста	И по благочестие добре гониста

В предисловии к Хронографу употреблен эпитет *гноетезнаго*, который в тексте предисловия Цветника заменяется на *злое тазнаго*. Предисловие к Цветнику более развернутое, но в предисловии к Хронографу избирательно опущены некоторые фрагменты. Тексты дополняют друг друга, и на основании этого некоторые места предполагаемого протографа можно реконструировать. К примеру, предисловие к Хронографу имеет развернутое вступление, но ему не хватает финала, который восстанавливается по предисловию к Цветнику. По всей вероятности, между этими списками были и другие, но протограф предисловия к Хронографу был создан раньше. Автор предисловия к Цветнику опирался на раннюю редакцию предисло-

вия к Хронографу при создании своего собственного текста. На это указывает содержательная правка, которая, по-видимому, связана с тремя причинами:

1) с изменением жанра последующего текста, на который ориентировано предисловие (Временник следит за хронологией, в Цветнике это скорее набор сюжетов);

2) с поэтической правкой, из-за которой меняется также композиция текста (замена рифмообразующего слова):

Предисловие к Цветнику	Предисловие к Хронографу
О всем же сем скажет предобрественная сия книга Криница. Украшенная повестьми и сказы аки царская багряница	О всем же сем скажет предобрая сия книга, Сочинена бо аки некая протяженная золотая верига.

3) с исключением тех мест, где пафос обличения в предисловии к Цветнику наиболее ярко выражен. Так, говоря о неблагочестивых византийских царях, автор предисловия к Хронографу предпочитает избегать прямого осуждения и не распространяется о тех наказаниях, которые ожидают грешников после смерти. Также он последовательно избегает подробных рассказов о преступлениях деспотов и о ересь. Например, об императорах «третьей группы» говорится:

Предисловие к Цветнику	Предисловие к Хронографу
О самех же злых несть потреба стужати, Паче же достоит их проклинати. Понеже зло дело содеваху И кровь христианскую проливаху.	О самых злых несть треба стужати, понеже всякому злomu нужна ответ Богу дати.

Принимая во внимание значительную содержательную правку, возможно, имеет смысл говорить о наличии второго автора, а не очередного переписчика. Однако А. М. Панченко рассматривает оба источника как редакции одного произведения. При этом на основании анализа поэтических формул исследователь делает вывод, что справщик Савватий является автором предисловия. А. М. Панченко утверждает: «Авторство Савватия устанавливается совершенно бесспорно. Здесь, правда, нет акростиха, но есть специфическая скрепа, характерная для Савватия:

слагал простой монах,
а не еромонах»
[Панченко 1973: 59].

Исследователь сравнивает данный текст с посланием Савватия Михаилу Федоровичу:

Бьет челом...
Простый многогрешный монах,
А не еромонах
[Виршевая поэзия 1989: 207].

Действительно, стихотворная формула, на которую указывает А. М. Панченко, не находит повторения — как в текстах других авторов, так и в известных нам произведениях Савватия. Однако вероятность воспроизведения одной и той же формулы у авторов, принадлежащих к приказной школе (за счет их тесного общения в рамках стихотворной переписки), очень велика, поэтому имеет смысл взглянуть на другие стихотворения этого времени.

Например, формула, составленная по той же схеме, находится в стихотворном изложении Василия Великого, сделанного неизвестным автором:

Бывай подражатель Христов,
А не Анътихристов
[Виршевая поэзия 1989: 334].

Кроме того, одним из аргументов в пользу авторства Савватия А. М. Панченко называется встречающееся в тексте выражение *любвнный союз*. Но и сам исследователь замечает, что использование этого понятия является одним из частных признаков приказной школы. Поэтому выражения *духовный союз* или *любвнный союз* обнаруживаются у целого ряда авторов приказной школы: помимо Савватия, это Стефан Горчак и его сын, старец Феоктист, Петр Самсонов [Панченко 1973: 50].

В текстах предисловий присутствуют и другие формулы, характерные для приказной школы. Традиционное двоестрочие с композиционной функцией указания на окончание текста или смыслового фрагмента — одна из наиболее распространенных формул. Часто она связана с образом корабля, идущего к пристани, — в этом варианте формула известна еще по приписке к Лаврентьевской летописи. В анализируемых предисловиях формула встречается дважды:

О том же нам несть треба зде писати,
подобает нам настоящее слово гнати
[Виршевая поэзия 1989: 313].

О прочих же таковых враг не у же время написати,
Подобает кораблю ко пристанищу пристати
[Виршевая поэзия 1989: 317–318].

В пользу авторства Савватия говорят аналогичные строки из его подписанных посланий:

Вящши уже того не имам что к тебе писати,
уже подобает кораблю ко пристанищу стати
[Виршевая поэзия 1989: 182].

И уже ми время о сем престати
и обремененному кораблю ко пристанищу стати
[Виршевая поэзия 1989: 174].

Но надо заметить, что аналогичных примеров реализации формулы в творчестве других поэтов приказной школы (Стефана Горчака и его сына, Михаила Злобина, Петра Самсонова, а также Антония Подольского) насчитывается более двадцати, хотя далеко не все примеры будут столь схожи со строками из предисловий:

Вящши того уже не имам что к тебе писати.
Подобает кораблю к пристанищу стати
[Виршевая поэзия 1989: 34].

А уже не вем паки, что к тебе, государыни моей, написати
и таковыми словесы своими тебя утешати
[Виршевая поэзия 1989: 245].

Также в пользу концепции А. М. Панченко говорит следующее сходство между фрагментом одного из предисловий и послания Савватия:

Что сладчайши медвенныхъ сотовъ
Что же убо дражайши добродѣтельныхъ плодовъ
Медвении убо сотове гортан услождают
Добродѣтельныя же плоды к горнему селению душу возвышаютъ
[МГАМИД-250: 241].

Медвенный сот сладок есть во устах,
Бывает же и мудр муж приятен во тмах.
Источник сладок добре жажду утоляет,
Есть же и доброразумный муж словесы своими аки медом услаждает
[Виршевая поэзия 1989: 162].

У иных поэтов приказной школы образ медовых сот, связанный с темой мудрости и добродетели, не получает четкого выражения в виде словесной формулы:

По сем начинается сия блаженная книга чести,
Аки камение драгое и бисерие нести,
Или яко медвеня сoty вкушати
[Виршевая поэзия 1989: 237].

Предисловие к Хронографу начинается с развернутого параллелизма: воздействие на человеческую душу «божественного писания» сопоставляется с благотворным влиянием солнечного света:

Солнце убо согревает плоды земныя,
Божественное писание наводит мыли благия
[Виршевая поэзия 1989: 314].

Строки справщика Савватия, которые могли бы быть на стилистическом и словесном уровнях сопоставимы с данными, были приведены в начале статьи («Солнечный свет разгоняет облак темный, // Есть бо и мудроумный разрешает ум недоуменный»). Но сходные мотивы можно наблюдать и в предисловии к «Шестодневу», и в стихах Ермолая Азанчеева:

Солнце светлостию своею аще и всю тварь озаряет,
сия же писания вящше того всех человек неведение разрешает
[Виршевая поэзия 1989: 294].

Елико во звездах пречестна солнечная красота,
В благочестивых же, ей, толика изящная доброта
[Виршевая поэзия 1989: 257].

В предисловии к Цветнику (соответствующий фрагмент в предисловии к Хронографу опущен) обнаруживается стихотворная формула с опорными словами «конец» – «венец», также популяр-

ная как среди авторов приказной школы, так и в более раннюю эпоху. Однако, несмотря на такое широкое распространение, ни в одном из известных стихотворений справщика Савватия данная формула не встречается. Вот некоторые, наиболее показательные, примеры:

<i>Стихотворная формула с рифмообразующими словами «конец» – «венец»</i>	
Реализация формулы	Источник
И сему предисловию конецъ А добръживущимъ от Бога нетлѣнныи вѣнецъ	Предисловие к Цветнику [МГАМИД-250: 244 об.].
И сему писанейцу — конец. А творящему злое не будет от бога венец.	А. Подольский Послание к некоему горду и величаву [Виршевая поэзия 1989: 34].
А сему писанию и наказанию конец, А вам бы от Христа бога получитьи нет- ленный венец.	С. Горчак Виршевой домострой [Виршевая поэзия 1989: 138].
Горе тебе, человеце, яко своего жития веси минутие и конец, А не подражаеш праведным, им же Христос подаст нетленный венец.	Венедикт Буторин [Виршевая поэзия 1989: 378].

Встречается в текстах предисловий и более редкий образ пожираемого недозрелого колоса, сопряженный с мотивом возмездия, Страшного Суда. Как правило, слово клас занимает в строке концевую, наиболее сильную, позицию — поэтому может получиться двострочие с традиционной рифмой «клас» – «час». Но в данном случае этого не происходит. В предисловии к Цветнику говорится о том, как Господь поразили деспотичных императоров, они называются поименно:

Потом прелютаго же врага Анастаса,
аки бы злоизрастного и нелепаго класса
[МГАМИД-250: 238].

Среди стихотворений справщика Савватия также не обнаружено аналогичных строк, но стихотворная формула имеет место у других авторов приказной школы:

сиречь смертный и страшный и последний час,
пожнет бо много и незрелый клас
[Виршевая поэзия 1989: 46].

Токмо приходит нам зде смертный час,
Много бо пожинает и незрелый клас
[Виршевая поэзия 1989: 284].

Сиречь страшный последний час,
И пожинает бо много незрелый клас!
[Виршевая поэзия 1989: 320].

В текстах обоих предисловий представлена богатая образность, свойственная поэтам 1-й половины XVII в. Автор (или авторы) неоднократно обращается и к традиционному образу сада (винограда), к образу книги, звезды, использует стихотворные формулы; временами появляется самоуничижительный тон, также характерный для эпохи, но чаще это назидание, диктуемое законами жанра.

Изучение авторского стиля на уровне стихотворной формулы, безусловно, имеет значение для атрибуции текстов. Но легко устанавливаемый факт того, что оба предисловия были составлены поэтами приказной школы, создает трудности при определении автора. Признаки принадлежности поэта к школе превалируют над индивидуально-авторским чертами. Стилистическое сходство между поэтами этого направления очень велико, авторы ориентируются на тексты друг друга, отвечая стихами на дружеские послания. Поэтому очень много общих мест в стихотворениях Савватия и Стефана Горчака, поразительны сходства по нескольким формулам между стихами Савватия и Антония Подольского — хотя последний счита-

ется провозвестником книжной поэзии, и к приказной школе его не причисляют. Подобных пересечений фрагментов из рассмотренных предисловий со стихотворениями справщика Савватия примерно столько же, сколько и со стихами Стефана Горчака. По-видимому, плодovitый справщик оказал большое влияние на своих современников. А формулы в предисловиях, которые выглядят сходными с Савватиевскими, слишком приблизительны, в отличие, например, от формул его ближайшего окружения.

СОКРАЩЕНИЯ

Виршевая поэзия 1989 — Виршевая поэзия (первая половина XVII века) / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. В. К. Былинин, А. А. Илюшин. М., 1989.

Еремин 1948 — *Еремин И. П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 6. М.; Л., 1948.

МГАМИД-250 — Российский государственный архив древних актов. Ф. 181 (Собр. МГАМИД). № 250.

Орлов 1902 — *Орлов А. С.* Об особенностях формы русских воинских повестей (кончая XVII в.). М., 1902.

Панченко 91973 — *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.

Полоцкий 2004 — *Симеон Полоцкий.* Избранные сочинения. М., 2004.

Шептаев 1965 — *Шептаев Л. С.* Стихи справщика Савватия // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 21. М.; Л., 1965.

«Письмо русского путешественника из Варны» («Первое письмо из Болгарии») В. Г. Теплякова: опыт комментирования

Виктор Григорьевич Тепляков (15.08.1804, Тверь — 09.10.1842, Париж) — поэт, прозаик, путешественник. По окончании Благородного пансиона при Московском университете поступил юнкером в Павлоградский гусарский полк; в 1824 г. произведен в поручики; с марта 1825 г. в отставке. 20 апреля 1826 г. за уклонение от присяги Николаю I арестован по обвинению в политической неблагонадежности и заключен в Петропавловскую крепость. После церковного покаяния в ноябре 1826 г. выслан в Херсон под надзор полиции. В 1828 г. В. Г. Тепляков определен в штат новороссийского и бессарабского губернатора М. С. Воронцова. В марте 1829 г. по предложению директора Одесского музея И. П. Бларамберга командирован для собирания древностей в Варну и соседние области. Пребывание В. Г. Теплякова на Балканах по времени совпало с русско-турецкой кампанией 1828–1829 гг. В 1834 г. В. Г. Тепляков посетил Константинополь, Грецию и Малую Азию. Вернувшись в Россию в 1835 г., он прожил около года в Петербурге, где встречался с А. С. Пушкиным, В. Ф. Одоевским, П. А. Плетневым, посещал субботы В. А. Жуковского. Летом 1835 г. В. Г. Тепляков вновь отправился на Ближний Восток. В 1841–1842 гг. он путешествовал по Западной Европе. Погребен на кладбище Монмартр.

Жизнь и творчество В. Г. Теплякова нечасто становились предметом научного исследования. Но на сегодняшний день обращение к наследию В. Г. Теплякова следует считать актуальным и перспективным, т. к. оно поможет расширить представления о художественном своеобразии поэзии «пушкинского окружения», реконструировать мировоззренческий контекст эпохи 1820–1830-х гг. и понять истоки дальнейших тенденций литературной жизни.

В начале 1830-х гг. завязываются отношения В. Г. Теплякова с писателями пушкинского круга. Из Одессы он посылает свои про-

изведения О. М. Сомову для публикации в «Литературной газете» и «Северных цветах». Сохранились письма О. М. Сомова, где он благодарил В. Г. Теплякова за «прекрасные южные цветки», которыми поэт «украшает газету» [Русская старина 1896: 661] и сообщал, в частности, что А. С. Пушкин, А. А. Дельвиг, П. А. Вяземский называли В. Г. Теплякова «своим знакомцем по чувству и таланту» [Русская старина 1896: 662].

Первое «Письмо русского путешественника из Варны. Варна 29 марта 1829 года» было напечатано в № 6 «Литературной газеты» за 1830 г. [Тепляков 1830а: 41–43]. В редакционном примечании говорилось: «Откровенный рассказ, живой слог, поэтический взгляд на предметы и веселое равнодушие в тех случаях, где судьба была неприветлива к Сочинителю, — вот отличительный характер его писем...» [Тепляков 1830а: 41]. Данная часть примечания, как показывает В. В. Виноградов, могла быть составлена А. С. Пушкиным [Виноградов 1939: 457]. В письме к В. Г. Теплякову от 3 февраля 1830 г. О. М. Сомов писал: «Вы удивили и порадовали меня и стихами, и прозой, еще более последнюю; ибо у нас редко кто соединяет дар владеть языком рассудительной, холодной прозы. Первое письмо ваше к Алексею Григорьевичу есть приступ богатый и полный жизни. Я любовался также вашим отчетом, дельным и оживленным мыслью и слогом» [Русская старина 1896: 659–660]. Хвалебный отзыв О. М. Сомова о прозе Теплякова заслуживает особого внимания, поскольку сам О. М. Сомов неоднократно сетовал в своих критических статьях на отсутствие языка русской беллетристики — своего рода «среднего стиля», ориентированного на разговорный язык образованного общества, чуждого и архаизмов, и чрезмерной романтической аффектации.

При этом сравнение текста «Первого письма», вошедшего в отдельное издание «Писем из Болгарии», с журнальной публикацией позволяет предполагать, что в «Литературной газете» он был подвергнут некоторой правке, принадлежавшей, по-видимому, тому

же О. М. Сомову и направленной как раз на то, чтобы максимально сгладить и нивелировать грамматические и стилистические «неровности» очерка В. Г. Теплякова, сделать повествование более динамичным. Так, были сокращены некоторые, вероятно показавшиеся издателям несколько тяжеловесными, описания и рассуждения (например, о месте погребения Овидия и происхождении названия Добруджи), археологические, исторические и географические подробности, лирические отступления, связанные с описанием погоды или душевных переживаний в момент расставания с родиной. Достаточно архаичные формы «освоиться» и «полистовав» («Конечно, мне надлежало бы хотя мимоходом освоиться с оракулами антиквариев: полистовав предварительно Стравона...» [Тепляков 1833: 4]) соответственно были заменены более нейтральными «посоветоваться» и «полистав». Словосочетание «божественный поэт» («...не безрассудно ли бы и с моей стороны было искать слов для выражения чувств, наполнявших мою сирую душу, при виде сей дикой, безжизненной полосы земли, которая орошена слезами божественного поэта, освящена прахом бессмертного изгнанника» [Тепляков 1833: 13–14]) редакторы, видимо, посчитали избыточным в соседстве с парафразой «бессмертный изгнанник» и поставили просто имя поэта — Овидий. Сочетание «долгая и столь забавная навигация» [Тепляков 1833: 24] сократили до «долгого плавания». В некоторых местах также можно предполагать цензурные замены. Так, из текста В. Г. Теплякова был удален отрывок о таможенном досмотре («Таможенная гроза собралась и довольно быстро развеялась над моими чемоданами; врата карантинной пристани разверзлись и скрыпя затворились за мною» [Тепляков 1833: 5]), а выражение «меркантильная Одесса» [Тепляков 1833: 7] было изменено на «роскошная Одесса».

«Письмо второе из Варны» появилось также в «Литературной газете» за 1830 г. [Тепляков 1830б: 227–232]; «Письмо III из Турции» — в «Северных цветах» на 1831 г. [Тепляков 1831а: 177–224].

Отдельной книгой «Письма из Болгарии» были изданы в 1833 г. Все 7 писем были написаны с конца марта по начало мая 1829 г.: первые три письма адресованы брату поэта — А. Г. Теплякову (Варна, 29 марта; Варна, 4 апреля; Варна 14 апреля); «Четвертое письмо» — Г. А. Римскому-Корсакову (Гебеджи, 22 апреля); последние три письма — снова А. Г. Теплякову (Девно, 24 апреля; Праводы, 30 апреля; Варна, 10 мая). В этих письмах В. Г. Тепляков излагает результаты своих археологических изысканий, описывает быт и нравы местного населения, а также собственные впечатления и размышления по поводу истории и культуры Балкан.

В сознании самого В. Г. Теплякова и его современников «Письма из Болгарии» неразрывно были связаны с «Фракийскими элегиями». Так, в примечании к первой фракийской элегии в сборнике 1836 г. В. Г. Тепляков писал: «Общими примечаниями к этой и другим “Фракийским элегиям” могут служить изданные за два года перед сим «Письма из Болгарии», археологическое путешествие автора по древней Мизии во время кампании 1829 года» [Тепляков 1836: 85]. Каждая из 7 «Фракийских элегий» соотносится с определенным (-ми) «Письмом из Болгарии» и может быть рассмотрена как его лирическое продолжение. Возможно, в этом смысле В. Г. Тепляков продолжает пушкинскую традицию прямого соотнесения лиро-эпических и прозаических произведений: в качестве примечаний для поэмы «Бахчисарайский фонтан» с 1830 г. печатался переработанный «Отрывок из письма к Д.», ранее опубликованный в альманахе «Северные цветы» на 1826 г.

Существует мнение, что «Письма из Болгарии» и «Фракийские элегии» следует рассматривать как два самостоятельных цикла, прозаический и поэтический, выполняющих разные задачи [Строганов 2009]. Очевидно, что связь между этими книгами В. Г. Теплякова не только тематическая. В августе 1830 г. после поездки в Симферополь В. Г. Тепляков создает «Письмо из Крыма к М. И. Л.», где излагает свою художественную концепцию как автора очерковых заметок:

Не намерен писать ни картин, ни академических рассказов; но если этот легкий, небрежный абрис, посредством коего древние мексиканцы имели, как говорят, обыкновение выражать иногда беглую мысль свою; если очерк нарумяненных чувств и схваченных на лету впечатлений может доставить вам хотя минутное удовольствие, то письмо сие достигнет вполне своего предназначения [Тепляков 1831б: 111–112].

В одном из своих номеров «Одесский Вестник» разместил письмо В. Г. Теплякова брату от 14 января 1833 г., которое стало частью предисловия к «Письмам из Болгарии» и в котором автор рассказывал не о причинах и целях своего путешествия, а старался приоткрыть читателю замысел своего произведения, обосновать выбор жанровой формы:

Впрочем, вот в чем главное дело. *Письма из Болгарии* подавлены, так сказать, *плеоназмом* чувств, мыслей, воспоминаний, посторонних для напудренных пылью педантов, хотя и возбужденных картинами тех же самых гробниц, тех же самых развалин, тех же самых памятников древности, в изображении коих заключалась прямая цель моего странствия. Но куда же деваться с этой личностью излишних, коих я отнюдь не желал никому, кроме одних вас исповедовать... [Тепляков 1833: X–XI].

«Письма из Болгарии» В. Г. Теплякова, помимо необходимой фактической, очерковой составляющей описания, строятся на основе аллюзий к образно-мотивной структуре собственных текстов, а также к широкому кругу произведений русской и западно-европейской литературы (Дж. Байрон, А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, А. П. Сумароков, Шекспир, Д. Свифт, И. Гете, П.-Ж. Беранже и др.). Например, в «Первом письме» видны параллели с «Книгой эскизов Джеффри Крейна, джентельмена» (“The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.”) В. Ирвинга. Джеффри Крейн — путешествующий художник, который в «Рассказе автора о себе» (“The Author’s Account of Himself”) заявляет, что смотрит на окружающие события больше поэтиче-

ски, чем политически: “I longed to wander over the scenes of renowned achievement — to tread, as it were, in the footsteps of antiquity — to loiter about the ruined castle — to meditate on the falling tower — to escape, in short, from the common-place realities of the present, and lose myself among the shadowy grandeurs of the past”¹ [Irving 1825: 6]. Как и героя-путешественника В. Ирвинга, В. Г. Теплякова мало привлекают военные события, его интересует историческое и культурное прошлое Балканского полуострова. Кроме того, присутствует и прямая текстовая параллель: «...Кто бы не был рад, говорю я, погрузиться в поэтическое величие минувшего, и в беседе с колоссальными его призраками, забыть хотя на малое время прозу и мучительные мелочи настоящего?» [Тепляков 1833: 4].

«Письма из Болгарии» В. Г. Теплякова встают в ряд русской и европейской литературы эпистолярных путешествий: «Письма из Франции» (1777–1778) Д. И. Фонвизина; «Письма русского путешественника» (1791–1792) Н. М. Карамзина и следовавшие за ними другие сентиментальные «очерки впечатлений» [Тепляков 1833: III]; «Философские письма» (“Lettres philosophiques”, 1749) Вольтера, «Путешественник» (“The Traveller”, 1764) О. Гольдсмита, «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (“Sentimental journey through France and Italy”, 1768) Л. Стерна, «Путешествие юного Анахарсиса по древней Греции» (“Voyage du jeune Anacharsis en Grèce”, 1788), «Путешествие по Италии» (“Voyage en Italie”, 1801) Ж.-Ж. Бартеlemi, «Письма об Италии» (“Lettres sur l’Italie”, 1785) Ш. Дюпати, «Книга эскизов» (“The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent. ”, 1819) и «Рассказы путешественника» (“Tales of a traveller”, 1824) В. Ирвинга и др.

¹ «Мне очень хотелось побродить по местам, где свершались великие дела, пройти как бы по следам древности, задержаться у развалин замка, задуматься над рухнувшей башней, в общем, бежать от обыденной реальности настоящего, затеряться среди прославленных теней прошлого». — *пер. с англ. С. С.*

Разумеется, В. Г. Тепляков не следует уже архаичной для начала 1830-х гг. модели сентиментального путешествия. «Письма из Болгарии» — это своеобразное соединение жанров литературного очерка и литературного письма, широко представленных в русской словесности первой трети XIX в. и получивших дальнейшее развитие. Эпистолярная проза В. Г. Теплякова, таким образом, может быть определена в один ряд с «Путешествием» (1821) В. К. Кюхельбекера, «Отрывком из письма к Д.» (написано в 1824 г., опубликовано в 1825 г.) и «Путешествием в Арзрум» А. С. Пушкина (напечатан в 1835 г.), «Хроникой русского» А. И. Тургенева.

Как отмечает Т. Роболли, в это время «развитие прозы идет, аналогично эволюции поэтической линии, в сторону мелких жанров, бывших до сих пор за пределами высокой литературы, составляя, так сказать, литературный быт. <...> Вплетаясь в эту мемуарно-эпистолярную основу, объективный и разнородный материал повестушек, сценок и проч. мотивируется, так или иначе, через восприятие автора...» [Роболли 1926: 42–44]. Письмо как историко-культурный факт играет, таким образом, большую роль в процессе развития русской прозы 1820–1830-х гг. Оно становится неканонизированным явлением русской литературы, которое «своим бытием пытается разрушить канон» [Степанов 1926: 100].

Письмо как жанр органично для творчества литераторов пушкинского круга. В. Г. Тепляков избирает этот жанр для своего произведения, как представляется, из соображений личного характера: наряду с «Фракийскими элегиями», где сохраняется определенная доля условности лирического персонажа, цель «Писем из Болгарии» — убедить читателя в искренности чувств непосредственно автора и утвердить индивидуальность принципов его мировосприятия. Рефлектирующая фигура автора в «Письмах из Болгарии» является стержнем, на котором держится повествование. В этом смысле «Письма из Болгарии» В. Г. Теплякова стоят на пути к русской психологической прозе 1830–1840-х гг.

В 1836 г. В. Г. Тепляков издает второй сборник стихотворений, куда включает цикл «Фракийские элегии», состоящий из семь произведений: «Отплытие», «Томис», «Берега Мизии», «Гебеджинские Развалины», «Гебеджинские Фонтаны», «Эски-Арнаутлар», «Возвращение». К каждой из «Фракийских элегий» В. Г. Тепляков написал примечания и подобрал эпитафию, равно как и к остальным стихотворениям сборника. На наш взгляд, с «Первым письмом из Болгарии» соотносится элегия «Отплытие» и «Томис».

А. С. Пушкин высоко оценил «Фракийский элегии», увидев в них «гармонию, лирическое движение, истину чувств» [Современник 1836: 173]. Он прежде всего обратил внимание на ассоциативно-образную и мотивную связь элегий В. Г. Теплякова с поэмой «Странствие Чайльд-Гарольда» (“Childe Harold’s Pilgrimage”, 1812–1818) Дж. Байрона, подчеркнув при этом, что поэту удалось выразить собственную творческую индивидуальность, не уходя во внешнее, механическое подражание:

В наше время молодому человеку, который готовится посетить великолепный Восток, мудрено, садясь на корабль, не вспомнить лорда Байрона и невольным сочувствием не сблизить судьбы своей с судьбою Чильд-Гарольда. Ежели, паче чаяния, молодой человек еще и поэт и захочет выразить свои чувствования, то как избежать ему подражания? Можно ли за то его укорять? Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь [Современник 1836: 170].

В. Г. Тепляков апеллировал к Дж. Байрону не только через реминисценции и аллюзии, но и через сопоставление сюжетной ситуации путешествия / странничества Чайльд-Гарольда и собственной поездки на Балканы. Особенно близка элегии «Отплытие» В. Г. Теплякова «Прощальная песня Чайльд-Гарольда»:

Adieu, adieu! my native shore
Fades o'er the waters blue;
The night-winds sigh, the breakers roar,
And shrieks the wild sea-mew.
Yon sun that sets upon the sea
We follow in his flight;
Farewell awhile to him and thee,
My Native Land — Good Night!²
[Byron 1828: 150].

Плывем!.. бледнеет день; бегут берега родные,
Златой струится блеск по синему пути;
Прости, земля! прости, Россия;
Прости, о родина, прости!
[Тепляков 1836: 5].

В. Г. Тепляков отчетливо и последовательно ориентируется и на пушкинскую традицию восприятия и освоения художественной системы Дж. Байрона. Не исключена, в частности, параллель элегии «Отплытие» В. Г. Теплякова с элегией «Погасло дневное светило» (1820) А. С. Пушкина. Пушкинский рефрен «Шуми, шуми, послушное ветрило!» и неточную цитату из «Графа Нулина» (написана в 1825 г., опубликована в 1828 г.) В. Г. Тепляков включит в «Первое письмо из Болгарии», где также поместит строку из первой элегии «Отплытие», тем самым указав на преемственную взаимосвязь собственных произведений с творчеством А. С. Пушкина.

...Потрудитесь обратить взоры свои от берегов родины на безграничность морскую. — Тогда вы только вполне согласитесь со мною, что первое чувство в минуту разлуки с отечеством есть, без всяких *романтических затей*, странное, неизъяснимое чувство. Сначала какая-то непонятная радость овладела моим

² Прощай, прощай! Родной берег // Исчезает в морской пучине; // Дыхание ночного ветра, и рокот волн, // И вопли диких морских чаек. // Садится солнце, // Мы его провожаем взглядом; // Прощаясь с ним, говорим: // «Доброй ночи, родная земля!» — *пер. с англ. С. С.*

сердцем: казалось, оно ощутило внезапное наслаждение каким-то неистощимым внутренним богатством в тот миг, когда натянутые паруса округлились и заколебавшийся корабль тронулся с места. Я расхаживал скорыми шагами по палубе и громко декламировал:

«Шуми, шуми, послушное ветрило!» и проч.

Но эта болтливая радость исчезла вместе с берегами моей отчизны. [Тепляков 1833: 8].

Во второй элегии «Томис» В. Г. Тепляков обращается к теме поэтического прошлого Причерноморья и, начиная с эпиграфа, вводит важную для его творчества фигуру Публия Овидия Назона. В. Г. Тепляков ориентируется на сложившуюся к началу 1830-х гг. поэтическую рецепцию образа Овидия и его творчества. В русской литературе «золотого века» Овидий стал символом поэтического мастерства, воплощением противоречивых взаимоотношений художника и власти, метафорой изгнанничества.

По словам А. С. Пушкина, В. Г. Тепляков «приветствует незримую гробницу Овидия, стихами слишком небрежными» [Современник 1836: 173]. А. С. Пушкин указывает на отдельные стихи и словосочетания, которые написаны с определенной долей нарушения логической и «гармонической точности», и, выделяя в частности «тишина гробницы, громкая, как дальний шум колесницы; стон, звучащий, как плач души; слова, которые святее ропота волн», заключает: «...все это не точно, фальшиво или просто ничего не значит» [Современник 1836: 174]. Также, по мнению А. С. Пушкина, В. Г. Тепляков допускает некоторые неточности в образе Овидия, приписывая ему отчаянную смелость и воинственность.

Эта историческая и психологическая неточность в трактовке характера Овидия у В. Г. Теплякова сознательна: она усиливает отчаяние поэта-изгнанника и практически отождествляет его с лирическим героем. Вообще же в элегии В. Г. Теплякова очевидны смысловые параллели со стихотворением «К Овидию» А. С. Пушкина: например, «Не славой — участью я равен был тебе» у А. С. Пушкина

и «Луч славы не горит над головой твоей, // Но мы равны судьбиною жестокой!..» у В. Г. Теплякова.

А. С. Пушкин отмечал в элегии «Томис» последние «прекрасные стихи» [Современник 1836: 173], начиная со слов «Не буря ль это, кормчий мой?», описывающие бурю, которой был застигнут корабль “La Perseveranza” недалеко от Добруджи. Как сообщает В. Г. Тепляков, перед угрозой кораблекрушения он вынужден был звать на помощь пушечными выстрелами.

«Не буря ль это, кормчий мой?
Уж через мачты море хлещет,
И пред чудовищной волной,
Как пред тираном раб немой,
Корабль твой гнется и трепещет!»
<...>
«Вели стрелять! быть может, нас
Какой-нибудь в сей страшный час
Корабль услышит отдаленный!»
И грянул знак... и все молчит,
Лишь море бьется и кипит,
Как тигр бросаясь разъяренный;
Лишь ветра свист, лишь бури вой,
Лишь с неба голос громовой
Толпе отвечают смятенной [Тепляков 1836: 20–21].

Соответствующее место имеется в «Первом письме из Болгарии»:

Море клокотало, сырой и пронзительный ветер свистал подобно миллиону ружейных пуль; корабль наш грозил ежеминутно опрокинуться то на ту, то на другую сторону, и скрыпел, как будто под пыткой. <...> Темнота наступившей ночи принудила нас бросить якорь милях в 15ти от Коварны; но, не взирая на то, грохот наших пушек требовал уже через несколько времени помощи: ответа не было, и кораблекрушение казалось нам неизбежным [Тепляков 1833: 19–20].

Таким образом, «Письма из Болгарии» и «Фракийские элегии» В. Г. Теплякова составляют своего рода лиро-эпический цикл. Очевидно тематическое и эмоциональное единство этих произведений: рассуждение об истории и культуре южного Причерноморья, о взаимоотношениях человека и природы, осмысление законов бытия, цели жизни частного человека и человечества в целом. В «Письмах из Болгарии» и «Фракийских элегиях» последовательно варьируются одни и те же или близкие темы, мотивы и образы. Но главное, что сближает обе книги — общность лирического героя-странника, неудовлетворенного, пресыщенного жизнью, тревожного, грустного и глубоко задумчивого. «Письма из Болгарии» и «Фракийские элегии» можно рассматривать как элементы «содержательного единства», в которое превращаются автономные литературные произведения и, согласно Л. Е. Ляпиной, приобретают возможность углубленного, «двойного прочтения» [Ляпина 1999: 12].

При этом для понимания единства лирического начала данных циклов необходимо учитывать установку на творческое подражание одному или нескольким определенным литературным источникам. Таким протоисточником для «Писем из Болгарии» и «Фракийских элегий» В. Г. Теплякова стали в первую очередь поэма Дж. Байрона «Странствие Чайльд-Гарольда» и «южные» поэмы и стихотворения А. С. Пушкина. Кроме того, поскольку «Письма из Болгарии» и «Фракийские элегии», очевидно, создавались одновременно, в творческом сознании В. Г. Теплякова друг для друга они являлись художественной основой и комментарием.

СОКРАЩЕНИЯ

Виноградов 1939 — *Виноградов В. В.* Неизвестные заметки Пушкина в «Литературной газете» 1830 г. // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Вып. 4–5. С. 453–476.

Ляпина 1999 — *Ляпина Л. Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999.

Роботи 1926 — *Роботи Т.* Литература путешествий // Русская проза. Вопросы поэтики. Непериодическая серия, издаваемая отделом словесных искусств. Л., 1926. Вып. 8. С. 42–74.

Русская старина 1896 — *Русская старина.* 1896. № 3. С. 659–662.

Современник 1836 — *Современник.* 1836. Т. 3. С. 170–186.

Степанов 1926 — *Степанов Н.* Дружеское письмо начала XIX века // Русская проза. Вопросы поэтики. Непериодическая серия, издаваемая отделом словесных искусств. Л., 1926. Вып. 8. С. 74–101.

Строганов 2009 — *Строганов М. В.* Болгария и болгары в «Письмах из Болгарии» Виктора Теплякова. Доклад на Междунар. науч. конф. «Россия в многополярном мире: Образ России в Болгарии, образ Болгарии в России». СПб., 26–27 окт. 2009. URL: http://www.newruslit.ru/culture/obraz-rossii-v-bolgarii.-obraz-bolgarii-v-rossii.-sbornik-statei.-spb.-sofiya-2010.-internet-versiya/mihail-stroganov.-bolgariya-i-bolgary-v-abpismah-iz-bolgariibb-viktora-teplyakova/at_download/file/ (дата обращения: 30.01.2012).

Тепляков 1830а — *Тепляков В. Г.* Письмо русского путешественника из Варны. Варна 29 марта 1829 года // Литературная газета. 1830. № 6. С. 41–43.

Тепляков 1830б — *Тепляков В. Г.* Письмо второе из Варны // Литературная газета. 1830. № 29. С. 227–232.

Тепляков 1831а — *Тепляков В. Г.* Письмо III из Турции // Северные цветы на 1831 год. С. 177–224.

Тепляков 1831б — *Тепляков В. Г.* Письмо из Крыма к М. И. Л. // Одесский альманах на 1831 год. Одесса, 1831. С. 110–131.

Тепляков 1833 — *Тепляков В. Г.* Письма из Болгарии. Писаны во время кампании 1829 года. М., 1833.

Тепляков 1836 — *Тепляков В. Г.* Стихотворения. СПб., 1836.

Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 270–281.

Irving 1825 — *Irving W.* The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent. Paris, 1825.

