

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

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

Сборник статей

Москва
2016

УДК 80/82(082)

ББК 81/84я43

Т 30

Т 30 Текстология и историко-литературный процесс: IV Международная конференция молодых исследователей (Москва, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, филологический факультет, 19—20 марта 2015 г.): Сборник статей / Под ред. А. О. Бурцевой, Ю. И. Красносельской, Л. А. Новицкас, А. Н. Першкиной, А. С. Федотова. М.: Буки Веди, 2016. — 204 с.

ISBN 978-5-4465-0990-4

В настоящий сборник вошли работы участников IV Международной конференции «Текстология и историко-литературный процесс», состоявшейся 19—20 марта 2015 г. на филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова. Содержащиеся в книге статьи посвящены вопросам текстологии, истории литературы и древнерусской книжности.

УДК 80/82(082)

ББК 81/84я43

© Авторы, 2016

ISBN 978-5-4465-0990-4



9 785446 509904 >

ОТ РЕДАКТОРОВ

Четвертый выпуск сборника «Текстология и историко-литературный процесс» составлен из работ участников одноименной международной конференции, состоявшейся на филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова 19—20 марта 2015 г. Авторы сборника представляют научно-исследовательские и музейные центры Москвы, Санкт-Петербурга, Тарту (Эстония), Венеции (Италия). Впервые в истории издания публикуются работы молодых ученых из Новосибирска и Торонто (Канада).

Как и предшествующие выпуски, этот посвящен самым разнообразным научным проблемам. По традиции книжка открывается работами о древней словесности. Две работы выполнены на материале русской и английской поэзии XVII в. В той части сборника, которая посвящена литературе XIX в., выделяется блок статей об О. И. Сенковском. Укажем также, что из шести статей о девятнадцатом столетии в четырех говорится о деятельности литераторов второго ряда, периферийных по отношению к литературному канону (помимо Сенковского это А. Ф. Вельтман, анонимный автор «Десяти дней на Босфоре»). Этот факт кажется нам симптоматичным и отражающим общие тенденции в науке о литературе.

В заключительной части книжки собраны статьи о русской литературе XX в. Две работы о переводах П. Верлена и Л. Стерна продолжают серию публикаций по переводоведению и истории переводов на русский язык, начатую в предшествующих выпусках сборника «Текстология и историко-литературный процесс».

Впервые героями издания стали П. Верлен, Л. Стерн, Н. Г. Чернышевский, Е. А. Ган, И. В. Бахтерев и мн. др.

Методологический ракурс, выбранный нами еще тогда, когда мы только задумывались об организации конференции и издании периодического сборника, продолжает доказывать свою продуктивность. Как и прежде, значительная часть статей выполнена на стыке историко-литературных, текстологических и лингвистических дисциплин. В настоящем выпуске предпринята попытка проблематизировать сами границы текстологии, выявить ее перспективы в работе с авангардной поэзией.

Конференция и сборник продолжают сочетать идею преемственности с идеей постоянного обновления. Поэтому для нас одинаково отрадно видеть среди докладчиков и авторов уже хорошо знакомых и зарекомендовавших себя исследователей и тех, кто делает первые шаги в гуманитарной науке.

В работе над книгой в этом году большую помощь нам оказали Алла Бурцева, Юлия Красносельская и Елизавета Чумаченко. Как и ранее, макет книги подготовил Алексей Лейбов. Выражаем им нашу признательность.

Благодарим А. С. Бодрову и К. Ю. Зубкова — специальных гостей конференции, — выступивших с лекцией на тему «Автор, редактор и цензор в русской периодике середины XIX века (из истории журнала “Москвитянин”)». Оба исследователя ранее выступали на конференции в качестве докладчиков. Нам приятно думать, что у «Текстологии» уже есть своя «история».

Неизменную поддержку нашим начинаниям оказывают профессоры Г. В. Зыкова и М. С. Макеев. Считаю приятным долгом поблагодарить их. Спасибо филологическому факультету Московского университета, в благожелательной и свободной атмосфере которого родился и осуществился наш замысел.

*Любовь Новицкас,
Анастасия Першкина,
Андрей Федотов*

Фрагменты бесед Василия Великого в Изборнике 1076 г.

В науке уже утвердилось мнение, что Изборник 1076 г. (далее — И76)¹, как и его отдаленный предшественник — «Княжий Изборник» (далее — КИ), реконструированный У. Р. Федером [см.: Федер 2008]² на основе родственных древнему киевскому списку манускриптов, — относится к числу памятников, составленных преимущественно из готовых славянских переводов. Не являются в этом отношении исключением и находящиеся в И76 отрывки из гомилий Василия Великого. Ниже будут изложены новые сведения об истории текста этих отрывков, имевших, впрочем, весьма различную судьбу.

1

Извлечения из 14-й беседы великого каппадокийца («На упивающихся», СРГ 2858; греческий текст см.: РГ 31: 444—464) включены в компиляцию, озаглавленную «Пророка Иоила о пьянстве» (И76, § 1089—1105). Однако попали они сюда не напрямую из гомилии Василия Великого³. Фрагменты той же беседы, которые пересекаются со статьей, приписанной Иоилу, встречаются в двух статьях Пролога (далее — Пр) — 24 мая

¹ Цит. по: Изборник 1076 года: В 2 т. М., 2009. Т. 1.

² В настоящее время реконструкция Федером устарела, прежде всего, в результате того, что М. С. Мушинская обнаружила сербские рукописи XIV в., которые запечатлели более ранний этап развития КИ, чем списки, положенные Федером в основу реконструкции. Наблюдения над этими и другими новыми списками, а также переосмысление рукописной традиции И76 и всей его литературной предыстории вскоре будут доступны читателю в книге Мушинской «Текстология и язык Изборника 1076 года», с которой автор любезно позволил мне познакомиться в рукописи.

³ Относительно полный ее перевод был недавно обнаружен и опубликован по рукописи РНБ. Софийское собр. № 1285. XV в. в книге: Антология памятников литературы домонгольского периода в рукописи XV века. Софийский сборник. М.; СПб., 2013. С. 22, 48, 230—236.

и 27 июня⁴, но и они не оказали влияния на И76. Как продемонстрировали М. С. Мушинская и Д. М. Буланин, общий источник проложных статей и компиляция в И76 восходят к единому архетипу, место которого в текстологии И76 остается неясным [см.: Мушинская 2012: 113—115; Буланин 2014: 518—525]. От внимания исследователей ускользнул, однако, тот факт, что аналогичная компиляция встречается в сборнике «Златая цепь» (далее — ЗЦ) 2-й группы III типа⁵. М. С. Крутова отметила данную параллель с И76 [см.: Крутова 1990: 24—26]. Текст сохранился в рукописях XVI—XIX вв., однако ЗЦ этой группы известна с XV в. (старший список — ГИМ. Собр. Уварова. № 740. XV в. 4° — дефектен)⁶. В ЗЦ компиляция озаглавлена несколько иначе, чем в И76: «Слово святаго пророка Иоиля от книги глаголемья Пчелы, о пианьстве». Но эта ссылка значит, видимо, только то, что в ближайшем протографе ЗЦ статья была приписана к «Пчеле»⁷.

По объему фрагмент Василия Великого в ЗЦ совпадает с И76 и Пр (И76, § 1089—1096). Текст ЗЦ ближе к И76, но несколько полнее и поддерживает чтения Пр (иногда с мелкими индивидуальными отклонениями), исправленные или утраченные в И76: **пїаньство всакомѹ злѹ мѣти. а добродѣтели сѹпротивїе**⁸ (И76: пропущено); **глава оубо в рамѹ право пребывати не могѹщи. сѣмо и швамо прекланѣтсѹ** (И76: **глава оубо правѣ прѣбывати не можетъ: сѣмо и овамо прѣкланѹштисѹ на рамѣ**); **сїнове**

⁴ Опубликованы в статье: Жуковская Л. П. Повторяющиеся статьи Пролога как лингвистический источник // История русского языка и лингвистическое источниковедение. М., 1987. С. 98—108.

⁵ Классификация М. С. Крутовой.

⁶ Далее цит. по старшей полной рукописи указанной группы: БАН. Собр. Н. К. Никольского. № 13. Середина XVI в. Л. 342 об.—344. Ее текст был сверен со списком РГБ. Ф. 98 (Собр. Е. Е. Егорова). № 1015. Начало XIX в. Л. 151 об.—153 (далее — Егор).

⁷ Также вероятно, что статья входила в состав другой компиляции, усвоившей имя «Пчелы». Например, на л. 1 сборника ГИМ. Собр. Барсова. № 1395. XV в. стоит заглавие «Пчела», хотя находящийся под ним текст включает лишь отдельные цитаты из переводного памятника.

⁸ Егор: **сѹпротивникѹ**.

.....
(И76: съни); **у҃та҃гчлѡ**^т (И76: **от҃а҃гъчива҃жтъ**); **красенъ сынъ тѣло**^а
(И76: **оупивъса оутѡми тѣло**); **на торжищи**^х (И76: **на оулицѡхъ**);
маловременна⁹ **смѣртъ** (И76: **въ мало дѣни даюшти животъ а въ**
бързѣ даюшти смѣртъ).

Но даже если допустить, что составитель ЗЦ пользовался Прологом, он в то же время располагал и другим, неизвестным нам источником. Здесь встречаются чтения, восходящие к полному переводу (далее — Соф) и утраченные как в Пр, так и в И76: **влънащюса** (И76: **водьнашт҃жса**; Пр: **мѣтащюса**); **позѣваю**^т (И76: **позѣють**; Пр: пропущено); **оумленъ позоръ**¹⁰ (И76: **жалость и позоръ**; Пр: **недобръ позоръ**).

За текстом, совпадающим с И76 и Пр, в ЗЦ следует в качестве продолжения статьи Псевдо-Иоила выписка из 5-й главы Пандектов Антиоха (далее — ПА; фрагменты 5: 1—4, 20—21¹¹), а точнее, из той ее редакции, что встречается в проложной статье 7 октября. Между тем, по наблюдениям Мушинской, в И76 попали фрагменты 5: 15—21 ПА (в сильно сокращенном виде). В ЗЦ есть только одно изречение из ПА, общее с И76 — 5: 20—21. Это цитата Лк. 21: 34; цитата же Иоил. 1: 5, которая, по предположению Буланина, послужила источником заголовка статьи И76 [см.: Буланin 2014: 519], здесь отсутствует.

Таким образом, материал ЗЦ хотя и не дает ответа на вопрос, при каких обстоятельствах имя пророка Иоила попало в заглавие компиляции, но позволяет утверждать, что в антиграфе этой части И76 оно уже имелось¹².

⁹ Егор: **мѣти временна** (sic!).

¹⁰ Соф: **оумлено видѣнье**.

¹¹ По нумерации издания: *Popovski J. The Pandects of Antiochus: Slavic Text in Transcription // Полата књигописъная. № 23—24. Amsterdam, 1989. P. 14.*

¹² Слово «пророка Иоила» в ЗЦ соседствует с двумя статьями на близкие темы: 1) «Слово святого Василия о благодарении» (л. 149 об.), выписка из подлинной 5-й беседы святого отца («На мученицу Иулиту»), в более полном виде представленная в И76, а в ЗЦ соответствующая его § 1083—1085; 2) «Слово святого Василия о объядении» (л. 149 об.—151), 4-я глава ПА в сокращенной редакции, встречающейся в Прологе под 6 октября [см.: Прокопенко 2010: 192]. Можно было бы допустить, что все три статьи восходят к общему источнику

Следует отметить, что ЗЦ, поднимая верхнюю границу активной рукописной традиции одного из текстов-предшественников И76 до XIX в., представляет хороший пример удивительной живучести древнейших славянских компиляций.

2

Другая статья И76, о которой пойдет речь, «Святааго Василиа о благопохвалении» (§ 1083—1088), является извлечением из 5-й беседы св. Василия («На память мученицы Иулиты», CPG 2849; греческий текст см.: PG 31: 237—261). Она присутствовала уже в КИ. Как было недавно установлено Мушинской, ближайший к греческому оригиналу (и к архетипу И76) текст содер­жится в сербских списках КИ XIV в.: НБС. Рс 26 (л. 312 об.—313)¹³ и ГИМ. Воскресенское собр. № 115-бум. (л. 212—213). По объему он совпадает с подлинником. В списках РГБ. Ф. 304.I (Собр. Троице-Сергиевой лавры). № 757. XV в. (л. 178 об.—179 об.) и РНБ. Основное собрание рукописной книги. № Q.I.1012. XVI в. (л. 77 об.—78)¹⁴, представляющих следующий этап развития КИ, уже сделаны сокращения и вставлена фраза, соответствующая § 1088 И76. В общем протографе остальных рукописей, среди которых и И76, сокращения были продолжены.

(предшественнику И76), но такому предположению противоречит особое заглавие слова «пророка Иоиля» (с указанием на иной источник — «Пчелу»). Таким образом, мы имеем основания видеть здесь собственное творчество составителя ЗЦ, который мог, в частности, скомпилировать отрывки из Василия Великого с фрагментами ПА независимо от И76.

¹³ Сердечно благодарю М. С. Мушинскую за фотоснимки этой рукописи.

¹⁴ Эта любопытная рукопись из бывшего собрания П. Д. Богданова, ныне хранящегося в ОСПК [описание см.: Бычков 1891: 101—108] представляет собой отрывок (97 л.) сборника, не имеющий ни начала, ни конца. Составитель сборника (или его протографа) располагал двумя списками КИ (один из них был подобен по составу РГБ. Ф. 310 (В. М. Ундольского). № 570, XVI в., а другой — РГБ. Ф. 304.I (Собр. Троице-Сергиевой лавры). № 757), а также Минейным Изборником [о нем см.: Буланин 1991: 124—137], откуда заимствовал «Энхиридион» Эпиктета и несколько статей Максима Исповедника. О рукописях Унд-570 и Тр-757 подробнее можно прочитать в готовящейся к печати работе Мушинской.

Теперь мы имеем возможность сопоставить текст отрывка из 5-й беседы с полным ее переводом, сохранившимся в составе уникального сборника XVI в. ГИМ. Собр. Уварова. № 357. 4^о (далее — Увар-357)¹⁵. Эта рукопись до сих пор не становилась объектом пристального внимания исследователей. Хотя в свое время ее упоминал А. С. Архангельский [см.: Архангельский 1888: 35—36], сравнительно недавно А. А. Турилов констатировал ее неизученность [см.: Турилов 2004: 149]. Не имея здесь возможности подробно проанализировать манускрипт, приведем наиболее значимые для настоящей работы сведения.

Всего в уваровском сборнике содержится девять гомилий Василия Великого — как подлинных, так и приписанных ему еще в греческой традиции (по общепринятой нумерации — 27, 13, 16, 29, 18, 17, 5, 3, 2)¹⁶ — в древних переводах. Сохранилась старая кириллическая нумерация листов: **Г** (на л. 56) и **ГЛД** (на л. 90 — последнем в сборнике). Каждая из гомилий составляет в рукописи главу. Их счет начинается с двойки. Утраченная первая глава не могла принадлежать Василию Великому: его имя стоит в заголовке беседы 27, в остальных заголовках — «Того же». Очевидно, сборник представляет собой конец гораздо большей рукописи, где первая глава была очень обширной (и занимала 244 л.)¹⁷. Какой-то книжник или собиратель отделил от манускрипта слова Василия Великого, в которых с полным основанием усмотрел раритет.

Примечательно, что по меньшей мере шесть из перечисленных девяти гомилий встречаются в других переводах или редакциях:

¹⁵ Описание см.: Леонид 1893: 120—121.

¹⁶ О последних двух беседах Турилов пишет, что авторство их не установлено, однако это подлинные творения св. Василия. В сборнике они представлены без оригинальных заглавий, в качестве слов в понедельник и среду Сырной недели (что соответствует указаниям Постной Триоди).

¹⁷ Впрочем, возможен и другой вариант: перед словами св. Василия было помещено не одно произведение, а больше. Тогда номер 1 был присвоен последнему из них, а начальная часть рукописи нумерации глав не имела.

1) 27-я, на Рождество Христово (в другом переводе помещается в четырёх минеях, в частности в Великих Минеях Четых под 25 декабря [см.: ВМЧ 1912: 2289—2301]);

2) 13-я, «побудительная к принятию св. Крещения» (южнославянский перевод относится к XIV в.);

3) 18-я, на память св. мч. Гордия (в Великих Минеях Четых — без имени автора под 3 января [см.: ВМЧ 1910: 142—158]);

4) 17-я (считается неподлинной), на память св. мч. Варлаама (другой перевод приписывается Максиму Греку [см.: Буланин 1984: 183]);

5—6) 3-я, на слова «Внемли себе», и 2-я, вторая о посте (обе встречаются при южнославянском переводе «Аскетикона» XIV в., например, РГБ. Ф. 304.I (Собр. Троице-Сергиевой лавры). № 129. Л. 186, 197).

В Увар-357 все шесть бесед читаются в более ранних славянских версиях. Одной из задач исследования творений Василия Великого в славянской традиции должно стать сопоставление переводов этих гомилий. Предварительно можно заметить, что по крайней мере часть из новых переводов использует старые переводы, представленные в уваровском сборнике (беседы 2, 3, 18).

Приведем избранный лексический материал Увар-357, подтверждающий раннее происхождение перевода, по возможности, с указанием листов: **ДОБЛЬ/ДОБЛИ** и производные (л. 42, 49 об. и др.), **КАПЬ** εἰκών 'образ [Бога Отца в Сыне]' (л. 1), **ЛЮЖАНИНЪ** δημότης 'простой человек' (л. 20 об.), **НЕОУКЪ** ἀδάμαστος (л. 12) и **НЕОУКЫИ** ἀπειθής 'необузданный, необъезженный' (л. 70 об.), **ОБЛАСТВО** (***ОБЛАЗСТВО**) εὐτραπέλια (л. 41)¹⁸, **ОБЛОГЪ** περίβολος 'ограда' (л. 84 об.), **ОЛЪ** σίκερα (л. 87), **ОЛОВНИЦА** μόλυβ(δ)ίς 'плеть со свинцовым шаром на конце'¹⁹ (л. 43 об.), **ПОЗОРАТАИ** θεατής 'зритель' (л. 1 и др.), **ПОЛЦАТИСА** καταλήγνυμι 'развешиваться, натягиваться [о сетях]' (л. 67 об.), **ПОСАГЪ** γάμος 'брак' (л. 3 об.), **СКВАРА** κνίσσα 'запах от сжигаемой жертвы'

¹⁸ В другой редакции: **ИГРА** [см.: ВМЧ 1910: 148].

¹⁹ Ср. в Словаре древнерусского языка (XI—XIV вв.) (М., 2009. Т. 6. С. 145): 'свинцовый прут'.

(л. 40 об.), **трьвище** (л. 6 и др.), **храбрь** (л. 49 об. и др.), **шарь** **хрѡца** ‘краска’ (л. 52 об.).

Встречается немало гапаксов, например: **ДОВЛЕХИТРЫН** ἀριστοτέλης (л. 57), **ДОВОРОУЧЬСТВЕНИН** εὐπατρίδης (л. 62 об.), **КОНЕКЪРМЪЦЬ** ἰπλοτρόφος (л. 63), **ПОЧЪРНИТИСА** ‘συμμελανειμονεῖν ‘носить черные одежды’ (л. 69 об.) (гапакс и в греческой письменности), **СВИБЛАННИЕ** ψέλλιμα ‘косноязычие’ (л. 52).

Представляет несомненный интерес употребление слова **распало** ‘крест’ в слове на мч. Гордия (в другой редакции заменено на **кръсть**), зафиксированное, кажется, единожды — в переводе книги «Прение Иакова новокрещенного с иудеями» («Иаков Жидовин») ²⁰. Нередки в рукописи такие древние черты, как препозиция **са**, нестяженные формы прилагательных, супин (**придоша видѣтъ** (л. 6 об.)), и т. д.

Не приходится сомневаться в том, что перевод не только 5-й, но и большинства других бесед из Увар-357, принадлежит к «золотому веку» болгарской письменности. Некоторое исключение как будто составляет 3-я беседа (на «Внимай себе»). Здесь встречаются лексемы, имеющие, как считается, русское происхождение. Так, в рукописи употреблено **съклатити** πικτεῖω ‘драться кулаками, заниматься кулачным боем’ (л. 74 об.). Здесь слово употребляется в переносном смысле; в другой редакции оно заменено — очевидно, без сверки с оригиналом — на **трѣждатиса** [РГБ. Ф. 304.1 (Собр. Троице-Сергиевой лавры). № 129. Л. 188 об.], ранее отмечено единственный раз в старшем переводе Жития Андрея Юродивого как перевод κλύζω [см.: Молдован 2000: 90]. Другим примером может служить слово **скалы** ‘чаша весов’ — в тексте использовано в форме винительного падежа единственного числа **скальвѣ** (***скальвьѣ**). Оно признается древнерусским заимствованием из германских языков [см.: Молдован 2000: 98; Пичхадзе 2011: 87]. Написания **верно** (л. 76), **вервью** ‘бровью’ (л. 80 об.) также имеют русское происхождение.

²⁰ Этот перевод имеет, по-видимому, древнеболгарское происхождение [см.: Пересветов-Мурат 2008: 49].

Надеюсь, что уваровский сборник в дальнейшем привлечет внимание лингвистов, исследования которых позволят определить, все ли находящиеся в рукописи переводы сделаны одновременно или перед нами коллекция разновременных текстов, заботливо собранных позднейшим книжником.

Ниже публикуется извлечение из 5-й беседы Василия Великого по полному переводу из уваровского сборника [см.: Увар-357: 53—64 об., 69—72²¹] в сравнении со списком КИ наиболее архаичного вида. Из разночтений других списков (использовано, в частности, издание И76) отмечаются только восходящие к архетипу КИ (РГБ. Ф. 304.I (Собр. Троице-Сергиевой лавры). № 757 = Тр; РНБ. ОСРК. № Q.I.1012 = Бг); в случае совпадения чтений шифры рукописей не указываются. Для наглядности также приводится соответствующая статья И76, представляющая собой окончательную стадию развития текста.

<p>Сѣда на трапезѣ молиса. приносѣ хлѣбъ давшемѹ <u>бл҃гѣ исполни</u> виномѹ <u>немош҃ь телеснѹю оутвержаѣ.</u> поминан подавшаго ти дарѹ. на веселіе ср҃ца и оутѣхѹ <u>недѣгомѹ.</u> <u>минѹ</u> ли потреба брашенѹ. памѣть оубо <u>бл҃годѣтелѣ</u> да не <u>премѣнитѣ.</u> въ ризѹ <u>вблѣчѣса</u> бл҃го дарѣи давшемѹ въ <u>ризѹ</u> <u>вблѣчѣса</u> възрѣсти къ бѹ любови. иже и зимѣ и лѣтѣ <u>подобнаѣ</u> на <u>удѣланіѣ</u> <u>подасть.</u> и <u>животѣ</u> нашѣ съблюдающѣ. и <u>нелѣпоѣ</u> наше покрывающѣ. сконча ли са днѣ <u>бл҃годарствіи.</u> санце оубо на^а на слѣ^а въ^а дневны^а дѣлѣ <u>подавшю.</u> иже иже <u>подавшѹ</u> просвѣщати ношѣ. и прочимѹ потреба^а иже въ житіи слѣжити. ношѣ и инымъ вины мѣтвы да <u>исходатитѣ.</u> егда възриши на нѣво. и на звѣз^аныѣ <u>възникнешѣ</u> доброты моли са <u>вѣцѣ</u> <u>видимы.</u> и покланѣса <u>доблѣхитроумѹ</u> бѹ. иже мѣрѣстною всѣ сътвори. егда видиши <u>всако ѣство</u> животны^а. сномѹ <u>удержимо.</u></p>	<p>Сѣго <u>вѣда</u> <u>василіѣ</u> <u>в бл҃годареніи</u> <u>сѣде</u> на трапезѣ <u>мѣнсе</u> и приносѣ хлѣбъ къ оустомѣ. давшом дарѹ <u>бл҃годарствіе</u> <u>вснлаіе.</u>¹ виномѹ <u>немошнѣо</u> <u>тѣло силно</u> <u>творѣ.</u> помни² давшѣаго ти дарѹ на весіе ср҃цоу. и оутѣхоу <u>волазни.</u> <u>прѣнде</u> ли потреба <u>брашнаѣ</u>³ нь памѣтѣ <u>бл҃го тнаѣ</u> да не <u>поѣходитѣ.</u> въ ризоу <u>вблѣчѣсе.</u> бл҃годари давшѣаго. въ <u>котниоу</u> <u>удѣчѣвѣсе.</u> възрѣсти <u>таже</u> къ <u>вгоу</u> <u>любви.</u> иже зимѣ и лѣтѣ <u>сътворенныѣ</u>⁴ <u>наше</u> <u>удѣе</u> <u>дарова.</u> <u>жизнь</u> <u>нашоу</u> <u>съблюдающѣаго.</u> и <u>встоудѣнаѣ</u> <u>удѣвѣающѣаго.</u> сконча ли се днѣ. <u>бл҃годари</u> <u>га.</u> и <u>слце</u> на <u>днѣвнаѣ</u> <u>дѣла.</u> на <u>слѹжбоу</u> <u>даровавшѣаго</u> <u>наше.</u> иже <u>даровавъ</u> <u>просвѣщати</u> <u>ношѣ.</u> и прочимѹ <u>потреба</u>⁵ иже въ <u>житіи</u> <u>слѣжити.</u> <u>ношѣ</u> ина <u>оуказаніе</u> <u>молитвы.</u> <u>подѣ</u>⁶ : иегда възриши на нѣво. и на <u>звѣ</u>[z]-<u>нѣоу</u> <u>всклонилисе</u> <u>доброты.</u> моли се <u>вѣцѣ</u> <u>ви^амы^а</u> и покланѣса <u>поѣдобрѣоумѹ</u> <u>хытрьцоу.</u> <u>всѣ</u>⁷ <u>боу.</u>⁸ иега <u>вѣ</u>ши <u>всоу</u> <u>вещь</u> <u>животнѣоу</u> <u>сномѹ</u> <u>удръжимоу.</u> <u>паки</u></p>
--	--

²¹ В рукописи перепутаны листы: л. 65—68 должны находиться между л. 72 и 73.

<p>паки поклониса. и * неволю на сна ради шдержанїа. болѣзни раз^аражающн. и ѿ мала покоа. паки <u>еще</u> на силѣ <u>възводаща</u>. нощь оубо вса. да не бѣдетъ. тако свои израдыни жребии сна. ни <u>въсхоши</u> съннаго ра^а нечювьствїа половины <u>житїа</u> неключима творити. но да раздѣлїти ти са нощное время и на сонъ же и на мѣтвѣ. но и сонни ти поученїа да бѣдѣтъ блгочестїа. выша бо нѣкако <u>съннаа мечтанїа</u>. тако многи <u>мысли</u> съца дневны^х печали[н]. кака бо бѣша иже въ житїи <u>начинанїа</u> наша. тацѣмъ нѣжа быти сънне^а. (Увар-357: 56 об.—57 об.)</p>	<p>покланѣисе. неволю на ѿ сна <u>честотою</u> <u>троудовь</u> шрѣшающоу. и ѿ мала покоа паки на <u>възможение</u> силы. <u>възвращающа</u> насъ. ни да <u>прѣиметь</u> иже по сноу нечювьствїе <u>поль</u> <u>жизни</u>. до конца. нь да раздѣлаетъ ти се нощное врѣмене^е сънь. и на молитвоное попечение. нь и спове сами поченїа да боу^{тъ} блгочестїнѣ. бываю^{тъ} бо <u>иже въ</u> <u>снѣ</u>^х <u>мѣчти</u>. тако многа <u>шебывленїа</u> соуща <u>дневны</u>^х печалин. такоже бо соутъ иже въ жи^{тї} нашемъ <u>оумышленїа</u>. тацѣмъ ноуж^а быти сънне^а. : : (НБС. Рс 26: 312 об.—313)</p>
--	---

¹въ(з)сылан ²помани ³врашеннаа Тр, врашнаа Бг ⁴строинныа ⁵слоуговати Тр Бг
⁶Доб. иже моудростїю вса сътвори Тр Бг ⁷время на Тр Бг

Сѣтаго василїа : о блгопоухваленин , , —

Сѣда на трапезѣ молиса · и приносас хлѣвъ къ оустомъ давъшюму хвалоу въсылан ·

Чашж приносас къ оустомъ · помани давъшаго на веселїе · въ ризоу облачмасас · блгодари давъшааго · , , —

Въ одежу одѣвзса · въздрасти любзвъ къ боу : иже зимѣ и лѣтѣ стронныа одежа дароуетъ · намъ : , , —

Сѣкончашюштїюса днн · поухвали га · слнце въ дне даровавъшааго на просвѣштїенїе · огнь же даровавъша въ ношти на всю потрѣбу : и слоужьбоу : , , —

Кгдаже възриши нощью на нѣо и на звѣздьндоу красотоу · молиса владыцѣ боу доброуоумоу хытрьцж · , , —

Заоутра же освѣштїаемъ припади къ творьцоу своєюму · давъшюмуоу тї и съ днн на приложение животоу : , , —

(И76, § 1083—1088).

Происхождение текста статьи КИ из полного перевода 5-й беседы вполне очевидно. Некоторые чтения КИ можно возвести к архетипу перевода, например, **котигоу** (в Увар-357 повторено **ризѣ**); **всѣ**^х **боу** τῶν ὄλων (в Увар-357 пропущено). Вместе с тем ясно, что на раннем этапе бытования КИ в отрывке из

ГИМ — Государственный исторический музей.

Крутова 1990 — Крутова М. С. Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Новосибирск, 1990. Вып. 5. Ч. 1: Златая цепь.

Леонид 1893 — Леонид, архим. Систематическое описание славяно-русских рукописей собрания графа А. С. Уварова. М., 1893. Ч. 1.

Молдован 2000 — Молдован А. М. «Житие Андрея Юродивого» в славянской письменности. М., 2000.

Мушинская 2012 — Мушинская М. С. Текстология и язык Изборника 1076 года: дис. ... канд. филол. наук. М., 2012.

НБС — Национальная библиотека Сербии.

Пересветов-Мурат 2008 — Пересветов-Мурат А. Аграф пророка Ездры — вновь идентифицированный источник Речи Философа // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2008. № 3. С. 48—50.

Пичхадзе 2011 — Пичхадзе А. А. Переводческая деятельность в домонгольской Руси: лингвистический аспект. М., 2011.

Прокопенко 2010 — Прокопенко Л. В. Состав и источники Пролога за сентябрьскую половину года по спискам XII — начала XV в. // Лингвистическое источниковедение и история русского языка (2006—2009). М., 2010. С. 158—312.

РГБ — Российская государственная библиотека.

РНБ — Российская национальная библиотека.

Турилов 2004 — Турилов А. А. Василий Великий. Славянские переводы до конца XVIII в. // Православная энциклопедия. М., 2004. Т. 7. С. 148—149.

Федер 2008 — Федер У. Р. Къняжи и изборьникъ. За въспитание на канартикина: В 2 т. Велико Търново, 2008.

CPG — Clavis patrum graecorum. Turnhout, 1974—2003. Vol. 1—5.

Константин Вершинин



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

Летописное отражение новгородского похода 1471 г. в контексте новгородско-псковских отношений

Новгородский поход 1471 г. нашел широкое отражение в летописании XV—XVII вв. Обычно исследователи выделяют две идеологически противоположные точки зрения — московскую и новгородскую.

Московская точка зрения на события 1471 г. отражена в «Московской повести о походе Ивана III Васильевича на Новгород», повести «О брани на Новгород», «Словесах избранных...» и кратких промосковских повестях о походе 1471 г. В перечисленных текстах первостепенное значение имеет легитимизация действий московского великого князя. Этим обусловлены композиция произведений, их образная структура и выбор средств художественной выразительности.

Новгородская точка зрения на события 1471 г. прослеживается в «Новгородской повести о походе Ивана III Васильевича на Новгород». В ней не объясняются причины похода, в центре внимания — политическая борьба в Новгороде и жесткость действий Ивана III.

Однако, на наш взгляд, следует выделять еще одну особую точку зрения — псковскую. Она представлена в Псковской II летописи и в Псковской III летописи. Факт участия псковичей в конфликте между Москвой и Новгородом отражен в московских и новгородском произведениях, но оценивается по-разному. Так, у новгородского летописца присоединение псковичей к московским князьям в походе на Новгород 1471 г. вызывает недовольство: «<...> Псковичи по князь пособляюще, и много зла Новгородцькимъ волостемъ учиниша» [ПСРЛ. Т. 4: 446].

Тексты о новгородском походе Ивана III в псковских летописях строятся не так, как в московских или новгородском. Наибольшее внимание летописец уделяет определению роли псковичей в московско-новгородском противостоянии,

а не легитимизации действий Ивана III или описанию внутренних социальных и политических конфликтов в Новгороде.

Остановимся на анализе повести, которая читается в Псковской II летописи. Летопись сохранилась только в Синодальном списке. Она представляет собой свод конца 80-х гг. XV в., основанный на несохранившемся Псковском летописном своде 50-х — 60-х гг. XV в. [см.: Насонов 2000: 6].

А. Н. Насонов отмечал:

Синодальный список стоит несколько особняком как по конструкции, так и по отношению к некоторым событиям внутренней жизни Пскова конца XV в. Подробнее, чем в других списках, в Синодальном списке описаны события 80-х годов XV в., свидетельствующие об обострении классовых борьбы [Насонов 2000: 6].

Повесть Псковской II летописи невелика по объему, но содержит идеологически значимые элементы. Так, в ней в отличие от «Московской повести о походе Ивана III Васильевича на Новгород» (по Симеоновской, Вологодско-Пермской, Никаноровской, Иоасафовской, Никоновской летописям, Московскому своду конца XV в., Летописным сводам 1497 и 1518 гг., Летописи по Воскресенскому списку, Воронцовскому списку и списку Музейного сборника, Степенной книге, Лицевому летописному своду) не показана связь похода Ивана III со смертью новгородского архиепископа Ионы и с утверждением нового архиепископа.

В начале псковской повести внимание на мотивировке похода 1471 г. не акцентируется, сразу говорится: «Князь великий Иванъ Васильевич разверже миръ с Великимъ Новымъ городом <...>» [ПСРЛ. Т. 5: 54]. То, что в данной повести отсутствует религиозное и политическое оправдание, которое есть в московских текстах (отступление новгородцев от православия, их переход под власть Казимира, обнаружение москвичами докончальной грамоты с Казимиром, проявление Божьей помощи войскам Ивана III) весьма примечательно. Эта особенность сближает псковскую повесть с «Новгородской повестью о походе Ивана III Васильевича на Новгород» (по Строевскому и Синодальному спискам Новгородской IV летописи).

Однако в рассматриваемой повести все же есть обоснование похода 1471 г. в прomosковском духе:

<...> нача искати на новгородцех своих прародители старинъ земли и водѣ и всѣх пошлинь, как пошло от великого князя Ярослава Володимировича, и хотя отмстити Великому Новгороду древняя нечѣсти и многиа грубости бывшиа от них великимъ княземъ [ПСРЛ. Т. 5: 54].

Похожее объяснение содержится и в «Словесах избранных...» (по Софийской I, Софийской II, Львовской летописям и списку Дубровского Новгородской IV летописи). В этом московском произведении также подчеркивается, что новгородцы забыли старину и не платят пошлин.

В Псковской II летописи не описаны ни приготовления великого московского князя к походу, ни внутренние разногласия между новгородцами. Автор концентрируется на том, что связано непосредственно с Псковом. В частности, важное место в повести занимает рассказ о посольстве в Псков Ивана III, который велел «псковичамъ възсѣсти на кони на своего брата на Великий Новгородъ» [ПСРЛ. Т. 5: 54]. Псковский летописец оправдывает предательство Псковом Новгорода, указывая на то, что Иван III берет на себя ответственность за нарушение псковичами мирного договора («а что вамъ с Новымъ городом миръ и крестное целование, то яз буду пред богомъ в том грѣсѣ» [ПСРЛ. Т. 5: 54]). Маловероятно, что Иван III действительно говорил подобное (в других текстах о походе 1471 г. таких сведений не зафиксировано). Скорее всего, это художественный прием.

В псковской повести о походе Ивана III на Новгород 1471 г. рассказывается и о посольстве новгородцев. Они охарактеризованы отрицательно: обратились к псковичам «не с поклономъ, ни с чолобитьем, ни с молением, но з гордынею» [ПСРЛ. Т. 5: 55].

Согласно данной повести, и Новгород, и Москва стремятся привлечь псковичей на свою сторону. Действительно, Псков занимал необычное положение в политической системе конца XV — начала XVI в. Считается, что в это время он уже не зависит

тексты протографа, но зато последовательно же вставлялись новые, более яркие упоминания чувств, как правило, отрицательных» [Демин 2003: 224].

Вторая повесть, отражающая псковскую точку зрения на поход 1471 г., содержится в Псковской III летописи. Псковская III летопись — свод 1567 г., созданный игуменом Псково-Печерского монастыря Корнилием [см.: Насонов 2000: 6]. Источники, из которых взяты сведения о событиях, происходивших до 80-х гг. XV в., до нас не дошли, однако А. Н. Насонов их реконструирует. Исследователь выделяет два источника Псковской III летописи: свод 1481 г. и «второй источник протографа Строевского списка» [см.: Насонов 2003: LXIII]. Таким образом, повесть о походе Ивана III на Новгород 1471 г. по Псковской III летописи не связана генетически с повестью о походе Ивана III на Новгород 1471 г. по Псковской II летописи.

Текст статьи 6979 г. в Псковской III летописи достаточно объемный. Выделить единую повесть о походе на Новгород в нем невозможно. Описание событий этого похода перемежается с повествованием о внешнеполитических взаимодействиях Пскова (например, проезд посла рижского магистра) и о внутренних проблемах (насыщенный риторическими приемами, в т. ч. ссылками на Священное писание, рассказ о «крамоле» в Пскове).

Идеологически псковские повести близки: в них не показана связь похода на Новгород с представлением архиепископа Ионы и утверждением нового архиепископа, причиной похода 1471 г. названо то, что «не добиеть челом Великои Новъгород о моих старинах» [ПСРЛ. Т. 5: 173], в качестве ключевого эпизода изображается борьба Москвы и Новгорода за то, чтобы склонить на свою сторону Псков.

Однако в повести по Псковской III летописи о князе Михаиле Олельковиче, приехавшем в Новгород, говорится, что он «ис королевы роуки новгородци испросенъ» [ПСРЛ. Т. 5: 172]. Это высказывание отражает московский взгляд на события 1471 г. (в московских текстах тоже говорится, что Михаил Олелькович приехал

СОКРАЩЕНИЯ

Демин 2003 — Демин А. С. Древнерусская литература: Опыт типологии с XI по середину XVIII вв. от Илариона до Ломоносова. М., 2003.

Насонов 2000 — Насонов А. Н. Предисловие // Полное собрание русских летописей. Т. 5. Вып. 2: Псковские летописи. М., 2000. С. 3—8.

Насонов 2003 — Насонов А. Н. Приложение. Схематическое изображение генезиса летописных памятников Пскова // Полное собрание русских летописей. Т. 5. Вып. 1: Псковские летописи. М., 2003. С. LXIII.

ПСРЛ. Т. 4 — Полное собрание русских летописей. Т. 4. Ч. 1. Вып. 2: Новгородская четвертая летопись. Л., 1925.

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

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

Процесс преодоления шаблона в поэзии Петра Самсонова (опыт комментария к виршам XVII в.)

Стихотворец Петр Самсонов был незаурядным представителем приказной школы, существовавшей в 30-е — 50-е гг. XVII в. Он служил в Патриаршем дворцовом приказе, в мае 1615 г. значился подьячим, в сентябре 1631 г. — дьяком. Фактические сведения о нем обрываются в 1632 г. [см.: Былинин 1989: 442] Но для реконструкции биографии авторов XVII в. надежным источником оказываются также их произведения; так, из виршей, в которых автор сетует на то, что отлучился «в концы вселенныя», можно понять, что он попал в немилость и был удален из столицы. В послании к Ивану Киприановичу (с примечательным акростихом, начинающимся словом «Пощади») автор говорит о таинственном периоде своей жизни, когда он совершил какой-то серьезный проступок; в этих строках усматривают раскаяние в прежней службе Лжедмитрию, «злочестивому еретiku ростриге Гришке» [Былинин 1989: 444]. Именно покаянное настроение и желание заручиться поддержкой покровителей, которые могли бы изменить его судьбу, приводят Петра Самсонова к созданию основного корпуса виршей, дошедших до нашего времени.

Жанровый спектр поэзии автора очень широк: известны два послания Михаилу Рогову (одно из них уникально в своем роде: оно не просительное, а утешительное, на смерть сына), получение молодому человеку Григорию Евдокимовичу, несколько полемических и просительных стихотворений — в общей сложности 11 текстов. Два послания, посвященных одному и тому же лицу, Василию Иосифовичу, с идентичным акростихом, ошибочно принимались в науке за две редакции одного и того же текста.

Послания приказных поэтов обычно тематически двуправлены: с одной стороны, текст предназначен конкретному адресату и должен воздействовать на него (автор стремится поддержать дружеское общение, заручиться покровительством,

переубедить в чем-либо и т. п.); с другой стороны, стихотворец использует доступные ему средства красноречия и поднимает в своих произведениях вечные темы (выражает скорбь или радость, пишет о дружбе и любви, экспрессивно рассуждает о пороках и добродетели).

Так, послание Гордею Андреевичу Петра Самсонова является не только просьбой о помощи, но и гимном общечеловеческой любви. Описанием этой добродетели начинается послание. Для характеристики обладающего ею используются самые изящные метафоры, сравнения. Самсонов обильно вводит и параллелизм, особенно характерный для творчества авторов приказной школы: «Елико убо во звездах пресветло сияе солнце, / Еще же светлейши того имущаго ю содевает сердце» [Самсонов: 333 об.]. Особенно интересно двустипхи о том, как человек получает эту добродетель: «Край богословии стяжавый ю постигнути может, / Аще любострастный ум от сердца исторгнути возможет» [Самсонов: 334 об.]. Не стоит удивляться тому, что любострастие в данном случае приписывается уму, тогда как сердце представляет человеческую душу. Речь идет о том, что человек может постигнуть любовь (катеорию рациональную, выражающуюся в делах), заглушив голос ума (подвластного порочным желанием) и обратившись к своему сердцу. Хорошо известный культуре Нового времени конфликт разума и сердца, рационального и чувственного, фактически не проявляется в поэзии XVII в., он явно не был общим местом для приказных авторов. Остроумный, «любомудрый» муж — идеал человека в поэзии приказной школы, через философию он постигает любовь, а через любовь — прочие добродетели.

В поэзии Петра Самсонова особое место занимает воинская топика. Его полемические вирши написаны в духе словесного поединка. Вот показательный пассаж из послания Фоме Стефановичу:

Елико же ты на мя писанием вооружаешся,
толико и мы к вам словесным оружием ополчаемся.
Рать не малу слово ваше, еже о нас, состовляет,

уязвити же наших очес никакo не возмогаеt.
Штурмовати языком яко копием на ны поучаешься,
крепко же и мы сами сопротив вас стати уверждаемься
[Былинин 1989: 247].

Очевидно, это ответное послание, где слово в руках автора становится обоюдоострым мечом — образ весьма характерный для эпохи, в которой навет недоброжелателя мог изменить судьбу человека и даже погубить его. Слово как оружие — то-пос древний, однако для приказных авторов он жив: словом, написанным в виршах, можно вывести из душевного равновесия или утешить в скорби, вывести из пагубных заблуждений, научить и, наоборот, запутать, «извивая стихи лукавством», заплетая, подобно кольцам «древнего змия».

И все же Петр Самсонов — особенно изобретательный автор. В контексте этикетной словесности именно в его творчестве возникают новые формы выражения традиционной мысли, вплоть до курьеза. Так, вирши к Богдану Ивановичу, примечательны тем, что начальная часть послания, содержащая почти полный акростих с именем адресата, обращена к Богу. Элемент молитвы, не чуждый приказной школе, переплелся со вступительной частью, где обыкновенно содержатся приветственные формулы-пожелания адресату. В стихотворении Самсонова эти формулы неожиданно проецируются на самого Бога: «Нас же своего древняго милосердия ты не лишаи / И о своем многолетнем здравии Писанием утешай» [Самсонов: 340]. Измышления ли это автора или интерпретация переписчика, решившего акцентировать заглавную «П» в слове «писание» (широко употребляемым в это время именно значении «письмо», «послание», в том числе у Петра Самсонова), — определенно сказать сложно. Вероятнее второе, поскольку в послании к Ивану Киприановичу Самсонов также использует понятие «древнего милосердия» («милости же вашей, еже на нас, древния не забываем» [Былинин 1989: 250]).

