

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

При поддержке Института мировой культуры МГУ

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

Сборник статей

Москва
2020

УДК 80/82(082)

ББК 81/84я43

Т 30

Т 30 Текстология и историко-литературный процесс: VIII Международная конференция молодых исследователей (Москва, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, филологический факультет, 21—23 марта 2019 г.): Сборник статей / Под ред. А. О. Бурцевой, У. В. Кононовой, Е. А. Пастернак, С. Д. Халтурина. М.: Буки Веди, 2020. — 196 с.

ISBN 978-5-4465-2684-0

В настоящий сборник вошли работы участников VIII Международной конференции «Текстология и историко-литературный процесс», состоявшейся 21—23 марта 2019 г. на филологическом факультете МГУ имени М. В. Ломоносова. Статьи, представленные в книге, посвящены вопросам текстологии и истории литературы.

УДК 801.7

ББК 80

© Авторы, 2020

От редакторов

Очередной, уже восьмой в серии, сборник «Текстология и историко-литературный процесс» составлен из статей участников одноименной конференции, прошедшей на филологическом факультете МГУ имени М. В. Ломоносова 21—23 марта 2019 г. В конференции приняли участие молодые ученые из Москвы, Санкт-Петербурга, Вильнюса, Тарту, Удине. Впервые в конференции принял участие исследователь из Гарвардского университета (США).

Отрадно заметить, что за восемь лет своего существования конференция не только продолжает следить за научным ростом своих постоянных участников, но и развивается сама, привлекая к участию с каждым годом все больше новых лиц.

В этом году программа конференции включила рекордное количество докладов и лекций. Мы хотим выразить благодарность доценту НИУ ВШЭ и ведущему научному сотруднику ИРЛИ РАН к. ф. н. А. А. Костину за рассказ о работе Л. Н. Толстого с документами архива Преображенского приказа, а также за активное участие во всех трех днях конференции.

В этом году в программу впервые были введены малые лекции. Мы благодарим Константина Вершинина, Кристину Сарычеву и Анастасию Сысоеву, многолетних участников и друзей конференции, которые выступили в новом формате для участников и слушателей «Текстологии».

Сборник, как обычно, открывается статьей о древнерусской литературе. Используя текстологические методы, Анна Фитискина сопоставляет «Учение о числах» Кирика Новгорода и анонимный трактат 1138 г. Блок XIX в. включает статьи о А. А. Бестужева-визитателе (Анна Полякова), мемуарных очерках Э. Йеррманна, впервые вводимых в научный оборот (София Захарова), актуализации мифа о создании русского театра в 1756 г. во время юбилейных торжеств Дирекции императорских театров 1856 г. (Сергей Халтурин), а также о восприятии Л. Н. Толстым института суда присяжных во второй половине XIX в. (Марина Булахова). По итогам конференции был составлен блок, посвященный изучению школьного канона (Михаил Иткин и Аполлинария Острожкова). Материалы о XX в. посвя-

щены проблемам рецепции творчества Вяч. Иванова его современниками (Александра Чабан) и восприятия педагогических практик Л. Н. Толстого в Англии (Анна Масленова), а также рецензиям на туркменские альманахи 1930-х гг. (Алла Бурцева). Предметом еще двух статей сборника стали киносценарии (Андрей Кокорин, Александр Гришин).

Мы благодарим сотрудников филологического факультета МГУ, ИРЛИ, НИУ ВШЭ за участие в работе «Текстологии» и неподдельный интерес к конференции. Спасибо тем, кто помогает работать над сборником. Особенно хотелось бы отметить помощь Сергея Халтурина в редакции книги, а также работу Алексея Лейбова над версткой.

Благодарим всех, кто рассказывает о нашей конференции своим студентам, коллегам, друзьям и приятелям! С каждым годом нас все больше — это не может не радовать.

*Алла Бурцева
Оксана Воробьева
Ульяна Кононова
Ольга Кузнецова
Екатерина Пастернак*

Анна Фитискина (Москва)

«Учение» Кирика Новгородца и анонимный текст 1138 г.

Anna Fitiskina (Moscow)

The Teaching on Numbers by Kirik the Novgorodian and the anonymous text of 1138

Резюме. Календарно-математический трактат Кирика Новгородца «Учение о числах», написанный в 1136 г., долгое время казался исследователям древнерусской литературы исключительным для своей эпохи. Р. А. Симонов, наиболее активный исследователь Кирика в конце XX — начале XXI в., уже на протяжении почти полувека отстаивает мнение о существовании на Руси XII в. научной традиции, частью которой стало и «Учение». Свою аргументацию Симонов подкрепляет обнаруженными или вновь открытыми им восточнославянскими текстами, тематически близкими «Учению», в частности анонимным текстом «Слово о поставлении небес, земли, моря и вод», написанным в 1138 г. — всего на два года позже «Учения». Содержательная, языковая и хронологическая близость текстов показала автору настоящей статьи достаточным основанием для предположения, что оба текста могли быть написаны Кириком. Приведенное в статье сопоставление текстов показывает, что вероятность этого очень мала, однако материал сравнения представляется ценным для характеристики авторской манеры Кирика.

Ключевые слова. Древняя Русь, Кирик Новгородец, «Учение о числах», поновления стихий.

Abstract. The calendar-mathematical tractate *The Teaching on Numbers* written by Kirik the Novgorodian in 1136, for a long time seemed to researchers of Old Russian literature exceptional for its era. However, R. A. Simonov, the most productive researcher of Kirik of

the late XX — early XXI, for almost half a century, has been defending the opinion that in the 12th century there was an East Slavic scientific tradition, of which *The Teaching...* became a part. Simonov reinforces his argument with the Old East Slavic texts discovered or rediscovered by him, thematically related to *The Teaching...*, the anonymous text *The Word on the Renewal of Heaven, Earth, Sea and Water* written in 1138 (only 2 years later than *The Teaching...*) in particular. The similarity of content, language and style and the chronological closeness of the texts seems to be sufficient basis for the assumption that both of these texts could have been written by Kirik. The consistent comparison of texts on different levels given in the article shows that the probability of Kirik's authorship is very low, but the comparison material seems to be valuable for characterizing Kirik's authorial manner.

Keywords. Old Rus', Kirik the Novgorodian, *The Teaching on Numbers*, the Renewal of elements.

Открытия последних 50 лет показывают, что календарно-математический трактат Кирика Новгородца 1136 г. «Учение о числах» (далее — «Учение»), прежде считавшийся уникальным для домонгольской письменности, в действительности входит в определенную литературную традицию, унаследованную от Византии [см.: Гаврюшин 1988; Кузенков 2006; Симонов 1976; Симонов 1995; Турилов 2011]. Р. А. Симонов, давний противник точки зрения Е. Е. Голубинского, считавшего «Учение» написанным «единственно для бесцельного обнаружения учености» его автора [Голубинский 1901: 792], уже несколько десятилетий отстаивает мнение о существовании в XII в. на Руси научной жизни, плодом которой стало и сочинение Кирика [см.: Симонов 1980: 94—95; Симонов 2013: 222]. Это подтверждается как найденными Симоновым восточнославянскими текстами, тематически близкими «Учению», так и тем, что «Учение», представляющее собой, по существу, «учебник», явно адресовано какому-то кругу читателей. Сопоставление «Учения» с родственными древнерусскими текстами позволяет

охарактеризовать письменную манеру Кирика, поскольку дает возможность отличить особенности авторского стиля от условностей, диктуемых традицией.

«Слово о поставлении небеси и земля, моря и водъ» (далее — «Слово») — открытый Симоновым [см.: Симонов 1995] восточнославянский текст, тематически близкий «Учению». Известны два его списка: *Кир-Бел* и *Юдинск-2*. «Слово» кажется удачным вариантом для сопоставления с «Учением», потому что, во-первых, тоже составлено в форме пособия и, во-вторых, судя по содержащимся в нем данным, написано в 1138 г., то есть всего на два года позже «Учения».

Из заглавия ясно, что текст посвящен четырем циклам, упомянутым и в «Учении»: периодам обновления неба, земли, моря и вод. Симонов склонен видеть в «Слове» отклик на сочинение Кирика, необходимый, чтобы уточнить и дополнить его [см.: Симонов 2013: 203]. Сходство двух текстов на первый взгляд кажется столь значительным, что возникает вопрос, не написал ли «Слово» Кирик, желая уточнить себя самого? Ответ на него возможен только после сопоставления текстов на разных уровнях, которое, независимо от результата, позволит детально рассмотреть особенности стиля «Учения».

«Учение» состоит из 27 пронумерованных разделов, содержательно распадающихся на четыре части, и послесловия. Первую часть (У1—5) образуют разделы о количестве прошедших от сотворения мира лет, месяцев, недель, дней и часов; вторую (У6—15) — разделы, посвященные различным циклам (в том числе «поновлениям» стихий) и их количеству в 6644 г.; третью (У16—19) — разделы о числе месяцев, недель, дней и часов в одном году; четвертую (У20—27) — разделы о дробных часах.

«Слово» делится на две части, теоретическую и практическую, каждая состоит из четырех разделов: по одному на каждый цикл обновления. В теоретической части на примере круглых чисел (6360, 6320, 6370) объясняется, как находить тот или иной цикл; в практической — вычисляется количество циклов, прошедших за 6646 лет, и текущие годы в каждом из них. Из-за

специфики расчета (так называемого «избегания деления») и дат IX в. Симонов счел первую часть «византийской преамбулой», продолженной оригинальным древнерусским текстом [см.: Симонов 2013: 203]. Поскольку части едины как в смысловом, так и в стилистическом отношении, подобное заключение не выглядит убедительным. Выписанные с разбросом в 50 лет годы вряд ли могут свидетельствовать о времени создания. В то же время повторение 6360 г. — даты «начала Русской земли» по «Повести временных лет», — напротив, скорее говорит о древнерусском происхождении текста.

Целиком «Учение» (У) опубликовано в работах В. П. Зубова и В. В. Милькова и Симонова [см.: Зубов 1953; Мильков и Симонов 2011] (там же даны библиографические описания всех списков), а «Слово» (С) — в исследовании Милькова [см.: Мильков 2008]. В настоящей работе «Учение» цитируется по *Погод-76* (XVI в.), «Слово» — по *Юдинск-2* (XV в.); в цитаты вводится современная пунктуация, выносные буквы даются в скобках; для удобства кириллическая цифирь заменяется арабскими цифрами.

Начнем сопоставление с заглавий текстов:

С: Слово о поставле|ньи нѣси и земла, моря и водъ [л. 295 об.]

У: Оученіе, имже вѣдати члкъ числа всѣ(х) лѣ(т) [л. 342]

В «Учении» Кирик использует однокоренные слова и синонимы учения еще восемь раз: *разоумѣти* (4), *навыкнути*, *оучение*, *наоучаетъ*, *выкнути*. В отличие от разделов «Слова», все разделы «Учения», за исключением входящих во фрагмент о дробных часах, озаглавлены. Заглавие текста вполне встраивается в общий ряд, отличаясь сложной формулировкой.

В «Слове» за заглавием следует выражение *въсто да есть* — калька с греч. *ὑνωστὸν ἔστω* [см.: Срезневский 1902: 493]. Подобной конструкцией, уже лишенной значения долженствования, начинается также вторая часть текста. В «Учении» разные вариации этого выражения встречаются пять раз:

- С1:** Вѣсто да естъ [л. 295 об.]
С5: И се вѣсто естъ [л. 296]
У3: и се вѣсто да естъ [л. 342 об.]
У6: Вѣдомо боу(ди) [л. 343]
У7: Вѣсть да е(с̃) [л. 343 об.]
У10: Вѣсто | да естъ [л. 344 об.]
У-последствие: Вѣсто же естъ [л. 345 об.].

Ни разу не повторяясь, Кирик использует эти и синонимичные конструкции в девяти разделах; в восьми случаях они записаны сразу после заголовка. С последнего выражения, как и **С5**, лишнего должествования, Кирик начинает послесловие, где уже не «учит», а сообщает о времени написания. В **С5** тоже говорится о дате, только это не конец, а середина текста:

- С5:** И се вѣсто естъ, тако изошло естъ | ѿ адама лѣтъ 6646 [л. 296]
У-последствие: вѣсто же естъ, | тако числа си писани соу(т) ѿ адама | въ лѣтъ 6644 [л. 345 об.].

Связка *и се* в «Слове» маркирует переход ко второй части, подобно тому, как *а се* в «Учении» начинает заголовок первого раздела каждой из частей:

- У6:** а се оученіе | ѿ идиктѣ [л. 343]
У16: а се повѣда|еть, колико м(с̃)цевъ в лѣтъ [344 об.]
У19: а се часы повѣдае(т) [л. 345].

Далее в «Слове» сообщается продолжительность обновления земли. Такие указания начинают семь из восьми разделов текста. В «Учении» они встречаются только во фрагменте о «повновлениях»:

- С1:** 40 лѣ(т̃) поновлае(т̃) | б̃ъ земаю [л. 295 об.]
С2: Нбо понавлаеть(с̃) въ 80 лѣ(т̃) [л. 296]
С3: Море понавла|еть(с̃) въ 60 лѣ(т̃) [л. 296]
С4: Воды поновлають(с̃) въ 70 лѣ(т̃) [л. 296]

- С6: Иб̄(с)нго обновлє | ниа 80 лѣ(т̄) [л. 296 об.]
С7: Морє обновлєт(с̄) | въ 60 лѣ(т̄) [л. 296 об.]
С8: Воды понавлѣ | ють(с̄) въ 70 лѣ(т̄) [л. 296 об.]
У10: Нбо понавлѣ | етса | за 80 лѣт̄ъ [л. 344]
У11: Земля пакы по | новлєтса за 40 лѣ(т) [л. 344]
У12: Морє за 60 лѣ(т) понавлєтса [л. 344 об.]
У13: Воды (ж) | пакы обновлѣютса за 70 лѣ(т) [л. 344 об.]

В обоих текстах использованы два приставочных глагола, но в «Учении» они употребляются с предлогом *за*, тогда как в «Слове» — с *въ*. Кроме того, и в первом, и во втором тексте употреблено мн. ч. *воды*. Кирик снова ни разу не повторяется: дважды он добавляет *пакы*, в У12 меняет порядок слов, а в У13 — приставку глагола. В С1, как и во вводном разделе «Учения», упоминается Бог (сѣтвори бг̄ъ нбо и зє | млю [л. 242]). Благодаря этой формулировке, показывающей, как древнерусский человек понимал обновления стихий, «Слово» включается в христианскую перспективу. В С5, начале второй части, указание продолжительности цикла земли, уже содержащееся в С1, пропущено; в трех следующих разделах автор «Слова» повторяется, при этом пять из семи предложений идентичны (С7 выделяется только приставкой).

Объяснение, как *въдѣти поновление земли*, начинается почти теми же словами, с которых Кирик начинает разделы об индикте и солнечном и лунном кругах:

- С1: егда хоцєши вѣдѣти по | новление зємли, то [л. 295 об.]
У6: егда (ж) хоцєши оувѣдати, кото | роє лѣто индикта [л. 343]
У7: ег(д)а же хоцєши вѣда | ти слнчнаго крѣга которє лю | бо лѣто, егоже ицєши [л. 343 об.]
У8: егда (ж) хоцєши оувѣдати лоу | ѳныи ☉ (то есть круг. — А. Ф.), егоже ицєши [л. 344].

Совпадение этих конструкций позволяет предполагать прямую связь «Слова» и «Учения». Однако употребляются конструкции по-разному. Во-первых, в «Слове» использован двой-

ной союз *егда...* *то*, тогда как у Кирика все три раза — просто *егда*. Во-вторых, Кирик дважды употребляет глагол *увѣдати*, а не *вьдати*. В-третьих, в отличие от автора «Слова», он каждый раз поясняет, что именно ищется.

Продолжение фразы, в измененном виде повторенное в трех следующих разделах, также пересекается с У6—8:

С1: *то положи вса лѣта | ѿ адама, тоже разости [разочти Кири-Бел] на 40 [л. 295 об.]*

С2: *да положи | вса лѣта ѿ адама по 80 [л. 296]*

С3: *да положи вса лѣта | ѿ адама по 60 [л. 296]*

С4: *да положи вѣса лѣта ѿ адама по 70 [л. 296]*

У6: *разложи вса | лѣта ѿ зачала твари мира сего по | 15 [л. 343]*

У7: *рацьти | вса лѣта ѿ зачала мира по 28 [л. 343 об.]*

У8: *разложи | вса лѣта ѿ зачала твари всего | мира по 19 [л. 344].*

Вводный раздел «Слова», как и прежде, отличается от остальных. В С2—4 нет условного придаточного и фразы начинаются напоминающими «Учение» императивами 2 л. с *да*. Заметно одно лексическое различие: Кирик в значении ‘делить’ использует глаголы *разложити* и *рацисти*, а автор «Слова» — *положити*. Исключение составляет С1, где наряду с *положи* употреблено *рацьти*, но с предлогом *на*, тогда как у Кирика — всегда с *по* (ср. У3: *да рацьти по се(д)ми днѣи в н(д)ели* [л. 342 об.]). В «Учении» иначе указывается время от сотворения мира: автор «Слова» всегда пишет *отъ Адама* (в общей сложности 10 раз), тогда как Кирик использует самые разные обозначения, включая это.

Завершение фразы также пересекается с У6—8:

С1: *и е|же ти са останеть менши 40, то есть | поновление земли [л. 295 об.]*

С2: *и еже обра|щеш менѣ 80, то есть понове(н)е нѣѣ [л. 296]*

С3: *иже са обращеть мь | не 60, то есть поновление морю [л. 296]*

С4: *иже са обращеть менѣ 70, то есть по|новление водамъ [л. 296]*

У6: *да что ти са извѣдет послѣ|днаго круга, того е(с) лѣ(т)и(н)дикта [л. 343]*

У7: да которое избѣдетъ мене 28, | то то и дрѣжи, ти тѣмъ
чти па(с̄)хѣ | и вси м(с̄)ци [л. 343 об.]

У8: да еже избѣдетъ | мене 19, то ти е(с̄) | лѣто лѣнна(г̄)
крѣ|га [л. 344].

Снова в «Слове» почти нет вариативности: С1 отличается глаголом и частицей *ти*, много раз употребленной и Кириком, С2 — невозвратной формой. Кроме того, отличаются местоимения *еже* и *иже*. Кирик повторяет только глагол *избыти* и союз *да* (которому в «Слове» соответствует *и*), а во всем остальном строит предложения по-разному.

Следующим фрагментам «Слова» в «Учении» уже нет аналогов:

С1: таже, положивъ | по 40, 159 [и *Кир-Бел*] оберщеши <въ>
6360 отъ а|дама, и ѿ 6361 и вѣде(т) начато(к̄) | первомъ лѣтѣ
поновление : З : (то есть земли. — А. Ф.) [л. 295 об.]

С2: таче, положивъ по 80, 79 и оберщеши | въ 6320, а ѿ 6321
и вѣде(т̄) нача|то(к̄) перво (!) лѣ(т̄) поно(в̄) нѣх [л. 296]

С3: та|же, положи число по 60, 106 и оберщеши въ 6360, а ѿ
6361 и вѣдетъ | начатокъ первому лѣтѣ поновле|ние морю [л. 296]

С4: таже, положивъ | по 70 число, 91 и оберщеши въ 6|370, а <отъ
6371> и вѣдетъ начатокъ первомъ | лѣтѣ поновление водамъ [л. 296].

В целом, эти фразы строятся не менее единообразно, чем в других фрагментах «Слова». Во всех случаях, исключая сокращения, по обоим спискам слово *поновление* почему-то поставлено в форму И. ед. вместо необходимой Р. ед. То же случается и во второй части, где И. ед. появляется на месте Р. мн. Возможно, это вызвано ошибочной интерпретацией сокращений, которые могли содержаться в оригинале или ранних списках.

Отсутствие связи с «Учением» объяснимо. Как указывалось, Кирик всегда оговаривает, что ищется именно год в каком-либо цикле; дальше он закономерно приводит образец подобного вычисления, ср., например, в У6: «Когда же хочешь узнать, какой идет год индикта, раздели все годы от сотворения мира на 15, и что останется от последнего круга, то и есть год индикта: если один год,

то 1-й год индикта, если же 2 года, то 2-й, если 15, то 15-й»¹. Из-за того как автор «Слова» строит предложения, создается впечатление, что приведенные фрагменты тоже представляют собой примеры вычислений, объясненных прежде: **егда хощеши въдѣти по|новление земли, то положи вса лѣта | ѿ адама, то же раззочти [раззочти *Кир-Бел*] на 40, и е|же ти са останеть менши 40, то есть | поновление земли. Та же, положивъ | по 40, 159 [и *Кир-Бел*] обрацещи <въ> 6360 отъ а|дама [л. 295 об.]** (то есть ‘когда хочешь узнать поновление земли, возьми все годы, прошедшие от Адама, и раздели их на 40, и что останется меньше 40, то и есть поновление земли. Затем, разделив на 40, и получишь 159 поновлений в 6360 годах от Адама’) — второе предложение кажется примером к первому. Именно так, по всей видимости, поняли отношение между этими фразами переводчики «Слова» Симонов (по *Кир-Бел*) и Мильков (по *Юдинск-2*):

Симонов: Когда хочешь знать количество поновлений земли, то все года, прошедшие от Адама, раззочти на 40. Которые найдешь мне (?) [числа] 40, это есть поновления земли. Так, положив по 40, и найдешь число 159 [поновлений] в 6360 (852) [годах] от Адама [Симонов 2013: 203—204].

Мильков: Если хочешь узнать [год] поновления земли, то положи все число лет от Адама и раззочти их по 40. То [число] меньше 40, которое будет в остатке, и есть [год] поновления земли. Так же сложив по 40 — 159 [раз], отыщешь 6360 [лет] от Адама [Мильков 2008: 463]².

Напомню, что в оригинале не уточнено, что именно значит *въдѣти поновление земли*: знать нынешний год в 40-летнем цикле поновления или количество поновлений, прошедших за все годы от сотворения мира. Симонов интерпретировал эти слова, исходя из продолжения фразы, где объясняется, как посчитать количество всех поновлений «от Адама». Согласно этой интерпретации, в тексте сразу объясняется, как искать «количество поновлений». Такое понимание кажется ошибочным, поскольку в первой части речь идет о нахождении остатка от деления на 40,

¹ Там, где нет специальных оговорок, перевод мой.

² В цитатах выделение полужирным мое.

многословно и избыточно. Эллипсисы и замены на синонимы не используются, за счет чего в каждом из разделов не менее трех раз (а в дефектном Сб — шесть раз) используется существительные *обновление* и *поновление* и столько же — глагол *изити*.

Сопоставительный анализ «Учения» и «Слова» показывает, что, скорее всего, они были написаны разными людьми, даже несмотря на совпадение времени их написания, темы и дидактической направленности. Прежде всего на это указывает последовательное использование в текстах разных обозначений сложения и деления и одних и тех же глаголов с разными предлогами. При этом во всех таких случаях авторы строго придерживаются своего словоупотребления, не делая исключений. Автор «Слова» стремится к единообразию и повторам, Кирик же, наоборот, старается сформулировать подобные выражения неодинаково, для чего инвертирует порядок слов и заменяет синонимы. Стремление к расподоблению представляется одной из наиболее ярких черт его манеры. Кроме того, Кирик более искусен в выстраивании композиции: части текста в «Учении» связаны между собой так же логично, как разделы внутри частей и предложения внутри разделов. Понимание логики «Слова» требует намного больших усилий, поскольку его автору несвойственно давать пояснения, комментарии и делать отступления в сторону от уже сказанного. Соответственно, безлики и однообразны и его обращения к читателю, особенно на фоне многообразных обращений Кирика. «Учение» не содержит ошибок в расчетах, тогда как существенную часть результатов вычислений «Слова» приходится восстанавливать, что не всегда можно связать с результатом вмешательства переписчиков. Вместе с тем тексты насыщены совпадениями, явно указывающими на их тесную связь. Трудно представить, чтобы в XII в. на Руси два книжника почти одновременно писали о поновлениях стихий независимо друг от друга. Поэтому более вероятным кажется, что сходство между текстами скорее объясняется не использованием общего источника, а ориентацией автора «Слова» на текст Кирика.

для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. М., 1976. Вып. 2. Ч. 2. С. 282—283.

Симонов 1980 — *Симонов Р. А.* Кирик Новгородец — ученый XII века. М., 1980.

Симонов 1995 — *Симонов Р. А.* О новом древнерусском тексте 1138 г. // Историко-математические исследования. Вып. 36. М., 1995. С. 66—84.

Симонов 2013 — *Симонов Р. А.* Кирик-Новгородец — русский ученый XII века в отечественной книжной культуре. М., 2013.

СлРЯ 29/1 — Словарь русского языка XI—XVI вв. Вып. 29 (Сулезь — Тольмиже). М., 2011.

Срезневский 1902 — *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка: В 3 тт. Т. 2. СПб., 1902.

Турилов 2011 — *Турилов А. А.* О датировке и месте создания календарно-математических текстов-«семитысячников» // Турилов А. А. От Кирилла Философа до Константина Костенецкого и Василия Софиянина (История и культура славян IX—XVII веков). М., 2011. С. 73—84.

Юдинск-2 — Сборник историко-хронографических, географических, астрономических, нравоучительно-богословских статей и апокрифов. НИОР РГБ. Ф. 594. Собрание Г. Г. Юдина. № 2. Л. 295 об.—297.

Сведения об авторе: Анна Александровна Фитискина, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», бакалавр; Москва, Россия; e-mail: annafitiskina@gmail.com

About the author: Anna A. Fitiskina, National Research University Higher School of Economics, student; Moscow, Russia; e-mail: annafitiskina@gmail.com

Анна Полякова (Санкт-Петербург)

**А. А. Бестужев — читатель И. В. Гёте:
К интерпретации стихотворения «Череп»
(<1828>)**

Anna Polyakova (Saint Petersburg)

**A. A. Bestuzhev as the Reader of J. W. Goethe:
On the Interpretation of the Poem *Skull*
(<1828>)**

Резюме. Говоря об А. А. Бестужеве — читателе И. В. Гёте, исследователи обычно упоминают его скептическое отношение к «Фаусту». Но, как можно судить по письмам из якутской ссылки, трагедия, наоборот, была прочитана Бестужевым с большим интересом. Более того, писатель, очевидно, пытался творчески переосмыслить текст Гёте. Опытом такого переосмысления стало стихотворение «Череп» (<1828>), эпиграфом к которому были выбраны строки из сцены «Ночь». Эстетические декларации самого Бестужева, относящиеся к концу 1820-х гг., показывают, что именно эта сцена заинтересовала писателя неслучайно: она тесно связана с его представлениями о природе романтической поэзии. Кроме того, соотнесение «Череп», с одной стороны, с указанным эпизодом из «Фауста», а с другой — с незавершенной статьей Бестужева «<О романтизме>» позволяет по-новому взглянуть на поэтический спор писателя с Е. А. Баратынским.

Ключевые слова. А. А. Бестужев, Е. А. Баратынский, И. В. Гёте, романтизм.

Abstract. Speaking about A. A. Bestuzhev as the reader of Goethe, researchers usually mention only his skepticism about Faust. But as it can be judged by the letters from the Yakutsk exile, Bestuzhev, on the contrary, read this tragedy with great interest; moreover, the writer obviously tried to rethink this text creatively. An example of

Что же до посылаемых здесь стихов, то они довольно звучны, но «Череп», я думаю, найдет немногих читателей: этот род размышлений требует и в самом чтении особое расположение к глубокомыслию и особенное просвещение, ибо отвлеченные предметы ловятся не ушами, а душою. К тому же надобен и прирученный к романтизму вкус, которого вовсе не замечаю я у русских [цит. по: Прохоров 1926: 206].

Эпиграфом к стихотворению «Череп» послужили строки из «Фауста» (сцена «Ночь»):

Was grinstest du mir, hohler Schädel, her?
Als dass dein Hirn, wie meines, einst verwirret
Den leichten Tag gesucht und in der Dämmerungschwer,
Mit Lust nach Wahrheit jämmerlich geirret³
[Бестужев-Марлинский 1961: 145].

Строки взяты из монолога Фауста, в котором он обращается к черепу, сетуя на то, что неспособен ни приподнять таинственный покров природы, ни смириться с собственным бессилием. В стихах, следующих сразу за приведенными в эпиграфе, герой говорит об ограниченности эмпирического опыта:

Ihr Instrumente freilich spottet mein
Mit Rad und Kämmen, Walz` und Bügel:
Ich stand am Tor, ihr solltet Schlüssel sein;
Zwar euer Bart ist kraus, doch hebt ihr nicht die Riegel.
Geheimnisvoll am lichten Tag
Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,

листе и прислано вместе с письмами к матери и сестрам, поэтому дата на нем Бестужевым проставлена не была. В машинописи собрания сочинений Бестужева, подготовленного Прохоровым, письмо датируется 25 февраля 1829 г. [см.: ОР РНБ. Ф. 69 (Бестужевы). Ед. хр. 35. Л. 252]; предположительная датировка устанавливается по упоминанию стихотворения «Череп» и статьи «<О романтизме>».

³ Перевод Н. А. Холодковского:

Ты, череп, что в углу смеешься надо мной,
Зубами белыми сверкая?
Когда-то, может быть, как я, владелец твой
Блуждал во тьме, рассвета ожидая!
[Гёте 1947: 72].

Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.
Du alt Geräte, das ich nicht gebraucht,
Du stehst nur hier, weil dich mein Vater brauchte.
Du alte Rolle, du wirst angeraucht,
Solang` an diesem Pult die trübe Lampe schmauchte⁴
[Goethe 1981: 28].

Но перед мысленным взором Фауста предстает и совсем
иной мир, доступный тому, кому хватит смелости освободиться
от земных оков:

Ins hohe Meer werd` ich hinausgewiesen,
Die Spiegelflut erglänzt zu meinen Füßen,
Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag.