Byron 1828 — *Byron G. G.* The Works of Lord Byron: Poetry. V. II. London: John Murrey, 1828.

«Эти мнимые книги»: цензурный проект А. В. Никитенко 1841 г. и журнал «Репертуар и Пантеон»

В 1832 г. Николай I распорядился, «дабы на будущее время не были дозволяемы никакие новые журналы без особого высочайшего разрешения и дабы при испрашивании такового разрешения было представляемо его величеству подробное изложение предметов, должествующих входить в состав предполагаемого журнала и обстоятельные сведения об авторе» [Постановления по МНП: 309]. Действие этого постановления растянулось на долгие годы. В условиях запрета желавший начать издавать журнал мог воспользоваться одним из двух практиковавшихся решений: 1) выкупить действующее издание или возобновить ранее прекращенное [Постановления по цензуре: 227–228]; 2) издавать «не журнал» с периодичностью нормального журнала. Первый способ в целом оставался в рамках юридической нормы. Наиболее разработанным эпизодом его применения в истории русской журналистики является приобретение Н. А. Некрасовым журнала П. А. Плетнева «Современник» в 1846 г.¹

Второй способ основывался на единственном уязвимом месте указанного распоряжения, а именно на терминологической неопределенности самого понятия «журнал». Этой лазейкой в 1839 г. воспользовался петербургский книгопродавец И. П. Песоцкий, предпринявший издание «Репертуара русского театра». Само слово «репертуар» в этом названии следовало понимать вполне буквально — издатель предлагал своим читателям тексты пьес, имевших успех на императорской сцене. Из материалов другого типа в «Репертуаре» печаталась только хроника: список пьес с указанием дат постановок. По замыслу Песоцкого, такое издание, с одной стороны,

¹ Об экономических аспектах сделки см.: Макеев М. С. Николай Некрасов: поэт и предприниматель. М., 2009.

удовлетворяло бы запрос публики на полные тексты пьес, лишь эпизодически появлявшихся в литературных журналах, а с другой — не могло быть названо журналом.

В первый год существования «Репертуара» эта тактика в полной мере себя оправдала: опубликованный в последнем номере список всех 1500 подписчиков, вероятно, должен был удивлять даже самого издателя: если цифру в 550 столичных и московских читателей можно было отчасти спрогнозировать, то почти тысяча подписчиков из провинциальных городов (в том числе из таких, в которых и театра-то не было) выглядит поразительно.

Неожиданный успех «Репертуара» обнажил потребность читающей публики в специальной театральной периодике и создал предпосылки для возникновения конкурирующего издания, которое не заставило себя ждать. В конце 1839 г. было объявлено [Северная пчела 1839: 1027] о начале выхода в 1840 г. «Пантеона русского и всех европейских театров» под редакцией популярного к этому моменту водевилиста Ф. А. Кони, который поначалу скрывал свою причастность к журналу.

Конкуренция способствовала появлению в обоих изданиях новых разделов, которые позволили бы выгодно отличаться от соперника: в «Репертуаре» и «Пантеоне» стали появляться театральные мемуары, статьи по истории и эстетике театра, более или менее регулярные театральные обозрения. «Пантеон» даже предлагал своим читателям рассказы, которые, согласно программным обещаниям, могли бы «служить сюжетом для хорошей драмы или комедии, оперы или водевиля» [Северная пчела 1839: 1027]. Все это неизбежно привело к тому, что отличия «Репертуара» и «Пантеона» от изданий, имевших формальный статус журналов, практически исчезли.

Эти изменения не прошли незамеченными. 12 июля 1841 г. А. В. Никитенко записал в дневнике:

Государь строжайше запретил разрешать издания новых журналов. Но ум человеческий хитер и изворотлив. Высочайшее повеление об этом существует уже

около трех лет, в течение которых, кроме того, оно неоднократно подтверждалось. Между тем за это время возникли: «Москвитянин», «Отечественные записки», «Русский вестник», — первый совершенно новый, два последних будто бы только возобновлены, но в них нет и тени прежних журналов с этим именем. Сверх того, литераторы умудрились издавать книги выпусками, но эти мнимые книги — настоящие периодические издания. Таковы: «Маяк», «Пантеон русского и всех европейских театров», «Репертуар», «Эконом». Готовилось и еще немало других таких же изданий. Таким образом возникла необходимость в законе, который определил бы, что считать журналом и что нет. Цензурному комитету приказано составить такой закон, а комитет возложил это на меня. Дело нелегкое: хотелось бы склонить правительство взглянуть на дело мягче, спасти все новые издания и удалить препятствие с пути будущих [Никитенко 1955: 232–234].

Говоря о действовавшем «уже около трех лет» запрете, Никитенко имел в виду не распоряжение Николая I 1832 г., а более поздние административные решения, например, зафиксированное в «Сборнике постановлений и распоряжений по цензуре» предложение министра народного просвещения С. С. Уварова от 1 октября 1836 г. о запрещении представлений «о дозволении новых периодических изданий на некоторое время» [Постановления по цензуре: 227].

Необычное положение «Репертуара» и «Пантеона» было заметно не только Никитенко. Помещая сравнительный обзор первых номеров этих журналов за 1840 г. в библиографической хронике «Отечественных записок», В. Г. Белинский посчитал необходимым специально объяснить допустимость такого шага:

Театральная хроника, театральные анекдоты, биографии артистов составляют не капитальные статьи этих изданий, а, изредка, роскошь, чаще же — балласт: драматические сочинения, целиком печатаемые — вот их капитальные статьи. Посему оба эти издания отнюдь не журналы, а разве *драматические альманахи*, срочно и по подписке издаваемые. Вследствие этого они и могут занимать свое место в библиографической хронике «Отечественных записок», в состав которой не входит и никогда не войдет обозрение журналов, *современных* «Отечественным запискам» [Белинский 1954: 55].

Отметим, что четко проговоренное и графически выделенное курсивом обозначение Белинским статуса изданий, как не журналов, но драматических альманахов, вероятно, имело своим адресатом те самые инстанции, для которых появление новых журналов было нежелательно. Вероятно, рецензентом «Отечественных записок» в данном случае, как и Никитенко, двигало стремление не навредить журналам и не выступить в роли доносчика.

Высказанное Никитенко в дневниковой записи намерение составить насколько возможно более либеральный проект закона реализовалось в документе, представленном цензором в заседании Санкт-Петербургского цензурного комитета 29 июля 1841 г. и зафиксированном в протоколе этого заседания (см. *Приложение*). Этот в высшей степени любопытный проект предполагал ряд ограничений для издателей сборников. В содержательном плане сборник не мог включать материалы, посвященные актуальным событиям, а также критику и библиографию. Кроме того, — и это, на наш взгляд, наиболее суровое ограничение — в отличие от издателя журнала, издатель сборника не мог объявлять годовую подписку.

По идее такая мера должна была поставить крест на предприятии Песоцкого, поскольку предполагавшийся для сборника способ подписки не позволял быстро аккумулировать достаточное количество средств для того, чтобы планировать издание на целый год вперед, а также создавал огромные трудности для читателя, которому теперь нужно подписываться на сборник не один, а 12 раз в год. Однако точных и полных сведений о том, как на практике применялся этот закон, у нас нет. Первый издатель дневника Никитенко М. К. Лемке в примечании к процитированной выше записи писал, что «проект остался потом без движения» [Никитенко 1904: 314], хотя известно, что на его основании было составлено «Предложение министра народного просвещения Московскому цензурному комитету от 23 сентября 1841 года» [Постановления по цензуре: 232–233].

Так или иначе, но на судьбе журнала Песоцкого эта история все-таки отразилась.

С самого начала 1841 г. Кони столкнулся с трудностями в издании «Пантеона русского и всех европейских театров». Очевидно, издатель и хозяин издания В. П. Поляков потерял к нему интерес. «Пантеон» стал систематически опаздывать, а вторую половину номеров 1841 г. раздал подписчикам уже в следующем 1842 г. В этой ситуации к осени 1841 г. Песоцкий и Поляков договорились о слиянии «Репертуара» и «Пантеона» в одно издание под названием «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров». О смысле этой сделки, в ходе которой Песоцкий приобретал фактически прекратившееся издательское предприятие, следует говорить в специальной работе. В данном же случае нас интересуют обстоятельства получения Песоцким и возглавившим к этому времени редакцию Ф. В. Булгариным разрешения на новый журнал.

В специальном письме от 2 октября 1841 г. Песоцкий был вынужден убеждать цензурное ведомство в своей благонадежности и уверял, что слияние произойдет оттого, что ему, Песоцкому, удалось убедить конкурента в бессмысленности и вредности соревнования [РГИА. Ф. 771. Оп. 1. Ед. хр. 1639: 7–8 об.]. На заседании цензурного комитета 7 октября 1841 г. прошение Песоцкого и Булгарина об издании журналов «Эконом» и «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров» было удовлетворено с тем, чтобы программы их остались прежними [РГИА. Ф. 771. Оп. 1. Ед. хр. 1639: 10–11]. Впрочем, никакого радикального изменения программы издателем и редактором не предполагалось. Объявление о подписке на новый журнал лишь констатировало фактическую одинаковость программ конкурировавших журналов [Северная пчела 1841: 1034–1035].

Претензии цензурного комитета пришли с неожиданной стороны. Ссылаясь на новые правила о различении журналов и сборников, о которых мы говорили выше, попечитель Санкт-Петербургского

учебного округа М. А. Дондуков-Корсаков предложил министру народного просвещения запретить объявление о подписке на «Репертуар и Пантеон» [РГИА. Ф. 771. Оп. 1. Ед. хр. 1639: 12]. В ответе Уварова было, в частности, указано, что издание Песоцкого имеет специальный характер, а потому продолжение его новыми правилами не регулируется [РГИА. Ф. 771. Оп. 1. Ед. хр. 1639: 15–15 об.]. Так или иначе, но в середине ноября Песоцкий получил письмо секретаря цензурного комитета О. В. Семенова с сообщением о разрешении продолжать «Репертуар» [РГИА. Ф. 771. Оп. 1. Ед. хр. 1639: 18].

Таким образом, как минимум в случае с «Репертуаром и Пантеоном» проект Никитенко на практике не применялся, и новый журнал под разными именами и с разным составом редакций выходил регулярно два раза в месяц до 1848 г.

Приложение

Проект А. В. Никитенко о правилах для различения журналов и сборников

В заседании С.-Петербургского цензурного комитета от 29 июля 1841 года слушали: предварительное начертание проекта составленного по поручению комитета г ном цензором экстраординарным профессором Никитенкой по поводу предложения г-на попечителя С. Петербургского Учебного округа от 15 <июня / июля> за № 1756 о назначении правил для различения сборников от периодических изданий или журналов.

Цензурный комитет по тщательном рассмотрении и соображении сего проекта положил донести его сиятельству следующее:

Между повременными изданиями надобно различать три вида: журналы в собственном и настоящем значении, куда относятся и газеты, сборники и книги, выпускаемые в свет известными отделениями или тетрадами (*livraisons*).

Журнал есть постоянное от времени до времени обнаружение сочинений, сведений и мнений, касающихся до современного движения всего, что занимательно или важно для общества в отношении к его образованию и благоденствию, — след. обнаружение сочинений, сведений и мнений, касающихся до современного хода и состояния наук, политики, литературы, искусств, промышленности и общественной жизни. Почему к существу журнала принадлежат следующие условия: 1, повременный и периодический выход книг в определенные сроки; 2, современность помещаемых в нем сведений и мнений, посредством коей непрерывно и последовательно представляется публике и оценивается каждое замечательное явление в науках, литературе и проч. с обязательством делать все это на будущее неопределенное время. 3, Отсутствие систематической связи между отдельными частями, составляющими содержание издания. Наконец, 4, так как предназначение журнала идти вслед за течением времени и как по сему он не может иметь определенного объема и предела, то к числу отличительных его свойств принадлежит также допущенное правительством право объявлять о подписке на издание с требованием вперед известной суммы денег без предварительного представления куда следует готовых материалов.

Все вышесказанное о журнале можно подвести под два главные понятия: он есть представитель текущих явлений в области наук, литературы и проч. и судьбы их. Хотя в журналах помещаются нередко статьи, содержащие в себе и общие начала или идеи, не имеющие, по-видимому, никакого отношения к современному движению мысли и жизни общественной, но не эти статьи дают им характер журнальный, а именно те, которые или содержанием, или направлением своим имеют в виду вопросы интереса настоящего времени.

Сборники могут быть издаваемы или единовременно, каковы, напр.: хрестоматии, или периодически. Комитет обращает внимание только на последние, так как они сходством своим с журналами подали повод к вопросу, занимающему <1 слово нрзб.> цензуру.

Сборник есть один из способов обнародования важных или любопытных сочинений и сведений в виде отдельных статей, касающихся до наук, литературы, искусств, промышленности и общественной жизни. Он может быть общим; как напр.: Энциклопедический Лексикон; или специальным, как литературные альманахи и проч. Сходство сих сборников с журналами состоит в том: 1, что они могут выходить в свет частями или отдельными книжками в разные времена. 2, Что между статьями, составляющими их содержание, не находится систематической связи. Но между ними есть и различие весьма важное и существенное. Оно состоит в том, 1, что сборник не предназначается для сообщения непрерывно-последовательных постоянных сведений о текущих явлениях по части наук, литературы и проч., а передает публике только то, что издатель находит или что написано другими замечательного вообще в этой области; он говорит не о том, что делается, а о том, что уже сделано. 2, Сборник, не следя за непрерывным рядом сих явлений, не произносит и суда своего о них. 3, Сборник не назначает определенных сроков выхода своего в свет, хотя и может издаваться последовательно одною книжкою за другою; он может быть повременным изданием, но не периодическим. 4, Так как издатель сборника всегда имеет перед собою уже известную и определенную массу материалов, то объявление о подписке на оный само собою становится в разряд книжных, а не журнальных объявлений.

Книги, издаваемые тетрадями или частями (*livraisons*), отличаются от книг в общем смысле только способом своего появления в свет; при единстве плана, направления и содержания, составляющих обыкновенное свойство книг, они присваивают себе только права постепенного печатания и выпуска.

На основании сих предварительных соображений не трудно поставить и некоторые ограничительные для сборников правила с тем, чтобы, оставаясь хранилищами полезных знаний и любопытных литературных произведений, они не вторгались в чуждую им

область журнальную. Комитет признает полезными следующие правила:

1. Не получившим право издавать журнал позволяется обнародовать различные статьи по одной или по разным вместе отраслям наук, литературы, искусства, промышленности и общественной жизни отдельными книгами и в разные времена, так что все книжки вместе взятые могут составить одну книгу или материалы для книги.

2. В распределении статей издатели могут держаться какого угодно порядка, давать им единство и систематическую форму или помещать их совершенно отдельными классами под рубрикою наук, искусств и т. п.

3. В сборниках такого рода не могут быть излагаемы последовательно и в непрерывном порядке сведения о современных текущих явлениях по какой бы то ни было отрасли наук, литературы и проч. с обещанием излагать все это и впредь.

4. Критика как последовательное и периодическое суждение о произведениях, выходимых <sic!> по какой-либо отрасли наук, литературы и проч., а тем более полемика не должны быть допускаемы в сборник; но не воспрещается издателю помещать в нем общие критические разыскания о разных предметах наук и проч.; такие отдельные рассуждения о том, что сделано по ним в такую-то эпоху или такой-то период времени. На основании сего и 3-го § все статьи, известные под названием библиографии и критики исключаются из сборников.

5. Подписка на сборник со взносом денег допускается не иначе как отдельно на каждую книгу, рассмотренную уже / одобренную ценсурою.

6. Сборник рассматривается одним цензором на том же самом основании, как вообще все книги

[РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Ед. хр. 1619: 3–5 об.].

СОКРАЩЕНИЯ

Белинский 1954 — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. М., 1954.

Никитенко 1904 — *Никитенко А. В.* Моя повесть о себе самом и о том, «чему свидетель в жизни был». Записки и дневник (1804–1877 гг.): В 2 т. СПб., 1904. Т. 1.

Никитенко 1955 — *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. Т. 1. 1826–1857. Л., 1955.

Постановления по МНП — Собрание постановлений по Министерству народного просвещения с 1 января 1829 по 21 марта 1833 г. СПб., 1833.

Постановления по цензуре — Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 г. СПб., 1862.

РГИА — Российский государственный исторический архив.

Северная пчела 1839 — Северная Пчела. Газета политическая и литературная. 1839. № 257.

Северная пчела 1841 — Северная Пчела. Газета политическая и литературная. 1841. № 259.

Неопубликованная порнографическая повесть А. Ф. Писемского

Среди современников у А. Ф. Писемского сложилась устойчивая репутация писателя грубого и даже не вполне пристойного. Обсуждая возможность включить его произведения в школьную программу, один педагог писал:

...непригодны для учащихся почти все сочинения Писемского: реализм изображения грубых и грязных фактов, не смягченный, как у Гоголя, присутствием возвышенного идеала, ошибается крылья у молодой души, и вот почему сам г. Писемский сказал в одном из своих сочинений, что он пишет не для 16-тилетних барышень; и это совершенно справедливо [Незеленов 1880: 71].

Здесь имеется в виду роман «Взбаламученное море» (1863), к эпилогу которого отсылает Незеленов. Это произведение действительно содержит несколько достаточно вольных описаний. Чаще, впрочем, критиками приводятся грубоватые устные шутки Писемского, демонстрирующие весьма своеобразное чувство юмора. Приведем его часто цитируемые слова о подготовке пушкинских празднеств 1880 г.: «Ю<рьев> до того растерялся, что ему скажешь — здравствуйте! — а он обругается; подашь ему руку, а он тебе подает черт знает что!» [Страна 1881].

Если ознакомиться с перепиской писателя, нетрудно обнаружить еще более впечатляющие места, например, подробное описание лечения от венерического заболевания Тургенева, который, подвергаясь болезненной операции, «с глупым, но милым взором умирающей газели, даже не молит о пощаде, потому что верит в науку» [Писемский 1936: 105]. Однако большинство упрекавших Писемского в цинизме и грубости критиков, таких как А. М. Скабичевский и С. А. Венгеров, вероятно, не знали о существовании произведения, которое может в наибольшей степени служить основанием для таких обвинений.

В Российском государственном архиве литературы и искусства (Москва) хранится объемная не датированная рукопись, озаглавленная «Эротические похождения одной весьма почтенной барыни», в качестве автора которой указан Писемский [РГАЛИ. Ф. 375. Оп. 2. Ед. хр. 1]. Из данной нам сотрудниками архива справки выяснилось, что в течение многих лет эта единица хранения не была доступна исследователям по причине своего порнографического характера. Хотя трудно сказать, почему порнографическая природа сочинения должна служить основанием закрыть доступ к нему, не может быть никаких сомнений в том, что рукопись является характерным примером литературы именно порнографической. Природа текста вполне понятна уже из предисловия, где описывается, как рассказчика-студента соблазняет мать его ученика, а также упомянуты многочисленные интимные секреты семейств, в которых ему довелось преподавать. Это предисловие написано литературным слогом; в нем обыгрываются сюжетные ситуации плутовского романа (в роли вхожего в разные дома слуги-пикаро выступает молодой учитель, работающий на дому), цитируются «Мертвые души» Н. В. Гоголя («...того времени, когда я был учителем, я никогда не забуду: это была пора моей юности, моей свежести» [РГАЛИ. Ф. 375. Оп. 2. Ед. хр. 1: 1]), в которых как раз использована «плутовская» сюжетная модель. Однако в основном тексте этого произведения не используются даже такие нехитрые приемы литературной игры: излагается история жизни (почти исключительно половой жизни) некой женщины, обладающей исключительной привлекательностью. Очень детальные, подробные описания сексуальных сцен составляют практически весь текст, перемежаясь лишь небольшими фрагментами, служащими введением для очередного эпизода. Естественно, писатель не мог рассчитывать на публикацию этого произведения в силу его непристойного характера. Впрочем, автор настоящей заметки здесь и далее не будет приводить ни пространных цитат, ни подробных пересказов эпизодов повести по той же самой причине — и готов подвергнуться обвинениям в ханжестве.

Принадлежность повести Писемскому может показаться сомнительной: почерк, которым написана рукопись, не похож на почерк писателя. Однако это не может служить и однозначным аргументом против авторства Писемского, поскольку, во-первых, текст, по всей видимости, был рассчитан на переписывание любителями порнографической литературы, а во-вторых, существует вероятность, что текст все же написан рукой Писемского, а необычность почерка объясняется временем создания текста, являющегося, как будет показано ниже, одним из самых ранних известных произведений писателя.

Стилистические критерии далеко не всегда являются надежным основанием для атрибуции, однако в данном случае, на наш взгляд, именно они позволяют бесспорно установить авторство. В рукописи постоянно употребляются мелкие, внешне малозначительные словечки и выражения, типичные для произведений Писемского и, вероятно, даже не замечаемые автором: «по собственному его выражению», «считаю нелишним предупредить читателя», «возвратившись» [РГАЛИ. Ф. 375. Оп. 2. Ед. хр. 1: 3, 2 об., 3 об.]. Уже на первых страницах романа «Тысяча душ» (1858) употребляется формула «по собственному ее выражению» [Писемский 1959: 6], вероятно, восходящая к чиновничьему языку и знакомая Писемскому, у которого опыт чиновничьей службы появился сразу после окончания университета. Обращения к читателю, иронически стилизованные под деловой тон, также часто встречаются у Писемского. В том же романе, например, рассказчик заявляет: «Смело уверяя читателя в достоверности этого факта, я в то же время никогда не позволю себе назвать имена совершивших его ...» [Писемский 1959: 459]. По данным Национального корпуса русского языка, форму «возвратившись» из русских писателей середины XIX в. часто использовали только Писемский и А. И. Герцен. Подобных примеров языковых параллелей между неопубликованной повестью и произведениями Писемского можно привести еще довольно много. Принадлежность

разбираемого сочинения Писемскому кажется нам крайне вероятной, почти неопровержимой.

На сюжетном уровне существует несколько параллелей между неопубликованной повестью и известными произведениями Писемского. Изображение различных сексуальных сцен в пансионе, например, перекликается с романом «Взбаламученное море», где описаны — разумеется, более скромно — нравы старинного пансиона, в котором училась мать главной героини. Еще более интересен для нас пролог, в котором рассказчик, очень молодой человек, занимается репетиторством, то есть по роду занятий совпадает с таким же юным автобиографическим рассказчиком повести «Виновата ли она?» (1855). Если верить этой повести, Писемский занимался учительством, пока был студентом. Собственно, в жизни писателя не было другого времени, когда он мог бы преподавать что бы то ни было. Вероятно, именно это обстоятельство позволяет датировать произведение Писемского. Повесть открывается словами:

Пять лет тому назад, облеченный в звание учителя, я путешествовал по различным домам; это было самое лучшее время во всей моей жизни. Я желал бы воротить его, но не могу. Быстрым потоком бежит моя жизнь и уносит меня к другим людям, к другому обществу [РГАЛИ. Ф. 375. Оп. 2. Ед. хр. 1: 1].

Судя по аналогии с повестью «Виновата ли она?», можно предположить, что «Эротические похождения...» действительно были написаны через несколько лет после окончания студенческой жизни Писемского. В этом случае слова о «быстром потоке» жизни, скорее всего, отсылают к переезду писателя из Москвы на родину, в Костромскую губернию, в 1847 г. В университете Писемский учился с 1840 по 1844 г., а потому заявление рассказчика, что он был учителем 5 лет назад, вполне правдоподобно. Уже интересовавшийся литературой и пробовавший себя в роли писателя (в 1846 г. он написал повесть, впоследствии опубликованную под названием «Боярщина»,

в 1848 г. был напечатан рассказ «Нина»), Писемский в те годы еще не был известен в литературных кругах. Трудно предположить, что текст повести был написан позже: во-первых, у плодовитого известного писателя, заработок которого в основном был литературным, вряд ли было время, чтобы сочинять около 10 печатных листов текста, который ни при каких обстоятельствах не мог быть напечатан; а во-вторых, довольно трудно представить, чтобы большую повесть или роман такого содержания мог написать женатый человек (женился Писемский в 1848 г.). Напомним, что А. В. Дружинин и М. Н. Лонгинов — создатели «чернокнижных» произведений — были людьми холостыми. Наконец, содержание «Эротических похаждений...» свидетельствует скорее о молодости автора: значительная часть сочинения посвящена подростковому сексуальному опыту; молодым и относительно невинным кажется и рассказчик.

Таким образом, «Эротические похаждения...» — одно из самых первых известных произведений Писемского. Историко-литературное значение обширного юношеского сочинения крупного писателя, казалось бы, должно быть очень большим, тем более что оно позволяет изменить сложившиеся представления об истории русской порнографии. Современный исследователь пишет:

...Пристрастие к стихотворной форме скабресной литературы при одновременном пренебрежении к популярнейшему на Западе прозаическому жанру романа — черта отнюдь не случайная, поскольку данное положение характерно не только для XVIII века. В XIX столетии наблюдается схожая ситуация: непрерывно растущий поток стихотворной похабщины при полном отсутствии не только прозаической порнографии, но и вообще эротической тематики в русской прозе. [Шруба 1999: 201].

Это суждение нуждается в корректировке: порнографическое сочинение в прозе было нами обнаружено, причем его автор — известный писатель. Можно было бы ожидать, что в таком маргинальном жанре проявятся необычные и малозаметные особенности ли-

тературного процесса и развития русской культуры середины XIX в. в целом. Однако такие ожидания не оправдываются. Подавляющее большинство исследователей русской порнографической литературы по сути доказывали, что литературность делает ее ненастоящей порнографией: сексуальные сцены, обценная лексика и прочие черты используются по преимуществу в целях пародийных, кощунственных, сатирических и пр.¹ Однако в «Эротических похождениях...» такой смысл найти непросто. Единственной целью текста, судя по его характеру, является сексуальное возбуждение и, возможно, «половое воспитание» юных читателей. Присутствуют в повести Писемского и другие характерные особенности порнографии, в том числе восприятие женщины исключительно как объекта вожделения. В отличие от считающихся порнографическими романов де Сада, произведение Писемского не содержит идеологического подтекста, с которым были бы связаны сексуальные сцены. За исключением эпилога с его ориентацией на гоголевские «Мертвые души», текст повести не имеет никакого «пародического» (Ю. Н. Тынянов) характера, то есть не ориентирован на какие бы то ни было произведения литературы. Этим «Эротические похождения...» отличаются от стихотворных текстов скабрёзного содержания, сочинённых русскими авторами.

Даже биографической информации повесть содержит не много. В конце рукописи есть приписка, в которой расшифрованы прототипы героев:

Барыня: Александра Николаевна Пушкина, урожденная Ивановская
Тетка: Амалия Сергеевна Минкевич, рязанская помещица

¹ См. статьи, собранные в сб.: Анти-мир русской культуры. Язык, фольклор, литература. Сб. ст. / Сост. Н. Богомолов. М., 1996. Есть также издание стихотворных текстов Лонгинова, П. Шумахера и др., все представленные в котором тексты собственно порнографическими назвать нельзя: Стихи не для дам: Русская нецензурная поэзия второй половины XIX века / Изд. подгот. А. Ранчин и Н. Сапов. М., 1994.

Сын ее: Владимир Александрович

Дочь: Рабе

Племянница: Елена Дмитриевна Ушакова

Учитель: Иван Сергеевич Дружинин [РГАЛИ. Ф. 375. Оп. 2. Ед. хр. 1: 135].

Почерк, которым написан этот текст, не совпадает с почерком, которым написана повесть, что снижает степень его достоверности. Если принять приписку за правдивую, ее не удастся связать с биографией писателя: в переписке Писемского и его знакомых такие лица не упоминаются, а достоверность описанных событий вызывает сильные сомнения. Малорезультативен и поиск приведенных фамилий по родословным книгам дворянства: например, помещиков по фамилии Минкевич в Рязанской губернии не было, а фамилия Пушкин была очень распространена и в Костромской губернии, то есть на родине Писемского, и в других местах.

Повесть представляет существенный интерес разве что для исследователя языка Писемского: перед ним, по всей видимости, окажется самый пространный из текстов писателя 1840-х гг., где используются характерные для Писемского лексика и грамматические конструкции. В остальном же «Эротические похождения...» любопытны разве что как эпизод из до сих пор не исследованной истории русской прозаической порнографии. Разумеется, полное издание сочинений Писемского должно включать и такой текст. Однако в целом перед нами интереснейшая с текстологической точки зрения ситуация, когда историко-литературная ценность вновь найденной ранее не печатавшейся книги известного писателя, по объему превосходящей любую его повесть, не больше чем, например, у одного из его опубликованных писем:

Маляру

Пришлите мне непременно завтра т. е. в четверг выбелить потолок, а также и оклеить обоями в коридоре. Непременно же пришлите. *Пис<емский>*

17 окт<ября> 1879 [Писемский 1936: 422].

СОКРАЩЕНИЯ

Незеленов 1880 — *Незеленов А.* О преподавании русской словесности. СПб., 1880.

Писемский 1936 — *Писемский А. Ф.* Письма. М., 1936.

Писемский 1959 — *Писемский А. Ф.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М., 1959.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

Страна 1881 — Страна. 1881. № 13.

Шруба 1999 — *Шруба М.* К специфике барковианы на фоне французской порнографии // Эрос и порнография в русской культуре. М., 1999. С. 200–218.

К истории первого издания «Народних оповідань» Марко Вовчок

Вопрос истории подготовки первого издания «Народних оповідань» (далее — «Народные рассказы») (1857) Марко Вовчок впервые затронул Василий Доманицкий. В своей статье «Авторство Марка Вовчка» (1908) исследователь дает подробное описание найденной им рукописи. Отсюда мы узнаем, что последовательность рассказов в рукописи была иной, нежели в издании, что под большинством из них стоят даты переписки, что заглавия рассказам дал редактор, а также то, что один рассказ вообще не был включен в издание. Скорее всего, как предполагает исследователь, их порядок соответствует очередности отправки рассказов будущему редактору и издателю Пантелеймону Кулишу. Датировки восьми рассказов из двенадцати делают это предположение более вероятным. Ученый также отмечает, что рассказы написаны на бумаге различного качества — первые восемь «написаны на одинаковой бумаге, одинаковыми чернилами, одинаковым большим, четким, разборчивым почерком», а остальные четыре «писаны <...> наскоро, мелким почерком, на другой бумаге (первые восемь на парижской розовой, а эти уже на серой русской, фабрики Аристархова)» [Доманицкий 1908а: 10].

Сравнив количество правок, сделанных редактором в разных рассказах, Доманицкий предположил, что рассказы «Викуп», «Знай, ляше!», «Свекруха», «Чумак», «Одарка», «Максим Гримач», «Сон» и «Чари» после первичной правки Кулиша были переписаны и дальнейшее редактирование осуществлялось уже по списку. Последние же четыре рассказа не переписывались, а просто в автографе Кулиш отредактировал их «к печати и отдал в типографию набирать, через это мы и видим там приписки карандашом: “*Signat.2 / Sert.25*”, “набирать до сих пор”, фамилии наборщиков: Куртнер, Усачев, приказ Кулиша: “смотрите же: в зеленóчку” (который, правда, не помог ничего,

потому что набрали все-таки “в зелепочку”) и другое» [Доманицький 1908а: 10–11].

Новый этап в изучении творчества Марко Вовчок начался в 1920-е гг. Примечательно, что на этом этапе одновременно исследования проводились как в Советской Украине, так и за ее пределами. Оба исследования были связаны с подготовкой изданий произведений писательницы. В эмиграции издание готовил писатель Богдан Лепкий. В его распоряжении было много материалов о жизни и творчестве Марко Вовчок, собранных Василием Доманицким для планировавшейся им монографии о писательнице. Выезжая в 1910 г. на лечение во Францию, Доманицкий оставил их у Лепкого на хранение. Среди этих материалов были копии писем писательницы, воспоминания, автограф рассказов 1857 г., обнаруженный ранее в ее архиве Доманицким. В 1926 г. вышло трехтомное издание произведений Марко Вовчок, составленное Лепким. В первом томе составитель представил пространную биографию писательницы, написанную на основании имевшихся у него материалов, а также ее переписку и воспоминания о ней. Рассматривая историю появления первого издания, Лепкий приводит также подробное описание имеющейся у него рукописи. Позже это дало основания исследователям утверждать, что у него был именно автограф. После смерти писателя в 1941 г. автограф был утрачен.

Результат исследования Лепкого довольно неожиданный. Хотя ученый имел в своем распоряжении те же материалы, что и Доманицкий, он пришел к иным выводам, чем его предшественник. Ученый сразу отвергает проставленные под рассказами даты переписывания как такие, которые ничего не дают для изучения, а лишь усложняют его [Лепкий 1926: СЛ]. Затем он приводит множество доводов, опровергая слова Доманицкого о том, какие рассказы были отправлены первыми. Так, в статье «Марія Олександрівна Маркович — авторка “Народніх оповідань”» Доманицкий действительно ошибочно указал, что первыми рассказами были «Сестра» и «Знай

ляше!». Лепкий уделяет немало места отрицательной аргументации и почему-то не замечает, что на этой же странице несколькими строчками выше Доманицкий написал, что первыми двумя рассказами были «Викуп» и «Знай, ляше!» [Доманицький 1908б: 67], как и в другой своей статье «Авторство Марка Вовчка». Наконец Лепкий утверждает, что вторая группа рассказов («Сестра», «Козацька кров» («Данило Гурч»), «Козачка», «Панська воля»), написанная на бумаге фабрики Аристархова, в действительности старше, а не наоборот, как считал Доманицкий (первая написана на парижской бумаге). В подтверждение своей гипотезы исследователь приводит аргумент, что по сравнению с остальными произведениями в рассказах второй группы больше правок:

В подтверждение догадки, что вторая группа старше, привожу еще и такую важную вещь, как правки Кулиша. В «Сестре» их много, а в «Выкупе» почти нет. Думаю, что Марковичева чем дальше, тем искуснее писала, так что Кулишу и не было чего исправлять [Лепкий 1926: CL].

На основании таких довольно путанных и противоречивых утверждений Лепкий в итоге приходит к выводу, что «зимой, позже всего весной 1857 года Марковичева, а может, ее муж, послали Кулишу все 12 рассказов, в двух или в трех посылках, не известно, Кулиш подал в цензуру, приготовил к печати, и Марковичева посетила его уже как крестного отца своего первого литературного ребенка» [Лепкий 1926: CLIV].

Главным исследователем творчества Марко Вовчок в Советской Украине был киевский литературовед Александр Дорошкевич. Дорошкевич имел доступ к архиву Марко Вовчок, хранящемуся в Пушкинском Доме. Начав работу по подготовке издания произведений писательницы и исследования о ней, ученый в ходе сбора материалов наладил контакт с ее вторым мужем Михаилом Демьяновичем Лобачем-Жученко и невесткой Евгенией Петровной Маркович. Результатом его работы стала биография писательницы, на-

печатанная в последнем томе четырехтомника произведений Марко Вовчок, которая вместе с научным комментарием занимает большую часть тома, и докторская диссертация «Украинская проза Марко Вовчок». Исследование Дорошкевича отличается от трудов его предшественников еще и тем, что он впервые ввел в научный оборот немало новых материалов из архива писательницы, в частности, неизвестный прежде список рассказов, существование которого предполагал еще Доманицкий. Список подготовил по заказу Кулиша управляющий его типографии Даниил Каменецкий. Этот список Кулиш также правил, после чего рукопись была передана в Московский цензурный комитет. 7 августа 1857 г. цензор Николай фон Крузе дал разрешение на печать. Цензурный экземпляр ценен тем, что позволяет нам с уверенностью констатировать факт отсутствия каких-либо вмешательств в текст со стороны цензуры. Как отмечалось выше, в своем исследовании о Марко Вовчок Доманицкий предполагал существование некой промежуточной рукописи, с которой были набраны первые восемь рассказов. По мнению Дорошкевича, все было несколько иначе, и он выстраивает свою собственную гипотезу.

Теория Дорошкевича намного сложнее, в ней присутствует борьба автора с редактором. По мнению исследователя, после того как Кулиш отредактировал текст рассказов в автографе, он вернул его автору. Большинство предложенных Кулишом изменений были приняты, но во многих случаях автор вернула свою предыдущую редакцию. Эту гипотезу исследователь впервые высказал в комментарии к первому тому сочинений писательницы, вышедшего под его редакцией:

Мы имеем основания полагать, что автор боролся с Кулишом, будто отстаивая свое мнение против его диктатуры; конечно, в конце концов автор приняла многие из его полезных замечаний. <...> Замечания Кулиша большей частью приобретали для нее значение определенной необходимости, своего рода безапелляционного ультиматума [Вовчок 1926: 314].