Но есть и другой пример — замена Самсоновым этикетной зарепки в финале послания. Традиционный вариант,

используемый авторами на протяжении всего столетия, — двоестрочие с опорными словами «Богу» — «многу» (в обобщенном виде: молюсь Богу, чтобы подал тебе пользу многу). Сохраняя клаузулу и один из опорных образов, Самсонов избретательно изменяет финал в эпистоле Гордею Андреевичу с просьбой о покровительстве в соответствии с общим тоном послания: «Ищу убо от тебе съ духовною любовью ползу многу, / Юже получивъ, не престану ходіти вслѣд честную ти ногу» [Самсонов: 334 об.].

Среди виршей авторов XVII в. с осторожностью выделяются условно авторские стихотворные формулы: двоестрочия, встречающиеся в стихотворениях только одного автора и с определенной регулярностью. Для Петра Самсонова такое двоестрочие довольно незаурядно: в новом контексте оно приобретает новый смысл, сохраняя только опорные ключевые слова:

<о невинных, в финале послания>

О них же писание нам радоватися глаголет,
многую укоризну от тех смирение наше приемлет [Былинин 1989: 248];

<начало послания, библейская аллюзия>

Всяческих владыка и творец, научая ны, глаголет:
Аще кто о имени моем кого приемлет,
Сын вышняго того ради нарицается [Былинин 1989: 248];

Премилостивый бог пречистыми своими усты глаголет:
о моем имени всяк просяй приемлет.
Щедроты своя божественныя тому воздает [Былинин 1989: 250].

В приказной поэзии широко распространена формула-ссылка на авторитетный образец с опорными словами «глаголет» — «колет» (в обобщенной форме: так и апостол глаголет — словно перстами во око колет). Однако Самсонов явно уходит от нее в пользу другой, менее стройной с точки зрения современных поэтических форм, но вполне приемлемой в традиции виршевой декламации того времени.

Индивидуальность хорошо видна на фоне шаблонных обстоятельств. В случае с Петром Самсоновым представляется возможность сравнить два стихотворения (по-видимому, в обоих текстах не сохранилась финальная часть), написанные по одной акростишной схеме. Речь идет о двух посланиях Василию Иосифовичу, которые содержательно близки к так называемым «слезодостойным» посланиям «отосланцев». О. Е. Кошелева указывает на сборник, в который такие тексты включены в качестве образцов для составления стихотворных прошений людям, попавшим в опалу [см.: Кошелева 2013: 297]. Послание Василию Иосифовичу, публикуемое в этой работе, по силе экспрессии сопоставимо с посланием Ивану Киприановичу, изданным В. К. Былиным и А. А. Илюшиным [см.: Былинин 1989: 250]. Скорее всего, это тексты одного периода. В послании Василию Иосифовичу автор говорит о своей вине и умоляет простить — очевидно, его отношения с адресатом на тот момент испорчены. Важно, что и здесь Самсонов наполняет новым содержанием известную формулу. Если прочие стихотворцы традиционно говорят о том, что намерены и впредь обращаться к адресату с надеждой почерпнуть его мудрости и милости, Самсонов заверяет: «А прочихъ ни о чем тебе, Государю, впредь не имам стужати, / Своя ж вины отпуста и прощения не престанну докучати» [Самсонов: 333 об.]. Другое послание Василию Иосифовичу [см.: Былинин 1989: 248] более традиционно. В нем проходят в привычной последовательности темы любви и бедности, сдержанно-вежливым тоном автор просит о покровительстве, хотя уже на тот момент, по-видимому, пребывает в немилости: «Сам моему спасению ныне буди начальник, / А благочестивому самодержцу о мне печалник» [Былинин 1989: 249]. Несмотря на то что первые буквы почти каждой строки (в небольшой степени испорченный список позволяет легко восстановить акростих) в двух посланиях к Василию Иосифовичу совпадают, лишь в редких случаях они дают начало повторяющимся словам. Рассмотрим эти совпадения:

Философское Богомудрое твое молит остроумие [Самсонов: 333 об.];
Философский разум помыслити о сем не возмогает [Былинин 1989: 248];

честнаго ти лица зрети впред нас не лиши [Самсонов: 333 об.];
Честное твое благонаравие нам всем возвещает [Былинин 1989: 248].

Как видно, повторы касаются только редких букв. Выбор слов для них в книжной поэзии был стилистически ограничен, и отмеченная закономерность не вызывает удивления. Смысловых повторов эти соответствия не образуют. Не прослеживается содержательных аналогий и среди других строк автора, которые начинаются на одни и те же редкие буквы.

Разумеется, о Петре Самсонове не стоит говорить как о первом оригинальном стихотворце XVII в. У него, как и у стихотворцев его круга, немало виршевых формул и общих мест, тем более что господствующая в те времена поэтика «узнавания» образцов не требовала от авторов проявления оригинальности. Однако точечные наблюдения, представленные в настоящем комментарии, могут быть полезны при решении вопросов об индивидуальном авторском стиле и атрибуции стихотворений.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В приложение помещены тексты трех стихотворных посланий Петра Самсонова, до сих пор полностью не публиковавшиеся. Финальная часть послания к Богдану Ивановичу (с перечнем поклонов) была напечатана и прокомментирована А. М. Панченко [см.: Панченко 1973: 45—46].

Все три стихотворения атрибутируются Петру Самсонову по акростиху. В небольшой степени он испорчен при переписывании, но в большинстве случаев может быть восстановлен: достаточно поменять местами начальные слова в строке или снять соединительный союз.

Стихотворения известны в единственной редакции и содержатся в самом крупном из известных собраниях виршей XVII в. —

сборнике прозаических и поэтических произведений разных жанров (датируется концом столетия). Рукопись хранится в Российском государственном архиве древних актов (Ф. 181 (Собр. Рукописного отдела Московского главного архива Министерства иностранных дел). № 250).

В соответствии с правилами, принятыми для публикации стихотворений XVII в., титла раскрыты, знаки препинания расставлены с соблюдением современных пунктуационных норм. Снят знак «;» в нечетных строках, традиционно указывающий на стихотворную природу текста. Также не приводятся начертания вертикальных и горизонтальных крестов, проставляемых после текста и на линии строк. Написание прописной и строчной буквы (в том числе в словах Бог, Господь и т. п.) соответствует источнику. Реконструкция испорченных мест в тексте не производилась.

Послания для удобства озаглавлены по содержащимся в них актростихам.

Послание Василию Иосифовичу

л. 333

Великую свою милость паки на мнѣ покажи,
А с гнѣвъ ярости своя на благосердие преложи.

л. 333 об.

Свою прещедрую и незлобивую просьри милость
И мою скорбную премѣни от печали худость.
Люто убо есть сѣло надолѣ в печали пребывати
И бедно есть винному казни ожидати.
Елико от Бога требуеши себѣ получитьи милости,
И свою тако же преподаи неоскудно моеи бѣдности.
А прочихъ ни о чем тебѣ, Государю, впредь не имамъ стужати,
Своя жь вины отпуста и прощения не престану докучати.
И о сем тебѣ, Государю, молбу приносит мое неразумие,
Философское Богомудрое твое молишь остроумие.
Отпусти мнѣ вину, законопреступному страднику,
Всякого неразумия преисполненну невоздержному бражнику,
И свое милосердное слово ко мнѣ во утѣшение отпиши,
И честнаго ти лица зрѣти вперед насъ не лиши.

Послание Гордею Андреевичу

Главизна и конецъ добродѣтелямъ люб нелицемѣрна,
О семъ повелѣ господь познавати всѣмъ челоуецамъ вѣрна.
Радость имѣти на небесехъ много имущимъ ю общаетъ,
Духовными доровани таковыхъ выну обогащаетъ.

л. 334

Ея же нѣсть ни едино во благихъ на земли точно,
Юже получивъ кий, явится, яко море медоточно.
Аще кто и вся добродетели испарити потщится,
Не стяжавъ же ю, вѣчныя блага не лишится.
Довлѣтъ убо ту всѣмъ непрелѣстну содержати,
Разумы своя благолѣпнѣ в неи утверждати.
Елико убо во звѣздахъ пресвѣтло сияе солнце,
Еще же свѣтлѣиши того имущаго ю содѣваетъ сердце.
Всѣмъ бо добродѣтелямъ всѣми именуется конецъ,
Имѣяи же сию, прииметь духовнаго благолѣпия вѣнецъ.
Честны убо творить стяжавшимъ ю благия нравы,
Уповае же о неи наслаются вечныя славы.
Правдѣ и целомудрию тя научаетъ,
Стяжавши же ю от Бога благодать получаетъ.
Тебѣ убо, благонравне, подобаетъ <...> справляти,
Разумъ свои непреклоненъ в неи укрѣпляти.
Учении Боговдохновенныхъ Писаніи в неи умножается,
Широта же словеснаго любомудрия о неи утвержается.

л. 334 об.

Край богословія стяжавши ю постигнути можетъ,
Аще любострастный умъ от сердца исторгнуть возможетъ.
Славныхъ в челоуѣцехъ таковыхъ сия содѣваетъ,
Аще кто нелицемѣрно ея ко всѣмъ простираетъ.
Мудрости же кто духовныя хоцетъ получитьи,
Сия едина, кромѣ прочихъ добродѣтелеи, можетъ научити.
О семъ же попремногу и мы твоему благонравію стужаемъ,
Насъ же впредь любити всеусердно понужаемъ.
Обща бо намъ едина заповѣдь всѣмъ належитъ,
Челоуѣколюбнымъ си нравомъ насъ выну назираи,
Елико же и потребе нашей доволствосущимъ не презираи.
Лѣпо убо и достохвално сими вамъ украшатися,
О немъ же можетъ худость наша от васъ наслаждаться.
Малое же благодарение от твоихъ великихъ приношу,
Большае жь впредь от тебе себѣ милости прошю.

Ищу убо от тебе съ духовною любовию ползу многу,
Юже получивъ, не пресиану ходіти вслѣд честную ти ногу.

Послание Богдану Ивановичу

л. 339 об.

Богъ человеколюбивый всѣмъ содѣтель и творецъ,
О немъ же всяко дѣло приемлетъ начало і конецъ.
Горѣ убо от премирныхъ умовъ немолчно воспѣвается,
Долу же от земныхъ родовъ непрестанно прословляется.
Ангельсті чини выспрь величества славы его зрѣти не могутъ,
И низу же человечестіи роди постизати о немъ како возмогутъ?
Учение своего божественнаго смотренія в насъ покожи,
Иго легконосно пречистыхъ заповедѣи намъ наложи.

л. 340

Всѣмъ намъ вѣрующимъ рече позновати ся,
Аще в насъ любы нелицемѣрная начнетъ водворяться.
Насъ же своего древняго милосердия ты не лишаи
И о своемъ многолѣтномъ здравіи Писаниемъ утѣшаи.
Вашего жь благонравия здравие слышаще веселимся
И к вамъ о своеи худости Писати не ленимся.
Что убо возмогу противъ любви воздовати,
Юже обыкль еси нелицѣмѣрно ко мнѣ простирати.
Разумъ мой домыслитися о семъ не можетъ,
Аще и много потрудився, в конецъ изнеможетъ.
Духовныя твоя добродѣтели исчести невозможно,
О ней же подобаетъ благодарити васъ достодолжно.
Вашего жь благосердия и здѣ волнѣ насладихомся,
Аще и в концы вселенныя от васъ отлучихомся.
Ты же, возлюбленная моя душе, о Бозе здравствуй
И нашу любовь, яко же обыкл еси, и впредь благосердствуй.

л. 340 об.

Самоиму брату возвѣсти от мене великое челобитие,
Яко же от моего помраченнаго лица сотвори поклонение,
Пѣжемцу никите тако же от насъ извести,
О его же и о своем здравіи к намъ писати взусти.
Тимофею непею, иже есть от диаконъ, от насъ скажи
Рѣчь прошенія о книге моеи, яже у него прилѣжну положи.
Уведати же аще восхоцетъ и стефанъ мылниковъ,
<...> да не вмѣнится ему слышати от васъ про насъ, бедниковъ.
Аникиевыхъ терентью петрову скажи о мнѣ извѣстно,

Своего бы здравия не имѣлъ от насъ везъвѣстно
Аще не обленнися, не упокою и иову челобитие от насъ исправи,
Мое же сердце о ихъ безмѣрномъ милосердіи оскорби уздрави.
Семену Евстафьеву, единообразному моему ревнителю,
Низко поклонися, другу моему и любителю.

л. 341

Никифору ключареву, другу жь моему, благодарное челобитие изорцы,
О немъ же незабвенну память имѣю впредь <...>
Василию диакону роболѣпное поклоненіе от насъ сотвори
И <...> ему раствори.

СОКРАЩЕНИЯ

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

Кошелева 2013 — *Кошелева О. Е.* Как сочинять послания в виршах? «Уроки» Прохора Коломнятина (1680-е гг.) // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2013. Т. 4. Вып. 6 (22). URL: <http://history.jes.su/s207987840000605-4-1> (дата обращения: 11.05.2015).

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

Самсонов — Стихотворные послания Петра Самсонова // Российский государственный архив древних актов. Ф. 181 (Собр. Рукописного отдела Московского главного архива Министерства иностранных дел). № 250. Сборник. Конец XVII в.

Образ Оливера Кромвеля в английской поэзии XVII в.

Само имя Оливера Кромвеля должно, казалось бы, вызывать вполне однозначные жанровые ассоциации: панегирик, высокая ода, героическая поэма. При этом, как ни странно, одно из самых известных (в том числе русскоязычному читателю) упоминаний о Кромвеле встречается в стихотворении едва ли не противоположного жанра. Речь идет о пятнадцатой строфе «Elegy Written in a Country Churchyard» Томаса Грея (всего в стихотворении 32 катрена):

Some village-Hampden, that with dauntless breast
The little tyrant of his fields withstood;
Some mute inglorious Milton here may rest,
Some Cromwell guiltless of his country's blood
[Gray 1814: 133].

Несмотря на то что каждому из перечисленных (Джон Хэмпден, Джон Мильтон, Кромвель) уделено не более двух строк, всем им дана категоричная оценочная характеристика. Наиболее отчетливо она просматривается в случае с Мильтоном: достаточно лишь подобрать антонимы к словам *mute* («немой») и *inglorious* («бесславный»). Характеристика Хэмпдена (политик времен Английской революции) менее прозрачна: она «спрятана» в краткую биографию сельского жителя. По-видимому, сквозь ситуацию противостояния *little tyrant* («мелкому тирану») просвечивает инцидент, положивший начало знаменитому «делу Хэмпдена»: в 1637 г. последний отказался заплатить «корабельную подать», учрежденную королем Англии Карлом I пятью годами ранее.

Лишь в четвертой строке явная симпатия, с которой косвенно говорится о деятелях Английской революции, сменяется на противоположные чувства: единственной характеристикой Кромвеля становится указание на его виновность (*guilty of his country's blood* — «повинный в пролитии

крови своей страны»). Это подчеркивается и за счет иерархии степеней реализованности, которая, как отмечает Дж. Райт, присутствует в первых трех строках: «<...> деревенский Хэмпден, очевидно, использует свои способности, хоть и в сокращенном виде, безмолвному безызвестному Мильтону не позволено это сделать»¹ [Wright 1977: 386]. Если продолжать эту последовательность, получается, что едва ли не основным содержанием деяний Кромвеля является кровопролитие. В результате строка становится переломной: тема нераскрытого потенциала, загубленных способностей устремляется в новое русло. Только что нереализованность фактически приравнивалась к небытию, к уничтожению живого и — более того — высшего, небесного («Perhaps in this neglected spot is laid / Some heart once pregnant with celestial fire <...> Chill penury repress'd their noble rage, / And froze the genial current of the soul» [Gray 1814: 132]), теперь же поэт усматривает в ней и нечто положительное. Мотив, возникший в строках 15—16 («Each in his narrow cell for ever laid, / The rude forefathers of the hamlet sleep» [Gray 1814: 126]), подхватывается в строках 65—66: «Their (the rude forefathers' of the hamlet. — A. A.) lot not («не только». — A. A.) circumscrib'd alone / Their growing virtues, but their crimes confin'd» [Gray 1814: 134].

Обращает на себя внимание обилие не только в этих строках, но и во всей этой части слов и выражений с семантикой ограничения: *pregnant with, did ne'er unroll, repressed, froze, circumscribed, confined, shut, sequestered vale of life*. Возникающий в результате нагнетания подобных лексических единиц эффект сжатости подхватывается и усиливается на образном уровне: по сути, каждая из воспеваемых Греем могил — двойная. Так, *celestial fire* («небесный огонь») спрятан в сердце, которое, в свою очередь, спрятано *in this neglected spot* («в этом презренном клочке земли»). Внешний слой, оболочка — это не только гроб и земля, скрывающие тело, но и само тело — оболочка, практически могила для дремавших в нем

¹ <...> the village Hampden evidently uses his ability, though in a diminished form; the «mute inglorious Milton» is prevented from using his. — *Пер. А. А.*

способностей и доблестей. Обозначим это явление как принцип концентрического усложнения. Стоит отметить, что этот принцип связан лишь с образами *rude forefathers of the hamlet* («суровых праотцов деревушки»). Могилы противопоставляемых им любимцев Фортуны показаны едва ли не плоскостно: о единственном их содержимом — *silent dust* — сказано быстро, вскользь, как если бы скрывающие прах *storied urn or animated bust* на самом деле ничего не скрывали.

Таким образом, напрашивается вывод, что Грей идет на разрыв с традицией поэзии, восхваляющей Кромвеля, как идейно (отказ от упоминания подвигов и побед лорда-протектора и, фактически, обвинение его в кровопролитии), так и стилистически.

Первый катрен «A Panegyric: To my Lord Protector, of the Present Greatness, and Joint Interest, of His Highness, and this Nation» Эдмунда Уоллера, где предельно кратко рассказано о заслугах Кромвеля перед страной и намечены основные темы и мотивы всего стихотворения, выстроен, как кажется, совершенно иначе. Различие проявляется уже в выборе масштаба: Грей фокусировал внимание на конкретной, отдельно взятой могиле, а здесь речь идет обо всей Англии, и более того, о всей Европе (мотив завоеваний). Принципу концентрического усложнения противостоит, на первый взгляд, использование антитезы и контраста, предполагающих четкое, линейное построение строфы. Логическая схема четверостишия, как может показаться, весьма проста: перед нами обобщенное перечисление внутри- и внешнеполитических актов. Но так ли это? Подсказку, убеждающую читателя в противоположном, может дать выбранный Уоллером размер — пятистопный ямб с цезурой после четвертого, пятого, шестого и четвертого слогов. Это разделение подчеркнуто во всех четырех строках синтаксически, а в трех из них — еще и пунктуационно (запятые после слов *faction, ourselves, unite*). Цезура здесь не просто отделяет одно деяние от другого, но разграничивает деяния, противоположно направленные по своей сути.

В первой строке эта противоположная направленность сводится к антитезе «война — мир», содержащейся в традиционном метонимическом образе *strong, and yet a gentle hand* («сильная, но ласковая рука»). Во второй строке происходит смещение и углубление антитезы: теперь противопоставляются «центростремительное», собирательное *bridle faction* («обуздывать раздоры») и «центробежное», внешненаправленное *our hearts command* («повелевать сердцами»). Причем противопоставление не только смысловое — оно задается уже на уровне жеста:² хоть и условная, но *hand* («рука») в первой строке запоминается, и вторая строка в силу этого визуализируется, при этом *bridle* («обуздывать») ассоциируется скорее с движением по направлению к себе, а *command* («повелевать») — с царственным движением вытянутой руки от себя. В третьей строке противопоставление сохраняется, правда, в измененном виде: это по-прежнему внутреннее и внешнее, но уже применительно к направлениям политики, при этом обыгрывается титул Кромвеля: «*Protect us from ourselves, and from the foe*» [Waller 1854: 133]. Наконец, в последней строке жест, о котором говорилось выше, переходит в новое качество: жест самого Кромвеля отступает, «прячется» в глагол *take*, но не исчезает, а, напротив, переходит в движение всего английского народа. При этом противодействие сохраняется: центростремительное движение — до цезуры: *unite* («объединяться», т. е. «сплачиваться»), движение вовне, наружу — после цезуры: *conquer* («завоевывать»).

Таким образом, важна здесь не столько антитеза мира и войны, которая необходима автору для создания образа идеального противопоставления, сколько мотив углубления и сжатия, необычный с точки зрения поэтической задачи автора — изобразить процветание огромной, практически безграничной империи под властью Кромвеля.

² Во избежание возможных упреков в натяжке отметим, что не только в этих строках, но и во всем стихотворении присутствует установка на почти зрительный образ жеста, позы, граничащая с эмблематичностью: Кромвель возвышается над остальными, как Нептун над волнами (строфа 3), утомленная тяжкими трудами Англия покоит голову на груди лорда-протектора (строфа 43) и т. д.

Образы сжатия, ограничения возникают в тексте неоднократно, контрастируя с образами предельного расширения и тем самым усиливая впечатление, произведенное почти космическими масштабами, в которых разворачивается действие. В четвертой-шестой строфах о Британии говорится как о величайшей империи и владычице морей, обязанной этим Кромвелю («<...> you drooping country <...> restored by you, is made a glorious state» [Waller 1854: 134]). В шестой строфе могущество нации движется по нарастающей: от власти над морем к власти над всем миром (*globe*), в рамках этого движения находится и последовательное упоминание сначала спущенных (*bending*) иностранных парусов, затем английских парусов, надутых ветром (*swelling*):

The sea's³ our own; and now all nations greet,
With *bending sails*, each vessel of our fleet;
Your power extends as far as wind can blow,
Or *swelling sails* upon the *globe* may go
[Waller 1854: 134].

В итоге Англия становится практически центром мира — точкой равновесия («Heaven <...> hath placed this island <...> to balance Europe» [Waller 1854: 134]). Более того, в шестой строфе английское могущество обретает не только горизонтальное, но и вертикальное измерение: само Небо благосклонно к великой державе и улыбается, глядя на нее («Heaven <...> doth on Britain smile» [Waller 1854: 134]).

Стремительное расширение резко прекращается в седьмой строфе, где безграничные просторы внезапно сжимаются в небольшой участок на карте мира, в *portion of the world*. Так в текст вводится мотив оболочки, обрамления, окружения: остров окружен океаном (*by the rude ocean*) и, в свою очередь, окружает находящихся на нем людей, становясь их священным убежищем (*the sacred refuge of mankind*).

В восьмой и девятой строфах сужение вновь сменяется расширением: Кромвель «<...> not for ours alone, / But for the

³ Здесь и далее курсив наш. — А. А.

world's protector should be known» [Waller 1854: 135]. Мировой масштаб сохраняется, но скорость, с которой происходит расширение, увеличивается: в пятой строфе она была равна скорости, с которой идут корабли («<...> swelling sails upon the globe may go <...>» [Waller 1854: 134]), здесь речь идет о полете («Fame, swifter than your winged navy, flies / Through every land that near the ocean lies» [Waller 1854: 135]). Вновь, как и раньше, возникает вертикальное измерение: «With such a chief the meanest nation blessed, / Might hope to lift her head upon the rest» [Waller 1854: 135]. И сразу после этого, в десятой строфе, — сжатие; обращаясь к Кромвелю, Уоллер говорит об английской нации как *embraced by sea and you*. Это тот самый мотив окружения, о котором говорилось выше — двойное кольцо.

По той же схеме Уоллер выстраивает строфы 11—13. После сужения — расширение; вновь задается мировой масштаб:

Lords of the world's great waste, the ocean <...>
every coast may trouble, or relieve <...>
[Waller 1854: 135].

Затем выстраивается вертикаль, недвусмысленно, как и в строфе 6, соединяющая Англию и небеса: «Angels and we, have this prerogative <...>» [Waller 1854: 135]. Сжатие происходит в строфе 13, и теперь осуществляется по принципу подобия:

Our little world, the image of the great,
Like that, amidst the boundless ocean set
[Waller 1854: 135].

Тот же образ, но уже в форме аллегии, возникнет (после обязательного возвращения к мировому масштабу и перечисления зависимых Англии стран) в строфе 19; в качестве «обрамления» выступает не *boundless ocean* («безграничный океан»), а лоно Фетиды, благодаря чему власть Кромвеля получает дополнительную мифологическую мотивировку:

When for more worlds the Macedonian cried,
He wist not Thetis in her lap did hide
Another yet: a world reserved for you <...>
[Waller 1854: 136].

Схема «расширения» останется прежней. В строфах 20—31 сначала рассказывается о взаимоотношениях с Шотландией, Ирландией и Голландией (горизонтальное расширение), затем, с помощью указания на то, что спасение в лице Кромвеля *from Heaven comes down*, устанавливается вертикаль, связывающая Англию и Небо. В строфах 35—45 поэт просит Муз поведать

<...> of towns stormed, or armies overrun,
And mighty kingdoms by your conduct won;
How, while you thundered, clouds of dust did choke
Contending troops, and seas lay hid in smoke
[Waller 1854: 140].

Происходит горизонтальное и одновременно вертикальное — за счет муз-небожительниц — расширение. Схема «сжатия» (строфы 31—34 и 46—47 соответственно), напротив, меняется: теперь оно относится не к английской нации, Англии и ее географическому положению, а собственно к Кромвелю. Первый случай связан с личными качествами лорда-протектора, в полной мере проявившимися лишь тогда, когда *his troubled country called him forth*. До этого они были скрыты, спрятаны:

The meanest in your nature, mild and good,
The noble rest secured in your blood
[Waller 1854: 138].

Здесь возникает мотив оболочки, подхватываемый в строках:

Oft have we wondered how you hid in peace
A mind <...>
[Waller 1854: 138].

И далее:

Born to command, your princely virtues slept,
Like humble David's, while the flock he kept
[Waller 1854: 138].⁴

Здесь подобие *Cromwell ~ England* реализуется в полной мере, и об этом недвусмысленно сигнализирует слово *proportioned* («...> A mind proportioned to such things as these <...>» [Waller 1854: 138]). Властвуя над Англией, Кромвель в то же время властвует собой:

How such a ruling spirit you could restrain,
And practice first over yourself to reign
[Waller 1854: 138].

Его благочестивая приватная жизнь становится образцом, эталоном:

Your private life did a just pattern give,
How fathers, husbands, pious sons should live
[Waller 1854: 138].

Второй случай «сужения» возникает в предпоследней и последней строфах и носит подчеркнуто визуальный, эмблематический характер (ср. с «жестом» в первой строфе). Многочисленные *illustrious acts* сжимаются в кольцо венца из ветвей лавра и оливы:

we'll bays and olive bring
To crown your head <...>
[Waller 1854: 140].

⁴ Этот структурный принцип реализуется уже на образном уровне. Именно так построено сравнение Кромвеля с Давидом. За очевидной биографической параллелью (будущий царь Израиля, пасущий стада, и будущий лорд-протектор, занятый сельским хозяйством) прячется другая, неочевидная: отрубленная голова Голиафа — и Карла I.

Затем стремительно следует заключительное «расширение»: *vanquished nations* («побежденные нации», т. е. шотландцы и ирландцы) — *sea* («море») — *all <...> neighbour-princes* («все <...> государи-соседи», т. е. иностранные державы).

Назначение этих концентрических окружностей двояко. Во-первых, отодвинуть на второй план, спрятать мотив мирной жизни, могущий показаться странным в контексте панегирика полководцу и завоевателю. Во-вторых — выстроить весь мир (Англию, моря и океаны, другие государства) вокруг одной сверкающей точки — образа Кромвеля, — которая в одно и то же время является и окружностью, и ее центром (*embraced by sea and you*).

Интересно, что те же мотивы обнаруживаются в начале другого посвященного Кромвелю стихотворения, написанного пятью годами позже, — «The First Anniversary of the Government under His Highness the Lord Protector» Эндрю Марвелла. В первых же его строках, «противопоставляющих незначительность большинства людей энергии Кромвеля и присущему ему чувству цели»⁵ [Elliott 1982: 84], даны два образа, выстроенные по концентрическому принципу. Первый — образ кругов, разбегающихся от брошенного в воду груза:

<...> vain curlings of the watry maze,
Which in smooth streams a sinking weight does raise <...>
[Marvell 1872: 169].

Груз метафорически уподоблен обычному человеку, который постепенно исчезает в *weak circles of increasing years*. Со всем иной логике подчиняется жизненный путь Кромвеля: при упоминании о нем метафоры перемещаются в другую систему координат. Совершается стремительный переход от низшей точки, предела глубины (*while flowing time above his head does close*) к высшей:

⁵ <...> contrasting the insignificance of most men with Cromwell's energy and sense of purpose. — Пер. А. А.

Cromwell alone with greater vigour runs,
(Sun-like) the stages of succeeding suns <...>
Cromwell alone doth with new lustre spring,
And shines the jewel of the early ring
[Marvell 1872: 169].

Succeeding suns, early ring — годы кругами наслаиваются друг на друга и размыкаются в перспективу (стихотворение привязано к одному конкретному году — *the first anniversary of the government* («первой годовщине правления») — за которым должны последовать и другие). Но эти круги, в отличие от *weak* («хрупких», «непрочных») *circles of increasing years*, драгоценны; жизнь лорда-протектора тем самым уподобляется ювелирному изделию (*shines the jewel* — «сияет драгоценный камень»). В «A Panegyric...» Уоллера подспудный мотив наслоений и концентрическое движение демонстрировали масштаб политики Кромвеля в пространственном, географическом аспекте — здесь важен временной аспект, плотность событий.

Существенное различие между наследственной монархией и правлением Кромвеля состоит, согласно Марвеллу, в концентрации событий и свершений. В случае монархии осуществление *earthly projects* («земных замыслов») переходит из поколения в поколение, благодаря чему затягивается на годы и десятилетия («<...> one thing never was by one king done» [Marvell 1872: 170]), в случае Кромвеля — напротив, укладывается в небольшой отрезок человеческой жизни, причем не без участия высших сил. Отсюда — развернутое сравнение Кромвеля с легендарным кифаредом Амфионом, выстроившим стены вокруг Фив с помощью *the lute* <...> *which the God gave him*. Смена формы правления становится не просто политическим событием — она сообщает ускорение всему историческому процессу. Благодаря деятельности Кромвеля его время становится осязаемым, сжимается, спрессовывается и обретает почти физические характеристики:

'Tis he the force of scattered time contracts,
And in one year the work of ages acts
[Marvell 1872: 169].

История о том, как «<...> sacred lute creates / Th'harmonious city of the seven gates» [Marvell 1872: 171], спроецирована на политическую жизнь Англии. Таким образом, сжатие времени сочетается с расширением пространства — известной нам по стихотворению Уоллера второй формульной частью «правления Кромвеля». Об «A Panegyric...» напоминает и геометрический образ этого расширения — концентрические окружности. Благодаря кромвелевскому *ruling instrument*, подобному амфионовской *sacred lute*, Английская республика замыкается в единой *willing frame*:

The Common-wealth does through their centers all
Draw the circumference of the publick wall <...>
[Marvell 1872: 172].

Эта окружность помещается в еще большей — в траектории, по которой весь мир (*the World*) вращается *вокруг* Кромвеля, нашедшего точку опоры (явная аллюзия на легендарные слова Архимеда подтверждает то, что математические образы в тексте отнюдь не случайны):

When for his foot he thus a place had found,
He hurles e'er since the World about him round
[Marvell 1872: 173].

Именно Кромвель является общим центром обеих этих окружностей; воцарившаяся на земле идеально математическая (*wondrous order and consent*) гармония, выстроена им по небесному образцу:

<...> indefatigable Cromwell hies,
And cuts his way still nearer to the skies;
Learning a musick in the region clear,
To tune this lower to that higher sphere
[Marvell 1872: 171].

При этом гармония всецело зависит от Кромвеля. Это выясняется из строк, посвященных несчастному случаю, произошедшему с Кромвелем осенью 1654 г. В книге «The Death of Oliver Cromwell» событие описано следующим образом:

Однажды Кромвель ехал на козлах, чтобы взбодриться, но во время езды упал на землю и получил ушиб... Кромвель и некоторые придворные обедали в Гайд-Парке, после чего он «пожелал править каретой самостоятельно». Упряжка из шести лошадей понесла, и фореитор не смог их обуздать. Кромвель был «выброшен из кареты на дышло», его нога запуталась в упряжи, и пока его волочило по земле, пистолет в его кармане выстрелил. Несмотря на опасность, он не был ранен. В Уайтхолле врачи пустили ему кровь, тем самым, несомненно, причинив ему больше вреда, чем несчастный случай⁶ [McMains 2000:63].

В изображении Марвелла *riding accident* выглядит катастрофой, повергающей в панику всю природу («<...> panique groan, / As if the Natur's self were overthrown» [Marvell 1872: 176]) и едва ли не ставящей под угрозу космический порядок:

It seem'd the earth did from the center tear;
It seem'd the sun was fal'n out of the Sphere <...>
[Marvell 1872: 176].

Характерно, что нарушение, смещение здесь связаны как раз с концентрической структурой, об этом свидетельствуют образы сферы и центра. Под *center* Марвелл понимает, по всей видимости, земную ось, и это значение проецируется на фигуру Кромвеля. Таким образом, главное в метафорической Вселенной, создаваемой Марвеллом в «The First Anniversary...», — ее центр: личность самого лорда-протектора. Ее характеристика сопровождается мотивом оболочки, с которым мы уже сталки-

⁶ «Cromwell once road in his coach box to agitate his body but during the ride fell to the ground and received injury... Cromwell and some courtiers took dinner in Hyde Park, and afterward he had «desire to drive the coach himself». The six-horse team became unruly and the postilion could not rein them in. Cromwell was «flung out of the coach-box upon the pole», his foot tangled in the tackling, and as he was dragged along the ground a pistol in his pocket fired. For all the danger he was not injured. At Whitehall doctors let blood, doubtless inflicting more harm than had the accident». — *Пер. А.А.*

вались в «A Panegyric...» Уоллера, — подчеркивается, что добродетели Кромвеля заключены, спрятаны в их обладателе:

High grace should meet in one with highest pow'r <...>
An healthful mind within a body strong <...>
[Marvell 1872: 174—177].

Причем это относится не только к Кромвелю, но и к его семейству: «Thou and thine house, like Noah's eight did rest <...>» [Marvell 1872: 179].

Сравнение с ковчегом Ноя — *единственным* прибежищем живого, оставшимся после потопа, т. е. спасительной *оболочкой* — подчеркивает уникальность, единичность объекта.

Таким образом, мотив сжатия у Грэя, по-видимому, не возникает случайно, а развивает определенную тенденцию в поэзии XVII в., посвященной Кромвелю. К примеру, «A Panegyric...» Уоллера и «The First Anniversary...» Марвелла насыщены — что обнаруживается не сразу — образами концентрических окружностей, слоев, то метафорически сжимающихся, стягивающихся к одной личности (Кромвель), то, напротив, расширяющихся буквально до бесконечности. Так дана тема человеческого потенциала, неожиданно, *чудом* высвобождающегося и заволадевающего умами, пространствами, целыми государствами (а значит, и благосклонностью высших сил — отсюда «вертикаль», о которой шла речь выше). Таков случай Кромвеля и так же он описан в другом стихотворении Марвелла — «An Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland»:

Who from his private gardens, where
He lived reservèd and austere,
(As if his highest plot
To plant the bergamot),
Could by industrious valour climb
To ruin the great work of time,
And cast the Kingdoms old
Into another mould <...>
[Marvell 1872: 162].

У Грея появляется та же метафорическая структура, однако ее значение в «Elegy...» прямо противоположное: за «слоями» и «оболочками» скрываются нереализованные способности, эти, если воспользоваться формулой Виктора Гюго, «зародыши чувств и личинки мыслей»⁷ [Hugo 1869: 177]. Внешнее расширение сменяется внутренним углублением — и неожиданным образом смыкаются две во многом противоположные жанровые тенденции: структурный компонент оды или панегирика, вывернутый наизнанку, дает элегию.

Использование принципа концентрического усложнения Уоллером и Марвеллом преследует как минимум три цели. Первая — акцентировать внимание на необычной судьбе Кромвеля, пришедшего к власти сравнительно поздно, а до этого ведшего жизнь простого землевладельца. Вторая — увести тему личных обстоятельств лорда-протектора на второй план в соответствии с жанром, предполагающим воспевание героических деяний, подвигов, а не личных обстоятельств. Наконец, третья — связанная уже не столько с Кромвелем, сколько с Английской революцией в целом, — передать остро ощущаемое временное ускорение и расширение пространств, пульсацию истории. Этот мотив доходит до Грея и в очередной раз возникает (измененный до неузнаваемости) спустя 99 лет после написания «A Panegyric: To my Lord Protector...» в «Elegy Written in a Country Churchyard».

СОКРАЩЕНИЯ

Elliott 1982 — *Elliott K.* Andrew Marvell and Oliver Cromwell, Renaissance and Modern Studies. 1982. 26: 1. P. 75—89.

Gray 1814 — *Gray T.* The Poems. London, 1814.

Hugo 1869 — *Hugo V.* L'Homme qui rit: En 2 T. T. 2. Paris, 1869.

Marvell 1872 — *Marvell A.* The Complete Works in Verse and Prose. London, 1872.

⁷ des embryons de sentiments et des larves d'idées (*фр.*).



McMains 2000 — *McMains H.F.* The Death of Oliver Cromwell. Lexington, 2000.

Waller 1854 — *Waller E.* Poetical Works. London, 1854.

Wright 1977 — *Wright G.T.* Stillness and the Argument of Gray's «Elegy» // *Modern Philology*. 1977. Vol. 74. No. 4. P. 381—389.

Библиотека «энциклопедиста»: из опыта изучения собрания книг А. Ф. Вельтмана

Александр Фомич Вельтман был известен современникам не только как плодовитый литератор, но и как историк, археолог, знаток древностей, одаренный лингвист и музыкант. Хотя за пределами Российской империи Вельтман бывал только в годы своей службы в Бессарабии и участия в русско-турецкой войне (1818—1831), знания, полученные им из книг, помогали создать образ ученого-путешественника, который зафиксировал в своих воспоминаниях А. Ф. Кони, племянник писателя:

На стенах его обширного кабинета висели картины из жизни туземцев Индии, и в минуты отдыха, в теплом халате и с длинной трубкой Жукова табаку, всегда серьезный и углубленный в себя, он оживлялся в беседе о факирах, индийских магах и в особенности о буддизме, основы которого им были изучены основательно, что в то время было большой редкостью [Кони 1969: 146].

При стремлении Вельтмана к энциклопедическому знанию и непрерывному самообразованию книги становились единственным и надежным средством «видеть божий мир», как иронически пишет автор в первой главе романа «Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский»:

Хоть вы златницами меня обсыпьте и обвесьте,
Как идолу молитесь мне,
Но с тем, чтобы я сидел на месте
И видел божий мир лишь в книгах да во сне
Не соглашусь!
Но если человек самой Судьбою скован,
И счастье не везет...душа его на дне,
И он, как говорят по-польски, замурован,
Но видит божий мир и в книгах и во сне...
Что ж делать!
[Вельтман 1836: 5].

Практически полностью сохранившееся собрание книг, принадлежавших Вельтману, занимает два раздвижных

шкафа в хранилище Российской государственной библиотеки (далее — РГБ). Этим собранием мало интересовались ученые: в конце 1970-х гг. библиотеку посетил Ю. М. Акутин, издавший «Странника» Вельтмана в серии «Литературные памятники». Он опубликовал небольшую научно-популярную заметку в «Литературной России» за 1974 г., где описал две книги из полуторатысячной коллекции писателя. Завершается статья фразой о том, что «огромное уникальное собрание» еще о многом расскажет библиофилам [см.: Акутин 1974: 16].

Однако до сих пор, кроме скромной заметки Акутина, не вышло ни одного сколько-нибудь полного описания библиотеки Вельтмана. Единственный полноценный опыт — каталог личной коллекции писателя, подготовленный сотрудниками РГБ в 1990-х гг., — не был доведен до конца, в том числе по экономическим причинам: кто станет покупать описание библиотеки малоизвестного автора?

Сейчас, когда интерес к личности и творчеству Вельтмана снова возрастает [см.: Walmsley 2014; Юхнова 2014; Лукичева 2010; Балашова 2004; Банах 2002], исследование, которое позволит ознакомиться с кругом его читательских интересов, проникнуть в творческую лабораторию писателя и увидеть источники самых известных его произведений, необходимо.

Каталогов библиотеки Вельтмана было два. Первый, рукописный [см.: НИОР РГБ. Ф. 47. Разд. III. К. 20. Ед. хр. 40.], был составлен заведующим Отделением рукописей и старопечатных книг А. Е. Викторовым и его помощником Г. Д. Филипповым в период с 1876 по 1879 гг., когда семья писателя после его смерти передала книжное собрание (1500 единиц) и обширный архив (включающий множество неопубликованных рукописей) в Румянцевский музей. Каталог Викторова насчитывает 1260 наименований.

В 1990-х гг. в РГБ приступили к изучению собрания Вельтмана. Предпринимались попытки восстановить библиотеку писателя и составить ее машинописный каталог с опорой на существовавший рукописный. Большинство книг (1450 единиц) было выявлено, но в работе возникало и немало трудностей: записи

о книгах, приведенные в каталоге 1870-х гг., оказались неточными, трудночитаемыми или полустертыми. Передки, например, описания такого рода: «№ 10. Книга на арм. яз. 1824».

К сожалению, Вельтман в отличие, например, от П. Я. Чаадаева не проставлял на книгах дат приобретения. Это помогло бы установить, какими изданиями Вельтман пополнял свое собрание в разные годы жизни. Часть библиотеки досталась писателю от отца, Фомы Федоровича. Это можно установить по владельческим надписям. Например, вышедшая в 1772 г. в Ревеле книга J. S. Diterich «Unterweisung zur Glückseligkeit nach der Lehre Jesu» из собрания Вельтмана имеет целый ряд признаков, которые позволяют определить владельца: на переплете вытиснено «Для награждения за успехи. М. А.», присутствуют надписи на форзацах «Из библиотеки Фомы Вельдмана» (sic!), а на обороте титульного листа штампель «Из книг Александра Велдмана» (sic!). Основной же корпус книг формировался, когда, отслужив более 20 лет, в 1831 г. Вельтман вышел в отставку и поселился в Москве, в Дежнем переулке.

В библиотеке преобладают издания XVIII—XIX вв., изданий XVII в. немного, самая ранняя книга — «Естественная история» Плиния на французском языке (1614—1615 гг. изд.). Состав библиотеки отражает научные интересы и увлечения писателя. В коллекции более 600 наименований русских книг и около 400 иностранных, всего же собраны книги на 16 языках (в том числе, например, Новый Завет на турецком и грузинском, «Старшая Эдда» на исландском с параллельным латинским текстом). Более трети объема занимает художественная литература (античные поэты и философы, Данте, Ф. Шиллер, Вольтер, Ж. де Лафонтен, русские авторы — В. К. Тредиаковский, М. Н. Загоскин и др.), а также саги и легенды различных народов. Издания по истории и археологии составляют приблизительно 25%, а по географии и религии — 10—11% от общего объема.

Получивший хорошее образование, Вельтман на всю жизнь сохранил страсть к наукам. В 17 лет он составил и выпустил учебник «Начальные основания арифметики» (М., 1817),

а позже, уже будучи известным писателем, издал «Начальное чтение для образующегося юношества» (М., 1837) — своеобразную энциклопедию для школьников.

В его библиотеке значительное место занимают книги по химии, физике, медицине, астрономии, математике. В частности, это такие книги, как «О всеобщем строении мира», «О гальвано-магнетизме», «Краткое понятие о всех науках», «Рассуждения об открытиях, сделанных в астрономии со времени изобретения телескопа», «Almanach der neuesten Fortschritte, Erfindungen und Entdeckungen in den spekulativen und positiven Wissenschaften». Сведения из книг по истории и археологии могли послужить источником для статей энциклопедического альманаха Вельтмана «Картины света» (М., 1836—1837).

Большая часть книг, относящихся к нехудожественной литературе, содержит сведения по географии, истории и языку древних славян. Среди этих книг, безусловно, найдутся те, которыми автор пользовался при написании своих документальных работ: «О Господине Новгороде Великом», «Древности Российского государства», «Древние славянские собственные имена», — а также фольклорно-исторических романов (например, «Светославич, вражий питомец», «Кощей Бессмертный»).

Вельтман также изучал индийскую историю и мифологию, происхождение санскрита. Целый ряд научных и околонаучных работ писателя посвящен вопросам родства индийцев и славян. Он стал одним из первых переводчиков Махабхараты на русский язык. Его перевод песни о Налло был опубликован в «Отечественных записках» [см.: *Вельтман А. Ф.* Налло, повесть Врихадазвы, рассказанная Бгарату // Отечественные записки. СПб., 1839. Т. 3. Отд. 3. С. 253—274].

Вельтман пишет А. А. Краевскому (в письме от 29 октября 1838 г.):

Если вам угодно иметь для первого № журнала часть глав из повести о Налло (Налопакиана) — из Магабгараты, которую я перевожу стихами подлинника, руководствуясь переводом Боппа, — то уведоьте меня, и я немедленно

сообшу вам, с кратким обзором индийской литературы. Из этого перевода заметен будет источник Русских сказок. Эти шесть глав, составляющие завязку повести, заключают в себе 182 стиха (строфы, в два восьмистопных трохея). Я не похваюсь своим переводом; но, по крайней мере, это будет первый образец перевода настоящим размером подлинника и столько близкий, сколько трудность индийской *словесности* дозволила [ОР РНБ. Ф. 391. № 233].