Ein Feuerwagen schwebt auf leichten Schwingen
An mich heran! Ich fühle mich bereit,
Auf neuer Bahn den Äther zu durchdringen,
Zu neuen Sphären reiner Tätigkeit.
Dies hohe Leben, diese Götterwonne,
Du, erst noch Wurm, und die verdienst du?
Ja, kehre nur der holden Erdensonne
Entschlossen deinen Rücken zu!
Vermesse dich, die Pforten aufzureißen,
Vor denen jeder gern vorüberschleicht.
Hier ist es Zeit, durch Taten zu beweisen,

⁴ Перевод Холодковского:

Насмешливо глядит приборов целый строй,
Винты и рычаги, машины и колеса.
Пред дверью я стоял, за ключ надёжный свой
Считал вас... Ключ хитер, но всё же двери той
Не отопрёт замка, не разрешит вопроса!
При свете дня покрыта тайна мглой,
Природа свой покров не снимет перед нами;
Увы, чего не мог постигнуть ты душой,
Не объяснить тебе винтом и рычагами!
Вот старый инструмент, не нужный мне, торчит:
Когда-то с ним отец мой много повозился;
Вот этот свёрток здесь давным-давно лежит
И весь от лампы копотью покрылся.
[Гёте 1947: 72].

Daß Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht,
Vor jener dunkeln Höhle nicht zu beben,
In der sich Phantasie zu eigner Qual verdammt, Nach jenem
Durchgang hinzustreben,
Um dessen engen Mund die ganze Hölle flammt;
Zu diesem Schritt sich heiter zu entschließen,
Und wär` es mit Gefahr, ins Nichts dahinzufließen⁵
[Goethe 1981: 29—30].

Думается, что интерес Бестужева именно к этой сцене неслучаен: Фауст говорит о невозможности познать мир через чувственный, эмпирический опыт — и с этого же утверждения начинается незавершенная и опубликованная посмертно в 1839 г. в альманахе Н. В. Кукольника «Новогодник» статья самого Бестужева «<О романтизме>», которая должна была открывать его авторский альманах, задуманный в 1829 г., но так и не увидевший свет [см.: Полякова 2019: 115—124]:

⁵ Перевод Холодковского:

Готов я в дальний путь! Вот океан кристальный
Блестит у ног моих поверхностью зеркальной,
И светит новый день в безвестной стороне!
Вот колесница в пламени сиянья
Ко мне слетает! Предо мной эфир
И новый путь в пространствах мирозданья.
Туда готов лететь я — в новый мир.
О наслажденье жизнью неземною!
Ты стоишь ли его, ты, жалкий червь земли?
Да, решено: оборотись спиною
К земному солнцу, что блестит вдали,
И грозные врата, которых избегает
Со страхом смертный, смело нам открой
И докажи, пожертвовав собой,
Что человек богам не уступает.
Пусть перед тем порогом роковым
Фантазия в испуге замирает;
Пусть целый ад с огнем своим
Вокруг него сверкает и зияет, —
Мужайся, соверши с весельем смелый шаг,
Хотя б грозил тебе уничтоженья мрак!
[Гёте 1947: 73].

Споры о классицизме и романтизме в первой половине 1820-х гг. велись настолько активно, что человек, принадлежащий к литературным кругам, попросту не мог о них не знать. В то же время Бестужев, не отличавшийся ученостью в точном смысле этого слова, вряд ли обращался непосредственно к оригинальным работам по эстетике, тем более в якутской ссылке. Более вероятно, что положения статьи «<О романтизме>» были заимствованы им из переводных журнальных публикаций. Так, выдвигая тезис о различном соотношении формы и содержания в классицизме и романтизме, Бестужев практически дословно цитирует статью А. Пинкета «Классицизм и романтизм» [см.: Пинкет 1828: 23—25], перевод которой был опубликован в № 17 журнала «Московский телеграф» за 1828 г. (это издание было доступно писателю в условиях ссылки и было хорошо ему знакомо). Похожая мысль — с отсылкой к эстетике братьев Шлегель — вскользь прозвучала и в анонимном переводе статьи «О драматической литературе новых народов» барона Экштейна, опубликованной годом позже на страницах того же «Московского телеграфа» [Экштейн 1829: 5].

Известно, что в конце 1820-х гг. изданием, знакомящим широкого читателя с достижениями немецкой эстетической мысли, в том числе и Гёте, стал «Московский вестник». Содержащаяся в статье «<О романтизме>» критика подражания природе как принципа искусства перекликается с положениями «Разговора об истине и правдоподобию в искусстве» («Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke») Гёте, переведенного С. П. Шевыревым и опубликованного в № 8 «Московского вестника» за 1827 г. [см.: Гёте 1827: 335—347]. «Разговор» представляет собой беседу между Зрителем и Адвокатом, которые пытаются определить, в чем же состоит главная ценность искусства и насколько она связана с верным отражением действительности. На примере оперы, лишенной любых претензий на правдоподобие, но вместе с тем бесконечно притягательной, собеседники совместными усилиями приходят к главному закону истинного искусства — созданию собственной поэтической реальности, не подражающей природе.

из активнейших участников этого журнала. В письме к Н. А. Полевому предположительно от 2 ноября 1833 г. он спрашивал: «Кто такой Брамбеус? Не Шевырев ли?» [цит. по: Долгов 1894: 831].

Но вернемся к стихотворению «Череп». Можно предположить, что сцена «Ночь» была прочитана Бестужевым через призму его представлений о природе романтического искусства, обращенного к сфере умозрительного. Автор «Черепа» хотел оставаться исключительно в сфере идеального, и это стремление отразилось как на идейном, так и на стилистическом уровне произведения.

Чтобы пояснить эту мысль, сопоставим стихотворение Бестужева с одноименным поэтическим текстом Баратынского, восходящим, в отличие от бестужевского, не к немецкой, а к английской традиции, воспринятой через французские переводы, — к «Надписи на кубке из черепа» и «Паломничеству Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона, к «Гамлету» У. Шекспира и к текстам юнговой поэтической школы [см.: Манежина 2015: 52—62].

Стихотворение Баратынского «Череп», впервые опубликованное в «Северных цветах» на 1825 г., разочаровало Бестужева, хотя во «Взгляде на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов» он дипломатично ограничился похвалой. В письме к А. С. Пушкину от 25 марта 1825 г. Бестужев отметил, что автор «Черепа» «вконец исфранцузился» и назвал финал стихотворения «мишурой» [см.: Бестужев-Марлинский 1981: 410]. Принято считать [см.: Виноградов 1941: 421], что неприемлемым для Бестужева стал демонстративный и принципиальный отказ лирического героя от попыток даже мысленно пересечь границу чувственного мира и вкусить «всезнания». В этом Баратынский оказался близок французским скептицистам [см.: Семенко 1970: 246], в чем, очевидно, и состояло его «исфранцузивание». Кроме того, по мнению А. И. Мартыненко, реакция Бестужева на стихотворение могла быть вызвана и личной обидой: в 1824 г. Баратынский без всяких объяснений забрал у издателей «Полярной звезды» тетрадь со стихами, предназначавшимися для

публикации в поэтическом сборнике, который должны были подготовить Бестужев и Рылеев⁸. Существует и другая версия: «Бестужеву, настаивавшему <...> на необходимости “высоких” дидактических предметов для истинной поэзии, не нравилась ни общая “элегическая” тенденция Баратынского, ставшая особенно заметной в 1824—1825 гг., ни те мелочи, которые он отдал в “Полярную звезду на 1825 год” <...> ни новая поэма — “Эда” <...>» [Бодрова 2017: 153].

Не оспаривая эти версии, заметим, что после 1825 г. претензии Бестужева к Баратынскому могли носить и иной характер. Анализ «Череп» Бестужева, предпринятый на основе положений статьи «<О романтизме>», выявляет поэтическую полемику.

Обратим внимание на то, что, несмотря на всю условность художественного мира стихотворения Баратынского, его поэтический мир не лишен «вещественной», «материальной» составляющей: внимание автора останавливается на подробностях физического разложения:

Усопший брат, кто сон твой возмутил?
Кто пренебрег святынею могильной?
В разрытый дом к тебе я нисходил,
Я в руки брал твой череп *желтый, пыльной*;
Еще носил волос остатки он (курсив мой. — А. П.);
Я зрел на нем ход постепенный тленья:
Ужасный вид! Как сильно поражен
Им мыслящий наследник разрушенья!⁹
[Баратынский 2002. Т. 2. Ч. 1: 99].

Согласно взглядам, изложенным в статье «<О романтизме>», все это можно назвать «подражанием природе», от которого Бестужев

⁸ Это предположение было высказано в докладе «Первый поэтический сборник Е. А. Баратынского как несостоявшийся издательский проект А. А. Бестужева и К. Ф. Рылеева», прочитанном на Международной конференции молодых филологов в Тартуском университете (22—24 апреля 2016 г.). Текст доклада не опубликован.

⁹ Приводится текст ранней редакции, знакомый А. А. Бестужеву по публикации в «Северных цветах».

отказывается в собственном стихотворении. Он лишь иллюстрирует теоретические положения своей статьи. В поэтическом мире «Череп» Бестужева эмпирическому, «непоэтическому» не остается места. Изображенное пространство существует вне зримых и понятных координат. Череп же словно лишается своей «неидеальной», «подражательной» составляющей, он становится «храмом запустения», «разбитой урной», превращается в «след / По океану правды зыбкой» [Бестужев-Марлинский 1961: 145]. Мысленный взор лирического героя Бестужева, в отличие от героя Баратынского, оказывается как будто бы целиком обращен к умозрительному, в принципе не поддающемуся чувственному описанию, — и в финале стихотворения читатель наблюдает за выходом мысли в область идеального: «Но мысль, как вдохновенный сон. / Летает над своей покинутой отчизной» [Бестужев-Марлинский 1961: 146].

Как уже было сказано, подобная отвлеченность описания была сознательным ходом Бестужева и соответствовала его представлениям о романтической поэзии. Показательно, как литератор трансформирует в «Черепе» образ ключа, восходящий к сцене «Ночь». В тексте Гёте ключ от тайн мироздания — это метафора, сохранившая предметность первоначального значения ключа как инструмента: герой стоит перед вратами, но не в состоянии отодвинуть засов («Ich standam Tor, ihr solltet Schlüsselsein; / Zwareuer Bartuskraus, doch hebt ihr nicht die Riegel»¹⁰); обращает на себя внимание и перечисление механизмов (колесо, винт, рычаг) строкой выше. В «Черепе» Бестужев, продолжая и развивая мысль самого Гёте о нерелевантности эмпирического опыта в познании мира и истины, более решительно, чем немецкий поэт, освобождает образ от его физической сущности: «Где утаен твой заповедный ключ, / Замок бессмертных дум и тленья?» [Бестужев-Марлинский 1961: 145], однако при этом у Гёте символ ключа предметен.

¹⁰ Перевод Холодковского:

Пред дверью я стоял, за ключ надежный свой
Считал вас... Ключ хитер, но все же двери той
Не отопрет замка, не разрешит вопроса!
[Гёте 1947: 72].

Менее очевидной кажется разница между двумя другими одноименными текстами — «Финляндией» Баратынского¹¹ и «Финляндией» Бестужева (1829), первая строка которого частично повторяет вторую из стихотворения Баратынского. Лирический герой стихотворения Баратынского, обращая то к прошлому, то к будущему, выводит главный закон бытия — «закон уничтоженья», поэтому тем единственным, что оказывается по-настоящему ценным и что принадлежит лирическому герою до конца, остается мгновение, жизнь здесь и сейчас:

Ничто не прочно на земли!
Ложатся грады в прах и рушатся державы
<...>
Но я, в безвестности для жизни жизнь любя,
Могу ль себя томить неясною тоскою?
Пусть все разрушится; пусть все умрет со мною:
Невечный для времен, я вечен для себя
[Баратынский 2002. Т. 1: 142; 143]¹².

Финал стихотворения Бестужева полемичен по отношению к «Финляндии» Баратынского. Описывая пейзаж, Бестужев на практике подтверждает ранее высказанный тезис о соотношении формы и содержания в романтической поэзии, для которой, в отличие от поэзии классицистической, план содержания оказывается шире и сложнее плана выражения («Неясность и многосторонность должны быть необходимыми спутниками такого слияния бесконечного с конечным, утонченного с грубым. Назовем его *идеальностью* (курсив автора. — А. П.), потому что идея или мысль превышает здесь свое выражение» [Бестужев-Марлинский 1978: 81]).

Созерцая пейзаж, лирический герой способен увидеть не только его «материальную» составляющую, но и недоступные чувственному восприятию отсветы, отголоски идеального, — по-

¹¹ Ранняя редакция впервые опубликована: Соревнователь. 1820. Ч. 10. № 5. С. 168—170; вторая редакция впервые опубликована: Стихотворения Евгения Баратынского. М., 1827. С. 9—12.

¹² Цитируем текст ранней редакции стихотворения, знакомой Бестужеву по публикации в «Соревнователе просвещения и благотворения».

этому мир северной природы становится проводником к всезнанию; риторические же вопросы лирического героя Баратынского, обращенные к миру и к прошлому, остаются без ответа. Ср.:

Вам жаркие и влажные перуны
Нарезали чуть видимые руны.

Я понял их: на западе сияло
Светило дня, злата ступени скал,
И океан, как вечности зеркало,
Его огнем живительным пылал,
И древних гор заветные скрижали
Мне дивные пророчества роптали
[Бестужев-Марлинский 1961:157].

И все вокруг меня в глубокой тишине:
Не слышен стук мечей; давно умолкли бои...
Куда вы скрылись, полночные герои?
Мой взор теряется в бездонной вышине!
Не вы ли, бледные, вперив на звезды очи,
Плывете в облаках туманною толпой?
Не вы ль? ответствуйте! Вам слышен голос мой;
Одушевите сумрак ночи,
Сыны могучие сих грозных, вечных скал!
Как отделились вы от каменной отчизны?
Зачем уныли вы? И я ли прочитал
На лицах сумрачных улыбку укоризны?
И вы сокрылись в обители теней!
И ваши имена не пощадило время!
Что ж наши подвиги? что слава наших дней?
Что наше ветреное племя?
О! все своей чредой исчезнет в бездне лет!
Для всех один закон — закон уничиженья!
Во всем мне слышится таинственный привет
Обетованного, глубокого забвенья (курсив мой. — А. П.)!
[Боратынский 2002. Т. 1: 142].

Совершенное Бестужевым творческое переосмысление сцены из «Фауста», прочитанной им через призму собственных представлений о природе романтической поэзии, позволяет

рассмотреть творчество писателя с непривычной стороны: традиционно воспринимаемый как беллетрист, автор коммерчески успешной прозы, Бестужев в 1827—1829 гг., пытается найти новый творческий путь и создать образцы «отвлеченной» поэзии, понятной лишь кругу избранных читателей, которые, как он писал в уже упоминавшемся письме к Булгаринной, должны иметь «приученный к романтизму вкус» и «особое расположение к глубокомыслию».

Надо сказать, что новатором на этом пути Бестужев не был: его творческие поиски во многом созвучны опытам поэтов-«любомудров» — Д. В. Веневитинова, С. П. Шевырева, А. С. Хомякова, — которые, как и ссыльный декабрист, протестовали против «мелочного» направления в искусстве и трактовали тему возвышенной поэзии «в духе эстетического учения Шеллинга и немецких романтиков, как высшее познание и как область божественных откровений» [Гинзбург 1997: 56]. Однако до конца неясно, в какой степени эта традиция Бестужеву была знакома: например, как уже говорилось выше, у нас нет неоспоримых доказательств того, что ссыльному писателю был известен журнал «Московский вестник», который стал основным печатным органом «любомудров». Кроме того, ввиду этого очевидного сходства непонятны причины, по которым Бестужев написал уже упомянутую выше эпиграмму на «Мысль» Шевырева — типичный образец «отвлеченной» аллегоричной философской лирики.

Безусловно, соотношение поэтических опытов Бестужева с традицией «поэзии мысли» заслуживает отдельного и более обстоятельного разговора. Но нельзя не отметить, что его стихотворные тексты кажутся (возможно, на первый взгляд) вторичными — и прежде всего на уровне стилистическом. Эта вторичность очевидна даже на фоне некоторых периферийных стихотворений того же Шевырева, который, в отличие от Бестужева, находящегося целиком во власти «школы гармонической точности», пытается экспериментировать со стилем

элегии, например, вводя в ткань стихотворения очевидные прозаизмы¹³.

Но по-настоящему преодолеть инерцию традиции удалось именно Баратынскому. Уже в начале 1820-х гг. поэт, все еще говоря метафорически нагруженным языком канонической элегии с характерными для нее образами, включает (при этом избегая стилистической «разноголосицы» Шевырева) в тексты стихотворений слова, свободные от привычных поэтических коннотаций, которые, как пишет Л. Я. Гинзбург, становятся «прямым названием вещей», логическими — а не поэтическими, элегическими — определениями [см.: Гинзбург 1997: 72—76].

Как уже говорилось, именно это «прямое название вещей» — «череп желтый, пыльный» вместо «храма запустения» и «разбитой урны» — стало для Бестужева неприемлемым. Но, как покажет время, именно путь Баратынского оказался востребован поэзией.

СОКРАЩЕНИЯ

Бестужев 1825 — *Бестужев* А. О духе поэзии XIX века // Сын отечества. 1825. Ч. 102. № 15. С. 276—288.

Бестужев М. 1951 — *Бестужев М. А.* Детство и юность

¹³ См., например, стихотворение «В альбом В. С. Т[опорнин]ой» (1829):

Служитель муз и ваш покорный,
Я тем ваш пол не оскорблю,
Коль сердце девушки сравню
С ее таинственной уборной.
Все в ней блистает чистотой,
И вкус, и беспорядок дружны;
Всегда заботливой рукой
Сметают пыль и сор ненужный;
Так выметаете и вы
Из кабинета чувств душевных
Пыль впечатлений ежедневных
И мусор ветреной молвы...
[Шевырев 1939: 59].

А. А. Бестужева (Марлинского) // Воспоминания Бестужевых. Л., 1951. С. 204—221.

Бестужев 1978 — *Бестужев А. А.* <О романтизме> // Литературно-критические работы декабристов. М. 1978. С. 79—82.

Бестужев-Марлинский 1961 — *Бестужев-Марлинский А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1961.

Бестужев-Марлинский 1981 — *Бестужев-Марлинский А. А.* Соч.: В 2 тт. Т. 2. М., 1981.

Боратынский 2002 — *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 2 тт. М., 2002.

Бодрова 2017 — *Бодрова А. С.* Военная служба Е. А. Баратынского: Между биографией и поэзией // Чины и музы: Сб. ст. СПб.; Тверь, 2017. С. 131—155.

Виноградов 1941 — *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941.

Гёте 1827 — Разговор об истине и правдоподобию в искусстве (Из Гёте) / Пер. с нем. С. П. Шевырева // Московский вестник. 1827. № 8. С. 335—347.

Гёте 1947 — *Гёте И. В.* Собр. соч.: В 13 тт. М., 1947. Т. 5.

Гинзбург 1997 — *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М., 1997.

Долгов 1894 — *Долгов С. О.* Письма А. А. Бестужева (Марлинского) к братьям Полевым // Русское обозрение. 1894. № 10. С. 819—834.

Жирмунский 1981 — *Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. Л., 1981.

Манежина 2015 — *Манежина Д.* К интерпретации стихотворения Е. Баратынского «Череп» // Летняя школа по русской литературе. СПб., 2015. Т. 11. № 1. С. 52—62.

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской Национальной библиотеки.

Пинкет 1828 — Классицизм и романтизм (соч. А. Пинкета) // Московский телеграф. 1828. Ч. 23. № 17. С. 3—35.

Полякова 2019 — *Полякова А. А.* «Якутский» альманах А. А. Бестужева как финансовый проект (1829) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Язык и литература. 2019. № 16 (1). С. 115—126.

Прохоров 1926 — *Прохоров Г. В.* А. А. Бестужев-Марлинский в Якутске // Памяти декабристов: Сб. материалов. Л., 1926. Вып. 2. С. 189—226.

РО ИРЛИ РАН — Рукописный отдел Института русской литературы Российской академии наук.

Семенко 1970 — *Семенко И. М.* Поэты пушкинской поры. М., 1970.

Шевырев 1939 — *Шевырев С. П.* Стихотворения. Л., 1939.

Экштейн 1829 — О драматической литературе новых народов. Соч. барона Экштейна (статья 2-я) // Московский телеграф. 1829. Ч. 27. № 9. С. 3—39.

Goethe 1981 — *Goethes Werke.* München, 1981. Bd 3.

Сведения об авторе: Анна Александровна Полякова, независимый исследователь; Санкт-Петербург, Россия; e-mail: anna-polyakova2008@yandex.ru

About the author: Anna A. Polyakova, independent scholar; St. Petersburg, Russia; e-mail: anna-polyakova2008@yandex.ru

Софья Захарова (Москва)

Петербург 1840-х гг. в мемуарных очерках Эдуарда Йеррманна

Sofia Zakharova (Moscow)

St. Petersburg 1840s in the Memoirs of Edward Jerrmann

Резюме. В статье рассматриваются мемуары немецкого актера Эдуарда Йеррманна. В 1842—1845 гг. автор работал в немецком театре в Петербурге. Вернувшись на родину, Йеррман написал книгу «Неполитические картины из Санкт-Петербурга». Мемуары, содержащие ценные сведения о русских законах, об облике Петербурга и его окрестностей, о петербургской культурной жизни, до сих пор не были переведены на русский язык и не становились самостоятельным объектом научного исследования. Автор рисует в очерках картину почти сказочного города, в котором все поражает своим величием, красотой и необъятными размерами. Николай I предстает в мемуарах образцом идеального правителя, жизнь которого посвящена постоянной заботе о стране и подданных. Книга Йеррманна рассмотрена в статье на фоне антирусской литературы, главным образом на фоне сочинения А. де Кюстина «Россия в 1839 году». В конце статьи приведены возможные гипотезы о том, зачем Йеррман написал хвалебную книгу о России и Николае I в частности: эти мемуары могли быть заказаны III Отделением, или же автор написал их, рассчитывая получить от российского правительства денежное вознаграждение.

Ключевые слова. Эдуард Йеррман, Петербург, мемуары, Астольф де Кюстин, антирусская литература, Николай I.

Abstract. The article discusses the memoirs of the German actor Edward Jerrmann. The author was working in a German theater in

St. Petersburg during the period of 1842—1845. Having returned to his homeland, Jerrmann wrote the book *Pictures from St. Petersburg*. These memoirs containing valuable information about Russian laws, the Petersburg's image and its outskirts, as well as its cultural life, have not yet been translated into Russian and have not become an independent object of research studies. In his essays the author paints a picture of an almost fabulous city, where everything astounds us with its grandeur, beauty and immense size. Nicholas I appears in his memoirs as an example of an ideal ruler, whose life is devoted to the constant care of the country and his nationals. In this article Jerrmann's book is considered against the background of anti-Russian literature, mainly of the work of Marquis de Custine *Russia in 1839*. Hypothetical motivation of Jerrmann for writing a laudatory book about Russian Empire, and Nicholas I in particular is presented at the end of the article. These memoirs might have been ordered by The Third Section of His Imperial Majesty's Own Chancellery or the author wrote them counting on monetary reward from the Russian government.

Keywords. Edward Jerrmann, Petersburg, memoirs, Astolphe de Custine, anti-Russian literature, Nicholas I.

Россия и ее столица в середине XIX в. привлекали внимание зарубежных и в частности немецких авторов. В 1820—1850-е гг. было написано колоссальное количество мемуаров о России, отличавшихся полярностью мнений: сочинения были либо резко положительными, либо крайне отрицательными.

Антирусская литература была распространена в Германии в среде левых радикалов и либерал-демократов. Как правило, подобные сочинения описывали Россию такими клише, как «азиатская», «варварская», «деспотическая», и содержали критику всех слоев населения Российской империи.

Авторами резко положительных сочинений, как правило, выступали немецкие аристократы и консерваторы. Им было необходимо противостоять антирусским настроениям, их пугали нарастающие в Европе социальные волнения. Россия казалась

им идеальной страной, в которой веками не менялась форма правления и на поддержку которой они рассчитывали [см.: Заиченко 2004].

Стоит отметить, что образ России в Германии был некоей метафорой собственной государственной власти. Порицая Россию, автор тем самым высказывал недовольство политической элитой своей страны. Аристократы воспринимали антирусскую литературу как нападки на себя. Это было характерно не только для Германии, но и, по всей видимости, для Европы в целом. Так, В. А. Мильчина отмечает:

У французских публицистов Июльской монархии ни одно высказывание о России не было нейтральным, и осуждение, и восхваление Российской империи всегда затевалось ради того, чтобы преподать урок собственной французской власти, упрекнув ее либо — «слева» — в недостатке демократизма, либо — «справа» — в избытке такового [Мильчина 1995: 287].

Самое популярное произведение первой половины XIX в. о России — скандально известные мемуары маркиза А. де Кюстина «Россия в 1839 году». Эта книга представляет собой путевые заметки Кюстина, который провел два летних месяца 1839 г., живя в Петербурге и путешествуя по стране. Мемуары вышли в свет в мае 1843 г. и пользовались в Европе огромной популярностью [см.: Мильчина 2008а: 721].

Петербург в «России в 1839 году» — город-казарма, населенный людьми, склонными к раболепию. Россия для Кюстина — «выкрашенная степь и оштукатуренное болото» [Кюстин 2008: 259]. Автор постоянно подчеркивает непрочность всего, возведенного в Петербурге, саму идею основания города на болотистой местности он считает противной Богу. Наибольшее возмущение у мемуариста вызывает несовпадение в России видимости и сущности. Он укоряет русских за мнимую образованность, называя их «народом-подражателем» [Кюстин 2008: 181].

После выхода «России в 1839 году» о Российской империи и Николае I уже невозможно было писать, не учитывая сказанно-

го в этих мемуарах, поэтому все сочинения, посвященные этим темам, либо, опираясь на эту книгу, подтверждали высказанные в ней мысли, либо пытались опровергнуть мнение Кюстина.

Количественно значительно преобладала антирусская литература. Именно с ней полемизирует в своих мемуарах Эдуард Йеррман (1798—1859) — немецкий актер, гастролировавший в Париже, в Вене, в Санкт-Петербурге и во многих крупных городах Германии. В 1842—1845 гг. Йеррман работал в немецком театре в Петербурге. Вернувшись в Германию, актер в 1851 г. выпустил книгу «Неполитические картины из Санкт-Петербурга» (нем. «Unpolitische Bilder aus St. Petersburg»). Книга Йеррмана еще не становилась самостоятельным объектом научного исследования, осталась в России практически незамеченной. Мемуары до сих пор не переведены на русский язык, хотя содержат много ценных сведений о петербургской и в целом русской жизни 1840-х гг. и представляют собой яркий образец сочувственной по отношению к России литературы.

«Неполитические картины» — небольшая книга объемом в 282 страницы, несмотря на который, эти мемуары претендуют на всеохватность и энциклопедичность. Очерки состоят из 42 глав, каждая из которых, судя по названиям, должна описывать определенную сторону жизни петербуржца. С одной стороны, членение заметок на главы отражает такую классификацию наблюдаемой реальности, которую мы заранее ожидаем от путешественника, то есть от человека, который впервые посещает страну и описывает то, что видит («Здания», «Блюда и напитки», «Памятник Петру I» и др.), с другой стороны, в некоторых разделах автор претендует на более пристальное изучение предмета, ср.: «Полиция», «Судопроизводство», «Господин и слуга».

В «Предисловии» автор очерков подчеркивает, что его книга основана на достоверной информации: «Ich schildere nur, was ich teils mit eigenen Augen gesehen, teils aus zuverlässigen Quellen geschöpft» [Jerrmann 1851: V]¹. Мемуарист претендует на полную

¹ «Я описываю только то, что видел своими глазами или почерпнул из других достоверных источников (здесь и далее везде перевод мемуаров Йеррмана наш. — С. 3.)».

беспристрастность, утверждая следующее: «Meine Ansichten können Widerleger finden; — die Tatsachen, worauf sie sich gründen, finden deren nicht» [Jerrmann 1851: VIII]². Действительно, сочинение пестрит разной удивительно точной информацией, например, о том, на каких условиях петербуржец может получить кредит на строительство дома, как высчитывается размер пенсии артистов и т. д. Здесь важно указать на то, что Йеррман никогда не ссылается на источники информации, представляя ее как неоспоримую истину.

С одной стороны, обилие сведений, включающих точное указание процентов, сумм играет важную роль в построении текста очерков. За счет этой фактографичности автор пытается создать иллюзию беспристрастного повествования, которому можно доверять. С другой стороны, такой прием удается мемуаристу плохо, текст не выглядит достоверным, поскольку включает и длинный ряд исторических анекдотов, например, о том, как строился Петербург, о жизни крестьян, помещиков, неких знакомых Йеррмана из среднего класса. Актер показывает прошлое и настоящее России в виде череды житейских историй, как правило, счастливых.

Очерки были демонстративно названы автором «неполитическими», что не помешало автору с явной симпатией писать о Николае I, о русских законах, а следовательно, и о действовавшем политическом режиме. Так, первая глава называется «Император Николай I» и полностью посвящена его возвеличению. Йеррман пишет: «<...> was auf geistigem wie materiellem Gebiete in Russland gedeiht und reift, verdankt seinen Wachstum den allbelebenden Strahlen der Kaiserlichen Sonne, deren Anziehungskraft Wärme und Leben den todten Stoffen entlockt» [Jerrmann 1851: 1]³.

Образ Николая I в мемуарах Йеррмана полностью соответствует концепции Ричарда С. Уортмана. Уортман делает акцент

² «Мои взгляды могут быть опровергнуты, но факты, на которых они основаны, не поддаются опровержению».

³ «<...> то, что процветает и созревает в духовной и материальной сферах России, обязано своим развитием всемогущим лучам императорского солнца, которое своей притягательной силой вызывает тепло и жизнь даже в мертвых материях».