Эту же мысль, но уже с временной конкретизацией, Дорошкевич повторяет и в примечаниях к подготовленному им изданию переписки Пантелеймона Кулиша с Александрой Милорадович. Так, упоминание о Марко Вовчок в письме Кулиша от 3 мая 1857 г. («Одна дама родилась в Московии и уже замужем начала учиться по-нашему. Что же? недавно написала четыре маленьких рассказа с речей крестьянок») Дорошкевич объясняет следующим образом: «3 мая четыре рассказа уже были у Кулиша, потом их переделывала автор и переписывал Д. Каменецкий, трижды “редактировал” Кулиш и уже в конце 1857 г. они появились на свет» [Дорошкевич 1927: 67, 113].

В изданной годом позже биографии Марко Вовчок исследователь уже четко формулирует свою гипотезу:

3 мая, как видим, у Кулиша было уже четыре рассказа, а вскоре, не позже июня, готовы были все двенадцать. <...> В июле “Рассказы” были переписаны в Немирове, причем со многими композиционными и стилистическими изменениями Кулиша автор не согласилась, и теперь рассказы имели сырой вид — без заглавий, без разделов. Впоследствии эту рукопись переписал Д. Каменецкий, восстановив первоначальный текст, с согласия автора или нет — неизвестно, его снова отредактировал Кулиш, и только тогда рассказы пошли в типографию [Дорошкевич 1928: 71–72].

Этой же позиции Дорошкевич придерживался и через полтора десятилетия в своей докторской диссертации «Украинская проза Марко Вовчок»:

Можно считать, что текст А с правками Кулиша перешел снова к автору, которая с большинством поправок Кулиша согласилась, авторизовала их, но во многих случаях она возобновила свою предыдущую редакцию.

И далее:

Автор (или ее поверенный) отнеслась к редакционным изменениям Кулиша вполне сознательно, вполне активно и отбросила их там, где они противоречили стилевым принципам сборника или нарушали ее языковую (с правобережными влияниями) структуру) [цит. по: Нахлік 2007: 119–120].

Николай Сиваченко, еще один исследователь творчества Марко Вовчок, отвергает эту теорию Дорошкевича как противоречащую фактам: «На каких фактах основано это утверждение? Ведь ни В. Доманицкий, ни Б. Лепкий, которые располагали автографом, нигде ничего не говорят о том, чтоб на нем были следы повторного авторского просмотра» [Сиваченко 1974: 120]. Интересно, что этой теории, хоть она и была опровергнута, почему-то долго придерживались отдельные исследователи. Так, автор «Летописи жизни и творчества Марко Вовчок» Борис Лобач-Жученко пишет: «*Апреля 15*. Дата Марко Вовчок на переписанном ею после редактирования Кулиша рассказе “Одарка”, подготовленном для отправки в Петербург» [Лобач-Жученко 1983: 28]. При этом Лобач-Жученко ссылается на труд Доманицкого «Авторство Марка Вовчка». Скорее всего, автор сделал это ошибочно, ведь Доманицкий никогда даже не предполагал, что после своего редактирования Кулиш возвращал тексты автору. Современный исследователь жизни и творчества Пантелеймона Кулиша Евгений Нахлик, также придерживается именно этой версии [Нахлік 2007: 328].

Рассмотрев все предыдущие версии подготовки первого издания «Народных рассказов», а также сохранившиеся рукописи, мы пришли к выводу, что история издания была несколько иной.

В рассказе «Сестра», в отличие от остальных рассказов в списке Каменецкого, почти не было сделано изменений. На первом листе всего лишь несколько правок, например, отсутствующий в автографе эпиграф: «Кому Бог поможе, // Той усе переможе. // *Пословиця*», — Кулиш зачеркнул. Следует отметить, что заглавие произведения и эпиграф к рассказу вписаны в списке рукой Пантелеймона Кулиша. Во втором предложении: «Тільки міні наче снить привиджується, що хитавъ мене хтось у колиці, и співавъ надо мною, тихесенько», — Кулиш зачеркнул слово «привиджується» и изменил окончание глагола «снить» на «снится» [Вовчок 1857а: 35]. Так это предложение

звучит и сегодня. В начале второго предложения Кулиш зачеркнул слово «маму» перед глаголом «поховали», а после него вставил существительное «паніматку» [Вовчок 1857а: 35].

На остальных листах рассказа правок Кулиша нет. Все исправления в последующем тексте произведения сделал переписчик Даниил Каменецкий. Он исправлял свои автоматические ошибки, которые допустил переписывая отредактированный Кулишом оригинал.

Бросается в глаза тот факт, что, в отличие от других рассказов первого тома, в «Сестре» не только нет правок: за исключением двух указанных (добавленный Кулишом эпиграф, который он сам и отклонил, в расчет не берем), листы этого произведения чистые. На полях всех рассказов в списке Каменецкого остались отпечатки пальцев наборщиков. Конечно, ничего удивительного в этом нет, ведь именно этот список побывал в цензуре, а после получения разрешения на печать был расшит, и с него работники типографии Кулиша набирали текст рассказов. Как подтверждение этого в тексте встречаются написанные простым карандашом фамилии наборщиков, другие технические обозначения, так сказать, «следы» типографического процесса.

На основании вышеизложенных наблюдений можно предположить, что редактор и издатель «Народных рассказов» Пантелеймон Кулиш, подав список, сделанный Даниилом Каменецким, в Московский цензурный комитет, одновременно приказал начать набор рассказов «Сестра» и «Казачка», не дожидаясь официального разрешения, а лишь полагаясь на либерализм цензора фон Крузе. Таким образом, на момент получения разрешения, то есть по состоянию на 7 августа 1857 г., рассказ «Сестра» уже находился в наборе. Поэтому неудивительно, что когда автор 27–28 августа посетила издателя на его хуторе Мотроновка, она видела гранки рассказа «Сестра». Имен-

но тогда Кулиш и вернул Марко Вовчок оригинальную рукопись сборника, которая сохранилась среди ее бумаг до момента, пока ее не извлек оттуда Доманицкий.

В одном из писем к мужу Афанасию Марковичу писательница рассказывает о своем пребывании в Борзне, Мотроновке. В частности, она упоминает о рукописи рассказов, и отмечает, что правок в тексте немного, и что один из рассказов вообще не включили в издание [Листи 1984: 33]. Некоторые исследователи считали, что Марко Вовчок видела список Каменецкого, когда встретила Кулишом во время поездки в Орел. Александр Дорошкевич [см.: Вовчок 1928: 316] предполагал даже, что в письме к мужу Марко Вовчок объясняла причину исключения рассказа «Чари» из книги ремаркой Кулиша на обложке списка Каменецкого: «“Чар” совсем не печатать: все из действительности, а эта из фантазии, бросает тень недоверия на все» [Вовчок 1857а: 1]. По нашему мнению, Марко Вовчок в то время не могла видеть у Кулиша список Каменецкого, который должен был находиться в типографии. После получения цензурного разрешения список Каменецкого был расшит и роздан наборщикам. После завершения набора рассказа «Сестра» Кулиш, уезжая к себе на хутор, вместе с гранками забрал и автограф и при первой встрече вернул рукопись автору. О судьбе рассказа «Чари» и о причинах своего решения Кулиш, скорее всего, сам сообщил Марко Вовчок. Возможно, это было во время упомянутой им позже первой встречи, когда он рассказывал начинающей писательнице «о гармонии крупных и мелких частей между собою» [Листи 1979: 88].

Кулиш отредактировал рассказы в автографе и отдал их управляющему своей типографии Даниилу Каменецкому. Получив готовый список, Кулиш повторно его отредактировал. Намереваясь как можно скорее издать «Народные рассказы», Кулиш переносит в автограф две правки, сделанные им списке рассказа, а также меняет предыдущий рабочий вариант заглавия «Тітка» на окончательный

«Сестра». Предположительно, заглавия к рассказам, проставленные Кулишом в автографе, как и эпитафии к ним, были рабочими, поэтому при копировании Каменецкий не переносил их в список (заглавия произведений как в списке, так и в автографе вписаны рукой Кулиша). Это подтверждает тот факт, что рабочее название в автографе рассказа «Козацька кров» было заменено на «Данило Гурч» в списке. Рассказ «Чари» вообще остался в автографе без заглавия и получил его уже в списке Каменецкого (именно под этим названием он фигурирует в окончательной последовательности рассказов в издании и в приписке Кулиша). При этом в рассказе был эпитафия, который отсутствует в публикации этого произведения в альманахе «Хата». Первый в автографе рассказ «Викуп» также имел сперва другое заглавие, замененное еще в автографе [Вовчок 1857б: 1]. Сначала Кулиш даже придумал подзаголовки двум первым рассказам, но потом отверг их в автографе.

Все сказанное не более как гипотеза, но в отличие от предположений предыдущих исследователей, она не противоречит фактам. Доманицкий ошибался, когда писал, что восемь рассказов были переписаны для печати, а набор последних четырех осуществлялся непосредственно с автографа. На самом деле переписаны были все двенадцать, но набор только одного рассказа «Сестра» (и, возможно, частично «Казачки») действительно осуществлялся с автографа. Исследователи, имевшие в своем распоряжении список Каменецкого и считавшие его единственным источником печати, сознательно или нет пренебрегли тем местом труда Доманицкого, где он говорит о наличии фамилий наборщиков в рукописи.

Таким образом, на основании вышеизложенных доводов мы утверждаем, что у «Народних рассказов» (1857) был не один, а два источника печати, а сама подготовка издания в типографии началась еще до получения цензурного разрешения на печать.

СОКРАЩЕННЯ

Вовчок 1857а — *Вовчок Марко*. Народні оповідання. Список 1857 р. // Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ф. VII, Од. зб. 69, 60 арк.

Вовчок 1857б — *Вовчок Марко*. Викуп. Фотокопія автографа 1857 р. // Бібліотека Наукового товариства імені Шевченка в Нью-Йорку. 21 арк.

Вовчок 1928 — *Вовчок Марко*. Твори / За ред. і з критично-біографічною розвідкою Ол. Дорошкевича. Т. I. К.; Х., 1928.

Доманицький 1908а — *Доманицький Василь*. Авторство Марка Вовчка. Львів, 1908.

Доманицький 1908б — *Доманицький Василь*. Марія Олександрівна Маркович — авторка «Народніх Оповідань» // Літературно-науковий вістник. 1908. Т. XLI. Кн. I (січень).

Дорошкевич 1927 — *Дорошкевич Олександр*. Куліш і Милорадовичівна. Листи. К., 1927.

Дорошкевич 1928 — *Дорошкевич Олександр*. Марко Вовчок. Біографічна розвідка // Вовчок, Марко. Твори / Упор. Ол. Дорошкевич. Т. IV. К.; Х., 1928.

Лепкий 1926 — *Лепкий Богдан*. Марко Вовчок. (Біографічний нарис) // Вовчок, Марко. Твори / Упор. Богдан Лепкий. Т. I: Життєпис і життєписні матеріали. К.; Ляйпціг, 1926.

Листи 1979 — Листи до Марка Вовчка: У 2 т. Т. I. К., 1979.

Листи 1984 — Листи Марка Вовчка: У 2 т. Т. I. К., 1984.

Лобач-Жученко 1983 — *Лобач-Жученко Борис*. Літопис життя і творчості Марка Вовчка. К., 1983.

Нахлік 2007 — *Нахлік Євген*. Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель: Наукова монографія: У 2 т. Т. 2. К., 2007.

Сиваченко 1974 — *Сиваченко Микола*. Текстологічний аналіз «Народніх оповідань» Марка Вовчка // Сиваченко М. Літературознавчі та фольклористичні розвідки. К., 1974.

«Детство» как «роман»: об идеологическом подтексте жанрового обозначения дебютного сочинения Л. Н.

Общеизвестно, насколько резкой была реакция Л. Н. Толстого на публикацию «Детства» в № 9 «Современника» за 1852 г. Как отмечают комментаторы Юбилейного ПСС, Толстой, в частности, был недоволен «подзаголовком «Повесть», который был дан в журнале»¹ (ср. более осторожную и корректную формулировку в 1 томе Академического ПСС: «Крайне недоволен был Толстой, никак не обозначивший жанр отправленной рукописи, тем, что в печати она именовалась «повесть» [Толстой 2000а: 397]). Действительно, в оставшемся — в силу своей «жесткости» — неотправленным письме Н. А. Некрасову 18 ноября 1852 г.² Толстой извещал, что «с крайним неудовольствием» прочел в «Современнике» «*п о в е с т ь* под заглавием «История моего детства», узнав «в ней *роман* «Детство», который я послал вам» (59: 211).

На самом деле, однако, дебютное сочинение Толстого вовсе не называлось в «Современнике» повестью. Ни в оглавлении номера, ни в начале самого текста «Детства», номер открывающего, никакого жанрового обозначения нет³. Противопоставление «повесть–роман»

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 59. М., 1935. С. 212. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках: первая цифра в скобках указывает номер тома, вторая — страницу.

² Первое письмо Некрасову с откликом на публикацию было написано Толстым 8 ноября 1852 г., но тоже осталось неотправленным (46: 148).

³ В первых журнальных отзывах сочинение Л. Н. действительно называлось «повестью» [Москвитянин 1852: 113] или «рассказом» [Отечественные Записки 1852а: 84–85]; [Пантеон 1852: 12–13], хотя нам доподлинно известно лишь о чтении Толстым в 20-х числах ноября (то есть уже после писем Некрасову) статьи С. С. Дудышкина в «Отечественных Записках» (46: 150). Подзаголовок «повесть» появится применительно к «Детству» в объявлении об издании «Современника» в 1853 г. [Некрасов 1997: 110–111, 295], однако № 11 с ним вышел 15 ноября 1852 г., то есть

формируется, как кажется, скорее в сознании самого автора и приобретает в контексте письма к Некрасову специфический смысл. О том, что оно обладает не только и не столько жанровым значением, свидетельствует хотя бы то, что прежде сам Толстой неоднократно называл в дневниках свое сочинение повестью (46: 98, 102, 109, 112)⁴.

еще не мог быть известен Толстому на момент написания письма Некрасову. Вероятнее, что Толстой мог опираться (если вообще опирался тут на какой-то внешний источник) на слова самого Некрасова, во втором своем письме от 5 сентября 1852 г. называвшего «Детство» «повестью» [Толстой 1978: 51], однако сразу по получении это письмо возмущения Толстого не вызвало. Такое обозначение стало казаться ему оскорбительным уже после выхода «Детства» в свет.

⁴ Очевидно, что собственно в жанровом отношении «Детство» скорее является «повестью». Ср. характерное рассуждение о соотношении этих двух жанров, сделанное при разборе сочинений А. Ф. Писемского на страницах «Отечественных записок» того же 1852 г.: «Автор <...> любит широкие рамы, свойственные роману, хотя нам становится уже сомнительным, чтоб у него нашлось довольно действительного содержания, необходимого для романа. <...> А если нет развития ни в характерах, ни в действии и, следовательно, нет полного поэтического представления жизни, по какому праву рассказы, подобные «Браку по страсти» и «Богатому жениху», названы романами? Или автор понимает под этим именем что-нибудь противное общепринятому значению, или повести его и рассказы не романы» [Отечественные Записки 1852б: 19, 22–23, 33–34]. Существует, правда, и иной подход к пониманию этих жанров. Так, А. Б. Пеньковский в работе, посвященной «Евгению Онегину», отмечает использование в пушкинскую эпоху понятия «повесть» в несколько ином значении – как изображения «потока жизненных событий, хранящегося в чьей-либо памяти и и доступного другому сознанию», причем событий, главным образом, частного характера, имевших место в жизни конкретного человека. Ср. у Лермонтова: «Я не хочу, чтоб свет узнал / Мою таинственную повесть» [Пеньковский 2012: 41]. Отдельные примеры использования понятия «повесть» в этом качестве можно найти и в 50-е годы. В этом смысле можно предположить, что за словами Толстого о превращении его «романа» в «повесть» стояло недовольство тем, что «объективное», «литературное» повествование подавалось читателю как нарочито «субъективное», как история непосредственно его, автора, жизни (ср. соответствующее изменение названия – с «Детства» на «Историю моего детства»). Однако даже и в этом случае жанровые разграничения накладывались у Толстого на иную, идеологическую основу: как

В обозначении «роман» можно, конечно, видеть просто отсылку к более масштабному замыслу Толстого — роману «Четыре эпохи развития», первой частью которого должно было стать «Детство» (ср. в письме Некрасову 3 июля 1852 г.: «В сущности, рукопись эта составляет 1-ю часть романа — «Четыре эпохи развития»; появление в свет следующих частей будет зависеть от успеха первой» (59: 193)). Как отмечал еще Б. М. Эйхенбаум, Толстой вообще в это время предпринимает попытки создания традиционного повествования с развитой фабульной основой (то есть чего-то типа «романа»), однако они оказываются безуспешными, писатель все время «отвлекается» на замедляющие действие подробности (т. е. создает в итоге скорее нечто вроде «повести») [Эйхенбаум 2009]. Тем не менее в целом толстовское творчество подтверждает скорее равнодушие писателя к разного рода жанровым обозначениям и классификациям (характерно в этом смысле обозначение «Войны и мира» просто как «книги»): не случайно позднее Толстой заявит, что каждый большой художник должен создавать свои формы, приведя в пример именно «Детство»⁵. Как мы попытаемся показать, противопоставление «повесть–роман» имело в толстовском письме характер не столько «формальный», сколько идеологический, отражая восприятие Толстым места его сочинения в журнальной литературе. Претензия Толстого к Некрасову по поводу жанра «Детства» была вызвана его

мы покажем ниже, такое «снижение» «высокого» художественного материала до уровня «бытового», «повседневного» было воспринято Толстым как закономерное в силу его представлений о журнальной литературе как социальном институте. За указание на работу Пеньковского мы благодарим П. Ф. Успенского.

⁵ Ср.: «Как-то в Париже мы с Тургеневым вернулись домой из театра и говорили об этом, и он совершенно согласился со мной. Мы с ним припоминали все лучшее в русской литературе, и оказалось, что в этих произведениях форма совершенно оригинальная. Не говоря уже о Пушкине, возьмем “Мертвые души” Гоголя. Что это? Ни роман, ни повесть. Нечто совершенно оригинальное. Потом “Записки охотника” — лучшее, что Тургенев написал. Достоевского “Мертвый дом”, потом, грешный человек, — “Детство”» [Гольденвейзер 2002: 81].

давним ощущением, что «встраивание» его «романа» в современную литературу почти неизбежно приведет к его искажению, так что слово «повесть» возникает в данном контексте не в силу недоверия к самому этому жанру, сколько в качестве эквивалента «сочинению для журнала».

Это демонстрирует уже само письмо Некрасову, в котором противопоставление «повесть–роман» повторяется трижды, причем с каждым из членов этой «оппозиции» у Толстого связываются определенные представления о качестве и способе обнародования литературного произведения:

- «С крайним неудовольствием прочел я в IX № «Современника» *п о в е с т ь* под заглавием «История моего детства» и узнал в ней *роман* «Детство», который я послал вам».

- «Прочитав с самым грустным чувством эту жалкую изуродованную повесть, я старался открыть причины, побудившие редакцию так безжалостно поступить с ней. Или редакция положила себе задачею как можно хуже изуродовать этот роман, или бесконтрольно поручила корректуру его совершенно безграмотному сотруднику».

- «Я утешаюсь только тем, что имею возможность напечатать с своею фамилиею весь роман отдельно и совершенно отказаться от повести «История моего детства», которая по справедливости принадлежит не мне, а неизвестному сотруднику вашей редакции» (59: 211–212).

Фактически в терминологии Толстого «повесть» оказывается обозначением для «изуродованного» «романа», причем искаженного редакцией (про цензуру в данном письме не говорится) почти сознательно, видимо в интересах журнальной политики. В результате «роман» перестает быть произведением одного автора, превращаясь в «повесть» как коллективный продукт, собственность редакции в целом. Если «роман» есть то, что можно издать отдельной книгой и, соответственно, под своей фамилией, то «повесть» — это сочинение,

в большей степени представляющее и характеризующее журнал, нежели автора.

Как мы покажем, представление об «отличности» своего сочинения от произведений журнальной литературы формируется еще на начальном этапе работы Толстого над своим дебютным произведением и закладывается в самом тексте «романа». Подобно тому, как в письме Толстого получают вторичные смыслы понятия «роман» и «повесть», в первой редакции «Детства» дополнительные полемическое измерение приобретают отдельные сюжетные построения и размышления героев. Сравнив их с литературными декларациями молодого Толстого, мы увидим, как идеологизируется сам текст автобиографического романа и почему Толстой опасался, что «Детство» не будет понято с точки зрения идеи и художественного метода.

В главе XXV «Детства» татап в своем предсмертном письме настойчиво просит мужа не отдавать детей в учебное заведение:

Ты знаешь мое предубеждение против такого воспитания...

Не знаю, милый друг, согласишься ли ты со мною; но во всяком случае умоляю тебя, из любви ко мне, дать мне обещание, что, покуда я жива и после моей смерти, если Богу угодно будет разлучить нас, этого никогда не будет [Толстой 2000а: 76].

Чем может быть вызвано столь сильное предубеждение идеальной толстовской героини, вроде бы не связанной социальными предрассудками (так, она не брезгует сажать у себя в столовой юродивого Гришу), против совместного обучения? Подлинную его причину раскрывает изначальный вариант этого фрагмента в первой редакции «Детства», где утверждается, что подобного рода воспитание действует «пагубно на нрав детей», препятствуя развитию в них «чувствительности»:

Чувствительность — эта способность сочувствовать всему хорошему и доброму, и способность, которая развивает религиозное чувство, должны быть убиты

посреди детей, оставленных на свой произвол (потому что разве можно назвать присмотром и попечением о них то, что им дают есть, кладут спать в урочные часы, наказывают телесно за проступки?), посреди детей, составивших маленькую республику, на основании своих ложных понятий [Толстой 2000б: 114].

В такой «маленькой республике» «всякое проявление чувствительности наказывается насмешками» [Толстой 2000б: 114], которые оказывают на «юную душу» тем более сильное и пагубное влияние, что ребенок еще слишком зависим от мнения окружающих. В результате «деспотизма» среды изначально восприимчивая, чувствительная натура развращается, ребенок утрачивает лучшие побуждения и добродетели, которые прививались ему семьей:

И как произвольны и деспотичны всегда эти маленькие республики в своих действиях! Не говоря о любви к Богу, которую простительно им не понимать, любовь к родителям, к родным, сожаление к печалям, страданиям других, слезы — все лучшие побуждения, которыми так полна бывает молодая душа, не испорченная ложными правилами, все эти побуждения, без которых нет счастья, возбуждают только презрение и должны быть подавлены в пользу какого-то смешного (ежели бы это не имело таких дурных последствий) духа геройства. — Разврат в тысяче различных форм может вкратце в эту откровенно открытую для всего юную душу [Толстой 2000б: 114].

Таким образом, казенное воспитание, строящееся по универсальному шаблону, не предполагающее индивидуального подхода к ребенку, чревато ожесточением последнего, его неспособностью полюбить и понять другого. Это испытывает на себе герой и другой рукописи — «Четыре эпохи развития», во второй части романа попадающий в Коммерческое училище. Жизнь в училище представляет резкий контраст с тем, к чему он привык дома:

Меня поражало и оскорбляло все, начиная от того, что вместо того, чтобы мне, как я привык, оказывали все знаки признательности, уважения (меня долго удивляло то, что люди ходят мимо окошка, на котором я сижу, и не снимают

шапки), меня заставляли кланяться каким-то людям, которых я никогда не видал и видеть не хотел и которые нисколько обо мне не заботились, и кончая тем, что, исключая братьев, я ни в одном товарище не находил тех понятий, с которыми я свылся и которые были необходимы для того, чтобы мы могли понимать друг друга. <...> Особенно же отталкивало меня как от воспитателей, так и от воспитанников, это недостаток изящества физического и морального; даже не было того, что заменяет моральное изящество, — теплоты сердечной; или ежели она и была, то под такой грубой корой, что я никак не мог откопать ее [Толстой 2000а: 310].

Болезненное ощущение своей неожиданной сословной ущемленности дополняется не менее болезненным осознанием, что в других отсутствует необходимое для полноценного общения «понимание» и «теплота сердечная» (т. е. та же «чувствительность»).

По сути толстовский герой оказывается в ситуации наподобие той, в которой ощутил себя Толстой как писатель после выхода «Детства». Ведь именно «чувствительность» и «понимание» (в специфическом толстовском смысле) назывались им в первой редакции «Детства», в известной главе «К читателям», в качестве главных требований к своему «избранному читателю»⁶. При

⁶ Ср: «... чтобы вы были чувствительны, т. е. могли бы иногда пожалеть от души и даже пролить несколько слез об вымышленном лице, к<отор>ого вы полюбили, и от сердца порадоваться за него, и не стыдились бы этого; чтобы вы любили свои воспоминания; чтобы вы были человек религиозный...

И главное, чтобы вы были человеком *понимающим*, одним из тех людей, с к<отор>ым, когда познакомишься, видишь, что не нужно толковать свои чувства и свое направление, а видишь, что он понимает меня, что всякий звук в моей душе отзовется в его. — Трудно и даже мне кажется невозможным разделять людей на умных, глупых, добрых, злых; но *понимающий* и *неп<онимающий>* — это для меня такая резкая черта, к<отор>ую я невольно провожу между всеми людьми, к<отор>ых знаю. Главный признак *пон<имающих>* л<юдей> — это приятность в отношениях: им не нужно ничего уяснять, толковать, а можно с полной уверенностью передавать мысли самые не ясные по выражениям. Есть такие тонкие, неуловимые отношения чувства, для к<отор>ых нет ясных выражений, но к<отор>ые понимаются очень ясно» [Толстой 2000б: 141–142].

этом для Толстого это не просто эмоциональные или ментальные характеристики. Качества, позволяющие читателю правильно прочитывать толстовский текст, имеют идеологическую природу, как показывают другие, реже попадающие в поле зрения исследователей требования к читателю:

... чтобы вы, читая мою повесть, искали таких мест, к<отор>ые заденут вас за сердце, а не таких, к<отор>ые заставят вас смеяться; чтобы вы из зависти не презирали хорошего круга — ежели вы даже не принадлежите к нему, но смотрите на него спокойно и беспристрастно, я принимаю вас в число избранных [Толстой 2000б: 141].

Почему принадлежность к или толерантность по отношению к хорошему кругу кажется Толстому не менее важной, чем «чувствительность»? По всей видимости, не просто потому, что позволяет сочувствовать героям, к этому кругу принадлежащим, но и потому, что обуславливает саму способность читателя к правильному восприятию произведения. Ведь, как подтверждают приведенные выше фрагменты редакций «Детства»⁷, особенно благоприятные условия для развития «чувствительности» и «понимания» складываются именно в «хорошем круге», вырабатываются в ходе воспитания и образования, традиционно получаемых людьми «высокого» происхождения.

Между тем, журнальные критики в понимании молодого Толстого оказываются антиподами «избранных читателей». Подобно

⁷ Сходным образом в «Юности» «пониманием» наделен, помимо братьев Иртеневых и их отца, Дубков — светский молодой человек, в целом изображенный довольно нелицеприятно, в то время как не слишком светский Нехлюдов «несмотря на то, что был гораздо умнее его, был туп на это» [Толстой 2000а: 228]. Хотя и признается, что у других людей (например, девочек или студентов-разночинцев) могло быть свое понимание, слишком сильная его несходность с пониманием кружка Николеньки не позволяет уловить его и вообще делает общение с нечленами кружка почти обреченным на «коммуникативный провал».

«составившим маленькую республику» в казенном учебном заведении, они являются людьми грубыми, а не чувствительными, насмешливыми, а не понимающими, неотесанными, а не принадлежащими к хорошему кругу, и при этом — едиными в своем неприятии всего талантливого и самобытного. Это подтверждает предшествующая главе «К читателям» глава «К тем г<оспод>ам критикам, которые захотят принять ее на свой счет», в которой Толстой заявляет, что журнальная критика со времен Сенковского состоит не в том, чтобы «дать понятие о ходе литературы и о значении и достоинстве новых книг» [Толстой 2000б: 140], а в том, чтобы смеяться над книгами и авторами. Именно по причине неизбежности таких насмешек вступление на литературное поприще представляется ему шагом вынужденным, даже вызывающим отвращение:

Милостивые Государи!

Я выступаю на литературное поприще с великой неохотой и отвращением. Чувство, которое я испытываю, похоже на то, с которым я обыкновенно вхожу в публичные места, куда пускается всякий народ и где я могу без всякой причины получить от пьяного или безумного оскорбление. Почему? Потому что вы, м<илостивые> г<осудари>, для меня те, от которых на литературном поприще я боюсь получить оскорбление [Толстой 2000б: 136].

Толстой при этом имеет в виду оскорбление не столько в переносном смысле, как способность критиков задеть его «авторское самолюбие», сколько в прямом, как наносимое лично ему, гр. Л. Н. Толстому, причем с тем большей легкостью, что наносится оно не прямо, а за глаза:

Писать к лицу оскорбительные вещи и не подписывать, называется пасквиль. Следовательно, критикуя NN, ежели вы говорите про него такие вещи, к<отор>ые не скажете ему в глаза, значит, что вы пишете пасквиль [Толстой 2000б: 136].

Превращение серьезной критики в насмешки, анекдоты и пасквили стало, таким образом, возможным благодаря свойству критиков укрываться за «общепринятой формулой «мы», то есть оскорблять авторов анонимно:

Кто эти «мы», скажите, ради Бога? Все ли это сотрудники журнала или одно множественное лицо? «Мы советуем г-ну N. то-то и то-то», «мы жалеем», «мы желали бы», «это просто смешно» и т. д. Г<осподи>н «мы», теперь я к вам обращаюсь, так как я убежден, что хотя у вас странное имя, но все-таки вы какое-нибудь лицо. Скажите, пожалуйста, ежели вы встретите меня где-нибудь, ну, положим, в концерте, и заметите, что я не брит, вы не подойдете ко мне и не скажете: «мы советовали бы вам сначала обриться, а потом идти слушать музыку», или — «очень жалеем, что вы не надели фрака», или — «мы желаем, чтобы вы тут стояли, а не здесь», или — «просто смешно, какой у вас нос». Вы бы не сделали этого, а то бы могли нажать историю, потому что я не поверил бы, что вы фикция «мы», а критикуя мою книгу, вы мне сказали точно такие же дерзости, хотя я тоже знаю, что «мы» кто-нибудь да есть, а не фикция. ... Поэтому разве не справедливо то, что я говорю о сходстве литератур<ного> попр<ища> с пуб<личными> м<естами>? [Толстой 2000б: 137]

Иными словами, за стремлением говорить от лица журнала, выражать его направление⁸ скрывается, по Толстому, всего лишь свойственное авторам анонимных писем желание говорить дерзости, оставаясь безнаказанными. Рискнем предположить, что понимание литературного мира как сборища бесталанных и неучливых критиков, жаждущих «говорить личности и делать пасквили» [Толстой 2000б: 137], отчасти и вынудило Толстого самому скрыть свою фамилию при публикации «Детства». Этим жестом он мог выказывать не только страх начинающего писателя перед судом публики, но и боязнь получить оскорбление в свой адрес, за которое не мог бы отплатить в силу слишком большой дистанции между со-

⁸ О роли и смысле анонимности в русской критике и публицистике этой эпохи см.: Зыкова 2005, Макеев 2009.

бой и критиками — как «пространственной» (ибо, не будучи лично знаком с представителями литературного мира, как мог он знать, кто непосредственно наносит ему оскорбление, кто в том или ином случае скрывается за формулой «мы»?), так и социальной. Сам тон главы, позиция автора-аристократа, боящегося запятнать репутацию, оскорбить чувство собственного достоинства при столкновении с «господами критиками» говорит о том, что литература изначально отталкивала Толстого не только по причинам эстетического плана, но и как явление довольно «неблагородное». Точнее, причины художественного и идеологического порядка здесь нераздельны. В глазах Толстого журнальный критик подобен ребенку, выросшему в Коммерческом училище⁹ — не имея «правильного» воспитания, он оказывается не в состоянии и оценить описывающее его подлинно серьезное, не похожее на другие произведение. Он способен лишь глумиться над таким произведением, черпая силу и защиту в своей принадлежности к безликой массе журнальных сотрудников. В таком «ребенке» не развиты, конечно, ни чувствительность, ни пони-

⁹ Интересно, что в 1864 г. у недавно женившегося Толстого промелькнет в письме жене мысль о преимуществе обучения в казенном заведении, вызванная наблюдениями над семьей Берсов, в которой он тогда жил (тесть писателя А. Е. Берс отличался тяжелым характером): «Вчера, по случаю прения о гувернере, в к<отор>ом принимали участие Таня, Петя и Володя, нападая на Гувернера, Л<юбовь> А<лександровна> решила отдать всех, кроме Пети, в заведения. И я говорю: прекрасно, по крайней мере ваша совесть покойна будет. А правда, что отца нет. Я говорю: коли я умру, одно завещанье оставляю Соне, чтобы она Сережу отдала в казенное заведение» (83, 86). Тем не менее, к воспитанию собственных детей (старших) Толстой относился иначе. Так, И. Л. Толстой характеризовал воспитательную методу своего отца следующим образом: «Понятно, что будучи сам воспитан в традициях старинного барства, отец пожелал и своим детям дать настоящее «барское» воспитание. Надо дать им знание наивозможно большего количества языков, надо дать им хорошие манеры, и надо, насколько возможно, охранить детей от всякого внешнего постороннего влияния. Современные гимназии никуда не годятся, поэтому надо учить детей дома и дома же довести их до университета» [Толстой И. Л. 1969: 65]. Впрочем, данная тема требует отдельного обсуждения.

мание (как способность улавливать «тонкие, неуловимые отношения чувства»).

Характерно, что описание жизни героя «Четырех эпох развития» в Коммерческом училище так и не удается писателю, описание становится слишком обобщенным, эскизным, а образ героя размывается:

Я уверен, что эти страницы никакого не дадут вам понятия об этом времени. — Чем общее стараешься описывать предметы и ощущения, тем выходит непонятнее, и наоборот [...] Потом, чтобы выразить себя, мне нужно было так же, как и при описании моего детства, взять картины и случаи из этого времени и с тщательностью разбирать все мельчайшие обстоятельства; тогда только вы узнали бы меня, мою особенную личность; но так как для того, чтобы с вниманием обрабатывать и разбирать воспоминания прошедшего времени, нужно любить, лелеять эти воспоминания, чего я не мог сделать, я вдался в общие места, и, вместо моей особенной личности, вышел какой-то мальчик в какой-то школе, до которого вам и дела нет [Толстой 2000а: 312].

Так размышление о специфике казенного обучения оборачивается одним из центральных «манифестов» молодого Толстого о специфике творчества, о соотношении традиционного способа воссоздания прошлого с его новаторским методом. При всей известной общечеловечности изображения им этапов взросления (недаром в письме Некрасову Толстой также возмущался изменением заглавия его сочинения — с «Детства» на «Историю моего детства», настаивая, таким образом, на «универсальном», а не сословном или узко автобиографическом характере изображаемого) Толстой может описывать только свой опыт, и только в этом случае повествование приобретает художественную ценность и всеобщность. Его художественный метод применим не к любому материалу, а лишь к такому, который можно любить, то есть хотеть вспоминать во всех подробностях. Исправления и пропуски в тексте «Детства», вероятно, вновь вызвали к жизни первоначальные опасения Толстого (очевид-

но, подавленные на более поздних этапах работы над «Детством», коль скоро Толстой в итоге исключил из текста наиболее полемичные фрагменты и принял решение все же отправить свое сочинение в журнал), что роман не обретет в редакции журнала правильного читателя. Раздражение Толстого, проявившееся в письме Некрасову в словах о превращении «романа» в «повесть», отразило, по всей видимости, его разочарование от того, что некий «неизвестный сотрудник редакции», то есть лицо наподобие ненавистного ему анонимного критика, все-таки не понял и поэтому, ориентируясь на какой-то общий шаблон, обезличил его сочинение

Толстовское письмо так и осталось, однако, неотправленным. Вероятно, одной из причин тому стало понимание автором того факта, что, отправив «Детство» в журнал, да еще и подписав его одними инициалами, он сам дал основания причислить себя к цеху профессиональных писателей. Это почувствовал даже его брат, С. Н. Толстой, приложивший к своему письму от середины ноября 1852 г. с восторженным отзывом о «Детстве» фрагмент из напечатанного в № 10 «Современника» 1852 г. (то есть в следующем после выхода «Детства» номере) фельетона Нового поэта, в котором высмеивались начинающие писатели-графоманы, не раскрывающие своих имен¹⁰. С. Н. Толстой простодушно интересовался у брата, не на счет

¹⁰ Ср.: «По правде сказать, не один этот господин М. Н. Л. или Р, а все эти господа, слетевшиеся на клич журналиста: А, пишущий роман, Б, замысляющий драму, и так далее, самого высокого мнения о себе. Что ж? Они еще молоды, и им это извинительно. Из них, может быть, есть люди и точно с дарованием, может быть, кому-нибудь из них удалось даже написать недурной рассказ или умную статейку, которая встречена была общими похвалами; но молодой человек, увлекшись этими похвалами, возмечтал уже о себе Бог знает что и вообразил, что после этого каждая строчка его будет приниматься с восторгом. Вместо того, чтобы посвятить себя труду, развивать себя чтением, добросовестно обдумывать и обдѣлывать свои новые произведения, не торопясь предавать их тиснению, — он начинает печатать новый роман, еще не предвидя окончания его, и в то же время пишет драму, рассказ, комедию» [Современник 1852: 243].