Очевидно, речь идет о переводе с санскрита на латинский, сделанном Ф. Боппом. В библиотеке писателя находится книга: *Vorp F. Maha-Bharati episodium: Textus sanscritus cum interpretatione lat. et annot. criticis*. Берлин, 1832. На титульном листе имеется с подпись Вельтмана, также книга содержит пометки, записи на обложке. Кроме того, писатель пользовался и санскритской грамматикой Боппа (*Vorp F. Kritische Grammatik der Sanskrita-Sprache in kurzerer Fassung*. Берлин, 1834), на экземпляре которой также находятся множественные пометки и записи на форзаце, между страницами 366 и 367 вложен листок рукописи с изображением огласовок письма деванагари.

Обращает на себя внимание большое количество словарей и справочников с пометами и комментариями Вельтмана, переводом слов и даже отдельных слогов. В «Старшей Эдде» (*Edda Sæmundar hinns Fróða*. Копенгаген, 1818) сделаны многочисленные пометы карандашом, загнуты углы страниц. Эти пометы иллюстрируют метод, которым Вельтман всегда руководствовался в своих лингвистических исследованиях. Например, на полях он указывает на сходство имен героев скандинавского эпоса и славянских имен (на с. 880 рядом с именем *Hoddropnir* карандашом подписано: «Градомир»).

Можно предположить, что книги из собрания активно использовались не только в исторических изысканиях Вельтмана-ученого. В. Г. Белинский писал (по поводу уже цитировавшегося романа «Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский»):

Что это такое? сказка не сказка, роман не роман, а если и роман, то совсем не исторический, а разве этимологический, потому что все действующие

лица помешаны на этимологическом производстве слов; неужели г. Вельтман захотел быть изобретателем особенного рода романов — этимологических!.. [Белинский 1976: 488].

Помимо увлечения этимологией, которое критик считал основой для написания романа «Предки Калимероса», Вельтман интересовался литературой путешествий, и это не могло не повлиять на замысел принесшего ему славу «Странника». В библиотеке Вельтмана хранятся отечественные и иностранные образцы жанра: «Путевые заметки за границей» В. И. Чарыкова (1858), «Путешествие капитана Парри в 1819 году для открытия северо-западного пути» (1822), «Voyage au Canada, dans les années 1795, 1796 et 1797» И. Вельда (1802—1803), «Путевые записки из Парижа в Иерусалим и из Иерусалима в Париж» Ф. Р. Шатобриана (1815) и др.

Среди них есть книги, которые Вельтман читал внимательнее, чем прочие: об этом говорит обилие помет. Книга «Путевые записки из Парижа в Иерусалим и из Иерусалима в Париж» Шатобриана в переводе П. И. Шаликова (М., 1815) содержит ряд таких помет. Вельтман разделял идеи французского романтика. Так, в статье 1840 г. «Русская словесность» Вельтман в подкрепление своих суждений приводит цитаты из Шатобриана [см.: Вельтман 1840: 12].

Уже в предисловиях «Странника» и «Путевых записок» встречаются переклички.

«Странник»	«Путевые записки из Парижа в Иерусалим...»
<p>Я путешествую не для того, чтобы вы читали мое путешествие¹; но если оно попало уже к вам в руки, и вы непременно желаете видеть следы мои, от самой точки отъезда до благополучного возвращения, то по прибытии в Нубию я объявлю вам цель своего путешествия и для чего я писал его [Вельтман 1978: 10].</p>	<p>Если б я сказал, что записки сии не с тем были писаны, чтобы издать их в свет, что печатаю их неохотно или почти поневоле, то я сказал бы правду, и, вероятно, мне бы не поверили.</p> <p>Я не с тем ездил, чтобы издать мое путешествие; намерение мое было иное [Шатобриан 1815: [1]].</p>

¹ Здесь и далее выделение полужирным наше. — А. Г.

Однако очевидно, что задачи Вельтмана и автора «Записок» различны. Серьезность Шатобриана, признающего читателю, что он не собирался публиковать путешествие, а только фиксировал материалы для другого сочинения (имеются в виду «Мученики»), у Вельтмана превращается в иронию. Автор «Странника» предлагает читателю поверить, что перед ним материалы, также собранные с некоторой целью, но это оказывается уловкой и мистификацией.

Ниже следуют два примера из «Записок», которые Вельтман отчеркнул на полях или подчеркнул в тексте, а также цитаты из «Странника», близкие к выделенным у Шатобриана.

«Странник»	«Путевые записки из Парижа в Иерусалим...»
Кончаю свой день, оставляю последователей моих размышлять о превратностях судьбы и странностях человека и, утомленный, склоняюсь на ложе сна [Вельтман 1978: 39].	Я предался размышлениям, которые всякий может иметь, а я более другого, о превратностях человеческой судьбы: сколько мест уже были свидетелями спокойного и возмущенного моего сна!» [Шатобриан 1815: 74].
Таким образом, в молодости, нанизав на память все прекрасное, все полезное, все высокое, под старость от <i>нечего делать</i> можно перебирать эти четки. Как сладко воспоминание, как хороша и старость, когда она есть тихая задумчивость о прошедшем! [Вельтман 1978: 158].	Все это нравится в двадцать лет, потому что жизнь тогда довольствуется, так сказать, сама собою, и потому что в первой молодости есть нечто беспокойное и неопределенное, влекущее нас беспрестанно к химерам, <i>ipsi sibi somnia fingunt</i> ; ² но в зрелых годах разум возвращается ко вкусам гораздо основательнейшим: он наипаче желает питаться воспоминаниями и примерами из дееписаний [Шатобриан 1815: 122].

Герой Шатобриана размышляет о превратностях судьбы человека сам, а повествователь в «Страннике» предоставляет это читателю. Первый и во сне не может расстаться с волнующими

² Их собственные мечты. — Пер. с лат. А. Г.

его мыслями, второй сладко и беззаботно спит. Серьезность французского писателя при размышлении о молодости и старости приобретает в размышлениях мечтателя Вельтмана легкий, шутливый тон, отличающий произведение в целом.

Еще один традиционно упоминаемый, когда речь заходит о «Страннике», источник также содержит ряд помет. Это «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» Л. Стерна. В библиотеке Вельтмана находятся т. 2—5 (СПб., 1804—1807). Исследователи еще в 1920-е гг. отмечали общие композиционные принципы и некоторые приемы повествования в этих сочинениях [см.: Роболы 1927; Ефимова 1927]. Такие выводы находят подтверждение в пометах, оставленных Вельтманом на полях «Жизни и мнений». До настоящего момента эти пометы не были изучены или опубликованы, однако они заслуживают тщательного изучения.

З. С. Ефимова возводит «некоторые приемы гротескного сказа» у Вельтмана к Стерну, среди которых называет «звуковое нагромождение имен» и «ложные ссылки» [Ефимова 1927: 81]. Действительно, Вельтман отчеркивает на полях следующие строки из Стерна, которые иллюстрирую оба названных приема:

Для того ли сделан человек... сие великое, прекраснейшее, благороднейшее творение в свете, чудо природы, как Зороастр называет его в своей книге *пері́ фуѳеѳ*, — *зерцало* Божией премудрости, по словам Златоуста; — *подобие* Бога, по словам Моисея, — *луч* Божества, по словам Платона, — *чудо из чудес*, как говорит Аристотель, — для того ли, чтобы он унижался, ходя по такой бедной, жалкой дороге?³ [Стерн 1804: 3].

В «Страннике» ложная цитация и нагромождение имен — довольно распространенный прием, приведем только один пример: «Выпиши, мой друг, эту страничку; это слова Аристотеля, Дионисия Геликарнасского, Квинтилиана, Цицерона и пр. у. м.» [Вельтман 1978: 14].

Еще одна помета на полях в «Жизни и мнениях», парадоксальное замечание: «<...> не лучше ли не чувствовать голода, нежели есть? — не иметь жажды, нежели быть принужденным

³ Здесь и далее подчеркиванием обозначены границы отчеркивания.

довольствоваться ее?» [Стерн 1804: 34], в «Страннике» имеет структурного «близнеца»: «Что пользы все видеть и, подобно Пиррону и его последователям, во всем сомневаться; не лучше ли ничего не видеть и ни в чем не сомневаться?» [Вельтман 1978: 9].

Другая помета стоит напротив слов: «НАУКАМ ВСЕГДА МОЖНО ВЫУЧИТЬСЯ ПО РУТИНЕ, — НО МУДРОСТИ НИКОГДА» [Стерн 1804: 116]. Понимание мудрости как высшего знания, дарованного людям богами и утраченного ими, находит отражение в статьях Вельтмана «Мысли о настоящей литературе» [см.: НИОР РГБ. Ф. 47. Разд. I. К. 19. Ед. хр. 1: 5—5 об.] и «Русская словесность» [см.: Вельтман 1840]. Также и в главе CLXXVI 24-го дня «Странника» повествователь восклицает: «Уж не мудрость и не чувства приводят все в движение, но расчеты ума и сила магнитная!» [Вельтман 1978: 89].

Иногда книги из библиотеки Вельтмана не просто служили ему вдохновением для собственных произведений, но и прямо упоминались в них. В «Страннике» упоминается в слегка измененном виде название книги из собрания писателя «Новый опыт о великих происшествиях от малых причин» [см.: Рише 1783]. В своем сочинении Вельтман пишет: «<...> советую прочитать книгу под заглавием: *Великие дела от маловажных причин*. Если же вам неинтересно будет знать, каким образом отыскана и вошла в употребление соль, то не читайте книги, довольно знать и одно заглавие» [Вельтман 1978: 10]. Выходит, перед нами не мистификация, которыми полон «Странник» (как, например, будто бы прочитанные автором на стенах беседки надписи «странствующих рыцарей» [Вельтман 1978: 12] или отрывки, «писанные в роде предсказаний Нострадамуса», из «тетрадки, выпавшей с полки» [Вельтман 1978: 11]), а адресация к реальной книге. Но игра Вельтмана с читателем оказывается сложнее: названная книга действительно существует, а вот описания, «каким образом отыскана и вошла в употребление соль» [Вельтман 1978: 10], обнаружить в книге не удалось.

Разнообразная библиотека Вельтмана не только во многом дает ключ к пониманию его самобытного творчества, но

и является важным свидетельством эпохи. Она способна помочь и в установлении его деловых и дружеских связей. Значительное количество дарителей книг (более 50 лиц) — известные деятели науки и искусства, среди которых Н. И. Костомаров, Ф. Н. Глинка, С. П. Шевырев, И. И. Срезневский, М. А Дмитриев, Н. О. Эмин, Н. И. Билевич. Тот факт, что круг общения Вельтмана был очень широк, подтверждается и анализом эпистолярия писателя: в научно-исследовательском отделе рукописей РГБ хранится около 840 писем от более чем 180 корреспондентов.

Встречаются в собрании и книги с рисунками Вельтмана. Так, в парижском издании поэм Ж. Делиля 1801 г. на чистом листе в конце книги находится карандашный набросок, на котором изображен сам писатель в мундире. Внизу наброска подпись: «Генерал Вельтман», сделанная рукой писателя (заметьте, что военную службу Вельтман оставил в чине подполковника).

Обращение к этому частному собранию и продолжение его изучения должно стать одной из научных задач историка литературы первой половины XIX в.

СОКРАЩЕНИЯ

Акутин 1974 — Акутин Ю. М. Из книг А. Ф. Вельтмана // Литературная Россия, 1974. № 34. С. 16.

Балашова 2004 — Балашова Е. А. Структура повествования в «Страннике» А. Вельтмана // Художественный текст: варианты интерпретации. Бийск, 2004. Вып. 9. С. 21—24.

Банах 2002 — Банах И. В. Игровая поэтика романа-путешествия А.Ф. Вельтмана «Странник» // Забытые и второстепенные писатели XVII—XIX веков как явление европейской культурной жизни. Псков, 2002. Т. 1. С. 214—221.

Белинский 1976 — Белинский В. Г. Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский // В. Г. Белинский. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1976. Т. 1. С. 483—488.

Вельтман 1836 — Вельтман А. Ф. Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский. М., 1836.

Вельтман 1840 — *Вельтман А. Ф.* Русская словесность // Очерки России, издаваемые Вадимом Пассеком. СПб., 1840. Т. 3. С. 5—70.

Вельтман 1978 — *Вельтман А. Ф.* Странник. Л., 1978.

Ефимова 1927 — *Ефимова З. С.* Начальный период литературной деятельности А. Ф. Вельтмана // Русский романтизм. Л., 1927. С. 51—87.

Кони 1969 — *Кони А. Ф.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1969. Т. 7.

Лукичева 2010 — *Лукичева Е. И.* Сказочный роман А. Ф. Вельтмана «Сердце и Думка» в контексте русской фантастической прозы // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2010. Вып. 1. Т. 1. С. 1—10.

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

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.

Рише 1783 — *Рише А.* Новый опыт о великих происшествиях от малых причин. СПб., 1783.

Роболы 1927 — *Роболы Т.* Литература путешествий // Русский романтизм. Л., 1927. С. 51—87.

Стерн 1804 — *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шанди: В 6 т. СПб., 1804. Т.4.

Шатобриан 1815 — *Шатобриан Ф. Р.* Путевые записки из Парижа в Иерусалим и из Иерусалима в Париж, в первом пути чрез Грецию, а в возвратном чрез Египет, варварские земли и Гишпанию. М., 1815. Ч. 1—2.

Юхнова 2014 — *Юхнова И. С.* «Чужая» рукопись в структуре художественного произведения (А. С. Пушкин, А. Погорельский, А. Ф. Вельтман) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 352—356.

Walmsley 2014 — *Walmsley K.* Caricature and National Identity in the Works of Aleksandr Vel'tman // The Slavonic and East European Review. Vol. 92. No. 4 (October 2014). P. 601—621.

Редакционная деятельность О. И. Сенковского: история творческих взаимоотношений с Е. А. Ган

Вопрос о том, что О. И. Сенковский, главный редактор «Библиотеки для чтения», вольно распоряжался текстами, ставился в отношении не только Е. А. Ган¹, но и других авторов, печатавшихся в журнале.

В конце 1830-х гг. многие писатели, среди которых А. С. Пушкин, Е. А. Баратынский, А. Ф. Воейков, П. А. Вяземский, Д. В. Давыдов, В. И. Даль, В. А. Жуковский, И. А. Крылов, В. Ф. Одоевский, М. П. Погодин, С. П. Шевырев, объявляют бойкот журналу. Это объясняется отчасти «гипертрофированным вмешательством» Сенковского в текст. Сенковский считал, что редактор журнала должен

<...> быть не просто передатчиком всяких, наудачу взятых, мыслей, взглядов и фактов, а передатчиком рассудительным и совестливым, сообщающим своей публике те мысли, взгляды и данные, которые, во-первых, согласны с его собственным убеждением и, во-вторых, доступны и полезны для ее образованности [Сенковский 1858: LXXX].

Воспоминания 30-х гг. XIX в. единодушно отмечают резкое изменение в составе сотрудников «Библиотеки для чтения» на протяжении первых трех лет существования. В самом деле: даже поверхностный просмотр легко обнаружит, что тот блистательный перечень, который печатался в течение первого года на обертке «Библиотеки для чтения» сильно поредел в 1835 и 1836 гг. [см.: Каверин 1966: 62].

¹ Елена Андреевна Ган (1814—1842), урожденная Фадеева, двоюродная сестра Е. А. Сушковой, тетка С. Ю. Витте, мать писательниц В. П. Желиховской и Е. П. Блаватской. Известна как беллетристка, писавшая под псевдонимом Зенеида Р-ва, сотрудничавшая в журналах «Библиотека для чтения» и «Отечественные записки». В 1843 г. вышли четыре тома «Сочинений Зенеиды Р-вой», а в 1905 г. — шесть томов «Полного собрания сочинений» (переиздано в 1909 г.). Напряженная литературная работа, а также материальные трудности и не совсем удавшаяся семейная жизнь быстро подточили ее здоровье. Летом 1839 г. она лечилась в Одессе, весной 1842 г. она снова поехала туда, но лечение оказалось ошибочным, Ган умерла.

Н. В. Гоголь писал: «Сенковский уполномочил сам себя властью решать и вязать: марают, переделывает, отрезает концы и пришивает другие к поступающим пьесам <...> Мы все в дураках» [Гоголь 1940: 293].

В рецензии на «Рассказы дяди Прокопья, изданные А. Емичевым», объясняются принципы редакторской работы Сенковского:

У «Библиотеки для чтения» есть ящик — что уж таиться в этом! — есть такой ящик с пречудным механизмом внутри, работы одного чародея, в который стоит только положить подобный рассказ, чтобы, повернув несколько раз рукоятку, рассказ этот перемололся весь, выгладился, выправился и вышел из ящика довольно приятным и блестящим, по крайней мере, четким. Многие, многие ими пользуются!.. В «Библиотеке для чтения» редакция значит редакция в полном смысле этого слова, то есть сообщение доставленному труду принятых в журнале форм, обделки слога и предмета, если они требуют обделки <...> [Библиотека для чтения. 1836. Т. 17. Отд. 6: Литературная летопись. С. 7].

Далее шло примечание редакции, в котором говорилось:

«Библиотека для чтения» вынуждена вторично просить всех тех, которые по своей доброй воле присылают или сообщают статьи в стихах или прозе, чтобы они удерживали у себя копии этих статей, потому что полученных рукописей она никому не возвращает и не входит ни в какие объяснения насчет их употребления. С этим только условием, *sine qua non*, «Библиотека для чтения» и принимает статьи [Библиотека для чтения. 1836. Т. 17. Отд. 6: Литературная летопись. С. 52].

Исследователь жизни и творчества Сенковского В. А. Каверин считает: «значительная доля редакторского самоуправления была продиктована не “теорией разговорного языка”, а цензурой» [Каверин 1966: 63]. Сенковский писал А. В. Никитенко, который был цензором в то время, по поводу одного из переводных романов:

Почтеннейший Александр Васильевич, хороший цензор и верный друг, я сам принялся за дело. Переделано на славу. Все устранено. Окончание романа такое нравственное, что, право, совестно. Не станут верить.

Скажут: Жан Поль Рихтер, а не Сю. Все сцены предрассудительные и даже только сомнительные просто уничтожены. Перипетия совсем другая. Сципион вылезал в окошко, когда отец поставил полицейского у ворот, свернул себе шею — и все пришло в порядок. Весь сенсимонизм — прочь, вон. И даже понять нельзя, отчего и как Баскина и Кукла умирают вместе. Говорю я вам — не развязка, а чудо. Сам я в удивление от своей изобретательности. Сто лет читая, не найдете ни одного слова для красных чернил [Каверин 1966: 63—64].

В 1836 г. Сенковский обратил внимание на начинающую писательницу Ган и помог ей войти в русскую литературу. В «Библиотеке» он напечатал ее дебютную повесть «Идеал», в написании которой принимал непосредственное участие. В знак благодарности писательница пообещала отдавать все свои произведения в «Библиотеку». Несмотря на непростые отношения с издателем, сотрудничество длилось с 1836 по 1841 г. Однако последние повести Ган «Напрасный дар» и «Любинька» были напечатаны уже после смерти писательницы в «Отечественных записках» А. А. Краевского.

Основной задачей статьи является проведение сравнительного историко-литературного анализа текстов повести «Идеал» Ган-писательницы и Сенковского-редактора. Объектами исследования стали два источника: прижизненный вариант повести, опубликованный в «Библиотеке» с редакторским вмешательством Сенковского, и посмертное издание повести в полном собрании сочинений, сделанное по авторскому тексту (со слов родственников писательницы) без правок Сенковского. Рукописный источник повести неизвестен.

Чтобы ответить на вопросы, насколько творчество писательницы было самостоятельным и оригинальным и какова редакторская ценность правок Сенковского, обратимся к «Библиотеке» за 1837 г., в которой была опубликована повесть.

Главная героиня «Идеала» Ольга Гольцберг — сирота, провинциальная молодая замужняя женщина, натура возвышенная, утонченная. Ее выдали замуж за человека намного старше ее, с которым у нее нет никаких общих интересов, но она имеет моральные представления о семье. Женщина встречает столичного поэта

Анатолия. Он известен, его стихи печатают самые модные журналы. Ее любовь к Анатолию платоническая, она восхищается им, ей кажется, что он ее понимает. Он становится для нее идеалом. Но происходит развенчание идеала. Ольга возвращается на землю.

Сопоставим начало повести.

Полное собрание сочинений	«Библиотека для чтения»
<p>Дом дворянского собрания <i>был</i> великолепно освещен; плошки на воротах, плошки у подъезда, кареты, коляски, брички, сани <i>везли</i> целые грузы бабушек, маменек, дочек, внучек. Собрание <i>было блистательное</i>. Два жандарма, стоявшие у крыльца, не успевали отгонять опорожненных экипажей. Канцелярские стряхивали снег со своих шинелей, артиллеристы, <i>смотря с улыбкой презрения на этих фрачников, гордо</i> расправляли усы и всклокоченные волосы. Но то ли еще было в зале! [Ган 1843: 3].</p>	<p>Дом *** <i>ского</i> дворянского собрания великолепно освещен; плошки на воротах, плошки у подъезда; кареты, коляски, брички, сани <i>везут</i> целые грузы бабушек, маменек, дочек, внучек, <племянниц; мужья, женихи, танцоры, игроки, недоросли градом сыплются с неба на крыльцо>. Собрание будет великолепно. Два жандарма, стоявшие у крыльца, не успевали отгонять опорожненных экипажей. Канцелярские стряхивали снег со своих шинелей, артиллеристы <...> расправляли усы и всклокоченные волосы. Но то ли еще было в зале! [Ган 1837: 115].</p>
<p>Но полковник Гольцберг был <i>добрый немец</i>; славный хозяин <i>в своей батарее</i>, удалой кавалерист, подчас кузнец и шорник, подчас барышник, которого не провел бы ни один цыган: <i>он знал все подробности пушки и зарядного ящичка</i>, но сердце женское было для него тайником непроницаемым. Он женился, потому что ему было сорок лет и хотелось обзавестись хозяйством; потому что Ольга ему понравилась, и он полагал, что хотя она не имеет приданного, однако может составить его счастье на зимней квартире. О счастье женщины он имел короткое и ясное понятие: благосклонное обращение, снисходительность к капризам и <i>модная шляпка</i>, — вот что, по его мнению, не могло не осчастливить женщины, и к этому он, вступая в супружеское звание, обязался мысленно подпискою [Ган 1843: 26—27].</p>	<p>Но Гольцберг был <i>только любитель лошадей</i>, славный хозяин <...>, славный малый, <i>удалой наездник</i>, подчас кузнец и шорник, подчас барышник, которого не провел бы ни один цыган: <i>он хорошо</i> знал <i>все</i> подробности <i>своей части</i>, но сердце женщины было для него тайником непроницаемым. Он женился, потому что ему было сорок лет и хотелось обзавестись хозяйством, потому что Ольга ему понравилась, и он полагал, что хоть она не имеет приданного, однако может составить его счастье на зимней квартире. О счастье женщины он имел короткое и ясное понятие: благосклонное, <то есть <i>нестрогое</i>> обращение, снисходительность к капризам и <i>трижды в год новое платье</i>, — вот что, по его мнению, не могло не осчастливить женщину, и к этому он, вступая в супружеское звание, обязался мысленно подпискою [Ган 1837: 130].</p>

Разночтения в текстах начинаются с первого абзаца. Правки не меняют сути, не обогащают мысль, не несут художественной ценности; напротив, Сенковский детализирует, уточняет, подчеркивает, по-видимому, стремясь добиться достоверности и комического эффекта. В этом тексте абсолютно не имеет значения, как будет назван второстепенный персонаж. Сенковский меняет форму некоторых глаголов с прошедшего времени на настоящее. В авторском тексте Ган при описании губернаторского бала встречаем такую фразу: «четыре люстры величаво спускались с потолка» [Ган 1843: 4]. Сенковский уточняет: «четыре люстры с сальными свечами» [Ган 1837: 115]. Очевидно, что никакой художественной ценности такая правка не несет, но разницу между восковыми столичными и провинциальными «сальными» читатель мог ощутить. Править, добавлять абзацы, предложения было привычным делом для Сенковского. Пользуясь абсолютным правом редактора, он нередко вносил в чужое произведение свой текст, резал, сокращал, вставлял целые сцены, менял концовку произведений. Сенковский мог позволить себе такое вольное отношение даже с переводами Ж. Санд, О. де Бальзака.

Так, в повесть романтически настроенной писательницы Сенковский вставляет инородную, отличающуюся по стилю и характеру, сцену: поэт Анатолий, пьяный после веселой дружеской пирушки, возвращается домой, бьет слугу и ругается:

Замок щелкнул, и вошел... идеал пьяный! Первым действием идеала была несостоявшаяся оплеуха слуге, который злобно уклонился от неуверенного удара: поэтическая рука описала полукружие в пустом воздухе, слабые ноги идеала зашатались, и Анатолий Борисович чуть не упал навзничь. Но за эту неудачу из уст, дышащих винными парами, посыпался град страшных проклятий.

— Снимай шубу, мерзавец! [Ган 1837: 175].

В этом эпизоде происходит развенчание *идеала*. Цель редактора — примирить героиню с действительностью. Замысел редактора ясен: вставляя эпизод, он хотел адаптировать повесть к жизни, приблизить повествование к жизненным реалиям и таким образом снять излишний налет романтизма. Но он делает

это слишком грубо и натурально, нарушая романтический строй произведения, разрушает возвышенно-романтическую тональность повести.

Сцена развенчания идеала-Анатолия была кульминационной и для Ган, и для Сенковского. Редактор таким образом хотел наглядно показать дистанцию между идеальным образом поэта, созданным героиней под впечатлением от его творчества, и реальным, земным. В журнальном варианте сцены звучат отголоски стихотворения А. С. Пушкина «Поэт»: «И меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он» [Пушкин 1977: 23]. В частности, Сенковский добавляет в повесть следующее:

Ольга имела довольно времени для размышления за лакейскими ширмами о том, откуда идеалы получают те восторженные возгласы о чистой, священной любви, которые некогда проникли в ее душу <...>; и она могла делать философские заключения о различии чувств печатных и чувств, служащих этим господам для их домашнего обихода [Ган 1837: 174].

Возможно, Сенковский пытался разбавить женский текст «мужским сознанием». Эпизод посещения Ольгой кабинета Анатолия сюжетно напоминает эпизод из романа в стихах «Евгений Онегин», где Татьяна изображена в кабинете Онегина. Сцена, не вписавшись в романтическое полотно повести, резко выделяется. Критика оценила этот эпизод как «грязный». Подобное поведение по канону того времени было неприемлемо, тем более в дебютной повести начинающей романтически настроенной писательницы. Критики в один голос заявили, что это пошло. Белинский порицал вмешательство Сенковского:

Прибавим только, что, когда эта повесть была напечатана в одном журнале, сцена возвращения домой поэта была исполнена самых грязных, циничных подробностей, а поэт был представлен пьяным: это была дружеская услуга досужего журналиста, охотника исправлять чужие сочинения. В издании «Сочинения Зенеиды Р-вой», печатавшемся с подлинной рукописи покойной сочинительницы, эти позорные для памяти женщины прибавки, разумеется, исключены [Белинский 1955: 671—672].

Ган, чтобы развенчать героя и помочь героине прозреть, в сюжет повести добавляет деталь — случайно прочитанное письмо. Анатолий долго не появляется в свете, героиня беспокоится и приезжает к нему домой. Не найдя его дома, она видит на столе незапечатанное письмо и случайно знакомится с его содержанием. У Ган это неотправленное письмо Анатолия другу. Сенковский же делает Анатолия адресатом, а письмо написано другом, неким Жоржем. Содержание писем в текстах, опубликованных в полном собрании сочинений Е. А. Ган и в «Библиотеке для чтения», отличаются.

Полное собрание сочинений	«Библиотека для чтения»
<p>«Что тебе вздумалось, mon cher, в эту пору уехать в полк за сорок верст от пиров и от разгульной жизни? Я непременно надеялся видеть тебя у нашей Юлии, она, как ангел, пропела последнее трио в новой опере и после представления мы пресвесело отужинали и осушили задравный кубок в честь ее музыкальных способностей. А прогос, знаешь в каком я смешном положении? Я не смею казаться в свете и в театре бываю только в закрытой ложе обворожительной графини Омброзио. Мои услужливые друзья по просьбе моей распустили слух о моей смертельной болезни. И для чего? Смейся, смейся, граф. Все для моей духовной, туманной Гольцберг. Признаться, она мне уже надоела, но не хочется бросить начатое неоконченным из сострадания. Я должен обратить ее к земным помышлениям. Но Бог с ней, поговорим о моей неаполитанской чародейке. Она делает из жизни моей рай, я не думал, чтобы я был еще в состоянии влюбиться до такой степени...» [Ган 1843: 96—97].</p>	<p>Вот оно письмо. Оно было от Жоржиньки. «Любезный Анатолий, я у тебя был три раза и никогда не застаю тебя дома. Зачем ты не был вчера у нашей итальянки? У нее была славная игра, наверное, лучше той, которая влечет тебя к П-у. Что касается до твоего поручения, то я не забыл о нем, не имел случая исполнить. Madame Holzberg никуда не выезжает, и меня дважды не приняла. Но будь спокоен. Я настроил Софию Ивановну, чтобы она непременно заставила О-скую пригласить твою Крымскую Венеру сегодня на свой бал. Она мне обещала сама сказать ей, что ты болен. Остальное довершу я. В угождение тебе я уверю ее, что ты ужасно болен, что ты умираешь, и, если угодно, уверю, что ты умер. Право, хочешь ли? Что тебе притвориться больным? Полумеры никуда не годятся. Позволь сказать, что ты умер, а там увидим, как воскресить тебя» [Ган 1837: 172].</p>

За письмом следует реплика автора: «Негодяй Жоржинька! Но он тоже пишет стихи. Можно ли ожидать добра от этих господ, которые пишут дрянные стихи?» [Ган 1837: 172]. Ган, конечно же, не могла написать подобного. Видимо, это выпад Сенковского против поэтов.

У Ган эта сцена решается в романтическом ключе. Белинский был невысокого мнения об этой сцене, сказав, что ее содержание «ребячески идеально и неправдоподобно» [Белинский 1955: 671]. Современный литературовед А. В. Очман заметил, что если бы Сенковский убедил Ган саму переписать эту сцену, то это «пошло бы на пользу повести» [Очман, Исаев 2013: 23]. По его мнению, этот эпизод мог бы согласоваться с реальным ходом вещей.

Писательницу подобное отношение к ее текстам возмутило, но изменить она ничего не могла. Поначалу Ган мирилась с таким самоуправством, поскольку именно Сенковский открыл ей литературную дорогу, и была ему благодарна, не смея роптать, но со временем ее возмущение росло, и в конце концов привело к разрыву их отношений и началу сотрудничества с «Отечественными записками» Краевского.

В письмах Ган к родным и друзьям нередко встречаются слова об очередной правке Сенковского:

Однако меня заранее извещают, — что цензура сделала большие вырезки в моем несчастном произведении, и что Сенковский принужден был все подчистить и вероятно пополнить грубыми сценами или рассуждениями в своем вкусе. <...>

Сейчас получила письма от маменьки и Кати, обе гnevаются, что С<енковский>. выбросил лучшие места из моего «Джеллаледина», и советуют мне обратиться к Полевому. Я сама желала бы развязаться с С<енковским>, но я дала ему слово отдавать не иначе, как в его журнал, свои труды, — как же изменить слову? К тому ж, как ни черны его расчеты и поступки, я не могу забыть, что он указал мне этот путь. Его вероломство не дает мне права играть словом и благодарностью. Пусть его коверкает, лишь бы не вставлял грязностей, которые падают на мое перо [Гершензон 1911: 62—67].

Ган не могла простить Сенковскому «изуродованный», по ее словам, конец повести «Утбалла». Повесть «Теофания Аббаджио» была последним произведением Ган, напечатанным в «Библиотеке для чтения». Ган сообщала С. И. Кривцову в письме от 1 марта 1839 г.: «Недавно получила от г. Полевого приглашение писать для его журнала; думаю, что воспользуюсь этим

предложением, потому что деспотизм Сенковского превышает мое терпение» [Гершензон 1911: 71].

А в начале января 1839 г. она писала жене Сенковского о сделанном Краевским предложении участвовать в его новом журнале «Отечественные записки»:

Некий (un certain) г. Краевский, редактор «Отечественных записок», поручил моему родственнику предложить мне писать для его журнала, сделав мне при этом великолепные обещания, очень для меня подходящие, но, так как я никогда не забуду, что г. Сенковский именно натолкнул меня на этот путь, руководил моими первыми шагами, и что его снисходительности и покровительству я обязана своим небольшим талантом, то не хочу сделать ни малейшего шага, не испросив его одобрения, не будучи уверена, что это ему понравится, потому что я не знаю ни этого Краевского, ни его отношений к г. Сенковскому. Я должна признаться вам, что это меня очень бы поправило, потому что, изготавляя 4—5 рассказов в год, я не смею и думать, что супруг ваш может их поместить более двух в год в «Библиотеке»; таким образом, посылая ему мои лучшие произведения, я могу предоставить остаток г. Краевскому [Старчевский 1886: 513].

Разрыв с Сенковским произошел лишь спустя два года, когда, по мнению А. В. Старчевского, сменившего Сенковского на посту редактора «Библиотеки», «женская интрига» сделала то, чего не добился и «самый ловкий и практичный из редакторов» [Старчевский 1886: 514]. «Женская интрига» носила частный характер, а словами «самый ловкий и практичный из редакторов», по-видимому, Старчевский намекает на Краевского, который, исходя из законов жесткой издательской конкуренции, находясь в оппозиции к Сенковскому, переманивал в свой журнал его авторов.

Причиной разрыва стали и старые обиды. О развитии своих отношений с Сенковским Ган рассказывает в письме своей подруге детства Наталии Кузовлевой (кем она была, доподлинно не уставлено, но, как следует из письма, хорошо знала Сенковского и бывала в его доме) в марте 1839 г.:

Ты все еще в энтузиазме перед архистратигом нашей литературы С<енковским> и часто у него бываешь? Берегись, влюбишься, и выйдет роман <...>! Правда, что я была им очарована в начале нашего знакомства. <...> Да, я была упоена, но не ослеплена, и прозрев сквозь туман, заметив, под пла-

щом дружбы и покровительства черные замыслы, — удались! В чем же ты нашла *утонченное благородство*? [Гершензон 1911: 64—65].

В ситуации Ган эти три обстоятельства совпали, и она поврала все отношения с «Библиотекой» и Сенковским.

Спустя несколько лет в письме, адресованном своей новой протеже на литературном поприще Е. Н. Ахматовой, Сенковский писал о Ган:

Вы начинаете совершенно так, как начала мой покойный друг Зенеида Р***. Елена Андреевна Ган <...>. Она была моей литературной ученицей и я, по справедливости, могу гордиться такой ученицей: ее удивительный талант развился, так сказать, в моих руках. <...>. Я спешу прибавить маленькое объяснение слова «мой друг» <...>. Она, действительно, долгое время питала ко мне <...> живейшую признательность и почти романтическую преданность, что весьма понятно при восторженности ее характера, пользовалась дружбой моего семейства, ее родные были мои друзья и ее даровитая молодость, ее неопытность привлекали к себе мое полное участие: она была тогда мне другом, потом уже не знаю чем была. Мир праху ее! [Ахматова 1889: 286—287].

В целом, правку редактора «Библиотеки» нельзя оценивать однозначно. Редакционно-издательская деятельность Сенковского приводила к искажениям текстов Ган. В результате вмешательства редактора в оригинальный текст появилось два варианта повести «Идеал». Необходимо отметить, что иногда Сенковский ухудшает правками текст, как, например, в случае со вставным эпизодом, иногда, наоборот, улучшает, добавляя новые интонации, сюжетные ходы, как в случае с письмом. Но в целом можно сказать, что стиль Ган является романтическим по своему духу, а сатирические инородные вставки, часто разрушают романтическое повествовательное полотно.

Добавим, что подобная редакторская практика встречалась позднее в журнально-издательском процессе XIX в., но качество ее было иное. Так, например, М. Е. Салтыков-Щедрин, редактор «Отечественных записок», значительно перedelывал и правил тексты авторов, но чаще всего последние были благодарны ему за такое вмешательство.

СОКРАЩЕНИЯ

Ахматова 1889 — *Ахматова Е. Н.* Осип Иванович Сенковский (барон Брамбеус). Воспоминания Е. Н. Ахматовой // Русская старина. 1889. Т. 62. Май. С. 286—287.

Белинский 1955 — *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т. 11.

Ган 1837 — *Ган Е. А.* Идеал // Библиотека для чтения. 1837. Т. 21. Отд. 1: Русская словесность. С. 115—180.

Ган 1843 — Сочинения Зенеиды Р-вой: В 4 т. СПб., 1843. Т. 1.

Гершензон 1911 — *Гершензон М. О.* Материалы по истории русской литературы и культуры: русская женщина 30-х годов // Русская мысль. 1911. № 12. Отд. 13. С. 54—73.

Гоголь 1940 — *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1940. Т. 10.

Каверин 1966 — *Каверин В. А.* Барон Брамбеус. История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». М., 1966.

Очман, Исаев 2013 — *Очман А. В., Исаев Л. Н.* Светлая полоса жизни: Елена Ган и Кавказские Минеральные Воды. Пятигорск, 2013.

Пушкин 1977 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977. Т. 3.

Сенковский 1858 — *Сенковский О.* Собрание сочинений: В 9 т. СПб., 1858. Т. 1.

Старчевский 1886 — *Старчевский А. В.* Роман одной забытой романистки // Исторический вестник. 1886. № 8. С. 203—234; № 9. С. 509—531.

Брамбеус Versus Сенковский.

К истории посмертного собрания сочинений

О. И. Сенковский, полновластный хозяин «Библиотеки для чтения», заслужил славу грозного редактора и желчного публициста, однако принципы, которые он защищал как журналист, часто расходятся с его собственной писательской практикой. Безжалостно издеваясь над романтизмом, «неистойвой словесностью» в статьях «Библиотеки...» и в «Фантастических путешествиях барона Брамбеуса», он пишет, например, под маской того же Брамбеуса романтическую повесть «Висящий гость» [подробнее о заимствованиях из творчества французского романтиков см.: Назарова 2007]. Он же, декларируя объединение русских литераторов в рамках смиридинских изданий, на соседних страницах дает их произведениям характеристики, в которых ирония соседствует с немотивированным бешенством, вызывая естественное возмущение задетых ими писателей. Искать объяснение этой непоследовательности в беспринципности Сенковского, в заигрываниях с публикой, в его перегруженности работой или в малом значении, которое он, возможно, придавал художественному творчеству, — занятие, представляющееся малопродуктивным. Единой логики, единого лица у писателя Сенковского как будто вовсе нет. Наблюдения над текстом посмертного Собрания сочинений также не помогают уточнить место писателя в историко-литературном процессе.

Сочинения Сенковского в наиболее полном донныне объеме были изданы учениками сразу после его смерти в 9 томах, вышедших со вступительной статьей П. С. Савельева и при участии В. В. Григорьева [см.: Сенковский 1858]. В собрание вошли как художественные произведения и переводы, так и научные работы в области историко-филологических дисциплин, а также критические и научно-популярные статьи.

Сверка текста для предпринимаемого сейчас издания сочинений Сенковского в серии «Литературные памятники» показала, что собрание, подготовленное Савельевым и Григорьевым, содержит большое количество правки по сравнению

с прижизненными изданиями. Всего нами выявлено около полутора тысяч расхождений.

Материал, выбранный для настоящей заметки, — «Фантастические путешествия...», до Собрания сочинений изданные дважды еще при жизни автора — в 1833 и 1835 гг. [см.: Сенковский 1833; Сенковский 1835]. Издания 1833 и 1835 гг. мало отличаются друг от друга (эти расхождения подробнее будут описаны ниже). Различия между обеими прижизненными публикациями и текстом в Собрании сочинений группируются в несколько разрядов и предполагают возможность различных интерпретаций.

При первом взгляде на правку кажется, что она призвана исправить неточности и устранить следствия колебания языковой нормы:

Издание 1833 г.	Собрание сочинений
в людях нет ничего такого, что бы стоило и половину этих денег	в людях нет ничего такого, что бы стоило и половины этих денег
цирюльники соскребли ее с <i>лица</i> английскою сталию	цирюльники соскребли ее с <i>лиц</i> английскою сталию
С тех пор блуждал я по разным толпам, к которым судьба меня присоединила.	С тех пор блуждал я по разным толпам, к которым судьба меня присоединяла.
я оборотился лицом к зале и сел на потолку	я оборотился лицом к зале и сел на потолке
пальба из стен замка	пальба <i>со</i> стен замка
Я не люблю шуток <i>о том</i> , что относится к кругу наук точных	Я не люблю шуток <i>над тем</i> , что относится к кругу наук точных
там и <i>там</i> торчали уединенные колонны и дымовые трубы	там и <i>сям</i> торчали уединенные колонны и дымовые трубы
усушиться как треска	<i>высушиться</i> как треска
ножки <...>, <i>обнаруживавшие</i> круглую, изящную, пленительную икру	ножки <...> <i>обнаруживали</i> круглые, изящные, пленительные икры
Ножка поистине была <i>достойная</i> примечания.	Ножка поистине была <i>достойна</i> примечания.
<i>надобно</i> только стараться	<i>надо</i> только стараться
раздавил я английскую дорожную подушку, надутую воздухом, которая <i>пикнула</i> подо мною	раздавил я английскую дорожную подушку, надутую воздухом, которая <i>пискнула</i> подо мною

Я душился в нем с лишком три недели	Меня душили в нем с лишком три недели
умел столько сообщить себе важности	умел сообщить себе столько важности

Часть изменений, на которые стоит обратить особенное внимание, связана с преобразованием устаревших форм и лексики «высокого» или, напротив, «низкого» стиля в «средний» (определенной границы между первой и следующей группой правки нет, так как не всегда ясно, где норма устаревшая, а где просто колеблющаяся):

Издание 1833 г.	Собрание сочинений
<i>предо</i> мною	<i>передо</i> мною
упоиться	упиться
кроватью	кроватью
итальянки	итальянки
из коллежских секретарей прямо <i>попасться</i> в коллежские советники	из коллежских секретарей прямо <i>попасть</i> в коллежские советники
любопытно видеть канцелярские гении в <i>пеленах</i>	любопытно видеть канцелярские гении в <i>пеленках</i>
очаровал меня, как гремучий змей <i>осеенную</i> его взглядом птичку	очаровал меня, как гремучий змей <i>пораженную</i> его взглядом птичку
Плавание наше по Лене продолжалось с лишком две недели, <i>ибо</i> Иван Антонович <...> принужден был часто останавливаться для осмотра гор	Плавание наше по Лене продолжалось с лишком две недели, <i>потому что</i> Иван Антонович <...> принужден был часто останавливаться для осмотра гор
Они сказали, что это клевета; что этого быть не может, <i>ибо</i> если б судьи наружной поверхности земли брали взятки от сторон, то судьи внутренней ее поверхности должныствовали б давать взятки сторонам из своего кармана	Они сказали, что это клевета; что этого быть не может, <i>потому что</i> если б судьи наружной поверхности земли брали взятки от сторон, то судьи внутренней ее поверхности должныствовали б давать взятки сторонам из своего кармана

Такие замены, как замена «пелен» на «пеленки» и «осеенную» на «пораженную» с одной стороны, и «попасться» на «попасть» — с другой, усредняют стиль, а правка «ибо»/«потому что» при этом еще и буквально повторяет формулировки, в которых барон Брамбеус объявлял войну «сим», «оним» и другим

отклонениям от «изящности» языка (помимо разбросанных в художественных произведениях замечаний см. посвященные этой теме статьи «Резолюция на челобитную сего, оного, такового...», «Письмо трех тверских помещиков к барону Брамбеусу» и др.). Сомнительно, чтобы эта проблема была актуальна для 1850-х гг., впрочем, правка могла вноситься по более ранним рукописям или, скажем, по экземпляру «Фантастических путешествий...» с авторскими пометами, если предположить, что такой существовал. Ситуация осложняется тем, что рукописей Сенковского практически не сохранилось, а по имеющимся обрывкам двух фельетонов 1856—1857 гг. [см.: РО ИРЛИ. Ф. 93. Оп. 4. № 83—85] судить о возможных изменениях, которые могли быть внесены в тексты 1830-х гг., нельзя. Что если это вообще не авторская, а редакторская правка? Об этом свидетельствует, кажется, характер некоторых разночтений, устранивающих яркие лексические или стилистические элементы:

Издание 1833 г.	Собрание сочинений
Лучше умереть с голоду, чем портить себе желудок худою <i>школьничьиною</i>	Лучше умереть с голоду, чем портить себе желудок худою <i>школярщиною</i>
в три прыжка перемахнул бы с <i>Блоховой</i> степи в Константинополь.	в три прыжка перемахнул бы с <i>Блошиной</i> степи в Константинополь.
зола вдруг <i>ссунулась</i> подо мною	зола вдруг <i>осыпалась</i> подо мною
<i>табель</i> умножения	<i>таблица</i> умножения
где только зашевелится тень средства к <i>случаю</i>	где только зашевелится тень средства к <i>выигрышу</i>
потоп казался бы ей <i>очень милым</i> , — <i>очень милым</i>	потоп казался бы ей <i>очень-очень милым</i>

Так, в последнем примере за счет опущенного повтора прилагательного разрушается созданный Сенковским повествовательный нюанс: передача речи дамы «предпотопного» высшего света сменяется словом повествователя. Есть и пропуски, отчасти обесмысливающие текст:

Издание 1833 г.	Собрание сочинений
Но я начинаю постигать существо света ногами-вверх: <i>здесь, видно, все противоположно нашему</i> . Потому-то и здешние философы умные люди.	Но я начинаю постигать существо света ногами-вверх. Потому-то и здешние философы умные люди.
— Но у меня, в моей земле, есть книга, в которой они напечатаны! — Нужды нет!.. <i>Ведь вы знаете, что в законе иногда бывает написано одно, а между тем делается другое</i> . — Нет!., этого я не знаю; и в наших странах это вовсе не в употреблении.	— Но у меня, в моей земле, есть книга, в которой они напечатаны! — Нужды нет!.. — Нет!., этого я не знаю; и в наших странах это вовсе не в употреблении.