государственные институты функционируют хорошо только благодаря тому, что работники боятся внезапного визита государя. Так, в книге подробно описываются, например, визиты императора в училища:

Die öffentlichen Erziehungs-Anstalten (Corps genannt) stehen unter dem speziellen Schutze, ja, so zu sagen, unter der persönlichen Oberaufsicht des Kaisers. Vor seinen «visites domiciliaires» sind sie weder Tag noch Nacht sicher. Oft springt Nikolaus von seinem eisernen Feldbette (denn auf einem andern hat er nie geschlafen) mitten in der Nacht auf, schwingt sich auf eine einspännige Droschke und stattet den öffentlichen Instituten seine nächtliche Inspektions-Visite ab [Jerrmann 1851: 54]⁶.

Откуда у Йеррманна эти сведения, неизвестно. В целом автор старается писать не как простой путешественник, для которого все ново, а как человек, обладающий достоверной информацией, инсайдер.

Николай I не только возвеличивается Йеррманном как герой, но и в некотором роде обожествляется: «<...> dass seine Fürsorge ein Eldorado geschaffen, dass kein himmelschreiender Mißbrauch der Gewalt, keine empörende Verwahrlosung in der Justiz- und Polizei-Pflege mehr vorwalte <...>» [Jerrmann 1851: 8—9]⁷. В то же время мемуарист постоянно указывает на то, что Николай I — простой человек, не любящий роскошь и готовый на бесконечное самопожертвование ради блага своей страны. Так, царь в книге Йеррманна спит исключительно на железной кровати, ходит в простом военном сюртуке, автор предполагает, что у Николая даже нет шубы, потому что он носит хлопчатобумажную форму и в лютый мороз.

⁶ «Государственные училища, называемые корпусами, находятся под особой защитой, можно сказать, под личным присмотром императора. От его визитов они не застрахованы ни днем ни ночью. Часто Николай вскакивает посреди ночи со своей железной кровати, так как он никогда не спит на другой, садится в дрожки, запряженные одной лошастью, и начинает свой инспекторский визит в общественные школы».

⁷ «<...> он создал своей заботой настоящий рай, где нет вопиющих злоупотреблений властью, где больше не преобладает возмутительная халатность судебных и полицейских органов <...>».

Петербург в мемуарах иностранцев был воплощением всей России, ее «лицом». Говоря о том, каким предстает образ русской столицы в очерках Йермана, нужно понимать, что мы имеем дело с определенным мифотворчеством, несмотря на то, что автор неоднократно подчеркивает свою беспристрастность и объективность.

То, какой образ Петербурга хочет сформировать мемуарист, можно проследить, обратив внимание на определения, представленные в главе «Постройки». Эта глава занимает девять страниц небольшой по формату книги. Половину главы составляют типичные для Йермана «вставные новеллы» (например, анекдот о первых петербургских каналах, рассказ о том, как добрый граф Шереметьев подарил свободу одному из своих крепостных, вернув его семье деньги, которые отец этого крепостного заплатил за выкуп сына). Остальную часть главы, то есть около четырех страниц, занимает описание домов в Петербурге, Аптекарского и Каменного островов, Казанского кафедрального собора. Можно выделить основные группы синонимичных прилагательных, которые мемуарист использует очень часто: прекрасный (*herrlich, reizend* и др.), огромный (*ungeheuer, kolossal, enorm* и др.), редчайший (*seltenste*), богатый, обильный (*reichlich, gehörig, reich*), своеобразный (*eigentümlich, besonder* и др.). Таким предстает Петербург и в других главах «Неполитических картин».

Автор сравнивает все описываемое с европейскими аналогами, как правило, не в пользу последних. Так, рассказывая о приезде в Петербург и процедуре прохождения таможи, Йерман отмечает, что русские таможенники более вежливые и внимательные, чем австрийские [см.: Jermann 1851: 11]. С подобным сравнением мы сталкиваемся почти в каждой главе: фонтаны в Петергофе красивее, чем в Версале, отопление в Петербурге дешевле, чем в Вене. Многие в Петербурге совсем не поддаются сравнению, например, оранжереи на Аптекарском острове или консервированные фрукты признаются Йерманом лучшими в мире.

Петербург предстает в очерках не столько реальным городом, сколько неким волшебным пространством, в котором все увиденное поражает своей красотой, величием, необъятными размерами. Повествователю то и дело кажется, что все происходит как по волшебству. Такой прием встречается, например, в главе «Праздник в Петергофе» два раза:

Die prunkvollen Gebäude dieser Sommer-Sitze einerseits, mit den herrlichen Monumenten und Statuen, die sie umgeben, die bezaubernden Anlagen, Alleen, Baumgärten andererseits, führen uns *wie mit Zauberschlag* aus dem eisigen Norden hinweg und versetzen uns in die milde Zone des Südens [Jerrmann 1851: 24]⁸.

Через страницу читаем: «Auf ein Zeichen der Kaiserin wird nun plötzlich der ganze ungeheure Garten erleuchtet. Dies geschieht *wie durch Zauberschlag*» [Jerrmann 1851: 26]⁹.

Формируемый Йеррманом образ сказочного города усиливается мотивом изобилия, периодически описываемого в книге. В Петербурге, каким его показывает мемуарист, люди питаются не только сытно и много, но и вкусно, что описано, например, в отдельной главе «Блюда и напитки»:

Hier isst man viel und gut, und durch die Billigkeit der Lebensmittel ist gut essen zur Gewohnheit geworden. Keines von denen, welche das Land erzeugt, ist teuer, und was erzeugt dieses Land nicht? — Von Kartoffeln bis zu den edelsten Trauben ist hier, mit wenigen Ausnahmen, alles vorhanden, was nur das südliche Deutschland erzeugt [Jerrmann 1851: 71]¹⁰.

⁸ «Роскошные здания этих летних резиденций окружены, с одной стороны, восхитительными памятниками и статуями, с другой стороны, насаждениями, парками, садами, в которых, *как по волшебству*, переносишься из ледяного севера в приятную зону юга (курсив в оригинале и в переводе здесь и далее наш. — С. З.)».

⁹ «По сигналу императрицы вдруг освещается весь огромный сад. Это происходит *как по мановению волшебной палочки*».

¹⁰ «Здесь едят много и вкусно, благодаря дешевизне продуктов хорошая еда вошла в привычку. Все, что растет в этой стране, недорого, а что же в ней не растет? От картофеля до благороднейшего винограда, здесь, за малым исключением, есть все то же, что и на юге Германии».

издал свою книгу. Он мог прочитать «Мертвые души» и подвергнуть критике именно гостиницы, потому что их негативные описания были привычными для самих русских, а главное, проходили официальную цензуру.

Р. Барт выделил такую важную риторическую фигуру создания мифа, как «прививка» [см.: Барт 2014: 314]. Под этим термином Барт подразумевает ситуацию, когда автор открыто признает частный вред от какого-либо глобального явления, маскируя тем самым первопричину проблемы, чтобы отвлечь от нее внимание. Возможно, с такой же целью Йеррман критикует русские гостиницы.

Сочинение Йермана полемически заострено против популярных в 1840—50-е гг. разоблачительных памфлетов о России. Уже во вступлении автор представляет свою книгу как вызов общественному мнению, себя самого — как борца за истину, вооружившегося мужеством. Йеррман начинает книгу с того, о чем позже будет многократно напоминать: иностранцы, в частности, немцы имеют в силу ряда причин неправильное представление о России: «<...> über nichts habe ich im aufgeklärten Deutschland so befangene Urteile gehört, als über Russland und seinen Herrscher» [Jerrmann 1851: VII]¹². Неоднократно Йеррман, не указывая конкретных изданий и имен, говорит о том, что такому положению дел способствуют немецкие газеты и авторы сочинений о России.

Несколько раз актер называет прямо тех публицистов, с которыми он спорит. Так, автор вступает в полемику с А. де Кюстинном. Как бы случайно вспомнив о нем в главе «Государственные учреждения», Йеррман раздражается большой гневной тирадой в адрес маркиза и его сочинения: «Da ich des Vicomte de Custine erwähne, kann ich nicht umhin, auch seines traurigen Buches zu gedenken, das durch seine drei Auflagen und den, darin enthaltenen, Unsinn eine momentane Berühmtheit erlangt hat» [Jerrmann 1851:

¹² «<...> я не слышал в просвещенной Германии ни о чем таких предвзятых заблуждений, как о России и о ее благородном правителе».

55]¹³. Автор подчеркивает нелогичность и противоречивость мемуаров, упрекает Кюстина в недостаточном знании русского языка и жизни народа, долго перечисляя, чем занимался аристократ в России: «<...> eine Zeit, die er mit Visiten, Bällen, Concerten, Theater, Paraden, Manövers, Hoffesten und überdies noch mit Reisen nach Moskau, Charkow und, glaube ich, auch nach Kasan verbrachte» [Jerrmann 1851: 55]¹⁴. Йерман укоряет маркиза не только незнании русской жизни, но и в том, что им при создании «России в 1839 году» руководили личные мотивы:

<...> der edle Vicomte, der in dem ersten Teile seines schlechten Buches — noch in Petersburg geschrieben — den Kaiser wie ein Schooßhündchen beleckte, in der Hoffnung, die nachgesuchte Amnestie für einen polnischen Protégé zu erhalten, und nach dem Scheitern dieser Hoffnung im zweiten Teile denselben Mann mit Indiskretionen, Unwahrheiten und unlauterem Geschwätz aller Art überschüttete [Jerrmann 1851: 56]¹⁵.

Заметим, что неизвестно, о каком «протее» идет речь (В. А. Мильчина и А. Л. Осповат в многочисленных работах, посвященных Кюстину, тоже о нем не упоминают) и что различия в том, как Кюстин оценивает Николая I и его государство, между двумя томами, на наш взгляд, нет.

Йерман пишет, что аристократ лучше разобрался бы в реалиях петербургской жизни, если бы гулял по улицам, посещал государственные учреждения, а вечером, вместо похода в салон, поговорил бы с дворником. Тем самым автор намекает на то, что

¹³ «Так как я упомянул о виконте де Кюстине, я не могу не упомянуть о его плачевной книге, которая, благодаря трем изданиям и содержащейся в ней чепухе, мгновенно стала известной».

¹⁴ «<...> (Кюстин. — С. 3.) проводил время в визитах, театрах, на балах, концертах, парадах, маневрах, придворных праздниках и в придачу в поездке в Москву, Харьков и, если не ошибаюсь, в Казань».

¹⁵ «<...> благородный виконт в первой части своей плохой книги, написанной еще в Петербурге, подлизывался к императору, как комнатная собачка, в надежде получить желанную амнистию для одного польского протее. После крушения этой надежды во второй части он осыпал этого же человека бестактностью, неправдой, недобросовестной болтовней всех видов».

сам он поступал подобным образом, следовательно, его книге можно доверять.

Далее следует интереснейшее место в «Неполитических картинах из Санкт-Петербурга»: артист утверждает, что ему в руки якобы попал экземпляр книги Кюстина, в котором сам император делал пометки красными чернилами. Актер говорит, что Николай I от души смеялся над «нелепостями», которые написаны в сочинении Кюстина [см.: Jerkmann 1851: 57]. С одной стороны, эти факты выглядят абсолютно неправдоподобными и свидетельствуют о богатой фантазии Йермана и о том, что он, кажется, переоценивал наивность читающей публики, если полагал, что она может поверить в то, что он читал книгу императора. С другой стороны, есть малая доля вероятности, что автору, если его книга представляет собой выполнение заказа русского правительства, действительно позволили ознакомиться с заметками Николая I. Если это так, то он, видимо, не понял, что этот источник информации нужно было держать в тайне.

Вопрос о том, зачем актеру опровергать неправильные с его точки зрения представления о России, остается открытым. Можно выдвинуть несколько гипотез. Самая наивная, но в то же время не лишенная естественных оснований — Йерману действительно очень понравился Петербург, и он был благодарен императору за подаренный ему после удачного выступления перстень [см.: Jerkmann 1851: 114], поэтому он не мог не спорить с волной негативных публикаций о Российской империи. Однако это предположение кажется маловероятным, если учесть настроение Йермана в главе «Театр»: автор был обижен на пренебрежение, которое император и петербургская публика выказывали немецким артистам. Так, у немецкой труппы были плохие костюмы и декорации, Николай I почти не посещал их представления, в то время как итальянские и французские исполнители пользовались покровительством императора и любовью петербуржцев. Иными словами, изображение самой интимной, близкой лично Йерману сферы жизни Петербурга противоречит идее личных, искренних, биографически объясняемых симпатий автора к этому городу.

Возможно, эти симпатии имеют не личный, а, так сказать, классовый характер, и любовь Йермана к Петербургу имеет общие корни с другими источниками европейского русофильского дискурса этого времени. Однако, как мы уже писали в начале этой статьи, публичная защита России характерна скорее для аристократических слоев [см.: Заиченко 2004], к которым мемуарист в силу профессиональной принадлежности не относился.

Мы располагаем крайне ограниченным количеством сведений о жизни Йермана и не знаем ничего о его финансовом положении в конце 1840-х гг., когда он начал писать книгу. Возможно, он нуждался в средствах, и поэтому написал хвалебные очерки о России и Николае I, рассчитывая на денежное поощрение. Расчет этот в таком случае не был совсем безосновательным: заслужить гонорар за русофильское сочинение в это время пробовали многие литераторы, особенно желавшие обогатиться французы [см.: Мильчина 1995, Мильчина 2008б].

Также можно предположить, что «Неполитические картины из Санкт-Петербурга» представляют собой выполнение определенного заказа, то есть инициатива создания книги исходила не от автора. Йерману за мемуары могла заплатить одна из административных инстанций, курировавших публичный имидж России за рубежом, например III Отделение. Против этого варианта как будто говорят упоминания Кюстина, открытую полемику с которым российское правительство не поощряло [см.: Мильчина 2008а: 721], и восстания декабристов, упоминания которого также всячески старались избегать [см.: Мильчина 2008б: 241—246]. С другой стороны, мемуарист обращается к книге Кюстина всего один раз, а о 14 декабря пишет так убедительно и страстно, что ему это могли позволить или простить [см.: Jerrmann 1851: 132—140].

Йерман несомненно был знаком с некоторыми людьми, связанными с III отделением. Так, мемуарист сам рассказывает о контактах с Н. И. Гречем [см.: Jerrmann 1851: 56—57], не просто сотрудничавшим с III Отделением, но и лично занимавшимся подготовкой и публикацией за рубежом статей против критических сочинений в адрес России [см.: Рейтблат 2018]. Указать на

близкое общение с Гречем — определенный семиотический жест. Греч сам проболтался о своих связях с русским правительством. Информация об этом появилась во многих немецких газетах [см.: Лемке 1909: 142—152]. Написать о своей связи с Гречем было со стороны автора несколько неосторожно, поскольку подобная дружба бросает тень на непредвзятость и честность мнений, высказанных им в книге.

Вопрос о том, почему Йеррман написал настолько хвалебную книгу о России, и на какие образцы он опирался, нуждается в дальнейшем рассмотрении.

СОКРАЩЕНИЯ

Барт 2014 — *Барт Р.* Мифологии. М., 2014.

Заиченко 2004 — *Заиченко О. В.* Немецкая публицистика и формирование образа России в общественном мнении Германии в первой половине XIX века: дис. ... канд. ист. наук. М., 2004.

Кюстин 2008 — *Кюстин А. де.* Россия в 1839 году. СПб., 2008.

Лемке 1909 — *Лемке М. К.* Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. Изд. 2-е. СПб., 1909.

Мильчина 1995 — *Мильчина В. А.* И еще одна книга о России // Новое литературное обозрение. 1995. № 13. С. 285—290.

Мильчина 2008а — *Мильчина В. А.* Несколько слов о Маркизе де Кюстине, его книге и ее первых русских читателях // Мильчина В. А., Осповат А. Л. Комментарий к книге Астольфа де Кюстина «Россия в 1839 году». СПб., 2008.

Мильчина 2008б — *Мильчина В. А.* «Ту власть должны мы воспевать, что нам дает спокойно кушать»: Дево-Сен-Феликс и его «Николаида» // И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М., 2008. С. 235—248.

Рейтблат 2018 — *Рейтблат А. И.* Наблюдательный и Наблюдатель: Н. И. Греч и III отделение // Литературный факт. 2018. № 10. С. 108—164.

Сергей Халтурин (Москва)

Столетний юбилей русского театра в 1856 г.

Sergey Khalturin (Moscow)

The 100th Anniversary of Russian Theatre

Резюме. В статье рассказывается о столетнем юбилее русского театра, который отпраздновали в России в 1856 г. по инициативе Дирекции императорских театров Министерства императорского двора и с соизволения Александра II. Торжества использовались государственными органами для трансляции в общественное сознание идеи легитимности верховной власти. В качестве наглядной иллюстрации использовалась русская театральная история: Романовы изображались в праздничных текстах покровителями искусств. Государство учредило премию для литераторов, которая мотивировала их создавать пьесы для юбилейного спектакля. Был учрежден театально-литературный комитет, который отобрал пьесы, наиболее ясно выражающие угодную власти версию мифа об основании русского театра. Объявления о конкурсе пьес, критика на пьесы и репортажи из театров привлекли внимание общественности к юбилею. Появлялись газетные дискуссии об истории русского театра, публиковались статьи и отдельные издания в честь празднуемого события. В статье реконструируется логика государственных органов, которые организовали юбилей, авторов пьес, театально-литературного комитета и цензуры. актерского сообщества, которое отмечало свою годовщину параллельно с государственным празднованием.

Ключевые слова. Юбилей, театр, театально-литературный комитет, Дирекция императорских театров.

Abstract. The article deals with the 100th Anniversary of Russian theatre, which was celebrated in Russia in 1856. It was initiated

by Directorate of Imperial Theatres of the Imperial Court Ministry with the permission of Emperor Alexander II. The government broadcasted the idea of legitimacy of the current authorities through the festive events. The Russian theatre history illustrated the positive impact of the Romanovs on Russian performance art. The government established a literary prize, which motivated playwrights to create plays for the jubilee performance. In addition, it established the Theatrical Literary Committee, which had to choose those plays that sent the message appropriate for the Crown. Press drew attention of the society to the Theatrical Anniversary. In newspapers, there appeared discussions about the Russian theatre history, articles and books about the appearance of Russian theatre were published. The article tries to reconstruct the logics of government agencies, playwrights, Theatrical Literary Committee, censorship, and the actors' community, which celebrated its own jubilee in parallel with the official anniversary.

Keywords. Anniversary, theatre, Theatrical Literary Committee, Directorate of Imperial Theatres.

1.

30 августа 1856 г. исполнилось сто лет указу императрицы Елизаветы Петровны об основании русского театра. Круглая дата стала поводом для первого в России государственного театрального юбилея. В дальнейшем театральные юбилеи имперской России ориентировались на образец, который дал праздник 1856 г. В этой статье реконструируется логика построения юбилейного нарратива, которой руководствовались организаторы праздника, авторы юбилейных пьес, члены специально учрежденного театрально-литературного комитета, цензура, театральные критики.

Государственные юбилеи исторических событий и крупных институций — действенный инструмент трансляции в общественное сознание той версии мифа, которая выгодна власти. Механизм репрезентации мифа в общественном пространстве анализирует Р. Барт в статье «Миф сегодня» [см.: Барт 1994].

Миф в рамках структуралистской традиции — это сконструированное высказывание, особый знак, вторичная семиологическая система, означающим которой является знак другой, первичной семиологической системы. Создатель исторического мифа использует историческое событие, знак первичной семиологической системы, как означающее для вторичной семиологической системы — мифа. Целью мифа, считает Барт, является деполитизация и натурализация истории, т. е. представление исторического, становящегося, обусловленного как чего-то вечного, постоянного, естественного. Конкретное историческое содержание знака первичной системы выхолащивается, и остается только форма, служащая означающим для содержания мифа.

В России XIX в., как убедительно доказывает на материале государственных юбилеев К. Н. Цимбаев, главным концептом государственных юбилейных торжеств становится «пропаганда исторической легитимности верховной власти» [Цимбаев 2012: 475]. Утверждение Цимбаева справедливо и для рассматриваемого в этой статье события. В юбилее 1856 г. в качестве первичной семиологической системы и ее знаков выступают исторический нарратив об основании русского национального театра, складывающийся в историографических сочинениях, и события, изложенные в них. Эти знаки включаются во вторичную систему как означающее, означаемое которого — идея легитимности верховной власти.

Юбилей 1856 г. имеет черты государственных юбилеев, о которых пишет Цимбаев: он был организован по инициативе государственной власти и проведен государственными органами, участники получили денежное вознаграждение из казны, были подготовлены специальные издания. Однако театральный юбилей 1856 г. имел менее широкий размах, чем другие государственные юбилеи XIX в. Публичными мероприятиями стали только два спектакля, билеты на них начали продавать всего за несколько дней до представления, и принять участие в празднике смогли только немногие из желающих. Об участии горожан можно судить по описанной в репортажах реакции посетителей

и самого монарха свидетельствовало о государственной поддержке, которую получил праздник, и наглядно утверждало миф о покровительстве государя театру.

2.

Специально для конкурса был организован театрально-литературный комитет, орган, который должен был оценить пьесы, прежде чем тексты поступят в цензуру. В состав вошли председатель С. П. Жихарев, начальник репертуарной части императорских театров П. С. Федоров, а также А. В. Никитенко, А. А. Краевский, И. И. Лажечников, И. А. Гончаров, А. Н. Майков, А. Г. Ротчев [см.: Романова 2018]. Члены комитета оценивали не только художественное достоинство пьес, но и то, насколько присланные пьесы соответствуют поставленной конкурсом задаче.

Эстетическая слабость пьес, даже победивших, признавалась членами комитета¹, впоследствии это мнение разделили критики. Тем не менее, в протоколах заседаний зафиксировано, что удовлетворительные оценки комитета получили комедия В. А. Соллогуба «30 августа 1756 г.», пролог В. Р. Зотова «30 августа 1756 г.» и комедия Н. И. Куликова «Предрассудки против театра». При выборе между этими тремя пьесами комиссия присудила победу Соллогубу, впоследствии его произведение поставили в юбилейном спектакле. Пролог Зотова получил утешительный приз и также был поставлен на сцене вместе с комедией. Главным достоинством пьесы-победительницы в протоколе комитета признавалось то, что за основу был взят сюжет об указе Елизаветы, при этом исторические подробности и действующие лица были признаны «верно очерченными». Таким образом, при художественной неполноценности всех конкурсантов реша-

¹ «Я выбран в члены театрального комитета <...>. Комитет собирался раз шесть; прочитал двадцать четыре пьесы — одну другой слабее и, наконец, остановился на одной, которую и одобрил. По вскрытии пакета, в котором она заключалась, оказалось, что пьеса эта графа Соллогуба. К этому прибавили еще пролог [В. Р.] Зотова» [Никитенко 2005: 445]

ющим критерием, по которому отобрали пьесу-победительницу, было то, что она сообщала «верную» версию истории [см.: РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Ед. хр. 3261: 1—12 об.].

О пьесах, которые не прошли отбор, известно мало, поскольку большинство из них было возвращено авторам и в дальнейшем не публиковалось и не ставилось на сцене. Пьесы поступали на конкурс анонимно, поэтому в документах Комитета зафиксированы только их названия [см.: РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 15829: 5—5 об.]. В хранилищах АРАН, РГИА и СПбГТБ были обнаружены только 7 пьес из 18, не прошедших отбор. Установить автора удалось не во всех случаях.

Драматическое представление в двух действиях «30 августа 1856 г.» [см.: СПбГТБ. ОР и РК. I. 9. 6. 27] Н. Н. Воскобойникова рассказывает историю честного чиновника, который решается участвовать в театральном конкурсе по случаю юбилея русского театра, чтобы выиграть приз и таким образом не зависеть от взяток. Автор сочетает праздничную тему с актуальной в 1856 г. повесткой, эта пьеса может быть включена также в контекст обличительной драматургии [см.: Зубков, Федотов 2019]. Попытка соединить заведомо конфликтные (условно — государственную и оппозиционную) повестки — одна из причин творческой неудачи Воскобойникова. Комедия «В память столетия русского театра» [см.: Григорьев 1856; СПбГТБ ОР и РК I XXIII 3 VI] актера и драматурга П. И. Григорьева была написана до объявления конкурса и, вероятно, независимо от него. Тем не менее, сюжет и основные концепты пьесы идеально соответствуют юбилейному нарративу. О комедии будет подробнее рассказано ниже, в части, посвященной тому, как отмечали юбилей в актерском сообществе. «Предрассудки против театра и 30 августа 1756 г.» [см.: СПбГТБ ОР и РК I К 90] Н. И. Куликова, как и «Начало русского театра» [см.: Родиславский 1859] В. И. Родиславского, повествуют о событиях середины XVIII в. Однако если в пьесе Куликова появление театра однозначно трактуется как проявление монаршей воли, то Родиславский уделяет внимание фольклорным истокам русского театра. Первая пьеса получила одобрение комитета, вторая — нет.

Обе в дальнейшем публиковались и ставились в столичных театрах. В комедии «Столетие в лицах» [см.: Б. а. 1860; СПбФ АРАН. Ф. 2. Оп. 56. Ед. хр. 6: 2—46] И. Г. Кульжинского развернута фантазия о том, что было бы, если бы герои главных пьес русского репертуара оказались рядом. В ней действовали герои «Бригадира», «Недоросля», «Горя от ума» и «Ревизора». Через год пьеса, несколько измененная, безуспешно номинировалась на Уваровскую премию². Пролог «Сто лет. Сочинение для столетнего юбилея русского театра» [см.: СПбГТБ. ОР и РК I. XV. 2. 122] и «Луч помощи» [см.: СПбГТБ. ОР и РК I. 9. 6. 17] неизвестных авторов изображают столетнюю историю русского театра в аллегорических формах: театр в обоих случаях уподобляется человеку. Он взрослеет и развивается, приобщаясь к семье искусств.

3.

Юбилейный спектакль в честь столетия русского театра составили две пьесы, победившие в конкурсе. Комедия Соллогуба «30 августа 1756 г.» [см.: Соллогуб 1856; СПбГТБ. ОР и РК I VI 4 63] многими чертами напоминает водевиль Шаховского «Волков, или День рождения русского театра». По-видимому, текст Шаховского послужил источником для многих пьес³. В текстах Куликова, Родиславского, Григорьева, а позднее в комедии А. Н. Островского «Комик XVII столетия», которая была написана для театрального юбилея в 1872 г., сюжет имеет сходную структуру. Персонажи, среди которых выведены исторические лица, пытаются поставить театральное представление, но им мешают косные представители старшего поколения, считающие лицедейство недостойным занятием. В финале старшие меняют свой взгляд на театр и благослов-

² «Ездил поутру в город, был в редакции, отдал в Академию записку о пьесах, поступивших на соискание уваровской премии. Одна пьеса: “Столетие в лицах”, комедия, другая — драма “Донос при Петре I”. Обе ничтожные вещи» [Никитенко 2005: 29].

³ Подробнее о роли Шаховского и его водевиля в мифологизации русской театральной истории см.: [Иванов 2006].

сской сцене нужен сатирик, который будет обличать «гордых временщиков» и тех, кто

<...> весь свой век в набат бил про законы,
Но никогда их сам не исполнял
[Зотов 1856б: 204].

В прологе всячески подчеркивалось значение дома Романовых для русского театра. История велась от школьных театров Киева, причем отмечалось, что они появились в эпоху правления Михаила Федоровича, который был основателем династии. Автора не смутило, что Киев вошел в состав России только в 1654 г., через девять лет после смерти первого Романова, а в первой половине XVII в. находился под властью Речи Посполитой. В качестве предшественников регулярного русского театра также упоминались театр Алексея Михайловича и иностранные театры Петербурга и Москвы XVIII в., но подлинное основание русскому театру однозначно отсчитывалось от указа Елизаветы:

До той поры, пока императрица
Под свой покров театр не приняла,
Он прозябал
[Зотов 1856б : 202].

Кроме того, рассказывалось о пьесах Екатерины II, о покровительстве Павла I «Ябеде» Капниста, о служении театра патриотическому подъему во времена Отечественной войны 1812 г. и Александра I и бичевании пороков в мирное время при Николае I. Отмечалось счастливое совпадение юбилея театра с именинами Александра II и выражалась надежда на то, что театр будет и дальше существовать под покровительством монарха на благо государству. Государственную тему в постановке подчеркивает музыкальное сопровождение — увертюра В. М. Кажинского «из русских мотивов» и всеобщее исполнение гимна «Боже, царя храни».

Таким образом, пьесы, написанные на конкурс, представляют собой идеальное выражение официального мифа. Власть получает

должную роль как в комедии Соллогуба, так и в прологе Зотова. Причем если комедия требует для выражения идеи драматических средств, то пролог, написанный в форме диалога, проводит официальный концепт прямо. Это и требовалось условиями конкурса.

4.

Пресса обратила внимание на конкурс уже после первых объявлений от дирекции императорских театров. В начале июля возникла газетная полемика между бароном Е. Ф. Розеном и неизвестным автором «Санкт-Петербургских ведомостей». Барон в заметке [см.: Розен 1856] высказывал предположение о том, что Дирекция объявила конкурс не столько в честь театрального юбилея, сколько по случаю именин нового императора, и умолчала об истинном поводе только из деликатности. Розен утверждал, что история русского театра не может служить основанием для сюжета юбилейной пьесы, поскольку очень коротка и скудна на значимые события. Зато оборона Севастополя и подписание Парижского мирного договора, случившиеся за короткий отрезок царствования Александра II, напротив, могут стать хорошим материалом для пьесы в честь именин императора. Розену возражал автор фельетона «Санкт-Петербургских ведомостей» [см.: Б. а. 1856а]. В заметке он перечислил длинный ряд драматургов и актеров, которые могли бы стать героями пьесы, и изложил несколько исторических анекдотов, которые могли бы лечь в основу сюжета. Полемика об истории русского театра возникает вокруг вопроса о его значимости, однако не ставит вопрос о дате его возникновения и о роли монархической власти в этом событии, которая кажется очевидной.