ли последнего это говорится (59: 219). Как показывает эта история, парадоксальность отношений молодого Толстого с журнальной литературой состоит в том, что, относясь к ней, может быть, не менее настороженно, чем это будет впоследствии¹¹, Толстой в это время еще не может обходиться без нее, как это станет возможно к 60-м годам, когда он уже будет единогласно признан одним из первых русских писателей.

Неудавшаяся попытка представить в качестве «романа» «Детство», вероятно, сказалась на отношении Толстого к своему труду, постепенно переведенного самим писателем в разряд «легких» сочинений. Еще с лета 1852 г. в качестве подлинного «романа» все чаще фигурирует «Роман Русского Помещика», противопоставляемый автобиографическому циклу и кавказским рассказам¹². Если последние рассчитаны на публикацию и так или иначе ориентированы на запросы рынка, то первый должен быть «догматическим», т.е. предназначенным для разрешения важных вопросов о цели и смысле жизни — а значит едва ли можно рассчитывать на его широкое

¹¹ Так, открывающая первый номер уже собственно толстовского журнала «Ясная Поляна» заметка «К публике» почти дословно повторит ход рассуждения в «К тем г<оспод>ам критикам...»: «Выступая на новое для меня поприще, мне становится страшно и за себя, и за те мысли, которые годами вырабатывались во мне и которые я считаю за истинные. <...> Всем мнениям я с удовольствием дам место в своем журнале. Одного я боюсь, чтобы мнения эти не выражались желчно, чтобы обсуждение столь дорогого и важного для всех предмета, как народное образование, не перешло в насмешки, в личности, в журнальную полемику» (8, 3).

¹² Ср. 30 ноября 1852 г.: «Четыре Эп<охи> жизни составят *мой* роман до Тифлиса. Я могу писать про него, потому что он далек от меня. И как роман человека умного, чувствительного и заблудившегося, он будет поучителен, хотя не догматический. Роман же Р<усского> помещ<ика> будет догмат<ический>» (46, 150–151). 11 декабря 1852 г.: «Решительно совестно мне заниматься такими глупостями, как мои рассказы, когда у меня начата такая чудная вещь, как *роман Помещика*. Зачем деньги, дурацкая литературная известность? Лучше с убеждением и увлечением писать хорошую и полезную вещь. За такой работой никогда не устанешь» (46, 152).

признание. Обозначение «роман» здесь все так же условно (связано, видимо, с представлением о наибольшей «монументальности», значительности этого жанра), что подтверждается той легкостью, с которой оно уступает место другому, но зато характерно толстовскому понятию «книга». Показательно при этом, что в ответном письме брату Сергею Николаевичу 5 декабря 1852 г. Толстой, уверяя его, что он не собирается становиться «журнальным писакой» (в качестве подтверждения он даже приложил к письму свое неотправленное письмо Некрасову от 18 ноября), использует все те же принципы противопоставления своего «романа» (теперь — «Романа Русского Помещика») сочинениям для журналов, которые имели место и в письме Некрасову:

Я начал роман серьезный, полезный по моим понятиям и на него намерен употребить все свои силы и способности. Я роман этот называю книгой, потому что полагаю, что человеку в жизни довольно написать хоть одну, короткую, но полезную книгу <...> ежели кончу когда-нибудь свой роман, то сам издам его. <...> Ты не поверишь, как мне неприятно было читать свою повесть в печати; сколько в ней выкинуто и переменено цензурой и редакцией (59: 217).

СОКРАЩЕНИЯ

Толстой 2000а — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 100 т. — Художественные произведения: В 18 т. Т. 1. М., 2000.

Толстой 2000б — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 100 т. — Редакции и варианты художественных произведений: В 17 т. Т. 1 (19). М., 2000.

Толстой 1978 — *Толстой Л. Н.* Переписка с русскими писателями. Т. 1. М., 1978.

Гольденвейзер 2002 — *Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого. Воспоминания. М., 2002.

Зыкова 2005 — *Зыкова Г. В.* Поэтика русского журнала 1830-х–1870-х гг. М., 2005.

Макеев 2009 — *Макеев М. С.* Николай Некрасов: Поэт и Предприниматель. М., 2009.

Москвитянин 1852 — *Москвитянин*. 1852. Т. 5. № 19. Журналистика.

Некрасов 1997 — *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 13. Кн. 1. СПб., 1997.

Отечественные Записки 1852а — *Отечественные Записки*. 1852. Т. 84. Библиографическая хроника. Журналистика.

Отечественные Записки 1852б — *Отечественные Записки*. 1852. Т. 80. Критика. Русская литература в 1851 году. Статья первая.

Пантеон 1852 — *Пантеон*. 1852. Т. 5. Петербургский вестник.

Пеньковский 2012 — Об эпитафии из Э. Бёрка к первой главе «Евгения Онегина» // *Пеньковский А. Б.* Исследования поэтического языка пушкинской эпохи. М., 2012.

Современник 1852 — *Современник*. 1852. Т. 35. Смесь. Октябрь. Современные заметки. Заметки и размышления Нового поэта по поводу русского фельетона.

Толстой И. Л. 1969 — *Толстой И. Л.* Мои воспоминания. М., 1969.

Эйхенбаум 2009 — Молодой Толстой; Лев Толстой. Книга первая. Пятидесятые годы // *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой: исследование. Статьи. СПб., 2009.

Письма З. Н. Гиппиус З. А. Венгеровой и Н. М. Минскому. Проблема датировки

Письма З. Н. Гиппиус, близкие жанру дневника, являются важным источником для изучения личности поэта и исследования культурного фона эпохи. Эпистолярное наследие Гиппиус опубликовано лишь частично, данный пробел призван восполнить готовящийся к печати том ее переписки серии «Литературное наследство». В том войдут, помимо прочих, письма к З. А. Венгеровой и Н. М. Минскому, хранящиеся в Рукописном отделе Пушкинского Дома. Хронологический принцип расположения писем, используемый в их делении на единицы хранения, далеко не всегда оказывается последовательно примененным. Перед исследователем, вслед за атрибуцией (которая уже была проведена при архивном комплектовании), встает задача датировки текстов. Цель статьи заключается не в выработке новых методологических установок работы текстолога, а в представлении любопытного в историко-литературном, в первую очередь, биографическом отношении материала писем известной поэтессы через призму их датировок.

Существует несколько основных типов писем с точки зрения сложности датировки. В наиболее простом случае дата указана в самом письме. Причем дата может сопровождаться обозначением дня недели и места написания. Частным случаем является наличие в письме только числа и дня недели, тогда год можно восстановить по календарю, учитывая период переписки. Датированные письма Гиппиус к Минскому относятся к периоду 1891–1912 гг., большая их часть принадлежит 1892–1894 гг. Письма к Венгеровой были созданы в период между 1894 и 1913 гг., наиболее активно переписка велась в 1894–1902 гг. Подобная преемственность дат связана с биографическими причинами: после разрыва с Минским, который произошел в 1893–1894 гг., Гиппиус переключила свое внимание на Венгерovu, сблизившуюся с Минским.

Стоит отметить, что дата может входить в смысловую составляющую письма. Так, при первом приглашении Венгеровой в Рим Гиппиус сначала ставит дату по юлианскому календарю, затем — по григорианскому:

1/13 Дек<абр> 99.

Signora,

пожалуйста. Рим к вашим услугам. <...>

Очень советую выехать *раньше* 15 Декабря, потому что мы, может быть, уедем в Сицилию. <...>

Итак — я вас жду к нашему 15-му декабря. Помните, что это единственное удобное время» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542: 122–124].

В следующем же письме Гиппиус торопит Венгерову и, несмотря на то, что обговоренный срок приезда последней (15 декабря по юлианскому календарю) еще не настал, видимо, с целью подчеркнуть скоротечность времени и необходимость поторопиться, выводит на первый план дату григорианского календаря:

Рим.

19/7 Дек<абр> 99.

Что же ваш отъезд? Ждем вас *до* святого года. <...> Не пишу больше, ибо *надеюсь*, что письмо вас уже не застанет» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542: 125–126].

Подобными легко датируемыми текстами круг писем не ограничивается, часто Гиппиус оставляла свои эпистолярные без указания времени их написания.

Поэтесса с особым вниманием относилась к внешнему виду писем, тщательно подбирала конверты и бумагу. Бережное отношение к переписке отразилось, в частности, в извинениях за низкое качество бумаги («Пошла в свой магазин, чтобы купить запас «RoyalRed» в деревню, для вас — конечно. Вот эта дрянь есть, а милой, плотной, кровяной бумаги нет» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542а: 66–68]), за

пятна или кляксы, бывшие редким исключением при столь внимательном и аккуратном отношении к переписке.

Причем внешний вид письма мог обладать особым символическим значением, ярким примером чему являются «красные» письма (написанные на красной бумаге и вложенные в красные конверты). В нескольких письмах Гиппиус, обыгрывая цвет своих писем к Венгеровой (красные) и писем, полученных от нее (серые), укоряет последнюю в незаинтересованности их диалогом: «Ваше письмо лежит на моем. Серый цвет так красиво соединяется с красным, хотя немного резко. Я сделаю себе такое двойное символическое платье. Только надо, чтобы серого было столько же, сколько красного — а серого до сих пор гораздо меньше!» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542а: 40–42], «Нет, придется мне сделать красное платье с узкой серой полосой внизу. Всего имею от вас 4 письма. Из 25 красных конвертов у меня осталось 12 — нарочно сосчитала. Значит, пишу вам тринадцатое письмо — это уж математика. 4 и 13!» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542а: 50–52].

Благодаря повышенному вниманию к эстетической составляющей внешней стороны переписки (бумага зачастую соответствует конверту декоративными особенностями — цветом, рисунком, формой и пр.) можно определить, в какой конверт было вложено письмо. В таком случае датировку необходимо провести по почтовому штемпелю, учитывая, в какой стране был поставлен штемпель, и соответственно определяя даты по григорианскому или юлианскому стилю.

Остается рассмотреть последнюю группу случаев, когда дата не указана в письме и нет возможности обнаружить конверт со штемпелем. Наиболее простой, приближающийся к первому типу писем, вариант составляют тексты, в которых приведено указание на датированное письмо и на точный временной отрезок, отделяющий от него. Например, в открытке с почтовым штемпелем от 6 августа 1900 г., сказано: «Это поразительно! Стоит вам сказать о ком-нибудь, что он «выздоровливает», «воскрес» — немедля тот умирает.

Прочитала ваше слово о Соловьеве — а сейчас весть о его смерти. Нет, лучше не говорите ни о ком, у вас глаз дурной!» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542: 165]. В недатированном письме встречаем фразу: «И глаз, как я вам писала вчера, у вас стал дурной» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542: 187–188]. Связь писем подтверждает и упоминающаяся в обеих попытка поэтессы опубликовать с помощью Венгеровой письмо по поводу помещенных в «Новом Времени» неграмотных выпадов против произведения Гиппиус. Так, мы с высокой долей вероятности (ошибка штемпеля против даты написания возможна в 1 день) датируем письмо 7 августа 1900 г.

В некоторых случаях дату подсказывает содержание письма. Так, при описании Минскому литературного вечера, на котором его статья подверглась всеобщему осуждению, Гиппиус упоминает чтение Владимиром Соловьевым своей «педерастической комедии о Мещерском и капитане Борозде» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 1. № 2056: 32–34]. Имеется в виду небольшая шуточная пьеса «Дворянский бунт», в которой действует Мещерский, редактор газеты «Гражданин», где Соловьев эпизодически печатался. Комментарий к пьесе, вышедшей в серии «Библиотека поэта», определяет время создания поэмы 11 сентября 1891 г. [Соловьев 1974: 331]. Обычно на литературных вечерах читались недавно созданные, еще не опубликованные тексты, так что с высокой долей вероятности можно говорить о том, что вечер состоялся летом или в начале осени 1891 г., тем же периодом датируем письмо, написанное, судя по его первой фразе, на следующий день после чтения пьесы.

Гиппиус могла обращаться к одним и тем же, волновавшим ее, сюжетам в ряде писем. В таких случаях датированные письма позволяют восстановить дату недатированных, но входящих в контекст эпистолярный. Подобным образом складывалась переписка 1898 г., связанная с обсуждением вопроса съема дачи Аврора на лето. Сначала, в письме к Венгеровой, помеченном 4 апреля, Гиппиус сообщает: «Аврора слишком дорога, я писала маме, что 350–400 последняя

цена» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542: 27–28]. В письме от 1 мая возникает вопрос: «Как решено с дачей? Ужасно дорого 400», — и сетования: «И почему прошлый год Аврору отдавали за 350?» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542: 16–18], — из чего можно заключить, что письмо принадлежит тому же 1898 г., что и первое. В следующем, третьем, письме из того же ряда дата отсутствует, но мы видим жалобу Гиппиус: «А на другой день опять мамино письмо, где она пишет, что Аврору взяли, но что у нас прошлый год было затмение, что это самая мерзопакостная дача» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542: 21–23]. То, что дачу действительно сняли, подтверждает письмо Гиппиус из Авроры от 6 октября [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542: 62–63]. Таким образом, мы понимаем, что известие о съеме Авроры пришло после 1 мая, и устанавливаем нижнюю границу датировки. Параллельно Гиппиус делится планами по поводу пребывания за границей. В письме от 1 мая Гиппиус сообщает, что не хочет возвращаться раньше июля. А в недатированном, третьем, письменаходим фразу: «Мы приедем скорее, чем думали, к первому, вероятно» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542: 21–23], то есть к 1 июня, на месяц раньше, чем рассчитывала поэтесса. Можно прийти к выводу, что недатированное письмо было написано в мае 1898 г.

В случаях, когда в тексте есть дополнительные указания на дни недели или числа, даты подобных цепочек писем можно установить с точностью до дня. Так, обсуждение судьбы общей знакомой Гиппиус и Венгеровой, некой Лизы, а также предполагавшаяся совместная поездка в Гамбург, оказались темами, к которым шло постоянное обращение в ряде писем. В первом из них, недатированном, читаем: «Если *вам* «неудобно» телеграфировать Лизе из-за Сплот — тем более мне это неудобно» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542: 103–104]. В письме от 25 мая 1899 г. Гиппиус просит: «Все-таки пошлите Лизе телеграмму» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542: 105–107]. Следовательно, и первое письмо относится к 1899 г. Вернемся к нему. Письмо начинается с указания дня («Понедельник»), кроме

того, в тексте упоминается проблема с билетами: «Нет билетов до 3-го июня, не этого — а будущего четверга» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542: 103–104]. Понедельник, предшествующий неделе, в которой четверг приходится на 3 июня, дает 24 мая. Итак, письмо было написано 24 мая 1899 г. Обращение к разговору о Лизе происходит еще в одном недатированном письме, которое помечено субботой и начинается словами: «Две миленькие телеграммы я получила из Венеции на днях» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542: 129–131]. Судя по дальнейшему тексту, речь идет о телеграммах от Лизы, которые были ответом на телеграммы и письма Гиппиус. О том, что она ждет ответа Лизы из Венеции, Гиппиус сообщает в письме от 25 мая 1899 г. [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542: 105–107]. В то же время, поскольку в помеченном субботой письме Гиппиус спрашивает, присоединится ли к ней Венгерова в поездке в Гамбург и прощается с последней до пятницы, письмо отправлено до ее отъезда из России в четверг 3 июня. Суббота между 25 мая и 3 июня несомненно позволяет датировать письмо 29 мая 1899 г.

Переписка предоставляет множество подобных примеров. Рассмотрим несколько иной способ датировки, по месту. По указанному адресу можно установить хронологические рамки письма, изучив, когда Мережковские жили в том или ином месте. Применительно к петербургским адресам такой способ позволяет датировать письма только приблизительно. Но если речь идет о дачах, мы имеем возможность более точной датировки, поскольку супруги редко снимали одну и ту же дачу несколько сезонов, исключением является упоминавшаяся Аврора. Так, одно из недатированных писем к Венгеровой начинается указанием на место, имение Заклинье города Луга [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. № 542: 242–243], там семья проживала летом 1902 г. Поскольку в письме Гиппиус приглашает Венгерову посетить их 20 августа и говорит о том, что поедет в город не раньше 15-го, можно с высокой степенью уверенности предположить, что письмо было написано в конце июля — 1-й половине августа 1902 г.

Конечно, в определенных случаях, несмотря на наличие контекста переписки, не удастся точно датировать текст. В качестве примера приведем фрагмент переписки, демонстрирующий экзотические пристрастия Гиппиус. 10 января 1892 г. она пишет Минскому: «Я в отчаянии: обезьяна умирает: вытягивает ноги, орет и вся побелела. Что мне делать? Я заболела от горя и одиночества. Напишите, что мне делать?! Или возьмите ее к себе. Я не могу видеть, как она кончается. Возьмите эту тварь. Умоляю вас всем святым» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 1. № 205: 4].

Судя по письму от 4 ноября 1893 г., обезьяна умерла: «Надеюсь, вы подарите мне теперь здоровую, большую обезьяну, которую я со вздохами посещаю на Караванной» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 1. № 205: 96–98]. Но возникают сложности с установлением года письма, помеченного 30 января, в котором речь вновь идет об обезьяне: «Прошу только сходить в обезьяний магазин и спросить, что делать с обезьяной, она *скачает*, больна и дика, можно ли ее держать в вате, нужно ли выкупать. Я обезьяну люблю также, как Буленьку, и если она околет... Право, этого не следует. Вы сделаете это, да?» [РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 1. № 205: 87–88]. Мы не знаем, была ли выполнена просьба Гиппиус, делал ли Минский ей подобные подарки и которой по счету из ее обезьян стало плохо (если их вообще было больше одной), так что можем лишь высказать предположение, что дело происходило в 1892 г. с обезьяной, симптомы болезни которой уже были красочно описаны поэтессой.

Подводя итог, отметим, что письма Гиппиус представляют несомненный интерес для биографических изысканий, а первичная их датировка может быть успешно проведена с помощью обращения к явным археографическим признакам и анализу их содержания, а также с привлечением минимального набора дополнительных сведений.

СОКРАЩЕНИЯ

Соловьев 1974 — *Соловьев В.* Стихотворения и шуточные пьесы / Вступ., сост. и примеч. З. Г. Минц. М., 1974.

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии наук.

Этапы становления «Stigmata» Эллиса как книги стихов: допечатная подготовка

В русской литературе закрепилось отношение к книге стихов как единству всех ее элементов, отражающих особенности миропонимания автора. Эта установка была сформирована в творчестве русских символистов, а в программной форме впервые была заявлена в предисловии к книге В. Брюсова «Urbi et Orbi» (а затем нашла отражение у большинства представителей модернизма):

Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, сколько отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов — не более чем главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно [Брюсов 1973: 605].

Неудивительно, что Эллис, с неизменной фанатичностью и страстностью усваивающий, а затем планомерно реализующий практически все установки символизма, при создании собственных поэтических книг неукоснительно следовал заветам старшего коллеги.

В феврале 1911 г. книгоиздательством «Мусагет» была опубликована книга стихов Эллиса «Stigmata». К этому времени ее автор был уже широко известен как переводчик, теоретик и критик символизма, но практически не знаком читающей публике как автор собственных оригинальных произведений. Отдельные его стихотворения, конечно, появлялись в печати и ранее, а в 1904 г. даже анонсировался выход так и не опубликованного сборника «Аккорды», однако только «Stigmata» стали первой полноценной попыткой Эллиса занять свое место на литературном олимпе.

Авторское предисловие к «Stigmata» Эллис начинает с заявления, очень близкого к высказыванию Брюсова. Однако если у Брюсова акцент делался прежде всего на соотношении структуры и текста, то Эллис содержательность структуры, без которой книга не может существовать как целое, воспринимал уже как естественное явление, акцентируя внимание на его мистическом содержании: «Эта моя книга, содержащая в себе произведения самого последнего времени, не представляет собой собрания отдельных, закрепленных в образы, разрозненных и самостоятельных лирических переживаний. Во всей своей тройственной последовательности книга “Stigmata”, на что намекает и самое название книги, является символическим изображением цельного мистического пути» [Эллис 2000: 5].

Выстраиваемый Эллисом религиозно-мистический путь героя книги ориентирован на «Божественную комедию» Данте. Отсылка к ней указана уже в авторском предисловии (упоминание Данте в последнем предложении) и представлена в трехчастном делении книги, каждому из разделов которой на шмуцтитуле предшествуют эпиграфы из соответствующих песен Ада, Чистилища и Рая с авторским переводом. Печатный вариант книги включил в себя 82 стихотворных произведения и предисловие. Общая композиция книги такова: вначале даются два стихотворения, которые выполняют функцию вступления. Затем следуют три части, условно названные нами «Ад», «Чистилище» и «Рай». Заканчивается книга стихотворением «Спасение», которое представляет собой итог мистического пути героя. Пройдя через три ступени посвящения, он наконец-то обрел спасение, пришел в «Божий дом».

В письме к А. Белому от 11 января 1911 г. С. П. Бобров сообщал, что Эллис выступал в «Мусагете» с докладом, представляющим собой не что иное, как предисловие к запланированной книге стихов: «Вчера же вечером в “Мусагете” Эллис делал маленький доклад об отношении католицизма к символизму — собственно, это предисловие к “Stigmata”, которые все еще не вышли (как и Ваши “Арабески”...).

Был Бердяев, Степпун. Степпун возражал Эллису — очень остроумно и весьма ядовито. И хоть на него набросились Эллис, Бердяев и Топорков, они с ним сделать ничего не могли» [Письма 1992: 155]. Таким образом, авторское предисловие отражало теоретико-критические взгляды Эллиса конца 1910 – начала 1911 гг., а содержание книги своеобразно иллюстрировало их, констатируя, по мысли автора, современное состояние русского символизма: «Это обращение от эстетического иллюзионизма к мистицизму, говоря совершенно точно, — к христианству, внутри “современного символизма” является, быть может, самым существенным симптомом его развития <...> неизбежно символизм приходит в интимную связь с священной символикой католицизма, над которой склоняется светлая тень величайшего из поэтов <...> Данте» [Эллис 2000: 6].

Примечательно указание в предисловии на то, что в книгу вошли «произведения самого последнего времени», хотя среди них есть тексты написанные и опубликованные гораздо раньше 1911 г.: «Данте и Беатриче» (Иммортели. Вып. 1-й. М., 1904), «Я спасен! Подомной воют жадные, адские бездны...», «Черный рыцарь», «Молитва св. Бернарда Деве Марии» (Свободная совесть. Литературно-философский сборник. Книга 1-я. М., 1906); «Фаэтон», «Анатомический театр», «Золотой город» (Свободная совесть. Литературно-философский сборник. Книга 2-я. М., 1906); «Израилю» (Хризопрас. Художественно-литературный сборник издательства “Самоцветы”. М., 1907); «Ave Maria! Посвящ. М. И. Сизовой» («Весы», М., 1909. № 3). Именно эти, уже публиковавшиеся ранее, стихотворения в составе «Stigmata» получили наиболее благоприятные отклики критиков: «Лучше других здесь стихотворение “Жених” и “Museum Anatomicum” <...>. В исторических пьесах (“Израилю”, “Римской проститутке”) есть сильные стихи <...>», — писал С. Городецкий [Городецкий 1911: 3]. А Вл. Волькенштейн замечал: «Стихи г. Эллиса <...> иногда, впрочем, эффектны (напр., “Фаэтон”); иногда интересны по мысли (напр., “Израилю”）」 [Волькенштейн 1911: 356].

А в сентябре 1909 г. в журнале «Весы» были опубликованы шесть стихотворений Эллиса под общим заглавием «Из книги «Стигматы»» и посвящением К. Ф. Крахту. Подборка разбита на части, представляющие собой три цикла: «Стигматы» (стихотворения «Стигматы», «Сон», «Успение дня»), «Узорные стекла» (стихотворения «Сонет», «Узорное окно») и «Гобелены» (стихотворение «Иллюзия»). Это была первая публикация, в которой поэтические тексты Эллиса представлены в виде четко структурированных элементов, с указанием более сложных иерархически организованных единиц (циклов, книги стихов), в состав которых они входят. На основании этого можно констатировать, что поэт к этому времени мыслил не отдельными стихотворениями, а категориями цикла и книги стихов как «большой формы» с четкой архитектуроникой, а сама книга «Stigmata» к середине 1909 г. уже существовала как вполне самостоятельная книга с определенными программными текстами и структурными элементами. В окончательном виде сборник стихов появился к осени 1910 г. А. Белый в письме к А. Петровскому от 14 марта 1911 г. среди прочего указывал: «<...> “Мусагет” ничего не издает. За ноябрь, декабрь, январь и февраль получил я тощую книгу “Stigmata”, которую видел уже почти отпечатанной в ноябре» [Переписка 2007: 158]. Даты середины октября – начала ноября 1910 г. значатся и на типографских штампах на сохранившихся гранках книги. Именно они, а также наборная рукопись, машинопись и папка со стихотворениями, исключенными из книги, позволяют проследить ту трансформацию, которая произошла с книгой за год — с осени 1909 по осень 1910 г. во время подготовки ее к печати. Более того, это позволяет утверждать, что существенный вклад в формирование «Stigmata» как книги стихов в том виде, в котором она дошла до читателей, был внесен на этапе допечатной подготовки. Однако эти материалы в большинстве своем фрагментарны (на обложке наборной рукописи указано, что в ней не достает нескольких стихотворений;

в машинописи отсутствуют последние стихотворения книги; гранки представлены лишь частично), а потому мы укажем лишь на наиболее значимые и принципиально важные тенденции, повлиявшие на становление «Stigmata» как книги стихов.

1) Знакомство с наборной рукописью показало, что некоторые тексты были сокращены, прежде всего это касается первой части книги. Сокращения направлены на усиление ее мрачной атмосферы, создание впечатления путешествия по загробному миру. Так, например, первоначально стихотворение «Экзорцизмы» заканчивалось двумя катренами, из которых становилось ясно, что все, описанное выше, лишь сон, а пробуждению от него герой обязан Богородице:

И вдруг очнулся я, и сладко сердце сжалось
Заветным трепетом надежды и тоски,
И ящериц толпа пугливо разбегалась
От слабо вздрогнувшей руки.

Шатаясь от меня бежали тени Ада,
И колокольный звон низлился с высоты,
И розовым лучом лелеяла лампада
Пречистой матери пречистые персты
[НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 37. Ед. хр. 1: 15].

Подобным образом было сокращено и стихотворение «Вечерний грот», лишившееся второй части, в которой рассказывалось о пробуждении героя ото сна и явлении ему Девы Марии. В тексте таким образом усиливалось впечатление безысходности. О целенаправленном нагнетании ужаса и страха в «Аду» свидетельствует и следующая минимальная лексическая правка. Начало «Жениха»: «Снова // Колокол проклятый // мир оплакал и затих», — менялось на: «Страшно!.. Колокол проклятый...» [НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 37. Ед. хр. 1: 6].

2) Другое важное направление работы над книгой — ее лати-

низация. Несколько стихотворений с латинскими названиями присутствуют уже в рукописи, а позже появляются и латинские наименования циклов третьей части — «Sancti» и «Ave Maria», да и само название книги, представленное в упоминавшейся нами публикации в «Весах» кириллицей, в наборной рукописи написано латиницей, что свидетельствует о том, что сделано это было, вероятно, самим Эллисом. Подобная правка создавала нарочитый католический колорит книги, подчеркивающий ее ориентацию на средневековую религиозную культуру.

3) Из состава книги были исключены (вероятно, на уровне машинописи, так как в папке хранятся как рукописи, так и машинописи этих текстов) шесть сонетов из «Vita nuova» Данте Алигьери и один сонет из Петрарки [НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 37. Ед. хр. 7]. К сожалению, не представляется возможным выяснить, кем они были изъяты (автором или редактором), но можно предположить, чем это мотивировано: в этих сонетах перед читателем предстает картина идеализированной, но земной любви, в то время как основной пафос книги обращен к любви небесной.

4) Большинство стихотворений Эллиса, опубликованных до выхода «Stigmata», а также около десятка стихотворений в наборной рукописи имели даты написания и адресные посвящения (М. Сизовой, Л. Тамбурер, Э. Метнеру, Н. Киселеву, А. Белому, С. Соловьеву и др.). Да и вся книга в целом, если судить все по той же публикации в «Весах», изначально посвящалась другу Эллиса, скульптору К. Ф. Крахту. Однако в печатном варианте даты и посвящения убраны. При этом открывает книгу стихотворение с заглавием «Клеопатре Петровне Христофоровой». В наборной рукописи оно называется просто «Посвящение», написано рукой неизвестного и сопровождается словами «спешно набрать петитом» [НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 37. Ед. хр. 1: 3], следовательно, «Посвящение» было вставлено в рукопись позже всех остальных текстов (в машинописи и гранках эта часть книги отсутствует).

Таким образом, изменения, произошедшие с книгой Эллиса в ходе допечатной подготовки, были направлены на заострение ее главных тем и идей (средневековая религиозная культура, образ Богоматери и т. д.) и способствовали преданию ей вневременного характера универсальной поэзии (отказ от датировок и посвящений, отсутствие имени автора на обложке). Для «Stigmata» оказались актуальны все те признаки, которые выделялись, например, в поэзии Ф. Сологуба как свидетельство неизменности его творчества: отказ от датировок, перемешивание в поздних сборниках ранних стихов с только что созданными, настойчивое варьирование постоянно повторяющихся образов, сюжетов, мифов, появление «застывших» средств художественной изобразительности [Минц 2004: 141]. При сопоставлении «Stigmata» со второй книгой Эллиса («Арго») становится очевидным, что эти признаки превращаются в принципы, постулирующие основополагающую для жизни и творчества Эллиса идею принципиально неизменного трехчастного восхождения через Ад к Раю.

СОКРАЩЕНИЯ

Адрианов 1911 — Адрианов С. Критические наброски // Вестник Европы. 1911. № 7.

Брюсов 1911 — Брюсов В. Эллис. «Stigmata». К-во «Мусагет». М., 1911 г. // Русская мысль. 1911. № 7–8.

Брюсов 1973 — Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т.1. М., 1973.

Волькенштейн 1911 — Волькенштейн Вл. Эллис. Stigmata. Книга стихов. Книгоиздательство «Мусагет» // Современный мир. 1911. № 4.

Городецкий 1911 — Городецкий С. Эллис. Stigmata. Книга стихов. Москва. Мусагет. МСМХI. Ц. 2 р. // Речь. 4 апр. 1911 г. № 92.

Минц 2004 — Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004.

НИОР РГБ — Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки.

Переписка 2007 — «Мой вечный спутник по жизни». Переписка Андрея Белого и А. С. Петровского: Хроника дружбы. М., 2007.

Письма 1992 — Письма С. П. Боброва к Андрею Белому 1909–1912 // Лица: Биографический альманах. 1. М.; СПб., 1992. С. 155.

Эллис 2000 — *Эллис*. Стихотворения. Томск, 2000.

Об одном футуристическом стихотворении Б. Лившица (сонет-акростих «Матери»)

Как известно, поэзия Бенедикта Лившица футуристического периода (конец 1911–1914 гг.) отличается заметной сложностью, в которой кроется не только эстетическая провокация, но и реализация различных семантических, синтаксических и фонетических возможностей поэтического языка. Сонет-акростих «Матери» (1913) не является исключением.

МАТЕРИ

Сонет-акростих

Так строги вы к моей веселой славе,
Единственная! Разве Велиар,
Отвергший всех на Босховом конклаве,
Фуметой всуе увенчал мой дар?

Иль это страх, что новый Клавдий-Флавий,
Любитель Велиаровых тиар,
Иезавелью обречется лаве —
Испытаннейшей из загробных кар?

Люблю в преддверье первого Сезама
Играть в слова, их вероломный друг,
Всегда готовый к вам вернуться, мама,

Шагнуть назад, в недавний детский круг,
И вновь изведать чистого бальзама —
Целебной ласки ваших тихих рук [Лившиц 1989: 65].

Прежде всего, бросается в глаза, что текст (в соответствии с жанром сонета) делится на две части, однако различительным признаком становится критерий понятности / непонятности: первые два четверостишия являются своеобразной загадкой, когда как последние катрены — ясным обращением к матери.

Начнем с лексического комментария. Велиар — в иудаистской и христианской мифологиях демоническое существо, дух небытия, лжи и разрушения, не-Бог; в христианстве — антогонист Иисуса Христа, эквивалент сатаны, отличающийся внутренней пустотой и несущественностью [см. ст. С. С. Аверинцева в Мифы I: 227–228]. См. в Библии: «...какое общение праведности с беззаконием? Что общего у света с тьмою? Какое согласие между Христом и Велиаром? Или какое соучастие верного с неверным?» (2 Кор. 6, 14–15). В третьей строке содержится отсылка к картинам Иеронима Босха, на которых художник часто изображал группы людей, предающихся грехам («Страшный суд», 1504; «Воз сена», 1500–1502; «Сад земных наслаждений» 1500–1510, правая створка). Конклав — собрание кардиналов для избрания Папы Римского. Это слово употреблено здесь в переносном значении — «многолюдное собрание», а с учетом картин Босха — «собрание грешников». По-видимому, «конклав» появляется в стихотворении из-за того, что на некоторых картинах художник изображает людей в красных одеждах, которые могли ассоциироваться с красной кардинальской мантией («Несение креста», 1490–1500; «Несение креста» 1505). В центральной части известного триптиха «Воз сена» изображена процессия: воз сена, запряженный дьяволами, за которым едут император и Папа (в соответствующем красном одеянии). Одевание Папы отзовется во второй строфе: «Любитель Велиаровых тиар...». Фумета (фумата) — благовонное курение, оповещающие о результатах выбора Папы. Цвет дыма — белый или черный — зависит от результата голосования. Поскольку в стихотворении фуметой увенчивает Велиар, то мы можем предположить, что здесь имеется в виду черный дым (символика черного цвета вообще характерна для изображения дьявольского пространства).

Под Клавдием-Флавием (вторая строфа) подразумевается римский император Флавий Клавдий Юлиан (Юлиан Отступник;

331/332–363)¹, известный тем, что на государственном уровне пытался возродить традиции язычества и выступал против христианства. Иезавель — жестокая жена израильского царя Ахава; ставши царицей, возродила идолопоклонство. Ее имя сделалось синонимом всякого нечестия. Ср. в Библии: «...ты попускаешь жене Иезавели, называющей себя пророчицею, учить и вводить в заблуждение рабов Моих, любодействовать и есть идоложертвенное. Я дал ей время покаяться в любодейнии ее, но она не покаялась» (Откр. 2, 20–21). Была выброшена из окна и растоптана лошадьми (4 Цар., 9). Слово «лава», по-видимому, употребляется в стихотворении в двух смыслах: и как огненная адская лава, на которую обречена Иезавель, и как конная лава — способ атаки, в результате которой царица погибла [Мордерер 1990: 93].