В некоторых случаях такие пропуски влияют на композиционные приемы Сенковского:

Издание 1833 г.	Собрание сочинений
я поклялся не предпринимать более ученых путешествий <i>и проч.</i>	я поклялся не предпринимать более ученых путешествий.
... ..с тех пор, как прибыл в Италию	С тех пор, как прибыл в Италию

Одна из приведенных фраз завершает собой второе из «фантастических путешествий» — ученое путешествие на Медвежий остров, а другая открывает следующее за ним, сентиментальное, на гору Этну. Имитация свободного, как бы разорванного стиля травелогов в редакции Собрания сочинений пропадает, чем Сенковский вряд ли пожертвовал бы, даже при стремлении выровнять стиль. Нужно отметить также непоследовательность правки: одни и те же особенности в ряде случаев исправлены, а в других — нет.

Представляется весьма вероятным, что не сам Сенковский готовил к изданию свои сочинения, но его ученики Савельев и Григорьев, получив после его смерти рукописи (или про-

сто собрав прижизненные публикации), подготовили к печати произведения учителя. Как специалисты-филологи они исправили текст (совершив при этом и досадные пропуски), внесли в него изменения, согласующиеся и с современными им нормами, и с защищавшимися самим Сенковским в журнальных полемиках принципами «изящности» слога. Было ли это следованием авторской воле, судить очень трудно.

Сенковский явно не заботился о судьбе своих произведений спустя годы и в корреспонденции высказывал полное пренебрежение своими ранними беллетристическими сочинениями. В издании «Фантастических путешествий...» 1835 г. также есть некоторые разночтения, большая часть которых кажется больше недочетами, чем правкой:

Издание 1833 г.	Собрание сочинений
я думал, что свет фонаря меня обманывает, и три раза снял со свечки. <i>Все то же!.. Быть не может!!</i> ...	я думал, что свет фонаря меня обманывает, и три раза снял со свечки. <i>Все то... Быть не может!!</i> ...
Их навалила туда комета при своем <i>разрушении</i>	Их навалила туда комета при своем <i>рассуждении</i>

В прижизненном издании есть явные ошибки, автором не исправленные, но в 1835 г. он мог и не следить за переизданием снижавшей популярность книги, будучи занят текущей работой по «Библиотеке для чтения». Стал бы Сенковский исправлять их, имея для этого время и возможность издать вновь свои сочинения? Неизвестно. Во всяком случае, многие ошибки перешли в Собрание сочинений, так что тщательной его подготовку называть нельзя.

Имело ли вообще для Сенковского значение то, как представлены его тексты? И конкретнее — следил ли он за тем, сколько в них «ибо», «сих», «оных» и других устаревших форм, с которыми он вроде бы боролся? Позиция автора, реконструируемая на основании его высказываний, предстает как непоследовательная, двойственная, хотя

все же высказывания Сенковского о лексическом пуризме и не доходят до полного противоречия друг другу. Ср., например:

Как надеяться, чтоб у нас образовался изящный разговорный язык, когда никто не может повторить в обществе вашей фразы, вашего оборота, умнейшей мысли из вашей книги, именно потому, что вы нашипиговали ее *сими, оными, ибо, коими* и *упомянутыми* — от которых все расхохочутся — по которым все тотчас узнают, что мысль или фраза взята из книги? [Сенковский 1835а: 30—31].

Удаление сего, оного, кой, ибо и прочих есть только одна из наружных форм вопроса. Дело состоит в другом. <...> те, которые подняли оружие насмешки на сих и оных, и вытесняют их из словесности <...> затеяли ни более, ни менее, как преобразовать русскую фразу, и приготовить новую эпоху литературного языка. Они стремятся заставить словесность и разговорный язык дружески взяться об руку, и вместе идти к изящности [Сенковский 1835а: 31—32].

Подобных параллельных высказываний у писателя можно найти множество, и очевидно, что для него не было принципиальным заменить все «ибо» на «потому что». В их основе лежат представления об «изящности», несколько архаичные уже к 1830-м гг., обнаруживающие глубинную связь с сентиментализмом: «Постойте, “юные словесники”! Здесь место определить цель и назначение словесности, которых вы не понимаете, и важность звания литератора, которым вы хвастаете, таская его в грязи...» [Сенковский 1834: 49]. Характерное «эпоха» применительно к словесности здесь дополняется представлением о соответствии между «званием литератора» и конкретной литературной работой, которой он себя посвящает. К историко-литературным построениям эпохи сентиментализма (Карамзина, Жуковского) восходят, возможно, и представления Сенковского о развитии русского языка, эклектичность которых странно видеть у филолога:

Со времени Державина стал уже язык русской словесности более или менее робкими шагами приближаться к живому русскому языку и стряхивать с себя ложные украшения славянизма. Батюшков, Карамзин, Жуковский подвинули необходимое преобразование еще далее. Явился Пушкин, и могуществом

своего гения вдруг перенес в поэзию подлинный русский язык со всею его жизнию [Сенковский 1837: 93].

«Историзм» Сенковского, как мы видим, линейный: в единый ряд встраиваются «архаист» Державин и «новатор» Жуковский лишь потому, что они оба совершали языковые преобразования, а Пушкину при этом уготована роль гения, который «вдруг» создает литературный язык. Впрочем, отыскивать противоречия в теоретических высказываниях Сенковского можно долго и успешно. Зато непротиворечива, потому что плоска, одномерна, маска Барона Брамбеуса, гонителя «сих» и «оных», достойно завершившая свой путь, и, обхитрив своего создателя, не только занявшая его место на титульном листе Собрания сочинений, но и проявившая своеобразную «последнюю авторскую волю», в соответствие с которой (редакторами?) был непоследовательно, но с отчетливой тенденцией усреднен стиль вошедших в него текстов.

Можно быть уверенным в том, что непредсказуемость, не-вписываемость в концепцию была предусмотрена литературной игрой Сенковского, склонность к которой составляла одну из «системообразующих и неотъемлемых характеристик литературной позиции редактора “Библиотеки для чтения”» [Назарова 2010: 24]. Н. В. Назаровой показано на конкретных примерах, как именно он реализовывал модель «фельетонной» критики, высказывая сменяющиеся друг друга без каких бы то ни было видимых оснований противоречивые и провокационные оценки. Смеявшийся в равной степени над «юными словесниками» и «славянщицной», Сенковский ускользает от определения его положительной программы. Как мы постарались показать, это фигура неуловимая для текстолога так же, как и для историка литературы. Последовательность при издании сочинений непоследовательного автора, внешне равнодушного и к своей славе, и к формам, в которых выражены его образы — возможно, не лучший выход. Редакторы-ученики Савельев и Григорьев не вполне справились со своей задачей, да вряд ли и могли справиться, ведь позицию автора в данном случае может выявить только разработанный значительно

позже метод подробного научного комментария, включающего и биографическую (наиболее интересный и актуальный до сих пор образец этого подхода представлен в монографии В. А. Каверина о Сенковском [см.: Каверин 1966]), и историко-литературную, и текстологическую составляющую.

СОКРАЩЕНИЯ

Каверин 1966 — *Каверин В. А.* Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». М., 1966.

Назарова 2007 — *Назарова Н. В.* Французская литература 1830-х гг. в «Библиотеке для чтения»: особенности редакторской политики О. И. Сенковского // *Озерная текстология: Труды IV Летней школы на Карельском перешейке по текстологии и источниковедению русской литературы. Поселок Поляны (Уусикирко) Ленинградской области, 2007.* С. 140—150.

Назарова 2010 — *Назарова Н. В.* Литературная позиция О. И. Сенковского в 1830-х гг. (на материале повестей, подписанных псевдонимом А. Белкин). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010.

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН.

Сенковский 1833 — [*Сенковский О. И.*] Фантастические путешествия Барона Брамбеуса. СПб., 1833.

Сенковский 1834 — *Барон Брамбеус [Сенковский О. И.]* Брамбеус и юная Словесность // Библиотека для чтения. 1834. Т. 3. Русская словесность. С. 33—60.

Сенковский 1835 — [*Сенковский О. И.*] Фантастические путешествия Барона Брамбеуса. 2-е изд. СПб., 1835.

Сенковский 1835а — *Б. Брамбеус [Сенковский О. И.]* Резолюция на челобитную сего, оного, такового, коего, вышеупомянутого, нижеследующего, ибо, а потому, поелику, якобы и других причастных к оной челобитной, по делу об изгнании оных, без

суда и следствия, из русского языка // Библиотека для чтения. 1835. Т. 8. Литературная летопись. С. 26—34.

Сенковский 1837 — [Б. н.] Первое письмо трех тверских помещиков к барону Брамбеусу // Библиотека для чтения. 1837. Т. 22. Русская словесность. С. 65—96.

Сенковский 1858 — Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса): В 9 т. СПб., 1858—1859.

О чем поет «дама в трауре»: к проблеме финала «Что делать?»

1

Неоднозначная концовка романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» многократно обсуждалась в литературе [см., в частности: Бродский, Сидоров 1933: 197—204; Бухштаб 1953; Пинаев 1963: 212—224; Тамарченко 1976: 218—225]. Основные сюжетные линии романа завершаются в пятой главе: Вера Павловна к этому времени уже увидела ключевой четвертый сон, любовный треугольник благополучно разрешается, а семьи Кирсановых и Бьюмонтов начинают жить вместе. Однако Чернышевский на этом роман не заканчивает. В конце пятой главы («Новые люди и развязка») описывается праздничная поездка компании молодых людей на дачу, появляется новый персонаж — неназванная «дама в трауре». Фокус повествования смещается — загадочная дама становится центральным действующим лицом финала. Знакомые читателю герои занимают второстепенные позиции (они среди «молодых»). В шестой миниатюрной главе «Перемена декораций» именно перемена наряда на «даме в трауре» (с черного на розовый) и появление рядом с ней «мужчины лет тридцати» станет фактическим и символическим итогом книги.

Исследователи отмечали «глухие намеки» [см.: Бухштаб 1953: 160] последней части романа, ее иносказательность [см.: Тамарченко 1976: 219] и систему шифров [см.: Пинаев 1963: 215]. Понимание финала усложнил и сам Чернышевский. К последней главе, переданной через руки следственной комиссии в «Современник», автор приложил записку, в которой сообщал редакторам журнала, что финальные эпизоды механически присоединены к роману из задуманной второй части. Чернышевский пишет, что сделал это для завлечения читателей. Б. Я. Бухштаб в хорошо известной статье показал, что записка была написана не для А. Н. Пыпина с Н. А. Некрасовым, а для глаз Третьего отделения. Чернышевский ставил ложные

акценты в финальных эпизодах и пытался убедить цензуру в безвредности своих героев [см.: Бухштаб 1953]. Никакой второй части не планировалось, завершение романа было окончательным.

Есть и еще один аргумент в пользу того, что финал был задуман Чернышевским именно в таком виде. Убеждая читателя в нормативности романа и в «честности» (которая противопоставляется беллетристичности) повествовательной техники, Чернышевский в самом начале книги пересказывает концовку: «Дело кончится весело, с бокалами, песнью; не будет ни эффективности, никаких прикрас» [Чернышевский 1975: 13]. Именно так роман и заканчивается, если не считать шестой псевдоглавы, в которой Чернышевский подчеркнуто нарушает конвенциональность реалистического повествования (и собственное обещание об отказе от «эффектности») и начинает описывать будущее 1865 г.¹

Такая экспансия романного времени в будущее как бы заставляла воплотиться все, что до этого описывалось профетически — через повышенную аллегоричность снов Веры Павловны и ключевые символы «свадьбы», «любви» и «перемен». Рассказчик знает продолжение, намеком на знание будущего и заканчивается роман: «Если вам теперь не угодно слушать, я, разумеется, должен отложить продолжение моего рассказа до того времени, когда вам будет удобно его слушать. Надеюсь дождаться этого довольно скоро» [Чернышевский 1975: 344]. Чернышевский именно «откладывает» рассказ, хотя готов его начать и в 1863 г.

В финале романа можно было бы ожидать риторическую формулу, подобную аллегориям из снов Веры Павловны, которая пересказала бы проект «новых людей» и задала перспективу изменения человека и общества (которая осуществится тут же — в шестой главе). Такая формула есть в концовке романа, однако в исследованиях, занятых дешифровкой темных мест пятой главы, ей не уделялось много внимания. Глава заканчивается сравнительно длинной серией песен, которую исполняет «дама

¹ Напомним, что роман пишется Чернышевским в Алексеевском равелине Петропавловской крепости с середины декабря 1862 г. по 4 апреля 1863 г.

О чем поет «дама в трауре»: к проблеме финала «Что делать?»

.....

в трауре)². Лишенный возможности прямого высказывания, с постоянной оглядкой на цензуру и внутреннего редактора, Чернышевский перекладывает риторическую задачу финала на чужое слово, цитату, окруженную сетью недосказанностей и намеков разной степени прозрачности. Даже при беглом взгляде на цепочку текстов становится очевидно, что Чернышевский выстроил «концерт» «дамы в трауре» как заключительный монолог.

2

Посмотрим на тексты в той последовательности, в которой они поются.

1. «Стонет сизый голубочек...» (И. И. Дмитриев)		1792
2. Песня Казбича, «Герой нашего времени» (М. Ю. Лермонтов)	X	1839
3. Черкесская песня, «Измаил-бей» (М. Ю. Лермонтов)		1832
4. «Песня», поэма «Роскебу» (В. Скотт / К. Павлова)	X	1813 / 1840
5. Песня Селима, «Измаил-бей» (М.Ю. Лермонтов)		1832
6. «Гей, шинкарочка моя...» (из украинской думы)		—
7. «Новый год» (Н. А. Некрасов)	X	1852
8. «Стансы» (Т. Гуд / М. Л. Михайлов)	X	1845 / 1862

Отмеченные тексты (X) не являются песнями — их музыкальное сопровождение или неизвестно (перевод Павловой, перевод Михайлова) или появилось уже после выхода романа (песня Казбича, Некрасов). Даже отрывок «Гей, шинкарочка моя...» скорее всего вычитан (а не услышан) Чернышевским из сборников украинских народных песен. Фактически только «Черкесская песня» Лермонтова³, многократно положенная на музыку,

² Прокомментированы только значения отдельных песен и связанные с ними биографические обстоятельства [см.: Бродский, Сидоров 1933: 197—204; Пинаев 1988: 264—269].

³ По-видимому, Чернышевский помнил песню из «Измаил-бея» именно в песенной форме, несмотря на то что в Петропавловской крепости у него

и архаичный, но сверхпопулярный романс Дмитриева «Стонет сизый голубочек...» отчетливо навязывают читателю мелодию вместе с текстом. Принципы выстраивания песенного ряда у Чернышевского лежат за пределами музыкальной формы, но ориентированы на единство жанра (ср. «песенные» заглавия источников). Технически это скорее серия цитат, а не серия песен.

Прежде чем начать играть, «дама в трауре» делает замечание: «Я пою только для детей» [Чернышевский 1975: 341], — т. е. не для Кирсановых с Бьюмонтами, а для молодежи, персонажей впервые появляющихся, как и сама героиня, в заключительной сцене «зимнего пикника». Эти предваряющие замечания можно считать ключом ко всему выступлению дамы: она ориентирует их на избранного слушателя — как целостное, будто подготовленное высказывание. В тексте есть и намек на будущую игру, связывающий тайну «дамы в трауре» с песнями, которые она исполнит. Молодые люди видят, что дама, удалившаяся от компании в пустую комнату из-за недомогания, не спит: «Дама в трауре сидела, пододвинув кресла к столу. <...> Правая рука лежала на столе, и пальцы ее приподымались и опускались машинально, будто наигрывая какой-то мотив» [Чернышевский 1975: 340]. Традиционный комментарий считает прототипом «дамы в трауре» Ольгу Сократовну Чернышевскую, жену автора. Причина ее таинственной грусти, таким образом, это расставание с заключенным в Петропавловскую крепость мужем. Песенная серия, соответственно, может проецироваться на отношения Чернышевского с женой, но ее смысловой спектр более широкий. Выступление дамы несомненно дидактическое: «Слушайте, дети мои, наставление матери» [Чернышевский 1975: 341], — комментирует одну из песен героиня.

был двухтомник Лермонтова 1863 г. Вполне вероятно, что это издание попало к Чернышевскому уже после окончания романа — газетные рецензии на двухтомник появляются в апреле, журналы выпускают рецензии к середине года (рецензия В. А. Зайцева в «Русском слове» выходит в июньском номере). Между тем «Черкесская песня» уже есть в черновике «Что делать?», который был закончен 2 марта [см.: Чернышевский 1975: 741].

Вся песенная серия организована странно и вполне может быть воспринята как единая реплика, центон. «Дама в трауре» не заканчивает ни одной песни, которую поет. Это поставленные друг за другом фрагменты, перебивающиеся регулярными комментариями певицы, которые постоянно дополняют, пересказывают, смещают тему исполнявшейся песни. Они же мотивируют переходы к следующим композициям: «не выходит — и прекрасно... выйдет другое, получше»; «я вам спою про себя» [Чернышевский 1975: 341] и т. д. Центонность здесь поддержана экзальтацией и некоторой тайной в поведении самой «дамы в трауре». Вся сцена зимнего пикника построена на загадках и оборванных разговорах, сконцентрирована вокруг новой героини и заканчивается ее песенным монологом. Его основное содержание — это поиск «правильной» формулы любви и предсказание грядущих изменений. Последние предподнесены в том числе и как смена эмоционального регистра — от сентиментальной тоски «Голубочка» Дмитриева к застольному веселью «Гей, шинкарочка моя...».

Чтобы понять, как читать этот цитатный ряд в финале романа, нужно учитывать, что Чернышевский часто манипулирует смыслами оригинальных текстов (прием, идущий из публицистической практики): тексты в концовке фрагментируются, соплагаются центонно, а постоянное участие голоса «дамы в трауре», корректирует, дополняет или отвергает смыслы, содержащиеся в песнях («Дальше, дети, глупость» [Чернышевский 1975: 341]). Все это является способами реформативного значения в стихотворных отрывках и связывания песенной серии в единое высказывание. В стихах Павловой и Некрасова сделан ряд сознательных замен и пропусков [см.: Бродский, Сидоров 1933: 200—202]. К тому же часть цитат, появляющихся в финале «Что делать?» (перевод Михайлова и не вошедший в окончательную редакцию гимн Гете «Vanitas! Vanitatum vanitas» (1806)), Чернышевский ранее использовал в статьях — соответственно их смыслы уже были приспособлены для публицистической риторики⁴.

⁴ В черновом варианте романа пятая глава обрывается, песенная серия не была ее финалом. В целом, структура серии была похожа на журнальный вариант,

Песни, которые поет «дама в трауре» в первую очередь — о любви. Задача первых пяти-шести текстов в том, чтобы сформулировать концепцию любви и регламентировать отношения мужчины и женщины, это основные темы романа. Именно любовная метафора лежит в основе связности песенной серии. От сюжета о разлуке («Стонет сизый голубочек...»), расстроенная героиня переходит к лермонтовским формулам отказа от отношений: «Сладко любить их — завидная доля! / Но веселей молодецкая воля». Однако этот отказ («Не женися, молодец! / Слушайся меня») не окончательный, дама отрицает спетые слова: «Дальше, дети, глупость». Он нужен для переформулирования основ любви и брака: «Можно, дети, и влюбляться можно, и жениться можно, только с разбором, и без обмана, без обмана, дети» [Чернышевский 1975: 341]. Далее героиня пересказывает собственную женитьбу, пользуясь переводом «Песни» Скотта Павловой (поэма «Rockeby»), в котором вообще отсутствует свадебный сюжет. Он возникает только вследствие манипуляций — перестановок текста и комментариев «дамы в трауре». Мотив выбора «правильного человека» поддерживается в следующей песне, вновь Лермонтова: «В таких можно влюбляться» [Чернышевский 1975: 343]. Кроме того, Чернышевский пользуется цитатой из этой песни («Мой милый, смелее / Вверяйся ты року!») как

однако последняя песня была иной и исполнялась уже не дамой, а хором молодых людей. Ранее источник песни не был определен исследователями. Чернышевский, по обыкновению, писал с сокращениями и сильно урезал цитаты, оставляя лишь начальные слова из них. Молодые люди поют «Vanitas! Vanitatum vanitas» Гете — травестийное переложение церковного гимна. Чернышевский использовал эту цитату ранее, в статье «Критика философских предубеждений...» (1858). Прагматика цитаты и связь с темой эгоистических принципов нового общества позволяет предположить, что к Чернышевскому текст Гете пришел через книгу Макса Штирнера об эгоизме «Der Einzige und sein Eigentum» (1845). «Vanitas!» там цитируется примерно в тех же границах и в подобном «нигилистическом» контексте. Помимо цензурных соображений к изменению песенной серии Чернышевского могло подталкивать желание сделать финальный «монолог» более связным и однородным в смысловом отношении.

«Что делать?» является продолжением утопии эмоциональной [см.: Паперно 1996: 23, 134]. Любовная метафора к концу романа настолько семантически нагружена, что позволяет спроецировать на себя сколь угодно широкие представления о грядущих переменнах в устройстве общества. Любой разговор о любви (или свадьбе, помолвке, ср. символическую «невесту» Лопухова, которую видит во сне Вера Павловна) становится разговором о свободе. Перестройка супружеских отношений, переформулирование концепции любви согласно повествовательной логике романа неизбежно ведет к переустройству мира. Таким образом, переход «дамы в трауре» к регистру предсказания («Да разлетится горе в прах!» [Чернышевский 1975: 343]) закономерен и является продолжением «спетой» любовной истории (так же разрешение любовного треугольника рациональными методами «новых людей» ведет в романе к предполагаемой социально-экономической утопии).

Кроме того, вся конструкция песенной серии заключена в эволюционную рамку. Движение от архаичного и поэтому смешного сентиментального романса Дмитриева (1792), открывающего серию песен, до заключительных «современных» стихов Некрасова (1856) и Михайлова (1862) — повторяет идею наступающих перемен.

В целом цепочка песен в «Что делать?» читается как риторическая фигура финала, которая тут же воплощается в главе «Перемена декораций». Чернышевский прикладывает к окончанию романа заметку для Пыпина и Некрасова в том числе и для того, чтобы замаскировать эту «финальность» концовки. В результате этих манипуляций возникает система возможных смыслов, а читатель сталкивается с ситуацией, в которой финал «Что делать?» оказывается как бы распределен: это не один финал, а сеть финалов. С одной стороны, концовкой аллегорического плана в романе можно считать развернутую социалистическую утопию из четвертого сна Веры Павловны. Этот идеологический сюжет и прочитывал А. И. Герцен, который заметил в письме Н. П. Огареву: «Он (Чернышевский. — А. Ш.) оканчивает фаланстером, борделью — смело» [Герцен 1963: 657]. С другой стороны,

роман заканчивается, когда разрешается его «мелодраматическая» часть и устанавливается семейно-экономическая гармония (пятая глава). Далее следует сцена «зимнего пикника» с участием совершенно новых персонажей и шестая микроглава. Эти сцены нужны не для того, чтобы закончить повествование о «новых людях», а чтобы его продолжить, совершить экспансию художественного мира в действительность.

4

В заключение нужно бегло обратиться к несколько стороннему, но значимому вопросу о персонажах «Перемены декораций» — важно точно понимать, какими читательскими ожиданиями и догадками манипулировал Чернышевский, разворачивая риторику финальных сцен, и куда вели читателя его «глухие намеки». В целом картина достаточно ясна: после статьи Бухштаба о маскировочной задаче «Заметки» традиционной стала версия о том, что «дама в трауре» и «мужчина лет тридцати», появляющийся рядом с ней в «Перемене декораций», соотносятся с Ольгой Сократовной и самим Чернышевским [см.: Рейсер 1975б: 857]. Без зашифрованной в «зимнем пикнике» темы тюремного заключения мужа (или жениха) «дамы в трауре» действительно многие места финала не поддаются объяснению. Освобождение заключенного в «Перемене декораций», таким образом, символично и указывает на свершение тех перемен, на которые дама «только надеялась» на пикнике 1863 г.

Однако другая версия, которую предлагает Чернышевский в «Заметке» (вернее, маскирует ее), не лишена некоторых оснований. Чернышевский называет «дамой в трауре» вдову, которую спас Рахметов. «Мужчиной лет тридцати» из «Перемены декораций», соответственно, оказывается сам Рахметов. В фиктивной второй части влюбленные герои разлучены, но они воссоединяются и называются «даже людьми мирного свойства» [Чернышевский 1975: 744]. Версия была достаточно распространена в литературе, принимавшей «Заметку» на веру [см.: Бухштаб 1953: 159—161].

Это объяснение имеет смысл, но только в противоположной «Записке» модальности: само возвращение Рахметова в Россию надделено в романе огромным значением. Рассказывая о путешествиях героя по Европе и Америке, Чернышевский пишет: «<...> но вероятнее, что года через три он возвратится в Россию, потому что, кажется, в России, не теперь, а тогда, года через три-четыре, “нужно” будет ему быть» [Чернышевский 1975: 214]. В сцене «зимнего пикника» приводится отрывок разговора о человеке, в котором сложно не увидеть Рахметова:

— В самом деле! Карл Яковлевич, пожалуйста, на минуту. Вы не встречались в Америке с тем русским, о котором они говорили?

— Нет.

— *Пора бы ему вернуться.*

— Да.

— Какая фантазия пришла мне в голову, — сказал Никитин: — вот бы пара с нею [Чернышевский 1975: 339].

На этом разговор о Рахметове заканчивается. В черновой рукописи, однако, сохранился ответ на реплику Никитина «вот бы пара с нею» (т. е. с «дамой в трауре»): «Такие люди парами не живут. <...> Им под пару нужны смиренные» [Чернышевский 1975: 743]. В окончательный вариант это возражение (указывающее на самого «смирного» Чернышевского), однако, не попадает, как не попадает и разговор о женихе или муже дамы (зачеркнутый еще в черновике), который ведется явно не о Рахметове: «— Он ее не стоит <...> — А я бы тебя попросил указать мне человека, который бы ее стоил» [Чернышевский 1975: 740]. В журнальной редакции все эти отчетливые различия между Рахметовым и женихом дамы сглаживаются и остаются практически невозстановимыми для читателя⁶.

Если последовательно применять гипотезу об образах «заклученного» Чернышевского и его жены «в трауре», то и по-

⁶ Единственное указание на различие «его»-Рахметова и «его»-жениха восстанавливается через разговоры Мосолова, одного из спутников «дамы в трауре»: он не знает Рахметова, но хорошо знаком с «ним» [см.: Бухштаб 1953: 215].

явление «мужчины лет тридцати» рядом с «дамой в розовом» не может прямо трактоваться как символ наступивших революционных перемен. Аргументация Бухштаба следующая:

За две недели до окончания романа «Что делать?» Чернышевскому предъявили подложную записку, уличавшую его в написании прокламации «Барским крестьянам», — и Чернышевский понял, что вывести его из тюрьмы может только революция. Конец романа является шифрованным сообщением об этом [Бухштаб 1953: 162].

Однако такое объяснение совсем неочевидно: когда в майской книжке «Современника» выходят последние главы романа, о деле Чернышевского практически ничего неизвестно публике, слухи о скором освобождении продолжают распространяться [см.: Чернышевская 1953: 294]. В то же время черновик романа вместе с концовкой пятой главы, в которой автобиографическая линия выражена намного более отчетливо, закончен 2 марта, т. е. еще до продвижения дела. Категорическая версия об освобождении через революцию кажется наложением на текст позднейшего статуса Чернышевского в советской историографии и литературном каноне.

Многоходовый шифр также работает только при выполнении всех его сложных условий: читатель должен понять, что муж «дамы в трауре» не Рахметов, а заключенный в тюрьму автор романа, который и предсказывает свое освобождение, намекая таким образом на революцию. Но конструкции «Что делать?», по сути, была не нужна эта сложная логика: образ вернувшегося Рахметова и без шифров последних глав связан с символикой наступающих перемен. Чернышевский в «Заметке», посланной в «Современник», просто использует лежащее на поверхности прочтение концовки и пытается нехитро нейтрализовать как роль Рахметова в грядущих изменениях России, так и значение его образа в романе. Герой переводится из плана революционного в план мелодраматический. Это не такой уж неожиданный ход от автора «Что делать?», построившего свой роман по прямо противоположному принципу.

Бухштаб считал «тройной код», который бы через Рахметова указывал и на автора романа, слишком сложным [см.: Бухштаб 1953: 163]. Однако в случае со «Что делать?» вряд ли приходится говорить о последовательных и непротиворечивых шифрах и кодах. Роман пишется в крайней спешке, буквально за три месяца, параллельно Чернышевский переводит Шлоссера и Гервинуса⁷. Первые части романа публикуются в «Современнике», когда последние еще не написаны [см.: Рейсер 1975а: 794—795]. У автора, по всей видимости, нет времени отслеживать временные и фактические несоответствия, он лишен возможности вернуться к тексту своего романа в журнальных корректурах. По разным сведениям о недошедших до нас письмах известно, что Чернышевский будет несколько раз обращаться к Некрасову и Пыпину с просьбой следить за лишними повторами в тексте и ошибками в датах и именах [Чернышевский 1975: 782—783].

Таким образом, уместно предположить, что Чернышевский все-таки использует монтаж мотивов, пользуется риторически удобными ходами по мере того, как возникает возможность. Это может почти незаметно противоречить логике повествования, как происходит в окончательной редакции романа, когда разница между женихом дамы и Рахметовым становится неуловимой, при том что линия самого Рахметова не может служить ключом ко многим сценам «зимнего пикника», которые требуют понимания автобиографических проекций «Чернышевский — Ольга Сократовна»⁸.

Прагматика Чернышевского в «Что делать?» была сложной и неоднородной, он обращался ко многим типам читателя

⁷ По подсчетам С. А. Рейсера, Чернышевский писал не менее шести авторских листов за месяц в это время [см.: Рейсер 1975а: 795].

⁸ Можно предположить на основании этой правки, что Чернышевский при перебивании пятой главы старался сделать так, чтобы она больше согласовывалась с «Заметкой» и планом маскировки. Не исключено, что задумка «Перемены декораций» относится к позднему времени — в черновике ее нет. Вероятны спекуляции на том, что Некрасов и Пыпин могли принять записку всерьез (в том, что касается Рахметова, а не интерпретации его роли) и, помня просьбу автора о помощи с редактурой, пытались устранить возникшие в пятой главе нестыковки. Беловая рукопись Чернышевского утрачена, и долю редакторских вмешательств в текст романа вряд ли можно будет установить с необходимой точностью.



Тамарченко 1976 — *Тамарченко Г. Е.* Чернышевский-романист. Л., 1976.

Чернышевская 1953 — *Чернышевская Н. М.* Летопись жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского. М., 1953.

Чернышевский 1975 — *Чернышевский Н. Г.* Что делать? Из рассказов о новых людях. Л., 1975.

«Десять дней на Босфоре»: к вопросу об анонимности травелога¹

Вопрос об изучении поэтики травелога, жанра в сущности неопределенного и компромиссного, возникающего в результате пересечения различных форм, зачастую оказывается связанным с литературной репутацией автора или его окружением. Очевидно, что в истории литературы в первую очередь играют роль (и, как следствие, опознаются читателем) авторизованные тексты, которые, как правило, принадлежат канонизированным фигурам. Например, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Ф. М. Достоевского, «Письмах из-за границы» П. В. Анненкова или «Путешествии по святым местам русским» А. Н. Муравьева имя автора, открывая целый комплекс историко-литературных коннотаций, является гарантом определенного интереса как к самому произведению, так и к обстоятельствам его публикации.

Совершенно иную судьбу разделяют многие анонимные тексты, очевидно не представляющие историко-литературного интереса на протяжении длительного времени, в результате чего их авторизация либо становится сопряженной с определенными погрешностями, либо вовсе оказывается невозможной. Более того, вероятность сохранения рукописей и редакций анонимных текстов, зачастую лишь однажды опубликованных в каком-нибудь периодическом издании, оказывается ощутимо малой. Это замечание особенно актуально при типологической работе по составлению указателя русских травелогов.

Как известно, травелоги довольно часто являлись элементами тиражной продукции, то многократно воспроизводя некогда сказанное и описанное (включая прямые заимствования из путеводителей), то представляя апробированный инструмент идеологического влияния редакции и определяя мировоззрение читателя, то «заполняя» пустые места, порою неожиданно возникающие лакуны в толстых журналах (как

¹ Статья подготовлена в рамках реализации гранта РГНФ *Аннотированный указатель «Русский травелог XVIII — начала XX века»* (грант № 15-04-00508, тип проекта «а»).

и иная беллетристика подобного рода)². Тем не менее, совершенно разные по своему качеству, собранные вместе, они позволяют с большей точностью представить картину эволюции данного жанра, определив как его интегральные, так и дифференциальные черты. В этом плане практически не существует текстов, которыми можно было бы пренебречь, вне зависимости от того, насколько значимое место их автор занимает в истории литературы.

Оговоримся, что имя автора травелога «Десять дней на Босфоре» (1883) неизвестно. Очевидно, речь идет о журналисте катковского круга, сотрудничавшем с «Московскими ведомостями»³ и, более того, поместившем там корреспонденцию на сходную тему. В отличие от заметки в «Московских ведомостях», «Десять дней на Босфоре» представляют собой литературный фельетон. Такая жанровая природа вызывает вопросы, учитывая то обстоятельство, что фельетоны вообще были мало свойственны и органичны поэтике «Русского вестника». Тем не менее, анализ повествовательных особенностей данного текста позволяет убедиться в мотивированности такого выбора.

Повествование ведется от лица босфорского старожилла, гражданина Российской империи, по-видимому, долгое время жившего в Константинополе, кроме того, имеющего в Севастополе родственников. Собственно, приезд севастопольской тетки, о котором сообщается в тексте депеши: «Arrivons demain, embrassons tendrement. Petka Macha» [Десять дней 1883: 198],

² Об этом см.: Шёнле 2004; Соловьев 2011; Мамуркина 2012; Милюгина, Строганов 2013; Анисимов 2014; Печерская 2015, Козлов 2015.

³ На наш взгляд, наиболее вероятной кажется принадлежность рассматриваемого текста сотрудникам «Московских ведомостей» — Н. Я. Гроту или Е. П. Новикову. Последнему, долгое время прожившему в Константинополе, принадлежит серия публикаций, озаглавленных «Константинопольские письма». Однако эти указания носят исключительно характер предположений, не связанных с документально подтвержденной атрибуцией.

и становится сюжетобразующим событием. При этом с первых страниц фельетона запускается своеобразный механизм интерпретации, действие которого отменяет неправомерные догадки читателя, давая ему взамен некоторые *проницательные* суждения:

Разумеется, я понял, что *petka* значило «тетка» и что множественное число в глаголах намекает о двух или нескольких посетителях; одно было для меня темно: как это моя тетушка, бесспорно умная женщина, вместо «embrassons tendrement» не поставила чего-нибудь понужнее, например, когда приблизительно должен прийти пароход или сколько именно с нею человек приезжает [Десять дней 1883: 198].

Разгадав таким образом текст телеграммы, босфорский родственник, играя пассивную роль в будущей комедии положений, заказывает завтрак на троих.

В день приезда первоначальный план повествователя, как и его интерпретация, рушатся:

Однако что же это, насмешка? Еще какие-то русские дети... Все это общество несомненно очутится на моем попечении. Теперь букеты хоть в воду бросай, завтрак тоже пропал: я так голоден, что его на меня одного не хватит. Боже мой, еще трое... это уж слишком, остается самому вслед за букетами броситься в море [Десять дней 1883: 199].

Стараюсь среди перекрестного огня расспросов и поцелуев незаметно пересчитать дорогих гостей. Их девять душ! [Десять дней 1883: 200].

Так, возникающий эффект обманутого ожидания (в сущности, навязанный читателю повествователем), демонстрирует в довольно комическом ракурсе предельное раздражение, вызванное появлением русских туристов (что является опознаваемой чертой русского форестьера), далее сменяемое неизбежным смирением. Повествователь подробно объясняет ход своих мыслей и дальнейших действий:

Итак, мне предстоит возить целый пансион по константинопольским примечательностям и окрестностям. Пансион пробудет здесь с лишком неделю, и мы успеем осмотреть, если не все, то главное (всего смотреть и не стоит).

Не воспользоваться ли этим случаем, чтобы сидя на месте описать вам «Путешествие из Константинополя» [Десять дней 1883: 200].

Совпадение двух различных интенций — путешествия (точнее, путешествования) и письма — являясь распространенным нарративным приемом, становится одним из первых маркеров литературной подоплеки происходящего.

Действительно, далее перед читателем — «дневник одной недели», повествование о десятидневном путешествии, в котором принимают участие франкофилы Кроликовы, типичные «русские парижанцы», малолетние избалованные дети, точно сошедшие со страниц «Живописца» или «Трутня», капризные барышни — своего рода липецкие кокетки или крыловские дочери, и, разумеется, тетка Маша, сочетающая в своем характере черты Афросиньи Сысоевны⁴ и г-жи Простаковой. При этом, называя головной убор тетки *тарантасом*, повествователь не только показывает несообразность бытовых привычек русских туристов, но и, подчеркивая самую идею движения, указывает на один из прецедентных текстов в истории русского травелога. Так, с первых страниц, достигая повышенной плотности интертекста, автор травелога фактически разрушает каноническую модель реалистического повествования (в полной мере утвержденную «Фрегатом Паллада» И. А. Гончарова), возвращая своего читателя ко времени комедиографии екатерининского времени и первым сентиментальным путешествиям.

Организуя роли своих гостей, повествователь выстраивает предельно марионеточный сюжет, где каждый член «пансиона» выполняет однозначную функцию, определяемую его характером. Здесь можно увидеть довольно прозрачную аналогию, возникающую между эмпирическим читателем и условным типом: так, дети, задающие глупые вопросы и совершающие необдуманные поступки, соответствуют усредненному адресату детской литературы, искушенные франкофилы Кроликовы — типичным русским туристам, наконец, кокетничающие

⁴ Персонаж комедии М. И. Веревкина «Так и должно».

племянницы — читательнице (столь важному адресату, начиная с прозы Н. М. Карамзина). Все вопросы, которые сыплются на героя, так или иначе соотносятся с возможными вопросами моделируемого читателя, при этом характерологический круг, очерченный в произведении, позволяет представить несколько равно усредненных картин Босфора и Константинополя.

Проводя своих спутников по константинопольским достопримечательностям, рассказчик дает емкие описания увиденного: константинопольских садов (вторник), базаров (среда), зрелищ (воющих и танцующих дервишей, увиденных в четверг и пятницу), турецких мечетей и храма Св. Софии (суббота). Любопытны замечания, оставляемые об увиденном теткой героя. Так, получив предложение подняться на башню Сераскерата во дворце Магомета II, она отвечает: «С нас и Ивана Великого довольно <...> — были мы там раз; ничего хорошего: высоко страшно и на другой день ноги болят» [Десять дней 1883: 245]. Точно так же, утомившись зрелищем экзотических видов, русская родственница, подобно обитателю мифологической Обломовки, восклицает: «Эх, теперь кваску бы!» [Десять дней 1883: 252]. Этот возглас сопровождается ироническим комментарием:

Милая тетя! Четырьмя этими словами да сопровождающимся потягиванием, она, как волшебница, перенесла меня от цветущих и благоухающих павлоний, от махровых и вьющихся роз <...> в далекую аллею, где вечно царствуют зеленые сумерки, где так вкусно обедается под жужжание пчел и шелест листьев, где каждый день подается сначала ботвинья со льдом, а в заключение простокваша...

Но подавим прилив патриотизма и не будем воспевать русских прохладительных блюд и напитков, поэзия которых останется темною для тех, кто не страдал тоской по родине под знойным небом Юга [Десять дней 1883: 252].

Однако большую часть повествования герои путешествия существует номинально. В любой момент возможным становится переключение повествовательного плана, когда марионеточные характеры устраниаются, а увиденное предстает в безличном модусе. Так, автору фельетона удастся подробно рассказать

о местоположении Константинополя, сопроводив рассказ иллюстрированным описанием⁵ [см.: Десять дней 1883: 211—212], и недавно открытом Robert College [см.: Десять дней 1883: 203—205], акцентировать внимание на социальных и гигиенических проблемах — бродячих собаках, бегающих по городу [см.: Десять дней 1883: 201—202], и нищих, а также в популярной форме представить особенности измерения времени по турецким часам [см.: Десять дней 1883: 211]. Отдельного внимания заслуживает описание денежного курса [см.: Десять дней 1883: 209—210], в котором политико-экономические тонкости излагаются с легкостью и непринужденностью раннего «Современника».

По истечении десяти дней повествователь торжественно везет пансион к ожидающему его пароходу. Закономерный вопрос о понравившемся и запомнившемся разрешается в духе фельетонного сюжета:

— А что вам больше всего понравилось?

— Во-первых, когда мы подъезжали, и потом, когда ночью пили на крыше чай [Десять дней 1883: 257].

Отъезд родственников составляет заключительное фабульное звено: вместе с исчезновением литературных типов иссякает и энергия сюжета. Как видим, в заключительном ответе продемонстрирован нулевой результат осуществленной поездки: все сколько-нибудь экзотическое, составляющее подлинную поэзию места, не укладывается в прокрустово ложе обывательского воззрения, а потому оказывается отброшенным за ненадобностью. В то же время еще раз подчеркивается предельно усредненная картина мира, где путешествие в Константинополь, теряя свои краски, становится элементом филистерской повседневности и быта.

⁵ В ряде случаев повествователь апеллирует к своему детскому и, более того, школьному опыту: «Сужу отчасти по самому себе: в гимназии, в младших классах я считался чуть не первым учеником по географии, а между тем на экзамене, глядя на карту малого масштаба, отвечал, что столица Турции стоит на берегу Черного моря, и получил отличный балл. Про Золотой рог учитель географии не спросил и хорошо сделал: я решительно не сумел бы ответить, потому что не знал, что это — река, дворец или мечеть» [Десять дней 1883: 212].