В связи с юбилеем появились исторические исследования, посвященные истории русского театра. С сентября по декабрь В. Я. Стоюнин публиковал в «Музыкальном и театральном вестнике» биографию А. П. Сумарокова [см.: Стоюнин 1856а], одного из центральных персонажей юбилея, а затем издал ее отдельной книгой [см.: Стоюнин 1856б]. Также специально по случаю праздника «Санкт-Петербургские ведомости» и «Московские ведомости»

планировали выпустить очерки по истории русского театра. Однако затея «Московских ведомостей» не удалась: статья, которую должен был написать Н. С. Тихонравов, так и не вышла в печать. В «Санкт-Петербургских ведомостях» появилась статья [см.: Петров 1856] В. П. Петрова, в которой рассказывалось о предыстории русского театра. Судя по заглавию «статья первая», она должна была начать серию публикаций, однако этого не произошло.

После спектаклей появились отзывы на юбилейные пьесы. Первой отозвалась на представление петербургская «Северная пчела». 7 декабря, на следующий день после премьеры, появилась заметка [см.: Зотов 1856в] Р. М. Зотова¹, отца В. Р. Зотова. По мнению критика, изобразить столетнюю историю театра в одной пьесе было невозможно: хотя автор и воплотил эту идею, ему пришлось пожертвовать формой пьесы и создать пролог. Обе пьесы, однако, считает критик, «очень хороши» [см.: Зотов 1856в].

Другие критики отзывались о художественной ценности пьес более сдержанно. В качестве извинительных обстоятельств они называли краткость срока, отведенного на написание текстов, и сам жанр пьесы на случай, который не предполагает высокого художественного качества, поскольку такие сочинения призваны только напомнить зрителю об исторических событиях и создать праздничное настроение [см.: П. Б. 1856]. Пьесы назывались пригодными только с учетом этих двух условий. Наиболее официальный отзыв на спектакль появился в «Санкт-Петербургских ведомостях» [см.: Б. а. 1856б]. Обозреватель отметил положительную реакцию публики, особенно на те картины, которые «задели за живое патриотическую струну»: характеристики Грибоедова и Гоголя, последние стихи, в которых олицетворенная Драма желала многолетия Александру II, и всеобщее исполнение гимна. Другие критические отзывы на спектакль и публикации пьес становились поводом для собственных размышлений критиков об истории русского театра, и размышления не всегда совпадали с версией мифа, навязываемой властью.

¹ В дальнейшем в статье с инициалами упоминается Р. М. Зотов, без инициалов — В. Р. Зотов

Критик «Русского инвалида» в связи с юбилеем размышляет о том, что русский театр за сто лет прошел путь от небытия до заведения общеевропейского уровня: театр, «основанный Волковым в кожевенном сарае купца Полушкина на берегу Волги», теперь располагается в прекрасных зданиях в обеих столицах и в провинции, — отсылает автор заметки к водевилю Шаховского [см.: Москвич 1856]. Сходные соображения высказывает [см.: Б. а. 1856в] анонимный критик «Санкт-Петербургских ведомостей». Перечисление актеров и драматургов в прологе Зотова, по мнению автора обзора, доказывает, что русский театр за сто лет сравнялся с главнейшими театральными культурами Европы. В интерпретации этих критиков события столетней истории русского театра служат доказательством прежде всего культурного развития России. Роль монарха при этом не артикулируется, а отсылки к Шаховскому и размышления о народном характере русского театра подводят к отличному от официального прочтению русской театральной истории, где на первый план выходит не монархическая инициатива, а естественное желание народа.

Подробный разбор [см.: Шпилевский 1856] театрального представления написал для «Музыкального и театрального вестника» П. М. Шпилевский. В заметке он рассуждает о новом направлении отечественной драматургии, которое зарождается на глазах современников и требует более достоверного изображения действительности. Столетие становится рубежом при переходе от старого театра к новому. Кроме того, большую часть статьи критик посвящает рассуждению о Гоголе. Шпилевский, известный белорусский культурный деятель, видит закономерность в том, что последний крупный русский драматург — выходец из Украины, родины первых русских театральных представлений, которая, как и Беларусь, в XVII в. входила в состав Речи Посполитой. В нарративе, который конструирует Шпилевский, в отличие от официального мифа, озабоченным становится идея важности западной окраины Российской империи для культуры страны.

5.

Параллельно с государственным юбилеем свой праздник отмечало театральное сообщество. Комедия актера П. И. Григорьева-Первого «В память столетия русского театра» была написана раньше учреждения конкурса и независимо от него. Сюжет этой пьесы, как других юбилейных, напоминает фабулу водевиля Шаховского, но акцент переносится с ярославских событий на столичные. Третье действие комедии, подобно прологу Зотова, составляют хвалебные стихи в честь деятелей русской сцены от Сумарокова до Гоголя. Также отмечается совпадение столетия театра с именинами Александра II.

Пьеса получила исключительно отрицательные отзывы. Критика касалась как художественной составляющей текста, так и изображения исторических фактов. Так, Стоюнин [см.: Стоюнин 1856в], автор вышедшей в том же году биографии Сумарокова, по большей части укорял текст Григорьева за несоответствие исторической действительности. Критик «Санкт-Петербургских ведомостей» прямо заявлял [см.: Б. а. 1856г], что пьеса Григорьева «нуль» как в плане художественном, так и в плане историческом. Более снисходителен был критик «Русского инвалида», вероятно, Я. Н. Турунов [см.: Я. Т. 1856]. Он обращал внимание на то, что сочинение Григорьева имеет жанровый подзаголовок «драматическое представление» и не претендует на высокий уровень.

Комедия Григорьева единогласно была признана неудовлетворительной с художественной точки зрения. Как и авторы пьес, победивших в конкурсе, он воспроизвел в комедии официальный вариант мифа об основании театра в 1756 г., где важную роль играла монархическая власть. Тот же самый вариант мифа транслировался и в камерных, неофициальных праздниках, которые устраивали артистические сообщества столиц.

Праздник петербургских актеров состоялся 30 августа, в годовщину подписания указа Елизаветы Петровны, после торжественного спектакля. «Санкт-Петербургские ведомости» общали [см.: Б. а. 1856д] о «семейном вечере», который устроили

актеры петербургской труппы. Газета изображает этот праздник как прежде всего тезоименитство императора, совпавшее с театральным юбилеем. Отмечалось, что это было закрытое мероприятие. Из приглашенных старых актеров никто не смог прийти, но актер Г. И. Жебелев прислал на имя Григорьева письмо, в котором поблагодарил коллег, пригласивших его на вечер. В тексте письма, который цитирует газета, собрание называется «юбилейным», т. е. акцентируется связь с юбилеем театра, а не с именинами царя. Однако уверение Жебелева о молитвах «за Дом Царя и ваше всех благоденствие», а также перечень тостов, которые поднимали актеры, — за царя, императорский дом, императорский театр, начальников, прошлых и ныне здравствующих коллег, — говорит о том, что две повестки действительно совмещались в камерном празднике петербургской труппы.

После постановки юбилейной пьесы 6 декабря состоялось частное празднование актеров московской труппы, о котором сообщили корреспонденты «Московских ведомостей» [см.: N 1856] и «Русского инвалида» [см.: Москвич 1856]. Причем если корреспондент первой газеты ограничился указанием на то, что праздник проходил совершенно без посторонних лиц, то автор заметки из второй, видимо, присутствовавший на торжестве, подробно описал, что там происходило. Поднимались тосты за здоровье Александра II, «Августейшего покровителя искусств», в память Елизаветы, «основательницы русского театра», Николая I, «даровавшего артистам их теперешние права», Волкова и других артистов русской сцены, потом за здоровье министра императорского двора, директора императорских театров и управляющего московским театром. Актер и писатель Д. Т. Ленский прочитал стихотворение собственного сочинения, где он обращался к тени Волкова от лица театрального сообщества, винился в том, что современные актеры многим недостойны памяти основателя театра, и просил призрак научить ценить таланты друг друга, помогать друг другу, избавиться от зависти и гордости, трудиться и стараться быть в согласии друг с другом.

Чтоб мы могли сказать: присутствуй с нами, Волков,
Достойны мы тебя!
[Москвич 1856].

Так он завершает свое стихотворение. По свидетельству автора заметки, стихи нашли сочувствие среди артистов. Таким образом, актерское сообщество воспринимало официальный миф о покровительстве монарха театру и ретранслировало его в своих автономных торжествах.

6.

Нарратив о столетней истории русского театра, по Барту, можно истолковать как риторическую фигуру «квантитации качества»: пока шла оживленная дискуссия о качестве русского репертуара, сложившегося к 1856 г., и его источников, его древнее происхождение не вызывало сомнений. Этим же можно объяснить и скорое присвоение государством, казалось бы, полемизирующих с официальным нарративом версий театральной истории, которые говорили о появлении театра при дворе Алексея Михайловича. Уже в 1857 г., через год после столетия указа Елизаветы, Петров от имени Дирекции императорских театров заказывает актеру И. С. Носову описание истории русского театра. При этом выход издания планируется приурочить уже к двухсотлетию юбилею, который планируется в 1861 г., по случаю годовщины первого представления при дворе Алексея Михайловича [см.: РГИА. Ф. 497. Оп. 18. Ед. хр. 115.: 10—13]. Функция двора и правящей династии сохранялась, а значимость события увеличивалась благодаря «состариванию» театральной истории. При учете этого обстоятельства факт празднования в 1872 г. уже двухсотлетнего юбилея не вызывает удивления. Первый государственный театральный юбилей в России, как уже отмечалось, становится образцом, по которому в дальнейшем строятся подобные праздники.

История юбилея 1856 г. также показывает, как попытка государственных институтов эксплуатировать исторический

миф приводит не только к укреплению желательной для власти версии, но и, напротив, актуализирует и интенсифицирует дискуссию об альтернативных версиях. Провластная версия мифа содержит концепт, поддерживающий существующую власть и использующий для иллюстрации ее благотворного воздействия на театр рассказ об исторических событиях. В случае юбилея 1856 г. главной идеей государственного праздника становится покровительство монархии русскому театру. Эта идея проводится с помощью объявлений в газетах, работы государственных органов, в том числе театрально-литературного комитета и цензуры, литературной премии. Параллельные версии мифа складываются в прессе при обсуждении инициированного властью праздника. В дальнейшем власть может не поддержать эти версии или поддержать их и присвоить себе. В случае с театральными юбилеями это происходит вплоть до начала XX в. и падения Российской империи.

СОКРАЩЕНИЯ

Б. а. 1856а — Б. а. Фельетон. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. № 165 (22 июля).

Б. а. 1856б — Б. а. Внутренние известия // Санкт-Петербургские ведомости. № 276 (16 декабря).

Б. а. 1856в — Б. а. 30 августа 1856 г. Столетний юбилей русского театра. Драматический пролог г. Зотова // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. № 271 (11 декабря).

Б. а. 1856г — Б. а. Русская литература // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. № 235 (23 октября).

Б. а. 1856д — Б. а. Без названия // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. № 192 (1 сентября).

Б. а. 1860 — Столетие в лицах // Русская правда. Киев. 1860. С. 109—151.

Барт 1994 — *Барт Р.* Миф сегодня // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 72—130.

ского театра, и Театрально-литературном комитете // Русская литература. 2018. № 2. С. 171—194.

Соллогуб 1856 — *Соллогуб В. А.* 30 августа 1756. Библиотека для чтения. 1856. Кн. 12. С. 1—60.

СПбГТБ ОР и РК — Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека. Отдел рукописей и редкой книги.

СПбФ АРАН — Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук.

Стоюнин 1856а — *Стоюнин В. Я.* Александр Петрович Сумароков. Музыкальный и театральный вестник. 1856. №№ 36—46.

Стоюнин 1856б — *Стоюнин В. Я.* Александр Петрович Сумароков. СПб., 1856.

Стоюнин 1856в — В. С. Критические заметки // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 42 (21 октября).

Цимбаев 2012 — *Цимбаев К. Н.* Реконструкция прошлого и конструирование будущего в России XIX века: опыт использования исторических юбилеев в политических целях // Историческая культура императорской России. Формирование представлений о прошлом. М., 2012. С. 475—499.

Шпилевский 1856 — *Шпилевский П.* Большой театр // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 50 (16 декабря).

Я. Т. 1856 — *Я. Т.* «В память столетия русского театра» // Русский инвалид. 1856. № 247 (11 ноября).

Н 1856 — Н. Внутренние известия // Московские ведомости. 1856. № 147 (8 декабря).

Сведения об авторе: Сергей Дмитриевич Халтурин, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова / Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», студент; Москва, Россия; e-mail: calturins@gmail.com

About the author: Sergey D. Khalturin, Lomonosov Moscow State University / National Research University Higher School of Economics, student; Moscow, Russia; e-mail: calturins@gmail.com

Аполлинария Острожкова (Москва)

**«Весенняя гроза» Ф. И. Тютчева
в школьном каноне второй
половины XIX — начала XX века**

Apollinarija Ostrozhkova (Moscow)

***The Spring Storm by F. Tyutchev in the Russian
Literary Canon of the 19th and the Early 20th cc.***

Резюме. В работе рассматривается процесс канонизации «Весенней грозы» на материале русской хрестоматии второй половины XIX — начала XX вв. Статья написана в рамках институциональной теории канона Дж. Гиллори и посвящена анализу образовательных задач, которым отвечало включение «Весенней грозы» в школьные хрестоматии. В статье уточняется, что «Весенняя гроза» печаталась в хрестоматиях в двух вариантах: не только в известном многим варианте с усеченной последней строфой, но также и с исправлением существительного «нити» на «нивы», сделанном поверх укороченного текста. В ходе исследования был установлен источник правки, а также объяснены причины, по которым этот вариант стихотворения был наиболее популярен у составителей хрестоматий. Успех исправленного текста связывается с процессом создания нового внесловного типа школы, последовавшего за крестьянской реформой 1861 г.

Ключевые слова. Тютчев, русский литературный канон XIX века, образовательный капитал, русская педагогика, крестьянская реформа.

Abstract. The paper deals with the canonization of the Fedor Tyutchev's poem *The Spring Storm* in Russian school chrestomathies during the second half of the 19th century and the early 20th century. The author uses John Guillory's methodology to describe the educational tasks which had been imposed on the poem by Russian educators. It was found that two variations of *The Spring Storm* had

been printed in the chrestomathies simultaneously: the first one without the last verse and the second one with a replacement of the noun 'нити' with the noun 'нивы', which was made in addition to the abridgement. The study investigates the source of the replacement and explains the reasons why the second variation of the Tyutchev's poem was popular among the compilers of the chrestomathies over the course of fifty years. Success of the edited text is colligated with a creation of a new school system of all social classes, which had followed the Emancipation Reform of 1861.

Keywords. Tyutchev, Russian literary canon of the 19th century, educational capital, Russian pedagogy, Emancipation Reform of 1861.

Первоначальная редакция стихотворения Ф. И. Тютчева «Весенняя гроза» (далее — ВГ) была написана в 1829 г. (далее — ВГ1). Этот текст, состоящий из трех строф, часто воспринимается как черновая версия основной редакции стихотворения¹, составленной в начале 1850-х гг. (далее — ВГ2). Перерабатывая ВГ, Тютчев увеличил стихотворение на одну строфу и дополнил текст лексикой, связывающей мифологическую строфу со всем остальным текстом. Текст ВГ2 был впервые напечатан в 1854 г. в сборнике, подготовленном редакцией «Современника». В дальнейшем ВГ из издания в издание перепечатывалась в редакции ВГ2. Тексты Тютчева включались как в официальные собрания сочинений, так и в сборники, ориентированные на массового читателя. Последние включали наиболее выдающиеся, с точки зрения составителей, произведения сразу нескольких авторов. Однако существовала еще одна сфера распространения художественных текстов — хрестоматии, предназначенные для школьных занятий.

Тексты, попавшие в учебные книги для чтения, функционируют в литературном поле [см.: Бурдые 2000] иначе, чем тексты,

¹ Примеры такого отношения к ВГ1 в исследовательской литературе встречаются в работах К. В. Пигарева [см.: Пигарев 1962] и И. С. Вахроса [см.: Вахрос 1966]. Ряд наблюдений к проблеме взаимоотношения редакций 1829 г. и 1854 г. высказан в статье Ю. Н. Чумакова [см.: Чумаков: 2008].

дворянского и народного быта центральной полосы России до рассказа об условиях жизни и характере «азиатских» подданных. Большая часть опубликованных в сборнике «пейзажных» стихотворений Тютчева изображает не типично русскую картину природы, а максимально обобщенный пейзаж и природные явления, узнаваемые абсолютно всеми: утренний туман после ночной грозы, дневная жара, гроза, приход весны. Несмотря на то что идеология движения «малой родины» начинает зарождаться только в 1870-х гг. [см.: Тольц 2013: 70], конец 1850-х — начало 1860-х гг. отмечены ростом представления о необходимости сформировать общероссийскую идентичность у разных социальных и этнических слоев населения. Идея культурной интеграции реализовывалась через осознание подданными Российской империи общности традиций и национального прошлого, которые формировались региональными обычаями и историей [см.: Тольц 2013: 70—71]. Произведения, вошедшие в сборник 1860 г., создают единый образ Российской империи, включающий опыт всех подданных. В рамках этого сборника различия народов, населявших Российскую Империю, нивелировались не только благодаря общим историческим условиям — Крымской войне, но и благодаря универсальному пространству, образ которого транслировался через описание состояний природы.

Сборники стихотворений, адресованные широкой аудитории разных возрастов, — основная сфера распространения текста ВГ2 [см.: Сборник 1860: 106, Сборник 1867: 635—636, Гербель 1873: 349], в то время как варианты ВГ3 и ВГ3 (нивы) печатались либо в хрестоматиях и книгах, предназначенных строго для детей (см. Приложение 1 к настоящей статье), либо в сборниках «для народного чтения». ВГ, как правило, входила в хрестоматии для младших классов среднеучебных заведений. Этим объясняется усечение последней строфы: она была непонятна учащимся, не знакомым с античной темой, которая в программу не входила.

Первое вхождение ВГ в школьную хрестоматию датируется 1860 г. Стихотворение печатается в разделе «Мировые явления» в «Книге для чтения и практических упражнений в русском языке», составленной Паульсоном [см.: Паульсон 1860: 276].

должно было выполнить главную задачу, стоявшую перед российским образованием 1860-х гг. — сформировать ценностную систему, способствовавшую укреплению внесословного общества. По одним и тем же хрестоматиям могли обучаться как дворянские, так и крестьянские дети. Следовательно, язык содержащихся в них текстов, с одной стороны, интуитивно должен был быть знаком представителям обоих сословий, а с другой — наделять их общим понятийным аппаратом.

ВГ была канонизирована педагогами 1860-х гг., увидевшими в стихотворении особенности поэтики (отождествление читателя с лирическим героем и обобщенное изображение природы), которые обеспечивали мгновенное запоминание первого стиха. Исправление «нити» — «нивы» облегчало восприятие стихотворения маленькими детьми и вносило оттенок «русскости», игравший значительную роль в создании внесословного общества и формировании единой национальной идентичности. Выполнив свою задачу, вариант ВГЗ (нивы) постепенно был вытеснен из хрестоматий редакцией ВГЗ, сохранившей функцию воспитания в учениках «чувства природы», поддерживающего «русское национальное самосознание».

Приложение 1

«Весенняя гроза» в хрестоматиях (1860-е—1917 гг.)³

Хрестоматии	ВГЗ (нивы)	ВГЗ	ВГ2
Паульсон И. И. Книга для чтения и практических упражнений в русском языке.	1860—1915		
Ушинский К. Д. Детский мир и хрестоматия.	1861—1915		
Ушинский К. Д. Родное слово для детей младшего возраста. Год второй. Вторая после азбуки книга для чтения.	1864—1916		

³ Выходные данные указанных хрестоматий [см.: Вдовин, Сенькина 2013].

«Весенняя гроза» Ф. И. Тютчева в школьном каноне

Стоюнин В. Я. Классная русская хрестоматия для младших классов среднеучебных заведений.		1876—1899	
Цветков А. А. Образцы новой русской словесности. Для средних учебных заведений. III отдел. Период Пушкинский.	1881—1884		
Козьмин К. А. Русская хрестоматия. Для городских и уездных училищ. Курс II.	1881—1912		
Козьмин К. А. Русская хрестоматия. Для городских и уездных училищ. Курс II.		1914, 1917	
Соколов В. А. Родная речь. Русская хрестоматия. Для средних учебных заведений. Ч. I.	1888—1918		
Иманаев М. Учебник русского языка для татарских школ, медресе и мектеб (букварь, хрестоматия и грамматические упражнения).	1895—1925		
Поливанов Л. И. Русская хрестоматия для двух первых классов средних учебных заведений. Ч. 1.		1903—1918	
Сатаров В. Н., Топоров А. Родная Нива. Вторая книга для классного чтения в народных училищах.	1903—1904		
Кирпичникова Е. А. Новая книга для чтения: Хрестоматия для подготовительных классов.	1903—1908		
Быстров М. Ф. Учебная хрестоматия к курсу истории новейшей русской литературы. Курс старших классов гимназий и реальных училищ.			1904

СОКРАЩЕНИЯ

Быстров 1904 — Учебная хрестоматия к курсу истории новейшей русской литературы / Сост. М. Быстров. СПб., 1904.

Вахрос 1966 — *Вахрос И. С.* Весенняя гроза // Вахрос И.С. Поэзия Тютчева. Природа в лирике Тютчева. Хельсинки, 1966. С. 1—9.

Вдовин, Сенькина 2013 — Приложение 1. Список хрестоматий и книг для чтения, изданных на территории Российской империи и вошедших в базу данных «Русская литература в школе» (1805—1912) / Сост. А. В. Вдовин, А. А. Сенькина // Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX века и поэтический канон. Тарту, 2013. С. 302—309.

Гербель 1873 — Русские поэты в биографиях и образцах / Сост. Н. В. Гербель. СПб., 1873.

Душечкина 1999 — *Душечкина Е. В.* О судьбе «поэтической климатологии» Тютчева // *Studia metrica et poetica*. Сборник статей памяти П. А. Руднева. СПб., 1999. С. 287—295.

Журнал МНП 1905 — Журнал Министерства Народного Просвещения. 1905. Ч. CCCLX. С. 42.

Козьмин 1892 — *Козьмин К. А.* Логико-стилистические разборы образцов прозы и поэзии. М., 1892.

Лифшиц-Лосев 1978 — *Лифшиц-Лосев Л. В.* «Весенняя гроза» Тютчева как программное стихотворение // *Russian language journal*. 1978. Vol. 32. Part III. 1978. С. 77—81.

Макеев, Герасимова 2013 — *Макеев М. С., Герасимова К. А.* Стихотворение Н. А. Некрасова «Школьник» и проблема «демократизации» канона в русской школе 1860-х годов // Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон. Тарту, 2013. С. 188—202.

Паульсон 1860 — *Паульсон И. И.* Книга для чтения и практических упражнений в русском языке. СПб., 1860.

Пигарев 1962 — *Пигарев К. В.* Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962.

Поливанов 1872 — *Поливанов Л. И.* Русская хрестоматия. Ч. 1. М., 1872.

Марина Булахова (Москва)

**Судебная ошибка в романе Л. Н. Толстого
«Воскресение» и проблема постановки
вопросов перед присяжными заседателями
в судебной системе Российской империи**

Marina Bulakhova (Moscow)

**Judicial Error in Leo Tolstoy's Novel
Resurrection and the Problem of Raising Issues
before the Jury in the Judicial System of the
Russian Empire**

Резюме. Статья посвящена историко-правовой природе формальной ошибки в изложении вердикта суда присяжных, в силу которой героиня романа Л. Н. Толстого «Воскресение» Катюша Маслова была признана виновной в совершении убийства. Известный судебный деятель Н. В. Давыдов, консультировавший Толстого в ходе написания романа, находил это обстоятельство несколько натянутым и ненужным, полагая, что «не был бы невероятен» и просто обвинительный приговор, однако Толстой решительно отказался его переделывать. В статье предлагается объяснение возможной мотивации писателя: подобная формальная ошибка была возможна и в действительности, поскольку постановка вопросов перед присяжными заседателями представляла собой процессуальную проблему, которая дебатировалась в юридической литературе и законодательных комиссиях. Правоведы понимали, что вердикт присяжных может очень сильно зависеть от того, сколько вопросов (один или три) будет задано, и будут ли они сформулированы через понятие «вины». Автор статьи полагает, что этот недочет уголовно-процессуального законодательства был известен писателю и использован им осознанно с целью продемонстрировать, что даже самый прогрессивный институт

в судебной системе, построенный на милосердии и справедливости частных людей, суд присяжных, будет функционировать искаженно под влиянием суда коронного (государственного).

Ключевые слова. Роман «Воскресение», литература и право, правосудие в литературе, общественно-политические взгляды Л. Н. Толстого

Abstract. The article focuses on the historical and legal nature of jury's formal error that led to Katusha Maslova's, the character of Leo Tolstoy's novel *Resurrection*, conviction for murder. A famous judicial figure N. V. Davydov, whom Tolstoy consulted during his writing of the novel, found this circumstance to be unnecessary and a bit of stretch. He believed that a usual conviction without any errors “wouldn't be improbable”. But Tolstoy flatly refused to rewrite the episode. In this article we provide an explanation to the writer's potential motivation: such formal error was possible in reality, since raising issues before the jury was a procedural problem, which was discussed in the legal literature and in the legislative commissions. Legal experts understood that the jury's verdict may very well depend upon how many questions (one or three) were raised and if they were formulated via the concept of “guilt”. The author of the article assumes that the writer was familiar with this deficiency of criminal procedural law and used it consciously with a view to demonstrate that even the most progressive institution of judicial system built on mercy and fairness of individuals — Assize Court — will be misrepresented under the influence of the Crown Court.

Keywords. Resurrection, literature and law, judgment in literature, social and political opinion of L. Tolstoy

Роман «Воскресение» Л. Н. Толстого неоднократно привлекал внимание исследователей. Анализировались история, рассказанная известным судебным деятелем и литератором А. Ф. Кони [Толстой 1935: 329—330], и творческая эволюция романа от

1) Виновен ли крестьянин села Борков, Крапивенского уезда Симон Петров Картинкин, тридцати трех лет, в том, что 17-го января 188* года в городе N., замыслив лишить жизни купца Смелькова, с целью ограбления его, по соглашению с другими лицами, дал ему в коньяке яду, отчего и последовала смерть Смелькова, и похитил у него деньгами около двух тысяч пятисот рублей и брильянтовый перстень? <...> 3) Виновна ли в преступлении, описанном в первом вопросе, мещанка Екатерина Михайлова Маслова, двадцати, семи лет? [Толстой 1936: 79—80].

После споров и колебаний присяжные были склонны пожалеть и оправдать Катюшу, однако ответили: «Признаем виновной без умысла ограбления, и имущества не похищала <...> и заслуживает снисхождения» [Толстой 1936: 82]. Никто из присяжных не заметил очевидного логического противоречия в этой формулировке до оглашения вердикта, и получилось, к удивлению судей и председателя, что, по мнению присяжных, Маслова будто бы виновна в убийстве, которое совершила безо всякого мотива. Но суд отказался отменить абсурдное решение присяжных, потому что «и так газеты говорят, что присяжные оправдывают преступников; что же заговорят, когда суд оправдает» [Толстой 1936: 84], и приговорил Маслову к четырем годам каторги с лишением всех прав состояния.

Эта сцена имеет прямое отношение к теме, которая неоднократно дебатировалась в юридической литературе и в законодательных комиссиях того времени, — к проблеме постановки вопросов перед присяжными заседателями.

Деятельность присяжных регулировалась Уставом уголовного производства 1864 г. (далее — УУС). По общему правилу, вопрос к присяжным был один и звучал так: «Виновен ли подсудимый в совершении вменяемого ему деяния?». Однако ст. 754 Устава уголовного судопроизводства гласит: «Вопросы о том, совершилось ли событие преступления, было ли оно деянием подсудимого и должно ли оно быть вменено ему в вину, соединяются в один совокупный вопрос о виновности подсудимого, *когда никем не возбуждено сомнения* (курсив наш. — М. Б.) ни в том, что событие преступления действительно совершилось, ни в том, что оно долж-

но быть вменено подсудимому в вину, если признано будет его деянием. В случае какого-либо сомнения по которому-либо из сих вопросов они должны быть поставлены отдельно» [УУС: 261]. Иными словами, закон предусматривает возможность разбиения вопроса о виновности на три составные части. Именно это необходимо было сделать в деле Масловой — поставить три отдельных вопроса, которые звучали бы примерно следующим образом: «Имело ли место событие?», «Является ли событие деянием Масловой?» и «Может ли деяние быть вменено в вину Масловой? / Виновна ли Маслова?» Ответы присяжных, желающих вынести оправдательный вердикт, были бы «Да», «Да» и «Нет» соответственно.

Проблема в том, что *необходимого сомнения* никем из участников процесса не было возбуждено. Все, кто мог ходатайствовать о разделении на три вопроса, либо не знали, либо забыли о такой возможности. Толстой изображает, как присяжные пытались сами мысленно разъять роль Масловой в убийстве на составные части, но не смогли корректно совместить разрозненные решения воедино и лишь запутались².

Прокомментируем эту сцену в связи с реалиями уголовного судопроизводства в Российской империи конца XIX в. Существование серьезной проблемы в практике постановки вопросов присяжным заседателям признавал сам законодатель в комментариях к УУС:

<...> с одной стороны дробление вопросов для последовательного разбора рассматриваемого дела затрудняет присяжных, приводит их к сбивчивым или несогласным между собой ответам и даже может дать в выводе не то, что хотели сказать присяжные, с другой стороны сжатие всего дела в один вопрос, виноват или не виноват, может в некоторых случаях иметь последствием признание подсудимого виновным в таком преступлении, которого событие или вменяемость сомнительны, а несомненно только то, что предполагаемое преступление, если оно действительно совершилось, было деянием подсудимого [УУС: 261].