О чем же говорится в первой части стихотворения? С нашей точки зрения, Лившиц пытается реконструировать представления матери о поэтическом даре. Сочинение стихов уподобляется отступлению от веры ради язычества (Клавдий-Флавий, Иезавель), сделкой с дьяволом (Велиар увенчивает дар поэта) и грозит загробными муками. Поэтическую усложненность первых двух строф также можно прочесть в свете представлений матери: четверостишия при первом прочтении кажутся непонятными и, видимо, такими же непонятными (и потому опасными) их должна воспринимать мать поэта. Иными словами, непонятность поэтического творчества для матери поэт передает эффектом непонятности строк для читателя.

¹ Ср. ошибочный комментарий П. М. Нерлера: «Клавдии и Флавию — римские дивы, правившие в 14–96 гг. н. э. К ним принадлежали известные своей жестокостью императоры Калигула и Нерон» [Лившиц 1989: 565]. Правильная расшифровка принадлежит В. Я. Мордерер [Мордерер 1990: 93]. Отметим, что неверный комментарий был дан из-за того, что Лившиц нарушает принятый порядок названия императора, во всех текстах он фигурирует как Флавий Клавдий Юлиан. Интересно, что такой же порядок имен, как и у Лившица, встречается в романе Д. С. Мережковского «Юлиан-отступник»: «Август Клавдий Флавий Юлиан взшел на обрыв...» [Мережковский 1990: 174].

Заключительные терцеты сонета Лившица противопоставлены предыдущим строфам. Прежде всего, они понятны уже при первом прочтении, язык в них становится прозрачным. Во-вторых, в них поэт объясняет, что его поэтический талант является не сделкой с дьяволом, — это всего лишь «игра в слова». Более того, появляется (выглядящее пародийным) теплое обращение к матери, признание важности ее роли в детстве как утешительницы.

Конечно, смысл первых двух строф не перечеркивается финалом стихотворения, в тексте создается своеобразная семантическая пульсация: начало стихотворения не дает возможности полностью поверить в последние фразы, а конец стихотворения, в свою очередь, смягчает религиозную образность первых четверостиший.

Смысловое развертывание текста подкрепляется литературными ассоциациями и языковыми играми. Помимо того, что перед нами — сонет-акrostих, своеобразным двигателем всего текста становится семантическое наполнение имени матери: Теофилия — «любящая Бога» [Мордерер 1990: 93]. По-видимому, именно в противоположность значению имени в сонете возникает образ Велиара (не-Бога). Благодаря такой игре, в тексте возникает оппозиция правоверной матери и отступившего от веры сына, для которого место Бога занимает «игра в слова».

Следует также отметить, что текст Лившица отталкивается от «Bénédictio» Бодлера, стихотворного проклятия матери сыну [Мордерер 1990: 92, 95]. Поэт, проклятый матерью («Такую гадину кормить! О, правый боже, // Я лучше сотню змей родить бы предпочла»), в противовес неудачной земной жизни приближен к Богу («Пред ним на небесах сияет звездный трон», «Я знаю, близ себя ты поместишь поэта») [Бодлер 1965: 23–26]. Связь с французским стихотворением держится не только на содержании (приближение к Богу в сонете оборачивается приближением к дьяволу), но и на том, что его заглавие Лившиц мог воспринять как обыгрывание собственного имени.

Понятность финала также не отменяет литературной игры. С одной стороны, в последних строках мы можем видеть своего рода пародию на обращенные к матери исповедальные стихи Блока. См., например, следующие строки: «Я посадил мой светлый рай // И оградил высоким тыном, // И в синий воздух, в дивный край // Приходит мать за милым сыном» (1907) [Блок II: 261]. В таком контексте нетрудно заметить, что у Лившица «рай» меняется на дьявольское пространство, «милый сын» — с учетом претекстов — становится в глазах матери чуть ли не изгоем, а ситуация разъединения матери и героя предельно усиливается. Здесь, однако, дело скорее не в конкретных текстуальных переключках, а в том, что футурист Лившиц, отталкиваясь от символизма, моделирует иное литературное мышление, в котором прямые исповедальные обращения к матери невозможны.

С другой стороны, финал сонета может быть связан с психоанализом. Интерес к теме детства и роли матери мог возникнуть у Лившица под влиянием идей З. Фрейда. В «Полутораглазом стрельце», вспоминая свои встречи с Маяковским в 1913 г., поэт назвал себя «прошедшим хорошую школу фрейдизма» и вспомнил о том, как проанализировал в духе психолога часто цитируемую Маяковским строфу Северянина [Лившиц 1989: 425–426]. История психоанализа в России подтверждает возможность увлечения поэта (см.: Эткинд 1994; показательны, в частности, слова Фрейда 1912 г. о том, что в России «началась, кажется, подлинная эпидемия психоанализа» [Эткинд 1994: 9]). Стихотворение Лившица, таким образом, обретает еще одну грань — влияние психологических идей того времени, а обращение к матери оттеняется психоаналитической подкладкой.

Теперь, когда основной смысловой контур стихотворения намечен, следует вернуться к первым строфам. Тожество дьявольского мира и поэзии можно конкретизировать — речь идет не просто

о стихах, а о футуризме. Комментаторы предлагают сравнить «Босхов канклав» с двумя фрагментами воспоминаний поэта [Лившиц 1989: 619, 702]. В первом случае речь идет об описании мастерской братьев Бурлюков в Чернянке: «На полу <...> босховой кухней расположились ведерца с разведенными клеевыми красками, банки с белилами, охрой и сажой, жестянки с лаками и тинктурами ...» [Лившиц 1989: 326]. Второй фрагмент относится к 1914 г. и связан с решением поэта отойти от футуризма: «Я не сказал <...> о твердом намерении осенью же выйти из «пандемониума Иеронима Нуля», в который выродилось наше содружество...» [Лившиц 1989: 536]². Как мы видим, в «Полутораглазом стрельце» футуризм, пусть и иронично, становится частью дьявольского мира. Точка зрения, моделируемая в сонете, по-видимому, может быть соотнесена со следующей фразой из мемуаров: «В сознании обывателя Бурлюки, Ларионов, Матисс, Кульбин, Пикассо, Гончарова сливались воедино в сплошную бесовщину» [Лившиц 1989: 370].

Если в послании «Матери» описывается преломленный в далеком от литературе сознании футуристический мир, то мы можем уточнить смысл второй строки. У нас есть все основания полагать (несмотря на странность такого предположения), что *Велиар* — благодаря частичному фонетическому сходству — семантически тождественен *Велимиру* и, соответственно, речь идет о Хлебникове. Аргументы в пользу подобного прочтения таковы. Во-первых, в разбираемом сонете напрямую декларируется принцип «игры в слова».

² «Пандемониум Иеронима Нуля» (1918) — название произведения киевского друга Лившица В. Маккавейского. Интересно, что в поэме под влиянием сонета «Матери» возникает Велиар: «Вчера ли мелос был интимен, // О, Велиаре нежных бар, // Чьих велеречий глас прокимен // Круглился лунами лабар?» [Маккавейский 2000: 186]. Семантическая связь поэта и Велиара неслучайна: в стихах Лившица поэт увенчивается велиаровой фуметой и таким образом связывается с дьяволом. Влияние разбираемого сонета сказалось также в том, что Маккавейский в 1916 г. написал свой сонет-акrostих матери [Маккавейский 2000: 36].

Указанные выше претексты подтверждают, что в послании «Матери» эта игра полностью реализуется, и в таком контексте ономастической игре ничего не противоречит.

Во-вторых, известно, что Хлебников воспринимался Лившицем как главный поэт современности. Здесь можно привести цитату не из поздних мемуаров, а из почти синхронного публицистического выступления «Копролитический монумент» (1914), в котором говорится: «Конечно, только совершенное непонимание поэзии Хлебникова, только принижение его гениального словотворчества до уровня простых суффиксологических опытов может привести к подобному выводу. Великая заслуга Хлебникова — открытие жидкого состояния языка, и что более этого открытия связано с общей концепцией футуризма? <...> На грани четвертого измерения — измерения нашей современности — можно говорить только Хлебниковским языком» [ПЖРФ 1914: 103]. Как мы видим, для Лившица Хлебников — глава новой литературы, и уникальный статус поэта переносится в стихотворение (однако в «дьявольском» пространстве Велимир становится Велиаром). В таком контексте необходимо рассмотреть строку «Фуметой всуе увенчал мой дар». Ее прямого смыслового соответствия в жизни и творчестве Лившица не обнаруживается (так, Хлебников, насколько нам известно, не благословлял поэзию своего гилейского соратника), однако в «Полутораглазом стрельце» знаменитое описание рукописей Хлебникова предстает как откровение, одновременно и вдохновившее автора воспоминаний и повергнувшее его в ощущение собственной поэтической никчемности [Лившиц 1989: 334–337].

В-третьих, семантическое отождествление Велиара и Велимира, вероятно, было подсказано поэту произведением Хлебникова и Крученых «Игра в аду» (1912). Для стихотворения «Матери» наиболее актуальным оказался не текст поэмы, а ее заглавие, связывающее авторов с дьявольским пространством. Не менее важны и иллюстрации Н. Гончаровой. Осмелимся предположить, что рисунок на обложке является мотивирующим претекстом второй строки сонета-акrostиха (см. *ил. 1*).



Ил. 1. [Крученых, Хлебников 1912].

Визуальный претекст становится особенно актуальным, если вспомнить, что для стихотворения важны полотна Босха.

Как мы видим, стихотворение включает в себе целый ряд литературных и культурных аллюзий, причем в тексте они виртуозно спрессованы. Теперь следует задаться вопросом — отражает ли стихотворение какие-либо обстоятельства жизни Лившица?

Основная тема стихотворения — конфликт матери и сына из-за его поэтического творчества, и, несмотря на обыгрывание претекстов, выражена она четко. Известные нам сведения о биографии поэта косвенно подтверждают возможность такого конфликта. Окончив в 1905 г. Ришельевскую гимназию (Одесса), Лившиц поступил на юридический факультет Новороссийского Университета, а в 1907 г. перевелся в киевский университет Св. Владимира. Почти наверняка выбор профессии был продиктован волей родителей. Поэт окончил учебное заведение лишь в 1912 г., хотя в то время университетский курс был рассчитан на четыре года. Причиной тому — участие в незаконной студенческой сходке в ноябре 1907 г., в результате которой поэт был исключен с правом восстановления через год. Родители, обеспокоенные революционными умонастроениями сына, отправили его к родственникам в Житомир (подробнее о перипетиях студенческой жизни поэта см.: Успенский 2012: 223–232). К тому времени, когда высшее учебное заведение было окончено, Лившиц успел стать футуристом. Подобные умонастроения — сначала революция, потом «непонятная» поэзия — вряд ли радушно воспринимались ортодоксальной еврейской семьи, глава которой посвятил себя коммерции. В таком контексте разбираемый сонет вполне достоверно отражает реальный конфликт.

Необходимо обратить внимание и еще на одно обстоятельство. В поэтическом послании конфликт матери и отца навязчиво сопровождается библейскими и религиозными образами. Мы полагаем, что в значительной мере в стихотворении проявляется еще и религиозный конфликт иудейской и христианской религии. Из-

вестно, что весной 1914 г. Лившиц принял крещение [РО ИРЛИ. Р I. Оп. 15. № 33: л. 1]; нет никаких сомнений, что христианские настроения возникли у поэта еще раньше. В этой плоскости увлечение христианством воспринимается как отступление от истинной религии (союз с Велиаром). При таком прочтении, однако, не удастся полностью объяснить образ Юлиана Отступника: по-видимому, он является примером человека, отрекшегося от религии вообще (а не от христианства). Скорее всего, именно поэтому он сравнивается с ветхозаветной Иезавелью, поклонившейся Ваалу.

Важность разлада с родителями косвенно подтверждается и в «Полутораглазом стрельце». Вспоминая о своих друзьях-футуристах, Лившиц дважды обратил внимание на ситуацию непонимания внутри семьи. В первый раз, когда описывал жизнь Бурлюков в Чернянке:

«Она <Людмила Иосифовна, мать Бурлюков — П. У.> почему-то питает ко мне великое доверие и, со слезами в голосе, допытывается у меня: — Скажите, серьезно ли все это? Не перегнули ли в этот раз палку Додичка и Володичка? Ведь то, что они затеяли теперь, переходит всякие границы. Я успокаиваю ее. *Это совершенно серьезно. Это абсолютно необходимо. Другого пути в настоящее время нет и быть не может. Хуже обстоит дело с отцом. Он разъярен: мальчики издеваются над ним. Стоило ли воспитывать их, на медные гроши учить живописи, если они занимаются такой мазней, да еще выдают ее за последнее откровение! — Я левой ногой напишу лучше!* — бросает он в лицо сыновьям и сердито хлопает дверью. Часа через три Давид приносит отцу пахнущий свежей краской холст. Ни дать ни взять, Левитан. — Вот тебе, папочка, в кабинет пейзажик. Старик угрожает паралич. У него уже был один удар, и его надо оберегать от всяких волнений. Давид за себя и за брата выполняет сыновний долг. Отец умилен...» [Лившиц 1989: 328–329].

Второй раз на сходную ситуацию мемуарист обращает внимание, говоря о другом поэте: «Маяковский — нежный сын и брат, это не укладывалось в им самим уже тогда утверждаемый образ горлана и бунтаря. *Мать явно была недовольна новой затеей Володи: ее*

смущала зарождавшаяся скандальная известность сына, еще мало похожая на славу» (курсив наш — П. У.) [Лившиц 1989: 425–426].

В этих отрывках Лившиц не только фокусирует внимание читателя на социальном неприятии футуризма, но и поднимает вечный вопрос отцов и детей. Однако принципиально важно, что именно эти эпизоды поэт запомнил и воспроизвел в мемуарах спустя много лет. Стоит также учитывать, что мемуарист вспоминает не подростков, а сложившихся, хотя и молодых, к 1913 г. участников культурного движения: Маяковскому уже 20 лет, Д. Бурлюку — 31, В. Бурлюку — 27, самому Лившицу — 26.

Стихотворное послание «Матери», с учетом приведенных случаев, уместно трактовать в психологическом ключе: внимание к разладу родителей и детей говорит о том, что Лившица неприятие родителей задевало и волновало.

Таким образом, сонет-акростих, обыгрывающий идеи Фрейда, сам поддается глубинной биографической и психологической трактовке. Если развивать эту мысль, то можно предположить, что обилие литературных аллюзий и претекстов объясняется не только футуристической разработкой литературного языка, но и способом замаскировать (вероятно, бессознательно) настоящие глубинные переживания. Сказанное вполне согласуется с характерным для поэзии Лившица принципом двойного кодирования эпизодов своей биографии, то есть с теми случаями, когда сказанное в стихах одновременно может как отражать взгляды или события жизни поэта, так и встраиваться, обыгрывать и развивать ту или иную литературную традицию.³

³ См. также: Успенский П. Футуристический пласт в «Эхсиле» Бенедикта Лившица. К пониманию поэтического цикла // Сб. ст. по материалам конф. «Велимир Хлебников в новом тысячелетии». М., 2012 (в печати).

СОКРАЩЕНИЯ

Блок I–VIII — *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. Орлова В. Н., Суркова А. А., Чуковского К. И. Т. 1–8. М., 1960–1963.

Бодлер 1965 — *Бодлер Ш.* Лирика. М., 1965.

Крученых, Хлебников 1912 — *Крученых А., Хлебников В.* Игра в аду. М., 1912.

Лившиц 1989 — *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания / Сост. Лившиц Е. К. и Нерлер П. М., подгот. текста Нерлер П. М. и Парнис А. Е. Л., 1989.

Маккавейский 2000 — *Владимир Маккавейский.* Избранные сочинения. Киев, 2000.

Мережковский 1990 — *Мережковский Д. С.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1990.

Мифы I–II — Мифы народов мира. Энциклопедия / Гл. ред. Токарев С. А. Изд. 2-е. Т. 1–2. М., 2000.

Мордерер 1990 — *Мордерер В. Я.* Бенедикт Лившиц. «Игра в слова» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тез. и материалы конф. 15–17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 90–95.

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии наук.

ПЖРФ 1914 — Первый журнал русских футуристов. М., 1914. № 1–2.

Успенский 2012 — *Успенский П.* Киевский круг Бенедикта Лившица: 1907–1914 // Альманах «Егупец». Киев, 2012. № 21. С. 220–260.

Эткинд 1994 — *Эткинд А.* «Эрос невозможного». История психоанализа в России. М., 1994.

Блоковско-фетовский пласт в первой книге стихов Б. Пастернака «Близнец в тучах»

Вопрос об обращении Б. Пастернака к творчеству Фета и Блока частично рассматривается авторами исследования «Близнец в тучах. Опыт комментария» [Гаспаров, Поливанов 2005]. На это исследование мы во многом и будем опираться в своей статье. Как нам представляется, изучение интересующей нас темы нуждается в продолжении. Раннее творчество Пастернака достаточно сложно для прочтения и интерпретации. Попытки описать обращение Пастернака к текстам других поэтов должно помочь нам в осмыслении постоянных тем и мотивов в книге стихов «Близнец в тучах», исследованию взаимосвязей между ее стихотворениями, а также их интертекстуальной составляющей, которая и будет отчасти объектом нашего исследования.

Борис Пастернак признавался, что творчество Александра Блока оказало сильное влияние на его сборник стихов «Близнец в тучах» (далее — БвТ). «Отсюда пошел “Близн<ец> в тучах”. Сердца и спутники», — пишет Пастернак на полях стихотворения Блока «Темно в комнатах и душно...» (1901) в своем экземпляре «Собрания стихотворений» 1923 г. Поэт упоминает о своем чтении стихов Блока и Фета в письмах друзьям 1912–1913 гг., цитирует Фета [см. письмо К. Г. Локсу от 10 июля 1913 г.: Пастернак 2005: 142–145], просит переслать книги Блока [см. письмо к А. Л. Штиху, Марбург, 26 июля 1912 г.: Пастернак 1992: 72]. Неудивительно, что в стихотворениях первой книги Пастернака появляются отсылки, тематические переключки и даже полемика с творчеством двух названных поэтов.

Одной из важнейших тем первой книги стихов Б. Пастернака является тема становления поэта. Именно с ней в большинстве случаев связаны отсылки к стихам Фета и Блока, появляющиеся в БвТ. В связи с этой темой мы и будем рассматривать отражение творчества Фета и Блока в первой книге Пастернака.

Обратимся к одному из ключевых текстов БвТ — к стихотворению «Я рос, меня, как Ганимеда...». Лирический герой, несомый («воспитываемый») «бедами и ненастьями» сравнивается с Ганимедом, которого несет орел Зевса (Юпитера). В определенный момент полет двоих превращается в полет троих — лирический герой встречается в небе с возлюбленной. Отметим переход от образа полета с орлом к образу евангельского Вознесения. В стихотворении Пастернака мы видим описание трудного, связанного с невзгодами и борьбой, пути художника: «Несли ненастья, сны несли, // И расточительные беды // Приподнимали от земли», «Заждавшегося бога жерла // Грозили смертного судьбе» [Пастернак 1989: 430].

Как представляется, здесь у Пастернака завязывается поэтический диалог с Блоком. Мы имеем в виду реминисценции из цикла «На поле Куликовом» (1908). В строках Пастернака обнаруживаются лексические совпадения с блоковскими образами: в цикле упоминаются «орел», «лебедь», «воздушная фата». Ср.: «...Жар предплечий // Студит объятие *орла*» [Пастернак 1992: 430] — «*Орлий* клёкот над татарским станом // Угрожал *бедой*» (здесь и далее курсив наш — М. К.) [Блок 2008: 643]; «...Как себя отпевший *лебедь* // С орлом плечо к плечу, и ты» [Пастернак 1992: 430] — «Слышал я Твой голос сердцем вещим // В криках *лебедей*» [Блок 2008: 643], «...Повечерий тканых // Меня *фата* обволокла» [Пастернак 1992: 430] — «А Непрядва убралась туманом, // Что княжна *фатой*» [Блок 2008: 643].

Герой блоковского цикла находится в военном походе¹, мотив борьбы в цикле постоянен, причем он, как и у Пастернака, связан с природными явлениями (ненастье, непогода). Ср.: «...Несли *ненастья*, сны несли» [Пастернак 1992: 430] — «...Взошла и *расточилась* *мгла*, // И, словно облаком суровым... заволокла» [Блок 2008: 645]. Как у Блока, так и у Пастернака «ненастье», грозовая погода в значительной степени метафоричны. У Пастернака этот образ связан

¹ См. о контексте блоковского цикла, например, Левинтон, Смирнов 1979.

с жизненными трудностями, у Блока — с опасностью и нависшей угрозой. Эпиграф к пятому стихотворению блоковского цикла взят из стихотворения В. Соловьева «Дракон» (1900) («И мглою бед неотразимых // Грядущий день заволокло»). В нем описывается схватка воина и дракона, как извечная борьба христианства со злом. У Блока делается акцент на том, что борьба идет с татарами (нехристианами), что позволяет увидеть у Блока тему «христианской брани за веру». Эта тема отчасти находит параллель у Пастернака. Ср.: «В степном дыму блеснет святое знамя // И ханской сабли сталь...» [Блок 2008: 641], «...Биться с татарвою, // За святое дело мертвым лечь» [Блок 2008: 641]. У Пастернака же герой, сопоставляемый с Христом, вынужден бороться с невзгодами. Сходной является и встреча героя с возлюбленной. У Блока — на поле битвы, а у Пастернака — во время и в результате постоянной борьбы: «В ночь, когда Мамай залег с ордою // Степи и мосты, // В темном поле были мы с Тобою» [Блок 2008: 641] — «Лишь вознесенье распростерло // Мое объятие к тебе <...> С орлом плечо к плечу, и ты» [Пастернак 1992: 430].

Чтобы пояснить пастернаковский образ орла, о котором речь уже шла выше, обратимся к стихотворению Фета «Как беден наш язык» (1887). В этом тексте присутствует изображение орла Зевса (Юпитера), с которым сравниваются в стихотворении Пастернака «несущие» героя ненастья и беды: «...Как Ганимеда // Несли ненастья, сны несли» [Пастернак 1992: 430].

Поэтическое слово, «крылатый звук» сопоставляется у Фета с молнией в лапах юпитерова орла. Исследователи [Гаспаров, Поливанов 2005: 58] уже отметили, что орел у Пастернака становится символом вдохновения, сходную с Пастернаком образность мы наблюдаем и у Фета: «*Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук // Хватает на лету <...> Так <...> летит за облака Юпитера орёл...*» [Фет 1966: 57]. У Пастернака подчеркиваются сложности на пути становления поэта, а у Фета описывается трудность выражения чувств в слове, оно оказывается подвластным только поэту: «...Несли не-

настья, сны несли, // И расточительные беды // Приподнимали...» [Пастернак 1992: 430] — «Напрасно вечное томление сердец, <...> Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук // Хватает на лету...» [Фет 1966: 57]. Несмотря на то, что у Пастернака орел — один из персонажей стихотворения, а у Фета — не персонаж, а образ, появляющийся в сравнении, орел, как у Фета, так и у Пастернака — символ преодоления трудностей. Сходными также оказываются строки «Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук // Хватает на лету и закрепляет вдруг // И тёмный бред души и трав неясный запах...» [Фет 1966: 57] — «Разметанным поморье бреда // Безбрежно машет издали» [Пастернак 1992: 430]. Если у Фета только поэт может описать этот бред души, то у Пастернака поморье бреда, невыраженные хаотические чувства призывают поэта описать их.

Поэтический диалог Пастернака с Фетом в «Я рос...» полемичен. «Я» поэта у Пастернака приравнивается к его творению, к полету способен сам поэт, не только его поэтическое слово, как в стихотворении Фета, только в таком полете оно и рождается («...поморье бреда... машет»). Более того у Пастернака, к полету способна любовь («ты»), наряду с «отпевшим себя лебедем».

В стихотворении «Вчера как бога статуэтка», посвященном, как отмечено исследователями [Гаспаров, Поливанов 2005: 100–101] взрослению, прощанию с детством, образ борьбы проявляется еще очевиднее. Переход во взрослую жизнь означает для поэта постоянную готовность к борьбе. Мы наблюдаем, как в этом стихотворении становление поэта едва ли не приравнивается к военному походу: «Мечом призывов новых стянут // Изгиб застывшего бедра», «Они услышат возглас; (sic!) “Встаньте, // Четою зиждительных услуг!”» [Пастернак 1989: 440]. Образ ненастья, как фон тревожным образам и всей теме становления поэта, присутствует в большинстве текстов БвТ.

В названном стихотворении Пастернак снова обращается к блоковскому циклу «На поле Куликовом». В тексте неожиданно по-

являются и блоковские «противники» русских войск — татары. Речь идет о возгласах разносчиков за окном, но в контексте введенной в двух предыдущих стихах «военной» темы («Мечом призывов новых стянута // Изгиб застывшего бедра») эти бытовые возгласы ассоциируются с «трубными криками» татар у Блока. Герой, не находящийся в отличие от блоковского «я» на поле боя, переживает ситуацию, которая описывается Пастернаком в сходных с блоковскими словами, и голоса за окном из бытовой подробности трансформируются в «военный» образ ради создания и поддержания нужной картины. Возглас же «Творца»: «Плачь! Этот дождь за ветхой веткой // Еще слезой твоей не сыт» [Пастернак 1989: 440], — видимо, восходит к блоковским строкам «Закат в крови! Из сердца кровь струится! // Плачь, сердце, плачь...» [Блок 2008: 642]. Таким образом, борение и подвиг, необходимые для становления поэта, оказываются вновь сопоставленными с христианской борьбой за веру.

Обратимся теперь к последнему стихотворению БвТ — «Сердца и спутники». Именно его Пастернак упоминает в записи на полях стихотворения Блока, поэтому этот текст требует нашего пристального внимания. Его заглавие совпадает с началом первой строки другого стихотворения сборника — «Близнецы». Эти два текста, а также стихотворение «Близнец на корме» объединяет общий главный образ — «близнечества», отсылающий к мифологическим близнецам Диоскурам. Этот образ, также привлекающийся Пастернаком для раскрытия темы поэта довольно сложно пояснить во всех его смысловых гранях и оттенках. У героя появляется двойник — это его alter ego, его возлюбленная, поэзия и поэты. Этот образ оказывается тесно связанным с образами борьбы с жизненными невзгодами, погони за двойником и потери возлюбленной и, как кажется, отсылает нас именно к блоковским образам, о чем речь пойдет ниже.

Исследователи отмечают, что образы звездочета и «розных зорь» связаны с пьесой Блока «Незнакомка» (1906) [Гаспаров, Поливанов 2005: 132]. Образ же двух сердец, «горящих над бездной» упо-

минаются в стихотворении «Темно в комнатах и душно», на полях которого Пастернак делает пометку: «Полюбуйся равнодушно, // Как сердца горят над бездной» [Блок 2008: 114]. Подчеркнем, что у Блока речь идет именно о двух сердцах, которые подвергаются опасности. Важной для Пастернака, по-видимому, становится последняя строфа, в которой упоминается вознесение сердец в «надзвездную» страну и последующее их соединение, что, однако, неосуществимо: «Не взлетят <...> // Никогда своих желаний // Не сольют в стране надзвездной?» [Блок 2008: 114].

Мотивы «погоны» двух лирических персонажей друг за другом в метели» и «узнавания», которые находим в «Сердцах и спутниках», характерны для блоковского цикла «Снежная маска» (1907). Так, например, в стихотворении Блока «Тревога» изображается преследование «сердца» его тайным спутником: «Сердце, слышишь // Легкий шаг // За собой» [Блок 2008: 392]. В другом стихотворении из «Снежной маски» — «Голоса» помимо уже обозначенных мотивов погони и узнавания, появляются образы «сердца» и небесных светил. Стихотворение построено как диалог двух «голосов» — «его» и «ее». Ср. у Пастернака: «Два голоса в песне, мы скажем: // Нас двое...» [Пастернак 1989: 451]. Последняя реплика «его» *голоса* «О, где ты, солнце» [Блок 2008: 398] находит отражение в пастернаковских строках «...Причудник, // вошедший в афелий пассажем», т. к. афелий — это наиболее удаленная от Солнца точка орбиты обращающегося вокруг него небесного тела. Слово «спутник» используется Пастернаком в двух значениях. Эта лексема синонимична слову «близнец», которая, возможно, и влечет за собой все остальные «астрономические» образы стихотворения. В тексте Блока для Пастернака важны образы «следования за сердцем» и «спутника сердца». Словоформа «афелий» может также выступать в качестве грамматического омонима имени «Офелия», образа, важного для раннего Блока, (см. стихотворения «Мне снилась снова ты...», «Офелия в цветах, в уборе...»

(1898) из «Ante Lucem») и возникающий в «Близнеце» [Гаспаров, Поливанов 2005: 53–54].

Еще один важный образ, появляющийся в БвТ — это «крещение». Образ крещения, так же, как и «близнецество» связанный с темой становления поэта и любовной темой, появляется в стихотворении «Не подняться дню в усилиях светилен...». Соотношение этих двух образов внутри стихотворения помогает понять роль блоковских цитат у Пастернака. Здесь Пастернак снова обращается к циклу «Снежная маска» — стихотворению «Второе крещение». Само заглавие блоковского стихотворения напоминает о позднейшем пастернаковском образе «второго рождения». Крещение в христианстве имеет значение рождения заново. Таким образом, тема становления поэта, которой сопутствует образ взросления, прощания с собой-мальчиком, получает значение новой жизни «Далеко не тот, которого вы знали» [Пастернак 1989: 436]. Блоковское «крещеньем третьим будет смерть» [Блок 2008: 387] совпадает с «погребальными» образами у Пастернака (светильня, покрывало, зима).

В стихотворении «Мне снилась осень в полусвете стекол...» появляется мотив, очень важный для БвТ — разлуки с возлюбленной в одном из его вариантов — смерти возлюбленной. Гаспаров и Поливанов уже отметили отсылки к некоторым текстам Блока («Мне снилась смерть любимого создання...», «Мне снилась снова ты в цветах, на шумной сцене...», «Ты умерла, вся в розовом сиянии...») и стихотворению Фета «Как вешний день, твой лик приснился снова...» [Гаспаров, Поливанов 2005: 53–54]. Считаем нужным упомянуть еще об одном стихотворении Фета. В последних строках стихотворения Пастернака упоминается о поднятии путей «как брошенных стелей» [Пастернак 1989: 429]. В контексте развития темы становления поэта в БвТ мы можем предполагать, что речь идет именно о *поэтическом* пути. Композиционно и тематически эти строки перекликаются со строками из стихотворения Фета «Офелия гибла и пела...»

(1846): «И много мне чувства, и песен, / И слез, и мечтаний дано» [Фет 2007: 110]. У обоих поэтов смерть возлюбленной становится стимулом к творчеству.

В стихотворении «Все наденут сегодня пальто...» появляется еще один, важный для реализации темы становления поэта мотив — мотив «пития». «Питие» лирического героя — отклик на ненастную и дождливую погоду. В то же время, как представляется, этот образ отсылает нас к христианскому контексту. Это появляющиеся в тексте «акриды» — пища подвижников-пустынников и строка «И за нами зальется калитка» [Пастернак 1989: 431] — напоминающая об изгнании из рая Адама и Евы (Адам появляется в БвТ в стихотворении «Эдем»). Понять же смысл таких отсылок помогают поэтические аллюзии на стихотворение Блока «Незнакомка». Герою Блока, пьющему наедине с собой, является видение прекрасной Незнакомки, ему поручается «тайна», и он восклицает вслед за пьяницами: «Истина в вине» [Блок 2008: 365]. Пастернак вторит Блоку в строках «Нынче нам не заменит ничто // Затуманившегося напитка» [Пастернак 1989: 431]. Пастернаковский герой также отчужден от окружающих: «...Из них не заметит никто...». Имея в виду тематические особенности БвТ, о которых уже было сказано, можно утверждать, что для Пастернака у Блока была важна тема «испития чаши» — именно так он мог понимать и трактовать блоковское «истина в вине», также прочитывая «вино», как «вину». (Мы уже говорили об ассоциативном и парадоксальном наложении образов у Пастернака, когда обращались к стихотворению «Вчера, как бога статуэтка...»). Можно говорить об образе «поэта-мученика» у Пастернака, сопоставляемого с Христом (ср. образ вознесения в стихотворении «Я рос...»). Актуализироваться может здесь и вся христианская «винная» символика от чуда в Кане Галилейской до Тайной вечери.

Тема питья как метафора творческого процесса разворачивается Пастернаком в стихотворении «Пиршества». Однако здесь поэт уже указывает на собутыльников или сообщников: «Земли хмельной

сыны, мы трезвости не терпим»; «Рыдающей строфы сырую горечь пью» [Пастернак 1989: 439]. «Мы — это поэты, или поэт, земля, ночи, вечера, небеса, туберозы, с которыми поэт объединяется и противопоставляется тем, кто не ведает о подобном («*Не ведает* молва тех необычных трапез» [Пастернак 1989: 439]). Возможно, появляется отсылка к блоковскому стихотворению «Поэты», о жизни поэтов, отличной от жизни других людей, в котором пьянство и «неправильная» жизнь поэтов оправдывается их избранностью. Ср.: «*Не ведает молва тех необычных трапез*» [Пастернак 1989: 439] — «...Читатель <...> *Тебе ж недоступно* все это» [Блок 2008: 554], «Покуда в хрустальных неубранные яства // Во груди тубероз не превратит она» [Пастернак 1989: 439] — «...Умру под забором <...> *То вьюга меня целовала!*» [Блок 2008: 554]. Возможно, Пастернак здесь полемизирует с Блоком, акт творчества у него — условное (метафорическое) питье, тогда как у Блока это неприглядная (бытовая) сторона жизни поэтов. Однако, у обоих эта деятельность изображается как некоторая обязанность поэта. У Пастернака — это максимальное поглощение поэтом окружающего мира и собственных эмоций, которые трансформируются в поэзию («Покуда в хрустальных неубранные яства // Во груди тубероз не превратит она»), у Блока такая жизнь — это крест, отметина: «Пускай я умру под забором, как пес, // Пусть жизнь меня в землю втоптала, — // Я верю: то бог меня снегом занес, // То вьюга меня целовала!» [Блок 2008: 554]. Возможно, что Пастернак опять имеет в виду и «Незнакомку» — ср.: «...Мы трезвости не терпим». Образ питья в связи с темой становления поэта становится важным для БвТ. Например, он появляется и в ключевом тексте БвТ «Я рос...»: «Напугтуем вином в стаканах // Игрой печальною стекла» [Пастернак 1992: 430].

Разворачивая в своих текстах темы творчества и его зарождения, пути поэта, Пастернак осмысляет их через поэтический диалог с текстами Блока и Фета. Можно предположить, что сама тема «близнечества» как отношения поэта с миром и творчеством по-

черпнута у Блока и отсылает к стихам из цикла «Снежная Маска», в которых возникает мотив двойничества героя с его возлюбленной, связанный с мотивом творчества. Пастернак обращается к блоковским темам жизни как постоянной борьбы, любви, которую надо достигнуть, а также утраты возлюбленной. У Блока Пастернак почерпнул тему «второго крещения» и осмыслил ее как перерождение поэта в новую жизнь в результате некоторых внутренних переживаний. Такое осмысление сопутствует христианским мотивам, через которые Пастернак осмысляет творчество Блока — жизненная борьба понимается и в христианском ключе — как постоянная борьба со злом. Пастернак развивает тему жертвенности и «испития чаши», усматривая в этом действии реализацию миссии поэта-пророка, сопоставляемого с Христом.

Как мы показали, «пьянство» поэта или поэтов, трактуемое у Блока как вынужденное и необходимое, превращается у Пастернака в почти «ритуальное» действие. Недостижимость любви, которая тесно связана с творчеством, реализуемая у Блока как поклонение, внезапная встреча, как само к ней стремление, в «Близнеце» изображается, как неизбежная потеря, утрата возлюбленной, переход ее в другой мир и, наконец, раздельное существование в разных мирах, на что указывают образы близнецов Кастора и Поллукса. Соединение влюбленных возможно только при «узнавании» одного другим, сосуществованием «двумя голосами в песне», то есть в самом творчестве.

Обращаясь к Фету, Пастернак касается самой темы творчества, творческого процесса, отношения поэта и слова, причин и целей творчества — творчества, как диалога с окружающим миром, выражения «невыразимого», творчества, как соединения небесного и земного миров.

Общие темы, несомненно, связывают для Пастернака Фета и Блока и позволяют ему обращаться к стихам того и другого, осмысляя и развивая их в своих текстах. Это тема отношений героя и воз-

любленной — тема утраты и смерти героини, с которой связываются образы Офелии и Гамлета, преодоление этой утраты, обращения к ней в воспоминаниях героя, любви как источника творчества. Эти образы становятся весьма значимыми для Пастернака, тема «близнечества», отразившаяся в названии книги раскрывается и как тема неразлучности двух лирических персонажей, но вместе с тем разделенности героя и его возлюбленной.