В сущности, подобная конструкция вряд ли заслуживает анализа сама по себе, однако сказанное выше позволяет сделать предположение о некоторых интенциях автора, коррелирующих с общей прагматикой катковского издания. В середине 1870-х — начале 1880-х гг. в «Русском вестнике», чутко реагировавшем на внешнеполитические изменения, наблюдается лавинообразный поток очерков, путевых записок, дневников и писем, посвященных как турецкому вопросу, так и дипломатии в Константинополе⁶. В определенный момент число таких публикаций явным образом перевешивает публикуемые там же травелоги европейской и азиатской тематики, что обусловлено и русско-турецкой военной кампанией, и дипломатическими жестами обеих стран, неоднократно вызывавшими ноты

⁶ См. некоторые из них: С. [Е. П. Новиков.] Константинопольские письма // Русский вестник. 1867. Т. 69. № 5. С. 5—60; Н. В. Берг. Мои скитания по белу свету. Из Яффы домой // Русский вестник. 1867. Т. 71. № 9. С. 195—216; С. Н. Новиков. От Константинополя до Александрии. Дневник, веденный на пароходе // Русский вестник. 1868. Т. 74. № 4. С. 514—559; С. [Е. П. Новиков.] Письма о Греции // Русский вестник. 1868. Т. 77. № 10. С. 427—461; Т. 78. № 11. С. 140—164; № 12. С. 365—398; Ф. М. Бацетич. Из путевых записок. Сербия и Турция // Русский вестник. 1875. Т. 119. № 10. С. 661—717; Д. А. Скалон. Путешествие по Востоку и святой Земле в свите великого князя Николая Николаевича в 1782 году // Русский вестник. 1876. Т. 123. № 6. С. 505—570; [Н. К. Арбузов.] Воспоминания Русского туриста. Двухмесячное пребывание в Константинополе в смутное время // Русский вестник. 1876. Т. 124. № 8. С. 873—889; Т. 125. № 9. С. 462—490; М.-к. Поездка из Константинополя в Сараево в 1874 году // Русский вестник. 1876. Т. 125. № 10. С. 628—677; Ю. Н. Щербачев. Из Константинополя в Каир в 1876 году // Русский вестник. 1879. Т. 140. № 3. С. 138—223; К. Леонтьев. Мои воспоминания о Фракии // Русский вестник. 1879. Т. 140. № 3. С. 256—289; Т. 141. № 5. С. 206—214; Т. 143. № 9. С. 155—182; А. В. Вышеславцев. Между храмов и развалин // Русский вестник. 1880. № 1. Т. 145. С. 5—79; М. Аристид. Прямым путем и околицей. Отрывок из воспоминаний о путешествии в летнее время 1876 года по Румынии, Сербии и Турции // Русский вестник. 1880. № 8. С. 533—569; В. В. Гурьев. Письма священника с похода 1877—1878 // Русский вестник. 1880. № 11. С. 120—157. Данный список может быть продолжен, однако даже по этим источникам можно убедиться в некотором единстве нарративных и прагматических стратегий, чего нельзя сказать о рассмотренном фельетоне.

возмущения и протеста. При этом можно констатировать неоднородность наблюдаемого материала: от нейтральных туристических заметок к концу 1870-х гг. происходит поворот в сторону мемуаров, принадлежащих военным и добровольцам, а также членам дипломатической миссии. Наблюдаемые ландшафты нередко становятся в указанных текстах объектом не только рефлексии, но и почти неприкрытых притязаний на территорию города и его главную достопримечательность — храм Св. Софии⁷. Появление в этом ключе фельетона на большую тему давало возможность выйти за привычные рамки, очерченные имперскими амбициями.

Шуточный фельетонный путеводитель, построенный на нелепом приезде родственников, выполнен в духе английской юмористической литературы. Легкий сюжет и опознаваемые характеры создавали иллюзию полного присвоения пространства, а повествователь, точно сошедший со страниц «Пиквисского клуба», будучи праздным лицом, существующим вне привычных иерархий (не дипломат, не доброволец и не военный), воспринимался, по всей видимости, в рамках привычной национальной и социальной идентичности. Этот рассчитанный, по-видимому, эффект, превращал шуточный текст в популярное пособие для цивилизованного туриста: развлекая читателя, анонимный автор в то же время настойчиво, но ненавязчиво давал точные представления о некогда заповедном Константинополе. Этим, в частности, объясняется специфика повествования, балансирующего между привычным имперским полюсом и совокупной карикатурой, в которой отразились все пороки и глупости современных русских туристов.

⁷ Например, в опубликованных в 1880 г. письмах П. А. Каратыгина, приводится фрагмент из его сочинения: «С надеждой твердою и верой во Христа / С любовью к Царю пойдут сыны России, / И снова заблестит сияние креста / На куполе святой Софии» [Каратыгин 1880: 142]. Характерным в этом ракурсе выглядит завершение поэмы А. Н. Майкова «Пора», где описан одержимый историей князь: «Россия стала для него / Святыней, избранной страной; / Ее начала торжество / Пророчит в жизни мировой. Не могут де ее понять; Все точку зрения берут / На мир из Рима! Надо взять / из Византии — и поймут» [Майков 1880: 891].

Думается, в этом ракурсе корреляция рассмотренного текста с иными травелогами «Русского вестника» утрачивает свою парадоксальность.

* * *

Составляя несоизмеримо малую часть литературного процесса, рассмотренный выше текст в то же время позволяет составить представление о возможных деривациях исходного (и без того условного) жанра. Полиинтенциональный и полипрагматический травелог входит в интенсивное взаимодействие с иными жанрами беллетристики и публицистики, следствием чего становится как изменение контуров периферии, так и трансформация жанрового ядра.

Принятый «Русским вестником» фельетон «Десять дней на Босфоре», условно коррелирующий с классическими путевыми записками, не только подтверждает эту мысль, но и позволяет реконструировать некоторые прагматические задачи редакции, заключающиеся как в воспитании читательской аудитории, так и в культивации на страницах издания глобальной имперской идеи⁸.

В этом ракурсе изучение анонимного текста, осуществленное без атрибуции и вне зависимости от литературной репутации автора, обретает методологический смысл. Таким образом, задача, поставленная некорректно с текстологической точки зрения, оказывается разрешимой в историко-литературном ключе, свидетельствуя и об эволюции исходного жанра, и о прагматике образующей его среды, в частности, толстого журнала.

СОКРАЩЕНИЯ

Десять дней 1883 — *Н. Десять дней на Босфоре // Русский вестник. 1883. № 3. Т. 164. С. 198—257.*

⁸ О журналистике М. Н. Каткова см.: Деревягина 2004; Трофимова 2007.

Анисимов 2014 — *Анисимов К. В.* Восточный травелог русской литературы XIX в.: «воображение» имперских окраин и поэтика повествования (предварительные замечания) // *Имагология и компаративистика*. 2014. № 1. С. 5—21.

Деревягина 2004 — *Деревягина Е. В.* «Московские ведомости» М. Н. Каткова (1863—1887) в русском литературном процессе: дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2004.

Каратыгин 1880 — [*Каратыгин П. А.*] Письма П. А. Каратыгина // *Русский вестник*. 1880. № 9. Т. 148. С. 119—180.

Козлов 2015 — *Козлов А. Е.* Травелог «Русского вестника» 50-х гг. XIX века: динамика и прагматика // *Имагология и компаративистика*. 2015. № 3. С. 143—159.

Майков 1880 — *Майков А. Н.* Пира // *Русский вестник*. 1880. Т. 148. С. 891.

Мамуркина 2012 — *Мамуркина О. В.* Художественный нарратив в путевой прозе второй половины XVIII века: генезис и формы: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2012.

Милюгина, Строганов 2013 — *Милюгина Е. Г., Строганов М. В.* Русская культура в зеркале путешествий. Тверь, 2013.

Печерская 2015 — *Печерская Т. И.* Травелог в «Русском слове»: к вопросу о редакционной тактике журнала // *Русский травелог*. Новосибирск, 2015. С. 486—502.

Соловьев 2011 — *Соловьев А. Ю.* «Путешествие в полуденную Россию» В. В. Измайлова в контексте русской литературы путешествий конца XVIII — начала XIX веков: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2011.

Трофимова 2007 — *Трофимова Т. А.* «Положительное начало» в русской литературе XIX века («Русский вестник» М. Н. Каткова): дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.

Шёнле 2004 — *Шёнле А.* Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790—1840. СПб., 2004.

Кристина Сарычева (Москва)

Литературный юбилей А. А. Фета 1889 г.

В конце 1880-х гг. А. А. Фет считает свой жизненный и творческий путь завершённым. Он пишет мемуары «Мои воспоминания» (1890), которые завершаются упоминанием о предстоящем праздновании юбилея:

Мне бы следовало закончить свои воспоминания юбилейными днями 28 и 29 января 1889 года. Но об этом так много было говорено в разных изданиях, что я не надеюсь сообщить по этому случаю что-либо новое читателю, который и без того может счесть мои воспоминания слишком подробными [Фет 1890/2: 400].

Поэт ретроспективно оценивает свое творчество как целое в «Предисловии» к третьему выпуску сборника «Вечерние огни» (1888). Фет характеризует себя как поэта, которого не вдохновляла «гражданская скорбь»: «<...> жизненные тяготы и заставляли нас **в течение пятидесяти лет** по временам отворачиваться от них и пробивать будничным льдом, чтобы **хотя на мгновение вздохнуть чистым и свободным воздухом поэзии**¹» [Фет 1971: 272].

Описывая отношение публики к его стихотворениям в 1860-е гг., Фет заявляет о приверженности собственным поэтическим принципам 1850-х гг. и безразличии к «приговору большинства» [Фет 1971: 272].

Пятидесятилетний юбилей поэзии Фета, состоявшийся в январе 1889 г., представляет для нас интерес с точки зрения формирования литературной репутации поэта. В рамках настоящего исследования мы собираемся показать, как Фет осмыслил пройденный творческий путь, какое место в литературе он видел для себя и как откликнулись на его юбилей литературные критики и поэты.

Я. П. Полонский писал Фету 3 марта 1888 г.:

В Петербурге 30 Апреля готовят юбилей Майкову. — Не понимаю, как это могло случиться, что ты позднее его выступил на поэтическое поприще. — Помню, что, когда я впервые читал стихи твои, — о Майкове не было еще ни слуху ни духу. — Кажется, что я и ты стали печататься в одно и то же время —

¹ Здесь и далее выделение полужирным наше. — К. С.

но юбилей мой (прошлогодний) подогнали к тому времени, когда я, еще бывши рязанским гимназистом, написал стихи по случаю приезда Великого Князя Наследника Александра Николаевича, которые без моего ведома и были напечатаны в одном из журналов, издаваемых для военно-учебных заведений.

Дай же Бог нам и твой юбилей отпраздновать, так как и ты, судя по стихам Майкова, — один из *трех мальчиков*² [Фет 2008: 632].

Почти год спустя, в январе 1889 г., отмечался юбилей творческой деятельности Фета. Сам поэт относил ее начало к 1839 г., несмотря на то, что первый сборник стихотворений «Лирический пантеон» увидел свет в 1840 г. По поводу начала своего поэтического пути Фет писал в «Моих воспоминаниях» (1890):

Все мы хорошо знали, что Николай Васильевич Гоголь проживает на антресолях в доме Погодина, но никто из нас его не видал. Только однажды, всходя на крыльцо погодинского дома, я встретился с Гоголем лицом к лицу. Его горбатый нос и светло-русые усы навсегда запечатлелись в моей памяти, хотя это была единственная в моей жизни с ним встреча. Не будучи знакомы, мы даже друг другу не поклонились. <...>

Желтая моя тетрадка все увеличивалась в объеме, и однажды я решил отправить к Погодину за приговором моему эстетическому стремлению.

— Я вашу тетрадку, почтеннейший, передам Гоголю, сказал Погодин, — он в этом случае лучший судья.

Через неделю я получил от Погодина тетрадку обратно со словами: «Гоголь сказал, это несомненное дарование» [Фет 1890/1: 141].

Комитет Академии наук, в котором председательствовали Я. К. Грот и Полонский, предложил справить юбилей 28 января. С. А. Толстая настаивала на том, чтобы торжества продолжались и 29 января, в день памяти А. С. Пушкина. Для Фета, несомненно, была важна соотнесенность юбилея с именем классика. Это показывает, например, стихотворение «На пятидесятилетие музы...» (1888; опубл. в вып. 4 «Вечерних огней»), в котором мы видим реминисценцию из стихотворения Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829):

² Цитата из стихотворения А. Н. Майкова «Тому уж больше чем полвека...» (1888), посвященного юбилею Полонского: «Тому уж больше чем полвека, / На разных русских широтах, / Три мальчика в своих мечтах / За высший жребий человека / Считая чудный дар стихов, / Им предались невозвратимо» [Майков 1913: 455].

И пусть у **гробового входа**
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять
[Пушкин 1959: 265].

Ср. у Фета:

Живым карать и награждать,
А нам у **гробового входа**, —
О, муза! Нам велит природа,
Навек смиряясь, молчать
[Фет 1971: 327].

В юбилейном стихотворении Фет развивает пушкинскую тему о завершении жизненного пути человека и появлении новой жизни. Отчетливо звучит мотив смерти: «Нас отпевают», «Всяк благосклонною хвалою / Немую провожает тень», «Как лик усопшего светить / Душою лучшей начинает!» [Фет 1971: 327].

Указанное стихотворение было включено в четвертый, последний, выпуск «Вечерних огней» (1891), в котором мы находим еще ряд стихотворений, где звучат темы завершения жизненного и творческого пути. Об этом поэт заявил и в предисловии к сборнику. Поэт еще работает, и тем не менее он осознает, что творческий путь подходит к концу: «Раскрывая небольшое окошечко четвертого выпуска в крайне ограниченном числе экземпляров, мы только желаем сказать друзьям, что всегда рады их встретить и что за нашим окном *Вечерние Огни* еще не погасли окончательно» [Фет 1971: 315].

В стихотворении «Полуразрушенный, полужилец могилы...» (1888) развиваются темы старости и любви. По-видимому, Фет отвечает на упреки, что он, несмотря на свой возраст, продолжает писать о любви [см.: Арсеньев 1889; Гольцев 1889].

В нескольких текстах Фет упоминает «друзей», которым близка его поэзия: «Полвека ждал друзей я этих песен» («На утре дней всё ярче и чудесней...», 1889), «Тут нет врагов, кругом одни

друзья» («На пятидесятилетие музы», 1888), «было бы несправедливо заключать, что он освещает комнаты не для друзей, а в ожидании взглядов толпы» («Предисловие»).

Фет хотел получить признание со стороны «друзей», а не со стороны «толпы». Однако в стихотворении «Оброчник» (1889) развивается уже образ не поэта «для немногих», а поэта, который ведет за собой «толпу» [см.: Пильд 2013: 4]. И этот процесс связывается для Фета с достижением «вожделенной двери», т. е., вероятно, с признанием его таланта со стороны широкой читательской аудитории.

Фет торопил празднование юбилея по двум причинам. Во-первых, для него это был способ получить звание камергера, которого он долго добивался и удостоился 26 февраля 1889 г. [см.: Блок 1985: 174; Бухштаб 1974: 54]. Во-вторых, Фет, считая свой жизненный и творческий путь завершенным, по-видимому, стремился получить признание со стороны публики.

Важно и то, что Фет отмечал юбилей после Майкова и Полонского, которые противопоставляли собственную поэзию гражданской и социальной поэзии 1860-х — 1870-х гг., а в 1880-е гг. — современным им поэтам: С. Я. Надсону, К. М. Фофанову и др. Об этом Полонский писал Фету 12—15 декабря 1888 г., в преддверии юбилея его поэтической деятельности:

Все мы — «три мальчика», по выражению Майкова, родились почти что в одно и то же время — все трое дожили до седин и творили, пополняя друг друга: Ф+М+П. Чему мы равняемся? — Знаю только, что если бы то, что ты написал, и то, что написал Майков, я бы написал один, то я был бы Гений — величина довольно крупная — ergo, Ф+М+П=Г. Иначе сказать, в поэтическом смысле слова нечто настолько крупное, что должны все трое пострадать на своих 50-летних юбилеях — очередь за тобой [Фет 2008: 693].

Майков, Полонский и Фет в литературной критике считались «чистыми лириками», в 1860-е — 1870-е гг. они находились на периферии читательского и литературно-критического внимания. В 1880-е гг. все три поэта получили всенародное признание, они были удостоены Пушкинской премии (Майков — в 1882 г., Фет —

в 1884 г., Полонский — в 1888 г.), затем один за другим справили пятидесятилетние юбилеи творческой деятельности.

Л. Пильд в статье «Table-talk Полонского и юбилей Фета» отмечала, что современники Фета подчеркивали его «особость», «чуждость» и толпе, и поэтам [Пильд 2013: 1]. Юбилей для Фета был возможностью стать частью мира литераторов.

Особого внимания заслуживает и само юбилейное торжество, о котором писали «Московские ведомости» 29—30 января 1889 г. и «Исторический вестник» в № 3. В первый день, 28 января, праздник проходил на квартире Фета в Москве. Был отслужен молебен, а затем юбиляр принимал поздравления:

Офицеры лейб-уланского его величества полка, в котором некогда служил Аф. Аф., приветствовали его телеграммой. Кроме того, получены поздравительные телеграммы от начальника Московской губернии, князя В. М. Голицына, от графа Голенищева-Кутузова, от правления елецкого музыкально-литературно-драматического общества и множество других. Многие поэты прислали Аф. Аф. посвященные ему стихотворения, лучшее из них принадлежит Я. П. Полонскому. В свою очередь юбиляр всем посетившим его раздавал печатные экземпляры следующего своего стихотворения: «На утре дней всё ярче и чудесней...» [ИВ 1889: 771].

Б. А. Садовской, в 1910-е гг. занимавшийся биографией Фета, посвятил его юбилею часть книги «Ледоход» (1916). Он, используя архивные материалы и описания праздника в периодической печати, дал следующую характеристику:

На празднике присутствовали и члены императорской семьи: Ея Величество Королева Эллинов Ольга Константиновна и Их Императорские Высочества Великие Княгини Александра Иосифовна, Елисавета Маврикиевна. Вечер закончился исполнением песен Л. Д. Малашкина в честь Фета. <...>

Второй день юбилея проходил еще более торжественно. Фет с супругой М. П. Шеншиной входил в залу «Эрмитажа» под «Юбилейный Марш» Баха. Зала была украшена лавровыми деревьями и другими растениями. На столе перед Фетом и его женой было плато из цветов, из которого Фет дарил желающим по цветку. Первый тост был произнесен за здоровье императора и исполнен гимн «Боже! Царя храни...» [Садовской 1916: 190].

Л. Н. Толстой, присутствовавший на юбилее, так о нем писал в дневнике в январе 1889 г.:

Потом жалкий Фет с своим юбилеем. Это ужасно! Дитя, но глупое и злое. <...>

От любви, ухода, жертвы для ребенка она (С. А. Толстая. — К. С.) прямо переходит к юбилею Фета, балу не только пустому, но дурному. <...>

Пошел к Фету. Там обед. Ужасно все глупы. Наелись, напились и поют. Даже гадко. И думать нечего прошибить. А может быть, дурно, что поддаешься. Это respect humain [Толстой 1952: 30].

Обратимся теперь к вопросу о том, как восприняли юбилей Фета его критики, единомышленники и противники, в литературно-критических статьях, стихотворениях и эпистолярной литературе.

Майков и Полонский говорили о неувядающем таланте Фета и об увековечивании его поэзии.

И перейдут они **в наследие к векам,**
И **свежесть сохраняя,** и аромата сладость,
Играя радуги цветами и одним
Помечены клеймом и вензелем твоим!
[Майков 1913: 460] —

писал Майков. Полонский добавлял:

Песни его **вековые** — в них **вечный закон тяготения**
К жизни <...>
[Полонский 1986: 249].

В свое послание Майков включает цитаты из стихотворений Фета:

<...> с зоркостью орла,
Намеченную мысль, средь пропастей ли черных,
Иль в звездных высотах ухватит как трофей <...>
[Майков 1913: 460].

Ср. у Фета в «Как беден наш язык! — Хочу и не могу...» (1887; опубли. в вып. 3 «Вечерних огней»):

Лишь у тебя, поэт, неясных слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах;
Так, для безбрежного покинув скудный дол,
Летит за облака Юпитера орел,
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах
[Фет 1971: 251].

Д. Н. Цертелев в стихотворении «А. А. Фету» (1889) отметил неизменную силу поэтического таланта Фета, не утихающую со временем:

Пусть лучшие давно промчались лета,
Над пламенем твоим бессильны дни:
Светлей и ярче первого рассвета
Горят твои вечерние огни
[Поэты 1972: 162].

К. М. Фофанов в своем послании (1889), имитируя стиль Фета, в частности, подражая стихотворению «Шепот, робкое дыханье...» (<1850>), писал о вечности его произведений:

И не светит, и не скосит
Время этих снов.

И пока горит мерцанье
В чарах бытия:
«Шепот, робкое дыханье,
Треби соловья»
[Фофанов 2010: 147].

Тот же мотив «свежести» и «неувядаемости» поэзии Фета прослеживается в поздравительном адресе Общества российской словесности. В нем поэт назван «неустаревающим Фетом» [ИВ 1889: 771].

В день юбилея, 28 января 1889 г., в газете «Новое время» была опубликована заметка Н. Н. Страхова, который откликнулся на юбилей Фета, несмотря на нежелание участвовать и писать

по этому поводу статьи. Страхов отказывался принимать участие в подготовке к празднику. Он писал С. А. Толстой 4 января 1889 г.:

С начала осени он понемногу так меня обозлил своим поведением, что сказать не могу. Он засыпал меня своими поручениями и делами с редакциями. Я принялся усердно услуживать: и ездил, и писал, и вел всякие переговоры <...> И что же? <...> Он скрыл от меня свой уговор с «Русским вестником», вздумал нарушить этот уговор и хотел сделать это через меня, не давая мне понятия о настоящем ходе дела. Он поставил меня в такое фальшивое положение, что я с этих пор уже не возьмусь ни за какие его поручения [Фет 2011: 474].

В письмах к Фету Страхов отказывался присутствовать на его празднике, но скрывал истинную причину отсутствия. Статью по поводу юбилея он не собирался писать, о чем сообщил в письме Фету 10 января 1889 г.: «Прошу у вас заранее извинения, если ничего не напишу к Вашему юбилею, точно так, как ничего не писал ни к юбилею Полонского, ни к юбилею Майкова» [Фет 2011: 473].

Статье критик предпослал вторую строфу из послания Фета Полонскому «Спасибо! Лирой вдохновенной...» (1883; опубл. в вып. 2 «Вечерних огней»):

А я, по-прежнему смиренный,
Забывтый, брошенный в тени,
Стою коленопреклоненный
И, красотой умиленный,
Зажег вечерние огни
[Фет 1971: 201].

В цитируемых строках Фет формулирует образ забытого поэта, смиренного перед красотой и искусством. В то же время поэт в указанном фрагменте осознает, что его время проходит, но он остается верным своим поэтическим принципам. Видя в указанном стихотворении лучшее выражение эстетической позиции Фета, Страхов использовал ту же цитату в рецензии на первый выпуск «Вечерних огней».

Страхов дает поэзии Фета те же характеристики, что и поэты, упомянутые выше (Майков, Полонский):

Стихи Фета всегда имеют совершенную *свежесть*, они никогда не заношены, они никаких других стихов, ни своих, ни чужих, не напоминают; в них нет и тени усилия, сочинения, надуманности; они *свежи и непорочны*, как только что распутившийся цветок; кажется, они не пишутся, а рождаются целиком [Страхов 1889: 2].

Страхов считает Фета классиком, призывает молодых поэтов у него учиться, считает его поэзию вечной:

Вечный, *нерукотворный памятник* воздвигнул себе Фет! По яркости и законченности, он — явление необыкновенное, единственное; мы можем гордиться им перед всеми литературами мира и причислить его к *неумирающим образцам истинной поэзии* [Страхов 1889: 2].

Иначе оценивали эволюцию Фета критики журналов «Вестник Европы» и «Русская мысль», К. К. Арсеньев и В. А. Гольцев. Последний присутствовал на юбилее Фета и поднял бокал во имя «человеческой красоты и непобедимой силы духа» [Шелгунов 1889: 198]. С точки зрения Арсеньева и Гольцева, Фет в поздних стихах обращается к тем же темам, что и в ранний период творчества. Ср.: «Главных источников вдохновения у г. Фета было и осталось два: *природа и любовь*» [Арсеньев 1889: 252]; «<...> Фет воспевал “шепот, робкое дыханье”», — на разный лад воспевал полвека» [Гольцев 1889: 143].

При этом Гольцев констатирует неизменность поэтических принципов Фета. И иронично замечает: «Менялись общественные устои, падало крепостное право, возникло самоуправление, независимая печать, но для поэзии Фета все это прошло бесследно» [Гольцев 1889: 143].

Арсеньев же считает, что Фет, как и всякий лирический поэт в пожилом возрасте, переживает творческий упадок:

Старость может быть венцом нравственного развития, но едва ли она бывает когда-либо кульминационным пунктом художественного творчества. Вместе с жизненной силой слабеет и поэтическое дарование — и в особенности это применимо к чистому лиризму [Арсеньев 1889: 250].

В доказательство мысли об упадке творчества Фета, Арсеньев сравнивает два его стихотворения о звездах: «Я долго стоял неподвижно» (<1843>) и «Среди звезд» (1876):

Первое дышит искренностью и простотой; в его звуках слышится настроение, пережитое поэтом — настроение смутное, неопределенное, но родственное всем, кто молод, понятное всем, кто был молод. Поэт не старается истолковать его, вывести из него какое-либо поучение <...> В короткой пьесе нет ни одного лишнего слова; каждая черта непринужденно укладывается в общую картину и усиливает впечатление. Совсем другое дело — стихотворение «Среди звезд». Проникнутое резонерством, оно двигается вперед медленно и вяло. Прежде звезды «тихонько дрожали»; теперь они рассуждают по всем правилам риторики, заключая свою аргументацию словами: «вот почему» [Арсеньев 1889: 253].

Но не только о поэзии Фета литературная критика вспоминала в связи с его юбилеем. Для Н. В. Шелгунова, сотрудника «Русской мысли», единомышленника Гольцева (они оба придерживались радикально-демократических взглядов), празднование юбилея Фета означало «перелом» общественной мысли, переход интереса публики от острых социальных проблем к легким развлечениям:

Для того, чтобы поэзия Фета была оценена по достоинству, нужен был коренной переворот в общественном настроении, перелом жизни, нужно было освобождение от всего того, что в недавнее время так грубо и крепко опутывало наше сознание. В наши дни такой перелом случился [Шелгунов 1889: 197].

Ссылаясь на анонимную статью из газеты «Русское дело»³, Шелгунов отмечает:

Что же это такое опутывало наше сознание так грубо и крепко, от чего нам следовало освободиться? Ответ на этот вопрос дает «Русское дело» в статье по поводу чествования того же А. А. Фета. «Нет шестивия без препятствия, как души без греха, — говорит Р. Дело, — и наш поэт испытал всю силу «препятствий»; мы разумеем то гонение и глумление в «Свистке», которое выпало на долю А. А. Фета. Тяжелы были те времена и — грешны мы — мы частью оправдываем нападки современников, — точнее, литературы 60-х годов, — на «чистую» поэзию. Не «шепот, робкое дыханье, трели соловья,

³ См.: Юбилей А. А. Фета // Русское дело. 1889. № 4. С. 3.

не поцелую влюбленных в тени плакучей ивы, не щебетанье птички» носились в воздухе, в суровом разреженном воздухе того времени: то время жило великими государственными интересами, жило тяжелою думой о социальном бытоустройстве, жило мыслью о реальном счастье массы людей... Надо ли вспоминать известные имена?... Вот почему наш поэт со своим субъективным лиризмом очутился не au courant... Не то теперь...». И настолько «не то теперь», что в Петербурге стали устраиваться «любительские... балетные спектакли» и «лавры Цукки не дают спокойно спать нашим дамам. Сначала они вздумали увлекаться цыганами; теперь увлекались балетными танцами» [Шелгунов 1889: 197].

Итак, юбилей Фета был воспринят как возможность оценить и его творчество как целое, и общее состояние русской поэзии. Целый ряд литераторов отмечали вневременной характер поэзии Фета — ее «свежесть», неувядаемость, несмотря на ход времени, и ее вечность⁴. Противники «чистой лирики» иначе оценивали поэзию Фета: они видели или замкнутость поэта на одних и тех же темах, или творческий упадок.

СОКРАЩЕНИЯ

Арсеньев 1889 — *Арсеньев К. К.* Новый литературный юбилей. А. А. Фет. Вечерние огни // Вестник Европы. 1889. № 3. С. 248—263.

Блок 1985 — *Блок Г. П.* Летопись жизни А. А. Фета // А. А. Фет. Традиции и проблемы изучения. Курск, 1985. С. 129—180.

Бухштаб 1974 — *Бухштаб Б. Я.* А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1974.

Гольцев 1889 — *Гольцев В. А.* Литература и жизнь (Критические заметки) // Русская мысль. 1889. № 1. С. 141—144.

ИВ 1889 — Юбилей А. А. Фета // Исторический вестник. 1889. № 3. С. 770—771.

Майков 1913 — *Майков А. Н.* Полное собрание сочинений: В 4 т. СПб., 1913. Т. 2.

⁴ Вневременной характер поэзии Фета стал главным лейтмотивом статьи Н. В. Недоброво «Времеморец» (см.: Вестник Европы. 1910. № 4. С. 235—245).

Пильд 2013 — *Пильд Л. Л.* Table-talk Полонского и юбилей Фета // Статьи на случай: сборник к 50-летию Р. Г. Лейбова. Тарту, 2013. URL: http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Pild.pdf (дата обращения: 09.09.2015).

Полонский 1986 — *Полонский Я. П.* Сочинения: В 2 т. М., 1986. Т. 1.

Поэты 1972 — Поэты 1880—1890-х годов. Л., 1972.

Пушкин 1959 — *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. Стихотворения 1823—1836. Т. 2. М., 1959.

Садовской 1916 — *Садовской Б. А.* Ледоход. Пг., 1916.

Страхов 1889 — *Страхов Н. Н.* Юбилей поэзии А. А. Фета // Новое время. 1889. № 4640. 29 янв.

Толстой 1952 — *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 50. Дневники и записные книжки. М., 1952.

Фет 1890 — *Фет А. А.* Мои воспоминания: В 2 кн. М., 1890.

Фет 1971 — *Фет А. А.* Вечерние огни. М.: 1971.

Фет 2008 — А. А. Фет и его литературное окружение: В 2 кн. Кн. 1. М., 2008.

Фет 2011 — А. А. Фет и его литературное окружение: В 2 кн. Кн. 2. М., 2011.

Фофанов 2010 — *Фофанов К. М.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2010.

Шелгунов 1889 — *Шелгунов Н. В.* Очерки русской жизни // Русская мысль. 1889. № 3. С. 197.

«Меркаба» И. А. Аксенова в контексте его книги стихов «Неуважительные основания»: опыт интерпретации¹

Стихи футуриста Ивана Аксенова² до последнего времени лишь изредка становились объектом научного исследования. Его тексты из-за высокой степени «странности» и непонятности, прежде всего обусловленной многочисленными эллипсисами, при которых опускаются слова, синтаксические единицы, грамматические элементы, обычно толковались как опыт кубистического письма [см.: Гельперин 1989; Ичин 2012; Bowlt 2012], близкий к практике футуристической группы «Гилея» [см.: Markov 1968: 273]. Семантика здесь сводится почти к нулю в пользу живописного эффекта. Выяснение того, о чем именно идет речь в отдельно взятых стихотворениях, в этой перспективе теряет смысл. Именно поэтому многие стихи Аксенова до сих пор остаются необъясненными.

На примере некоторых стихотворений нами уже было показано ранее, что поиск значения в поэзии Аксенова отнюдь не лишен смысла [см.: Фарсетти 2014; Farsetti 2015]. Аксенов считает целью всякого искусства передачу прочувствованного художником, изображение невещественных чувств. Это требует от художника использования конкретного материала (красок, звуков, слов и т. д.), который условно отсылал бы к прочувствованному. Задача художника в данном случае состоит в том, чтобы разработать эффективные приемы

¹ Выражаю благодарность Алине Бодровой и Артему Шеле за ценные замечания.

² Иван Александрович Аксенов (1884—1935) — критик, поэт, переводчик. В 1916 г. примкнул к футуристической группе и издательству «Центрифуга», под маркой которого опубликовал первую в России монографию о творчестве Пикассо («Пикассо и окрестности», 1917), переводы пьес английских драматургов эпохи Шекспира («Элизаветинцы», 1916), драму «Коринфяне» (1918) и свой первый сборник стихов («Неуважительные основания», 1916). Второй сборник («Эйфелея» или «Эйфели», 1916—1918) оставался неизданным до последнего времени [см.: Аксенов 2008/2: 116—145]; недавно стало известно, что поэт собирался писать третью книгу стихов, но, видимо, проект не был осуществлен [см.: Фарсетти 2015]. О биографии Аксенова см.: Адаскина 2008: 321—335; Адаскина 2012.

расположения этого материала, чтобы он как можно точнее отсылал к прочувствованному³. Учитывая эту позицию, можно видеть в стихах Аксенова опыт предельно реалистичного письма — миметического воспроизведения определенной ситуации, в то время как лирический герой ее осмысляет. С конструктивной точки зрения тексты поэта можно уподобить коллажу наблюдений (зрительных, слуховых и т. д.) и мыслей лирического героя, которые разворачиваются по свободным ассоциациям без явных причинно-следственных связей. Создается эффект внутреннего монолога, что оправдывает небрежность в изложении, т. к. любой человек, осмысляющий про себя произошедшее, обычно не обращает внимание на правила грамматики и логики.

Такая поэтика, реализованная Аксеновым наряду с более простыми методами письма, доведена до крайности во многих текстах его главного и самого необычного стихотворного сборника «Неуважительные основания» (1916). Эта книга была написана в 1914—1915 гг. в основном под урбанистическими впечатлениями от поездки в Париж (весна 1914 г.). Большинство стихотворений сочетают фиксацию мыслей и фрагментарные описания современного города. «Предрассудки брошены, ими не пугаюсь...» представляет собой усложненный отчет о вечере, когда лирический герой, сидящий в парижском кафе, предается мыслям о смерти, о дневной жаре, о световых эффектах, а в конце возвращается к действительности и должен решить, остаться ли в кафе. В подтверждение мысли, что семантика обычно не исчезает в стихах Аксенова, можно обратить внимание на второе стихотворение сборника «По несмятой скатерти». Сначала общий смысл его неясен, на первый план выступает фонетическая игра, введенная в текст, возможно, с целью футуристического эпатажа:

По несмятой скатерти
Раскатывались
Мятные ликеры месяца;

³ Аксенов неоднократно высказывал эти идеи о задачах и методах искусства в своих статьях [в частности, см.: Аксенов 1920: 66; Аксенов 2008/1: 200, 323, 396; Аксенов 2008/2: 15, 38].

Было так сладко, что хотелось повеситься.
Разверчивая путь коленчатый,
Дважды или вшестеро
(Ad libitum) перекрещивала
Лыжи
Разговор искренноживый —
От роду ему лет восемь с перерывами...
Вашими молитвами!
[Аксенов 1916: 7].

Однако во второй половине стихотворения — вполне понятное размышление, где, кстати, легко узнаются некоторые библейские отсылки:

Только даром почему столько добра пропадает? —
Ежедневно включают на куполе непонятные рекламы,
Не глядят на них ни мужья, ни их дамы,
Ни обоюдные их поклонники
Воробьи окончательно занялись колокольнями,
А энтропиято, можно сказать, возрастает.
К чему такая трата мира?
Я ведь не скарעד
Но всему есть мера —
Есть она и нашему терпению:
Это ведь не проволочное терние —
То по всем садам
(Виноват Адам)
Произрастает
В изобилии...
[Аксенов 1916: 8—9].

Среди стихотворений «Неуважительных оснований» выделяется «Меркаба», не только из-за военной тематики, но и потому, что семантическая стратегия автора здесь несколько меняется. Хотя произведение строится по методу, уже описанному выше, алогичность речи здесь можно объяснить прежде всего попыткой воспроизвести бред больного. Кроме того, если тексты сборника обычно безыдейны и новаторство Аксенова проявляется прежде всего в манере изложения, позволяющей обдумать по-новому

незначительный эпизод, то в «Меркабе» синтаксис более традиционен, и поэтому, как кажется, появляется возможность обнаружить общую объединяющую концепцию текста. Выявлению этой концепции и описанию приемов ее воплощения посвящена настоящая статья.

Хотя подобные «Меркабе» эллиптические тексты рассчитаны на постоянное творческое соучастие читателя и поэтому потенциально открыты множественным прочтениям и интерпретациям, субъективность толкования можно значительно снизить, если проявить должное внимание к текстуальным данным и особенностям авторской позиции. Надо также заметить, что «непонятность» стихов Аксенова может иногда иметь сугубо текстологическую природу: кроме возможной незавершенности ряда неизданных при жизни Аксенова произведений, в существующих публикациях приходится подозревать присутствие ошибок и опечаток, которые трудно отличить от намеренных авторских языковых «искажений» в рамках авангардных игр со словом. Наличие в большинстве случаев только одной редакции текста не позволяет провести сличение и выбрать правильный вариант⁴. В таких условиях комментатор вправе предложить исправления, разъясняющие смысл текста. К такой операции приходится прибегнуть и в случае «Меркабы»⁵.

¹ В Женеву малоезжий путь
Светлей пути в Дамаск
Его огней не отпугнуть
Многолеорду каск. 4

² Мне, будто, восемнадцать лет,
Меня не проведут:
Я вижу полосатый плед

⁴ К сожалению, единственное переиздание стихов в недавнем собрании сочинений Аксенова [см.: Аксенов 2008] ненадежно для исследований: в нем есть дополнительные ошибки, допущенные составителем, и опечатки, которые делают поэзию Аксенова более сложной, эксцентричной и непонятной, чем она есть на самом деле.

⁵ Мы будем цитировать текст стихотворения по прижизненному изданию «Неуважительных оснований» [см.: Аксенов 1916: 33—34]. Предлагаемые конъектуры даны в угловых скобках. Слева от первой строки каждого четверостишия приводится номер строфы, справа от последней строки каждой строфы — номер строки.

Интерпретация стихотворения «Меркаба» И. А. Аксенова

	И надоконный прут,	8
3	Через пятьдесят пять минут, Не изменяя курс, Пересекать не преминут Нагорный город Курск.	12
4	Но (не определю) разъезд Или, <лишняя запятая> размыв пути, На выключенье ранних звезд Настаивал идти.	16
5	Там непомерно звездой Горела медь свистка, Над отуманенной водой Светающе<й> <с>легка.	20
6	Так <Там> больше не цвела сирень, А золотой жасмин С тех пор не обращал плетень В глазурный каолин,	24
7	Всего же волшебства острей Был чуткий паровоз, Сквознейший балерин кисей И тени от стрекоз;	28
8	От рельса золотой росы, За облака ввинтятся, Святые осенял часы Земленебесный князь.	32
9	Им кто-то, видимый едва, Комуто говорил, Я и не разбираю слова, Но голос звонкий был.	36
10	Припоминаю паровик, Пожалуй потому Что с этого в любви привык Не верить ничему.	40

11 Всеосиянной луч косою
Застраховал меня
Неслышной поступи босою
Прозрачнее огня. 44

12 августа 1915 года на Буге, ночью, когда было страшно.

Самые очевидные данные, задающие направление интерпретации стихотворения, — заглавие и заключительное упоминание даты и места. Они могут указывать либо на время создания произведения, либо на описанные в нем события. Слово «Меркаба» (или «Меркава») отсылает к библейскому видению Иезекииля (Иез. 1, 4—26) и мистической теме; дата и место — к реалиям Первой мировой войны. К рассуждениям о значении заглавия мы еще вернемся, а теперь укажем на биографический контекст стихотворения. Известно, что Аксенов, инженер саперной роты, участвовал в сражениях против немцев в районе реки Западный Буг и в последующем отступлении русских войск из Польши. Об этом упоминается в его послужном списке: «В ночь на 7 августа 1915 производил со своей партией порчу бродов через р<еку> Западный Буг у дер<евень> Заремба, Добранечь и у хутора Чипеевичи под непрерывным артил<л>ерийским огнем неприятеля» [РГВИА Ф. 409. Оп. 1. Д. 104171: 6 об.; ср. также: Адаскина 2012: 15].

Очевидно, броды были испорчены, чтобы воспрепятствовать продвижению противника; но это событие относится к 7 августа, а о «страшной» ночи 12 августа 1915 г. здесь не упоминается. Русская армия в это время терпит серию тяжелых поражений. В хронике этого периода отметим следующие даты:

Наступление между Вислой и Бугом было начато 13 (26) июня, а 30 июня (13 июля) началась Наревская операция. После ожесточенных боев фронт был прорван в обоих местах, и русская армия, как и было предусмотрено германским планом, начала общий отход из Царства Польского. 22 июля (4 августа) были оставлены Варшава и крепость Ивангород, 7 (20) августа пала крепость Новогеоргиевск, 9 (22) августа — крепость Осовец, 13 (26) августа русские оставили *Брест-Литовск*⁶, а 19 августа (2 сентября) — Гродно [Миронов 2014: 141—142].

⁶ Курсив мой. — А. Ф.

Легко представить, что события 12 августа, на которые намекает Аксенов, связаны с потерей Бреста (города, близкого к реке Западный Буг) в последующий день. Однако даже если автор не отсылает к каким-то реальным боям той ночи (сведений о которых найти не удалось), предикат «страшно» по крайней мере должен обозначить чувства лирического героя.

Обе названные темы — мистицизма и войны — встречаются уже в начале стихотворения, где путь в Дамаск противопоставляется пути в Женева. Первый путь — это явный намек на видение св. Павла, а второй, если учесть военный контекст и отсутствие городских реалий в тексте, видимо, должен ассоциироваться с Красным Крестом⁷, который тогда играл важную роль в обслуживании раненых и больных солдат;⁸ атрибут «малоезжий» может намекать на нехватку волонтеров. Смысл утверждения, что метафорический путь в Женева светлее пути в Дамаск (т. е. к Богу), разъясняется в третьей и четвертой строках: Красный Крест не боится («его огней не отпугнуть») войск противника (используется метонимия «каска» и гиперболический архаизирующий неологизм с шутивным оттенком «многолеорд»); в то же время делается намек на то, что вера в Бога не выдерживает ужасов войны. Иными словами, в отрывке предлагается следующее утверждение: на войне конкретная помощь Красного Креста лучше сомнительной и неосязаемой помощи Бога.

Как в первой, так и во второй строках для верного их понимания нужно добавить некоторые имплицитные данные. Иначе непонятно, в каком смысле лирического героя «не проведут», будто ему «восемнадцать лет». Можно предположить, что герой не пойдет в бой (ср. устойчивое словосочетание «проводить кого-либо в армию / на войну»), поскольку в те годы возраст для призыва

⁷ К. Ичин не обратила внимание на возможное метонимическое употребление слова «Женева» и слишком категорически приняла его как знак урбанизма Аксенова [см.: Ичин 2012: 136].

⁸ Хотя нам не удалось найти официальных сведений о присутствии Российского общества Красного Креста (РОКК) прямо на Западном Буге, известно, что его работа развернулась на северо-западном фронте [ср.: Чистяков 2009]: маловероятно, что РОКК не следило за солдатами во время большого отступления 1915 г.

дикате «настаивал идти» (строка 16), вероятно, является поезд, к образу которого отсылают слова «разъезд» и «путь» в строках 13 и 14. Эти последние «темные» строки получают вполне прозрачное значение: лирический герой не может определить, какое препятствие мешает санитарному поезду идти. Остается разъяснить 15-ю строку: поезд продолжается свой путь «на выключенье ранних звезд». Вероятно, это своего рода перифраза, указывающая на время: звезды выключаются, т. е. гаснут, утром. В то же время это выражение описывает не только время, но и направление движения поезда: звезды гаснут сначала (отсюда атрибут «ранние») там, где поднимается солнце, т. е. на востоке. Этому пространственному прочтению способствует глагол («идти на») и предшествующее указание на маршрут поезда (Курск находится на востоке от Западного Буга).

Следующие строфы (5—7) кажутся чисто описательными. В 21-й строке можно предположить опечатку: правильным кажется «там» вместо «так», для получения синтаксического параллелизма с 17-й строкой («там горела... там не цвела...»). Наречие «там» — опять признак неопределенности (ср. 13-я строка), которая, вероятно, мотивирована невозможностью для лирического героя понять, где он и что происходит на самом деле. Он замечает «медь свистка» (паровоза), который горит, как звезда (это, возможно, род гиперболы для указания интенсивности звука). Не вполне понятно, к чему относятся слова «светающе» и «легка» (20-я строфа). Если к «воде» из предыдущей 19-й строки, то придется предположить двойную опечатку: звездообразная медь находится «над отуманенной водой», «светающе<й> <с>легка». Если допускать странную форму причастия и краткого прилагательного, то они относятся к «меди», и фразу следует читать так: светающе легкая медь свистка горела как непомерная звезда над отуманенной водой. В любом случае общий смысл разбираемого места, как кажется, такой: проезжающий какой-то мост поезд смутно отражается в воде. Кстати, не исключено, что прилагательное «отуманенный» метонимически описывает и состояние лирического героя, подразумевая, что он лишен возможности ясно мыслить.

Следуют впечатления о последствиях войны для природы: вероятно из-за пожаров больше нет сирени или жасмина. Из всех этих впечатлений (обобщенных словом «волшебство» в 25-й строке), наиболее ярким является впечатление от паровоза, уподобленного балетной пачке и тени (крыльям?) стрекоз. Может быть, речь идет о дыме паровоза (метонимия), или это намек на возможную нереальность всего увиденного лирическим героем.