² «<...> горячий заступник ее (Масловой. — М. Б.), купец, сказал, что надо признать ее невиновной, так как ей незачем было отравлять его. Старшина же сказал, что нельзя признать ее невиновной, так как она сама созналась, что дала порошок. — Дала, но думала, что это опиум, — сказал купец» [Толстой 1936: 82].

Марина Булахова (Москва)

Толстой 1936 — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. в 90 т. Т. 32. М., 1936.

Толстой 1956 — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. в 90 т. Т. 39. М., 1956.

УУС — Устав уголовного судопроизводства // Судебные уставы 1864 г., с изложением рассуждений, на коих они основаны. Часть вторая. СПб., 1866.

Шатров 1901 — *Шатров Г. И.* Разделение главного вопроса на суде с участием присяжных заседателей с точки зрения учения о компетенции жюри: статья 754 устава уголовного судопроизводства; статья 732 проекта уголовного судопроизводства // Право. 1901. С. 1466—1475.

Сведения об авторе: Марина Сергеевна Булахова, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, бакалавр; Москва, Россия; e-mail: marina-bulakhova@mail.ru

About the author: Marina S. Bulakhova, Lomonosov Moscow State University, bachelor; Moscow, Russia; e-mail: marina-bulakhova@mail.ru

Михаил Иткин (Москва)

От «дурного общества» к «Детям подземелья»: Как В. Г. Короленко стал детским писателем

Mikhail Itkin (Moscow)

Off “Bad Company” to *Children of the Vaults*: How V. G. Korolenko Became a Children’s Writer

Резюме. «Дети подземелья» — сокращенный вариант повести «В дурном обществе» (1885), который, в отличие от оригинала, успешно канонизировался в школьной среде и стал наиболее хрестоматийным текстом В. Г. Короленко. В статье сравниваются тексты оригинала повести и ее двух ключевых сокращенных версий — дореволюционной (1886) и советской, выполненной в 1948 г. дочерью писателя Н. В. Короленко-Ляхович. Выделение утраченных при переделке смыслов и коннотаций приводит к выводу, что дореволюционная редакция «Детей подземелья» отличается от советской. В дореволюционном варианте редуцируются сложная готическая топка и социальная проблематика, исчезает сам феномен «дурного общества», и акцент переносится с «проблематических натур» на детей и историю их общения. В советском сокращении с опорой на оригинал («В дурном обществе») восстанавливаются некоторые образы, характеристики, реплики и эпизоды, которые становятся идеологическими маркерами. Сюжет «Детей подземелья» ассимилируется с чертами советской детской прозы, изображающей взросление ребенка через совершаемые им нравственные подвиги. С момента закрепления в советских школьных программах «Дети подземелья» обретают новое прочтение, трансформируясь в своего рода пионерское руководство для подражания. Можно также утверждать, что, создавая советскую редакцию «Детей подземелья», Короленко-Ляхович способствовала восстановлению литературной репутации своего отца, поколебленной его критикой

вые опубликована в октябре 1885 г. в журнале «Русская мысль» (далее — *Короленко 1885*). Довольно скоро, уже в феврале 1886 г., в детском журнале «Родник» вышел сокращенный вариант повести с названием «Дети подземелья» (далее — *Короленко 1886*). Оба варианта продолжали переиздаваться параллельно на протяжении всего XX в., но именно «Дети подземелья» закрепились в школьных программах и не исчезают оттуда до сих пор. Сосуществование двух разновидностей одного сюжета предрекло их некоторое соперничество по вхождению в русский литературный канон, а также привело к изменению статуса самого Короленко в каноне. Изначально считавшийся серьезным литератором, который «детским писателем сделался случайно» [Саввин 1923: 166], Короленко постепенно стал восприниматься только как автор детских рассказов, содержащих общечеловеческие ценности. История наиболее известного текста Короленко, написанного для детей, прояснит причины этой статусной модуляции от писателя-народника до автора книг для среднего школьного возраста.

Текст «В дурном обществе» всегда печатался по *Короленко 1885*, т. е. почти не претерпел изменений при многократной перепечатке¹. Принципиально иная ситуация сложилась с вариантом «Дети подземелья». После публикации в журнале «Родник» сокращенная версия переиздавалась с незначительными корректировками, пока в 1948 г. не вышла новая редакция «Детей подземелья», подготовленная дочерью автора Н. В. Короленко-Ляхович (1888—1950). Эта редакция больше «родниковской» по объему и в целом в существенно большей степени опирается на оригинал *Короленко 1885* — не только стилистически, но и содержательно. В итоге вариант *Короленко 1948* стал канонической версией «Детей подземелья», многократно печатался во второй половине XX в. и переиздается по сей день.

Переработка текста «В дурном обществе» в «Дети подземелья»

¹ Единственное исключение — абзац в главе «Кукла» о переживаниях героя во время беседы Тыбурция и судьи, добавленный Короленко при восьмом переиздании в *Короленко 1914*. Позднее он будет восстановлен в советском сокращении 1948 г. (далее — *Короленко 1948*).

реалистичность социального плана, включает элементы легендарности и артистичности. Так, «профессор» получает свое наименование «вследствие смутного предания, будто где-то и когда-то он был гувернером» [Короленко 1885: 167], не до конца понятным остается и его страх перед колющими предметами; пьяный Лавровский, обращающийся к «березке», рассказывает о том, как убил всю свою семью [Короленко 1885: 168—169]; Туркевич провозглашает себя «генералом» и требует, чтобы к нему так обращались, а в нетрезвом состоянии упражняется в риторике перед домом судебного секретаря [Короленко 1885: 171—174]. Тыбурций Драб, в свою очередь, выступает как наиболее легендарная личность: о его учености и ораторском таланте слагают разные гипотезы, приписывают актеру колдовские способности; загадочный ореол переносится и на «его» детей, Валека и Марусю, — за последней Тыбурций якобы «отлучался <...> в совершенно неизвестные страны» [Короленко 1885: 177].

Каждого героя Короленко показывает через восприятие ребенка-рассказчика, склонного к «удивлению» и своеобразному восхищению перед таинственным. Однако сам мир подземелий в оригинале дается в двух плоскостях (глава «Осенью»): сначала реалистично-взрослой («Теперь, умудренный прозаическим опытом жизни, я знаю, конечно, что там был мелкий разврат, грошовые пороки и гниль» [Короленко 1885: 207]), а затем сочувственно-детской, высвечивающей «черты тяжелого трагизма, глубокого горя и бедствий» [Короленко 1885: 207]. Подобные раздваивания голоса рассказчика в оригинале нередки — это нарративное решение соответствует изначально мемуарной стилистике повести, которая задается подзаголовком «Из детских воспоминаний моего приятеля», а также отсылает к другим повестям о детстве — например, к «Детству» Л. Н. Толстого (1852) [см.: Balasubramanian 1997: 114] и «Первой любви» И. С. Тургенева (1860), где использован тот же прием.

В сокращенной версии («Дети подземелья») эффект переключения между рассказом о настоящем и оценкой уже «выросшего» рассказчика снимается, и изображение дается почти только в детском

рассказчика к «замку и его обитателям»: в оригинале Вася, несмотря на страх, сначала испытывал интерес к зданию («Бывало, я любил приходить на остров и хотя издали любоваться его серыми стенами...» [Короленко 1885: 164]), а после изгнания оттуда «несчастных темных личностей» замок вместе с «Янушем и мегерами» становится ему «противен» [Короленко 1885: 164—165]. Отметим, что в *Короленко 1948* момент «эволюции» все же возвращается, равно как и другие устрашающие оттенки — например, руинированность часовни и ее окончательное разрушение («провалилась крыша», «стали образовываться обвалы» [Короленко 1948: 63]).

В целом, при сравнении дореволюционной и советской редакций «Детей подземелья» можно обнаружить довольно-таки неочевидную тенденцию. Если в *Короленко 1886* текст был максимально очищен от социальных характеристик и установок, что сильно упрощало сюжет, то в *Короленко 1948* с опорой на *Короленко 1885* восстанавливается социальный план. Короленко-Ляхович возвращает в текст «Детей подземелья» не только готические маркеры, получающие теперь социальную окраску (что навеивает интерпретации вроде «ужасные условия жизни в развалинах»), но и восстанавливает некоторые характеристики и реплики, которые могли показаться кощунственными в дореволюционную эпоху. Например, в главе «Осенью» восстанавливается портрет ксендза («У него брюхо, как настоящая сороковая бочка, и, стало быть, объедение ему очень вредно» [Короленко 1948: 48]), а в главе «Знакомство продолжается» появляется рассказ Валека о графе, которого «засудил» Васин отец [Короленко 1948: 33]. Конечно, контекст, в котором создавалась редакция *Короленко 1948*, во многом повлиял на «возвращение» этих моментов, предопределив типизацию и идеологический налет повести: несправедливо богатые поп и «аристократ» (буржуй), ненависть «нищих» к ним. В *Короленко 1948* можно заметить и устранение маркированных религиозных проявлений, которые сохранялись в предыдущих изданиях: например, «“О, вей мир!” — пугливо произносили евреи; богобоязненные старые мещанки крестились» [Короленко 1886: 131] («Замок и его обитатели»), «Твой отец, малый, самый

лучший из всех судей, начиная с Соломона...» [Короленко 1886: 168] («Осенью»; подчеркивание наше. — М. И.).

В школьном обиходе версия «Дети подземелья» стала использоваться почти сразу после публикации *Короленко 1886*. Впервые этот вариант упоминается во втором томе каталога Х. Алчевской «Что читать народу?» [см.: Алчевская 1889]. Составитель каталога не только аннотирует рассказ, но и описывает, как его восприняла группа детей после прочтения вслух на уроке. «Первые страницы <...> показались детям скучными. <...> “Интересное” началось с главы “Я приобретаю новое знакомство”». Особенно слушателей впечатлили кража Валека, «описание жилища детей, подземелья», «серые камни», которые «высасывали по ночам жизнь» из Маруси. «По мере развития драмы дети <...> едва сдерживали слезы» [Алчевская 1889: 276], и смерть Маруси оказалась своего рода катарсисом.

Реакция детей наглядно объясняет, почему адаптация «В дурном обществе» для детской аудитории потребовала значительного сокращения описательных конструкций (в том числе готического колорита) и количества взрослых действующих лиц — именно фокус на детских героях способствовал активному пробуждению интереса у младших читателей. Основные рассуждения учеников касались социального аспекта рассказа: зачем украл Валека, станет ли Вася судьей, какая судьба ожидает Тыбурция и т. п. В целом произведение получило положительный отклик, и один мальчик даже предложил написать в редакцию «Родника» с просьбой издать рассказ отдельной книгой [см.: Алчевская 1889: 276].

В более поздних дореволюционных хрестоматиях составители предпочитали заново пересказывать сюжет рассказа, значительно урезая текст из «Родника» или вовсе предлагая собственное сокращение [см.: Вейнберг 1905; Голиков 1905; Гусева 1909].

Несмотря на дальнейшие переиздания отдельной книгой, «Дети подземелья» не включались уже в советские программы по литературе (в том числе внеклассного чтения) вплоть до 1937 г. С другой стороны, оригинальный вариант («В дурном обще-

стве») фигурировал в программах 1920—1922 гг., а потом то добавлялся, то устранился из списков внеклассного чтения. Рассказ Короленко, по-видимому, нельзя было отнести к произведениям «первого порядка», каноничность которых неоспорима (например, «Детство» Толстого, которое вошло в имперские хрестоматии еще с 1860-х гг. и с 1919 г. закрепилось в советской школьной программе). Тем не менее литературное наследие Короленко было трудно игнорировать, и в первые советские программы все же включались его произведения («Сон Макара», «Река играет», «Лес шумит», «Без языка» и др.).

В 1930-е гг. вместе с закреплением в школе советских идеологем статус «В дурном обществе» и «Детей подземелья» меняется. В программах Наркомпроса по литературе 1933—1935 гг. «В дурном обществе» располагается в разделе внеклассного чтения сначала 9-го, потом 7-го классов. В 1937 г. для внеклассного чтения уже в 5-м классе рекомендованы «Дети подземелья», в следующем году — снова «В дурном обществе». Решающим становится 1939 г., когда «Дети подземелья» появляются в обязательном списке для 5-го класса. С этого момента происходит окончательное закрепление сокращенного варианта в школьном каноне.

С 1939 г. в обязательный список для чтения также входит рассказ Короленко «Слепой музыкант», предназначенный уже для 6-го класса. Параллельно с этим заметно удаление из программ других произведений писателя. Таким образом, в 1930-е гг. «Дети подземелья» занимали второстепенную позицию в школьном обиходе, но в последующие десятилетия стали восприниматься как главное произведение писателя и как одно из программных детских произведений XIX в.³

³ Стоит отметить, что в программе 1948 г. рассказ не выделен как отдельное произведение для изучения, а является «добавочным чтением» к отрывку «Мальчики» из повести М. Горького «Детство». Тексты действительно содержательно схожи. В отрывке из Горького повествование тоже ведется от первого лица, главный герой знакомится с детьми из более обеспеченной семьи («барчуками»), у которых отец — полковник, а мать умерла. В «Мальчиках» тоже представлено детское мировосприятие, но при этом благодаря персонификации и автобиографичности самой повести голос героя соотносится с фигурой автора, как и в случае с Короленко. В целом отрывок сфокусирован на играх и общении

критикой и педагогикой в коммунистические заветы.

Е. Р. Пономарев отмечает, что для второй половины 1930-х гг. были характерны споры о составе литературной программы в школе [см.: Пономарев 2017]. В ее основу вкладывалась коммунистическая идеология со «сталинистским» оттенком — о воспитании нового советского человека, большая роль в котором отводилась институту школы. Именно литература давала образцы поведения и мышления, перенимая которые, ученик впитывал в себя основы общественного устройства. Саввин назвал главной ценностью произведений Короленко соединение реализма с дидактизмом, раскрывающееся через психологическое и социальное перерождение рассказчика Васи [см.: Саввин 1923: 168]. Дальнейшие советские интерпретации тоже ставят центральным смыслом эволюцию героя: Вася не только меняет отношение к отцу, познав его доброту и честность, но находит «черты человечности в людях “дна”» [Котов 1957: 26], «получает первые уроки гражданского самосознания» [Бялый 1983: 74]. Его натура героя «бродяги», который, вопреки своему происхождению, предпочитает общаться с гораздо менее знатными детьми, способствует размыванию социальных границ и усилению гуманистического пафоса произведения. Примеру Васи пытается следовать его отец, который в финале рассказа вступает чуть ли не в союзнические отношения с Тыбурцием.

Окончательное закрепление «Детей подземелья» в школьном обиходе с 1939 г. отвечало указанному вектору. Рассказ, переданный с точки зрения ребенка и сфокусированный на детях, пробуждал сочувствие к героям, которые в советской оптике должны были восприниматься как реальные люди (Пономарев характеризует этот подход как «наивный реализм» [см.: Пономарев 2017]). Вопросы, предложенные в школьных пособиях [см., например: Родная литература 1972: 144], фокусируют внимание ученика именно на героях и их характерах. Анализируя поведение персонажей, сравнивая их характеристики, советский школьник перенимал их качества, заведомо понимая, что они правильные (к чему его и подталкивал учитель). Акцент на фигурах детей при изучении «Детей подземелья», таким образом, полностью отвечал

задаче заимствования из литературных произведений моделей поведения, реализуемых школьниками в регламентированной среде.

СОКРАЩЕНИЯ

Алчевская 1889 — *Алчевская Х. Д.* Дети подземелья // Что читать народу?: В 3-х тт. Т. 2. СПб., 1889. С. 275—277.

Бялый 1983 — *Бялый Г. А.* В. Г. Короленко. М., 1983.

Вейнберг 1905 — *Вейнберг Л. О.* Сердечное участие к бесприютной сироте // Вейнберг Л. О. Новая русская хрестоматия. М., 1905. С. 156—157.

Голиков 1905 — *Голиков В. И.* Дети подземелья // Голиков В. И. Русская хрестоматия. Ч. 1. М., 1905. С. 61—65.

Гусева 1909 — *Гусева М. А.* Дети подземелья // Гусева М. А. Родная Нива: хрестоматия. СПб., 1909. С. 372—385.

Ефремин 1930 — *Ефремин А.* Владимир Галактионович Короленко (1853—1921) // Короленко В. Г. Собр. соч.: В 23-ти тт. Т. 1. М., Л., 1930. С. XXI—XXXVI.

Короленко 1885 — *Короленко В. Г.* В дурном обществе // Русская мысль. 1885. № 10. С. 159—216.

Короленко 1886 — *Короленко В. Г.* Дети подземелья // Родник. 1886. № 2. С. 129—176.

Короленко 1914 — *Короленко В. Г.* Полн. собр. соч.: В 9-ти тт. Т. 2. СПб., 1914. С. 99—153.

Короленко 1940 — *Короленко В. Г.* Дети подземелья. М., Л., 1940.

Короленко 1948 — *Короленко В. Г.* Дети подземелья. М., Л., 1948.

Котов 1957 — *Котов А. В.* В. Г. Короленко. М., 1957.

Луначарский 1930 — *Луначарский А. В.* В. Г. Короленко: Общая характеристика // Короленко В. Г. Собр. соч.: В 23-ти тт. Т. 1. М., Л., 1930. С. V—XVIII.

Пономарев 2017 — *Пономарев Е. Р.* Литература в советской школе как идеология повседневности // НЛО. 2017. № 3. С. 120—

138.

Пономарева 2005 — Пономарева Р. Д. «Дети подземелья» и повесть В. Г. Короленко «В дурном обществе»: Проблемы читательского восприятия и интерпретации // Книжная культура Севера. Якутск, 2005. С. 85—89.

Родная литература 1972 — Владимир Галактионович Короленко // Родная литература: Учебное пособие для 5 класса. М., 1972. С. 114—144.

Саввин 1923 — Саввин Н. А. Короленко как детский писатель // Памяти В. Г. Короленко. Нижний Новгород, 1923. С. 166—177.

Balasubramanian 1997 — Balasubramanian R. The Poetics of Korolenko's Fiction. Bern, New York: Peter Lang, 1997.

Lecke 2015 — Lecke M. Westland: Poland und die Ukraine in der russischen Literatur von Puškin bis Babel. Frankfurt am Main, 2015. P. 295—302.

Сведения об авторе: Михаил Борисович Иткин, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», бакалавр IV года; Москва, Россия; e-mail: itmishaa@gmail.com

About the author: Mikhail B. Itkin, National Research University Higher School of Economics, student; Moscow, Russia; e-mail: itmishaa@gmail.com

Матросик в Англии: К вопросу рецепции педагогических практик Толстого

Anna Maslenova (Moscow, Exter)

A Russian Sailor in England: To the Issue of the Pedagogical Practices of Tolstoy

Резюме. Статья посвящена истории русско-английской писательницы и переводчицы Надежды Жаринцовой, попытавшейся опробовать современные педагогические методики на сбежавшем с броненосца «Потемкин» матросе, случайно добравшемся до ее дома в Англии. Интерес представительницы русской колонии к вопросам образования объясняется ее близким знакомством с толстовцами, в частности с Владимиром Чертковым, а также участием женщины в жизни Бидельской школы нового образца. В работе предпринята попытка восстановить хронологию жизни матроса и Жаринцовой, а также взглянуть на то, как конкретный эпизод из жизни Жаринцовой встраивается в общий контекст русско-английских связей начала XX в.

Ключевые слова. Толстовство, Бидельская школа, Россия, Англия, образование, педагогические практики, броненосец «Потемкин», матрос.

Abstract. The paper deals with a story of Anglo-Russian writer and translator, Nadine Jarintzoff, who endeavored to use the modern educational techniques on a sailor from the Battleship Potemkin accidentally reached her English house. The interest of Russian colony resident to educational questions can be explained by her close connections with tolstoyans, particularly with Vladimir Tchertkov, as well as by her participation in a life of Bedales school. The paper recreates the chronology of sailor's and Jarintzoff's lives and shows how this case fits into the general context of Anglo-Russian relationships in the beginning of XX century.

Keywords. Tolstoyanism, Bedales, Russia, England, educational techniques, Battleship "Potemkin", sailor.

Ранней весной 1906 г. в небольшом английском городке Питерсфилд одинокий матрос постучал в дом номер 68 на Стейшн Роуд. Дверь открыла 35-летняя *маленькая женщина*¹, в тот же день сообщившая о нежданном госте в письме своей приятельнице:

Глубокоуважаемая Анна Константиновна,

Позвольте обратиться к Вам с вопросом:

Сегодня утром к нам случайно добрался матрос с «Потемкина» — по-видимому хороший и смысленный малый. Он без денег, пищи и крова — единственное имя, знакомое ему в Англии — Ваше, куда он и мечтает пробраться. Дня три я его могу снабдить углом, пищей и работой — а затем — что мне с ним делать? [Жаринцова 3347: 12 об.]

Придумать ответы на эти непростые вопросы *маленькой женщине* удалось без особого труда. С матросом хозяйка дома и все его обитатели «совсем “сошлись характерами”», и потому было принято решение, что гость останется с ними «навсегда» и будет работать «садовником и вообще по хозяйству»: «У нас оказалось столько работы по дому, что у матросика совсем полны руки!» [Жаринцова 3347: 13 об.], — читаем в следующем письме. К дому начинают при-
страивать новую комнату.

Однако у выпавшего на долю матроса «навсегда» была своя цена. Вместо классического *любовного* сюжета, которого можно было бы ожидать, матрос попал в сюжет *педагогический*. *Маленькая женщина*, Надежда Жаринцова, оказалась страстным толстовцем, попытавшимся опробовать на попавшем к ней в руки *noble savage* практические советы по крестьянскому образованию. Педагогические книги и брошюры были легкодоступны для Жаринцовой благодаря деятельности главного последователя Л. Н. Толстого, В. Г. Черткова, проживавшего на тот момент в Англии. Чертков был вынужден покинуть Россию из-за обвинения в пропаганде и незаконном вмешательстве в дела

¹ Определение «маленькая» Н. Жаринцова использует в качестве постоянного эпитета при описании героини в автобиографическом рассказе «Шесть лучей» [Жаринцова 1909].

духоборов: Толстой и Чертков оказали существенную помощь при сборе пожертвований для эмиграции сектантов в Канаду. Постановление о ссылке в Сибирь, вынесенное Черткову, было заменено на бессрочную высылку из страны по просьбе императрицы, находившейся в дружеских отношениях с его матерью. В Англии Чертков продолжил издавать запрещенные в России брошюры Толстого: на смену издательству «Посредник» приходит «Свободное слово». Жаринцова неоднократно обращалась к Черткову с просьбой прислать ей работы Толстого, а с женой издателя, Анной Константиновной, она состояла в постоянной дружеской переписке и делилась подробностями педагогического эксперимента с матросом.

Прежде чем перейти к более подробному изложению возникших на пути Жаринцовой трудностей, необходимо кратко рассказать о том, кем же была эта *маленькая женщина*. В истории русской литературы она известна, главным образом, как переводчица произведений Дж. К. Джерома: «Втроем по Темзе», «На подмостках», «Новый способ писать романы», «Праздные мысли лентяя», «Втроем на четырех колесах», «Павел Кельвер» и др. Благодаря усилиям Жаринцовой была поставлена пьеса Джерома «Женская логика» на сцене Малого театра в Москве [Жаринцова 1391: 1–16 об.]. Именно в петербургском доме Жаринцовых (Надежда состояла в гражданском браке с Дмитрием Федоровичем Жаринцовым, генерал-майором императорского флота, который был старше супруги на 27 лет) английский писатель останавливался во время своего русского путешествия, о чем вспоминает в книге «Моя жизнь и время» (глава IX «Автор за границей») [Джером 2014]. Гораздо меньше известно о писательских опытах Жаринцовой: ее автобиографическом произведении «Шесть лучей», нескольких рассказах (например, «Монах» [Жаринцова 1909а: 2]), напечатанных в газете «Голос Москвы», где Надежда публиковала с 1908 по 1912 г. статьи о жизни в Англии в качестве зарубежного репортера, историях для детей («Четыре рассказа на разный лад» [Жаринцова 1898]), а также назидательной повести «Старые идеалы» [Жаринцова 1898а],

в которой писательница затрагивает вопрос женского полового воспитания. Эту тему Жаринцова поднимает не только в художественных произведениях: в 1905 г. выходят ее книги «Как все на свете рождается. Письмо детям» [Жаринцова 1905] и «Объяснение полового вопроса детям. Письмо к некоторым русским родителям» [Жаринцова 1905а].

Интерес к педагогическим вопросам связан как с увлечением поздним творчеством Толстого, так и с активным участием Жаринцовой в деятельности Бидельской школы, в которой с 1899 г. учился ее сын. Bedales, английская школа нового образца, была основана в 1898 г. Джоном Бэдли, во всем следовавшем девизу «Воспитание головы, руки и сердца» (“Head, hand and heart”). Школа-интернат предполагала совместное воспитание мальчиков и девочек, объединенных в небольшие группы (10—12 человек) для выполнения коллективной физической работы, управлением которой занимались сами дети. Об основных принципах школы Надежда рассказывает в книге «Новая школа в Англии и в России» [Жаринцова 1901].

Воспитательная система Bedales была очень близка толстовским взглядам на образование. Ими Надежда и поделилась с писателем, отправив ему свою книгу о школе и перевод пьесы Джерома «Женихи и невесты». В ответном письме Толстой поблагодарил Надежду «за присылку книг»: «<...>Я с большим интересом прочел описание Бидельской школы, тем более что в настоящее время отчасти занят вопросом воспитания. В практике Бид[ельской] школы есть много очень хорошего и поучительно-го» [Толстой 1954: 76]. Однако об образовательных экспериментах Бидельской школы Толстой впоследствии вспомнит в письме к Софье Андреевне с иронией: «Необходимость ходить за собой и выносить свои нечистоты признана всеми лучшими школами, как Bedales, где сам директор школы принимает в этом участие» [Толстой 1954: 241]. Насмешливый тон Толстого можно объяснить его несогласием с отношением к религии, которого придерживались в Bedales: «<...> есть существенный, по моему мнению, недостаток, состоящий в том, что считается возможным обойтись

без религиозного воспитания. Религиозные вопросы детей требуют ответов. И ответы, кот[орые] дадутся на эти вопросы, важнее всех других предметов вместе» [Толстой 1954: 76], — пишет Толстой Жаринцовой. Отношение же Надежды к религии было бескомпромиссно негативным, о чем она открыто заявляет в статье «The life of the Russian clergy: incidents and characteristics», опубликованной в «Hibbert Journal». Жаринцова рассказывает об ужасах жизни учащихся в бурсе и пишет:

The form of religion with which the Church has to do is a blend of fetishism, ignorance, superstition, mingled with traces of artistic feeling. Educated society is drifting away from the ignorant clergy, who now in consequence begin to demand reform. But nothing will reform them until fresh currents of intellectual life flow freely in their midst [Jarintzoff 1912: 581]².

Распространение антирелигиозных настроений повлекло за собой поиск иных подходов в образовании и появление школ нового образца не только в Англии, но и в России. Так, мадам Левицкая, вдохновленная опытом Бидельской школы, которую впервые посетила вместе с Жаринцовой, открыла похожее учебное заведение в Санкт-Петербурге, чему посвящена анонимная статья «Bedalianism in Russia and Madame Levitzky's school» [Bed. in Russia 1908: 97], опубликованная в «Bedales Chronicle» и, вероятно, переведенная с русского языка Жаринцовой, регулярно печатавшей в школьном журнале свои тексты.

Попавший в дом Жаринцовых матрос предоставлял Надежде соблазнительную возможность опробовать на практике современные педагогические методики. Важно подчеркнуть, что решение оставить гостя у себя и нагрузить его домашними делами было совсем невыгодно с финансовой точки зрения: «<...> и без того его полная обмундировка и пища стоили гораздо больше, чем

² «Та форма религии, которую навязывает институт церкви, представляет собой смесь фетишизма, невежества и суеверия со следами творческого начала. Просвещенное общество отделяется от невежественного духовенства; вследствие этого церковь начинает требовать реформ, однако ждать перемен бессмысленно до тех пор, пока новые потоки интеллектуальной жизни не потекут свободно в церковной среде» (перевод наш. — А. М.).

обошлась бы его работа в руках приходящего англичанина» [Жаринцова 3347: 34 об.], — отмечает Жаринцова в одном из последних писем Чертковой. В первых же полная энтузиазма Надежда с гордостью пишет, что «<...> Толстого он (матрос. — А. М.) читал как “Толстовец” по нашим брошюрам с увлечением и пониманием в первый же вечер» [Жаринцова 3347: 28 об.]. Жаринцова всерьез берется за обучение матросика: «Учу его по-английски, отчасти пользуясь Вашим учебником. Он успевает массу читать, любит литературу — все его одобряют» [Жаринцова 3347: 28 об.]. Скрипачка Жаринцова, окончившая музыкальное училище и петербургскую консерваторию, выписывает у Чертковых сборники народных песенок: «С искренней благодарностью посылаю при сем плату за прекрасный сборник песен. Мы с мальчиками уже поем несколько из них и очень увлекаемся. И какое чудесное издание!» [Жаринцова 3347: 1 об.]. Жаринцова ведет с матросиком разговоры *по душам*, во время которых мужчина «кается», «выливает всю свою русскую душу и просит выслушивать от него откровенности» [Жаринцова 3347: 16 об.]. Во время бесед матрос признает, что не может побороть тоски в новой иноземной обстановке и готов даже вернуться в Россию, что заставляет Жаринцову задуматься о поисках более подходящей для него среды:

<...> ведь есть в мире одно русское царство, где хорошая думающая русская натура может найти удовлетворение: его и самого тянет к духоборам, в Канаду. Слышал он, что туда можно доехать даром в качестве матроса на судне, а их общее равенство привлекает его больше всего (хотя он, кажется, ошибается, думая, что там “и жены, и мужья общие”?) [Жаринцова 3347: 16 об.].