СОКРАЩЕНИЯ

Блок 2008 — *Блок А. А. Стихотворения. Поэмы. Пьесы.* М., 2008.

Гаспаров, Поливанов 2005 — *Гаспаров М. Л., Поливанов К. М. Близнец в тучах. Опыт комментария.* М., 2005.

Жолковский 2011 — *Жолковский А. К. Поэтика Пастернака. Инварианты, структуры, интертексты.* М., 2011.

Левинтон, Смирнов 1979 — *Левинтон Г. А., Смирнов И. П. «На поле Куликовом» Блока и памятники Куликовского цикла // ТОДРЛ. Т. 34. Л., 1979*

Пастернак 1989 — *Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. I.* М., 1989.

Пастернак 1992 — *Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. V.* М., 1992.

Пастернак 2005 — *Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. Т. VII.* М., 2005.

Фет 1966 — *Фет А. А. Лирика.* М., 1966.

Фет 2007 — *Фет А. А. Еще люблю, еще томлюсь: Стихотворения.* М., 2007.

О возможных источниках поэмы «Песнь Солнценосца» и стихотворения «Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...» Н. Клюева: лекции А. Белого «Жезл Аарона (О слове в поэзии)», «Александрийский период и мы в освещении проблемы “Восток или Запад”» и «Творчество мира»

Революционные и пореволюционные годы — это наиболее напряженное и плодотворное время диалога А. Белого и Н. Клюева. Можно обозначить контуры концептосферы, которая является общей для них в этот период. Концепты *жертвы, сораспятия, тайны, словесного древа, солнца нового мира, очистительного пожара, России-мессии, единства разных культур* объединяют прозу и поэзию этих двух, на первый взгляд, совершенно не схожих авторов.

Очевидно, что новокрестьянские поэты пришли в литературу со своим художественным языком и определенным комплексом смыслов. Однако творческий поиск Андрея Белого оказывается не только созвучен мировоззрению Клюева, но, в известной степени, его формирует. Здесь перед нами встает сложная задача — проследить этапы этого формирования, учитывая также и то, что сам Белый видел в творчестве Клюева источник вдохновения.

В январе 1918 г. Белый писал Иванову-Разумнику: «Н. А. Клюев <...> все более и более, как явление единственное, нужное, необходимое, меня волнует: ведь он — единственный народный Гений (я не пугаюсь этого слова и готов его поддержать всеми доводами внешне-

го убеждения)» [Белый — Иванову-Разумнику 1998: 148]. Знакомство Клюева и Белого состоялось в период с 30 января по 6 февраля: это устанавливается по дневниковым, ретроспективным записям поэта-символиста, а также по комментарию Иванова-Разумника к письму от 26 января 1917 г.: «АБ пробыл у Р. В. и В. Н. Ивановых в Царском Селе с 30 января по 8 марта 1917 года» [Цит. по коммент. к письму: Белый — Иванову-Разумнику 1998: 93]. Об этом периоде Белый писал в «Ракурсе к дневнику» так: «...Знакомство <...> с Есениным, Клюевым...» [РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100: 84 об.]. Дневниковые записи писателя помогают сузить временные рамки. Запись 1–6 февраля 1917 г. говорит следующее: «...Встречи с поэтом Клюевым...» [НИОР РГБ. Ф. 25. Карт. 31. Ед. хр. 1]. Под этой же записью значится: «Царское село. Работаю над “Жезлом Аарона”». Как известно, Белый здесь имеет в виду статью «Жезл Аарона (О слове в поэзии)», которая была опубликована в первом выпуске альманаха «Скифы». С. И. Субботин, работавший над проблемой творческих контактов Клюева и Белого, делает вывод о безусловном влиянии Клюева на развитие творческой мысли Белого в статье «Жезл Аарона» [Субботин 1988: 390–391].

Исследователь полагает, что смысловое поле статьи «Жезл Аарона» восходит к беседам Клюева и Белого в феврале 1917 г.: «...Беседы поэтов друг с другом и знакомство Белого со стихами Клюева, предназначенными (как и работа Белого) для публикации в первом сборнике “Скифы”, дали обильный материал для подкрепления уже сформировавшихся ранее тезисов беловского трактата и послужили стимулом к рождению у Белого новых мыслей и теоретических идей» [Субботин 1988: 391–392]. С точки зрения С. И. Субботина, это идеи о «глубинности народно-поэтического слова», об «утраченном первородном дыхании художественного слова», о «корневой силе звука». Этот вывод представляется несколько спорным.

С. И. Субботин в качестве доказательства версии, что взгляды Белого окончательно оформились под влиянием Клюева, приводит

строки из стихотворения «Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...», написанного до встречи двух поэтов:

Звук ангелу собрат, бесплотному лучу,
И недруг топору, потемкам и сычу.
В предсмертном «ы-ы-ы!» таится полужук
<...>
Миг выткал пелену, видение темня,
Но некая свирель томит с тех пор меня;
Я видел звука лик и музыку постиг,
Даря уста цветку, без ваших ржавых книг!
[Клюев 1999: 295–296].

Действительно, Белый в статье «Жезл Аарона» пишет о житнетворческой природе звука: «...В звуке слова — душа; одушевление данного мира в творимой действительности невозможно вне слова» [Белый 1917: 160]. Здесь надо помнить, что Белый и в лекции, и в статье транслирует свои эстетические представления 1900-х гг. Если обратиться к его работе 1909 г. «Магия слов», то мы увидим тот же спектр смыслов. Здесь Белый обосновывает свое представление о том, что в слове дано «первородное творчество», а теургия заключена в звучащем поэтическом слове и, из него произрастая, становится творческой силой, преобразующей мир: «В звуке воссоздается новый мир, в пределах которого я чувствую себя творцом действительности, <...> всякое слово есть заговор; заговаривая явление, я, в сущности, покоряю его» [Белый 1994: 132]. Очевидная концептуальная связь между идеями Белого о звуке 1909 и 1917 гг., на наш взгляд, указывает не на зависимость представлений Белого от взглядов Клюева (как предполагает С. И. Субботин в своей работе), а на знакомство Клюева с теургической концепцией Белого и его работами 1900-х гг.

Эту версию подтверждает и одноименная лекция Белого, которая предшествовала статье. Она была прочитана Белым 24 января

в Малом зале Московской консерватории. Записи «Жизнь без Аси» [НИОР РГБ. Ф. 25. К. 31. Ед. хр. 1] восстанавливают хронологические рамки написания лекции: с 17 по 24 января. Таким образом, мы можем определенно говорить о тех идеях и мифологемах, которые существовали в художественном сознании Белого незадолго до его встречи с Клюевым.

Материалы лекции сохранились, и опубликованы Е. В. Глуховой [Глухова 2011: 57–83]. Публикатор отмечает, что сохранившиеся наброски лекции «совпадают с напечатанным в “Скифах” вариантом лишь частично» [Глухова 2011: 57]. На наш взгляд, с концептуальной точки зрения, выводы Белого о художественной природе поэтического слова значительно не поменялись.

Главные тезисы лекции можно представить следующим образом:

— «обыденная наша речь уже давно потеряла свой смысл», и «обыденное слово <...> пусто» [Белый 2011: 69];

— «здравый смысл» противоположен живому поэтическому смыслу [Белый 2011: 70];

— смысл живого народного слова первоначально «лежал внутри корней слова» [Белый 2001: 70];

— «<в> корне слова заложена разгадка эстетики слова» [Белый 2011: 71];

— в звуковом образе слова дано «соединение миров»: мира тела и мира духа [Белый 2011: 71];

— «звук корня слова есть чудо духовности: соединение духа и плоти природы в одно» [Белый 2011: 71].

Последний тезис представляется особенно важным. С незначительными изменениями, касающимися формальной стороны, он будет звучать и в статье: «...Корни слов суть умения выражать нутром духа стихии при помощи звука <...>. Корень — творческий образ, соединяющий две стихии (природы и духа) в единую целостность» [Белый 1917: 160]. Представление о глубинной связи звуко-

вого образа слова с природным миром — еще одно концептуальное основание лекции, которое также образует и смысловое поле статьи. «Лесной бог Пан», «стихия слова» [Белый 2011: 78], «звуковая немота что-то тупо гласящего корня» [Белый 2011: 79], «глухие недра животного подсознания» [Белый 2011: 81] — все это метафорические определения фонетической оболочки слова, раскрывающие взгляды поэта на ее природ.

Конечно, Белый не случайно цитирует строки из стихотворения «Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...» (на что обратил внимание и С. И. Субботин). На метафорическом языке высокой поэзии Клюев говорит о том же, о чем Белый размышляет на языке поэтической философии: о таинственной силе эстетического впечатления, которым обладает звук, о мистической связи звуковой оболочки слова с природным миром, о том, что «корень звука», говоря словами Белого из его лекции, «растет из духовного опыта, где этот корень есть внутренне произносимое имя» [Белый 2011: 79]. Внимание Белого к Клюеву объясняется тем, что творческий путь новокрестьянского поэта становился в некотором смысле оправданием горизонта ожиданий поэта-символиста, чаявшего прихода мистической правды от народного гения. Белый находил в поэтическом опыте новокрестьянского поэта блистательное подтверждение своим мифотворческим устремлениям — то чудо, о котором он писал в «Жезле Аарона»: «чудо слияния смысла, образа, звука в единую целостность “звукообраза”» [Белый 1917: 187].

Первые пореволюционные годы осмысливаются Белым как время возврата к «мистическим зорям» юности и к мифу о том, что народ несет в себе тайное знание, недоступное рафинированной элите.

Идея новой культуры стала определяющей для «скифского» периода в биографии Белого. Новая эпоха должна была начаться с разрешения конфликта между Востоком и Западом и завершиться

взаимным проникновением корневой народной культуры и культуры творческой интеллигенции. Поэзия Клюева стала для Белого знаком воплощения его собственного мифа. Поэт-символист так комментировал строки Клюева из «Песни Солнца» «Звонарь преисподней ударит в Монблан...»: «Ценности видений утонченнейших магов Европы — Монблан — перевернуты чашей сердечной в глубинах сознания народа» [Белый 1918: 9].

А. В. Лавров, опубликовавший в 2011 г. «Воспоминания странного человека» А. Белого приводит в комментариях к публикации фрагмент окончания текста, который, по мнению исследователя, не обнаруживает очевидных соответствий с «Воспоминаниями...» [Лавров 2011: 51]. В тексте цитируется поэма Клюева «Песнь Солнца». Белый использует строки из клюевской поэмы в качестве вдохновенной поэтической иллюстрации к своей концепции философии культуры и истории. Белый противопоставляет «здравый смысл», «рассудочную культуру» прошлого, приведшую к «катастрофе» настоящего, «крови из сердца» будущего:

Кровь из сердца нам бросилась в анемичный, рассудочный мозг; искры вспыхнули, высекаем мы свет из очей. Будет день: Солнце Духа, взойдя в сердце нашем, протянется из очей наших светом и отразится на зеркале небосвода: восходом Огромного Солнца; о нем сказал Клюев:

А красное солнце — миллионами рук
Подыдем над миром печали и мук

[РО ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 3. Ед. хр. 11: 91].

Именно Клюев в интерпретации Белого становится одним из провозвестников будущего «Царства Духа». Любопытна та интерпретация, которую Белый дает строкам Клюева «В потир отольются металлов пласты, // Чтоб солнца вкусили народы-Христы». Белый подчеркивает пророческий пафос в текстах Клюева и идею преобразования материи в дух: «Человечеству суждено разорваться, если оно

не поймет, что в металлах закованы “души природных существ”; освобождение и — переплавка продуктов природы из пушечных жерл в храмовые потиры» [РО ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 3. Ед. хр. 11: 91].

Фрагмент мог быть закончен не раньше мая 1917 г. и не позже октября 1917 г.: это хронологические рамки, в которых Клюевым была написана «Песнь Солнценосца». На наш взгляд, свое поэтическое воплощение в этом тексте получили идеи Белого: новая культура как единство разобщенных культур и создание новой действительности посредством совершенных и убедительных в своей силе художественных образов. Клюев писал поэму уже после знакомства с Белым. Известно, что 12 февраля 1917 г. он «присутствует на докладе Белого “Александрийский период и мы в освещении проблемы “Восток или Запад” на заседании Религиозно-философского общества» и «по приглашению докладчика читает свой “Новый псалом”» [Субботин 2010: 786].

Этот доклад сохранился в фонде Петербургского религиозно-философского общества, и был опубликован.

В докладе Белый выстраивает оппозицию: Восток — народная культура — знание сердца — подсознание (с одной стороны) и Запад — интеллигентская культура — деланье головы — сознание (с другой). Элементы одного ряда могут полностью себя реализовать в гармоничном единстве с элементами другого ряда. Символом первого ряда становится Аполон Аполонович Аблеухов (герой романа «Петербург»). Символом культуры Востока и народной культуры — плотник Кудеяров из «Серебряного голубя». Однако Кудеяров является воплощением стихии, не оплодотворенной Логосом. В революционные годы именно Клюев знаменует собой осуществление давних чаяний поэта-символиста: соединение стихии и логоса, Запада и Востока, интеллектуального опыта и потаенного народного знания. В предисловии к публикации клюевского стихотворения «Песнь Солнценосца» Белый пишет: «Сердце Клюева соединяет паствушечью правду с магической мудростью; Запад с Востоком; соеди-

няет воистину вздыхания четырех сторон Света» [Белый 1918: 10].

В докладе «Александрийский период и мы» Белый говорит то же самое: «Соединяются: ЗАПАД с ВОСТОКОМ; и — вера со знанием. В тело мира вырастает скелет мысли Слова» [Белый 1998: 264].

В «Песни Солнценосца» Клюев облакает в поэтическую форму идею Белого о синтезе культур:

Китай и Европа, и Север и Юг
Сойдутся в чертог хороводом подруг,
Чтоб Бездну с Зенитом в одно сочетать
[Клюев 1999: 364].

В последних строках прочитывается очевидная переключка с метафорическим образом из стихотворения Белого периода «Золота в лазури», которое он цитирует в докладе «Александрийский период»: «В земле, упдающей глыбе, // О Небо, провижу Тебя» [Белый 1998: 264].

Особое место в мифологии Белого занимал образ Солнца. В докладе «Александрийский период и мы» Белый говорит о солнечном свете как о просветляющем сознание свете Логоса, свете Фаворском. В конечном итоге новое солнце означало на языке Белого «схождение Слова».

В пространстве стихотворения Клюева образ солнца также играет особую роль. «Песнь солнценосцев» — это песнь тех, кто «красное солнце миллионами рук» «подымет» «над миром печали и мук». Солнце становится символическим образом следующей «золотой» эры в эпохе человечества, и сам поэт сопричастен ее приближению:

Я же — в избе и в хлеву
Ткал золотую молву.

Поэт мыслит себя среди тех, кто творческим дерзновением творит новый мир:

Мы — рать солнценосцев на пупе земном —
Воздвигнем столбашенный, пламенный дом
[Клюев 1999: 364].

Думается, что в этих строках Клюева нашли свой отголосок идеи жизнетворческого искусства, которыми Белый был полон в революционные и пореволюционные годы и которые озвучивал, в частности, на своих лекциях.

Текст лекции «Творчество мира», которую Белый читал дважды, не сохранился. Однако оказывается возможной его частичная реконструкция на основании посвященных ей газетных откликов, собранных Белым и хранящихся в НИОР РГБ. Даты лекций обозначены на афишах, хранящихся также в фонде Белого. Московская лекция состоялась 1 декабря 1916 г., и на ней Клюев никак не мог быть, так как в это время ездил с выступлениями по югу России и Кавказу. Петербургская лекция Белого «Творчество мира состоялась» 16 февраля 1917 г. в Петроградском религиозно-философском обществе [НИОР РГБ. Ф. 25. К. 6. Ед. хр. 25]. Так как Клюев находился в это время в Петрограде, можно предположить, что он на этой лекции присутствовал.

Основной пафос лекции, как мы можем убедиться из имеющихся на нее откликов, заключался в следующей мысли: акт зарождения мироздания из хаоса повторяется в мыслительном акте познающего человека. Творчество мироздания начинается внутри человека [НИОР РГБ. Ф. 25. К. 7. Ед. хр. 1]. Если обратиться к программе московской лекции Белого [НИОР РГБ. Ф. 25. К. 6. Ед. хр. 25], то мы можем еще лучше уяснить себе логику развития рассуждений Белого. «Мысль оплотнившая мифом чрез посредство фантазии творит жизнь», — думается, что эта идея о связи мифотворчества

с житнетворчеством была необыкновенно близка Клюеву, так же, как главные тезисы лекции:

- «образование космоса в хаосе через слово мысли»;
- <единство> «магии мысли и слова».

Интересно, что Белый в 1917–1918 гг. ощущал житнетворческий и эстетический поиск Клюева настолько близким себе, что в тексте новокрестьянского поэта он обнаруживал антропософскую символику. В цитирувавшемся выше фрагменте из неустановленного источника Белый интерпретирует образ Солнца у Клюева в антропософском ключе: «В миг разрыва в нас “здорового, материального смысла” восходит заря: Солнце Разума подымается в нас» [Лавров 2011: 51]. Белый, обладавший фантастической памятью, не мог не помнить и свои беседы с Клюевым у Иванова-Разумника уже после того, как лекция «Жезл Аарона» была закончена, и то, что Клюев посетил его лекцию «Александрийский период и мы в освещении проблемы “Восток или Запад”» 12 февраля 1917 г. Это давало ему возможность включать тексты Клюева в свои работы и комментировать их практически в жанре автокомментария: настолько близким и «своим» казался поэту-символисту тот комплекс смыслов, который присутствует в текстах Клюева 1917–1918 гг.

Установка на поиск собственно текстуальных переключек стихотворения Клюева со статьями и лекциями Белого (даже сохранившимися), в известной степени, изначально представляется спорной в силу принципиально разных и ярко самобытных языковых культур обоих поэтов. Мы попытались проследить преемственность идей, которая осуществлялась Клюевым и реализовывалась в поэтическом пространстве, и которая доказывается очевидными концептуальными совпадениями в текстах обоих поэтов. Это, прежде всего, представление о том, что творчество мира начинается с творчества слов, идея о преобразующей мир силе звука, о культуре будущего, снимающий противоречия национальных культур.

СОКРАЩЕНИЯ

Белый 1917 — *Белый А.* Жезл Аарона. (О слове в поэзии) // Скифы. Пг., 1917. Вып. 1.

Белый — Иванову-Разумнику 1998 — Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. Подгот. текста Т. В. Павлова, А. В. Лавров и Дж. Мальмстад. СПб., 1998.

Белый 1918 — *Белый А.* Песнь Солнценосца // Скифы. Пг., 1918. Вып. 2. С. 6–10.

Белый 1988 — *Белый А.* Александрийский период и мы в освещении проблемы «Восток и Запад». Доклад на заседании Петербургского религиозно-философского о-ва 12 февр. 1917 // Ариаварта. 1998. № 2 / Публ. М. С. Киктева. С. 257–278.

Белый 1994 — *Белый А.* Магия слов // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Сугай. М., 1994. С.131–141

Белый 2011 — *Белый А.* <План лекции «Жезл Аарона»> / Предисл., публ. и примеч. Е. В. Глухова // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 67–84.

Глухова 2011 — *Глухова Е. В.* Лекция Андрея Белого «Жезл Аарона» // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 57–67.

Клюев 1999 — *Клюев Н.* Сердце Единорога. СПб., 1999.

Лавров 2011 — *Лавров А. В.* «Воспоминания странного человека» Андрея Белого // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011.

НИОР РГБ — Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки.

Субботин 1988 — *Субботин С. И.* Андрей Белый и Николай Клюев. К истории творческих взаимоотношений // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации / Сост. С. С. Лесневский, А. А. Михайлов. М., 1988. С. 386–404.

Субботин 2010 — *Субботин С. И.* Николай Алексеевич Клюев (1884–1937). Хронологическая канва жизни творчества // Николай Клюев. Воспоминания современников / Сост. П. Е. Поберезкина. М., 2010. С. 765–821.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии наук.

Проблемы научного издания и комментирования текстов «поэзии из народа» XIX—XX вв.

«Поэзия из народа», как и низовая литература¹ второй по-

¹ Разграничение массовой, низовой, народной, лубочной, наивной и т. п. литературы не входит в задачу данной статьи; этой проблеме, далеко выходящей за рамки творчества писателей-самоучек рубежа XIX–XX вв., я планирую посвятить в будущем отдельное исследование. В этой статье понятия «литература самоучек», «низовая литература» и «литература из народа» будут употребляться условно-синонимично, охватывая некое не вполне дифференцированное поле, противопоставляющееся канонической и массовой литературе.

Зачастую массовая литература выделяется на основании двойного противопоставления: «вершинная письменная литература» vs. «массовая письменная литература» vs. «фольклор» [Лотман 20056]. Срединному члену этой тернарной оппозиции Ю.М. Лотман посвятил отдельную статью, в которой определил его следующим образом: «Массовая литература должна обладать двумя взаимно противоречащими признаками. Во-первых, она должна представлять более распространенную в количественном отношении часть литературы. <...> Однако, во-вторых, в этом же обществе должны действовать и быть активными нормы и представления, с точки зрения которых эта литература не только оценивалась бы чрезвычайно низко, но она как бы и не существовала вовсе. Она будет расцениваться как “плохая”, “грубая”, “устаревшая” или по какому-нибудь другому признаку исключенная, отверженная, апокрифическая» [Лотман 2005а: 819]. Однако в этом случае к массовой литературе относятся самые разнородные явления — от беллетристики до лубка; очевидно, нужна дальнейшая дифференциация этого поля неканонической словесности.

Здесь я во многом опираюсь на чуть более дробную типологизацию, предложенную Данилой Давыдовым в его кандидатской диссертации: «высокая» литература (каноническая в данном обществе в данную эпоху) vs. массовая литература vs. наивная словесность (как часть «третьей культуры», не равной ни профессиональной литературе, ни фольклору). Мой объект, соответственно, в его схеме в общем и целом относится к наивной словесности (путь и с оговорками):

ловины XIX — начала XX вв. в целом, представляет интерес с социологической точки зрения — как та культурная периферия, в которую переходили и которой абсорбировались наработки из других пластов литературы. К ней же, в свою очередь, представители этих других пластов обращались за новым (свежим или необычным) материалом. При этом если взаимоотношения между ней и литературой народного направления исследованы достаточно подробно, то влияние творчества А. Н. Апухтина, С. Я. Надсона, А. К. Толстого, К. М. Фанова и др. изучено уже гораздо слабее, практически не затронуты

«Массовая литература, по сути дела, — параллельное “высокой” литературе образование; авторы массовой литературы являются профессионалами; они относятся к массовой литературе как к иерархически организованному пространству.

Субполе наива по сути дела не является литературой (т. к. не подразумевает разного рода взаимосвязей), хотя и относится к полю литературы; в рамках наивной словесности (и смежных явлений) невозможна внутренняя иерархия или декларация отсутствия таковой, отсутствует процесс <...>

При всем том наивное произведение — произведение принципиально авторское, и тем самым не относится к т. н. “письменному фольклору”; даже в случае анонимности наивного текста, он остается уникальным и не воспроизводимым в фольклорном каноне (что, конечно же, не мешает фольклоризации отдельных образцов наивной словесности; однако в результате статус наивного текста принципиально меняется)» [Давыдов 2004: 6–7].

Впрочем, в случае по крайней мере с самоучками рубежа XIX–XX вв. утверждение, что в их творчестве отсутствуют ценностная иерархия и процессуальность, представляется небесспорным (хотя хорошо работает на других группах, которые можно отнести к категории наива). Впрочем, это (несколько радикальное) утверждение и сам Давыдов далее смягчает: «наивная словесность» — это «особое, дискретное по своей структуре субполе литературы (искусства, культуры), занятое агентами, идентифицирующими себя в качестве авторов, но не участвующими в маневрах профессиональных элит, находящимися вне или “на обочине” литературного (культурного) процесса, не связанными взаимными иерархическими и т. п. отношениями, лишенными общей идеологии, в т. ч. эстетической, на объединенными в качестве производителей текстов общими чертами <...>» [Давыдов 2004: 8].

ее интертекстуальные связи с символизмом (в первую очередь с произведениями В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта, З. Н. Гиппиус).²

В советское время за редкими исключениями (А. В. Кольцов, отчасти И. С. Никитин и И. З. Суриков) поэзия из народа изучалась лишь с одной заранее заданной точки зрения (хотя, разумеется, тоже по-своему весьма социологизированной) — как рабоче-крестьянская поэзия, знаменующая собой ту или иную стадию подготовки и развития социалистической революции в России. Надо сказать, что среди поэтов-самоучек и в самом деле было сравнительно много людей, близких к народникам и эсерам, а после революции 1905 г. часть из них вступила в РСДРП (как в большевистское, так и в меньшевистское крыло), и идеология этих партий отразилась на тематике большого числа их стихотворений 1900–1910 х гг. Однако в советской историографии проблемы революции, как правило, настолько увлекали взявшихся за низовую литературу исследователей, что до проблем текстологии разговор доходил редко. В качестве примера можно сослаться на сборник «И. З. Суриков и поэты-суриковцы», выпущенный в Большой серии «Библиотеки поэта» [Суриков 1966]: здесь около половины общего объема занимают тексты 11 суриковцев двух поколений, при этом в разделе «Другие редакции и варианты» составитель Е. С. Калмановский рассматривает стихи только С. А. Григорьева и С. Д. Дрожжина, отведя на них три страницы (на самого Сурикова — девять); в разделе «Примечания» тексты Сурико-

² В социологии литературы уже относительно давно известен феномен, когда лубочная (а фактически и любая низовая) словесность, генетически и типологически близкая скорее к фольклору, чем к элитарной литературе, воспринимает, однако, фольклорные традиции сквозь фильтр «высокой культуры». Ср. в книге А.И. Рейтблата, впервые вышедшей в 1992 г.: «Самая тесная связь существовала у него (лубка. — Н. П.) с литературой высокой, откуда главным образом и “спускались” те или иные книги. Зарубежная литература и фольклор обычно “подключались” к лубку через “высокую” литературу, хотя в отдельных случаях те или иные произведения непосредственно попадали оттуда в лубок» [Рейтблат 2009: 149; ср. также: Рейтблат 2009: 156].

ва также откомментированы гораздо подробнее, чем тексты всех его последователей, вместе взятых.

В связи с этим мне представляется уместным сформулировать несколько наиболее очевидных проблем и вопросов, которые могут встать перед будущим издателем народной поэзии этого периода. В качестве конкретного материала я буду обращаться к поэтам-суриковцам младшего поколения, т. е. 1900–1910-х гг., когда были официально организованы Московский товарищеский кружок писателей из народа (1902–1905) и Суриковский литературно-музыкальный кружок (1905–1921; неофициально существовал до 1933). Члены этих организаций были наиболее активно вовлечены в политику и, как следствие, наиболее сильно подпали под воздействие идеологии позднейших комментаторов.

Оговорюсь, что мои заметки не претендуют ни на полноту, ни на системность.

Прежде всего встает вопрос, какая подборка текстов поэтов-самоучек может считаться репрезентативной. Все издать невозможно, да и не имеет смысла — с точки зрения не только эстетической (подавляющее число текстов писателей из народа имеет весьма низкую художественную ценность), но и прагматической: тогда бы пришлось продублировать заново весь объем низовой поэтической продукции за несколько десятков лет, что заняло бы много томов. Если подходить к народной поэзии с указанных ранее социологических и компаративистских позиций, то достаточно сделать выборку необходимого объема; однако где границы этой выборки, даже приблизительные, — не очень ясно. Например, в другой статье мне уже приходилось описывать, как поэт-суриковец С. Брусков (С. С. Степанов), работавший препаратором в химической лаборатории, описывал в стихах свои опыты, а в поисках подходящего поэтического языка обращался к творчеству В. Я. Брюсова [Поселягин 2011]; в то же время без установления этих интертекстуальных отсылок существование таких стихотворений выглядело бы лишь случайным

анекдотом, необходимость издания которого представлялась бы дискуссионной.

Другой пример касается жанров низовой литературы³. Известно, что многие суриковцы занимались литературной поденщиной, помимо поэтических и прозаических сборников выпуская журналы и альманахи юмористического, политико-сатирического и патриотического (во время Первой мировой войны) толка, «страшные» рассказы, авантюрные романы, произведения для детей и т. п. Особенно это характерно для суриковцев-журналистов: скажем, в библиографиях И. А. Белоусова, П. А. Травина, Ф. С. Шкулева насчитываются десятки наименований такого рода продукции. При этом сами писатели-самоучки, похоже, не относились к подобному виду деятельности всерьез: Травин открыто признавал, что занимается лубочными изданиями исключительно ради заработка, Шкулев использовал более сотни различных псевдонимов (типа «Злой сатир», «Дядя Фиша», «Кузнец Вакула», «Черт» и т. п.), в то время как те свои произведения, которые считал настоящей литературой, старался по возможности подписывать настоящим именем или хотя бы инициалами (включая тексты политической направленности). Казалось бы, здесь никакой проблемы нет: достаточно отсеять всю чисто-лубочную продукцию от остальных изданий, тем более что сами поэты из народа эти два вида публикаций никогда не смешивали под одной обложкой. Однако это противоречило бы принципу репрезентативности издания. Во-первых, в лубочном стиле после 1905 г. выходили не только сатирические, но и сатирико-политические альманахи, которые в глазах цензуры и судебных палат ничем не отличались от «серьезной» политической лирики поэтов-самоучек; остается вопросом, имеет ли смысл их переиздавать, и если да, то как (возможно, что факсимиль-

³ Хотя несколько упрощает дело тот факт, что подавляющее количество жанров, к которым обращались литераторы-самоучки, представляют собой формулы в смысле Дж. Г. Кавелти, т. е. комбинации повествовательных штампов, сюжетных клише и культурных стереотипов; см.: Кавелти 1996.

но — из-за особенностей графического оформления). Во-вторых, многие издания такого рода активно использовали стилизации под фольклорные жанры, например, раешный стих или имитации народных драм, причем периодически тексты в этой стилистике перерастали формат альманаха и превращались в отдельные издания.

В качестве примера такого рода случая можно упомянуть две поэмы того же Шкулева — написанную во время Первой мировой войны «Вильгельм в аду» и созданную после Февральской революции «Николай в аду»; об отношении к ним самого автора можно судить уже по тому, что обе они изданы под псевдонимом «Злой сатир». Вместе с тем эти и подобные лубочные издания могут оказаться значимыми, если обнаружится, что они в ряду других фольклорных и псевдофольклорных текстов служили тем материалом, к которому нередко обращались деятели Серебряного века. По всей видимости, в каждом индивидуальном случае вопрос подобного обнаружения (или необнаружения) должен решаться отдельно.

Сюда же относится и проблема разграничения литературы из народа и низовой городской литературы. Выше оговаривалось, что в данной статье оба понятия по умолчанию приравниваются (см. сноску 1), хотя на самом деле это серьезное упрощение: в реальности эти явления пересекаются друг с другом лишь отчасти.⁴

⁴ Схожей проблемой — хотя и не относящейся напрямую к эдиционным практикам — является проблема биографии создателей неканонической словесности. Ср. рассуждения Б. В. Дубина (он, как и Рейтблат, говорит о лубочных писателях, но, по сути, имеет в виду любых авторов, не относящихся к элитарной литературе или беллетристике): «<...> связанная и осмысленная биография лубочного писателя возникает лишь на этапе (и в качестве) его ролевого определения культуртрегером или исследователем как “писателя из народа”, “автора-самоучки” и т. п. тарификациях, чуждых собственному языку данного типа литераторов (фактически к этим квазифеноменальным характеристикам относится и сам эпитет “лубочный”). <...> Биография лубочного литератора является проблемой исследователя-литературоведа, а не самого автора, поскольку выступает проекцией значимых для первого и заблокированных для второго ценностей субъективного самоопределения, задающих в том числе и такое видение литературы, в которое иные формы и способы

Если обратиться к текстологической стороне изданий поэтов из народа, то здесь тоже остается много для меня неясного. В первую очередь это касается авторской воли и установления основного текста. Правда, данная задача облегчается тем, что лишь некоторые из поэтов из народа переиздавали свои произведения по несколько раз с вариантами — Дрожжин, Шкулев, Леонов и некоторые другие; большинство же ограничивалось единичными публикациями, причем стихи в коллективных сборниках и в индивидуальных изданиях, как правило, не дублировались. С другой стороны, далеко не во всех случаях сохранились автографы.

Мне также представляется существенной еще одна, смежная проблема. Известно, что вплоть до третьей четверти XIX в. не было единой стандартизированной системы орфографии и пунктуации. Также известно, что большинство поэтов-самоучек были малограмотными, и хотя зачастую они издавали сами себя — т. е. друг друга, но в качестве редакторов выступали те, кто лучше владел нормами русской грамматики (Белоусов, Леонов, Травин). Во многих случаях степень их редакторского вмешательства установить непросто (далеко не все тексты поэтов из народа сохранились в автографах, а в переписке редакторские вопросы затрагиваются крайне редко, корректорские — никогда). Вместе с тем в тех случаях, когда есть возможность обратиться к автографу (или когда тот или иной автор издал отдельный сборник в своей собственной редакции), по всей видимости, в каждом конкретном случае вопрос, что перед нами — орфографическая или пунктуационная ошибка или же значимое (для автора или для нас) явление, — должен решаться особо. Для нас это может быть значимо, в частности, при изучении эволюции русской грамматики — тем более что большинство самоучек имели хотя бы минимальное образование, а как следствие, по возможности пытались воспроизводить грамматические нормы (или то, что они

существования словесных образно-символических построений в их автономности («без перевода») не попадают» [Дубин 2001: 122–123].

понимали под нормами) иногда даже тщательнее, чем их более образованные коллеги по поэтическому цеху.

Кроме того, сохранение авторской орфографии и особенно пунктуации в определенных случаях может иметь значение для исследования поэтического синтаксиса, который, в свою очередь, может оказаться маркером (хотя и вспомогательным) траектории литературных заимствований и влияний. Моя гипотеза здесь заключается в том, что, поскольку поэты-самоучки много занимались самообразованием, то, изучая их синтаксис и пунктуацию, можно прийти к выводу, на какие группы текстов опирались (и, следовательно, какие литературные течения абсорбировали) те или иные представители литературы из народа. Правда, для этого необходимо иметь на руках фронтальное исследование синтаксиса и пунктуации не-низовой литературы XIX — начала XX вв. — задача масштабная, но не необъятная (и, во всяком случае, меньшая по объему, чем исследование поэтического синтаксиса литературы низкой). Задача эта важна потому, что во многих случаях это может оказаться единственным свидетельством, помимо интуитивной оценки, траектории литературных заимствований в народной среде той литературы, которая этой средой оценивалась как «высокая», каноническая. (Среди самих поэтов-самоучек мало кто признавался в своих литературных предпочтениях, хотя автобиография была одним из их излюбленных эпистолярных жанров; редкое исключение — уже упоминавшийся Брусков, который признавался, что наряду с Никитиным, Некрасовым, Кольцовым и Суриковым любит также Надсона и А. К. Толстого.)

В качестве примера возьму начало стихотворения Шкулева на революционную тематику, которое в советском литературоведении превратило своего автора в одного из классиков пролетарской поэзии. Заодно это будет иллюстрацией проблемы датировки и установления основного текста из имеющихся вариантов.

Осенью и зимой 1905 г. Шкулев участвовал в событиях первой русской революции: организовывал совместно с Леоновым издательство по выпуску агитационной литературы, во время Декабрьского восстания хранил тайник с оружием, в это же время писал стихи соответствующей тематики. Считается, что одним из них было стихотворение, известное либо под названием «Кузнецы», либо по первой строке — «Мы — кузнецы, и дух наш молод...». Было ли оно опубликовано тогда же, в одной из агитационных брошюр, — неясно; первая известная публикация была осуществлена только в 1912 г. в большевистской газете «Невская звезда», из-за чего его нередко этим годом и датируют. Дальнейшие переиздания, начиная с прижизненных, дают различные варианты того, как должна выглядеть первая строфа; наиболее распространенная версия такова:

Мы — кузнецы, и дух наш молод,
Куюм мы счастья ключи,
Вздымайся выше, наш тяжкий молот,
В стальную грудь сильнее стучи, стучи, стучи.