Хотя некоторые обороты речи остаются туманными, несомненным в этих строках нам кажется возвращение к мотиву, заданному в начале текста и заглавии, к призрачному и волшебному видению. Этот мотив реализуется в полной мере в восьмом четверостишии, в котором появляется «земленебесный князь». Читатель автоматически идентифицирует его с Христом в силу его двойной природы и в связи с видением св. Павла, на которое сделан намек в первой строфе. В любом случае, надо сразу заметить, что появление Христа лишено всякого мистицизма, ему дается вполне рациональное объяснение в строках 29—30: это эффект света и воды (росы) на рельсах (действие происходит утром), а словосочетание «за облака ввинтятся» может отсылать к дыму паровоза, о котором говорится в предыдущей строфе. Не следует также недооценивать роль бреда в описании видения. Может быть, именно из-за него непонятно первое действие князя, «осенить святые часы»: под этим странным выражением, возможно, подразумевается «затенить» какие-то конкретные часы? Или можно предположить своеобразный сплав словосочетаний «осенять крестом» («перекрестить») и «святые часы» (церковная служба)?

Более ясной оказывается девятая строфа, в которой стихотворение достигает кульминации. Здесь происходит разговор между двумя неопределенными, призрачными существами. Может быть, это отсылка к разговору между Христом и Савлом на пути в Дамаск? Окончательно ответить на этот вопрос нельзя, потому что лирический герой не улавливает речь беседующих персонажей. Бесспорно одно: в отличие от видения св. Павла и вообще традиции христианских видений, в «Меркабе» не происходит никакого обращения, поскольку лирический ге-

рой признает, что это только иллюзия. Такое прочтение объясняет странное десятое четверостишие, в котором лирический герой говорит о своем скептицизме (42-я строка).

Несмотря на наличие некоторых не вполне ясных мест, до последней строфы стихотворение в общем похоже на отчет об одном событии (в духе других текстов сборника) — поездке раненого солдата в санитарном поезде. В этот отчет включена пародия на тему мистического видения. Напомним, что Аксенов всегда был против мистицизма в литературе, а именно в те годы в неизданных рецензиях и письмах резко осуждал смешение литературы и религии в представлениях об искусстве у Андрея Белого и Вячеслава Иванова [см.: РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 2. Ед. хр. 676: 1—7]. Кроме того, в эссе «Пикассо и окрестности», написанном в 1914—1917 гг., Аксенов издевался над критиками-символистами (особенно Н. А. Бердяевым), которые видели в живописи Пикассо оккультизм, приметы конца света и мистические поиски в области четвертого измерения, а не технические завоевания [Аксенов 2008/1: 212, 249]. Заглавие стихотворения имеет в этой перспективе явно иронический оттенок. Выбор метра (чередование 4-стопных и 3-стопных ямбов) усиливает иронию, поскольку этот же метр был использован в других пародических произведениях Аксенова, как «Эйфелея III» [Аксенов 2008/2: 118—119] и «Серенада» [Аксенов 1920] (в последнем — чередование 4-стопных и 2-стопных ямбов)¹².

Тем не менее последнее четверостишие заставляет читателя несколько переосмыслить стихотворение в целом. Лирический герой говорит, что видение («всеосиянной¹³ луч») «застраховало» его. Выходит, что вначале герой слышит голос, ничего не понимая (строфа 9), и подчеркивает, что это иллюзия

¹² К. Ичин не принимала во внимание эти аспекты и предполагала, что слово «Меркаба», наоборот, связана с мистическим настроением Аксенова [см.: Ичин 2012: 143].

¹³ Употребление старого мужского окончания «-ой», характерного для церковного языка, вместо обычного «-ый» — еще один лингвистический сигнал того, что речь идет о явлении святого существа.

.....
(строфы 8, 10); а в конце он утверждает, что видение производит на него положительное воздействие (строфа 11).

Осознавая заведомую неоднозначность этих последних строф, можно попробовать выявить один возможный разъясняющий подтекст: ссылка на реку Буг должна вызывать в памяти русского читателя знаменитую битву Ярослава Мудрого против Святополка на Буге (22—23 июля 1018 г.). В этой битве Ярослав был поражен и вынужден был уступить престол Святополку. В голове у лирического героя сплетаются два горьких события русской истории, произошедших на реке Буг. Этот параллелизм, с другой стороны, служит хорошей приметой: как год спустя (1019 г.) на реке Альта Ярослав нанес окончательное поражение Святополку, так и русские войска наконец несомненно победят немцев, несмотря на критическую ситуацию в 1915 г. В стихотворении изображена не просто обманчивая галлюцинация, а вещий сон наяву: он застраховал лирического героя, т. е. служит гарантией конечной победы России в войне.

Не претендуя исчерпать резервы смыслов этого сложного и спорного стихотворения, предлагаю выделить одну объединяющую художественную задачу, бóльшую, чем вышеупомянутая насмешка над мистикой второго поколения символизма: прием эллиптического и «странного» изложения — это не просто эксперимент мимесиса (в данном случае — воспроизведение бреда), а, главным образом, выражение экзистенциальных переживаний автора в те страшные дни, когда многие боевые товарищи погибли или были ранены. В то же время через бред раненого солдата (в общем смысле — раненой России) мелькает вера в возмездие, надежда на которое обнаруживается в одном прецеденте из истории России, связанном с тем же местом.

СОКРАЩЕНИЯ

Адаскина 2008 — *Адаскина Н. Л.* Даты и факты жизни И. А. Аксенова. // Аксенов И. А. Из творческого наследия: В 2 т. М., 2008. Т. 2. С. 320—335.

Адаскина 2012 — «Белые» и «темные» пятна биографии И. А. Аксенова // *Aksenov and the Environs* / Eds. Kleberg L., Semenenko A. Huddinge, 2012. С. 7—20.

Аксенов 1916 — *Аксенов И. А. Неуважительные основания*. М., 1916.

Аксенов 1920 — *Аксенов И. А.* <Рец. на> Журналы «Пролетарская культура» № 13—14 — «Кузнец» № 1—3 // *Художественное слово*. М., 1920. С. 66—67.

Аксенов 2008 — *Аксенов И. А. Из творческого наследия: В 2 т.* М., 2008.

Гельперин 1989 — *Гельперин Ю. М. Аксенов Иван Александрович* // *Русские писатели 1800—1917*. М., 1989. Т. 1. С. 41—42.

Ичин 2012 — *Ичин К. О поэзии и живописи: Иван Аксенов и Александра Экстер* // *Aksenov and the Environs* / Eds. Kleberg L., Semenenko A. Huddinge, 2012. С. 133—146.

Миронов 2014 — *Миронов В. Б. Первая мировая война. Борьба миров*. М., 2014.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

РГВИА — Российский государственный военно-исторический архив.

Танков, Златоверховников 1904 — *Танков А. А., Златоверховников Н. И. Путеводитель по городу Курску*. Курск, 1904.

Фарсетти 2014 — *Фарсетти А. «Серенада» И. А. Аксенова: к пониманию текста и контекста* // *Культурологический журнал*. 2014. № 4. С. 1—17.

Фарсетти 2015 — *Фарсетти А. Неизвестная книга стихов Ивана Аксенова «Оды и танцы»: попытка реконструкции* // *Текстология и историко-литературный процесс: III Международная конференция молодых исследователей: Сборник статей*. М., 2015. С. 116—124.

Чистяков 2009 — *Чистяков О. В. Организационное устройство и деятельность Российского общества Красного Креста в годы Первой мировой войны (1914—1918 гг.): дис. ... канд. ист. н.* М., 2014.

Bowl 2012 — *Bowl J.* Vitrina and Afisha // Aksenov and the Environs / Eds. Kleberg L., Semenenko A. Huddinge, 2012. С. 123—131.

Farsetti 2015 — *Farsetti A.* Un futurismo alternativo: la poesia sperimentale di Ivan Aksenov // *Russica Romana*. 2015. № XXII. Roma. В печати.

Markov 1968 — *Markov V.* Russian Futurism: a History. Berkeley, 1968.

«Соединение наших переводов могло бы быть полезно» (Ф. Сологуб и В. Брюсов в работе над переводами П. Верлена)

Книга П. Верлена «Романсы без слов» в переводе В. Я. Брюсова вышла в 1894 г. и стала первой книгой стихов французского поэта на русском языке (книга включала переводы всех стихотворений, кроме одного). Брюсов стал почти первооткрывателем Верлена для русской публики, на чем сам акцентировал внимание. Известно, что часть переводов была готова уже в январе 1893 г.

Ф. К. Сологуб обратился к переводам Верлена летом 1893 г., а первая публикация появилась уже в сентябре. Затем в газете «Петербургская жизнь», журналах «Северный вестник» и «Новый журнал иностранной литературы, науки и искусства» периодически печатались переводы Сологуба. Однако отдельная книга переводов была выпущена им только в 1908 г. и включала 37 стихотворений из 5 книг. Тексты Верлена для издания Сологуб отбирал, ориентируясь на собственный вкус, о чем прямо признался в «Предисловии» [Верлен 1908: 5].

В 1911 г. Брюсов подготовил еще один сборник Верлена, где представил переводы из всех сборников французского поэта — 95 стихотворений из 12 книг. В предисловии «От переводчика» Брюсов говорит о своей цели:

В то время как другие переводчики руководствовались в выборе переводимых стихотворений исключительно *личным вкусом*, я поставил себе целью представить русским читателям Верлена по возможности во всех его характерных произведениях. Ф. Сологуб, напр. <...> отразил в своих переводах только одну половину его творчества» [Верлен 1911а: 8].

Основательность подхода Брюсова проявляется и в том, что в книге приведена библиография переводов Верлена на русский язык (включающая, впрочем, только книги). Брюсов осознает отличия своей книги от работ других переводчиков: они выбирают стихи, руководствуясь «личным вкусом». Отсылая к работе Сологуба, Брюсов и указывает на соперничество, и отдает должное

колеге по переводческому цеху. Перечисляя переводчиков Верлена, как издавших отдельные книги, так и печатавшихся в сборниках и журналах, Брюсов выделяет Сологуба и отмечает, что тому «удалось некоторые стихи Верлена в буквальном смысле слова пересоздать на другом языке так, что они кажутся оригинальными произведениями русского поэта, оставаясь очень близки к французскому подлиннику» [Верлен 1911а: 7—8].

При том что Сологуб и Брюсов начали свою работу почти одновременно, их подходы к переводу и презентации творчества Верлена отличались. Если Сологуб переводил только то, что считал самым показательным в поэзии Верлена, и выбор его был очень субъективным, то Брюсов старался переводить книги (как «Романы без слов») или хотя бы циклы и микроциклы по возможности полно. Сологуб изначально не учитывал авторского расположения стихов, не стремился сохранить целостность микроциклов.

Книгу 1911 г. для издательства «Скорпион» редактировал Сологуб. В библиотеке ИРЛИ РАН хранится сигнальный экземпляр этого издания с правкой Сологуба¹. Книга пронумерована от руки. На обложке надпись карандашом: «Редакция Федора Сологуба. 1430 стихов». Экземпляр неправильно переплетен, в нем нет вступительных статей, примечаний, библиографии, иллюстраций. Рукой Сологуба отмечены крестом и подчеркнуты девять стихотворений («Привычная мечта», «Парижские кроки», «Осенняя песня», «Женщина и кошка», «В тиши», «Гул полных кабаков; грязь улицы; каштана...», «Валькур», «Искусство поэзии», «Пролог» («Все это — сумрака созданья...»)); 10 стихотворений вычеркнуты («Марина», «Сияние луны», «От лампы светлый круг; мерцанье камелька...», «Так это будет в летний день. В тот час...», «Небо над городом плачет», «Деревьев тень в воде, под сумраком седым...», «Огромный, черный сон...», «Небосвод над этой крышей...», «На террасе», «Дни осени настали...»). Строфы пронумерованы от руки, однако в вычеркнутых стихотворениях номеров строк нет, т. е. они не учитывались Сологубом и должны были быть полностью исключены.

¹ Библиотечный шифр — 16.7/62.

Сологуб делает в тексте следующие отметки, исключения и замены:

А. Подчеркивает неудачные выражения и повторы:

О Боже, Ты меня постигнул страхом,
И след ожога — как гремящий гром!

<...>

Вот взор, вперявшийся на заблужденья

[Верлен 1911а: 77—78].

(«О Боже, Ты меня любовью ранил...»)

Не бойся: пролетел полетом пьяный шмель

[Верлен 1911а: 80].

(«Надежда чуть блестит...»)

Б. Знаки, экспрессивные и передающие интонацию у Брюсова, такие как многоточие и тире, заменяет на другие, грамматически более правильные. Ср.:

Брюсов	Сологуб	
Он изгнан был... а я — томлюсь в иной обиде...	Он изгнан был, — а я томлюсь в иной обиде...	«К сыну» [Верлен 1911а: 116]
Искал я смерти на войне... / И смерть меня не захотела!	Искал я смерти на войне: / И смерть меня не захотела!	«Гаспар Гаузер поет» [Верлен 1911а: 81]
Твой глаз — яснее, чем росинка, / До губ твоих — душа жадна!	Твой глаз яснее, чем росинка, / Душа до губ твоих жадна!	«Песня к ней» [Верлен 1911а: 151]

В. Заменяет отдельные слова. Ср.:

Брюсов	Сологуб	
Увы! Не мочь! Не ждать! Быть умереть не в силах!	Увы! Не мочь! Не ждать! И умереть не в силах!	«Истома» [Верлен 1911а: 99]
То — празднество хлебов, то — светлый праздник хлеба...	То — празднество зерна, то — светлый праздник хлеба...	«То — празднество хлебов, то — светлый праздник хлеба...» [Верлен 1911а: 89]

Г. В двух случаях даже переписывает некоторые строки. Ср.:

Брюсов	Сологуб	
Пусть ты в муках изнемог, / В них тебе предстанет — Бог!	Острый нож и слов уко- ры, — / В них благие при- говоры. Стужу, пламя ты пройдешь, / Снова Бога обретешь.	«Холодно, как в стужу мне...» [Верлен 1911а: 131]
Я так, тебя увидя, рад! / Нас поцелуй, утешь сло- вами, / Ведь ты — ведь ты наш младший брат!	Нам утешение ты дашь, / И скуку нежными словами / Рассеешь, братец милый наш.	«На статую Гани- меда» [Верлен 1911а: 121]

Явное вмешательство в текст в последнем случае объясняется, по всей видимости, не желанием сделать перевод более близким к оригиналу, как можно было бы предположить (в оригинале Верлена 31 двустиишие, у Брюсова — 19), а желанием переделать его в соответствии с личным вкусом редактора.

Хотя Брюсов подарил экземпляр книги² Сологубу с надписью: «Федору Кузьмичу Сологубу книгу поэта дорогого нам обоим дружески преданный ему Валерий Брюсов» [цит. по: Шаталина 1997: 505], — редакторскую правку он не учел.

Как встретили книги Сологуба и Брюсова рецензенты?

Все пять рецензий на книгу переводов Сологуба положительные, только один момент вызывал разногласия — помещение нескольких вариантов переводов в основном корпусе книги³. Ср.:

² В библиотеке ИРЛИ эта книга отсутствует, а дарственная надпись известна благодаря записям в «Журнале Ф. Сологуба с перечнем книг, которые были ему подарены авторами, с копиями их автографов (1892—1912 гг.)» [ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. № 59: 1—170].

³ В книге 1911 г. Брюсов также помещает несколько вариантов перевода, однако выносит их в примечания с такой формулировкой: «<...> не будучи вполне удовлетворен своим переводом этих трех строф, я даю ему место только в этих примечаниях» [Верлен 1911а: 163], — или оговаривается: «Раньше мною был сделан другой перевод этого стихотворения, напечатанный во II вып. “Русских символистов”» [Верлен 1911а: 161].

В переводах он робок, ищет точности слова и теряет точность духа. Эта несмелость с особенной характерностью проявляется в особом нововведении Сологуба: он дает по несколько переводов одного и того же стихотворения. Никак не можем признать эту своеобразную выдумку удачной. <...> Сочетания стихотворений-синонимов совершенно неуместны; вместо того чтобы сгущать впечатление, они его разжижают [Русское богатство 1907: 175].

Чего нельзя одобрить — это помещения нескольких разных переводов одной и той же пьесы. Переводчик как будто в нерешительности останавливается перед своей задачей; давая три перевода он явно недоволен ни одним из них, иначе остановился бы на одном. Это расхолаживает читателя [Лернер 1907: 6].

Особенно поучительны переводы, дающие в двух или трех вариантах одну и ту же пьесу. Иногда несколько вариантов и художественно разноцветны, и одинаково нужны: черта, случайно ослабленная в одном, оттеняется другим [Верховский 1908: 5].

Книга Брюсова также была хорошо принята. Важно, что и рецензенты сравнивали двух переводчиков:

Настоящий сборник — плод упорного, семнадцатилетнего труда. Теперешние переводы Брюсова, всегда крайне обдуманные, *наряду с сологубовскими* (курсив мой. — В. Ф.), несомненно лучшее воссоздание Верлена на русском языке [Новый журнал 1911: 121].

Переводили его (Верлена. — В. Ф.) еще многие, и к числу лучших переводчиков принадлежат Эллис, покойный Инн. Анненский («Ник. Т-о»), Ф. Сологуб. Брюсову принадлежит пальма первенства и по качеству и по количеству переводов [Вестник Европы 1911: 388].

Когда Брюсов подходил к ребенку — Верлену, он был слишком серьезен и не устаивал улыбнуться. Оттого и осталось ему многое непонятным. Он понял Верлена, мастера слова, но великая скука одинокого и затравленного фантазера прошла мимо него. Ф. Сологуб был счастливее [Рождественский 1923: 7].

Равновысокий статус Сологуба и Брюсова как переводчиков в глазах современников подтверждается тем фактом, что их работы могли появляться под одной обложкой. В 1911 и 1912 гг.

В ЦГАЛИ СПб находим в книге выдачи гонораров запись о выплате Сологубу: «7 февраля — выдан гонорар за редактирование Верлена. 1430 строк» [ЦГАЛИ СПб. Ф. 46. Оп. 1. Ед. хр. 1: 418]. Точное совпадение количества стихов свидетельствует о том, что Сологуб по какой-то причине при редактировании сборника для «Всемирной литературы» ориентировался именно на свой отредактированный экземпляр книги, ныне находящийся в библиотеке ИРЛИ РАН.

По каким причинам сборник не вышел? Точных сведений о согласии или отказе Брюсова в нашем распоряжении нет, и, кроме записи о получении гонорара за редактуру, других сведений о судьбе сборника тоже нет. Однако известно, что Сологуб редактировал стихотворение Верлена в переводе Н. С. Гумилева [см.: Гумилев 2015: 236], то есть, скорее всего, какая-то работа над сборником все же шла. Об этом же свидетельствует тот факт, что экземпляр с правкой поступил в библиотеку ИРЛИ РАН не из собрания Сологуба, а вместе с книгами Гумилева, то есть Сологуб, скорее всего, одолжил тому книгу для работы или же Гумилев сам взял ее в издательстве.

Работа Сологуба, однако, не прошла впустую: сделанные в ее ходе выводы отразились в собственной переводческой деятельности поэта. В издании 1923 г. Сологуб выносит все варианты стихотворений из основного корпуса книги в приложения, оставив по одному варианту. Если в издании 1908 г. стихи внутри разделов, соответствующих книгам Верлена, были расположены произвольно, то в издании 1923 г. сохранен авторский порядок. Сологуб добавляет новые переводы, возможно, посчитав их недостающими для передачи композиции поэтических циклов Верлена: например, для микроцикла «Улицы», представленном в издании 1908 г. только первым стихотворением «Спляшем джигу», Сологуб специально переводит второе стихотворение «Как фантастично появленье»; к циклу «Акварели» из сборника «Романсы без слов» добавлены переводы трех недостающих стихотворений.

«Предисловие» 1908 г. Сологуб переделывает в обращение «От переводчика», подобно Брюсову, подробно перечисляя

все изменения в книге и заключая: «Из 53 стихотворений этой книги 31 печатаются первый раз. Далее (в разделе “Варианты”. — В. Ф.) приведены из первого издания те стихотворения, которые не вошли в основной текст» [Верлен 1923: 6].

Ср. также введение «От переводчика» у Брюсова:

Я был едва ли не первым, кто начал переводить Верлена на русский язык; эти мои ранние опыты были напечатаны в сборниках «Русские символы» (1894 и 1895 г.), и тогда же (1894 г.) вышел отдельной книжкой мой перевод «Романсов без слов» [Верлен 1911а: 7].

И у Сологуба:

Первое издание моих переводов из Верлена напечатано в 1908 году («Факелы», изд-ство Д. К. Тихомирова). Оно содержало предисловие и переводы 37 стихотворений, из которых пять были даны в двух-трех переводах каждое [Верлен 1923: 5].

В книге А. Б. Стрельниковой перечислены возможные причины перемены переводческой стратегии Сологуба на примере книг Верлена 1908 и 1923 гг. [см.: Стрельникова 2010: 151—152]. Однако мы считаем, что немаловажную роль сыграла и ориентация на современников, в том числе на Брюсова.

В такой ситуации, когда два мастера перевода берутся за одного автора, логично было бы предположить сотрудничество. И Сологуб, действительно, предлагал свои услуги, однако Брюсов этого сотрудничества избегал — и при редактировании Сологубом книги в 1911 г., и, вероятно, в предложенном издании для «Всемирной литературы». Но переводчики не могли не оглядываться на опыт друг друга, что отразилось в построении книг.

P. S. Стоит отметить, что книги стихов Верлена не издавались на русском языке с 1923 по 1969 г., а в сборнике «Лирики» 1969 г. не были помещены ни переводы Сологуба, ни переводы Брюсова.

СОКРАЩЕНИЯ

Багно 1991 — *Багно В. Е.* Федор Сологуб — переводчик французских символистов // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991. С. 129—214.

Верлен 1894 — *Верлен П.* Романсы без слов / Пер. В. Брюсова. М., 1894.

Верлен 1908 — *Верлен П.* Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом. СПб., 1908.

Верлен 1911а — *Верлен П.* Собрание стихов / Пер. В. Брюсова. Под ред. Ф. Сологуба. СПб., 1911.

Верлен 1911б — *Верлен П.* Избранные стихотворения в переводах русских поэтов. СПб., 1911.

Верлен 1912 — *Верлен П.* Избранные стихотворения в переводах И. Анненского, В. Брюсова, В. А. Мазуркевич и др.: Сб. / Сост. П. Н. Петровский. Авт. биограф. очерка В. Брюсов. М., <1912>.

Верлен 1923 — *Верлен П.* Стихи, выбранные и переведенные Ф. Сологубом. Пг.; М., 1923.

Верховский 1908 — *Верховский Ю. Н.* Рец. на: Верлен П. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом // Речь. 1908. № 51 (29 февр.). С. 5.

Гумилев 2015 — Неопубликованные переводы Н. С. Гумилева из Т. Готье и П. Верлена / Публ. В. В. Филичевой // Русская литература. 2015. № 3. С. 235—242.

ИРЛИ РАН — Институт русской литературы Российской академии наук.

Лернер 1907 — *Лернер Н.* Рец. на: Верлен П. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом // Товарищ. СПб., 1907. № 449 (19 дек.). С. 6.

Вестник Европы 1911 — *Н. Л.* Рец. на: Верлен П. Собрание стихов // Вестник Европы. 1911. № 7. С. 388—389.

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

Новый журнал 1911 — *Б. п.* Рец. на: Верлен П. Собрание стихов // Новый журнал для всех. СПб., 1911. № 31. Стб. 121—122.

Путь 1912 — П. Н. П. Рец. на: Верлен П. Избранные стихотворения в переводах И. Анненского, В. Брюсова, В. А. Мазуркевич и др. // Путь. 1912. № 7. С. 70.

Рождественский 1923 — *Рождественский В.* Рец. на: Верлен П. Стихи, выбранные и переведенные Ф. Сологубом. // Записки передвижного общедоступного театра. 1923. № 67. С. 7.

Русское богатство 1907 — Б. н. Рец. на: Верлен П. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом // Русское богатство. 1907. № 12. С. 175—177.

Стрельникова 2010 — *Стрельникова А. Б. Ф. Сологуб* — переводчик поэзии П. Верлена. Томск, 2010.

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

Шаталина 1997 — *Шаталина Н. Н.* Библиотека Ф. Сологуба. Материалы к описанию // Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 435—521.

«Сентиментальное путешествие»

Л. Стерна в советских переводах 1930-х гг.

Наивысший период популярности сочинений Лоренса Стерна в Европе и России — конец XVIII — начало XIX в. В России в это время Стерна читали в основном по-французски и по-немецки, а также переводили, но русский язык этих тяжеловесных переводов не передавал многие детали и стилевые особенности английского подлинника. Впрочем, и европейские переводчики не ставили перед собой цели максимально приблизиться к подлиннику. По поводу многократно переиздававшихся во Франции переводов Жозефа-Пьера Френэ американская исследовательница Сьюзан Пикфорд пишет, что это был типичный перевод того времени: *belle mais infidèle* («красиво, но неверно») [Pickford 2007: 54]. Френэ даже гордился тем, что некоторые шутки Стерна он заменил своими, гораздо, по его мнению, более удачными и, главное, не обидными для французов.

В. Б. Шкловский, которому после Н. М. Карамзина принадлежала честь стать главным русским стернианцем в XX в., не знал иностранных языков и делал свои филологические открытия по весьма приблизительным дореволюционным переводам. Так, из библиотеки М. Горького Шкловский позаимствовал изданный в 1892 г. журналом «Пантеон литературы» тяжеловесный и неточный перевод романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», автором которого был человек, скрывшийся за инициалами «И. М.».

Если во времена Карамзина читатели Стерна учились у него главным образом «правильно чувствовать», то формалист Шкловский использовал сочинения английского автора в качестве учебного пособия для нового метода в литературоведении.

Первое советское издание «Сентиментального путешествия» Стерна вышло в Петрограде в издательстве «Всемирная литература» в 1922 г. Можно было бы предположить, что выход этой книги был связан с интересом к Стерну, возросшим благодаря популярности статей и публичных

выступлений Шкловского. Но в действительности в первом же плане этого издательства, выпущенном в 1919 г., в обширном списке подлежащих переводу классиков среди сочинений нескольких десятков английских авторов XVIII в. представлены оба романа Стерна (и «Сентиментальное путешествие», и «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена»).

Автором предисловия и редактором вышедшего в 1922 г. «Сентиментального путешествия» [см.: Стерн 1922] был П. К. Губер, вскоре ставший знаменитым благодаря исследованию «Донжуанский список Пушкина» (1923). Губер был одним из постоянных сотрудников «Всемирной литературы», куда он устроился на работу при поддержке Горького. Однако первое советское издание «Сентиментального путешествия» вышло в до-революционном переводе, выполненном в 1880-е гг. драматургом и театральным критиком Д. В. Аверкиевым для серии «Дешевая библиотека» (издательство Суворина). Переводя Стерна, Аверкиев пользовался не только английским, но и французским изданием, повторив многие искажения. Роман Стерна стал 59 выпуском «Основной серии» «Всемирной литературы». Всего в этой серии вышло 72 книги [см.: Немировский, Харламов 1983: 220].

Во вступительной статье Губера слышны отголоски многочисленных предисловий к французским изданиям Стерна. После короткого биографического очерка следует несколько общих замечаний о таланте английского писателя, в частности: «Большой роман о Тристраме слишком длинен, местами тяжеловат, и в наши дни кажется несколько устарелым» [Стерн 1922: 10]. Зато на страницах «Сентиментального путешествия» критик видит «весь европейский восемнадцатый век, со всем своеобразным ароматом его культуры, <...> век рассудочный и чувственный, остроумный и дерзкий» [Стерн 1922: 10]. В конце статьи Губер коротко упоминает об увлечении Стерном русских сентименталистов, а также об интересе Л. Н. Толстого к английскому писателю.

Несмотря на возросшее внимание к творчеству Стерна в 1920-е гг., в это время не вышло ни одного нового перевода его

сочинений, хотя необходимость нового прочтения осознавалась. Среди бумаг А. М. Аничковой — жены знаменитого историка русской литературы Е. В. Аничкова — в РГАЛИ сохранились рукописные листы с переводом «Сентиментального путешествия» [см.: РГАЛИ. Ф. 23. Оп. 1. Ед. хр. 25]. Аничкова до революции была известным переводчиком русской литературы на французский язык. Свои работы она подписывала мужским псевдонимом «Иван Странник». Переведенный ею в 1910-е гг. на французский язык сборник рассказов Горького пользовался во Франции большим успехом и неоднократно переиздавался [см.: Лихачев, Зилитинкевич, Недеялков 1997: 10].

Большинство страниц рукописи содержит обширную авторскую правку, свидетельствующую о трудностях, которые испытывала Аничкова при переводе Стерна. По смешению старой и новой орфографии, а также по датировке архива можно сделать вывод, что эта работа совершалась в первые послереволюционные годы¹. Возможно, она предназначалась для «Всемирной литературы»; можно также предположить, что переводчица была недовольна результатом и сама отказалась от публикации².

Несмотря на гонения, которым подвергался литературный и литературоведческий формализм в 1930-е гг., Стерн не попал в «черный список» неугодных писателей и остался в списках классиков мировой литературы, включенных в просветительские проекты.

Изданное в 1935 г. «Библиотекой “Огонька”» «Сентиментальное путешествие» напоминает знаменитые сборники «Красоты Стерна» [см., напр.: Стерн 1801] — компиляции трогательных фрагментов, которые выходили в Европе и России в конце XVIII — начале XIX в. Малоформатная брошюра, напечатанная пятидесятитысячным тиражом для

¹ В РГАЛИ документ датирован 1920-ми гг. (перевод Аничковой «Мемуаров» Стерна, написанных для дочери). Соседняя единица в описи (Ф. 23. Оп. 1. Ед. хр. 26) сотрудниками архива датирована 1910-ми гг., однако по чернилам и по использованной бумаге очевидно, что это части одной переводческой работы.

² Следов переписки с издательствами по поводу этой рукописи на данный момент обнаружить не удалось.

широкой читательской аудитории, вышла все в том же дореволюционном переводе Аверкиева в составе специально избранных глав («Узник», «Мария» и т. д.). Причем клерикальная тема была исключена полностью — в частности, вырезана важная для понимания «Сентиментального путешествия» глава «Монах», а во вводной статье не упомянуто, что Стерн был священником англиканской церкви. Для того чтобы в конце предисловия сказать о Стерне несколько верных и глубоких слов, автор предисловия (предположительно, А. Дейч) на первых страницах вынужден был назвать Стерна «буржуазным писателем», а сентиментализм, имя которому дало «Сентиментальное путешествие», определил как «умонастроение поднимавшейся буржуазии» [Аверкиев 1935: 4].

В Советском Союзе 1930-е гг. были ознаменованы целым рядом принципиальных литературных дискуссий. Одним из таких споров, как блестяще показал в своей книге «Поверженные буквалисты» А. Г. Азов, был спор о художественном переводе [см.: Азов 2013: 117—171]. Многие вопросы, поднятые в этой дискуссии, носили не только теоретический, но и практический характер, в частности вопрос о границе между точностью и адекватностью перевода оригиналу.

Одно из самых знаменитых и уважаемых издательств того времени — «Academia» — заказало перевод «Сентиментального путешествия» А. А. Франковскому, уже прославившемуся переводами французских и английских классиков. В письме в издательство (от 12 ноября 1934 г.) опытный переводчик Франковский отметил, что работа над Стерном «представляет значительные трудности» [Будрин 2015б: 176] и по этой причине просил предоставить ему максимально долгий срок.

В то время как в «Academia» готовилось новое издание Стерна³, в Гослитиздате шла работа над переводом того же

³ Проект вышедшего в Гослитиздате издания [Франковский 1940] начал разрабатываться в стенах «Academia» еще в 1932 г. Инициатором перевода был Горький, писавший руководителю издательства И. И. Ионову (он руководил издательством до назначения Л. Б. Каменева), что «не помешало бы» издать «Тристрам Шенди — Стерна» [Горький 1964: 77]. По изначальному проекту над переводом книги

романа, который был заказан Н. Д. Вольпин. До революции она окончила знаменитую в Москве «Хвостовскую» гимназию, потом училась на математическом факультете Московского университета, но оставила учебу, чтобы посвятить себя поэзии [подробнее о Вольпин см. в изд.: Вольпин 1993, Кузнецова 2003]. Зная несколько иностранных языков, в советское время Вольпин зарабатывала на жизнь литературными переводами: до начала работы над «Сентиментальным путешествием» неоднократно переводила сочинения английских и немецких авторов.

Став первым советским переводом «Сентиментального путешествия», перевод Вольпин вышел в 1935 г. с предисловием филолога С. Р. Бабуха, который выступил также редактором и комментатором книги.

Подробную рецензию на это издание написал для журнала «Литературный критик» философ-марксист И. Е. Верцман (позднее, в 1939 г., он защитил диссертацию о творчестве Стерна). Претензий к переводчику у рецензента не было [см.: Верцман 1936]. Но когда Гослитиздат повторно выпустил «Сентиментальное путешествие» — на этот раз с вступительной статьей Верцмана — рецензенты, хваля перевод Франковского, задним числом обрушились с критикой на Вольпин.

Сравнивая два перевода, Б. М. Эйхенбаум писал на страницах журнала «Звезда»:

Издательство «Художественная литература» правильно сделало, что выпустило новый перевод «Сентиментального путешествия», поручив его такому опытному, культурному и талантливому переводчику, как А. Франковский. Можно сказать без всякого преувеличения, что его перевод впервые раскрывает русскому читателю все намеки и тонкий смысл стерновских рассуждений и передает всю прелесть, все изящество стерновского стиля [Эйхенбаум 1940: 315].

К. И. Чуковский, подводя в «Литературной газете» книжные итоги 1940 г., отмечал: «Сила этого перевода —

должен был работать Г. Г. Шпет. Позже по разрешению Шпета работа над «Сентиментальным путешествием» была поручена Франковскому. Арест Шпета и разгром «Academia» помешали книге выйти. Об этом см.: Будрин 2015б.

в необыкновенно изощренных тональностях речи, в пластике языка, подчиняющегося малейшим прихотям стерновской мысли, в тех капризных переходах от умиления к юмору, которые до сих пор не удавались ни одному переводчику» [Чуковский 1940: 5]. Чуковский назвал перевод Франковского «реабилитацией Стерна». Слово «реабилитация» подхватил поэт и критик П. Сторицын. Свою рецензию в журнале «Литературный современник» он назвал — «Реабилитированный Стерн». Ср.:

Линия психологического реализма Стерна, которую продолжали, каждый по-своему, Гейне, Гоголь, Диккенс, Лев Толстой, тянется в литературу наших дней, и поэтому очень своевременно появление нового русского перевода (А. Франковского), который по своим литературным достоинствам стоит гораздо выше прежних тяжелых и неудобочитаемых переводов Д. Аверкиева (дореволюционный перевод) и Надежды Вольпин (1935), не умевших передать живого и остроумного языка Стерна [Сторицын 1940: 149].

Поэт С. П. Бобров⁴, будучи переводчиком в основном с французского языка, отметил, что переводы Марселя Пруста, выполненные ранее Франковским, являются лучшими из существующих, но при этом «его язык несколько тяжел, несколько неповоротлив, он углубляет психологические оттенки, усиливает контрасты. <...> Пруст под его пером гораздо более мрачен, гораздо более неподвижен, он теряет что-то от своего изящества» [Будрин 2015а: 278]. Те же недостатки видит Бобров и в переводе Франковским «Сентиментального путешествия».

Объем данной статьи не позволяет нам провести всестороннее сравнение двух переводов Стерна, выполненных в 1930-е гг. двумя высокообразованными переводчиками, поэтому мы уделим внимание лишь отдельным стиливым трудностям и попыткам нахождения адекватных решений, а также попытаемся восстановить процесс редакторской работы над переводами.

Бабух (знаток английского языка, автор многих статей об английских писателях в Литературной энциклопедии) писал в предисловии к книге:

⁴ Эта рецензия не была опубликована. О ней см.: Будрин 2015а.

Вполне эквивалентно передать Стерна на другом языке, со всеми тонкими особенностями его стилистики, — разумеется, невозможно. С исключительным мастерством использованы у него слова не только в непосредственном их значении, но и во всех возможных ассоциациях, которые они могут вызывать, — ассоциациях смысловых, звуковых, интонационных и образных; слово им использовано даже в его многообразном графическом значении. В работе над данным переводом переводчик стремился с возможной точностью и остротой передать хотя бы первый прямой смысл, вложенный Стерном в свои слова и образы. Не везде возможной оказалась передача стерновского синтаксиса. Особенности построения фразы у Стерна таковы, что редко можно понять фразу, пока не прочтешь ее до конца, в отдельных же своих частях она часто вызывает недоумение читателя; кажется, что тут логическая, либо грамматическая неувязка, погрешность против элементарных правил синтаксиса, но недоумение разрешается в конце довольно сложной фразы, зачастую и через несколько фраз, иногда же через несколько страниц или даже глав. <...> Славящаяся своей гибкостью английская этимология для него недостаточна, и он постоянно стремится создать «невозможное» словосочетание и нередко буквально «заумные» слова. Все это вместе взятое создало большую трудность перевода особенностей языка Стерна. Если переводчику удалось довести до читателя хотя бы основные элементы этой своеобразной и оригинальной стилистики, то задачу в какой-то степени можно считать выполненной [Вольпин 1935: 18—19].

В фонде Гослитиздата в РГАЛИ хранятся наборные экземпляры двух книг: Вольпин [РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 7823] и Франковского [РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 7824]. В обоих присутствует обширная редакторская и переводческая правка, по которой можно проследить, как менялся образ будущих изданий.

Одной из ярких особенностей издания 1935 г. является большое число иноязычных вкраплений: переводы французских слов и выражений, с которыми Стерн иронически играет, вынесены в сноски. Даже понятные в России слова, которые можно было бы написать кириллицей, даны в издании 1935 г. по-французски (например, *grisette* («гризетка»)) [Вольпин 1935: 72]). Большую трудность вызвало при редактировании слово «дезоближан». Само по себе это слово для читателей, знающих французский язык, звучит комично, т. к. означает одноместную коляску, но при этом буквально переводится как «неприветливый», «грубый». Франковский дал его в русском написании и снабдил

справкой из словаря конца XVIII в.⁵ Вольпин сначала использовала русскую транскрипцию, потом заменила ее словом «карета», затем словом «коляска» [РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 7823: 12]. В итоге все эти варианты были ею вычеркнуты и вставлено оригинальное французское написание. Ту же стратегию она использовала далее во всех спорных случаях: если игру слов перевести невозможно, она помещалась в сноску; идиоматические выражения также выносились в комментарий.

Этот подход к переводу привел к появлению целого ряда погрешностей. На одно из них в вышеупомянутой журнальной рецензии обратил внимание Сторицын. Для примера им взята фраза из письма Стерна к знаменитому лондонскому актеру Дэвиду Гаррику:

Перевод Вольпин: «— Powel! Благие небеса! Дайте мне кого-нибудь, кто давал бы меньше дыма и больше огня!». К восклицанию (— Powel!) идет сноска, в которой высказано предположение: «Вместо “Powers of Devil” — ? (силы дьявола)» [Вольпин 1935: 220].

В переводе Франковского совсем другой комментарий: «Пауэл, Вильям (1735—1769) — актер театра Друри-Лейн, выступавший в ролях Гаррика во время его отсутствия» [Франковский 1940: 369].

Сторицын справедливо указывает, что решение Вольпин «анекдотично» [Сторицын 1940: 150], хотя в данном случае, возможно, не следует винить переводчицу, т. к. в наборном экземпляре книги, хранящемся в архиве, эта пометка сделана синими чернилами и является, скорее всего, вопросом к редактору [см.: РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 7823: 190]. Кроме того, Вольпин и автор комментариев Бабух использовали более раннее, чем то, которым располагал Франковский⁶, издание Стерна. По совету

⁵ «Прилагательное *désobligeant* значит нелюбезный, причиняющий неприятности. «Дезоближан» как название экипажа в соответствии с французским *la désobligeant* употреблялось и в России в XVIII в. (см. словарь Татищева)» [Франковский 1940: 352—353].

⁶ В качестве источника для перевода в издании 1935 г. указано собрание сочинений, подготовленное профессором Джорджем Сейнтсбери (1894) [см.: Вольпин 1935: 242].

Шпета, Франковский переводил с научного издания, подготовленного знаменитым биографом Стерна Уилбором Кроссом⁷.

Признаки спешки при редактировании есть и в других местах наборного экземпляра издания 1935 г. Например, в главе «Монах. Кале» описывается трость монаха: «<...> he stood still; and laying his left hand upon his breast (a slender white staff with which he journey'd being in his right)» [Sterne 2002: 8].

У Вольпин изначально было: «<...> в правой держал он стройный белый посох» [РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 7823: 4].

Прилагательное «стройный» переводчица меняет сначала на «жидкий», затем на «тонкий», а после и вовсе вычеркивает прилагательное, а сам «посох» переделывает в «посошок» [РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 7823: 4]. Примеры такой правки встречаются неоднократно.

Помня замечание Бабуха о синтаксисе Стерна, следует отметить, что большой процент синтаксических поправок в издании 1935 г. составляют попытки редактора приблизить текст к подлиннику заменой точек на характерные стерновские тире.

В фонде Гослитиздата в РГАЛИ перевод Франковского ошибочно обозначен как «перевод Андреева». Дело в том, что на первой странице рукописи основного текста романа (первые листы дела — примечания с правкой) видна карандашная подпись «Андреев» [РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 7824: 58] (вероятно, наборщика), а имя Франковского вычеркнуто из макета (оно находилось ниже заглавия).

При знакомстве с машинописью (судя по штампу на первом листе, текст этот был впервые вычитан 20 октября 1937 г. еще

⁷ Шпет писал в редакцию «Academia»: «Для перевода советую воспользоваться превосходным изданием Кросса (Prof. Wilbur L. Cross. New-York. 1926) и просто перевести весь том <...>» [Шпет 2012: 268]. Франковский не до конца последовал этим рекомендациям: он пользовался не изданным отдельным томом «Сентиментального путешествия» 1926 г., а полным собранием сочинений профессора Кросса, выпущенным в 1904 г. (там был впервые напечатан «Дневник для Элизы», автобиографический документ, о жанровой природе которого до сих пор идут споры), а также оксфордским собранием, воспроизводящим синтаксис и формат прижизненных изданий Стерна [Франковский 1940: 378—379]. Для библиографической справки об англоязычных изданиях Стерна см.: Hartley 1966.

в «Academia» [РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 7824: 1]) становится ясно, что многое в тексте было изменено самим переводчиком с целью сократить количество буквальных совпадений с недавно опубликованным переводом Вольпин. Тем не менее при сравнении двух переводов таких совпадений оказывается немало. Приведем для примера отрывки из двух первых глав. Текстуальные сходства выделены жирным:

Глава 1. Оригинал:

— **They order, said I, this matter better in France.**

— **You have been in France? said my gentleman,** turning quick upon me, with the most civil triumph in the world. — **Strange!** quoth I, debating the matter with myself, **That one and twenty miles sailing, for 'tis absolutely no further from Dover to Calais, should give a man these rights:** — I'll look into them: so, giving up the argument, — I went straight to my lodgings, **put up half a dozen shirts and a black pair of silk breeches,** — «**the coat I have on,**» said I, looking at the sleeve, «**will do;**» — **took a place in the Dover stage; and the packet sailing at nine** the next morning, — by three I had got sat down to my dinner upon a fricaseed chicken, **so incontestably in France,** that had I died that night of an indigestion, the whole world could not have **suspended the effects of the droits d'aubaine;** — **my shirts, and black pair of silk breeches,** — **portmanteau and all,** must have gone to the King of France; — even the **little picture which I have so long worn,** and so often have told thee, Eliza, **I would carry with me into my grave,** would have been torn from my neck! (здесь и далее выделение наше. — П. Б.) [Sterne 2002: 3–4].

Перевод Вольпин:

— **Во Франции,** — сказал я, — это дело поставлено **лучше.**

— **А вы были во Франции?** — спросил джентльмен, **мой собеседник,** быстро ко мне повернувшись с умильнейшей в мире язвительностью... — Не **странно** ли, — молвил я, обсуждая вопрос с самим собой, — **что двадцать одна миля** морского пути, **ибо от Дувра до Кале никак не дальше,** — **дает человеку такие права:** — Проверю: итак, оставив спор, я пошел прямо к себе на квартиру, **уложил полдюжины рубашек** и одну **пару черных шелковых штанов;** — «**Кафтан, что на мне,**», — сказал я, осмотрев рукав, — «**еще сойдет,**», — занял место **в дуврской почтовой карете;** и на другой день, **так как пакетбот** отходил в девять утра, — я в три часа пополудни уже ел за обедом **фрикассе** из цыплят и был **столь бесспорно во Франции,** что, **умри я в ту ночь** от несварения желудка, никакие силы в мире не могли бы **приостановить действие droits**

d'aubaine; — мои рубашки, пара черных шелковых штанов, чемодан и прочее отошли бы к французскому королю: — даже маленький портрет, который я издавна ношу на шее, столь часто уверяя тебя, Элиза, что унесу его с собой в могилу, даже он был бы сорван с мой груди! [Вольпин 1935: 21—22].