Проскальзывающее в первых письмах недоумение, вызванное волнующим матроса половым вопросом, постепенно перерастает в серьезное беспокойство Надежды: «Сначала все сводилось к тому, что у нас ему “и прекрасно, и он крайне благодарен” и т.д. — но — он “не монах, а тут чувствует себя как в монастыре”, что “женщины тут страшно дороги” и т. п.» [Жаринцова 3347: 16 об.]. Решение Жаринцовой отправить матроса к духоборам во многом объясняется именно этим: «Видимо, что при его здоровой

натуре половые отношения представляют трудный вопрос; и русское поселение может быть единственным местом, где он нашел бы себе жену» [Жаринцова 3347: 18 об.]. Однако воплотить идею не получается, поскольку половой вопрос осложняется пагубной склонностью матросика к выпивке, «к которой его неудержимо тянет по временам по матросской привычке» [Жаринцова 3347: 18 об.]. До конца остается неясно, то ли матрос самостоятельно сбежал из дома Жаринцовой, где царили слишком строгие нравы, то ли терпение хозяйки оказалось не безграничным, и гостя выгнали, — однако из последнего среди сохранившихся писем, имеющих отношение к истории матросика, мы узнаем, что 50 шиллингов и «целый чемоданчик вещей», которыми матроса снабдила Надежда, тот пропил, посягнув к тому же на щедрость и гостеприимство Чертковых: он заявился к ним домой и попытался занять денег. Педагогический эксперимент закончился прискорбно: брошюры, выпускаемые «Свободным словом», статьи и рассказы Толстого, личные советы Чертковых, пример Бидельской школы — все оказалось бессильным в попытках Жаринцовой сделать из простого русского матроса воспитанного английского джентльмена. «Тут, видно не помочь нам с Вами; попадет он в Россию, или нет — сопьется» [Жаринцова 3347: 21 об.], — с грустью заключает Надежда.

Однако до России матросу добраться все-таки удалось. В письмах Надежда упоминает имя мужчины — Сергей. Среди членов экипажа броненосца «Потемкин» было несколько грамотных и неженатых кандидатов на роль нашего *матросика*, однако лишь один из них побывал после восстания в Англии. По счастливому стечению обстоятельств этот матрос, Сергей Петрович Токарев, оставил воспоминания о бунте на броненосце и о дальнейших событиях. «Потемкин» несколько раз пытался пристать к берегам Одессы и остановился в итоге в Констанце, откуда был разрешен бесплатный проезд по всей Румынии. 50 человек, в числе которых был Сергей, устроились к одному из местных помещиков на полевые работы. Труд, как отмечает Токарев, был тяжелым и низкооплачиваемым, поэтому матросы «стали разбегаться, кто

куда». Токарев с несколькими товарищами отправился в Галац на Дунае, где занимался погрузкой досок, после чего вернулся в Констанцу и поступил на работу в котельную. Бывший матрос отмечает, что «заработок <был> маленький, рабочие не были организованы (профсоюзов не было), а капиталистам это было на руку» [Токарев 1937: 65]. В воспоминаниях Токарев указывает, что события происходили в 1906 г., однако к тому времени в Констанце уже существовали профсоюзные организации портовых рабочих. Соответственно, восстанавливая последовательность событий, матрос опережает календарное время на год. Если принять во внимание чрезвычайную насыщенность жизни Токарева, путаница не покажется удивительной. После кратковременного пребывания в Констанце Токарев отправляется на Дунай в г. Брэила, где попадает в водоворот крестьянских восстаний. Бывшего матроса арестовывают и отправляют в тюрьму до момента окончания бунта. Выезд из города был запрещен, однако Токареву удается устроиться матросом на австрийский пароход, направляющийся в Роттердам. Из Голландии судно направлялось в Англию, о чем матрос вспоминает лишь то, что был там недолго и устроился кочегаром на норвежский пароход, плывущий в Испанию. В Барселоне Токарева увольняют и сажают в тюрьму по подозрению в организации взрыва, устроенного местными анархистами. После освобождения он попадает в Марсель, затем бродяжничает в Бельгии, где его арестовывают и высылают в Германию. Оттуда бывшего матроса хотят отправить в Россию, но во время следствия он рассказывает трогательную историю своей жизни, и проникшиеся симпатией немцы предлагают матросу остаться подданным Германии. Токарева отправляют на стекольный завод, где он работает вместе с другими русскими мастерами, бежавшими из страны во время революции в 1905 г. Спустя четыре месяца спокойной жизни в Германии Токарев отправляется в Кардиф, где устраивается матросом на пароход, отплывающий в Америку. Оказавшись в Нью-Йорке, он знакомится с местными русскими и вступает в профсоюз моряков. «А когда в 1917 г. свергли кровавого царя Николая, я вернулся на родину

в Россию» [Токарев 1937: 66], — заканчивает свой рассказ Одиссей с броненосца «Потемкин».

О событиях дальнейшей жизни матроса *маленькая женщина* ничего не знала, однако, создавая на основе реальной истории рассказ, опубликованный 8 февраля 1909 г. в «Голосе Москвы», Жаринцова завершает его той же страстной идеей матроса о возвращении на родину: «Хоть на каторгу, только в Россию» [Жаринцова 1909б: 2]. В тексте Надежда отделяет себя от главной героини, указывая, что описываемая история произошла с ее знакомой, а также существенно меняет образ матроса, который назван в произведении Елисеем. Герой прибывает в Англию уже будучи толстовцем: «Об убеждениях своих он настойчиво подтвердил, что он “толстовец”, не пьет, не курит и вообще сделался человек с тех пор, как познакомился с мыслями Льва Николаевича» [Жаринцова 1909б: 1]. Матрос направляется в толстовскую колонию, но вынужден искать заработок, чтобы оплатить дорогу. По профессии он хлебопек, готовящий чудесный черный хлеб, по которому семья героини рассказа явно скучает в Англии. Однако берут его на работу именно потому, что он толстовец, причем уговаривают героиню оставить матроса дети: «Возьми его, мама, на работу, возьми! Видишь, он толстовец, он будет отлично работать в саду!..» [Жаринцова 1909б: 1]. В итоге Елисей остается: «Одно время все так стало ладно и мирно, что изобретено было на общем “совете”, что Елисей останется у нас навсегда. Толстого он мог читать и здесь сколько угодно; был теплый, чистый угол, были у него какие-то друзья в Англии, с которыми он переписывался» [Жаринцова 1909б: 1]. Болезненный половой вопрос, с которым столкнулась Жаринцова в жизни, иронически обыгрывается в рассказе: героиня подозревает, что матрос пристает к горничной, однако Елисея как истинного толстовца интересует лишь борьба с религиозными предрассудками прислуги (идеи, явно разделяемые самой Надеждой):

- Елисей, вы помните, о чем я вас просила относительно девушек?
- Да! А что такое?

and poems» [Jarintzoff 1917]. Впоследствии Надежда придет к выводу, что передать своеобразие русского характера в словесной форме практически невозможно, и посвятит книгу живописи Рериха [Jarintzoff 1920], сумевшего, на ее взгляд, в доступной представителям любой языковой культуры форме передать подлинную *русскую душу*. Попытки осмыслить своеобразие неуловимой «Russian soul» были широко распространены в Англии начала XX в., переживающей *Русскую лихорадку*, — повышенный интерес ко всему русскому. Надежда Жаринцова была одним из представителей интеллектуальной среды того времени, чей голос как представителя русской культуры имел значительный вес. Возможно, жизнь *маленькой женщины*, чье имя затерялось в анналах истории, была чуть менее богата внешними событиями, чем путь матроса Сергея, однако ее интеллектуальные и духовные поиски заслуживают пристального и вдумчивого анализа, предполагающего отдельное исследование.

СОКРАЩЕНИЯ

Джером 2014 — Джером Дж. К. Моя жизнь и время. М., 2014.

Жаринцова 1391 — Жаринцова Н. Письма. А. С. Суворину // РГАЛИ. Ф. 459 Оп. 1. Ед. хр. 1391.

Жаринцова 1898 — Жаринцова Н. Четыре рассказа на разный лад: для детей сред. возраста. СПб., 1898.

Жаринцова 1898а — Жаринцова Н. Старые идеалы // Северный вестник. 1898. № 6—7. С. 103—127.

Жаринцова 1901 — Жаринцова Н. Новая школа в Англии и в России. СПб., 1901.

Жаринцова 1905 — Жаринцова Н. Как все на свете рождается. Письмо детям. СПб., 1905.

Жаринцова 1905а — Жаринцова Н. Объяснение полового вопроса детям. Письмо к некоторым русским родителям. СПб., 1905.

Жаринцова 1909 — Жаринцова Н. Шесть лучей // Ежемесячные литературные и научно-популярные приложения к журналу «Нива». 1909. № 5.

Александра Чабан (Москва)

**К вопросу о репрезентации Вяч. Иванова
в модернистской критике 1900 — начале
1910-х гг.: рецензия Н. С. Гумилева
на первый том «Cor Ardens»¹**

Alexandra Chaban (Moscow)

**On the Question of Vyach. Ivanov's
Representation in Modernist Criticism of the
1900s–early 1910s: N. S. Gumilev's Review of
the First Volume of *Cor Ardens***

Резюме. В статье рассматривается рецензия Н. С. Гумилева на первый том книги стихов Вяч. Иванова «Cor Ardens», приводится широкий контекст отзывов других модернистских критиков (В. Я. Брюсов, А. Белый, А. А. Блок, И. Ф. Анненский). Выявляются общие для всех критиков, включая Гумилева, тематические доминанты, по которым формируется репрезентация Вяч. Иванова в литературной среде конца 1900 — начала 1910 гг.

Ключевые слова. Русская литературная критика, символизм, модернизм, Гумилев, Вяч. Иванов.

Abstract. The article investigates the first review by N. Gumilev on the Vyach. Ivanov's poetry (first chapter of the book of poems *Cor Ardens*) in context of another modernists reviews (by V. Bryusov, A. Bely, A. Blok and I. Annensky). The article identifies thematic dominants, which are common to all critics (including Gumilev), according to which was forming the representation of Vyach. Ivanov the literary sphere of the late 1900s and early 1910s.

¹ Статья подготовлена в рамках гранта РФФ № 19-78-10012 «Писатель — критика — читатель: (Механизмы формирования литературной репутации в России на рубеже XIX—XX веков)».

«Cor Ardens», уточняя при этом особенности эволюции критических взглядов Гумилева, а также истоки его суждений, связанные не только с литературно-стратегическими причинами, но и с влиянием ближайшего литературного контекста. Для этого сосредоточимся на первой рецензии Гумилева на Иванова⁵, — отзыве на первый том «Cor Ardens»⁶ (Аполлон. 1911. № 7).

Попробуем сопоставить гумилевские отклики с предшествующими отзывами литераторов-символистов⁷ и выявить сходство и различие оценок в названных текстах.

Высказанная впервые в рецензии на «Кормчие звезды» (1903) позиция Брюсова, вполне одобрительная и дипломатичная на первый взгляд, содержала множество нюансов. Иванов, по мысли автора, являет собой яркий пример поэта-мастера. Рецензент обращает внимание на всестороннюю эрудицию Иванова, широту тематики его стихов, разнообразие словаря, однако главным препятствием, лежащим между автором и аудиторией, критик считает усложненность поэтического словаря⁸. Подроб-

⁵ За весь период критической деятельности Гумилева вышло четыре обзора книг стихов Иванова: отклики на первый и второй том «Cor Ardens» (Аполлон. 1911. № 7 и 1912. № 6) и две рецензии на «Нежную тайну» (Гиперборей. 1913. № 4 и Аполлон. 1913. № 3). Рецензия на первый том «Cor Ardens» открывала ряд печатных откликов на новую книгу Иванова. Почти одновременно на первый и второй том «Cor Ardens» выпустил отзывы Брюсов (Русская мысль. 1911. № 7 и 1912. № 7). Немного позже появились статьи Г. И. Чулкова «Поэт — кормщик» (Аполлон. 1911. № 10), М. А. Кузмина (Труды и дни. 1912. № 1) и В. Ф. Ходасевича («Русская поэзия. Обзор». Альманах книгоиздательства «Альциона». Кн. I. 1914).

⁶ Первый том состоял из трех книг: «Cor Ardens» («Пламенеющее сердце»), «Speculum speculorum» («Зеркало зеркал») и «Эрос». Вся книга стихов была посвящена умершей в 1907 г. жене Иванова, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, и являла собой мистическое открытие о смерти и возрождении души. Подробнее об этом см.: [Минц 1982; Обатнин 2000; Сегал-Рудник 2016].

⁷ Отзывы Брюсова на «Кормчие звезды» (Новый путь. 1903. № 3) и А. А. Блока на вторую книгу стихов Иванова «Прозрачность» (Новый путь. 1904. № 7), очерк Блока «Творчество Вячеслава Иванова» (Вопросы жизни. 1905. № 4—5), фрагмент об Иванове в статье И. Ф. Анненского «О современном лиризме» (Аполлон. 1909. № 1) и эссе А. Белого «Вячеслав Иванов. Силуэт» (Утро России. 1910. 12 октября).

⁸ Спустя десятилетие в очерке «Вячеслав Иванович Иванов» (1912) Брюсов будет отмечать в поэтике Иванова те же особенности: Иванов является «поэтом

Если бы я не знал, кто стоял предо мной, я бы сказал: это — старый чу-
дак-профессор из захолустного немецкого городка <...> странно было видеть
облик немецкого профессора в обществе юных революционеров искусства <...>
дыхание лирики Новалиса и старого романтизма струится из-под маски учено-
го профессора филологии [Белый 2012: 353].

Создавая мифологизированный образ Иванова, Белый вы-
страивает иерархию поэтов, вписывая мэтра петербургских сим-
волистов в ряд наиболее значимых мастеров слова первого десяти-
летия XX в.: «<...> если Бальмонт — корифей русского символизма,
Брюсов — полководец, завоеватель, Блок — сновидец, то Вячеслав
Иванов — кабинетный затворник и исповедник» [Белый 2012:
352]. Однако рассуждения Белого о месте Иванова в литератур-
ном пантеоне также не лишены иронии. Критик подчеркивает,
что Иванов продолжает традиции не русской поэзии в целом,
а только XVIII в., т. е. более «архаичного» периода, приближенно-
го скорее к Г. Р. Державину, чем к А. С. Пушкину: «Он не Тредья-
ковский им созданного русла поэзии; он — Державин этого русла,
а там, где возник Державин, там есть уже и Пушкин — в потенции;
подождем — увидим» [Белый 2012: 353].

Если задача Белого заключалась в создании культурно-
психологического портрета поэта, то Анненский сосредотачивает
свое внимание на его художественном методе.

По мысли критика, Иванов, наряду с Брюсовым, Баль-
монтом и Сологубом, является «именем, символизирующим
вполне сложившийся тип лиризма» [Анненский 1979: 382]. Ан-
ненский вновь изображает Иванова как превосходного, иногда
даже слишком искусного, мастера: «<...> не знаешь даже, чему
более изумляться: точности ли изображения или его колорит-
ту; сжатости ли стихов или их выдержанному стилю» [Аннен-
ский 1979: 332]. Эпитет «обычный», определяющий мастерство
мэтра, обозначает, однако, чрезмерную эмоциональную холод-
ность поэта. По мысли Анненского, равнодушие поэта к своим
персонажам⁹ и предельная сжатость его стиля мешают читате-

⁹ «Сочувствие» и «жалость» являются узловыми категориями в творчестве са-
мого Анненского [см.: Федоров 1990].

Если верно, — а это скорее всего верно, — что пламенно творящий подвиг своей жизни есть поэт, что правдивое повествование о подлинно пройденном мистическом пути есть поэзия, что поэты — Конфуций и Магомет, Сократ и Ницше, то — поэт и Вячеслав Иванов [Гумилев 1991: 82].

Перечень философов (и пророков) далеко не произволен. В нем уже заложены оппозиции «Восток / Запад» и «древность / современность», которые будут развиты в следующей рецензии Гумилева. Вместе с тем Гумилев продолжает тип мифологизации поэтической личности Иванова, начатый младшими символистами, в частности Белым (старый немецкий профессор [см.: Белый 2012: 353]). Заметим, что Ницше, упоминаемый в сопоставительном ряду, был не только философом, но и профессором классической филологии. На образность могли также оказать влияние личные впечатления критика от занятий в «Академии стиха» и литературная маска Иванова в «Аполлоне»: в стилизованной под античный диалог рубрике «Пчелы и осы “Аполлона”» под маской «философа» скрывался Иванов.

Варьируя мнения Блока и Анненского, Гумилев указывает на то, что «филологичность» и идеологичность поэзии Иванова оказываются основной причиной его рационального, интеллектуализированного отношения к собственным образам, ритмам и языку:

Язык... к нему Вячеслав Иванов относится скорее как филолог, чем как поэт. Для него все слова равны, все обороты хороши. <...> Они для него, так же, как и образы, — только одежда идей. <...> Стих... им Вячеслав Иванов владеет в совершенстве; кажется, нет ни одного самого сложного приема, которого бы он не знал. Но он для него не помощник, не золотая радость, а тоже только средство. Не стих окрыляет Вячеслава Иванова, — наоборот, он сам окрыляет свой стих [Гумилев 1991: 82].

Стоит отметить, что Гумилев понимает «равное отношение к словам» несколько иначе, чем Анненский. Если Анненский утверждает, что поэзии Иванова чужда непосредственность и он безразличен к своим героям, то Гумилев настаивает на том, что Иванов равнодушен к языку и стиху и любит исключительно

в композиции отзыва. Сначала критик определяет положение Иванова внутри историко-литературного процесса в соотношении с другими поэтами прошлого и настоящего, затем последовательно рассматривает тематику, образную систему, лексику и ритмические особенности стихотворений.

Если для характеристики книги стихов Иванова Брюсов использует метафоры, подчеркивающие масштаб, «вещественность» и сакральность творений поэта-мистика («книга-храм»), то Гумилев выбирает эпитеты, характеризующие оторванность содержания текстов Иванова от реальной жизни («призрачный»). Согласно наблюдениям Дэвидсон, эпитет «призрачный» отсылает к названию предыдущей книги стихов Иванова «Прозрачность», что в очередной раз актуализирует полемический настрой критика. Иванов полагает, что трансцендентный мир можно увидеть сквозь прозрачный реальный мир; Гумилев рассматривает мистические опыты поэта как «призрачные» манипуляции [см.: Davidson 1994: 58].

Гумилев противопоставляет Иванову как современных поэтов, Брюсова и Блока, так и поэтов-предшественников, Пушкина и М. Ю. Лермонтова. Как отметила Дэвидсон, этим сопоставлением Гумилев исключает Иванова из собственного литературного пантеона, оставляя из современников лишь Брюсова и Блока [см.: Davidson 1994: 56]. Действительно, с начала 1910-х гг. Гумилев стремится установить новое соотношение сил в литературной среде. Здесь стоит сделать несколько уточнений. Названные поэты для Гумилева находились на вершине поэтической иерархии в модернистской литературе и воплощали две линии ее развития: пушкинскую, где преемником является Брюсов, и лермонтовскую, которой наследует Блок¹¹. Если Брюсов был признанным мэтром московских символистов, то на кандидатуру главы петербургских поэтов-мистиков претендовал Иванов [см.: Богомолов 1994; Богомолов, Кузнецова 1994].

¹¹ Подробнее об этом см. в другой нашей статье: [Чабан 2017].

Их (Пушкина, Лермонтова, Брюсова и Блока. — А. Ч.) герои, их пейзажи — чем жизненнее, тем выше; совершенство образов Вячеслава Иванова зависит от их призрачности. <...> Вот пейзаж Пушкина:

...Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи...

Вот пейзаж Вячеслава Иванова:

Ты помнишь: мачты сонные,
Как в пристанях Лорэна,
Вносились из туманности
Речной голубизны
К эфирной осиянности,
Где лунная сирена
Качала сребролонные,
Немеющие сны.

Как видите, полная противоположность [Гумилев 1991: 82—83].

Ивановский текст критик сопоставляет с «Отрывками из путешествия Онегина». Тенденциозность Гумилева в подборе цитат была замечена Дэвидсон [см.: Davidson 1994: 56]. Соглашаясь с мыслью о предвзятости Гумилева, попробуем, в свою очередь, пояснить возможную мотивацию критика.

Как представляется, Гумилеву было необходимо не только резко противопоставить «земной» и «призрачный» пейзажи (у Пушкина: «косогор», «избушка», «сломанный забор», «серенькие тучи»; у Иванова: «мачты сонные», «туманность речной голубизны», «эфирная осиянность», «сребролонные сны») и подчеркнуть свое неприятие символистской поэтики, но и намекнуть, что Иванов уже начинает перепевать других поэтов. На это обстоятельство обратит внимание и Брюсов в своей рецензии на «Cor Ardens»¹³. Немаловажно и то, что

¹³ Ср.: «Надо признаться, что по временам, в погонях за аллитерациями, Вяч. Иванов заходит слишком далеко и стихи “Пьяный пламень поле пашет, / Жадный жатву жизни жнет...” напоминают уже не Вергилия, а стихи Бальмонта» [Брюсов VI: 311]. Начиная с 1911 г. в «Письмах о русской поэзии» Гумилев будет систематически порицать «бальмонтизмы» [см.: Гумилев 1991: 95].

Далеко за полночь — в дали
Неизведанной земли —
Мы печально провожали
Голубые корабли.
Были странны очертанья
Черных труб и тонких рей...
[Блок I: 46].

Качала сребролонные,
Немеющие сны.
Мы знали ль, что нам чистый серп
В прозрачности Лорэна, —
Гадали ль, что нам ясная
Пророчила звезда?
До утра сладострастная
Нас нежила Сирена,
Завтра ждал глухой ущерб
И пленная страда.
[Вяч. Иванов II: 367].

И у Блока, и у Иванова речь идет о несуществующих кораблях / мачтах, плоде воображения или памяти / воспоминания лирического «я». Заметим, что сирена Блока — это, в первую очередь, звуковой сигнал, который обозначает начало работы на рейде и ее окончание. Таким образом, символ Блока имеет конкретное, земное, значение. И только в переносном смысле «сирена» — это Сирена, демоническое существо, своим прекрасным пением заманивающее людей на гибель. В поэме Блока немзыкальный сигнал превращается в восприятии слышащих его персонажей в музыкальное пение. В тексте Иванова у символа нет конкретного значения, Сирена — лишь та, кто заманивает. Как представляется, для Гумилева подобное различие в поэтическом методе было принципиально важным, поэтому он показывает Блока подлинным поэтом, а Иванова — как поэта не подлинного¹⁶.

Во второй строфе стихотворения Иванова, которую Гумилев не привел в рецензии, текст приобретает характерную для блоковской лирики «второго тома» интонацию разочарования и обманутых ожиданий¹⁷. С наступлением утра прекрасный сон тает, и мечты о потусторонней реальности оборачиваются «глухим ущербом». Отметим, что Иванов здесь, возможно, отсылает к первому изданию «Стихов о Прекрасной Даме» Блока, где третий раздел назы-

¹⁶ Ср. в рецензии Гумилева противопоставление подлинного и ложного: «Их поэзия (Пушкина, Лермонтова, Брюсова, Блока. — А. Ч.) — это озеро, отражающее в себе небо, поэзия Вячеслава Иванова — небо, отраженное в озере» [Гумилев 1991: 82].

¹⁷ Подробнее об этом и о поэме «Ее прибытие» см.: [Минц 1999: 429—443].

о русской поэзии», считая, что желание читателя вернуться к тексту свидетельствует о смысловой глубине стихотворения.

Эта противоречивая точка зрения доказывает не только амбивалентность отношения Гумилева к бывшему учителю, но и зависимость его позиции от символистской критики: двойственность оценки Иванова, как мы показали, была присуща и критикам-символистам. Письмо критика к Чулкову от 15 сентября 1911 г. вновь демонстрирует его неутвердившуюся позицию:

Дорогой Георгий Иванович, разумеется, пишите и присылайте в «Аполлон» статью о «Cor Ardens'e». Мне это будет очень приятно, так как я искренне не верю в свою способность всесторонне осветить такую значительную книгу [Гумилев 2007-8: 161].

Кроме того, финал рецензии на первый том «Cor Ardens» показывает, что точка зрения Гумилева на Иванова находится еще в стадии формирования:

О самом главном в поэзии Вячеслава Иванова, о той золотой лестнице, по которой он ведет очарованного читателя, о содержании я буду говорить, когда выйдет второй том Cor Ardens'a, долженствующий составить одну книгу с первым [Гумилев 1991: 82].

Таким образом, несмотря на ряд довольно дерзких решений (противопоставление Иванова подлинным поэтам, провокационный подбор примеров, характеристика поэтического мира как призрачного), в первом отзыве на «Cor Ardens» прослеживается тесная связь с тематическими доминантами, разработанными критиками-символистами к концу 1900-х гг. Изображая Иванова как «философа», Гумилев продолжает младших символистов (Блок и в большей степени Белый). Поэтический мир автора «Cor Ardens», вслед за Анненским, Брюсовым, Блоком и Белым охарактеризован критиком как мастерски сконструированный, но предельно сложный и рациональный. Как и Брюсов, Гумилев не принимает мистицизма автора. Кроме того, высоко оценивая масштаб поэтической личности Иванова, но смещая его с вершины

Сегал-Рудник 2016 — *Сегал-Рудник Н. М.* Дионисийство как прием: к вопросу о метафизическом хронотопе поэзии Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. СПб., 2016. Вып. 2. С. 27—70.

Суханова 2010 — *Суханова И. А.* Отсылки к картинам Клода Лоррена в поэзии Вячеслава Иванова: единицы-носители интермедиальной связи // Ярославский педагогический вестник. 2010. № 3. С. 162—165.

Тименчик 1987 — Неизвестные письма Н. С. Гумилева (публикация Р. Д. Тименчика) // Известия АН СССР. 1987. Т. 46. № 1. С. 50—78.

Тименчик 2017 — *Тименчик Р. Д.* Подземные классики: Иннокентий Анненский, Николай Гумилев. М., 2017.

Федоров 1990 — *Федоров А. В.* Иннокентий Анненский — лирик и драматург // Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 5—50.

Чабан 2017 — *Чабан А. А.* Лермонтов vs Пушкин: О «поэтической генеалогии» А. Блока в критике Н. Гумилева // Матица српска. 2017. Т. 92. С. 461—472.

Шишкин 1999 — *Шишкин А. Б.* Вяч. Иванов и сонет Серебряного века // *Europa Orientalis*, 1999. Т. XVIII. № 1—2. С. 221—270.

Davidson 1994 — *Davidson P.* Gumilev's Reviews of Viacheslav Ivanov's *Cor Ardens*: Criticism as a Tool in the Politics of Literary Succession // *Wigzell F.* Ed. *Russian Writers on Russian Writers*. Oxford & Providence USA, 1994. P. 51—64.

Doherty 1992 — *Doherty J. F.* Nikolai Gumilev and the Propagation of Acmeism: "Letters on Russian Poetry" // *Irish Slavonic Studies*. 1992. Vol. 13. P. 113—130.

Сведения об авторе: Александра Александровна Чабан, к.ф.н., PhD, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», научный сотрудник; Москва, Россия; e-mail: achaban@list.ru

About the author: Alexandra A. Chaban, PhD, National Research University Higher School of Economics, research fellow; Moscow, Russia; e-mail: achaban@list.ru

Андрей Кокорин (Санкт-Петербург)

**«Строгий юноша» и нестрогие корректоры:
о текстологии прижизненных изданий
киносценария Ю. К. Олеси¹**

Andrei Kokorin (Saint Petersburg)

***A Strict Young Man and Non-strict
Proof-readers: Notes on Lifetime Editions
of Yuri Olesha's Film Script***

Резюме. В статье представлены результаты текстологического анализа четырех прижизненных изданий «Строгого юноши» — киносценария Ю. К. Олеси. Во вступительной части описаны методологические приемы, с помощью которых были получены и систематизированы данные, извлекаемые в ходе сопоставления печатных текстов. Здесь указывается, как и в какой очередности, по мнению автора статьи, нужно сличать печатные издания произведения, а также в каком виде следует регистрировать текстуальные различия источников. Особое внимание уделено проблеме классификации разночтений. Основная часть статьи содержит описание выявленных случаев, когда текст «Строгого юноши» по одному из источников не совпадает с напечатанным в том или ином прижизненном издании. Автор статьи делит их на две традиционные группы: опечатки и разночтения, возникшие в результате правки самого писателя или действий наборщиков, редакторов и корректоров. Анализ всех различий показывает, что со временем интерес Олеси к тексту киносценария угасал, а уровень невнимательности корректоров, наоборот, возрастал. В итоге становится очевидным, что текст последнего прижизненного издания нельзя признать хорошо вычитанным — перед публикацией его необходимо очистить от опечаток и сопоставить с рукописями Олеси.

¹ Статья подготовлена на основе доклада, прочитанного на конференции «Текстология и историко-литературный процесс» 11 марта 2017 г.

Ключевые слова. Ю.К.Олеша, «Строгий юноша», «Зависть», русская литература, советская литература, Б. В. Томашевский, текстология, опечатки.

Abstract. The present article represents the results of the textual analysis of Yuri Olesha's *A Strict Young Man* four lifetime editions. The introduction is dedicated to the methodology of the analysis description, the problem of a variant readings' classification in particular. The main part describes various readings of *A Strict Young Man*. We divide them into two traditional groups: the typos and the variants that appeared because of the author's rewrite or compositors', content editors' and proof-readers' work. The analysis of all the various readings demonstrates that Olesha was losing the interest to his text with the passage of time, just as the level of proof-readers' inadvertence was growing. In conclusion, the fact that the text of the last lifetime edition should be cleared of the typos and collated with Olesha's manuscripts becomes apparent.

Keywords. Yu. Olesha, *A Strict Young Man*, *Envy*, Russian literature, soviet literature, textual criticism, B. Tomashevsky, typos.