Этот вариант скорее может быть отнесен к рубрике «Коллективное», т. к. у Шкулева, как и у большинства поэтов-самоучек, разностопность может появляться только в стилизациях под фольклорные песни, а стихотворение «Мы кузнецы, и дух наш молод...» стало песней лишь в годы Гражданской войны. Оно было положено на музыку второй части марша Н. Ф. Острогского, написанного независимо от Шкулева⁵; стало популярным и, по-видимому, тогда же обрело новый вариант заглавия — «Кузнецы», под которым публиковалось в советское время, в том числе и при жизни автора.

Другой вариант, вероятно, более близкий к тексту оригинала, выглядит так:

⁵ Такова наиболее распространенная версия истории бытования этого стихотворения; см.: Шацева 1968; Трегубов 1973: 14.

Мы кузнецы, и дух наш молод,
Куем мы к счастью ключи!
Вздымайся выше, тяжкий молот,
В стальную грудь сильней стучи!

Здесь кроме варьирования «счастлиа ключи» / «к счастью ключи» наблюдается также иное пунктуационное оформление. В частности, неясным остается судьба тире между «мы» и «кузнецы»: восходит ли оно к первоначальному варианту 1905 г. (возможно, сохранившемуся где-то в архивах) или появляется позже, но с воли самого Шкулева. Если этот знак авторский, то можно вспомнить еще несколько стихотворений, в которых тире возникает в той же позиции в первой строке, например, «Мы — поздние певцы: мир, злой и обветшалый...» К. М. Фофанова (1891) или «Мы — чернецы, бредущие во мгле...» А. А. Блока (1902, опубликовано 1908); в подавляющем же большинстве схожих случаев после «мы» никакого пунктуационного знака не возникает.

Разумеется, сам по себе этот пример, взятый отдельно, ни о чем не говорит. Однако если после фронтального анализа синтаксиса возникнет достаточно большое количество примеров сходства поэзии Шкулева, допустим, с Фофановым (а, скажем, с Блоком значительно меньше), то мы получим достаточно репрезентативную подборку для формальных суждений о литературных влияниях и предпочтениях в среде низовой литературы. Для репрезентативности потребуется не менее 200–300 соответствующих примеров на каждый случай, и эта кропотливая работа — дело неблизкого будущего. Однако подобные рассуждения должны быть учтены при эдичионной подготовке изданий поэтов-самоучек (исключением могут быть лишь случаи явных описок, да и то с соответствующими оговорками). Иначе поставленные социологическая и компаративистская задачи могут оказаться выполненными лишь отчасти, а именно они, на мой взгляд, и могут легитимизировать критическое издание поэтов-самоучек, а следовательно, и разговор о нем.

СОКРАЩЕНИЯ

Давыдов 2004 — *Давыдов Д. М.* Русская наивная и примитивистская поэзия: Генезис, эволюция, поэтика // Автореф. дис. кандидата филол. наук. Самара: СПГУ, 2004.

Дубин 2001 — *Дубин Б. В.* Слово — письмо — литература: Очерки по социологии современной культуры. М., 2001.

Кавелти 1996 — *Кавелти Дж. Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.

Лотман 2005а — *Лотман Ю. М.* Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 2005. С. 817–826.

Лотман 2005б — *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 2005. С. 774–788.

Поселягин 2011 — *Поселягин Н.* Крестьянский поэт Степан Брусков (С. С. Степанов) как «поэт-символист» (1900–1910-е годы) // Русская литература: тексты и контексты: Сборник научных работ молодых филологов // Redakcja Marta Łukaszewicz, Justyna Celmer, Joanna Piotrowska. Warszawa: Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2011. Вып. 1. С. 253–261.

Рейтблат 2009 — *Рейтблат А. И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009.

Суриков 1966 — *И. З. Суриков и поэты-суриковцы* // Вступ. ст., биограф. справки, подгот. текста и примеч. Калмановского Е. С. М.; Л., 1966.

Трегубов 1973 — *Трегубов А.* Филипп Шкулев (1868–1930) // Шкулев Ф. Стихотворения // Сост. и предисл. Трегубова А. Л. М., 1973. С. 5–18.

Шацева 1968 — *Шацева Р.* К истории песни «Мы кузнецы» // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 252–253.

«Пока судьба не привела нас на Моховую, 36»: неофициальный ежегодник издательства «Всемирная литература» как летопись петроградского литературного быта 20-х годов

«Наиболее крайней формой “ожизнения” литературы следует считать деятельность петроградского Дома искусств и издательства “Всемирная Литература” в годы революции и гражданской войны. Писание литературы превращается из частного и отдельного занятия в занятие почти публичное (писатели живут вместе) и бытовое» [Сегал 2006: 57]. Сопоставление горьковского издательства с культурным центром и институтом взаимопомощи для литераторов, присутствующее в этих строках, — не удивительно. Важно помнить, что «Всемирная литература» — это не только одно из первых советских предприятий, знаменитое издательство при Наркомпросе, в котором, по утопии Горького («Интернационал духа») и согласно просветительским замыслам нового режима, созрели наполеоновские планы подготовить к печати образцовые издания классиков мировой литературы. Действительно, «Всемирная литература» мыслилась самим Горьким не только как издательство, но и как точка средоточия лучших петроградских литературных сил, которые, объединившись, могли бы плодотворно разжигать «медленный огонь культуры».

В суровых условиях Гражданской войны, когда в Петрограде, по словам Евгения Замятина, виднелись только «бестрамвайные улицы, длинные вереницы людей с мешками» [Замятин 1999: 12], горьковское предприятие позволяло многочисленным дореволюционным культурным деятелям заниматься хотя бы переводной литературой и получать необходимую заработную плату за переводы, вступительные статьи и редактирование текстов еще до появления так называемых «академических пайков». Вскоре «Всемирная ли-

тература», подобно «Дому искусств» и «Дому литераторов», стала своего рода творческим объединением, чему способствовали и основание Литературной студии для формирования профессиональных переводчиков, и ряд публичных лекций, состоявшихся вскоре после основания издательства, и поэтические вечера. Некоторые сотрудники буквально жили в помещениях «Всемирной литературы» (сначала издательство находилось на Невском, 64, в бывшей конторе горьковской «Новой жизни», а потом переехало на Моховую, 36). Благо, это было возможно: в здании были и закупочный отдел, и буфет, в котором продавались «папиросы, мелкая галантерея и немудреные сладости той поры» [Рождественский 1974: 227].

Словом, крупный институт, вполне вписанный в деятельность Наркомпроса, был для его участников попросту «Всемиркой» или «Вселитом» (как сотрудники шутивно называли издательство), то есть кругом лиц, разделявших повседневный литературный и околотературный быт. В таком контексте, институциональность переплеталась с домашностью, работа над изданием чужих книг — со спорами о литературе и оригинальным творчеством. Взаимодействие этих планов нашло свое самое удачное отражение в «неофициальной» литературе, продолжающей традиции салонов и кружков. Она создавалась в самые разные моменты: во время заседания редколлегии или на вечеринке, где чокались бокалами чая без сахара; после семинаров Гумилева о стихотворных размерах или во время утомительной работы над новым номером журнала «Современный Запад», чтобы хоть ненадолго отвлечься от трудов.

Часто шуточные произведения, являющиеся плодом интеллектуальной игры, были лишь устной импровизацией, но нередко стихотворные и прозаические экспромты фиксировались на бумаге, в частности, в рукописных альбомах. Настоящий «синодик» этого жанра в XX в. — «Чукоккала» Корнея Чуковского, в которой весьма обширная часть посвящена быту издательства [Чукоккала 2006: 195–314]. Если говорить о «Всемирной литературе», то нужно

вспомнить и альбомы менее известных «технических» сотрудников издательства, таких, как любимая всеми секретарша Вера Сутугина, завхоз Давид Левин или буфетчица Роза Рура.¹ Авторы, писавшие в альбомы, обыгрывают стиль переведенных иностранных авторов, пишут анекдоты о Горьком (но бывает, что сам Горький пишет «анекдотики» о себе), шутят над незначительными недостатками своих коллег-поэтов, иронизируют над своим нерадостным положением и над сложившейся ситуацией в области советского книгоиздания и культурной политики вообще.

Кроме альбомов, можно упомянуть другое произведение, которое циркулировало в стенах издательства. Это написанная Замятиным «Краткая история Всемирной Литературы от основания и до нашего дня». В этой блестящей сатире пародируется то ли древний эпос, то ли «Повесть временных лет», торжественно воспеваются подвиги, совершенные в «царстве» «Всемирная литература» [см.: Замятин 2003: 526–540]². Судя по датам, указанным в конце каждой из ее трех частей, эта шуточная эпопея была написана в разные моменты, отражающие три фазы в истории издательства, точнее в декабре 1921, 1922 и 1924 гг.³ По всей вероятности, страницы Замятина раз-

¹ Эти альбомы, хранящиеся в РО ИРЛИ, недавно были опубликованы с простран- ным комментарием [см.: Кукушкина 2002, Климова 2009].

² Тут «Всемирная литература» изображена как огромная империя, обитатели которой — разноязычные племена. Шуточная «летопись» этого царства развивается с времен великого Августа Максима (это, конечно, Горький) до приезда с моря Пророка Божьего Ионы, живущего в ките (это, по каламбурной ассоциации, директор Госиздат Илья Ионов; сопряжение имен Ионов-Иона, впрочем, было общим местом в домашней литературе издательства).

³ В конце 1921 г. сильные изменения обусловлены, разумеется, и смертью Александра Блока и Николая Гумилева, и эмиграцией Горького, Зиновия Гржебина (основавшего свое издательство в Берлине), и ряда других сотрудников, и реформой издательского дела. В конце 1922 г. «Всемирная литература», руководимая Тихоновым, уже испытывает сильную конкуренцию иностранного отдела Госиздата и поддается острой критике в советской печати. Третья и последняя часть, напи-

давались участникам традиционных Рождественских и Новогодних вечеринок на Моховой, 36, являвшихся котлом домашней литературы издательства.⁴

Неизданный пример такого рода литературы, который я собираюсь рассмотреть, был тоже создан в этом контексте, и потому имеет одну общую черту с «Историей» Замятина: он был придуман накануне ликвидации издательства, когда, после конца Гражданской войны и введения НЭПа, советская культурная политика уже двигалась по рельсам централизации и цензуры. И, как в «Истории» Замятина, злоба дня становится предметом остроумной литературной деформации. Речь идет о машинописи, хранящейся в двух архивах: РО ИРЛИ, ф. 720 (В. Сутугина), ед. хр. 6; СПФ АРАН, ф. 1026 (И. Крачковский), оп. 1, ед. хр. 109. Она, как и вторая часть «Истории» Замятина, датирована 7 января 1923 г., т. е. датой Рождества по старому стилю, который, несмотря на воинствующий атеизм нового режима, дореволюционные литераторы отмечали в издательстве, сохраняя традиции «старого мира». Заголовок на первой странице гласит: «Ежегодник Всемирной Литературы. Издание неофициальное».⁵

санная незадолго до закрытия «Всемирной литературы», программно лаконична: «Слопали! По неграмотности. Е. Замятин, 16-ХІІ-1924» [Замятин 2003: 540].

⁴ Это подтверждается и тем, что разные части «Истории» Замятина хранятся в машинописном виде не только в архиве Тихонова в ИМЛИ, но и в архиве арабиста и долголетнего сотрудника издательства И. Ю. Крачковского [СПФ АРАН. Ф. 1026. Оп. 1. Ед. хр. 109].

⁵ Кроме ежегодника, в этой единице хранения есть и другое неофициальное произведение — одноактная пьеса в стихах «Рука Всевышнего издательство спасла», сатирический пласт которой уже заметен в заглавии: оно обыгрывает название драмы «Рука Всевышнего отечество спасла» Николая Кукольника. В центре пьесы — заседание членов редколлегии «Всемирной литературы» в разгар борьбы с Госиздатом. После пьесы разворачивается шуточный диалог-сплетня двух переводчиц, учениц Михаила Лозинского («Ольга Николаевна и Людмила Павловна»). Не исключено, что на вечеринках устраивались инсценировки этих текстов.

Это — коллективное произведение, не подписанное ни одним автором. «Ежегодник» построен как толстый журнал того времени и напоминает недолголетние печатные издания, независимые от государственной власти и возникшие на рубеже 10-х и 20-х гг. Здесь можно вспомнить «Вестник литературы», «Летопись дома литераторов», «Дом искусств», «Литературные записки» и так и не вышедшую «Литературную газету». Сюда же можно включить и уже упомянутый «Современный Запад»⁶, печатавшийся «Всемирной литературой». Итак, перед нами пародия не только на литературу как таковую, но и на типичное явление литературного быта — на литературную журналистику.

Как и в указанных периодических изданиях, в «Ежегоднике» выделяются разные отделы: статьи редакторов, письма редакции, литературная хроника Петрограда и из-за границы, фельетоны, стихи, а также, в самом конце сборника, реклама. Разумеется, все подается в сатирическом ключе. Рассмотрим, например, одно из этих рекламных объявлений:

В 4 УРОКА.

Выучиваю новейшим танцам и
идеалистической философии.

Спросить в Доме искусств, рядом с
Парикмахерской

[РО ИРЛИ. Ф. 720. Ед. хр. 6: 12].

Это объявление — одна из многочисленных шуток над Акимом Волынским. Он был редактором итальянского отдела «Всемирной литературы», переводчиком Габриеле Д'Аннунцио, балетоманом и поклонником Талмуда и восточной философии в восприятии немецких идеалистов. Его эксцентричность и особенно его нудные,

⁶ С 1922 по 1925 г. вышло шесть номеров «Современного Запада»: журнал поставил себе целью ознакомить русского читателя с разными явлениями актуальной жизни Европы и Америки.

вычурные и длинноватые речи на заседаниях редколлегии сделали его главным героем быта издательства и служили поводом для постоянных карикатур, что отражено и в «Чукоккале», и в «Истории» Замятина. Некоторое время Волынский жил прямо в помещениях «Дома искусств» в бывшем дворце Елисеева.

В начале «Ежегодника» — настоящая декларация, которая служит самопрезентацией сотрудников издательства: ироничные четырехстопные ямбы «Вперед». Тут члены редколлегии как будто защищаются от обвинений в «эклектизме» и «паразитизме», в то время падавших на них со всех сторон, особенно от Госиздата. Вспомним, например, финал нелестной рецензии, появившейся в «Книге и революции»: «<организаторы “Всемирной Литературы”> должны помнить, что работают не на того читателя, которого в свое время обслуживал Пантелеев с его тремя сотнями томов иностранных романов» [Степанов 1920: 43]. Стоит обратить внимание и на выдержку из письма Ионова Горькому: «За последнее время “Всемирная Литература” не проявила никакой жизни. <...> Хочу также указать, что в составе коллегии “Всемирной Литературы” имеется значительное количество “мертвых душ”» [Архив Горького 1964: 71].

Описание деятельности издательства как раз в 1922–1923 гг. в строках ироничного стихотворения как будто шутливо опровергает господствующее мнение о «бесполезности» изданий «Всемирной литературы» во время послереволюционной идеологической и классовой борьбы и утверждает нужду России в знании иностранных литератур для того, чтобы «двигаться вперед»:

Европа нас водила за нос,
Нам было нечего прочесть,
Пока судьба не привела нас
На Моховую, 36.
С тех пор стою непоклонной
Россия движется вперед.
Что значит грамотный, снабженный

Статьей Браудо перевод!
<...> Закройщик фабрики «Победа»
Поднялся рано, до гудка:
Он любит Грацию Деледда
Читать при свете огонька. <...>
Винтовку смазав маслом гарным,
Уселся взводный на скамье;
Он наслаждается Верхарном
Леконт де Лилем и Готье <...>.
Трудящийся Вас. СИНЕКУРОВ
[РО ИРЛИ. Ф. 720. Ед. хр. 6: 3–4].

Как мы видим, тут обыгрываются как раз просветительские цели издательства, сформулированные еще Горьким и близкие известной утопии Литературного отдела Наркомпроса, который выбрал своим лозунгом некрасовские строки: «Придет ли это времечко, // Когда мужик не Блюхера // И не милорда глупого, // Белинского и Гоголя // С базара понесет?». В связи с этим напомним о создании «Народной библиотеки», состоящей из брошюр, в которых читатели без высшего образования могли бы ознакомиться с выдающимися иностранными авторами и небольшими комментариями. Позже, когда издательство находилось под руководством Тихонова, была создана популярная серия «Новости иностранной литературы». Под ее маркой действительно были опубликованы и «Голем» Майринка, и итальянская писательница — лауреат Нобелевской премии Грация Деледда. Издания отличались высоким качеством, несмотря на идеологические предпосылки просвещения народа, лежащие в их основе. Впрочем, осуществить эти популяризаторские планы сотрудникам издательства не удалось: выпуск брошюр провалился. Высокое качество изданий «Всемирной литературы» обеспечивалось «грамотными переводами» (особенно стихотворными) и обоснованными вступительными статьями. В стихах «Вперед» обыгрывается способность германиста и музыковеда Евгения Браудо писать большое количество вступительных статей за очень короткое время.

Обратимся к «автору» стихов. Его фамилия (вполне в традиции сатирических очерков) разумеется, символична, хотя тут латинское правило “*nomen omen*” работает наоборот. Сотрудник издательства «Синекуров», который трудится в издательстве не покладая рук, получая за это крошечный гонорар, — полная противоположность «синекуры».

В «Ежегоднике», как и в «Современном Западе», значительное место занимает хроника текущих заграничных событий. Рассмотрим несколько примеров: «Стокгольм. Нобелевская премия по литературе за 1922 г. присуждена роману Жюль Ромэна “Доногоо Тонка” в переводе Поддячей, с предисловием Лернера, изд. “Всем. Лит.”» [РО ИРЛИ. Ф. 720. Ед. хр. 6: 3]. Жюль Ромэн постоянно мелькает на страницах статей и переводов «Современного Запада». Конечно, в шуточной хронике налицо парадокс и гиперболизация: переводы, сделанные в издательстве, так хороши, что в итоге превосходят оригинал, заменяя его.

Следующие пометки «Хроники» обыгрывают структуру и эстетические приоритеты журнала «Современный Запад». Например, эта пометка о самом журнале звучит как предварительный анонс: «В следующем номере “Современного Запада” предположены к напечатанию, между прочим, следующие статьи и переводы: Е. М. Браудо “Экспрессионизм в 2-х летней корректуре”, К. И. Чуковский “Милые переводчицы” // опыт редактора; Е. М. Замятин “Тпрру” // новый роман Уэллса, в переводе и обработке; Н. О. Лернер “Абсентеизм и его последние течения”. В. А. Зоргенфрей “Похоронные настроения переводчика” / автоэтюд; А. Л. Волынский — Хорямбические асвефакции у Гете, Шиллера, Д’Аннунцию и др.» [РО ИРЛИ. Ф. 720. Ед. хр. 6: 5]. Как мы видим, шутка касается разных членов редколлегии. Она относится и к работе, и к личным качествам и порокам коллег: как часто бывает в домашней литературе, эти детали совместной повседневной жизни и взаимоотношений известны

только кругу авторов-сотрудников, которые были в состоянии понять все намеки.

В «Ежегоднике» можно прочесть и о «городских происшествиях», среди которых бросается в глаза такое объявление: «Одураченные преступники. У возвращавшегося из Всемирной Литературы поэта М. Л. Лозинского вооруженные бандиты отняли на Невском проспекте перевод Леконт де Лиля» [РО ИРЛИ. Ф. 720. Ед. хр. 6: 8]. «Гоголевская» основа этой выдумки, разумеется, налицо: переводы Леконт де Лиля и Эредия, разработанные группой молодых переводчиков под руководством Лозинского, были для Михаила Леонидовича как шинель для Акакия Акакевича. В «Чукоккале» он даже оставил такие строки в память о коллективном труде, которым он так гордился: «Я памятник воздвиг себе соборно-переводный...» [Чукоккала 206: 314]. Гордость переводами-«детскими» обыгрывается и в следующем «городском происшествии»: «Гнусное насилие. Пришедшему за колуном соседу по лестнице Андрею Беспомощному В. А. Зоргенфрей прочел целиком всю поэму «Сид», в своем переводе» [РО ИРЛИ. Ф. 720. Ед. хр. 6: 8]. Действительно, сотрудники издательства прикладывали немало усилий для того, чтобы подготовить переводы к печати, и, естественно, увлекались переводимой литературой. Однако такой восторг, конечно, остро контрастирует с трагической повседневностью петербуржцев, которым, скорее всего, были интересны дрова и еда.

Говоря о переводах, нельзя не заметить, что большая часть шуток «Ежегодника» посвящена как раз теории художественного перевода и практике редактирования переводимых текстов, развитых в стенах «Всемирной литературы». Вот как звучит одна из пометок «Хроники»: «Кто редактировал переводы Жуковского? Под таким заглавием прочитал на днях К. И. Чуковский доклад в Общ<естве> Ревнителей переводной письменности. Как мог, спрашивает докладчик, справится с задачей поэт, даже даровитый, в то

время, как книга “Принципы художественного перевода” еще не вышла в свет, а редакторов — ни Е. М. Браудо, ни Н. О. Лернера, ни даже его, Чуковского, не было? При посредстве ряда остроумных соображений докладчик приходит к парадоксальному выводу, что В. А. Жуковский выпускал свои переводы не проредактированными [РО ИРЛИ. Ф. 720. Ед. хр. 6: 4–5]. Напомним, что во «Всемирной литературе» была предпринята первая систематическая попытка превратить и перевод, и редактирование перевода в высококвалифицированную профессию со своими правилами. Так, переводчик становится «мастером», владеющим и языком, и техникой, которой можно научиться; специалисты-редакторы, сверив перевод с подлинником, предлагают свои правки и обсуждают их с переводчиком. Если вспомнить известные слова самого Жуковского о том, что переводчик стихов — это «соперник», а не «раб» переводимого автора, то становится ясно, что в XIX в. для поэтов иностранные тексты были часто поводом для сочинения собственных стихов в виде «вариаций над темой», часто без знания языка оригинала и без особого редактирования, что оказывалось немислимым во «Всемирной литературе». Более того, выдуманное «Общество ревнителей переводной письменности» — явная пародия на «Общество ревнителей русской словесности». Сейчас является необходимым кодифицировать язык художественного перевода так, как тогда постепенно кодифицировался русский литературный язык.

Вопрос издания переводов удачнее всего выражен в одном фельетоне «Ежегодника». Следует отметить, что по своей структуре, по описанию прошлой атмосферы (данной краткими штрихами) и по своей «фантазмагорической» поэтике он очень сильно напоминает очерки Георгия Иванова, ставшие известными как «беллетризованные мемуары». И там, и тут встречаются уже мертвые фигуры литературного Петербурга, а тон рассказчика-свидетеля — крайне ироничен.

Приведем текст фельетона:

ДОСТОЕВСКИЙ ВО «ВСЕМИРН<ОЙ> ЛИТЕР <АТУРЕ>»

/Из воспоминаний/.

Петербург. Вторник, 13-го Мая 1919 г. С утра небесные знамения: майский снежок, термометр на 0 и т. п. Приемный зал Всем. Литер. Народу — труба не протолченная. Бывшие сенаторы, уцелевшие генералы, старушки, от которых пахнет болонками, нюхательным табаком и ячменный кофе. Все просят переводов — /преимущественно с французского/; у кабинета Тихонова керосиновый хвост. Сквозь толпу метеорами пролетают Браун и Чуковский. На диване Гумилев ест гузинаки и сладострастно обсасывает пальцы. А. В. Ганзен громко и горячо доказывает кому-то преимущества селетки из инженерного кооператива перед воблой из общества Журналистов.

Евдокия Петровна Струкова <в то время — секретарша «Всемирной литературы», эмигрировавшая в 1921 г. — Ф. Л.> за своим столом, заваленным проектами решительных писем к неисправным редакторам и переводчикам. Перед нею небольшого роста господин; одет старомодно; борода с проседью, манеры скромные, тихо покашливает.

Евд. Петр. Вы ко мне?

Достоевский. /Ибо это был он, как выражаются дрянные беллетристы/. Так точно. Моя фамилия — Достоевский. Хотел бы справиться о моем переводе «Евгения Грандэ» Бальзака.

Евд. Петр. /Нисколько не смущаясь/. Ах, да, Достоевский... «Евгения Грандэ»... /Заученным голосом/ К сожалению, изд-во не может воспользоваться вашей работой.

Достоевский /С отчаянием/. Но почему же?

Евд. Петр. /Замороженным тоном/. Редакционная коллегия рассмотрела ваш перевод и нашла его несоответствующим нашим требованиям /заметно смягчаясь/. Впрочем, может быть Вы потолкуете с А. Я. Левинсоном, исправите Ваш перевод, а я поговорю с Александром Николаевичем. Можете приобрести у нас в конторе брошюру «Принципы художественного перевода», — вы еще недостаточно художник. Полезно будет вам также записаться в нашу Студию, походить на лекции Виктора Шкловского. Он вас поучит искусству прозы.

Достоевский. Какого Виктора?

Евд. Петр. Да Шкловского-же. Неужели не знаете?

Достоевский. /Удивленно/. Шклов-ско-го?! /Берет свою «Евгению Грандэ» и, махнувши рукою, в обратный пускается путь. На улице / Извозчик, на Волко-го */

[...]

ЗАШТАТНЫЙ ФЕЛЬЕТОНИСТ

* Редакция держится преобладающего в широких литературных кругах мнения, что Достоевский похоронен не на Волковом кладбище, а в Александро-Невской Лавре. Считаясь, однако, с тем, что настоящая статья принадлежит перу одного из виднейших историков и знатоков литературы, редакция не решается вводить исправлений.

Возможно, впрочем, что, по мысли автора, Достоевский едет жаловаться Белинскому или Добролюбову [РО ИРЛИ. Ф. 720. Ед. хр. 6: 6–7].

В первую очередь надо отметить, что в статье Федора Батюшкова во втором издании «Принципов художественного перевода» (1920), было написано, что «Достоевский был не менее “талантлив”, чем Тургенев, но переводы Тургенева лучше, потому что он был в высшей степени образованным человеком, хорошо знал европейскую культуру на Западе: самостоятельный облик Флобера был ему яснее, чем Бальзака для Достоевского» [Батюшков 1920: 17]. Итак, в рамках новой концепции художественного перевода, требующей и знаний историко-культурного характера (чему способствовала подготовка вступительных статей и комментариев), Достоевский мог бы считаться талантливым переводчиком, но тем не менее нуждающимся в специальном образовании в Студии, где проходили занятия и иностранных языков, и истории зарубежной литературы и культуры.

Кроме того, неслучайно подзаголовок фельетона гласит «Из воспоминаний». Первый его абзац действительно напоминает остроумные картины «Китайских теней» и «Петербургских зим». В центре разных ивановских очерков (которые, напомним, писались уже начиная с 1924 г.) находятся эпизоды из первых послеоктябрьских лет: из жизни «Привала комедиантов», «Дома искусств» и самой «Всемирной литературы». Следует отметить, что в начале 1923 г. первые годы существования горьковского издательства, когда дискуссии между Блоком и Гумилевым еще имели место в его стенах, уже стали своего рода мифом.

В тот переходный период, пожалуй, создание новой, многогранной культуры с непосредственным участием дореволюционных интеллектуалов казалось еще возможным. Сейчас, ввиду смерти или эмиграции многочисленных выдающихся личностей, введения НЭПа, реформы издательского дела и все растущей монополии Госиздата, очень многое изменилось. Строгая культурная политика советского режима становится все четче, а если говорить об издании иностранной литературы, то в течение 20-х гг. все чаще начинает переводиться некачественная иностранная беллетристика — такая тенденция, впрочем, была уже заметна в рамках вышеупомянутой серии «Новости иностранной литературы».

Ровно два года спустя «Всемирная литература» была закрыта (январь 1925), Александр Тихонов был уволен, несмотря на ходатайства и жалобы всех членов редколлегии, а издательский портфель перешел к Госиздату. Случилось то, над чем сотрудники издательства не раз шутили. В части «Чукоккалы», где речь идет как раз о давлении со стороны Госиздата, романист Александр Смирнов очень кстати процитировал двустишие Лермонтова: «Все это было бы смешно // если бы не было так грустно» [Чукоккала 2006: 302]⁷. Как раз трагикомические контрасты происходящего в стране и издательстве и сюрреалистичное положение петроградских литераторов, являются источником юмора страниц «Ежегодника», представляющих собой, при всей своей пародийности, настоящую летопись «Всемирной литературы» и части петроградской литературной жизни вообще.

⁷ Как известно, в 1840 г. Лермонтов записал полушутливый-полусерьезный стихок, кончающийся этими строками, как раз в рукописном альбоме однофамилицы Смирнова, т. е. хозяйки литературного салона Александры Осиповны Смирновой-Россет.

СОКРАЩЕНИЯ

Архив Горького 1964 — Архив Горького. Т. 10: Максим Горький и советская печать. М., 1964.

Батюшков 1920 — *Батюшков Ф. Д.* Задачи художественных переводов // Принципы художественного перевода. Пб., 1920.

Замятин 1999 — *Замятин Е.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М., 1999.

Замятин 2003 — *Замятин Е.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М., 2003.

Иванов 1994 — *Иванов Г.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Мемуары. Литературная критика. М., 1994.

Климова 2009 — *Климова Д. М.* Альбом Д. С. Левина как элемент литературного быта Петрограда в первые годы советской власти // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 2005–2006 гг. СПб., 2009. С. 756–796.

Кукушкина 2002 — *Кукушкина Т. А.* Из литературного быта Петербурга начала 1920-х годов (Альбомы В. А. Сутугиной и Р. В. Руры) // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 341–402.

Наппельбаум 1999 — *Наппельбаум И.* Угол отражения. Краткие встречи долгой жизни. СПб., 1999.

Рождественский 1974 — *Рождественский В.* Страницы жизни: Из литературных воспоминаний. М., 1974.

Сегал 2006 — *Сегал Д.* Литература как охранная грамота. М., 2006.

Степанов 1920 — *Степанов И.* Рецензия на «Легенду об Уленшпигеле и Ламме Гуздаке» Ш. Де Костера // Книга и революция. 1920. № 6. С. 43–45.

Чукоккала 1999 — *Чукоккала.* Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1999.

Чукоккала 2006 — Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 2006.

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии наук.

СПФ АРАН — Санкт-Петербургский филиал архива Российской Академии наук.

Новые данные о сборнике рассказов И. А. Аксенова «Любовь сегодня»

И. А. Аксенов (1884–1935) — полузабытый представитель русского авангарда. Человек широкой культуры и многочисленных творческих занятий, сегодня он известен лишь как критик — среди киноведов, искусствоведов и специалистов по английскому театру шекспировской эпохи [Дондурей 2007: 20; Кукулина 2006: 67–68; Шайтанов 2011; Бабин 2006; Rizzi 2002 и др.]. Его литературное творчество, прежде всего поэтическое, привлекает внимание только узкого круга исследователей авангарда. Что же касается художественной прозы, она кажется не менее важной частью литературной жизни И. А. Аксенова, но до сих пор является трудной задачей для исследователя. Можно упомянуть лишь одну работу, посвященную единственному роману И. А. Аксенова — «Геркулесовы столпы» (1918, изд. в 2008) [см.: Kleberg 2012]: в работе содержится немало интересных замечаний, но, как нам представляется, ей не хватает объединяющей концепции. Среди немногочисленных прозаических текстов при жизни И. А. Аксенова был издан только один рассказ, он посвящен теме революции («Непримиримый») [Аксенов 1920]. В архивах Н. Л. Адашкина нашла два рассказа («Благородный металл», «Письма светлых личностей») и внутреннюю рецензию издательства «Федерация» (1932) на неизвестный сборник рассказов И. А. Аксенова — «Любовь сегодня». Именно этот сборник будет в центре нашего внимания.

Автор рецензии — критик РАППа А. П. Селивановский; он выступает против издания сборника (оно действительно так и не состоялось). Этот текст дает представление о заглавиях трех рассказов (об их сюжетах сохранилось очень мало известий) и об одной цитате из авторского предисловия: таким образом, становится известно, что

один рассказ дошел до нас («Столп и утверждение истины»¹), кроме того, мы узнаем некоторые творческие намерения И. А. Аксенова. В примечаниях Н. Л. Адаскина пишет, что это «единственное свидетельство о несохранившейся или пока не обнаруженной рукописи» [Адаскина 2008: 405]. В настоящее время количество свидетельств о рукописи увеличилось: недавно мы нашли в фонде ГИХЛ в РГАЛИ еще две неизвестные внутренние рецензии на этот сборник.

Эта находка сообщает нам много нового о структуре сборника (заглавия, сюжеты, число и последовательность рассказов) и его составе (мы узнаем, что рассказ «Благородный металл» также был его частью). Надо отметить большое количество комментариев рецензентов о стиле повествования. Как и статья А. П. Селивановского, эти рецензии неодобрительны (более подробно речь о них пойдет далее). Считая сборник важным этапом в творчестве И. А. Аксенова и показательным случаем в русской прозе начала 30-х гг., ниже мы представляем его синопсис, полученный на основании трех рецензий:

— Авторское предисловие

1) «Столп и утверждение истины»

Тенденциозный рассказ. Представляя пять гипотетических писем, связанных с политической хроникой Китая 1927 г.², автор хочет показать, как вос-

¹ До нас дошло два экземпляра этого рассказа. Экземпляр, хранящийся в Государственном музее Маяковского, судя по выпискам Н. Л. Адаскиной, находящимся в нашем распоряжении, является полным вариантом. «Столп и утверждение истины» на самом деле является лишь подзаголовком, помещенным после краткого вступления рассказчика в начале текста. В РГАЛИ в фонде № 1095 (Литературный центр конструктивистов) хранится лишь разверстаный и неполный машинописный экземпляр. Заглавие «Письма светлых личностей» написано в этом экземпляре ручкой вместо вычеркнутого варианта, возможно первоначального, — «Околичность».

² В апреле 1927 г. Чан Кайши начинает борьбу против китайских коммунистов, изгоняет их из Гоминьдана, удаляет военных советников из СССР. Впоследствии

приятие выражений, рожденных в Советском Союзе, искажено «капиталистами». Такие слова, как «политическая карьера», «трудящийся», «международная солидарность», использованные у «капиталистов», скрывают эгоизм и лукавство.

2) «Благородный металл»

Герой — человек, всегда действующий, чтобы угодить другим. Он беспартийный, поскольку не хочет ни с кем ссориться и не способен увлечься никакими идеалами; ему невольно приходится выполнять поручения для агентов некой организации (революционной или контрреволюционной?). Когда он больше не нужен своим начальникам, его убивают.

3) «Усадка швов и наплавков»

Герой рассказа — «приспособленец» и «рвач», племянник профессора. «Рассказ перегружен тяжелыми отступлениями» [А. З.³: 95].

4) «О двери, которой хлопнули (Соната в белом)»⁴

«Молодой человек» — порождение нэпа, — вор, хлюст и садист; видный политический деятель» [С. О.⁵], похожий на Л. Троцкого («хотя внешние сюжетные особенности и расходятся с биографией реального Троцкого» [Селивановский 2008]), покинут массами; герой «дан как образ постарения и морального опустошения людей предельной психологической складки» [Селивановский 2008].

5) «Концерт для одного негодяя с оркестром»

Герой — «кающийся инженер-вредитель» [А. З.: 95 об.]. Ему «удалось выбраться за границу» [С. О.], но он «отвергает предложение своих иностранных хозяев заняться “принципиальным” вредительством за рубежом (так как смысл своей жизни он видит в том, чтобы строить)» [С. О.] и «возвращается обратно в СССР, хотя его вредительство и раскрыто советской властью» [С. О.].

б) «Кирпич в кладке»

Рассказ «трактует уже живую развивающуюся деятельность социализма» [А. З.: 95]. Главный герой — «энтузиаст-изобретатель» Петухов, который окружен «на заводе, в правительственном аппарате и быту жуткими гротескными масками» [А. З.: 95].

его сын Цзян Цзинго, тогда учившийся в СССР, напишет статью, где будет решительно критиковать отца.

³ А. З. — так подписана одна из найденных нами рецензий на сборник И. А. Аксенова.

⁴ Так у А. П. Селивановского; А. З. приводит название «Соната о белом» [А. З.: 95 об.].