Перевод Франковского:

— Во Франции, — сказал я, — это устроено лучше.

— А вы бывали во Франции? — спросил мой собеседник, быстро повернувшись ко мне с самым учтивым победоносным видом. — «Странно, — сказал я себе, размышляя на эту тему, — что двадцать одна миля пути на корабле, — ведь от Дувра до Кале никак не дальше, — способна дать человеку такие права. — Надо будет самому удостовериться». — Вот почему, прекратив спор, я отправился прямо домой, уложил полдюжины рубашек и пару черных шелковых штанов. — Кафтан, — сказал я, взглянув на рукав, — и этот сойдет, — взял место в дуврской почтовой карете, и, так как пакетбот отошел на следующий день в девять утра, — в три часа я уже сидел за обеденным столом перед фрикассе из цыплят и был столь неоспоримо во Франции, что, умри я в эту ночь от расстройства желудка, весь мир не мог бы приостановить действие Droits d'aubaine; мои рубашки и черные шелковые штаны — чемодан и все прочее — достались бы французскому королю, — даже миниатюрный портрет, который я так давно ношу и хотел бы, как я часто говорил тебе, Элиза, унести с собой в могилу, даже его сорвали бы с моей шеи... [Франковский 1940: 3].

Глава 2. Оригинал:

When I had finished my dinner, and drank the King of France's health, to satisfy my mind that I bore him no spleen, but, on the contrary, high honour for **the humanity of his temper**, — I rose up an inch taller for the accommodation.

— No — said I — the Bourbon is **by no means a cruel race**: they may be misled, like other people; but there is a mildness in their blood [Sterne 2002: 5].

Перевод Вольпин:

Пообедав и выпив за здоровье французского короля, дабы заверить самого себя, что я не питаю на него злобы, а, напротив, высоко **чту его гуманный нрав**, — я встал из-за стола и вследствие примирения вырос на целый дюйм.

— Нет, — сказал я, — Бурбоны отнюдь не **жестокий народ**: они могут поддаваться обольщению, как и другие люди, но им присуща кротость... [Вольпин 1935: 23].

Перевод Франковского:

Пообедав и выпив за здоровье французского короля, чтобы убедить себя, что я не питаю к нему никакой неприязни, а, напротив, высоко **чту его за человеколюбие**, — я почувствовал себя выросшим на целый дюйм благодаря этому примирению.

— Нет, — сказал я, — Бурбоны совсем не **жестоки**; они могут заблуждаться, подобно другим людям, но в их крови есть нечто кроткое... [Франковский 1940: 5].

Изданное в 1940 г. «Сентиментальное путешествие» в переводе Франковского, кроме основного текста, содержит подборки писем, неоконченный «Дневник для Элизы» и автобиографию Стерна, написанную им для дочери незадолго до смерти. Кроме того, Франковским был составлен обширный литературоведческий комментарий с экскурсами не только в английскую, но и в русскую культуру XVIII в. Редактор пытался сократить значительную часть этого комментария, но поправки к комментарию Франковского были отменены, зато стиливая редакторская правка в большинстве случаев сохранена⁸.

Интересно, что Франковский первоначально дал своему переводу заглавие «Чувствительное путешествие». Именно так название романа переводили в России на рубеже XVIII—XIX вв. В редакторской правке «чувствительное» заменено на «сентиментальное» не только в заглавии, но и в тексте комментария [РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 7824: 1]. Не исключено, что вернуть названию «карамзинское» звучание Франковский решил из практических соображений: чтобы разойтись с переводом Вольпин. Во вступлении к комментарию Франковский пишет:

⁸ Редакторская правка носит иногда этический характер. Это касается, например, следующего фрагмента: «The Count led the discourse: we talkd of indifferent things, — of books, and politics, and men; — and then of women. — God bless them all! said I, after much discourse about them» [Sterne 2002: 110] Франковский перевел его так: «Граф направлял разговор; мы толковали о безразличных вещах — о книгах и политике, о людях — а потом о женщинах. — Бог да благословит их всех! — произнес я, после того, как мы долго о них говорили». Редактор сделал пометку жирным красным карандашом: «Получается, что женщины не люди» [РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 7824: 170].

Стерн объявляет себя путешественником чувствительным, то есть таким, который ищет и находит только такие предметы и явления, которые возбуждают и поддерживают в нем ряд приятных чувств. По его словам, он предпринял «скромное путешествие сердца в поисках за Природой и теми приятными чувствами, что ею порождаются и побуждают нас любить друг друга — а также мир — больше, чем мы любим теперь». В этой фразе достаточно полно раскрывается позиция Стерна: необходимо отрешиться от всяческих условностей и искусственности, искать естественного и предметов, способных возбудить в нас симпатию и добрые чувства, с помощью которых мы преодолеваем свою обособленность и становимся частью человеческого коллектива. В этом и заключается сущность стерновского сентиментализма. <...> Слово «сентиментальный» в упомянутом смысле впервые встречается в одном из писем Стерна к будущей жене в 1740 году, а после выхода «Сентиментального путешествия» оно вошло в общее употребление как в Англии, так и во Франции <...> У нас в России в конце XVIII и начале XIX века говорили в этом случае «чувствительный»; выражение «чувствительный» мы находим у Радищева, находившегося под большим влиянием Стерна [Франковский 1940: 291].

Впрочем, некоторые тонкие детали и тайны романа Стерна не были учтены обоими переводчиками. Например, в названии романа «A Sentimental Journey» Стерн поставил неопределенный артикль, обладающий снижающим эффектом («Некое сентиментальное путешествие»). В русском языке артикли не используются, и этот оттенок смысла никогда не комментировался исследователями. Французские же переводчики, в свою очередь, внесли свою поправку: в XVIII в. они уверенно ставили в названии определенный артикль — «Le voyage sentimentale», а в XIX и XX вв. в многочисленных изданиях и вовсе убрали артикль — «Voyage sentimentale». Французская грамматика позволяет в названиях опускать артикль, а английская — нет⁹.

В отличие от названия, внимание исследователей привлекает первая фраза романа.

Оригинал: «They order, said I, *this matter* better in France» [Sterne 2002: 3].

⁹ «Исходной предпосылкой понимания романа “Сентиментальное путешествие...” является его заглавие. В момент выхода романа из печати оно понималось как “высоконравственное, связанное с проявлением освещенных разумом чувств путешествие”, то есть фоном, на котором воспринимается текст романа, было представление о “нравственном человеке” — одном из идеалов эпохи Просвещения» [Салиева 1992: 23].

Перевод Вольпин: «Во Франции, — сказал я, — *это дело поставлено лучше*» [Вольпин 1935: 21].

Перевод Франковского: «Во Франции, — сказал я, — *это устроено лучше*» [Франковский 1940: 3].

Грамматика этой фразы несет некую двусмысленность и до сих пор является загадкой для читателей и исследователей. Так, например, французский филолог Фредерик Оже в статье «“Эта материя”? “Лучше во Франции”?» («This matter»? «Better in France»? [см.: Ogée 1986] пытается найти в романе Стерна ответ на вопрос, что же, собственно, во Франции лучше, чем в Англии. Другой исследователь, Мартин Баттестин, в статье «Стерн и философы» («Sterne and the Philosophes») [см.: Battestin 1994] пишет, что слово *matter* («материя») в этой фразе намекает на скрытую полемику Стерна с французскими материалистами.

Возвращаясь к специфике синтаксиса и пунктуации в «Сентиментальном путешествии», нельзя не заметить, что первая глава романа состоит всего из двух предложений. Первое мы процитировали выше. Второе (оно также приведено выше) описывает множество действий героя. Начав беседу с неизвестным джентльменом о неизвестном предмете, он остро реагирует на вопрос своего собеседника, стремительно возвращается домой, собирает вещи в дорогу, заказывает карету в Дувр и на следующий день оказывается в Кале, в гостинице за обедом, размышляя о странностях французского законодательства и ругая французского короля. Стремительность перемещения героя из Англии во Францию поначалу заставляет думать, что перед нами путешественник, который невероятно спешит, не замечая дороги¹⁰. Однако, оказавшись в Кале (все в той же длинной фразе), он благодушно размышляет о разных вещах, сидя за фрикасе из цыпленка и попивая бургундское, а также

¹⁰ Стремительность первой фразы можно сравнить с путешествием другого героя Стерна во Францию в т. 7 романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». Герой, убегающий от смерти, попав на корабль, страдает от качки и действие замедляется.

упоминает имя Элизы, то есть Элизы Дрейпер — женщины, в которую в то время Стерн был влюблен.

Намерение Вольпин не дробить длинную, но ритмически гармонизированную фразу Стерна на отдельные предложения в итоге создает впечатление нервного, неровного текста. Франковский же заменяет точки с запятой полноценными точками, нарушив этим стратегию единой фразы, но сохраняя сочетание гармонической плавности со стремительностью действия.

Мысль о французском короле, прозвучавшая в первой главе, развивается затем в следующих главах. После съеденного обеда и выпитой бутылки вина герой романа, Йорик, размышляет о том, что жестокость французских законов должно смягчать великодушные французских королевских особ. В это время к нему в комнату входит нищий монах с просьбой о пожертвовании.

Оригинал: «No man cares to have his virtues the sport of contingencies — or one man may be generous, as another is puissant» [Sterne 2002: 7].

Перевод Вольпин: «**Никому не охота превращать свою добродетель в игрушку случая** — один человек может быть великодушен, другой **могущественен**» [Вольпин 1935: 22].

Перевод Франковского: «**Никому из нас не хочется обращать свои добродетели в игрушку случая** — щедры ли мы, как другие бывают **могущественны**» [Франковский 1940: 6].

В данном случае следует признать, что оба переводчика не сделали акцента на том, что эпитет *puissant* в английском языке применяется, как правило, только к королям¹¹. У Стерна эта фраза означает: человек может быть щедрым, как другой (то есть король) является могущественным.

На что намекает Стерн? Что щедрость равна королевскому могуществу, но может быть в любой момент утрачена, как и власть?

В 1992 г. исследовательницей Л. К. Салиевой была защищена диссертация «Метод историко-стилистического анализа

¹¹ Выражаю благодарность американскому лингвисту М. Суботину за комментарий. См. также: Merriam-Webster.

переводных текстов (на материале переводов на русский язык романа Л. Стерна «Сентиментальное путешествие»). Выводы автора диссертации во многом основаны на трактовке «Сентиментального путешествия», предложенной К. Н. Атаровой, которая сделала акцент на философском «релятивизме» Стерна и (вслед за Вирджинией Вулф и западными стерноведами середины XX в.) обозначила его как предшественника литературы «потока сознания» [см.: Атарова 1988: 69—83]. Можно сказать, что выводы Салиевой также релятивны: проанализировав некоторые читательские отклики на переводы «Сентиментального путешествия» за период более двух веков, исследовательница пришла к выводу, «что каждый из переводов был адекватен своему времени» [Салиева 2004: 12]. При этом перевод Франковского «лишен эксцентричности оригинала и потому просто скучен» [Салиева 2004: 12]. «Но поскольку, — пишет Салиева, — серьезное изучение творчества Л. Стерна началось только в XX в. после освоения техники потока сознания (К. Н. Атарова), то, возможно, еще следует ожидать появления нового перевода, адекватного этим новым условиям» [Салиева 1992: 24].

Отрицающий по-своему неуязвим, трудно спорить с тем, кто считает, что лучшее — впереди. Но нельзя забывать, что литература «потока сознания», современниками которой были Вольпин и Франковский (кстати, до работы над Стерном он был прежде всего известен переводами Марселя Пруста) принадлежит классике, а не текущему дню.

Несомненно, рассмотренные переводческие стратегии Вольпин и Франковского, текстологические проблемы, которые им приходилось решать, представляют важный материал для лучшего понимания личности и творчества Стерна.

СОКРАЩЕНИЯ

Аверкиев 1935 — *Стерн Л. Сентиментальное путешествие* / Пер. Д. В. Аверкиева. М., 1935.

Азов 2013 — Азов А. Г. Поверженные буквалисты: Из истории художественного перевода в СССР в 1920—1960-е годы. М., 2013.

Атарова 1988 — Атарова К. Н. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». М., 1988.

Будрин 2015а — Будрин П. Б. «Целая шапка ветра»: Лоренс Стерн в оценках советской критики 1930-х годов (С. П. Бобров и Е. Л. Ланн) // Летняя школа по русской литературе. 2015. Т. 11. № 3. С. 275—291.

Будрин 2015б — Будрин П. Б. «Реабилитация Стерна»: Лоренс Стерн в Москве и Ленинграде 1932—1941 гг. (Из истории одного издательского проекта) // Русская филология. 26: сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 2015. С. 171—182.

Верцман 1936 — Верцман И. Е. «Сентиментальное путешествие» // Литературный критик. 1936. № 10. С. 35—39.

Вольпин 1935 — Стерн Л. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии / Пер. Н. Д. Вольпин. М., 1935.

Вольпин 1993 — Вольпин Н. Д. Блудный сын. 1923—1925. Воспоминания о Сергее Есенине // Минувшее: Исторический альманах. СПб.; М., 1993. Т. 12. С. 189—215.

Горький 1964 — Архив А. М. Горького: В 16 т. М., 1964. Т. 10. Кн. 1.

Кузнецова 2003 — Кузнецова Л. С теплотой, любовью, признательностью // Вестник Online. 2003. № 5. URL: <http://www.vestnik.com/issues/2003/0305/win/kuznetsova.htm> (дата обращения: 01.04.2015).

Лихачев, Зилитинкевич, Недялков 1997 — Лихачев Д. С., Зилитинкевич С. С., Недялков В. П. И. Е. Аничков. Биографический очерк. // Аничков И. Е. Труды по языкознанию. СПб., 1997. С. 10.

Немировский, Харламов 1983 — Немировский Е. Л., Харламов В. И. История книги в СССР, 1917—1924. М., 1983.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

Салиева 1992 — Салиева Л. К. Метод историко-стилистического анализа переводных текстов (на материале переводов

на русский язык романа Л. Стерна «Сентиментальное путешествие»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1992.

Салиева 2004 — Салиева Л. К. Текст перевода как индикатор исторического стиля словесности на языке перевода // Проблемы изучения языка, речи и культуры. 2004. С. 1—13. URL: http://istina.msu.ru/media/publications/article/321/a86/4488810/_2_.doc.pdf (дата обращения: 09.01.2016).

Стерн 1801 — Красоты Стерна или собрание лучших его патетических повестей и отличнейших замечаний на жизнь для чувствительных сердец. М., 1801.

Стерн 1922 — Стерн Л. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. Пг., 1922.

Сторицын 1940 — Сторицын П. Реабилитированный Стерн // Литературный современник. 1940. № 12. С. 148—152.

Франковский 1940 — Стерн Л. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии / Пер. А. Франковского. М., 1940.

Чуковский 1940 — Чуковский К. И. Незаметные // Литературная газета. 1940. № 63. С. 5.

Шпет 2012 — Шпет Г. Г. Философ в культуре. Документы и письма. М., 2012.

Эйхенбаум 1940 — Эйхенбаум Б. М. Рец. на: Стерн Л. Сентиментальное путешествие. Воспоминания. Письма. Дневник // Звезда. 1940. № 8—9. С. 315—316.

Battestin 1994 — Battestin M. C. Sterne Among the Philosophes: Body and Soul in A Sentimental Journey // Eighteenth-Century Fiction. Toronto, 1994. № 7. С. 17—36.

Hartley 1966 — Hartley L. Laurence Sterne in the Twentieth Century. Chapel Hil: University of North Carolina Press, 1966.

Merriam-Webster — Merriam-Webster Dictionary. URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/puissant> (дата обращения: 02.03.2015).

Ogée 1986 — Ogée F. «This matter»? «Better in France»? Laurence Sterne et le voyage sentimental // Le continent européen et le monde anglo-américain aux XVIIe et XVIIIe siècles. Actes du Colloque — Société d'études anglo-américaines des 17e et 18e siècles. Reims, 1986. P. 5—15.

Pickford 2007 — *Pickford S. Between Version and Traduction: Sterne's Sentimental Journey in Mid-Nineteenth-Century France // Translation and Literature. Vol. 16. P. 1. Spring, 2007. P. 53—65.*

Sterne 2002 — *Sterne L. A Sentimental journey through France and Italy; and Continuation of Bramine's Journal: the text and notes/ edited by Melvin New and W.G. Day. Florida, 2002.*

Об истоках и источниках «Вакханалии» Б. Л. Пастернака

Стихотворение «Вакханалия» (1957) должно было войти в поэтическую книгу «Когда разгуляется», над которой Б. Л. Пастернак работал по завершении романа «Доктор Живаго». В этой статье мы попробуем проследить, какие события из творческой и личной биографии автора могли повлиять на идейные составляющие стихотворения, а также выявить возможные его переключки с другими произведениями Пастернака и не только. Стихотворение условно можно разделить на «вступление», часть, посвященную пьесе «Мария Стюарт» (и Марии Стюарт как историческому лицу), переход от первой части ко второй, далее — историю «разведенца» и «танцовщицы» и «эпилог». Читатель «входит» в мир стихотворения и оказывается в заснеженной Москве конца 1950-х гг. на службе в храме Свв. Бориса и Глеба у Арбатских Ворот на Никитском бульваре. Затем попадает на мхатовскую постановку «Марии Стюарт», видит воскрешенную гениальной игрой Марию, но неожиданно — «опять все в метели» [Пастернак 2003—2005/2: 184], читатель, как бы очнувшись, вновь оказывается на службе. После метель открывает пространство «пира» и «пьянки», продолжающейся до утра. «Вступление», описывающее заснеженную Москву, вводит тему эпохи («Ломке взглядов, симптомах / Вековых перемен» [Пастернак 2003—2005/2: 184]) и одновременно предвдваряет появление Марии Стюарт. Первая часть связана с впечатлениями Пастернака от репетицией мхатовской постановки «Марии Стюарт» Ф. Шиллера в его собственном переводе; вторая рассказывает историю любовной интриги между «в третий раз разведенцем» и «танцовщицей» на «именинном кутеже» [Пастернак 2003—2005/2: 184]. Финал стихотворения, где достаточно раритетный двустопный анапест сменяется привычным четырехстопным ямбом, сужает эпохальные масштабы до пространства кухни. «Спящие ночные цветы» как бы подводят итог вакхического «ночного торжества», и в то же время символизируют избавление от греха, очищение и воскресение.

Отношение Пастернака к послесталинскому времени, когда писалась «Вакханалия», было неоднозначным. Страшная сталинская эпоха осталась позади, но освобождение от нее идет медленно и механически, в обществе сильны страх и лицемерие, серьезное осмысление полувековой трагической истории страны по-прежнему невозможно. «Доктор Живаго» завершен, но судьба романа еще не ясна, с его возможным приходом к читателю (мировому и русскому) связаны не только надежда, что роман, к написанию которого Пастернак стремился всю жизнь, увидит свет, но и тревога из-за большой вероятности гнета со стороны советского государства после его *поступка*. О страшном веке написано в стихотворении «Душа» (1956):

Душа моя, печальница
О всех в кругу моем,
Ты стала усыпальницей
Замученных живьем.
<...>
Ты в наше время шкурное
За совесть и за страх
Стоишь могильной урною,
Покоющей их прах
[Пастернак 2003—2005/2: 150—151].

В «Вакханалии», однако, это траурное мироощущение будет преодолено. На фоне смешивающей «все в одно» [Пастернак 2003—2005/2: 180] метели и путаницы времен, созвучно «двойному значению жизни» [Пастернак 2003—2005/2: 181] к «мрачным» свойствам эпохи примешиваются и светлые:

В наших добрых знакомых,
В тучах мачт и антенн,
На фасадах, в костюмах,
В простоте без прикрас,
В разговорах и думах,
Умиляющих нас
[Пастернак 2003—2005/2: 181].

Важно отметить, что над «Вакханалией» Пастернак начал работать в феврале 1957 г., когда уже был подписан договор с Гослитиздатом на публикацию «Доктора Живаго» и рукопись уже была передана в издательство Дж. Фельтринелли. Считая роман, который вот-вот должен выйти в свет, главным делом своей жизни, а эпоху, когда он выходит, — великой и решающей, поэт как бы зашифровывает во вступлении «Вакханалии» возможные реакции на сделанный им шаг, что в очередной раз показывает его сложные и неоднозначные предчувствия. В целом же выход «Доктора Живаго» как бы преображал для Пастернака его «время шкурное», страшный XX век¹.

Восприятие Пастернаком действительности сходно такому ее восприятию Шекспиром и Шиллером, которое отразилось в трагедиях «Антоний и Клеопатра» и «Мария Стюарт», написанным на переломах эпох и о переломах эпох. Шиллер в самом начале XIX столетия — вскоре после гибели «старого режима» — воспел современницу У. Шекспира Марию Стюарт, которая попадает в темницу, а потом на эшафот в результате политической и религиозной борьбы, завершившейся утверждением абсолютизма в Англии; «елизаветинец» Шекспир прославил Антония и Клеопатру, которые погибли в ходе смут, ведших к рождению римской империи.

«История Марии Стюарт», открывающая первую сюжетную линию «Вакханалии», навеяна Пастернаку репетицией

¹ В письме П. П. Сувчинскому 24 сентября 1958 г. Пастернак писал: «А жизнь тем временем (войны, владычество кретинических теорий, гекатомбы человеческих существований, вступление новых поколений), жизнь тем временем шла своим чередом и накопила множество полувекового материала, горы нового неназванного содержания, из которого не все охватывается старыми формами (политическими, эстетическими, левыми, правыми и пр., и пр.), а часть, самая живая, остается еще без обозначения, как сознание ребенка. <...> Надо было именно перестать принимать во внимание привычное, установившееся, и в своем значении сплошь такое фальшивое, надо было душе с ее совестью, способностями познания, страстью, любовью и нелюбовью дать право на полный, давно назревший переворот, который перевел бы ее из ее неудобной, вынужденной скрюченности в более свойственное ей, свободное, естественное положение. Вот в чем, собственно говоря, вся суть и значение Д<октора> Ж<иваго>» [Пастернак 2003—2005/10: 387].

мхатовской постановки одноименной пьесы Шиллера в пастернаковском переводе, премьеры которой состоялась весной 1957 г. Посылая исполнительнице главной роли А. К. Тарасовой рукопись стихотворения, Пастернак писал:

Мне хотелось стянуть это разрозненное и многоразличное воедино и написать обо всем этом сразу в одной, охватывающей эти темы компоновке. Я это задумал под знаком вакханалии в античном смысле (курсив мой. — Л. Л.), то есть в виде вольности и разгула того характера, который мог считаться священным и давал начало греческой трагедии, лирике и лучшей и доброй доле ее общей культуры... [Пастернак 2003—2005/10: 239].

О Тарасовой в роли Стюарт будет сказано:

То же бешенство риска,
Та же радость и боль
Слили роль и артистку,
И артистку и роль
(курсив мой. — Л. Л.)
[Пастернак 2003—2005/10: 183].

Метафорическое описание игры актрисы параллельно воспроизводит и жизнь «королевы шотландцев» [Пастернак 2003—2005/10: 182]. Искусство, точнее, гениальная игра воскрешает Стюарт, открывает перед зрителем и читателем далекий век легендарной трагедии. В ходе описания спектакля история Марии переживается вновь:

И за это, *быть может,*
Как огонь горяча,
Дочка голову сложит
Под рукой палача
(курсив мой. — Л. Л.)
[Пастернак 2003—2005/2: 182].

Театр создает ощущение первичности восприятия — и читателю (зрителю) словно становится неизвестными финал и судьба героини. И эта неточность, прямое уподобление искусства жиз-

ни, еще больше визуализирует королеву шотландцев и переносит ее из мира театрального в действительность, где, может быть, на этот раз ей удастся выжить. Эта «витальность» героини доказывает воскресительную силу искусства. Театр заставляет и зрителя, и читателя вновь пережить историю Стюарт, она воспроизводится заново, и ее финал будто бы неизвестен; о трагическом исходе сказано как бы вскользь, и он вовсе не утверждается. В конце третьей части первой книги «Доктора Живаго» словами еще молодого Юрия Живаго выражено определение искусства:

Сейчас, как никогда, ему было ясно, что искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает [Пастернак 2003—2005/4: 91].

Эти мысли подкрепляют строчки из «Вакханалии»:

Словно буйство премьерши
Через столько веков
Помогает умершей
Убежать из оков
[Пастернак 2003—2005/2: 183].

В ранней редакции:

Как бы в бешенстве риска
Вновь платясь головой,
Исполняет артистка
Роль Марии *живой*.
(курсив мой. — Л. Л.)
[Пастернак 2003—2005/2: 350].

Актерское искусство не только воскрешает Марию, но и словно освобождает ее от заключения. Одна из ключевых идей пастернаковского романа: искусство побеждает смерть. Это подтверждает символическая финальная сцена, где «охваченные неслышной музыкой счастья» [Пастернак 2003—2005/4: 514]. Гордон

и Дудоров читают стихи уже покойного Юрия Живаго. Таким образом, в «Вакханалии» отражена главная тема «Доктора Живаго». Сопряжение «века Стюартов» с кануном русских революций, говорящее об устойчивом интересе Пастернака к далекой чужой истории, было явлено еще в поэме «905-й год» (1926) в главе «Отцы»:

Повесть наших отцов,
Точно повесть
Из века Стюартов,
Отдаленней, чем Пушкин,
И видится
Точно во сне
[Пастернак 2003—2005/1: 264].

Важность для Пастернака образа Стюарт еще на раннем этапе творчества подтверждается его перепиской с родителями и друзьями. «Марию Стюарт» — одну из частей трилогии Ч. Суинберна «Шателляр», Пастернак перевел в 1916 г., «болея» автором, о чем сохранились свидетельства в письмах [см.: Пастернак 2003—2005/7: 268, 274]. Однако уже тогда поэту казалось, что перевод может быть не опубликован. 16 октября 1916 г. поэт писал родителям:

Я кончил переводить 1-й акт Свинберновской трагедии, начал II-ой. Писана вещь большим мастером, поэтом Божией милостью, располагающим запасом средств изобразительности и лирического воздействия на читателя. Но эта драма — действием бедна, сценически однообразна и т. д. Только для того, чтобы не укрепляться в свойственном мне недостатке — бросать вещи не доведя их до конца — решил продолжать начатый перевод [Пастернак 2003—2005/7: 268].

20—21 октября:

Мне бы очень хотелось сейчас каких-нибудь книг по эпохе Марии Стюарт и прежде всего хорошей и полной ее биографии на каком-нибудь из 4-х доступных мне языках. <...> Да и помимо всего я был бы деревянной колодой, если бы, переводя эту вещь, не испытал бы сильнейшего желанья ознакомиться с тем временем, которое я себе представляю очень смутно и то только потому, что не представляю себе вовсе, я бы и переводить не смог [Пастернак 2003—2005/7: 274].

Образ Стюарт, созданный Суинберном, связан в сознании Пастернака с М. И. Цветаевой. Близость пьесы Суинберна и цветаевских «Верст» Пастернак отметил в письме к Цветаевой от 14 июня 1922 г. [см.: Пастернак 2003—2005/7: 389]. В раннем очерке «Несколько положений» Пастернак выводит формулу искусства и пишет о его предназначении:

В чем чудо? В том, что жила раз на свете семнадцатилетняя девочка по имени Мэри Стюарт и как-то в октябре у окошка, за которым улюлюкали пуристане, написала французское стихотворение, кончавшееся словами:

Car mon pis et mon mieux
Sont les plus deserts lieux²

В том, во-вторых, что однажды в юности у окна, за которым *кутежничал* (курсив мой. — Л. Л.) и бесновался октябрь, английский поэт Чарльз Альджернон Суинберн закончил «Chastelard'a», в котором тихая жалоба пяти Мариинных строф вздулась жутким гуденьем пяти трагических актов. В-третьих, в том, наконец, что когда как-то раз, тому назад лет пять, переводчик взглянул в окно, он не знал, чему ему удивляться больше.

Тому ли, что елабужская вьюга знает по-шотландски и, как и в оный день, все еще тревожится о семнадцатилетней девочке, или же тому, что девочка и ее печальник, английский поэт, так хорошо, так задушевно хорошо сумели рассказать ему по-русски про то, что по-прежнему продолжает волновать их обоих и не оставило преследовать.

Что это значит? — задался переводчик вопросом. Что там делается? <...> Вот в чем чудо. В единстве и тождественности жизни этих троих и целого множества прочих (свидетелей и очевидцев трех эпох, лиц биографии, читателей) — в заправдашнем октябре неизвестно какого года, который гудит, слепнет и сипнет там, за окном, под горой, в... искусстве [Пастернак 2003—2005/10: 25—26].

Итак, образ Стюарт уже в 1922 г. ассоциировался у Пастернака с «воплощением искусства»; он — связующее звено между поэтом, переводчиком и самой исторической Марией. Можно сказать, что эта фигура как бы одно из воплощений искусства в целом для Пастернака. Близость этого образа, стремление его понять и раскрыть Пастернак ощущал еще на раннем этапе творчества. Учитывая, что поэт ассоциировал Суинберна

² «Ибо “плохое” и “хорошее” — пустыни моей души».

с цветаевскими «Верстами», а саму Цветаеву с Марией, можно попробовать объяснить появление в «Вакханалии» подростка:

Как игралось подростку
На народе простом
В белом платье в полоску
И с косою жгутом
[Пастернак 2003—2005/2: 184].

В письме от 29 июня того же 1922 г., вероятно, в ответе Пастернаку, Цветаева рассказывала:

Ваше письмо я получила нынче в 6 1/2 час<ов> утра, и вот в какой сон Вы попали. — Дарю Вам его. — Я иду по каким-то узким мосткам. — Константинополь. — За мной — девочка в длинном платье, маленькая. Я знаю, что она не отстанет и что ведет — она. Но так как она маленькая — она не поспевает, и я беру ее на руки: через мою левую руку — *полосатый шелковый поток: платье* (курсив мой. — Л. Л.).

Лесенка: поднимаемся. (Я, во сне: хорошая примета, а девочка — диво, дивиться.) Полосатые койки на сваях, внизу — черная вода. Девочка с бешеными глазами, но зла мне не сделает. Она меня любит, хотя послана не за тем. И я, во сне: «Укрошаю кротостью!» [Цветаева 1994/6: 225].

Возможно, в 1922 г. образ Марии для Пастернака так прочно был связан с Цветаевой, что «девочка в платье в полоску» из ее письма запомнилась ему и спустя многие годы воплотилась в стихотворении. Как бы переняв от Пастернака «роль Стюарт», в 1939 г., возвращаясь в Россию, Цветаева напишет:

Мне Францией — негу
Нежнее страны —
На долгую память
Два перла даны.

Они на ресницах
Недвижно стоят.
Дано мне отплыть
Марии Стюарт
[Цветаева 1994/2: 363].

Написанное почти за двадцать лет до самоубийства Цветаевой в Елабуге, пастернаковское сравнение Марины с Марией стало казаться ему пророческим. Очевидно, что спустя годы сплетение этих двух образов в сознании поэта укрепилось. Воплощенный в «Вакханалии» образ во многом «цветаевский»: она — Стюарт Суинберна, девочка из ее сна воплотилась в «под-ростке с косою жгутом» — Стюарт в детстве.

Вторую часть «Вакханалии» — любовную интригу «ку-тилы и обольстительницы», предваряет красочное описание «пира и пьянки», где и случается их роман. Классическая литературная традиция кажется нам принципиально важной для последней книги стихов Пастернака. Так, в сцене именинного ку-тежа воспроизводится исполненное ощущением яркости, блеска, роскоши, переизбытка жизни описание пиршественного стола в традиции русской литературы XIX в., явленное, например, в стихотворении Г. Р. Державина «Евгению. Жизнь Званская»:

Бьет полдня час, рабы служить к столу бегут;
Идет за трапезу гостей хозяйка с хором.
Я озреваю стол — и вижу разных блюд
Цветник, поставленный узором.
Багряна ветчина, зелены щи с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь — икра, и с голубым пером
Там щука пестрая: прекрасны!
[Державин 1987: 200].

Или вспомним первую главу «Евгения Онегина»:

Вошел: и пробка в потолок,
Вина кометы брызнул ток,
Пред ним *roast-beef* окровавленный,
И трюфли, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет,
И Стразбурга пирог нетленный
Меж сыром Лимбургским живым
И ананасом золотым
[Пушкин 1937: 11].

В «Вакханалии» читаем:

По соседству в столовой
Зелень, горы икры,
В сервировке лиловой
Семга, сельди, сыры,
И хрустенье салфеток,
И приправ острота,
И вино всех расцветок,
И всех водок сорта
[Пастернак 2003—2005/2: 184].

В автографе ранней редакции:

За портьерой лиловой
Гости, горы икры
Поросята, в столовой
Семга, сельди, сыры.
[Пастернак 2003—2005/2: 444].

В наброске:³

Сверкают люстр подвески.
Стол ломится от вин.
Сватья, зятья, невестки.
День чьих-то именин
[Е. Пастернак 1989: 637].

Схожую картину можно найти в описании елки у Свен-тицких в «Докторе Живаго»:

Из зала через растворенные в двух концах боковые двери виднелся длинный, как зимняя дорога, накрытый стол в столовой. В глаза бросалась яркая игра рябиновки в бутылках с зернистой гранью. Воображение пленяли судки с маслом и уксусом в маленьких графинчиках на серебряных подставках, и живописность дичи и закусок, и даже сложенные пирамидками салфетки, стойком увенчивавшие каждый прибор, и пахнувшие миндалем сине-лиловые

³ Под «наброском» мы подразумеваем предшествующие «Вакханалии» стихи, имеющие схожие мотивы с исследуемым текстом. «Ранняя редакция» — начальный эквиметрический вариант стихотворения.

цинерарии в корзинах, казалось, дразнили аппетит. Чтобы не отдалять желанного мига вкушения земной пищи, поторопились как можно скорее обратиться к духовной [Пастернак 2003—2005/4: 56].

Приведенные сопоставления не претендуют на то, чтобы считаться аллюзиями, а, скорее, подтверждают органическую и сознательную включенность Пастернака в литературную традицию.

Напомним, что деление «Вакханалии» на части условно. Смыслообразующие мотивы и образы проходят через все стихотворение. Так, тема «двоякости жизни» переходит из первой части «Вакханалии» во вторую. «Бессердечье» соседствует с «добротой», красота в прямом смысле наделяется «убийственной силой»:

И смертельней картечи
Эти линии рта,
Этих рук бессердечье,
Этих губ доброта
[Пастернак 2003—2005/2: 185].

В «Замечаниях к переводам из Шекспира» (1946) Пастернак писал: «“Антоний и Клеопатра” — роман кутилы и обольстительницы. Шекспир описывает их прожигание жизни в тонах мистерии, как подобает настоящей *вакханалии* в *античном* смысле (курсив мой. — Л. Л.)» [Пастернак 2003—2005/5: 80]. Отсюда видимая перекличка с первой частью стихотворения — то, что происходит между героями, тоже своего рода «игра», «искусство» обольщения. Их «вольность и разгул» — священны, потому что определены условиями жанра. О Клеопатре в трагедии Шекспира сказано:

В ней даже разнузданная похоть —
Священнодействие
[Шекспир 1960: 140].

Героев «Вакханалии» тоже можно назвать Антонием и Клеопатрой:

Море им по колено,
И в безумьи своем
Им дороже вселенной
Миг короткий вдвоем
[Пастернак 2003—2005/2: 187].

Похождения «кутилы и обольстительницы» вершились на фоне римских завоеваний, покорения Востока — сторону которого приняли любовники ради собственной «вакханалии». В третьей сцене второго акта Антоний говорит:

Скорей в Египет. Браков я хочу
Упрочить мир, но счастье — на востоке
[Шекспир 1960: 142].

Страсть шекспировских героев названа «живой», по силе она приравнивается к магии. Точно так же, претерпев «бешенство риска», пронесаясь через «похождений угар» [Пастернак 2003—2005/2: 183] Стюарт (как и Клеопатра, обладательница «убийственной красоты») «проигрывает» Елизавете. Но как и ей, «вертихвостке», все «ни по чем», так и им, «бесстыжим», нет дела ни до чего, кроме собственной страсти. Так, в двух частях стихотворения прослеживается синтаксический параллелизм:

Впрочем, что им, бесстыжим,
Жалость, совесть и страх
Пред живым чернокнижьем
В их горячих руках?

К смерти приговоренной,
Что ей пища и кров,
Рвы, форты, бастионы,
Пламя рефлекторов?
(курсив мой. — Л. Л.)
[Пастернак 2003—2005/2: 187].

В «танцовщице» выявляются черты Марии:

Эта тоже открыто
Может лечь на ура
Королевой без свиты
Под удар топора
(курсив мой. — Л. Л.)
[Пастернак 2003—2005/2: 186].

Героиня второй части названа «танцовщицей» и далее «балериной», тогда как героиня первой части — «стрекоза». Здесь уместно вспомнить басню Крылова, легкомысленная и артистичная («все пела» [Крылов 1969: 45]) героиня которой обрекается совестливым Муравьем на смерть, в его устах иронически подмененную «пляской» (последней).

Утром между героями «особый распорядок», ведь «теперь они оба / Словно брат и сестра» [Пастернак 2003—2005/2: 186]. Страсти больше нет, однако, будучи «двойниками», «разведенец» и «балерина» сохраняют связь. Наречение героев «братом и сестрой» наводит на мысль о книге стихов «Сестра моя жизнь», где сестрой становится и возлюбленная, и сама жизнь (природа и творящаяся история) на фоне революции весны и лета 1917 г.

Между героями «Доктора Живаго» и героями стихотворения также допустима косвенная параллель. В «Окончании» Юрию Живаго в кругу близких хочется сказать:

Дорогие друзья, о как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете, и блеск и искусство ваших любимых имен и авторитетов. Единственно живое и яркое в вас, это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали [Пастернак 2003—2005/6: 478].

В «Вакханалии» смысл этой же фразы сужен: «Жизнь своих современниц / Оправдал он один» [Пастернак 2003—2005/2: 185]. Священны «дела их» еще и потому, что герои «двойники» — можно сказать, что «танцовщица», подобно своему обольстителю, одна оправдала жизнь своих современников.

Стюарт, актриса, танцовщица — это разные ипостаси единой героини «Вакханалии», а в известной мере — и той «вечной» женщины, что под разными именами и в разных обликах живет во всех творениях Пастернака. В герое «Вакханалии» можно осторожно отметить поданные с толикой иронии автобиографические черты. В стихотворении «Женщины в детстве» поэт признается в преданности всем женщинам, что встретились ему в жизни:

Всем им, вскользь промелькнувшим где-либо
И пропавшим на том берегу,
Всем им, мимо прошедшим, спасибо,
Перед ними я всеми в долгу
[Пастернак 2003—2005/2: 192].

Об особом, восторженном отношении Пастернака к женщинам, отразившемся и в «Вакханалии», также сохранились свидетельства в воспоминаниях. Так, О. В. Ивинская рассказывала о репетиции мхатовского спектакля (на премьере Пастернак не смог быть из-за болезни):

В феврале мы с Борей были на первых репетициях. Боря был знаком с актерами, занятыми в пьесе. Однако перед премьерой он неожиданно заболел и попал в Кремлевскую больницу. Пьеса прошла с большим успехом, отклики на спектакль были восторженными. Особо отмечали игру ведущей актрисы МХАТа Аллы Тарасовой в роли Марии Стюарт. Как «красавист» Боря восхищался статью и благородством Тарасовой и говорил мне: «Если Степанова играет Елизавету, то Тарасова с благородством живет в образе Марии Стюарт. Какая крепкая русская красота!»

Однажды зимой Боря не удержался и, восхищенный, бросился целовать юную красавицу, дочь Марины Баранович Настю, которая вбежала домой с мороза, вся румяная и лучистая. «Настя явилась вдруг, как Снегурочка из сказки, и околдовала меня», — радостно говорил Пастернак.

Тарасова в роли Марии Стюарт замечательно раскрыла на сцене тему жажды свободы и непобедимости женской красоты, что навело Пастернака на мысль о создании оды женщине.

Этой идеей Боря был увлечен еще с лета 1953 года. Тогда, после моего возвращения из лагеря и переселения в Измалково, его жизнь озарилась появлением новых стихов в тетради Юрия Живаго. Творческий и эмоциональный

подъем повлиял и на самочувствие Бори — оно стало улучшаться, во что Боря не верил после тяжелого инфаркта, случившегося с ним в конце 1952 года. В то время Пастернак задумал цикл стихов о силе красоты и свободы, которая может быть выражена в образе женщины, не сломленной тюрьмой. «Мария Стюарт» как раз возродила эту давнюю задумку [Мансуров 2009: 131].

О восторженности Пастернака женской натурой и его отношениях с женщинами А. Ю. Сергеева-Клятиц пишет:

Красота (многие современники в письмах отмечали именно красоту поэта. — Л. Л.) Пастернака во всех почти характеристиках его сочетается с творческим словом — дар неотделим в его случае от внешности, неразрывно связан с ней, в ней проявляется. <...> О себе же Пастернак говорил:

И так как с малых детских лет
Я ранен женской долей,
И след поэта — только след
Ее путей, не боле
[Сергеева-Клятиц 2015: 84].

По мнению исследователя, априорное чувство вины перед женщинами, воспевание их жертвенности и стремление «завоевать прощение» [Сергеева-Клятиц 2015: 84] может быть вызвано у Пастернака примером его матери, Розалии Исидоровны Кауфман, пожертвовавшей карьерой пианистки ради семьи. Так или иначе, преклонение Пастернака перед женщинами — как поэтическое, так и биографическое, можно увидеть в строках «Вакханалии»:

Дар подруг и товаров
Он пустил в оборот
И вернул им в подарок
Целый мир в свой черед.

Но для первой же юбки
Он порвет повода,
И какие поступки
Совершит он тогда!
[Пастернак 2003—2005/2: 185]

Итак, вторая часть «Вакханалии» на фоне первой может быть рассмотрена как «роман кутилы и обольстительницы», местами ироничный, местами сниженный, но в целом созвучный и равносильный «игре на века». Будучи «бесстыжими», Антоний и Клеопатра обречены на смерть, однако, ради своей страсти они готовы пожертвовать чем угодно, тогда как на самом деле она способна «переделать мир».

Символический «воскресительный» смысл появления цветов в «эпilogе» может объясняться еще и возможной переключкой с евангельским сюжетом:

А Мария стояла у гроба и плакала. И, когда плакала, наклонилась во гроб, и видит двух Ангелов, в белом одеянии сидящих, одного у главы и другого у ног, где лежало тело Иисуса. И они говорят ей: жена! что ты плачешь? Говорит им: унесли Господа моего, и не знаю, где положили Его. Сказав сие, обратилась назад и увидела Иисуса стоящего; но не узнала, что это Иисус. Иисус говорит ей: жена! что ты плачешь? кого ищешь? Она, думая, что это садовник, говорит Ему: господин! если ты вынес Его, скажи мне, где ты положил Его, и я возьму Его [Ин. 20: 11—15].

Образ Магдалины в культурной традиции и диптихе Юрия Живаго — воплощение искупления греха, избавления и очищения, второго рождения. В стихотворении «Сосны» (1941) мир растительности — воплощение бессмертия:

И вот, бессмертные на время,
Мы к лику сосен причтены
И от болезней, эпидемий
И смерти освобождены
[Пастернак 2003—2005/2: 107].

В финале «Сосен» темы бессмертия, эпохи и вечности вновь переходят в известную читателям Пастернака «театральную» тему:

А волны все шумней и выше,
И публика на поплавке
Толпится у столба с афишей,
Неразличимой вдалеке
[Пастернак 2003—2005/2: 108].

Сознательная тяга ко греху, его оправданность в обоих частях стихотворения в контрасте с «очистительным» христианским заключением кажется невозможным противоречием. Но именно поэтому Пастернак меняет размер, формально противопоставляя Эпилог поведенному ранее. Деление на части в «Вакханалии» условно, «театрализованный» городской пейзаж переходит в описание спектакля, спектакль — в кутеж, одна «вакханалия» сменяет другую, тогда как финал заключает в себе лишь отголоски «ночного торжества», все спят и «никто не помнит ничего» [Пастернак 2003—2005/2: 187] — однако, отмеченный легкостью изложения, этот отрывок заключает совершенно новую идею: дискредитации священного разгула, приводящей к возможности очищения и последующего воскресения.

Таким образом, итоговый характер стихотворения «Вакханалия» определяет сопряжение в нем главных тем и образов творчества Пастернака, а также важных для поэта текстов и событий.

СОКРАЩЕНИЯ

- Державин 1987 — *Державин Г. Р.* Сочинения. Л., 1987.
- Е. Пастернак 1989 — *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989.
- Крылов 1969 — *Крылов И. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1969. Т. 2.
- Мансуров 2009 — *Мансуров Б. М.* Лара моего романа. Борис Пастернак и Ольга Ивинская. М., 2009.
- Пастернак 2003—2005 — *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2003—2005.
- Пушкин 1937 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Л., 1937. Т. 6.
- Сергеева-Клятис 2015 — *Сергеева-Клятис А. Ю.* Борис Пастернак. М., 2015.
- Цветаева 1994 — *Цветаева М. И.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1994.
- Шекспир 1960 — *Шекспир У.* Полное собрание сочинений: В 8 т. М., 1960. Т. 7.