Текстология произведений Ю. К. Олеси по-прежнему остается практически неизученной областью науки о его творчестве. Можно выдвигать различные предположения о том, почему так происходит, и наверняка многие из них окажутся вполне справедливыми и убедительными, однако нам представляется более интересным разговор не столько о прошлом, сколько о настоящем и будущем текстологических разысканий, связанных с произведениями как автора «Трех толстяков», так и советских писателей в целом. В этой статье мы обращаемся к проблеме основного текста «Строгого юноши», знаменитой «пьесы для кинематографа», фактически литературного киносценария, по которому в 1935 г., после небольшой переработки, А. М. Роом снял одноименный фильм, запрещенный к показу до выхода на экран [см.: Киноведческие записки 2014]. Советские зрители,

современники Олеси, так и не увидели картины, однако могли судить о «Строгом юноше» по публикациям текста, состоявшимся в 1934—1936 гг. Так, например, мы с легкостью можем установить, что «старая комсомолка» В. Чернова, выступившая в печати списьюмом-обращением к писателю [см.: Чернова 1935], как и многие критики, ознакомилась с «кинопьесой» по журнальному варианту сценария². Читатели «Строгого юноши», по всей видимости, имели дело с разными текстами, поскольку результат издания произведения всегда зависит не от автора, а от качества работы и усердия наборщиков, редакторов и корректоров.

Впервые о том, что Олеша написал не роман, рассказ или театральную пьесу, а произведение в непривычном для его читателей жанре, стало известно 28 июня 1934 г., когда в «Литературной газете» с подзаголовком «эпизод из пьесы для кинематографа» был напечатан отрывок под названием «Дискобол» [см.: Олеша 1934а]. Первая публикация полного текста сценария «Строгий юноша» вскоре состоялась в августовском номере «Нового мира» [см.: Олеша 1934б], после чего он с изменениями воспроизводился в составе «Избранного» 1935 и 1936 гг. [см.: Олеша 1935; Олеша 1936]. Затем, отчасти в результате кампании по борьбе с формализмом, наступил так называемый период двадцатилетнего молчания, после которого в «Избранные сочинения» 1956 г. киносценарий не вошел и, таким образом, больше ни разу не был напечатан при жизни Олеси. Конечно, история издания и правки «Строгого юноши», в отличие от текстологии «Зависти», не очень сложна [см.: Кокорин 2017], однако, на наш взгляд, она может представлять существенный интерес для исследователя творчества Олеси, который возьмется за серьезную подготовку собрания его сочинений.

Важным этапом деятельности текстолога, устанавливающего основной текст любого произведения, является подготовительная работа. Ее принципы и особенности обычно представляются интуитивно понятными и редко оговариваются отдельно. В «Основах текстологии» Б. М. Эйхенбаум писал:

² В письме В. Чернова цитирует текст Олеси произвольно и приблизительно [см.: Чернова 1935: 158].

<...> надо привлечь к работе прижизненные издания произведения, изучить его цензурную историю, его рукописи, познакомиться с письмами и другими материалами, относящимися к истории создания и публикации данной вещи; только после этого редактор может произвести требуемую текстологическую работу, т. е. дать *подлинный авторский текст* [Эйхенбаум 1962: 46].

Как видим, классик отечественной текстологии не оставил подробных описаний того, как именно нужно привлекать к работе прижизненные издания произведения. Конечно, мы не вправе требовать этого от проспекта книги, которая, к сожалению, так и не была написана. Позднее С. А. Рейсер отмечал, что «производить сверку текстов целесообразнее всего, идя обратно хронологически — от последнего издания к предпоследнему и так постепенно восходя к первому, потом к белой рукописи, затем к черновым, к отдельным наброскам, к первоначальному плану и т. д.» [Рейсер 1978: 32]. Текстолог подробно описал, как должна осуществляться такая сверка [см.: Рейсер 1978: 30—31], однако эта методология уже тогда начала устаревать, поскольку были сделаны «первые попытки механизировать сличение текстов» [Рейсер 1978: 33]. В более поздних и современных работах нам не удалось обнаружить указаний на то, как работать с текстами в эпоху, когда у каждого пользователя есть персональный компьютер.

Исследователи не дают читателю возможности заглянуть на «текстологическую кухню», видимо, полагая, что этот аспект их деятельности не заслуживает особого внимания. Такая позиция представляется нам не вполне справедливой: методы работы с текстом меняются с развитием технологий, и, на наш взгляд, их описание не менее важно, чем представление результатов проведенного исследования. Не претендуя на изложение инструкции по применению, позволим себе представить использованную нами методологию работы с напечатанными в 1934—1936 гг. текстами «Строгого юноши» Олеси.

К сожалению, до сих пор мы не имеем возможности в полной мере полагаться на программы распознавания печатного текста: слишком часто в результате их использования электронная копия со-

держит ошибки, замены одних символов другими, букв — цифрами и т. д. Осознавая это несовершенство вспомогательного инструментария, мы предпочли самостоятельно сличить доступный в Интернете и содержащий опечатки текст киносценария с напечатанным в каждом из прижизненных изданий. Таким образом мы получили 4 документа, содержание каждого из которых впоследствии было повторно выверено по оригинальным источникам. Следующий шаг — сопоставление электронных текстов между собой, которое в идеале должно осуществляться с помощью программы, не требующей от исследователя никаких дополнительных усилий. С ее помощью можно было бы сравнить все файлы попарно или одновременно и получить результаты в виде таблицы, однако такого продукта, заметно облегчившего бы работу текстологов, не существует³. В связи с этим, хоть сравнение текстов и можно проводить попарно с помощью Microsoft Word, вычленение его результатов по-прежнему приходится осуществлять вручную.

Сопоставив печатные варианты «Строгого юноши», мы получили 6 файлов, в которых отражены текстуальные различия: 1934а — 1934б, 1934а — 1935, 1934а — 1936, 1934б — 1935, 1934б — 1936 и 1935 — 1936. Впоследствии все разночтения были внесены в электронный текстологический паспорт в виде следующей таблицы, где «Э» — номер эпизода, а в следующих четырех пронумерованных столбцах отображаются варианты, представленные в том или ином издании:

№	Э	1 1934а	2 1934б	3 1935	4 1936	Вид	Тип	Итог	Осно- вание
1	3	—	Она только-что купалась.	только что	3	замена	орфо- графия	3	правка
5	11	—	летчик снимет шлем	снимает	3	вставка	морфе- мика	2	опечат- ка

³ Насколько нам известно, в настоящий момент разработкой такой или подобной ей программы самостоятельно и без внешнего финансирования занимаются на историческом факультете МГУ и в НИУ ВШЭ в Москве.

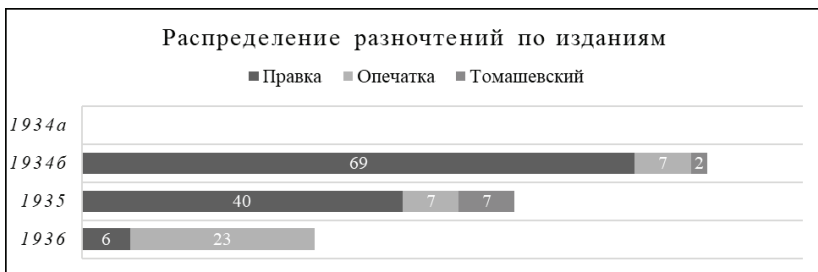
54	23	Вопрос. Что такое?	— Что такое?	2	2	замена	синтаксис	2	правка
89	23	Вот я и сказал правду.	1	я сказал	3	пропуск	лексикология	1	томашевский
92	25	—	вы его пригласили.	приглашали	3	замена	морфология	2	томашевский
122	39	—	(К моряку).	(К моряку.)	3	перестановка	пунктуация	3	правка
127	39	—	К. МАРКС.	К. Маркс.	3	замена	графика	3	правка

В части ячеек столбца 1934а стоят прочерки, поскольку это публикация фрагмента «Дискобол». Кроме того, для сокращения объема таблицы мы не включили в нее примеры, показывающие правку, которая была осуществлена в *Олеши* 1936.

Особого внимания заслуживают столбцы «Вид», «Тип», «Итог» и «Основание». В первых двух отражены параметры, по которым мы классифицируем все выявленные разночтения. Так, есть 4 возможных варианта изменения фрагмента текста от издания к изданию: вставка, пропуск, замена и перестановка чего бы то ни было, например пробела, буквы, слова и т. д. Типы правки соотносятся с тем или иным разделом лингвистики: морфемика, лексикология, морфология и синтаксис. Отдельно рассматриваются изменения в области графики, орфографии и пунктуации. Выбор типа изменения для классификации зависит от его характера. Зачастую границы между типами оказываются проницаемыми, однако дробная классификация представляется нам необходимой, так как позволяет более детально анализировать характер изменений текста и выявлять некоторые их закономерности. Например, вставка или пропуск суффикса в тех случаях, когда они влекут за собой изменение вида глагола, соотносятся как с морфемикой, так и с морфологией. Лексические и морфологические разночтения возникают в пределах одного слова; синтаксические — на уровне единиц больших, чем слово.

В столбце «Итог» указаны номера столбцов, содержащих вариант, который, с нашей точки зрения, должен быть принят в качестве единственно возможного для его отражения в основном тексте произведения. В столбце «Основание» приводится причина, по которой выбран тот иной фрагмент текста (о «случаях Томашевского» будет сказано отдельно).

Полная таблица, часть которой продемонстрирована выше, содержит 161 зарегистрированное нами разночтение. Приведем несколько статистических диаграмм и таблиц, отражающих различные параметры классификации.



Разночтения распадаются на 115 случаев правки, 37 опечаток и 9 «случаев Томашевского». Как видим, текст *Олеши* 1934a не содержит разночтений, поскольку в рамках данной статьи мы ограничиваемся только печатными изданиями «Строго юноши», а для выявления текстуальных различий в «Дискоболе» необходимо сопоставить его с рукописями Олеши. Стоит также сразу заметить, что на этой диаграмме отражены только уникальные изменения текста киносценария, т. е. есть мы не учитывали те случаи, когда в одном из изданий отражен вариант, напечатанный ранее в другом источнике. Так, например, в тексте *Олеши* 1936 есть три случая «отмены», по всей видимости корректурами, правок, сделанных в *Олеши* 1935:

№	Э	2 1934b	3 1935	4 1936	Вид
38	22	Ну и целомудрие...	Ну, и целомудрие.	Ну и	пунктуация

82	23	Фокин отгалкивает девушку.	Девушку.	девушку.	орфография
124	39	т.-е. если твоя любовь	то есть, если	то есть если	пунктуация

По видам все разночтения распределяются следующим образом:

Вид / Основание	Правка	Опечатка	Томашевский	Итого
Вставка	24	8	0	32
Пропуск	20	18	3	41
Замена	63	11	6	80
Перестановка	8	0	0	8
Итого	115	37	9	161

Рассмотрим каждое из оснований в отдельности, обратившись в первую очередь к самому массовому из них — правкам. Их распределение по типам классификации и изданиям таково:



Как это обычно бывает, бо́льшая часть исправлений происходит на уровне пунктуации и синтаксиса. В целом же такой большой объем правки, который пришелся на *Олеся 1934б* (69 случаев), объясняется тем, что текст «Строгого юноши» был переработан писателем для первой полной публикации. Важно также, что все разночтения здесь устанавливаются только по сравнению с *Олеся 1934а* — фрагментом киносценария.

Правка на уровне орфографии и пунктуации не представляет, на наш взгляд, существенного интереса, так как в 1930-е гг.

нормы правописания и расстановки знаков препинания не были до конца устоявшимися. Более того, при издании текста мы считаем необходимым давать его в соответствии с современными правилами, а в спорных случаях выбирать вариант из наиболее авторитетной прижизненной публикации. Вместе с тем важно привести здесь несколько таких спорных случаев, касающихся «Строгого юноши».

В отношении орфографии может вызвать вопросы неоднозначная передача в разных изданиях слова «девушка». В *Олеша 1936* не в начале предложения при обозначении героини по имени Лизочка, которое упоминается в тексте единожды (эпизод 30), это слово практически во всех случаях напечатано с заглавной буквы. Сомнения вызывают два его употребления в 23-м эпизоде. Прямо перед этим читатель знакомится со знаменитым обсуждением молодежью третьего комплекса ГТО. Отдыхающие, только что говорившие о Грише Фокине, находятся наверху. После описания того, как на стадион приезжает автомобиль Степановых, в тексте говорится:

С высоты смотрит молодой человек в бинокль.

Подзывает Девушку.

— Шурка! Иностранцы приехали. <...>

Группа отдыхающих. Головы повернулись на крик молодого человека с биноклем.

— Что такое?

Девушка. Иностранцы приехали [*Олеша 1936: 221*].

Далее Дискобол спускается к Фокину, а затем подходит к машине. Между тем наша героиня оказывается возле Гриши, и после признания Дискобола в том, что главный герой любит Машу, в тексте говорится: «Д е в у ш к а . Фокин. // Фокин отталкивает девушку. // Ринулся» [*Олеша 1936: 222*]. Возникает вопрос: речь идет об одной и той же девушке? До этого эпизода и после него Олеша отдает реплики только героине, которая названа Лизочкой, поэтому, видимо, есть два варианта ответа на этот во-

прос. С одной стороны, если это разные героини — Шурка и Лизочка, — то в начале 23-го эпизода молодой человек с биноклем должен подзывать «девушку». С другой стороны, если это один персонаж, то следует признать ошибку Олеси, не исправившего имя Шурки на Лизу⁴ при подготовке текста к публикации в *Олеша 1934б*. Решить эту проблему можно только при обращении к рукописям. Так или иначе во втором случае Фокин однозначно должен отталкивать «Девушку», и этот вариант встречается в *Олеша 1934б* и *Олеша 1935*. История правки этих двух и еще одного подобного фрагмента такова:

№	Э	1 1934а	2 1934б	3 1935	4 1936	Вид
51	23	Кричит девушке:	Подзывает Девушку.	2	2	замена
82	23	Фокин отталкивает девушку.	Девушку	2	1	замена
100	30	—	обращаясь к девушке:	Девушке	3	замена

Еще два случая, которые могут вызвать споры с точки зрения орфографии, подобны друг другу. С одной стороны, в 33-м эпизоде Дискобол спрашивает Фокина: «Не может быть власти человека над человеком... правда?» [Олеша 1936: 236]. С другой стороны, заперев друга в шкафу в 41-м эпизоде, он же говорит: «Сиди, дурак... сиди» [Олеша 1936: 249]. Предпринятое нами комическое соотнесение этих фраз не отменяет того факта, что они содержат примеры одного и того же текстологического казуса: в *Олеша 1934б* в обоих случаях слово после многоточия было напечатано с заглавной буквы. На смысл фраз это никак не влияет, но, видимо, чтобы установить историю текста, необходимо обратиться к рукописям.

Правки знаков препинания многочисленны, но в целом несущественны, так как за редкими исключениями не влияют

⁴ Именно в такой форме оно встречается в этом фрагменте недатированной и неполной машинописи, хранящейся в архиве писателя [см.: РГАЛИ. Ф. 358. Оп. 2. Ед. хр. 201: 22].

— Я обязательно заеду в Копенгаген. Копен-гаген. Копен-гаген. Кто съел второй персик? Федор. Ты подлец! Подлец! Подлец! Ты съел второй персик!
Цитронов. Успокойся, Юлиан [Олеша 1936: 240].

В обоих предыдущих изданиях Степанов не восклицал, а спрашивал: «Ты съел второй персик?» Думается, замена знака в этом случае — результат корректорской правки, которая должна быть снята.

В области графики есть только три правки-замены: «Первый» (молодой человек) и «Второй» из *Олеша 1934а* на «1-й» и «2-й» соответственно в *Олеша 1934б* (эпизод 22), а также «К. МАРКС» на «К. Маркс» в *Олеша 1935* (эпизод 39). Как нам представляется, первые две были предприняты в *Олеша 1934б* потому, что иначе наименование говорящих и хотя бы одно начальное слово их фраз не помещались в строке. Для сокращения объема публикации и ввиду того, что большинство фраз в сценарии короткие и начинаются с нового абзаца, текст в «Новом мире» печатался в два столбца, помещенные на одной странице. Примечательно, что «Третий молодой человек» здесь же было заменено на «Третий», а «Первый» — на «1-й молодой человек». Думается, здесь необходимо единообразие подачи текста.

Правки на уровне лексики в основном стилистические и смысловые. Это замена одного слова на другое: в *Олеша 1934а* Дискобол сидел «несколько развалившись» и были «качества», а в *Олеша 1934б* он стал сидеть «несколько облокотившись» и появились «чувства» (оба случая — эпизод 22). «Фокин уже в халате» из следующего эпизода было заменено на «Фокин в халате», «Девушка и Фокин» — на «Девушка возле Фокина» (оба — *Олеша 1934а* — *Олеша 1934б*) и т. п. В *Олеша 1936* во фразе «Он его также съедает» был заменен союз, и получилось: «Он его тоже съедает». С нашей точки зрения, все эти правки, кроме последней, должны быть сохранены в основном тексте «Строгого юноши».

Форма слова (морфология) в киносценарии была заменена только один раз: в *Олеша 1934б* Дискобол говорил, «потирая лопатку», а начиная с *Олеша 1935* он стал делать то же самое, «потирая лопатки». Вероятно, это еще один пример корректорской правки.

Как уже было сказано выше, наиболее многочисленные правки при переиздании «Строгого юноши» осуществлялись на уровне синтаксиса. Почти все они были сделаны в первой журнальной публикации, а в *Олеши* 1936 таковые вовсе отсутствуют: здесь продублированы все варианты *Олеши* 1935. Приведем в сводной таблице наиболее значимые из тех синтаксических разночтений, которые можно оставить без комментариев:

№	Э	1 1934а	2 1934б	3 1935	Вид
16	21	Лестницы. // Площадки.	Лестницы. // Дорожки. // Площадки.	2	вставка
23	22	Сидит Дискобол. Сбоку положил диск. Слушает.	Сидит Дискобол. // Как будто не слушает.	2	замена
26	22	сторону. Слушает. Сидит	сторону. Как будто не слушает. Сидит	2	замена
41	22	Ромашки. // Второй: Так ведь	Ромашки. // Дискобол сидит. // Второй. Так	2	вставка
49	23	смотрит один из молодых людей в бинокль.	смотрит молодой человек в бинокль.	2	замена
53	23	Прибытие автомобиля вызывает сенсацию.	Сенсация.	2	замена
57	23	Кукла в окне. В автомобиле сидит доктор Степанов. // Дискобол	Кукла в окне. // Дискобол	2	пропуск
60	23	Степанов это видит. Не отвечает.	Доктор Степанов не отвечает.	2	замена
72	23	Маша: Пожалуйста!	Маша (в сердцах). Пожалуйста.	2	вставка
74	23	(с порядочным раздражением)	(с раздражением)	2	пропуск
78	23	У автомобиля. // Маша оглядывается	У автомобиля. // Доктор Степанов. // Маша	2	вставка
79	23	Дискобол идет. Подходит.	Тот идет. Подошел. Кланяется.	2	замена
95	29	—	во фраках. // Фокин	фраках. Это советские аристократы. // Фокин	вставка
161	47	—	Май-июнь 1934 г. // Одесса.	Одесса // Май-июнь 1934 г.	перестановка

Ряд правок на уровне синтаксиса в *Олеша 1934б* вызван тем, что до этого в «Литературной газете» был опубликован лишь фрагмент сценария. Так, например, претерпел изменения следующий отрывок из 23-го эпизода:

Подъезжает к стадиону автомобиль. *Это новейшего типа, сильная, комфортабельная, дорогая машина.* [В ней чета Степановых — муж и жена. Жена — Маша — ведет машину.]

Автомобиль останавливается. [Маша выходит. Муж остается в машине. Муж — Юлиан Николаевич Степанов, известный хирург.] *Ему лет сорок восемь. Без бороды и усов.*

{Выходит Маша.}

С высоты смотрит <...> [Олеша 1934а].

Выделенные курсивом фразы были перенесены в 4-й эпизод, а взятые в квадратные скобки — исключены из текста киносценария за ненадобностью представлять героев, появлявшихся ранее. Предложение, приведенное в фигурных скобках, возникло в *Олеша 1934б*. Кроме того, если в *Олеша 1934а* на вопросы Дискобола о Маше «Это что? Она?» Фокин отвечал: «Да», то начиная с *Олеша 1934б* этот фрагмент будущего 23-го эпизода стал выглядеть так: «Это что? Она? // Фокин вспоминает сон. У него сильно бьется сердце. Он ничего не может ответить» [Олеша 1934б: 73].

Можно отметить также два интересных случая идеологической правки. В *Олеша 1934а* при обсуждении морального комплекса ГТО 1-й молодой человек говорил, что щедрость комсомольцу нужна, чтобы «изжить в себе чувство собственности» (эпизод 22). Начиная с *Олеша 1934б* он предлагает просто «изжить чувство собственности», то есть бороться с ним на уровне общества в целом. Наконец, в 4-м эпизоде, когда Фокин сидит за столом в гостях у Степанова, между ним и Цитроновым развивается такой диалог:

Цитронов. Ну, как вы находите, коньяк хороший?

Молодой человек. Очень.

Цитронов. Это любимая марка Юлиан Николаевича. Ему начальство присылает.

Молодой человек. Кто присылает?
 Цитронов. Начальство. Почему вы удивились?
 Молодой человек. Я не удивился. Я просто не расслышал [Олеша 1934б: 69].

Здесь встречается одна из немногих сомнительных с идеологической точки зрения фраз киносценария, поэтому неудивительно, что она неоднократно подвергалась правке. Так, в фонде Союза писателей СССР нам удалось обнаружить машинопись «Строгого юноши» с пометками, сделанными карандашами разных цветов (по-видимому, цензурными). В этом документе слова Цитронова о том, что коньяк Степанову присылает правительство, были подчеркнуты фиолетовым карандашом, а слева от них на полях той же рукой были поставлены кресты [см.: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 174: 5]⁵. Видимо, ни «правительство», ни «начальство» в *Олеша 1934б* не годились, поэтому в следующих изданиях Цитронов стал говорить, что коньяк присылают «важные лица» (эпизод 12).

Распределение 37 опечаток по типам классификации и изданиям таково:



Как видим, больше всего опечаток было допущено в последнем прижизненном издании киносценария: в *Олеша 1934б* и *Олеша 1935* их по семь, а в *Олеша 1936* — 23, из которых 16 — пунктуационные. В совокупности они распадаются на две группы: исправленные в *Олеша 1936* и сохранившиеся или допущенные в нем. Естественно, 9 исправленных опечаток не представляют для нас интереса. Отметим лишь, что все 7 опечаток, допущенных в *Олеша 1934б*, были исправлены в *Олеша 1935*,

⁵ В экранизации Роома Цитронов говорит о правительстве.

а возникшие в нем 2 очевидные ошибки набора («комсомолец» и «нечего» вместо «ничего») — в *Олеша 1936*.

Таким образом, *Олеша 1936* содержит 28 опечаток, пять из которых возникло в *Олеша 1935*. Часть из них — очевидные случаи порчи текста, которые легко устраняются при подготовке его к изданию (мена запятой на точку, пропуск букв, запятых или точек — в конце предложений и в составе многоточия и т. п.). Только 9 опечаток оказались «осмысленными» и выявляются лишь при изучении истории текста. Приведем часть из них в таблице:

№	Э	2 19346	3 1935	4 1936	Вид	Тип	Итог
5	11	летчик снимет шлем	снимает	3	вставка	морфемика	2
91	25	Ты подумай... Имя Маши	2	Ты подумай. Имя Маши	замена	пунктуация	2
106	33	травить тебя	2	травить себя	замена	лексикология	2
128	39	Прочти первый параграф.	2	Прочтите	замена	морфология	2
129	39	вас, доктор Степанов...	Степанов..	Степанов.	пропуск	пунктуация	2
133	40	туда, куда смотрит Маша.	2	туда, когда	замена	лексикология	2

Три оставшиеся опечатки однотипны и возникли из-за невнимательности наборщика *Олеша 1935*, посмотревшего не на те строки. В 32-м эпизоде при описании игры музыканта на вечере в доме Степанова трижды повторяется фраза доктора: «Ты нам мешаешь, Маша», — за которой дважды следует описание разных событий и реплика Маши «Что?». Наборщик по инерции продублировал ее и после третьего обращения Степанова к жене, хотя сразу за ним должна следовать кульминационная фраза «Появляется Фокин» [*Олеша 1935*: 233–234]⁶. В начале 38-го эпизода Фокин сидит дома за столом:

⁶ В фильме эта ошибка отсутствует.

тиворечат его логике и не могут быть признаны опечатками без подробного анализа рукописей. В классическом издании «Писатель и книга» Б. В. Томашевский указывал, что их возникновение связано с ошибками набора текста [см.: Томашевский 1959: 42—48]. В «Строгом юноше» таких случаев девять:

№	Э	1 1934а	2 1934б	3 1935	4 1936	Вид	Тип
24	22	должен вырабатывать	Выработать	2	2	замена	морфемика
70	23	Почему же ты стоишь	Почему ж ты	2	1	пропуск	морфология
89	23	Вот я и сказал правду.	1	я сказал	3	пропуск	лексикология
92	25	—	вы его пригласили.	приглашали	3	замена	морфология
118	39	—	маленькая головка	голова	3	пропуск	морфемика
138	41	—	увидевши издали	увидавши	3	замена	морфемика
148	41	—	дверцу шкафа	дверку	3	замена	морфемика
156	44	—	страшное лицо	странное	3	замена	лексикология
158	45	—	Увидела его.	Увидала	2	замена	морфемика

В первую очередь обратим внимание на ячейки, отмеченные серой заливкой: вольно или невольно в *Олеши* 1936 в этих случаях были восстановлены изначальные варианты текста. Интересен также в 39-м эпизоде пример борьбы с суффиксами — явления, уже отмеченного нами при анализе прижизненных изданий «Зависти»⁸ [см.: Кокорин 2017: 180—181].

⁸ Томашевский называл подобные случаи авторской правкой и описывал их следующим образом: «В области стилистических изменений в истории русской прозы характерна борьба между тем, что весьма приблизительно можно назвать сентиментально-романтической манерой, и реалистической манерой письма, причем обычна победа реалистического начала <...>. Так, Достоевский в переделке “Бедных людей” устраняет обильные уменьшительные «цветочек, горшочек, комнатка» и т. п., заменяя их словами “цветок, горшок, комната» [Томашевский 1959: 142—143].

Полагаем, предпринятый нами подробный текстологический анализ разночтений «Строгого юноши» оправдывает название статьи, а его результаты, надеемся, окажутся полезными исследователю, который возьмется за подготовку основного текста киносценария.

СОКРАЩЕНИЯ

Киноведческие записки 2014 — «Режиссер Роом встал на позиции воинствующего формализма и эстетства, которые являются враждебными советскому искусству». Документы из украинских архивов и периодическая печать об истории создания кинофильма «Строгий юноша» / Публ. Р. Росляка // Киноведческие записки. 2014. № 108/109. С. 35—80.

Кокорин 2017 — *Кокорин А. В.* Автор, наборщик, корректор и редактор в работе над прижизненными изданиями «Зависти» Ю. К. Олеша // Текстология и историко-литературный процесс: Сборник статей. М., 2017. С. 172—184.

Олеша 1934а — *Олеша Ю. К.* Дискобол. Эпизод из пьесы для кинематографа // Литературная газета. 1934. 28 июня. С. 3.

Олеша 1934б — *Олеша Ю. К.* Строгий юноша // Новый мир. 1934. № 8. С. 66—89.

Олеша 1935 — *Олеша Ю. К.* Строгий юноша // Олеша Ю. К. Избранное. М., 1935. С. 203—255.

Олеша 1936 — *Олеша Ю. К.* Строгий юноша // Олеша Ю. К. Избранное. М., 1936. С. 203—255.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства

Рейсер 1978 — *Рейсер С. А.* Основы текстологии. 2-е изд. Л., 1978.

Томашевский 1959 — *Томашевский Б. В.* Писатель и книга. Очерк текстологии. 2-е изд. М., 1959.

Чернова 1935 — *Чернова В.* Письмо «старой комсомолки» Юрию Карловичу Олеше // Молодая гвардия. 1935. № 1. С. 157—159.

Эйхенбаум 1962 — Эйхенбаум Б. М. Основы текстологии // Редактор и книга. Вып. 3. М., 1962. С. 41—86.

Сведения об авторе: Андрей Кокорин, СПбГУ, ассистент кафедры истории русской литературы; Санкт-Петербург, Россия; e-mail: koko.ololo@gmail.com

About the author: Andrei Kokorin, SPbU, adjunct, academic department of the history of Russian literature; St. Petersburg, Russia; e-mail: koko.ololo@gmail.com

Алла Бурцева (Москва)

Познание «изнутри» и «снаружи»: литературная критика о туркменских альманахах 1930-х гг.

Alla Burtseva (Moscow)

“Inside” and “Outside” Knowledge: Turkmen Almanacs of the 1930s in Critical Reviews

Резюме. Статья посвящена рецензиям на туркменские альманахи СП СССР «Айдинг-Гюнлер» (1934) и «Туркмения» (1936), а также сборник «Поэты советского Туркменистана» (1934). Рассматриваются три рецензии. Каждая из них построена на противопоставлении взгляда на туркменскую культуру «снаружи» и «изнутри». Рецензия А. И. Роскина и Ю. П. Сервука «Расцвет республик Советской земли» отличается положительной оценкой альманаха «Айдинг-Гюнлер», в рецензии неизвестного автора на альманах «Туркмения» предыдущий оценивается прохладно. Альманах «Туркмения» получает в целом высокую оценку. Для рецензий характерно противопоставление литературы с элементами «экзотики» и новой советской литературы, которая призвана эти элементы искоренить. Также прослеживается ученическое положение туркменских писателей по отношению к их московским коллегам. В завершение статьи делаются выводы о том, что само понятие «экзотизма» представляет собой расплывчатую характеристику, которую не до конца понимают сами рецензенты, вынужденные балансировать между отказом от ориентальных мотивов и сохранением национального колорита республики. Таким образом новая советская литература противопоставлялась «колониальной» дореволюционной и одновременно легитимизировалось размежевание республик Средней Азии.

Ключевые слова. Туркмения, Союз писателей СССР, альманах, рецензии, ориентальная литература.