⁵ С. О. — так подписана другая найденная нами рецензия на сборник И. А. Аксенова

Говорить о сборнике в целом трудно: мы можем судить о нем лишь по двум известным рассказам и по тенденциозным словам советских критиков. Тем не менее представляется возможным бегло указать на основные интересные стороны произведения.

Из синопсиса очевидно, что все рассказы посвящены современной автору эпохе и непосредственно связаны с отношением разнообразных лиц к идеалам нового социалистического общества (по словам автора, «рассказы посвящаются раскрытию тех общественных отношений, которые строят социалистическую этику» [Селивановский 2008]). Можно отметить две общие характеристики: а) все рассказы (кроме последнего) описывают отрицательных, согласно социалистической этике, героев; б) все рассказы (кроме первого) построены вокруг единственного рельефного героя, а «все остальные персонажи <являются> только катализаторами для <...> выявления психологической реакции основного героя» [С. О.].

Именно психологизм оказывается одной из главных сторон дошедшего до нас «Благородного металла» (и, если верить рецензентам, остальных рассказов).⁶ Безусловно, для автора более важными были стилистические (и идеологические) аспекты, но высказывание И. А. Аксенова, что он «останется чужд задаче психологического анализа» [А. З.: 95] подлежит сомнению. Нельзя исключить, что категоричность этого высказывания отчасти скрывает намерение представить в «левом» свете рассказы, не вполне соответствующие требованиям наступающего соцреализма. Тем не менее проза И. А. Аксенова не так необычна:

Underlying the pre-thirties exemplars are two major biographical patterns, one positive and one negative. The positive pattern has a proletarian, or Party, positive hero, as in *Mother*, *Chapaev*, *The Iron Flood*, *Cement*, and *The Rout*. The negative

⁶ За исключением рассказа «Столп и утверждение истины», где, как нам кажется, герои изображены более плоско, согласно определенным шаблонам, не без гротеска.

pattern has an intellectual or bourgeois hero whose psychological and ideological makeup puts him out of step with the new age <as in> Klim Samgin <and> Road to Calvary [Clark 1981: 44–45].

Правда, с 30-х гг. «отрицательный образец» в литературе стал менее распространенным, поскольку после борьбы с интеллигенцией в 20-е гг. надо было превратить в миф нынешнюю жизнь в свете «лучезарного будущего». Примерно в этом духе рецензенты и критиковали И. А. Аксенова:

...Налицо фельетоны, содержание которых перестало быть актуальным, выражает вчерашний исторический день, или что еще хуже — трактует сегодня с вчерашних позиций, с позиций мелкобуржуазного наблюдателя действительности [А. З.: 95].

В других рецензиях читаем: «...Это не актуальный интерес к новым явлениям, так как мы встречаемся здесь с фигурами, давно знакомыми нам в жизни и по литературе» [С. О.], и «значительно менее удался ему (Аксенову — А. Ф.) показ зарождения (и развития) морали социалистической» [Селивановский 2008].

«Нет “героя” в этой теме для советской литературы», — говорит рецензент об упоминавшемся «Благородном металле» [С. О.]. Однако, как нам кажется, в этом рассказе самое главное — это не применение «отрицательного образца», а чувство симпатии, которое читатель начинает испытывать к герою. Подробное психологическое изложение причин невозможности для героя вписаться в новую действительность не сопровождается прославлением счастливого социалистического общества. Поскольку здесь отсутствует ясное дидактическое намерение автора, рассказ несколько выходит из рамок советской идеологической литературы [см.: Clark 1981].

Кроме того, литературное творчество И. А. Аксенова и до, и после революции оказывалась очень сложным, «далеким от масс»,

как выразились бы критики пролеткульта; он всегда стремился к использованию новых экспрессивных приемов, часто характеризующихся ученостью. Его проза не составляет исключения:

Пробиться сквозь риторическое украшательство и абстрактно-логический анализ к зерну мысли — без основательного напряжения и неоднократного возвращения к прочитанным страницам, — почти невозможно. А ведь эстетическое наслаждение возможно только тогда, когда образная система просто, ясно, четко вводит читателя в мир автора [А. З.: 95].

Язык Аксенова так «пролитературен», так «зарационализирован» в ряде мест, так густо насыщен всяческими ассоциациями из отдаленных областей культуры, в частности и из искусства, — что книга становится неудобочитаемой для высококвалифицированного читателя, а многие места вообще воспринимаются как пародия [Селивановский 2008].

Художественный стиль И. А. Аксенова левые критики считают слишком изысканным, далеким от канонов повествовательной и образной ясности. Например, отмечают особенности сюжета: «действие происходит внутри определенного психологического цикла и завершается каким-нибудь скупым поступком, иногда внешне почти незаметным» [С. О.]. Рассказы «похожи на динамическую картину, в которой, перемещая наложенные друг на друга прозрачные листки с одной и той же фигурой, мы получаем в движении различные лики этой фигуры и разные позиции ее относительно посторонних предметов» [С. О.]. Экцентричность наблюдается и в другой цитате из предисловия, где автор сближает литературу с музыкой⁷: И. А. Аксенов «протестует против обвинения в штукарстве и фиглярстве, считает, что именно серьезное и ответственное отношение к работе определило систему изложения, “передаваемую звуками определенной высоты”» [А. З.: 95]; два рассказа явно представлены

⁷ О важной роли музыки в творчестве И. А. Аксенова нами готовится статья, в которой используются в том числе и представленные здесь материалы.

как музыкальные композиции (заглавия «Соната в белом» и «Концерт для одного негодяя с оркестром»).

Итак, рассказы И. А. Аксенова оказываются отчасти связанными с экспериментальным пафосом 20-х гг., к которому все менее терпимым была идеология 30-х гг. Неудивительно, что, подобно многим представителям Серебряного века и авангарда в СССР, И. А. Аксенов в 30-е гг. отходит от литературы и старается жить другими интеллектуальными занятиями (изучением Шекспира, преподаванием математики). Несостоявшееся издание этого сборника, прежде всего из-за идеологических причин, вполне обычный случай, представляющий собой очередное свидетельство о литературной обстановке того времени.

Другой вопрос, на который необходимо ответить, — история текста. Нам не удалось найти никаких упоминаний И. А. Аксенова об этом сборнике, так что без этих рецензий мы бы не знали ничего о нем. Судя по темам сочинений, И. А. Аксенов начал писать рассказы во второй половине 20-х (на это указывают отсылки к политической хронике 1927 г.). В начале 30-х, собравший шесть рассказов и написавший предисловие, он пробовал издать сборник под маркой «Федерации»: в 1932 г. А. П. Селивановский пишет свою неодобрительную рецензию — и книгу не публикуют. Это вся имеющаяся у нас информация. Но находка этих двух рецензий вызывает ряд сомнений относительно издательской судьбы сборника. В них отсутствует дата и нет точного указания авторов (написаны лишь трудно раскрываемые инициалы «С. О.» и «А. З.»); кроме того, рецензии помещены в фонде другого издательства — Гослитиздат. Известно, что «Федерация», основанная в 1927 г. и переименованная в «Советскую литературу» в 1933 г., в 1934 г. формально вошла в Гослитиздат, а фактически была реорганизована в издательство «Советский Писатель» [Сычева 1995: 90]. Более того, «рукописи редакционного портфеля «Советской литературы» были распределены между Госли-

тиздатом⁸ и “Советским писателем”» [Сычева 1995: 90]. Такова связь между Гослитиздатом и «Федерацией». К сожалению, приведенные данные недостаточны, чтобы восстановить ход событий, они лишь дают возможность высказать некоторые гипотезы.

И. А. Аксенов, вероятно, прислал текст издательству «Федерация», там около 1932 г. на него написали три рецензии, и после вхождения «Федерации» (с новым названием «Советский Писатель») в Гослитиздат две из трех рецензий почему-то оказались среди бумаг Гослитиздата. Если это верно, мы могли бы расшифровать инициалы «А. З.» как А. Н. Зуев (1896–1965), один из главных редакторов «Федерации» (а впоследствии «Советской литературы» и «Советского писателя»). Что касается расшифровки инициалов «С. О.» — у нас нет предположений на этот счет.

Возможен и другой вариант: в 1932 г. была написана рецензия в «Федерации», а в 1934 г. «Любовь сегодня» попала в Гослитиздат, где она получила две новые рецензии. Или, что менее вероятно, И. А. Аксенов прислал сборник обоим издательствам — если так, трудно сказать в одно время или нет. Во всяком случае это не могло быть многим ранее 1932 г. (см. упрек А. З. в том, что рассказ о Чан Кайши уже не актуален — получается, прошло несколько лет после событий 1927 г.); и многим позже (в 1935 г. Аксенов умирает, а в недатированных рецензиях не говорится о попытке посмертного издания).⁹ Вероятно, нельзя исключить и другие предположения.

⁸ Кратко о первых шагах этого издательства: оно основано в 1930 г. как Государственное издательство художественной литературы (ГИХЛ) на базе художественного сектора Госиздата РСФСР и издательства «Земля и фабрика» (ЗиФ); переименовано в Гослитиздат в 1934 г., и в «Художественную литературу» в 1963 г.

⁹ На обложке двух единиц хранения («рецензия на произведения авторов на букву А»), где помещены многочисленные отзывы вместе с нас интересующими, написаны крайние даты «28.09.1935—06.09.1952» и «05.02.1935—05.08.1956». Так как неизвестно, каким образом производилась датировка, не исключено, что рецензии на «Любовь сегодня» были написаны раньше.

Несмотря на некоторую туманность, имеющихся сведений, мы можем выделить верные факты: И. А. Аксенов написал окончательный вариант шести рассказов; два из них дошли до нас (хотя мы не можем сказать, в последней ли редакции). А. П. Селивановский написал 3 ноября 1932 г. на бланке издательства «Федерация» неодобрительную рецензию на сборник; точно неизвестно, когда были написаны еще две неодобрительные внутренние рецензии неустановленными авторами.

Представленные данные могут быть важными и в изучении поэтики позднего творчества И. А. Аксенова, и как свидетельство издательской политики начала 30-х гг., но необходимо продолжить поиски. С одной стороны, необходимо узнать больше об издательствах и их редакторах (чтобы вернее расшифровать инициалы авторов рецензий в фонде Гослитиздата). С другой стороны, было бы интересно найти новые свидетельства о сборнике (в неизвестных письмах, например); и, конечно, остается надежда найти экземпляр сборника — не исключено, что И. А. Аксенов мог дать почитать сборник близким к нему литераторам, и теперь он хранится в чем-то личном фонде.¹⁰

Пока это маленькое разыскание позволяет нам связать два довольно разных текста И. А. Аксенова, объединенных, как оказалось, общим замыслом. В будущем, анализируя эти рассказы, необходимо будет учитывать их творческий контекст, который мы попытались кратко представить в настоящей работе.

¹⁰ Н. Л. Адаскина нашла «Благородный металл» и «Письма светлых личностей» и в Государственном музее Маяковского, и в фонде № 1095 (Литературный центр конструктивистов) в РГАЛИ.

СОКРАЩЕНИЯ

А. З. — А. З. Рецензия на книгу «И. А. Аксенов. Любовь сегодня» // РГАЛИ. Ф. 613 (ГИХЛ). Оп. 7. Ед. хр. 259. Л. 95–95 об.¹¹

Адаскина 2008 — *Адаскина Н. Л.* Комментарии // Аксенов И. А. Из творческого наследия: В 2 т. Т. 2. М., 2008. С. 359–410.

Аксенов 1920 — *Аксенов И. А.* Непримируемый // Художественное слово. Временник отдела литературного отдела Наркомпроса. М., 1920. Кн. 2. С. 33–37.

Бабин 2006 — *Бабин А. А.* О книге Ивана Александровича Аксенова «Пикассо и окрестности» // Пикассо и окрестности: сб. ст. М., 2006. С. 77–100.

Дондурей 2007 — *Дондурей Д., Абдуллаева З.* Свободное плавание? // Искусство кино. М., 2007. № 1. С. 5–25.

Кукулина 2006 — *Кукулина А.* Леонид Козлов. Видеть вещи в перспективе // Искусство кино. М., 2006. № 3. С. 66–72.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

С. О. — С. О. Рецензия на книгу «И. А. Аксенов. Любовь сегодня. Рассказы» // РГАЛИ. Ф. 613 (ГИХЛ). Оп. 7. Ед. хр. 258. Л. 8.

Селивановский 2008 — *Селивановский А. П. И.* Аксенов. «Любовь сегодня»: Внутренняя рецензия // Аксенов И. А. Из творческого наследия: в 2 т. Т. 2 М., 2008. С. 306.

Сычева 1995 — *Сычева О. В.* Из истории деятельности изд-ва «Федерация» // Современные проблемы книговедения, книжной торговли и пропаганды книги. М., 1995. Вып. 10. С. 82–90.

Шайтанов 2011 — *Шайтанов И.* История с пропущенными главами. Бахтин и Пинский в контексте советского шекспироведения // Вопросы литературы. М., 2011. № 3. С. 233–274.

¹¹ В настоящей работе текст цитируется по машинописи. В архиве хранится также рукопись: РГАЛИ. Ф. 613 (ГИХЛ). Оп. 7. Ед. хр. 258. Л. 4–7.

Clark 1981 — *Clark K.* The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago; London, 1981.

Kleberg 2012 — *Kleberg L.* Ivan Aksenov's Novel The Pillars of Hercules. Stockholm, 2012 (в печати).

Rizzi 2002 — *Rizzi D.* Ivan Aksënov e dintorni. Note sulla recezione di Picasso in Russia // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri, a cura di Giovanna Pagani-Cesa e Ol'ga Obuchovam Quaderni del dipartimento di Studi Eurasiatici. Venezia, 2002. P. 363–383.

О текстологических принципах подготовки академического собрания сочинений М. А. Булгакова на примере повести «Собачье сердце»

За последние полвека вышло много собраний сочинений М. А. Булгакова как на родине писателя, так и за границей. Проведена колоссальная исследовательская работа, результатом которой стали сотни книг и многие тысячи статей и публикаций. Трудно назвать проблемы творческой деятельности и жизни М. А. Булгакова, которые бы к настоящему времени не получили достаточного и обстоятельного освещения в обширной научной литературе, ему посвященной.

Принципы булгаковской текстологии, однако, до сих пор практически не изучены. К изданиям, которые подготовлены на основе серьезной текстологической проверки всех источников и комментирования, можно отнести лишь два — собрание сочинений в 5 томах (М.: Художественная литература, 1989) и двухтомник Булгаков М. А. Театральное наследие. Пьесы 20-х годов (Л., 1989), Театральное наследие. Пьесы 30-х годов (СПб., 1994). Впрочем, эти издания выпущены уже более двух десятков лет назад, и за это время исследователями-текстологами проведена работа по отдельным произведениям, которые позволяют сделать новые выводы по датировке, выбору основного источника, комментированию текстов и по текстологии Булгакова в целом.

Прежде чем приступить к определению принципов булгаковской текстологии, важно указать, что до сих пор нет полной сводной библиографии изданий на русском языке произведений М. А. Булгакова и научно-критической литературы о нем. При подготовке академического собрания сочинений важно также иметь достоверную подробную летопись жизни и творчества писателя, опирающуюся не

только на совокупность сведений, выявленных в ходе уже проведенной исследовательской работы, но и на многочисленные архивные материалы, до которых пока не добралась рука исследователей. То, чем располагают в этом плане литературоведы, страдает многочисленными неточностями и неполнотой. Недостает работ, в которых давалось бы аналитическое описание рукописей и прижизненных машинописей произведений М. А. Булгакова.

Попробуем на примере одного из самых известных и публикуемых произведений писателя — повести «Собачье сердце» показать существующие на данный момент текстологические проблемы, связанные с изучением и изданием текста повести, которые встанут при подготовке академического собрания сочинений.

Выводы о текстологии любого писателя можно делать только тогда, когда проработаны и детально изучены все основные крупные произведения — в основном романы. Но если стиль и манера работы над текстом у писателя уже сложились, то и произведения малых форм, как в случае с повестью «Собачье сердце», тоже могут многое рассказать о творческой лаборатории Булгакова, которую необходимо учитывать. Многие проблемы, с которыми сталкивался писатель, работая над текстом «Собачьего сердца», характерны и для его работы над другими его произведениями.

Проблемы заключаются в следующем. Опубликовано все три машинописи «Собачьего сердца», но во всех них есть небольшие искажения, вмешательства третьих лиц, что не позволяет назвать эти тексты каноническими. Все публикуемые тексты повести приведены к нормам пунктуации современной и часто не учитывают пунктуации авторской. Необходимо провести новую датировку, определить основной источник текста и опубликовать свод вариантов и различий трех существующих авторизованных машинописей. Современному читателю нужно дать развернутые историко-литературные, реальные и текстологические комментарии к текстам повести. Комплексный текстологический анализ трех машинописей «Соба-

чьего сердца» с воссозданием истории текста, творческой воли писателя, научной «критики текста» на примере этой повести позволяет сформулировать некоторые характерные особенности булгаковской текстологии. Они выразились в том, как М. А. Булгаков создавал свои произведения: от замысла до выхода в печать, в психологии писательского труда, как он относился к черновикам, различным редакциям, в особенности его правки, во взаимоотношениях с редакторами, его отношении к ранним или неопубликованным произведениям.

Практически все свои произведения М. А. Булгаков в начале до мельчайших подробностей продумывал в голове, а уже после этого садился писать. Правка в машинописях «Собачьего сердца» не столь обильна и существенна. Здесь нет вставок на целый лист, переписывания отдельных глав и другого значительного переделывания текста произведения, влекущих за собой изменение сюжета или создание новых персонажей.

Чаще всего писатель исправлял (бывало, что по несколько раз) какие-то отдельные моменты в тексте, что видно по различным карандашам и ручкам. Не удовлетворяющие его куски текста он переделывал, спустя какое-то время опять возвращался к ним, доводил до совершенства. Вместе с тем немало страниц осталось без каких бы то ни было изменений, не считая небольшой пунктуационной правки, которую писатель часто вносил под копирку.

Авторскую правку М. А. Булгакова можно разделить на техническую и творческую. К технической правке относятся исправления ошибок, недостающих знаков препинания и опечаток машинисток. Творческую правку М. А. Булгакова можно разделить на четыре вида: фактическая, смысловая, стилистическая и цензурная. В последнем случае, начиная с 1927 г., писатель все свои романы писал, не очень-то рассчитывая на публикацию, но при этом не переставал надеяться, что их все-таки напечатают. В этих случаях нельзя упускать из виду внутреннюю установку писателя, в которой есть

момент автоцензуры. Кроме того, при научной подготовке текстов М. А. Булгакова у текстологов будут возникать вопросы, связанные с тем, что у него (как, впрочем, и у некоторых других писателей) не было корректорского зрения. Многие опечатки в своем тексте он не замечал. Например, во всех трех машинописях «Зина открыла кран под раковиной».

Новая датировка трех авторизованных машинописей «Собачьего сердца», сделанная на основе комплексного подхода: археографического анализа машинописей повести, изучения фактуры бумаги, шрифтов печатных машинок, использования ряда новых исторических документов, показала, что М. А. Булгаков работал над текстом «Собачьего сердца» на протяжении 10 лет. Первая машинопись [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 1. Ед. хр. 15], была сделана сразу же после написания повести, не позднее апреля 1925 г. Вторая машинопись, которая является вторым вариантом текста «Собачьего сердца», [НИОР РГБ. Ф. 9. К. 3. Ед. хр. 214], была сделана в период с 21 мая по 10 июня 1925 г. Третья машинопись — третий вариант [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 1. Ед. хр. 16] была сделана спустя 10 лет, в 1935 г. [подробнее об этом см.: Тюрина 2008: 476–509], а не является копией первой машинописи, сделанной в 1920-х гг., как считают многие булгаковеды. По характерным особенностям машинистки удалось установить, что третью машинопись печатала Е. С. Булгакова.

На основе изучения истории текста повести «Собачье сердце» и пользуясь критерием последней творческой воли автора, можно сделать следующие выводы. Из трех машинописей в качестве основного источника текста должна быть признана третья машинопись, которая является вариантом первой машинописи «Собачьего сердца». Она выбрана не только потому, что именно в ней зафиксирован последний по времени этап творческой работы автора над текстом произведения. В третьей машинописи самим автором устранены цензурные и автоцензурные искажения. Первая машинопись носит

больше всего искажений текста, вызванных вмешательством в рукопись третьих лиц: машинистки, редактора, неустановленных людей. Вторая машинопись содержит вынужденную авторскую правку, но не идущую вопреки внутренним убеждениям писателя и сделанную для того, чтобы повесть была опубликована.

Как многие писатели, М. А. Булгаков болезненно относился к замечаниям редактора и изменял текст лишь в крайних случаях и всегда требовал на вычитку корректуру, гранки. М. А. Булгаков проигнорировал большинство подсказок Н. С. Ангарского-Клестова, главного редактора журнала «Недра», где должна была быть напечатана повесть. «Собачье сердце» показывает характер творческой работы и рабочих взаимоотношений М. А. Булгакова с редактором. К сожалению, за исключением романа «Белая гвардия», который сохранился в виде гранок из журнала «Россия», где наряду с правкой писателя (преобладает правка-сокращение) есть следы правки редактора красным и синим карандашом, которая не была учтена в корректуре, помимо «Собачьего сердца» больше не сохранилось примеров того, как писатель работал с редакторами. С 1927 г. ни одно произведение не было опубликовано, М. А. Булгаков работал в основном для театра, а специфика театральной работы и работы с режиссером отличается от издательской и редакторской.

На примере «Собачьего сердца» видно, что М. А. Булгаков крайне редко идет на исправления редактора и только в тех случаях, когда это совпадет с его внутренними убеждениями. При этом он не переделывает текст, а сокращает места, на которые редактор обращает внимание и изъятие которых не меняет общего смысла и стилистики произведения. Имея исправленный и не правленный вариант повести, М. А. Булгаков все равно предпочитает дать на рецензирование Л. Б. Каменеву (который в то время был членом политбюро ЦК партии и председателем Моссовета) первую машинопись «Собачьего сердца» без правки. Впрочем, в отдельных случаях, когда редактор

указывал писателю на не очень удачные эпитеты или определения, М. А. Булгаков соглашался и заменял их другими.

Понять причины самых разных по характеру исправлений (цензурно-редакторских, стилистических, либо уточняющих ту или иную сюжетную линию и т. п.) можно, лишь учитывая тот факт, что М. А. Булгаков с самого начала творческой работы тщательно продумывал не только контуры сюжета, композиции, взаимоотношений персонажей, но и текст произведения. Этим и объясняется твердость, неуступчивость писателя по отношению к замечаниям редакторов, цензоров к его тексту. Он мог пойти на известный компромисс, касающийся исправления отдельных, не принципиальных для него моментов, но был непреклонным, когда редакторско-цензорская рука замахивалась на то, что не могло быть изменено, ибо могло внести коррозию в содержание произведения, в его философию и смысл. Внешнюю, сюжетную линию, композицию М. А. Булгаков соглашался немного изменить, если это не разрушало внутреннее содержание замысла, идеологию и мировоззрение, переданные в произведении. Примечательно, что в период, когда была написана повесть «Собачье сердце», М. А. Булгаков переделывает роман «Белая гвардия» в пьесу «Дни Турбиных». Алексей Турбин становится не врачом, а военным, который по ходу действия пьесы погибает. От многого писателю пришлось отказаться, но первоначальные замысел и мотив ответственности интеллигенции за судьбу России остались без изменения. Ключевые сцены в пьесе, которые были необходимы для передачи его мироощущения, М. А. Булгаков, несмотря на предложения Московского Художественного театра, отказывался исключать из текста. В письме от 4 июня 1926 г. в Совет и дирекцию МХАТа М. А. Булгаков пишет: «...сим имею честь известить о том, что я не согласен на удаление Петлюровской сцены из пьесы моей «Белая гвардия». <...> В случае, если Театр с изложенным в этом письме не согласится, прошу пьесу «Белая гвардия» снять в срочном порядке» [Булгаков 1997: 144].

Похожая ситуация повторялась со всеми произведениями автора, где в текст вмешивались редакторы, режиссеры, возможные соавторы. Как известно, в пьесе «Последние дни» М. А. Булгаков не уступил В. В. Вересаеву в принципиальных для него вещах: ведь главное, для чего писалась пьеса, — показать взаимоотношения писателя и власти, которые в ту пору волновали М. А. Булгакова. Он резко возражает В. В. Вересаеву: «...Я в свою очередь Ваш образ Дантеса считаю сценически невозможным... Дело идет о жизни Пушкина в этой пьесе. Если ему дать несерьезных партнеров, это Пушкина унижит». Конфликт на творческой почве привел к тому, что В. В. Вересаев снял свою фамилию с пьесы. Но если бы В. В. Вересаев был не соавтором и поставщиком исторического материала, а выступал редактором или режиссером, М. А. Булгаков, так же как и в других случаях, вряд ли пошел на уступки и скорее бы вообще отказался от постановки пьесы, чем согласился бы вносить в нее исправления. Показательна в этом отношении сценическая история «Мольера». М. А. Булгаков отказался внести по просьбе К. С. Станиславского исправления, которые, как он писал, «нарушают мой художественный замысел и ведут к сочинению какой-то новой пьесы, которую я писать не могу, так как в корне с нею не согласен» [Булгаков 1997: 368].

Сравнительно-текстологический анализ машинописей «Собачьего сердца» позволяет говорить, что в тех случаях, когда редакторские предложения переделать текст касались внутренней структуры произведения, его философско-художественного содержания, изменения замысла, М. А. Булгаков был непреклонен.

«Собачье сердце» позволяет выявить еще одну очень важную особенность творческой работы М. А. Булгакова. У каждого писателя есть свое отношение к уже написанному и напечатанному произведению, когда по прошествии времени он возвращается и перечитывает ранее им созданное. Л. Н. Толстой, например, любой свой опубликованный и неопубликованный текст называл «подмалевкой» [см.: Великанова 2005: 171–195]. Характерным для него было то, что,

возвращаясь к своему тексту, он не мог «не марать», не переделывать ранее написанное произведение в зависимости от новых творческих замыслов и с учетом сложившихся к тому времени новых художественных принципов и представлений. Так, спустя четыре года после написания «Войны и мира» Л. Н. Толстой создает третью редакцию, в которой изменяет композицию, и все философские и исторические размышления изымает из текста и выносит их как самостоятельную статью в конец романа. Помимо этого Л. Н. Толстой все французские тексты заменяет русскими и производит стилистическую правку.

Интересно, как ведет себя М. А. Булгаков, будучи уже известным писателем, работающим над романом «Мастер и Маргарита», когда возвращается к тексту «Собачьего сердца» спустя десять лет. 12 июля 1937 г. Е. С. Булгакова записала в дневник: «...Вечером у Вильямсов. М. А. прочитал половину повести своей “Собачье сердце”. Острая, яркая сатира. М. А. говорит, что она грубая» [НИОР РГБ. Ф. 562. К. 28. Ед. хр. 25]. И, несмотря на это позднее заявление о «грубой сатире», М. А. Булгаков, создавая в середине 1930-х гг. на основе первой машинописи третий вариант текста повести «Собачье сердце», не вносит никаких существенных изменений, меняющих художественные принципы повествования. Более того, он не делает, хотя и мог, никаких больших стилистических исправлений, а вносит лишь небольшие поправки, устраняет неточности, которые не были замечены им при первых прочтениях.

Третья машинопись «Собачьего сердца», зафиксировавшая последний по времени этап творческой работы автора над текстом произведения, показала отношение М. А. Булгакова к ранее написанным произведениям, которые он считал завершенными. Третий вариант повести указывает, что, возвращаясь спустя десять лет к ранее написанному «Собачьему сердцу», М. А. Булгаков не перерабатывает и не создает на его основе новую редакцию, а оставляет текст в том виде, в каком бы он мог быть опубликован в альманахе «Недра», устраняя лишь опечатки или маленькие несоответствия.

Как и в 1925 г., М. А. Булгаков не отреагировал на замечания редактора Н. С. Ангарского-Клестова и не внес в текст никаких исправлений, которые бы разрушили первоначальный творческий замысел и заложенные в нем мировоззрения писателя, так и спустя десять лет он не сделал в тексте никаких исправлений, которые бы нарушили их. Это свидетельство волеизъявления автора, выраженное в «Собачьем сердце», характеризует работу писателя над своими текстами на протяжении всей жизни, включая и неопубликованные произведения.

Существенным, часто ведущим к разногласиям текстологов вопросом является правка вдовы писателя. Е. С. Булгакова после смерти мужа перепечатала все его произведения и практически во всех них есть ее либо корректорская, либо редакторская правка. Впрочем, это нередкий случай в литературе, когда жены писателей (например, С. А. Толстая или А. Г. Достоевская) становились первыми слушателями, переписчиками, а иногда и редакторами произведений мужей. В тексте первой машинописи «Собачьего сердца» Е. С. Булгакова после смерти автора черной шариковой ручкой, скорее всего в 1960-х г., внесла около 40 исправлений: из них 10 пунктуационных, исправила 16 опечаток, одну грамматическую ошибку, «восстановила» пять плохо пропечатанных букв и сделала пять стилистических и смысловых исправлений. Как показал анализ первой машинописи «Собачьего сердца», нужно уметь отличать правку Е. С. Булгаковой, сделанную под диктовку автора, от правки, сделанной уже после смерти автора во время перепечатывания произведений [подробнее см.: Тюрина 2009: 101–115]. Исправления в тексте «Собачьего сердца» Е. С. Булгакова делала на основе смысла и контекста. Само собой разумеется, что она очень хорошо знала произведения М. А. Булгакова, и ряд ее исправлений, конечно, является важным материалом для текстологов. Но при этом не следует упускать из виду, что научная текстология требует всегда обоснования при практическом решении вопроса о тех или иных поправках.

Анализ научно-справочного аппарата собраний сочинений М. А. Булгакова, подготовленных известными булгаковедами за последние четверть века: Л. М. Яновской (2 тома. Киев: Дніпро, 1989), В. В. Гудковой (5 томов. М.: Художественная литература, 1989), Э. Проффер (10 томов. Анн Арбор: Ардис, 1982), Б. С. Мягковым (2 тома. М.: Рипол-классик, 1997), В. И. Лосевым (8 томов. СПб.: Азбука-классика, 2002), В. В. Петелиным (8 томов. М.: Центрполиграф, 2004) позволяют сделать следующие выводы. Наряду с большим фактическим материалом, который содержится в этих комментариях, в них есть определенные недостатки. Указание на них можно свести к следующим ключевым моментам.

Все эти издания не содержат свода вариантов текстов произведений. Еще одной серьезной проблемой является комментирование текстов М. А. Булгакова. «Принимаясь за комментарии, надо точно знать, для кого или для чего этот комментарий делается... Самое важное в комментарии — это самое трудное место в литературном произведении. Поэтому дать комментарий к тому, что не было до сих пор правильно понято, что сейчас понимается иначе читателем, чем понималось автором или его читателями-современниками, — задача почетная, превращающая комментарий в исследование» [Лихачев 2001: 529.]

На сегодняшний день различными учеными прокомментирована большая часть сложных и непонятных читателю моментов текста, однако у исследователей нет единства подхода к отбору и освещению объектов комментирования. В тексте повести «Собачье сердце» еще остались такие места, которые следует объяснить современному, пусть даже самому подготовленному читателю. К ним, например, относится «прекращать спанье на полатах», «съезди к Мюру», «торговцы с Сухаревки» и др.

Результаты работы и текстологические решения, принятые разными булгаковедами, занимавшимися подготовкой собраний сочинений М. А. Булгакова, к сожалению, далеко не всегда выгля-

дят убедительными. Из шести вышеуказанных изданий наиболее тщательно и научно подготовленным является собрание сочинений в пяти томах, выпущенное издательством «Художественная литература», в этом издании текст повести «Собачье сердце» подготовлен В. В. Гудковой. В качестве основного источника текста здесь выбрана третья машинопись «Собачьего сердца», научно-справочный аппарат издания содержит специальную статью о творческой истории «Собачьего сердца», дана история текста повести, прокомментированы основные исторические реалии, и в отличие от многих других изданий есть текстологические комментарии.

Подводя итог всему вышесказанному, следует отметить, что в отношении «Собачьего сердца» и всех других произведений писателя, необходимо провести новую текстологическую подготовку всех текстов. Дать читателю подлинно булгаковские тексты, в которых устранены вмешательства в текст третьих лиц, в том числе вдовы писателя, исправлены опечатки, сохранена авторская автография и пунктуация, влияющая на смысл произведения и т. д. Текст, соответствующий последней творческой воле писателя, должен быть сопровожден полным сводом вариантов, которые ранее не воспроизводились. Внимательно изучен должен быть и первый слой посмертных публикаций. Подготовленные тексты необходимо сопроводить текстологической преамбулой, развернутым историко-литературным, реальным и текстологическим комментариями.

СОКРАЩЕНИЯ

Булгаков 1997 — *Булгаков М. А. Дневник. Письма. 1914–1940.* М., 1997.

Великанова 2005 — *Великанова Н. Третья редакция «Войны и мира» Льва Толстого: последняя воля автора // Русистика.* Русский

язык и литература. Сеул, 2005. № 19. С. 171–195.

Лихачев 2001 — *Лихачев Д. С.* Текстология на материале русской литературы X–XVII вв. 3-е изд. СПб., 2001. С. 529.

НИОР РГБ — Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки.

Тюрина 2008 — *Тюрина Е. А.* О текстологических проблемах повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» // Творчество В. В. Маяковского в начале XXI века: Новые задачи и пути исследования. М., 2008. С. 476–509.

Тюрина 2009 — *Тюрина Е. А.* О некоторых эдиционно-текстологических проблемах повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» // Текстологический временник. Русская литература XX века: актуальные вопросы текстологии и источниковедения. М., 2009. С. 101–115.

СОДЕРЖАНИЕ

Андрей Сухоручкин

Текстология и язык первопечатного Часослова.....5

Ольга Кузнецова

К проблеме авторского стиля в русской поэзии XVII века.....10

Светлана Степина

«Письмо русского путешественника из Варны» («Первое письмо из Болгарии») В. Г. Теплякова: опыт комментирования.....23

Андрей Федотов

«Эти мнимые книги»: цензурный проект А. В. Никитенко 1841 г. и журнал «Репертуар и Пантеон».....37

Кирилл Зубков

Неопубликованная порнографическая повесть А. Ф. Писемского.....47

Богдан Цымбал

К истории первого издания «Народних оповідань» Марко Вовчок.....55

Юлия Красносельская

«Детство» как «роман»: об идеологическом подтексте жанрового обозначения дебютного сочинения Л. Н.65

Анастасия Сысоева

Письма З. Н. Гиппиус З. А. Венгеровой и Н. М. Минскому. Проблема датировки.....81

Елена Глуховская

Этапы становления «Stigmata» Эллиса как книги стихов: допечатная подготовка.....89

Содержание

Павел Успенский

Об одном футуристическом стихотворении
Б. Лившица (сонет-акrostих «Матери»).....97

Мария Канатова

Блоковско-фетовский пласт в первой книге
стихов Б. Пастернака «Близнец в тучах».....109

Светлана Серегина

О возможных источниках поэмы «Песнь Солнценосца» и стихотворения «Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...» Н. Клюева: лекции А. Белого «Жезл Аарона (О слове в поэзии)», «Александрийский период и мы в освещении проблемы “Восток или Запад”» и «Творчество мира».....120

Николай Поселягин

Проблемы научного издания и комментирования
текстов «поэзии из народа» XIX—XX вв.132

Франческа Лаицарин

«Пока судьба не привела нас на Моховую, 36»: неофициальный ежегодник издательства «Всемирная литература» как летопись петроградского литературного быта 20-х годов.....143

Алессандро Фарсетти

Новые данные о сборнике рассказов
И. А. Аксенова «Любовь сегодня».....158

Елена Тюрина

О текстологических принципах подготовки академического собрания сочинений М. А. Булгакова на примере повести «Собачье сердце».....169

Научное издание

Текстология и историко-литературный процесс
I Международная конференция молодых исследователей

Сборник статей

Редакторы: *Л. А. Новицкас, А. Н. Першкина,*
П. Ф. Успенский, А. С. Федотов

Отпечатано с готовых оригинал-макетов

Подписано в печать 27.02.2013
Формат 60×90 1/16. Усл. печ. л. 11,5. Тираж 150 экз.
Заказ № 2702-10111. Гарнитура Minion Pro.
Бумага офсетная 80 г/м². Ризография.

Издательско-производственная компания «Лидер»
123308, г. Москва, ул. Зорге, д. 6