О границах текстологии: случай Игоря Бахтерева

1

В творчестве Игоря Бахтерева встречаются две эпохи русского авангарда. В 1926 г. юный Бахтерев знакомится с Даниилом Хармсом, Александром Введенским, Николаем Заболоцким, становится участником авангардной группы «Левый фланг», а в 1927 г. — группы «ОБЭРИУ», выступает на вечере «Три левых часа» и на других публичных выступлениях обэриутов¹. После ареста Хармса, Введенского и Бахтерева по делу так называемого «детского сектора Госиздата» и относительно несурового наказания (3 года ему не разрешалось жить в Москве и Ленинграде), Бахтерев обращается, главным образом, к публицистике и детской литературе, а также в соавторстве с Александром Разумовским пишет пьесы, которые были долгое время в репертуаре советских театров.

В годы войны Бахтерев работал в Ташкенте, в литературно-агитационной бригаде ССП Узбекистана, там же познакомился с Анной Ахматовой. После войны начинается второй виток авангардного творчества Бахтерева, вызванный во-первых, празднованием 60-летия со дня рождения В. Хлебникова в музее Маяковского в 1946 г., где Бахтерев снова соприкасается с авангардно-футуристической средой, во-вторых, возвращением из ссылки Николая Заболоцкого и выходом книги стихов последнего в 1948 г. Именно с 1948 г. начинается активное обращение Бахтерева к его стихотворениям обэриутского периода [см.: Валиева 2011: 89].

К концу 1970-х гг. Бахтерев сближается с кругом поэтов-трансфуристов Сергеем Сигеем, Ры Никоновой, Борисом Констриктором, печатается в журнале «Транспонанс» [см.: Сигей 1997: 273—279]. Одновременно с этим он переписывает многие свои старые тексты, усложняя поэтику, переходя от зауми и обэриутского алогизма к визуальной поэзии, графически усложненному тексту.

¹ Здесь и далее основные этапы жизни и творчества И. Бахтерева излагаются с опорой на следующие работы: Сигей 2001: 81—118; Валиева 2011: 87—90. Историю объединений «Левый фланг» и «ОБЭРИУ» см.: Кобринский 2009: 76—134.

Произведение, к которому я хочу обратиться в статье, имеет следующую историю: в 1929 г. Бахтеревым написано короткое стихотворение «Варвыра» с подзаголовком «Сатира» [см.: Бахтерев 2006: 17—18]. К 1934 г. он его переделывает, многократно дополняя текст и увеличивая его объем примерно в пять раз. До 1980-х гг. текст еще несколько раз переписывался автором. В результате у стихотворения появляется следующая авторская датировка «1934 и далее до лета/осени 1984 г.». Сохранилось несколько копий этого стихотворения: часть из них хранится в личном архиве Бахтерева², часть — в архиве И. Галеева (Москва)³. В настоящей статье мы будем опираться на пять копий стихотворения из архива Галеева, любезно предоставленных нам, а также на публикации текста⁴. Для удобства далее исследуемое стихотворение мы будем называть «Варвара».

Репрезентация текста в рукописях поэта представляет исключительно интересным случаем. Беловой автограф выглядит как многократно правленный самим автором текст: слова и целые строки зачеркиваются, над ними надписываются другие варианты, которые также зачеркиваются и так далее (до пяти зачеркиваний). Кроме того, строки выделены разными цветами (всего четыре: черный (основной), синий, красный, зеленый).

Таким образом, в свой текст автор закладывает вариативность, вынося в беловую рукопись те варианты строк, слов и букв, которые кажутся ему возможными в данном отрезке текста. При этом эти вариантные единицы не теряют своей ценности даже после зачеркивания — они остаются полноправными

² Архив Бахтерева после его смерти хранился у вдовы поэта, И. В. Чагиной. В 2010 г. оставшиеся материалы были переданы для разбора и описания Ю. М. Валиевой (Санкт-Петербург). Опись этого архива см.: Валиева 2012.

³ Выражаем искреннюю признательность И. Галееву, предоставившему в наше распоряжение рукописи И. Бахтерева.

⁴ Публикаций стихотворений Бахтерева немного, см.: Поэты группы ОБЭРИУ 1994: 372—376; Бахтерев 2006: 17—18, 37—45 (то же — Бахтерев 1997: 69—85; Бахтерев 2013: 123—127).

единицами текста. Читателю, таким образом, предлагается не одно, а несколько прочтений строки или слова; причем в сложной системе зачеркиваний и цветовых выделений закладывается еще один текст — механизм авторской работы над стихотворением. Иными словами, одновременно мы читаем стихотворение «Варвара» и видим, как автор работал над ним.

Цветовые выделения и в большей степени порядок зачеркивания акцентируют внимание на процессе рождения текста, создают сложное, «мерцающее» семантическое поле. Лучше всего это видно на примере написания автором заголовка стихотворения:⁵

Варвара из {трамата| трамбая| травбая}
сатира в {надежно|красиво|ненужно|проворно}{на| со| вы}{гнутой квартире}

В одних случаях, создавая текст, Бахтерев использовал разноцветные чернила и зачеркивания, в других — систему цветных заклеек. Сергей Сигей так описал этот процесс:

Вы приходили к Игорю Бахтереву в гости, и он читал вам свои стихотворения и даже переписывал для вас какое-либо из них, и вы видели рукопись-матрицу и точность списка, но вдруг Игорь Владимирович брал несколько листов разноцветной бумаги, флакончик клея и ножницы: начиналась главная работа... вырезались небольшие кусочки цвета, заклеивались ими в автографе какие-то слова, и поверх заклеек вписывались новые — они вовсе не были лучше или точнее, заумнее или длиннее <...> не помню случая, чтобы поэт как-то пометил для себя только что совершенные изменения в тексте: матрица оставалась у него, а вы уносили с собой, может быть, тридцать пятый ее вариант — пестрый и нарядный [Сигей 1997а: 241].

⁵ Текст представляется исключительно сложным для презентации. Мы пользуемся текстологической нотацией, предложенной Н. В. Перцовым и И. А. Пильщиковым: «[ABCD] (зачеркивание): фрагмент ABCD зачеркнут; [ABCD] (зачеркивание с возвращением к первоначальному варианту): фрагмент ABCD сначала был зачеркнут, а затем восстановлен (разрядкой или подчеркиванием) <...> { A | B | ... | Y | Z } (альтернативные варианты): варианты A, B, ..., Z, занимающие в тексте одну и ту же позицию (синтаксическую, ритмическую, смысловую), записаны в рукописи рядом друг с другом, причем A — это исходный вариант, Z — окончательный, B, ..., Y — промежуточные (при этом последовательность вписывания в рукопись промежуточных вариантов не всегда может быть установлена)» [Перцов, Пильщиков 2011: 26]. В ряде случаев приходится условно восстанавливать словоформу, сложную для передачи. Не представляется возможным отобразить цветовое ранжирование вариантов.

Изменениям подвергается даже датировка стихотворения, в которой актуализируется установка на непрерывность текстопорождения: «1934 и далее до осени 1985». По воспоминаниям Сигея, «Бахтерев <...> неоднократно подтверждал равноправность вариантов: “да, это было написано в 1930, но вы понимаете, я написал почти то же самое и в 1928, да я и сейчас могу написать это же самое, и даже подписаться под этим двумя руками”» [Сигей 1997б: 278].

В тексте актуализируются разные его уровни: он оказывается доступным еще и для визуального чтения. Поэтому, говоря о творческом методе Бахтерева, Сигей использует понятие «текучести», возводя ее в основной принцип его поэтики: : «Игорь Бахтерев не порождает “варианты”, а настаивает на неизменности изменений... для него не существует понятия “канонического текста” <...> эти варианты равноправны именно потому, что текучи...» [Сигей 1997а: 241]. В результате существующая копия оказывается лишь временной, сиюминутной фиксацией текста, который уже при следующем его записывании примет другую форму.

3

Осложняет ситуацию и то, что существует несколько рукописей (и, соответственно, вариантов⁶) стихотворения: нам известно около десятка. Каждая рукопись (и вариант) стихотворения «Варвара» оказывается уникальной.

Например, имеющиеся в нашем распоряжении пять рукописей из архива Галеева можно охарактеризовать следующим образом (для удобства мы вводим нумерацию копий, отталкивающую лишь от нашего знакомства с текстами: никакой хронологической информации нумерация не несет):⁷

⁶ Здесь и далее между понятиями рукопись и копия ставится знак равенства: оба мы будем понимать как материальное представление текста. Вариантом мы будем называть текст, представленный в копиях.

⁷ При описании копий мы не будем акцентировать внимание на общих чертах: все копии (за исключением особо оговоренных случаев) избобилуют

№ 1 — заголовок «Варвара из травбая. Сатира в проворно выгнутой квартире»⁸. 8 л., стихотворение не завершено. На л. 8 проставлена датировка «1934 и далее до лета 1985».

№ 2 — заголовок «Варвара из травбая. Сатира в его изогнутой квартире». 8 л., стихотворение завершено, проставлена дата «1934 и далее до лета 1985». По сравнению с предыдущей, эта копия более «чистая» — сравнительно мало зачеркиваний, преобладают синие и зеленые чернила.

№ 3 — заглавие «Сатира в итак так сияющей квартире. Варвара изтрамвая». Рукопись сборная, отчетливо выделяются три группы страниц: л. 1—3 (л. 3 — чистый), л. 4—8 (л. 8 — чистый), л. 9—10. Датировки нет. Текст на л. 1 перечеркнут справа налево, слева вписан неразборчивый текст перпендикулярно тексту стихотворения (то же на л. 2), справа — следы расписывания ручки с красными чернилами. На л. 2 также излишне много помет, зачеркиваний, делающих прочтение текста практически невозможным. Судя по всему, эту копию автор не продолжал, использовал как черновик. Л. 4—8: текст практически без исправлений и зачеркиваний (немного на л. 6), переписан очень аккуратно, печатными буквами. Каждая строфа начинается с маленького красного треугольника — знака, которым Бахтерев также украшал свои рукописи. Л. 9—10 — текст также переписан аккуратно, печатными буквами, исправления и зачеркивания отсутствуют вообще: от предыдущей группы отличается отсутствием красных треугольников перед началом строф.

Причины, по которым фрагменты разных рукописей были объединены в одну копию, остаются непонятными. Если л. 4—8 продолжают текст, начатый на л. 1—3, то л. 9—10 в точности дублируют текст на л. 6—7; к тому же, текст не закончен.

№ 4 — «Сатира в его изогнутой квартире. Варвара из трамвая». 8 л. Датировка: «1934 и далее до лета 1985».

зачеркиваниями, исправлениями, надписанными вариантами; все выполнены черными (основной текст стихотворения) и красными, синими, зелеными (исправления) чернилами.

⁸ Для удобства приводим текст по конечному, незачеркнутому варианту.

На л. 8 выписаны в столбик варианты имени «Варвара», используемые в стихотворении: «Варвера, Варбера, Варвира...».

№ 5 — «Сатира в его за городом изогнутой квартире. Варвара из трамвая». 8 л. Датирован «1934 и далее до осени 1985». Отличает эту копию малое число зачеркиваний.

Иллюстрирует вариативность текста следующая таблица где представлен небольшой начальный фрагмент:⁹

№ 1	№ 3	Бахтерев 2006: 37
<p>Она спала над полем час и два и пять</p> <p>спускаясь за ночь ёс[и]емь раз на вереск {согн выгн}утый — меня встречать на берег вогнутый — меня опять.</p> <p>Круженьем вёсел, Вар-вара, <i>[пере]крестила</i> {жуткого груиногo тучного} вора, <u>[над за тучей [а в за тучей ах]] гнутого орла,</u> спиною двигала резвясь, ступнями к остановке мчась, <i>[ногой усерднег] [икрой] но-</i> гой усердною махая душой рукою повторяя взмах, [кры]разогнут[ый]ой во мгле трамвая в далеких мхах [с] в гусын[о]ым лаем:<u>{гда- гда-г гра — гра — гра} гра</u> — гда — гда</p>	<p>она спала над полем час и два и пять спускаясь за ночь ёсим раз на берег вогнутый меня встречать круженьем весел Вар-вар'а <i>крестила мокрогo</i> вора. <i>ему[-ему] во рву про-</i> стила кровь просила кров приют и ров <i>с водой</i> большой ночной водой... спиною двигала резвясь ступнями к остано- вке мчась, стопой усердною махая <i>перстами</i> повторяя взмах разогнутых в огнях трамвая в далеких мхах с гусиным лаем</p>	<p>она спала над полем час и два и пять спускаясь за ночь есемь раз <i>на вереск согнутый сойдя</i> <i>опять</i> на берег вогнутый <i>меня</i> <i>встречать</i> круженьем весел Вар-вара <i>прельстила мокрогo</i> вора простила кровь просила кров приют и ров <i>с двойной вдовой</i> <i>вдвойне</i> большой <i>волной речной</i> ночной вдовой <u>тогда-то Варвила очень</u> <u>тонко и пропела напомнив</u> <u>стук самого кожного</u> <u>барабана</u> ступнями двигала резвясь спиною к остановке мчась стопой усердною махая <i>перстами</i> повторяя взмах разогнутых в огнях трам- вая в далеких мхах с гусиным лаем</p>

⁹ Курсивом выделены варьирующиеся элементы; подчеркнуты уникальные, не повторяющиеся части текста.

С точки зрения традиционной текстологии, подходов к описанию, изучению и изданию стихотворения Бахтерева не-сколько.

Первый — как было сказано выше, фиксация одного из вариантов. В этом случае выбор текстолога и издателя огромен: наименее вариативный текст (с меньшим числом зачеркиваний, в нашем случае № 5), в котором варьирующихся элементов не более 10% от общего объема текста, допускает 6144 различных прочтения¹⁰. Наряду с некоторыми почти неизменными фрагментами, есть отрывки, в которых варьируется едва ли не каждое слово. На 73 первых слова «Варвары» (на этот раз в копии с наибольшим числом исправлений, № 1) приходится в среднем 32 изменяющихся слова, что составляет 43%.

Второй подход — путем сличения разных копий, избавления от всех исправлений и затрудняющих чтение графических средств построить так называемый «основной текст». Его определение таково: текст, «который был признан самим автором окончательным (т. е. текст, отражающий последнюю в абсолютном смысле авторскую волю), или текст, который явился результатом последней авторской работы над произведением (т. е. текст, отражающий последнюю в хронологическом смысле авторскую волю), называется в текстологии *основным текстом произведения* (курсив автора. — А. П.), поскольку именно он кладется текстологом в основу его работы по установлению текста для публикации» [Нечаева 1962: 256]. Случай со стихотворением Бахтерева аннулирует значимость ключевых характеристик основного текста. Какой из вариантов «Варвары» отражает «последнюю в абсолютном смысле авторскую волю»? Тот, который был передан

¹⁰ Так называемый «экспоненциальный» способ прочтения. Ему противопоставлен способ «факториальный»: «<...> из всей совокупности элементов текста выбрать сначала первый элемент (n способами), затем — второй элемент (n-1 способами), и т. д. Таким образом все элементы образуют единый текст, собираясь в разном порядке» [Бонч-Осмоловская 2009: 141].

Сигею для публикации в «Транспонансе» (а затем — в мадридских изданиях [см., например: Бахтерев 2006]) или тот, который был отдан для публикации в сборнике серии «Библиотека поэта» в 1994 г. [см.: Поэты группы ОБЭРИУ 1994]¹¹? Если подходить к данному вопросу строго, с меркой соответствия текста «последней авторской воле» — то основным текстом должен считаться вариант, опубликованный в «Библиотеке поэта» в 1994 г., хоть он и не представляет собой полного текста «Варвары» и не отражает всех особенностей данного стихотворения.

Вопрос о «последней воле автора» в данном случае нерелевантен еще и потому, что сама авторская воля закладывает в текст многочисленную правку и порождаемую ею вариативность. Иными словами, препарация текста и очищение его от вариантов гораздо более противоречит авторской воле, чем ей соответствует публикация хронологически последнего варианта. Такое противоречие, казалось бы, должно завести текстолога в тупик.

5

Однако именно в тех пунктах, в которых текст вызывает наибольшее недоумение, содержатся и возможности его истолкования и понимания.

Во-первых, интересно следующее: несмотря на то, что текст подвержен изменениям более чем в половине своего объема, сюжет его не изменяется. О чем это стихотворение? О том, как молодой человек и его невеста по имени Варвара пошли гулять на Фонтанку, в которую затем Варвара прыгнула и уплыла. Сюжет не претерпевает никаких трансформаций: Фонтанка не оказывается ни в одном из вариантов Мойкой, а Варвара уплывает, а не улетает и не убегает. Некоторые незначительные части сюжета, например, размышления главного героя или описание девятого из прохожих, встреченных на мосту, могут исключаться в каких-то списках, но на общем сюжете это никак не отражается.

¹¹ Ср.: «Беловые автографы всех произведений Бахтерева любезно предоставлены автором специально для настоящего издания» [Поэты группы ОБЭРИУ 1994: 613].

Во-вторых, хотя некоторые строки и слова имеют в одном тексте до пяти-шести вариантов, эта вариативность не безгранична. Часто используются одни и те же слова от списка к списку; если какое-то слово оказывается трудным для прочтения в одной копии, его можно прочесть в другой.

Пример:

№ 3 (л. 2): где бьет [влек] ручей / под зов свечей / {под|да|ди} пере|вежливых|перевернутых} звон речей;

№ 4 (л. 2): влечет ручей / под зов свечей / и звон речей.

То есть некий текст и границы его вариативности (как на уровне сюжета, так и на уровне лексического состава каждой отдельной фразы) в сознании автора были обозначены: «матрица», инвариант текста все-таки существовал, другое дело — был ли он когда-нибудь зафиксирован автором. Если предположить, что фиксации «матрицы» не было, тогда репрезентативной будет любая рукопись стихотворения (за исключением незавершенных и сборных копий) как потенциальное отражение «матрицы» для всех текстов.

Случай со стихотворением «Варвара» интересен потому, что оказывается практически недоступным для существующих методов издания¹² и описания. В рукописях Бахтерева изменяются отношения «текст» — «материальная копия». Оказывается, что не текст закреплен в многочисленных копиях (материальных фиксациях), но каждая копия закрепляет определенный текст, не сводимый полностью ни к другому варианту, ни к некоему инварианту. Соответственно, оказывается неприменимым понятие «основной текст» — статус основного текста приобретает каждый вариант, каждая рукопись. Вспомним, что (по словам С. Сигея) Бахтерев никак не фиксировал для себя изменения

¹² Прецедентом можно считать только публикацию двух вариантов «Варвары» Сигеем сначала в журнале «Новое литературное обозрение» [см.: Бахтерев 1997: 69—85]), а затем те же тексты — в отдельном издании [см.: Бахтерев 2006: 17—18, 37—45]. Приводя эти два текста, публикатор называет их «вариантами» [см.: Сигей 1997б: 277].

в тексте, который он только что написал — он отдавал вариант, который впоследствии не смог бы с точностью воспроизвести, прекрасно зная, что, возможно, этот вариант будет напечатан. Следовательно, для представления читателю подходит любой из имеющихся вариантов стихотворения, поскольку в отсутствие некоего безусловно авторитетного инварианта, самоценным становится каждое материальное представление текста. Иными словами, каждая рукопись, каждый из вариантов «Варвары» — самостоятельны.

Для изучения же как поэтики, так и творческого метода Бахтерева текстологу, скорее всего, придется прибегнуть либо к факсимильному воспроизведению текста, либо к его максимально подробной динамической транскрипции, фиксирующей не только варианты текста, но и их цветное и графическое выделения. Исследователю здесь придется столкнуться с другой, еще недостаточно изученной и описанной концепцией текста — не текста как некоей установленной суммы знаков, а текста как установки на постоянное изменение, ведь, по словам Сигея, «в каком-то смысле Игорь Бахтерев постоянно писал одно произведение, то есть по формуле “письмо имеет форму переписьма”» [Сигей 1997б: 279].

Отсутствие в русской литературе адекватного данному случаю прецедента и небольшое число исследований по текстологии авангарда делают ответ на вопрос «как же издавать Игоря Бахтерева» очень актуальным. Он ставит перед нами ряд как текстологических, так и семиотических вопросов, ответ на которые будет напрямую связан с эдиционной практикой.

СОКРАЩЕНИЯ

Бахтерев 1997 — *Бахтерев И. В.* Стихотворения / Публ. С. Сигея // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 243—277.

Бахтерев 2006 — *Бахтерев И. В.* Варвыра и другие стихотворения / Статья, комментарии и рисунки С. Сигея. Madrid, 2006.

Бахтерев 2013 — *Бахтерев И. В.* Избранные стихотворения. М., 2013.

Бонч-Осмоловская 2009 — *Бонч-Осмоловская Т. Б.* Введение в литературу формальных ограничений. Самара, 2009.

Валиева 2011 — *Валиева Ю. М. И. В. Бахтерев* // Литературный Санкт-Петербург. XX век: Прозаики, поэты, драматурги: В 2 т. СПб., 2011. Т. 1. С. 87—90.

Валиева 2012 — *Валиева Ю. М.* Обзор материалов домашнего архива И. В. Бахтерева // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2011 год. СПб., 2012. С. 143—181.

Кобринский 2009 — *Кобринский А. А.* Даниил Хармс. М., 2009.

Нечаева 1962 — Основы текстологии / Под ред. В. С. Нечаевой. М., 1962.

Поэты группы ОБЭРИУ 1994 — Поэты группы ОБЭРИУ. СПб., 1994.

Сигей 1997а — *Сигей С.* Идите и останавливайте время // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 241—243.

Сигей 1997б — *Сигей С.* Вместо примечаний или дополнения к предисловию // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 273—281.

Сигей 2001 — *Сигей С.* Игорь Бахтерев поперек (Материалы к биографии) // Бахтерев И. Вилки и стихи. Стихотворения 1926—1930 гг. Madrid, 2001. С. 79—86.

Перцов, Пильщикова 2011 — *Перцов Н. В., Пильщикова И. А.* О лингвистических аспектах текстологии // Вопросы языкознания. 2011. № 5. С. 5—30.

Образ «чаша из черепа» в русской поэзии XIX—XX вв.

Образ «чаша из черепа» можно обнаружить у совершенно разных поэтов XIX—XX вв., и каждый раз он привлекает внимание своей экзотичностью. Тем не менее этот образ имеет вполне солидную историю в культуре и, в частности, в языке русской поэзии, где фиксируется с начала XIX в., проникая из разных культурных традиций.

Мы бы хотели в рамках данной статьи проследить источники проникновения представления о чаше из черепа в русскую поэзию и выявить основные аспекты функционирования этого образа. Тексты, содержащие образ «чаши из черепа», неоднократно привлекали внимание исследователей, но развитие этого образа на протяжении длительного времени, переключки между произведениями поэтов разных эпох, взаимодействие разных поэтических традиций не рассматривались. Тем не менее эта проблема представляется достойной рассмотрения, поскольку жизнь образов и символов в культуре еще в целом недостаточно изучена.

Впервые в художественной литературе образ «чаши из черепа» появляется в примечании к патетическому и патриотическому стихотворению А. Ф. Мерзлякова «Мячковский курган» (1805). Оно посвящено сохранению памяти о борьбе русского народа против татаро-монгольского нашествия и воспеванию подвигов. Вот как начинается этот текст:

Остановися, росс! Се путь твоих побед;
Се путь к могуществу, к державе похищенной;
Се подвиг, счастью потомства посвященный.
Бог мщениа — твой вождь; тела врагов — твой след;
Добыча милая — родительские кости**,
Не защищенные и матерью-землей
От хищных, лютых чад неверия и злости
[Мерзляков 1867: 75].

Образ «чаши из черепа» возникает не в самом поэтическом тексте, а во второй сноске к нему, помеченной двумя звездочками и относящейся к строке «Добыча милая — родительские кости»:

Это было зверское обыкновение татар. Они разрывали гробы знаменитых россиян по жадности к богатству; они из черепов убитых героев делали **чаши**¹ и употребляли их при пиршествах. Россияне дорогою ценою выкупали сии драгоценные остатки своих соотечественников. — Ав<тор> [Мерзляков 1867: 75].

Установить источник, откуда поэт берет сведения об обычаях татаро-монголов, достаточно сложно. Мерзляков, видимо, в этом пассаже фиксирует сохранившиеся в его памяти сведения из истории русского народа, рассказанной известными историками XVIII в., такими как В. Н. Татищев, который приводит легенду о гибели князя Святослава, из головы которого хан печенегов сделал пиршественную чашу. Эту информацию поэт переносит на представления о нравах и обычаях татар, которые естественно трактуются им как дикие, кровавые и антихристианские, в отличие от обычаев православного русского народа.

Другой источник образа «чаши из черепа» — русская летопись в пересказе Н. М. Карамзина, содержащая аналогичный рассказ о смерти князя Святослава, из черепа которого хан печенегов приказал сделать чашу. Этот рассказ вдохновил К. Ф. Рылеева на создание ряда произведений. В небольшом прозаическом предисловии к думе «Святослав» (1822) Рылеев сообщает: «Возвращаясь в отечество, Святослав (в 972 г.) зимовал у Днепровских порогов; на него напали печенеги, и герой погиб. Враги сделали чашу из его черепа» [Рылеев 1934: 126]. Источником для этого предисловия, скорее всего, является «История» Карамзина, издание первых, посвященных древней истории Руси, томов которой стало культурным событием: «Князь их, Куря, отрубив ему голову, из ее черепа сделал чашу» [Карамзин 1993: 142]. Но в стихотворном тексте думы Рылеев не обыгрывает указанный образ, он делает это позднее в другом своем тексте.

В 1825 г. Рылеев снова возвращается к легенде о трагической гибели князя Святослава в незавершенном наброске «На гордой крутизне берегов»:

¹ Здесь и далее выделение наше. — Е. К.

На гордой крутизне берегов
Стоит во мраке холм Олегов;
Под Киевом вокруг костров
Пируют шайки печенегов. <...>
Среди вождей перед костром
Их князь сидит на пне седом,
И буйную толпу кругом
Обходит **череп** Святославов
С заморским пенистым вином
[Рылеев 1934: 409].

Рылеев практически ничего своего не добавляет к художественной интерпретации образа, по сути, он просто излагает исторический сюжет в стихотворной форме, и «чаша из черепа» выступает в этом тексте в качестве **художественной детали**, передающей исторический колорит далекой от автора эпохи. Он воспринимает обычай изготовлять чаши из черепов как исторически достоверный и с точки зрения современного цивилизованного человека характеризует его как «печать свирепых диких нравов» [Рылеев 1934: 409]. Этот обычай, оказавшись связанным со смертью одного из легендарных первых русских князей, оттеняет благородство и цивилизованность русских правителей на фоне кровавого варварства их врагов.

Образ «чаши из черепа» после произведений Рыльева начинает устойчиво связываться с темой древней истории Руси. Этот концепт как бы фиксирует, вбирает в себя память о легендарном национальном прошлом, о котором вспоминают в моменты внешней угрозы, когда необходимо поднять боевой дух, напомнить о патриотизме и героизме своих прославленных предков.

Интерес к этому сюжету возобновляется в начале XX в. В. Я. Брюсов пишет стихотворение «Завет Святослава» (1915), В. Хлебников — «Написанное до войны» (<1913>), С. А. Есенин — «Песнь об Евпатии Коловрате» (1912). Так образуется историческая линия функционирования образа, использующегося как яркая деталь для описания славного прошлого, должного вдохновить на подвиги и защиту Родины. В отличие от Рыльева

и Мерзлякова авторы XX в. уже не усматривают в чаше из черепа ничего отталкивающего, наоборот, эта художественная деталь скорее идеализируется, становится символом первобытной мощи, утраченной к началу XX в.

Второй источник обогащения русской поэтической традиции образом «чаша из черепа» — западноевропейская литература романтического направления и в частности знаменитое стихотворение Дж.-Г. Байрона «Lines Inscribed upon a Cup Formed from a Skull» («Надпись на чаше из черепа»; 1808):

Start not — nor deem my spirit fled:
In me behold the only skull
From which, unlike a living head,
Whatever flows is never dull. <...>

Better to hold the sparkling grape
Than nurse the earthworm's slimy brood,
And circle in the goblet's shape
The drink of gods than reptile's food.

Where once my wit, perchance, hath shone,
In aid of others' let me shine;
And when, alas! our brains are gone,
What nobler substitute than wine?
[Byron 1842: 847].

Этот текст, вероятно, обусловил упоминание чаши из черепа в сатире А. Г. Родзянки «Два века» (1822):

Лорд Бейрон — образец, и гения уродство —
Верх торжества певцов, их песней превосходство.
Разбойник, висельник, Корсар и Шильд-Гарольд
На место Брутов, Цинн дивят теперь народ; <...>
И Стали в честь подняв нескладный крик и шум,
Военну вашу песнь вы дайте ей послушать,
Пить в черепе, курить табак и падаль кушать.
Так видим мы в наш век тьму гибельных плодов
От мудрости в чепце, от юпочных творцов!
[Родзянка 1972: 164—165].

В сагире Родзянки романтическая образность представит лишь как знак дурновкусия новой литературы по сравнению с прежними классическими образцами.

Третий источник проникновения представления о чаше из черепа в Россию — скандинавская традиция. И в Европе, и в России в XIX в. полагали, что древние скандинавы пили из черепов: считалось, что это было описано в ряде саг. Но это стойкое заблуждение, которое возникло из-за неправильного перевода на французский язык ряда древнескандинавских текстов в широко известной в России книге П.-А. Малле «Введение в историю Дании» (1755), что было изложено Д. М. Шарыпкиным в монографии «Скандинавская литература в России». Исследователь сообщает:

<...> воображение романтиков, западноевропейских и русских, волновало сообщение Малле о том, что в горных чертогах Одина павшие в битвах герои — эйнхерии — якобы пьют мед (или даже кровь) из черепов погибших неприятелей. А между тем это промах в переводе с древнеисладского. В «Песни Краки» Рагнар Лодброк, собираясь переселиться в Валгаллу, заявляет буквально следующее: «Скоро мы будем пить мед из гнутых деревьев лба зверя (т. е. рогов. — Д. Ш.) в доме Фьелльнира [Шарыпкин 1980: 96].

Следовательно, источником образа «чаши из черепа» являются не сами древнескандинавские саги, а неправильный их перевод на французский язык.

Этот источник вместе с монографией Л.-А. Маршанжи «Поэтическая Галлия» (1814) вдохновил К. Н. Батюшкова на создание образа скандинава-варвара, который пьет из черепа, в стихотворном отрывке из письма П. А. Вяземскому 1816 г.:

Вчера поутру, читая «La Gaule poétique», я вздумал идти в атаку на Галльда Смелого, то есть перевел стихов с двадцать, но так разгорячился, что нога заболела. Но вот что вывело меня из терпения: перед чухонцем стоял череп убитого врага, окованный серебром, и бадья с вином. Представь себе, что он сделал!

Он **череп** ухватил
Кровавыми перстами,
Налил в него вина,

И все хлестнул до дна!
Не шевельнув устами...

Я проснулся и дал себе честное слово никогда не воспевать таких уро-
дов и тебе не советую [Батюшков 1964: 255—256].

Тем не менее, как следует из примечаний, Батюшков по-
пал под впечатление от этого обычая и воплотил его в стихотво-
рном образе, работая над поэтическим текстом баллады «Песнь
Гаральда Смелого». Соответственно «чухонцем» Батюшков име-
нует древнего скандинава, а не финна или другого представите-
ля финно-угорских племен. По словам Шарыпкина, «пребывание
в Финляндии, культура которой воспринималась Батюшковым
как специфически Скандинавская, усилило его интерес к далекому
прошлому варяго-русского севера» [Шарыпкин 1980: 127].

Скандинавская и древнерусская традиции могли объеди-
ниться в сознании писателей, обращавшихся к образу «чаши из
черепа», благодаря норманнской теории. Обычаи древних славян
и варягов имели общие корни, а народы — общую древнюю исто-
рию. В XX в. обе традиции, обусловившие проникновение в язык
русской поэзии этого образа, оригинально скрещиваются в сти-
хотворении Н. С. Гумилева «Ольга» (1920):

Год за годом все неизбежней
Запевают в крови века.
Опьянен я тяжестью прежней
Скандинавского костяка.

Древних ратей воин отсталый,
К этой жизни затея вражду, —
Сумасшедших сводов Вальгаллы,
Славных битв и пиров я жду.

Вижу **череп с брагою хмельною,**
Бычьи розовые хребты,
И валькирией надо мною,
Ольга, Ольга, кружишь ты
[Гумилев 1990: 348—349].

Гумилев, безусловно, представляет древних варягов своими предками, а Скандинавию — своей прародиной, неиссякаемым источником жизненных сил. Скандинавская тема у Гумилева, очевидно, связана еще и с влиянием творчества Р. Вагнера. В начале XX в. в Санкт-Петербурге была представлена вся знаменитая оперная тетралогия композитора на темы скандинаво-германского фольклора — «Кольцо нибелунга». Действующими лицами тетралогии среди прочих являются валькирии, и одна опера в составе этого цикла так и называется «Валькирия». Творчество Вагнера возбудило среди русской интеллигенции начала XX в. новую волну интереса к скандинавскому и германскому фольклору, сопоставимую с первой волной, пришедшей на начало XIX в.

На лексическом уровне в этом стихотворении Гумилев реализует амбивалентные ассоциации, связанные с образом «чаши из черепа», которые обозначил еще А. С. Пушкин в «Послании Дельвигу» (1827). Это ассоциации со смертью («окровавленными ногтями», «запевают в крови века», «славные битвы», «вражда к жизни», «валькирии») и ассоциации с жизнью, через образы застолья и употребления алкогольных напитков («волосами, желтыми как мед» — мед был еще и хмельным напитком, «слаще самого старого вина», «пиров я жду», «брага хмельная»). Гумилев следует за Пушкиным и Байроном, используя образ «чаши из черепа», который возникает в заключительном четверостишии, в качестве кульминационного образа всего стихотворения, предельно воплощающем антитезу «жизнь — смерть». «Чаша из черепа» в исторической линии своего функционирования — символ героического прошлого русского народа.

Четвертый источник формирования образа «чаша из черепа» — трагедия У. Шекспира «Гамлет» (1600—1601) и барочная символика черепа, которые активно осваиваются русской культурой первой трети XIX в.

Романтизм Байрона, скандинавская традиция и гамлетизм сошлись в упомянутом стихотворении А. С. Пушкина «Послание Дельвигу», что уже было неоднократно отмечено

пользуется вне связи с древней русской историей, а именно для образной, метафорической передачи пограничного состояния лирического героя, ментально или физически находящегося между жизнью и смертью. Такое использование обусловлено тем, что чаша связана с символикой жизни, а череп — с символикой смерти. Это проявляется в таких текстах, как «Бред» (1908) М. А. Зенкевича, «Флейта-позвоночник» (1915) В. В. Маяковского и в цикле «Стихи о неизвестном солдате» (1937) О. Э. Мандельштама, где создается амбивалентный образ черепа: символ смерти, который, став чашей, превращается в символ возрождения и вечной жизни:

Для того ль должен **череп** развиваться
Во весь лоб — от виска до виска,
Чтоб в его дорогие глазницы
Не могли не вливаться войска?
Развивается **череп** от жизни
Во весь лоб — от виска до виска,
Чистотой своих швов он дразнит себя,
Понимающим куполом яснится,
Мыслью пениться, сам себе снится —
Чаша чаш и отчизна отчизне —
Звездным рубчиком шитый чепец —
Чепчик счастья — Шекспира отец...
[Мандельштам 2011: 207].

Текст Мандельштама представляет кульминацию развития метафорической линии. М. Л. Гаспаров указывает на связь этих строк со стихами и прозой Мандельштама о натуралистах. Он же отмечает несколько подтекстов у этого отрывка: «Череп» Баратынского и стихотворения Зенкевича 1908—1914 гг., «Гамлет» Шекспира и «Улисс» Дж. Джойса [см.: Гаспаров 1996: 36—37].

В сочетании с образами других частей цикла «Стихи о неизвестном солдате», в который входит и рассмотренное стихотворение, «чаша из черепа» оказывается связана с самыми важными вопросами и смыслами человеческого существования: рождение, рост, развитие, отцовство, умирание, уникальность личности и слабость человеческого тела, свобода и насилие, героизм и обречен-

Я пил из **черепа** отца
За правду на земле,
За сказку русского лица
И верный путь во мгле.

Вставали солнце и луна
И чокались со мной.
И повторял я имена,
Забывтые землей
[Кузнецов 1990: 175].

Следует отметить, что исследователи творчества поэта предпринимали многочисленные попытки определить источник столь провокационной образности стихотворения, а следовательно, верно интерпретировать его смысл. Указывалось на влияние Пушкина [см.: Соколов 1979: 5], образы библейской поэзии [см.: Рогощеников 1988: 97—98], новаторство самого Кузнецова [см.: Косарева 1986: 91—92]. Но на наш взгляд, «История» Геродота являлась самым подходящим и доступным автору источником, объясняющим не кощунственный, а почтительный посыл данного текста.

Можно вспомнить и стихотворение «Памяти отца» (2012) И. Лиружа, эпиграфом к которому автор поставил первую строку стихотворения своего предшественника Кузнецова:

Я пью из **черепа** отца
В старинном доме у Арбата.
В овальной комнате когда-то
Он сам сидел у поставца.
Я **пью** из черепа отца ...<...>
Здесь, в комнате, свернулись в кольца
Воспоминания о нем —
Вальяжном, рыжем и губатом:
На кресле кожаном, замятом,
За старым письменным столом...
[Лируж 2012: 210—212].

Эту смысловую линию образа «чаша из черепа», восходящую к свидетельству Геродота, можно условно обозначить как линию

памяти. Чаша из черепа предка — знак памяти о прошлом, связующая поколения нить, символ непрерывности человеческого рода.

В XX в. образ «чаша из черепа» переходит также и в поле массовой культуры, становится определенным клише, и именно в таком варианте с ним работает В. Б. Кривулин в стихотворении «Миллениум на пересменке» (2000). Эту линию мы обозначили как ироническую:

кто пил из **черепа отца**
кто ел с чужой тарелки
но тоже не терял лица
не портил посиделки

и даже кто не ел не пил
а просто был допущен
стоять на стреме у перил
да кланяться идущим <...>

все провожая каждый год
в небытие к монахам
как радовались мы что вот
живем под новым знаком

год уходил а **век** торчал
с новорожденным студнем
в обнимку и мороз крепчал
и штамп стучал по судьбам <...>

и думаешь после всего
что он сплясал на цырлах
отпустят белянским его
с переговоров мирных?
[Кривулин 2001: 49—50].

В этом тексте поэт подводит итог целой эпохе — и веку, и тысячелетию. С помощью образа «чаша из черепа» он создает яркую характеристику поколения XX в.: это те, кто «пил из черепа отца» или не пил из него. Разделение происходит именно по этому признаку, выбранному из бесчисленного множества других.

При этом общий смысл этой характеристики негативный, а само разделение совершенно условно, поскольку разницы между этими группами на деле нет. Образ «чаши из черепа» отца, безусловно восходящий к тексту Кузнецова, не случайно возникает именно в первой строке первой строфы. Он задает трагически-ироническую интонацию всему тексту. Трагизм связан и с памятью лирического героя о прошлом, и с его восприятием настоящего.

Амбивалентный образ «чаша из черепа» снова актуализируется в тексте, лирический герой которого ощущает себя в промежуточном состоянии между жизнью и смертью, прошлым и будущим. Это означает, что смысловое ядро образа сохраняется и проявляет себя даже на рубеже XX—XXI вв. Текст Кривулина замыкает полный цикл развития художественного образа: зарождение — фиксация в текстах «высокой» культуры — формирование смыслового ядра — новые интерпретации — достояние массовой культуры.

СОКРАЩЕНИЯ

Батюшков 1964 — *Батюшков К. Н.* Из письма к Вяземскому П. А. от февраля 1816 г. («То думал видеть в нем героя...») // Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964. С. 255—256.

Гаспаров 1996 — *Гаспаров М. Л.* О. Мандельштам: гражданская лирика 1937 года. М., 1996.

Геродот 2014 — *Геродот.* История. М., 2014.

Гумилев 1991 — *Гумилев Н. С.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Владивосток, 1991.

Карамзин 1993 — *Карамзин Н. М.* История государства Российского: В 6 кн., 12 т. Кн. 1. Т. 1—2. М., 1993.

Косарева 1986 — *Косарева Л. А.* Через дом прошла разрыв-дорога: (О противоречиях творчества Ю. Кузнецова) // Вопросы литературы. 1986. № 2. С. 91—92.

Кривулин 2001 — *Кривулин В. Б.* Стихи после стихов. СПб., 2001.

Кузнецов 1990 — *Кузнецов Ю. П.* Избранное: стихотворения и поэмы. М., 1990.

Лируж 2012 — *Лируж И.* И ничего не изменить. Стихи. Поэмы. М., 2012.

Литвина, Успенский 2011 — *Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б.* Чепчик счастья: к интерпретации одного образа в «Стихах о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама // *Toronto Slavic Quarterly*. 2011. № 35. С. 69—88.

Мандельштам 2011 — *Мандельштам О. Э.* Малое собрание сочинений. СПб., 2011.

Мерзляков 1867 — *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения. М., 1867.

Пушкин 2012 — *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 2: Стихотворения 1825—1836. М., 2012.

Рогощенков 1988 — *Рогощенков И. К.* Память и надежды. М., 1988.

Родзянка 1972 — *Родзянка А. Г.* Два века // Поэты 1820—1830-х годов: В 2 т. Л., 1972. Т. 1. 164—165.

Рылеев 1934 — *Рылеев К. Ф.* Полное собрание сочинений. Л., 1934.

Соколов 1979 — *Соколов В.* «Прими сей череп...» // Литературная газета. 1979. 15 авг.

Цявловская 2012 — *Цявловская Т. Г.* Примечания // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 2: Стихотворения 1825—1836. М., 2012.

Шарыпкин 1980 — *Шарыпкин Д. М.* Скандинавская литература в России. Л., 1980.

Byron 1842 — *Byron J. G.* The complete works of lord Byron. In one volume. Paris, 1842.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От редакторов.....</i>	3
<i>Константин Вершинин</i> Фрагменты бесед Василия Великого в Изборнике 1076 г.	5
<i>Наталья Демичева</i> Летописное отражение новгородского похода 1471 г. в контексте новгородско-псковских отношений.....	17
<i>Ольга Кузнецова</i> Процесс преодоления шаблона в поэзии Петра Самсонова (опыт комментария к виршам XVII в.).....	24
<i>Алсу Акмальдинова</i> Образ Оливера Кромвеля в английской поэзии XVII в.	34
<i>Анна Грачева</i> Библиотека «энциклопедиста»: из опыта изучения собрания книг А. Ф. Вельтмана.....	49
<i>Мария Дорожкина</i> Редакционная деятельность О. И. Сенковского: история творческих взаимоотношений с Е. А. Ган.....	60
<i>Андрей Соловьев</i> Брамбеус Versus Сенковский. К истории посмертного собрания сочинений.....	71
<i>Артем Шеля</i> О чем поет «дама в трауре»: к проблеме финала «Что делать?».....	81
<i>Алексей Козлов</i> «Десять дней на Босфоре»: к вопросу об анонимности травелога.....	95

Кристина Сарычева
Литературный юбилей А. А. Фета 1889 г.105

Алессандро Фарсетти
**«Меркаба» И. А. Аксенова в контексте его книги стихов
«Неуважительные основания»: опыт интерпретации.....117**

Вера Филичева
**«Соединение наших переводов могло бы быть полезно»
(Ф. Сологуб и В. Брюсов в работе над переводами
П. Верлена).....131**

Петр Будрин
**«Сентиментальное путешествие» Л. Стерна в советских
переводах 1930-х гг.141**

Любовь Лукашенко
Об истоках и источниках «Вакханалии» Б. Л. Пастернака....160

Александра Пахомова
О границах текстологии: случай Игоря Бахтерева.....177

Екатерина Кузнецова
Образ «чаша из черепа» в русской поэзии XIX—XX вв.188

Научное издание

Текстология и историко-литературный процесс

IV Международная конференция молодых исследователей

Сборник статей

Редакторы:

*А. О. Бурцева, Ю. И. Красносельская,
Л. А. Новицкас, А. Н. Першкина, А. С. Федотов*

Отпечатано с готовых оригинал-макетов

Подписано в печать 19.02.2016

Формат 60×90 1/16. Усл. печ. л. 5. Тираж 80 экз.

Заказ № 1260. Гарнитура Minion Pro.

Бумага офсетная 80 г/м². Ризография.

ООО «Буки Веди»

119049, г. Москва, Ленинский пр-т, д. 4, строение 1А