Abstract. The paper deals with critical essays on Turkmen almanacs of the Union of Soviet Writers, *Ajding-Gunler* (1934) and *Turkmenia* (1936), as well as the collective book *Poets of Soviet Turkmenistan* (1934). The paper considers three reviews. Each of them build an opposition between the view “from inside” and “from outside”. The review by A. I. Roskin and Yu. P. Sevruk *The flourishing of the republics of Soviet land* brings a positive assessment of the almanac “Ajding-Gunler”. An unknown author of the review on *Turkmenia* assesses the previous one coldly. *Turkmenia* itself gets a positive review. Both reviews build an opposition between “exotic” and new Soviet literature, which should eliminate the “exotic” elements. The reviews implicitly consider Turkmen writers as ones how should learn from their Moscow teachers. The paper concludes that the characteristic “exotic” is controversial, and the authors themselves do not fully understand its features. They have to balance between rejecting oriental features and preserving national traits. This opposition should separate new Soviet literature from colonial tendencies of the past and legitimize the division of the republics of Soviet Middle Asia.

Keywords. Turkmenia, the Union of Soviet writers, almanac, review, oriental literature.

В настоящей статье речь пойдет о рецензиях на альманахи, посвященные национальной культуре, в первую очередь — туркменской, а именно «Айдинг-Гюнлер» (1934) и «Туркмения» (1936), а также о предшествовавшем им сборнике «Поэты советского Туркменистана» (1934).

Создание альманахов было частью общего проекта по развитию советских национальных литератур [см., например: Быстрова 2018]. В первые десятилетия после образования СССР освоение национальных культур стало редакционной задачей для писательских бригад, которые посещали советские республики. Так создавались многочисленные альманахи, в которых соседствовали произведения местных писателей и их коллег из Москвы и Петербурга. По существу задач было две: освоить

«национальное» и привнести в него «социалистическое». Новая советская литература противопоставлялась дореволюционной, которую было принято называть колониальной и, применительно к Средней Азии, ориентальной.

Однако проект, предполагающий по сути пропагандистскую деятельность, нельзя назвать свободным от ориенталистской установки: научить литераторов национальных республик быть частью большого советского литературного процесса, сформировать у них представление о себе как о советском писателе. Поэтому было выгодно представить молодых писателей советской республики в одном ряду с их «старшими» коллегами. Однако, что такое советский и — шире — русский ориентализм — вопрос отдельный. Так, Д. Схиммельпенник ван дер Ойе утверждает, что классическая концепция «ориентализма» Э. Саида в этом поле применима лишь с большими оговорками:

У русских никогда не было единого представления об Азии. Ориенталистская схема Саида безапелляционно предполагает сложившееся видение того, что такое Азия и как она противопоставлена Европе. Но в России его просто не существовало. Российская империя, расположенная на двух континентах, имела неоднозначные отношения с остальной Европой, а природа взаимодействий с Азией была сложна. В результате понимание Востока складывалось из множества отдельных мнений. Перефразируя расхожее выражение из фильма Александра Мотыля 1969 г. «Белое солнце пустыни», русский ориентализм — дело тонкое¹[Schimmelpennick van der Oye 2010: 11].

Сама по себе проблема построения национальной литературы и культуры, «национальной по форме и социалистической по содержанию», предполагала заведомо противоречащие другу задачи. В частности, в Туркмении, где, как замечала исследова-

¹ Russians have never been of one mind about Asia. Said's Orientalist schema assumes unanimity, a shared view both of Asia and about how to confront it that simply never existed. The Russian Empire's bicontinental geography, its ambivalent relationship with the rest of Europe, and the complicated nature of its encounters with Asia, have resulted in a fragmentary understanding of the East among its people. To paraphrase a cliché from Aleksandr Motyl's 1969 film *White Sun of the Desert*, Russian Orientalism is a complicated question. Перевод наш. — А. Б.

тельница А. Л. Эдгар, племенная идентичность доминировала над общенациональной, было нужно одновременно выстроить последнюю и создать совершенно новую: общесоветскую [см.: Edgar 2004: 18—26].

Построение идентичности такого рода не могло обходиться без обозначения позиции учителей и учеников. В заявлениях Туркменской комиссии Союза советских писателей подчеркивалось при этом, что обучение должно идти по двум направлениям: не только туркменские писатели должны учиться у русских, но и русские у туркменских. Проект создания национальной туркменской литературы включал в себя в том числе переводы из туркменской классики, и сама она должна была стать одним из источников, по которому молодым туркменским литераторам следовало учиться писать. Здесь, однако, надо отдавать себе отчет в том, что содержание произведений, которые под этой классикой понимались, подверстывалось под советскую социально-политическую повестку: эти тексты трактовались как обличительные, противостоящие колониализму имперской власти. Таким образом в круг текстов-образцов включались даже религиозно окрашенные произведения (в очерке² о туркменской литературе Х. Чарыев, один из представителей тогдашней туркменской литературной верхушки, даже называет ислам передовой идеологией времен Махтумкули, поэта, который был провозглашен главным туркменским классиком) [см.: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 6. Ед. хр. 57: 40].

Итак, проект национальных литератур, и в частности туркменской, можно трактовать двояко: он включал одновременно ориенталистскую схему развития, попытку присвоения туркменской культуры и установку на то, чтобы литераторы не теряли национальную идентичность. Так, уже в 1950-е гг. Г. А. Санников с сожалением замечал, что у туркмен до сих пор нет истории литературы, нет истории народа³ [см.: РГАЛИ. Ф. 3256. Оп. 1. Ед. хр. 112: 49].

² Машинопись хранится в РГАЛИ, место публикации пока не обнаружено.

³ Диалог о том, что необходимо написать историю народов бывшего Туркестана велся с 1920-х гг. Средняя Азия представлялась наследницей древней цивилизации, когда-то опережавшей в развитии европейскую, и это наследие нуждалось в освоении [см.: Тольц 2013: 278; Bustanov 2015: 8].

под заголовком «Расцвет республик Советской земли» в бюллетене «Художественная литература» (1935, № 6), а также машинописи рецензий Аделины Адалис на «Поэтов советского Туркменистана» и рецензии на «Туркмению» без указания имени автора (обе: [РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 6. Ед. хр. 57]). Были ли две последние где-либо опубликованы, нами пока не выявлено.

Американская исследовательница К. Холт в диссертации, посвященной альманаху «Айдинг-Гюнлер» и предшествовавшему ему альманаху «Туркменистан весной» (1932, вышел с подзаголовком «Туркмения глазами советских писателей»), утверждает, что, если остановиться только на произведениях писателей из Москвы, принципиальное различие между двумя альманахами состоит в следующем. Если в «Туркменистане весной» писатели смотрят на республику как бы извне, то в «Айдинг-Гюнлер» их позиция изменяется. Авторы пытаются повернуть тексты таким образом, чтобы создалось впечатление взгляда на национальную республику глазами самого ее жителя или молчаливого наблюдателя (в частности, именно на этом приеме построен рамочный комплекс повести Г. Максимова «Песнь Амана» из альманаха «Айдинг-Гюнлер»). Холт видит в этом сознательную писательскую траекторию в рамках литературного поля по П. Бурдые [см.: Holt 2013: 285]. Нам же это утверждение представляется некоторой натяжкой: такая установка декларировалась, но насколько она была воплощена, судить сложно. Поэтому представляется интересным взглянуть, как на два альманаха, бывшие частями одного издательского проекта (а не двух разных) реагировала критика, как она оценивала удачность или неудачность выполнения такой установки.

Сам принцип «познать Туркмению изнутри» декларировался участниками комиссии и писательской бригады, деятельность которой весьма подробно освещалась в «Литературной газете» и в газете «Туркменская искра». Заявлен он был еще во время путешествия первой бригады, которая создавала альманах «Туркменистан весной»: «подсмотреть незаметное», «познать новую Туркмению», «мы приехали не ради простого любопытства» и т. п. [см.: ТИ 1930а; ТИ 1930б]

идентичности в Туркмении подробно см.: [Edgar 2004]). Роскин подчеркивает важность не социального строительства вообще, а преобразований в отдельно взятых регионах.

Вторым достоинством альманахов Роскину представляется жанровое разнообразие, а именно, отход от очерка, то есть журналистского отстраненного взгляда. Правда, автор рецензии по неясной причине заявляет, что доминирующий жанр в альманахах — новелла. Ни один из текстов из альманаха «Айдинг-Гюнлер» такого жанрового подзаголовка не имеет. Грань между очерком и, например, «материалами к рассказу» К. Большакова «Керки» расплывчата: в обоих случаях картина передана глазами наблюдателя-чужака, а повествование носит репортажный характер. Однако сами составители альманаха отделяют друг от друга очерки и прочие тексты с помощью разных типов набора: первые сверстаны «по-газетному», в две колонки. Складывается впечатление, что важнее всего для критика подчеркнуть новизну подобного издательского проекта.

Наконец, Роскин пытается доказать, что в альманахах нет «налета экзотизма»:

Едва ли хоть сколько-нибудь квалифицированный советский писатель решится подавать Восток в плане наивного экзотизма. Писатель твердо знает также, что в смысле освоения материала от него требуется нечто большее, чем ознакомление со страной из пресловутого «окна вагона». И вот писатель ставит перед собой задачу — познать страну «изнутри». Но очень часто «познание изнутри» понимается в том смысле, что следует, отказавшись от своей собственной писательской манеры, стилизовать вещь, придать ей внешне усвоенные ориентальные элементы [Роскин 1935: 4].

Здесь актуализуется одна из определяющих установок формирующегося канона советской ориентальной литературы (подробнее о соцреалистическом каноне и применении этого термина для анализа советской литературы см.: [СК 2000]). Необходимо было отмежеваться от дореволюционного «колониального» взгляда на республику. Поэтому в стенограммах заседаний Туркменской комиссии последовательно используется

определение «колониальный» и затем следуют объяснения, как новая советская страна борется с колониальными пережитками в национальных республиках [см.: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 6. Ед. хр. 56: 32; РГАЛИ. Ф. 3256. Оп. 1. Ед. хр. 102: 4; РГАЛИ. Ф. 3256. Оп. 1. Ед. хр. 100: 4; РГАЛИ. Ф. 3256. Оп. 1. Ед. хр. 90: 2]. Отметим также характерное название одного из произведений тех лет — очерка Б. Кожаринова «Гибель экзотики» («Всемирный следопыт». 1931. № 1), название которого декларирует именно эту установку.

В контексте «экзотики» Роскин критикует узбекский альманах за чрезмерное увлечение пословицами, которые как будто позаимствованы из словаря, а не из реальной жизни. Удивительно, что при этом он хвалит повесть П. Скосырева «Оазис» из альманах «Айдинг-Гюнлер»:

Доля этой искренности, теплоты согревает и несколько неровно написанную повесть П. Скосырева «Оазис» (в альманахе «Айдинг-Гюнлер»), и придает заражающую убедительность судьбам персидского мальчика Мамеда, бежавшего в пустыню беспризорника, потом комсомольца и, наконец, политотдельца... [Роскин 1935: 4].

И далее:

Такие образы, как <...> Мамед у П. Скосырева — это уже не схемы по кальке, а рельефные, может быть, и не вполне доработанные <...> но живые «трехмерные» фигуры, созданные художниками, а не чертежниками или каллиграфами (sic!). Образы эти — несомненный вклад в галерею «Люди нашей страны» [Роскин 1935: 4].

Парадокс здесь в том, что «Оазис» — едва ли не самая насыщенная «восточным колоритом» вещь из альманаха (подробнее об этом см.: [Бурцева 2020]). Очевидно при этом, что Роскин прочел повесть невнимательно: Мамед не беспризорник и в пустыню не убегает. Отметим, что в рецензии продолжает актуализироваться образ «нового человека».

Не вполне ясно, как Роскин проводит границу между уместной этнографией и неуместным экзотизмом. Скосырев на тот момент имеет литературную репутацию человека, хорошо знающего Восток, его повестью открывается альманах, на нее обратит внимание читатель в первую очередь. Характерно, что

рассказ Андрея Платонова, человека с неустойчивой литературной репутацией, критик называет «не вполне убедительным» (точнее, его концовку) [Роскин 1935: 4].

В рецензии прослеживается установка продемонстрировать «Айдинг-Гюнлер» в выгодном свете на фоне узбекского альманаха, которые подается как более слабый. Как раз ему достаются все упреки в экзотизме и ориентальности. Представляется, однако, что при желании «Айдинг-Гюнлер» можно было бы упрекнуть в том же самом. Об этом свидетельствует другая рассматриваемая нами рецензия — на альманах «Туркмения»: «Печать встретила «Айдинг Гюилер» (sic!) довольно доброжелательно, принимая во внимание его праздничное назначение, хотя по пестроте состава авторов и по качеству помещенных произведений он заслуживал более резкой критики» [РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 6. Ед. хр. 57: 29].

Именно «юбилейный характер», по всей видимости, и заставляет Роскина ограничиться несколькими формальными претензиями и подать альманах как свободный от экзотизма, высветив его на фоне менее удачного и «неюбилейного издания» (конечно, годовщина образования Узбекистана совпадает с годовщиной образования Туркмении, однако издание было значительно менее «праздничным»: «Узбекистан» стоил в три раза меньше, чем «Айдинг-Гюндер» — 4 рубля (на самой книжке «Айдинг-Гюнлера» цена не указана, в рецензии указана цена в 12 рублей, что, по нашим подсчетам⁴, чуть выше его себестоимости). «Айдинг-Гюнлер» и внешне производит впечатление дорогой книги: он напечатан в увеличенном формате на хорошей бумаге, с крупными иллюстрациями, богатым графическим оформлением (подробнее см.: [Бурцева 2020]).

Автор рецензии на «Туркмению» не пишет прямо, какой именно критики заслуживает альманах, однако проговаривается в общих рассуждениях о национальных сборниках:

⁴ В планах по изданию следующего альманаха указано, что на него следует потратить ту же сумму, что и на «Айдинг-Гюнлер», а именно 66 тысяч рублей [см.: РГАЛИ. Ф. 3256. Оп. 1. Ед. хр. 439: 17]. Конечно, простое деление этого числа на объем тиража в 5500 экземпляров не позволяет получить точную себестоимость (некоторые виды работ могли не учитываться), но, во всяком случае, можно заключить, что альманах продавался по цене не выше себестоимости.

<...> в результате их гастрольных поездок появились сборники, дающие мало представления о стране, описанию которой они предназначались. В этих сборниках, если и не рассказывалось «вздора», то все же рассказы и очерки, помещенные в них, зачастую вызвали возмущение местных работников, настолько описание было далеко от действительности.

Вместо изучения страны изнутри, вместо подлинного знакомства с трудовой жизнью народа, с его заботами и радостями, с запросами и стремлениями, писатель бегло ознакомился с внешней, необычной, вернее, экзотичной для него обстановкой <...> наделяя свои произведения на национальные темы домыслами, основанными на дореволюционных этнографических обзорах и приукрашивая их восточной витиеватостью, претендуя таким образом, на особый стиль показа союзных республик (см. сборники узбекский, дагестанский и др.) [РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 6. Ед. хр. 57: 28].

Отметим, что конфликт с местными властями при создании «Айдинг-Гюнлера» действительно имел место (подробно см.: [Бурцева 2020]). Учитывая, что туркменских сборников на тот момент существует всего два, вполне ясно, что «Айдинг-Гюнлер» также подпадает под это описание.

В рассуждениях о достоинствах альманаха «Туркмения» (а он на фоне других описан как почти идеальная работа) автор рецензии особенно хвалит того же Скосырева:

П. Скосырев хорошо знает Туркменистан и ему без навязчивости удастся описать особенности быта и характера туркмен. В психическом анализе своих героев автор далек от руссификации (sic!).

Умело использует в тексте П. Скосырев туркменские песни. У него прекрасная туркменская песня несет роль образа, связующего героев и в некоторых случаях, благодаря создаваемому настроению<,> влияющего на их поступки.

Повесть П. Скосырева — бесспорно лучшая вещь альманаха и большая удача самого автора [РГАЛИ. Ф. 631. Ед. хр. 57: 34].

Не вполне ясно, что подразумевает автор рецензии под «руссификацией» в «психическом анализе», однако здесь также примечательно, что Скосырева хвалят за то, за что ругают других: использование фольклорных элементов. То же самое делал и Роскин: если пословицы у других авторов — неуместная экзотика, то у Скосырева это «теплота речи». На наш взгляд, помимо собственно качества

текста, о котором судить сложно, здесь играет роль литературная репутация Скосырева: на этом имени удобно построить рассуждение о писателе, который на самом деле знает Туркмению.

Так же, как и Роскин, автор рецензии на «Туркмению», упоминая о жанровом составе альманаха, настаивает на том, что роман и рассказ лучше очерка, потому что очерк — это все то же поверхностное познание из окна вагона. Это общее место, которое встречается, в частности в программной статье профессора И. Н. Бороздина [см.: Бороздин 1934].

Наконец, в обеих рецензиях отдельное внимание уделяется поэзии. В первом (как и в ч. 1 второго) представлены стихотворения русских и туркменских авторов, последние — в переводе. Однако Севрук ограничивается высокой оценкой стихотворений писателей из Москвы.

В рецензии на «Туркмению», куда вошли стихи туркменских писателей в переводе на русский, оценка весьма прохладная. В рецензии на «Айдинг-Гюнлер», напротив, как и в случае с прозаиками, хвалебная. Однако Севрук, написавший часть о стихотворениях, отмечает, что «образцы творчества туркменских и узбекских поэтов, собранных в “Айдинг-Гюнлер”, относительно немногочисленны и не могут, конечно, дать связного представления о современной поэзии туркменского народа» [Роскин 1935: 6]. Фигурирующие здесь узбекские авторы — очевидная путаница, возникшая при редакции. Севрук такую осторожную характеристику объясняет «несовершенством переводов». Это несовершенство, однако, не мешает ему хвалить туркменских авторов за народность, живость, простоту и естественность. Севрук упоминает в частности стихотворения «Отец и дочь» Амана Кекилова и «Пережитое» Дурды Клычева. Однако именно эти стихотворения написаны с сохранением твердых восточных форм. Здесь, по-видимому, сказывается желание нащупать баланс между ориентальностью и усвоением местных литературных форм. Литература должна оставаться «национальной по форме», а значит, туркменские писатели могут позволить себе увлечение «восточной витиеватостью» в отличие от их московских коллег. Значимым также нам кажется упоминание

народности, подспудно противопоставленной экзотике у авторов — гостей республики. Здесь также сказывается установка на «национализацию» литературы: конечная цель создания подобных альманахов — сформировать национальный литературный канон, обучить местных пролетарских писателей, «как правильно», но сохранить репрезентативность местной литературы.

В связи с поэтическим корпусом текстов из альманахов следует также обратиться к рецензии Аделины Адалис на сборник «Поэты советского Туркменистана». Этот сборник следует рассматривать отдельно от обозначенной выше группы альманахов, однако книга имеет непосредственное отношение к проекту туркменской национальной литературы в целом.

В рецензии говорится прямо:

Скажем больше: «Поэты Туркменистана» — единственный национальный сборник, где переводы не халтурны. Те переводчики, которые забрасывают рынок нескоро испеченной халтурой, — Тарковский, Штейнберг, Корчагин, даже Эзра Левонгин — в туркменском сборнике дают добросовестные и честные переводы<.> Хотя, разумеется, такие сроки, как «и звезды удивились в изумлении» (Корчагин<.>) — недопустимы. Но, к счастью, подобных строк здесь мало.

Переводы В. Меркурьевой, М. Петровых, Штейнберга просто хороши [РГАЛИ. Ф. 631. Ед. хр. 57: 19].

Однако стихотворения в переводе М. С. Петровых («На колхозном поле» Ата Ниязова) и Э. Е. Левонтина («Пережитое» Дурды Клычева, в оригинале — «Увидела я»⁵) перепечатаны в альманахе «Айдинг-Гюнлер» без каких-либо изменений и подвергаются описанной выше критике. В случае с «Туркменией», в противоположность к альманаху «Айдинг-Гюнлер» и «Поэтам советского Туркменистана», критик возводит недостатки перевода к оригиналу.

Рецензия Адалис на «Поэтов советского Туркменистана» находится среди документов Туркменской комиссии 1935 г., рецензия на «Туркмению» тоже, но раньше 1936 г., когда вышел альманах, она написана быть не может. Едва ли за пару лет качество туркменской поэзии так изменилось. Видимо, сохраняется

⁵ В современной туркменской орфографии — «Görenim meniň».

представлении о ней как о слабой и лозунговой (последняя характеристика есть и у Севрука), а восторженная рецензия Адалис выглядит программным заявлением, которое должно дежурно опровергнуть эту точку зрения и подкрепить «национализацию» туркменской литературы. Смещение фокуса критики в сторону качества переводов, а не оригиналов, на наш взгляд, демонстрирует именно эту тенденцию.

Интересно, что сам ответственный редактор «Айдинг-Гюнлера» Г. А. Санников считал переводы неудачными: «Ряд значительных вещей не вышло (sic!) из-за низк[ого] кач[ества] перевода и даже те, включенные, далеко не удовл[етворительной] редакции» [РГАЛИ. Ф. 3256. Оп. 1. Ед. хр. 122: 7]. Однако это утверждение не предназначалось для всеобщего обозрения и находится в личных записях на вырванном из блокнота или тетради листе. Так или иначе, критика должна была искать оправдания низкому качеству стихотворений, находя их то в недостаточной пока выучке самих авторов, то в несовершенстве переводов.

В итоге получается, что оценка «экзотизма» (у Адалис он также упоминается как недостаток, хотя технически довольно сложно упрекнуть туркменского автора в чужеродном взгляде на собственную культуру) в рецензиях чисто техническая, как и оценка качества стихотворений. Сами рецензенты весьма смутно понимают, что это такое и одни и те же явления оценивают то как положительные, то как отрицательные. Понятие «взгляда изнутри», а не «из окна поезда» соотносится в первую очередь с репутационно значимыми именами. В случае с самими национальными авторами критика также занимает произвольную позицию: одно и то же то получает высокую оценку, то осторожную, «учитывая юбилейный характер издания». Кажется, что экзотизм в данном случае становится внешней формулой, через которую удобно оценивать проекты национальных комиссий. Через эту формулу советская ориентальная литература, вероятно, должна быть противопоставлена дореволюционной и западной. Так, Роскин завершает текст следующим образом:

Писатели капиталистического Запада и некоторые из них довели до высокого совершенства жанры колониального романа, колониальной новеллы, колониальной баллады. Искусной лжи Кипплинга <...> советские писатели должны противопоставить полную жизни и красок картину роста и расцвета прекрасных окраин нашей страны [Роскин 1935: 6].

Но на вопрос, как же писатели должны технически противопоставить эту картину роста и расцвета западной литературе, рецензенты не отвечают.

«Формовка» (термин Е. А. Добренко, см.: [Добренко 1999]) туркменского писателя, представляя собой движение от центра к периферии (то есть отчасти колониальную тенденцию) должна была балансировать между «социалистической формой» и «национальным содержанием». Однако сами создатели туркменской пролетарской литературы в 1930-е гг., как кажется, смутно представляли себе эту грань. В Средней Азии было необходимо легитимизировать размежевание национальных республик — болезненный для региона процесс. В том числе и поэтому отказ от экзотики (что бы под ней ни подразумевалось) следовало совместить с задачей сохранения национального колорита и формирования «туркменского национального возрождения».

СОКРАЩЕНИЯ

Бурцева 2020 — Бурцева А. О. Репрезентация быта и культуры как редакционная задача альманаха к 10-летию Туркменистана «Айдинг-Гюнлер» // Эйхенбаумовский сборник. М., 2020 [в печати].

Бороздин 1934 — Бороздин И. Н. Художественная литература Советской Туркмении // Туркменская искра. 1934. 8 июля.

Быстрова 2018 — Быстрова О. В. Влияние М. Горького на развитие национальных литератур // Филологический класс. 2018. № 2. С. 76—82.

Добренко 1999 — Добренко Е. А. Формовка советского писателя. СПб., 1999.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

Роскин 1935 — *Роскин А. И.* Расцвет республик Советской земли // Художественная литература. 1935. № 2. С. 3—6.

Роженцева 2009 — *Роженцева Е. А.* Опыт документирования туркменских поездок А. П. Платонова // Архив Андрея Платонова. Книга 1. М., 2009. С. 398—407.

СК 2000 — Соцреалистический канон. СПб., 2000.

ТИ 1930а — Мы приехали не ради простого любопытства // Туркменская искра. 1930. 31 марта.

ТИ 1930б — Подсмотреть незаметное. Познать новую Туркмению // Туркменская искра. 1930. 1 апреля.

Тольц 2013 — *Тольц В.* Собственный Восток России. М., 2013.

Bustanov 2015 — *Bustanov A. K.* Soviet Orientalism and the Creation of Central Asian Nations. London, 2015.

Edgar 2004 — *Edgar A. L.* Tribal Nation: The Making of Soviet Turkmenistan. Prineston, 2004.

Holt 2013 — *Holt K. M.* The Rise of Insider Iconography: Visions of Soviet Turkmenia in Russian-Language Literature and Film, 1921–1935 (PhD diss., 2013).

Schimmelpennick van de Oye — Schimmelpennick van der Oye D. Russian Orientalism. New Haven, CT, 2010.

Сведения об авторе: Алла Олеговна Бурцева, независимый исследователь; Москва, Россия; e-mail: nilpferdin@yandex.ru

About the author: Alla O. Burtseva, independent scholar; Moscow, Russia; e-mail: nilpferdin@yandex.ru

Александр Гришин (Санкт-Петербург)

Портрет Ермилова на фоне абстрактного искусства: О пародии в фильме «Легкая жизнь» (1964)

Aleksandr Grishin (Saint Petersburg)

The Portrait of Ermilov in the Background of Abstract Art: About Parody in the Soviet Film *Easy Life* (1964)

Резюме. В статье рассматривается случай пародии на одиозного советского критика и литературоведа В. В. Ермилова в сатирической комедии сценариста В. Е. Бахнова и режиссера В. Д. Дормана «Легкая жизнь» (1964). О пародийности персонажа Владимира Муромцева, сыгранного Р. Я. Пляттом, свидетельствуют в первую очередь архивные материалы, связанные с производством фильма. Первые варианты сценария содержали эпизод с радиопередачей, наполненный намеками на Ермилова: говорящее отчество Ермилович, отсылки к статьям критика и т. д. Государственный комитет по кинематографии СССР постановил переработать указанную сцену, однако образ Муромцева не был полностью освобожден от черт Ермилова. В переработанном эпизоде акцент был сделан на фигуре Скворешникова, в котором угадывается еще один советский критик О. М. Бескин, коллега Ермилова по разгромной кампании против Н. А. Заболоцкого в 1933 г. Помимо архивных материалов, о пародийности образа Муромцева свидетельствуют выступления Плятта в журнале «Советский экран» и газете «Советское кино». Пародия на Ермилова в фильме переплетается с обычным для кино хрущевской оттепели высмеиванием мещан как потребителей модернистского и авангардного искусства. Примечательно, что негативное отношение к абстрактному искусству проговаривается в фильме не положительным, а отрицательным персонажем. Фигура отрицательного антимодерниста станет важным марке-

ром положительной репрезентации экспериментального искусства в советском кинематографе второй половины 1960-х гг.

Ключевые слова. В. В. Ермилов, Р. Я. Плятт, О. М. Бескин, В. Е. Бахнов, «Легкая жизнь», пародия, советское кино, абстракционизм.

Abstract. The paper deals with the parody of the odious Soviet literary critic Vladimir Ermilov in the satirical comedy *Easy Life* (1964, director Veniamin Dorman, screenwriter Vladlen Bakhnov). Ermilov is recognized in the image of Vladimir Muromtsev portrayed by Rostislav Plyatt, the famous Soviet actor. There is some evidence of the parody in archival documents related to the production of the film. The first versions of screenplay contained a “radio broadcast” scene filled with allusions to Ermilov (patronymic “Ermilovich”, Chekhov’s quote, hidden references to the critic’s articles, etc.) However, USSR State Committee for Cinematography decided to rework this scene. Despite the intervention of Goskino, the film retains some allusions to Ermilov. In the reworked scene one of the main topics of the character’s conversation is Skvoreshnikov — a hidden parody of another Soviet critic Osip Beskin, along with Ermilov one of the leaders of anti-Zabolotsky campaign in 1933. In addition to archival materials, there is some evidence of the parody in Plyatt’s articles in the official press (*Soviet Screen*, *Soviet Cinema*). The parody of Ermilov intertwines with the derision of Soviet philistines as consumers of Modern Art and Avant-garde. It is noteworthy that the negative attitude to abstract art in the film is expressed by negative character. The figure of the negative anti-modernist became an important marker of the positive representation of experimental art in Soviet cinema in the second half of the 1960s.

Keywords. V. Ermilov, R. Plyatt, O. Beskin, V. Bakhnov, *Easy Life*, parody, soviet cinema, abstract art.

Одиозный советский критик и литературовед В. В. Ермилов (1904—1965), активный участник погромных кампаний

— А мне кажется, будто это вовсе не я.

— Ну что ты: типичный ты!

— «В моральном кодексе строителей коммунизма, — продолжает журчать из приемника голос, — есть примечательные слова о том, что...»

— Боюсь, не скоро теперь Скворешникова пригласят на радио, — задумчиво произносит Муромцев. — А ведь был в таком порядке!

— Не надо быть умней других.

— Уж ему-то, казалось, всего хватало.

— «...Отличительной чертой человека новой формации является совершенно новое отношение к труду, — доносится² из приемника. — Труд стал радостью, стал выражением творческого начала. И отдавая всего себя работе, наш человек не мыслит себя в отрыве от своего любимого дела.

— Правда, Оленька, у Вовика хорошо получается? — гордится Василиса.

— Тише, тише! — просит Ольга. Она внимательно слушает беседу, стараясь не пропустить ни слова [РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 5. Ед. хр. 34: 30—31; Ед. хр. 36: 38—39].

Прежде всего, в этом эпизоде обращает на себя внимание говорящее отчество Муромцева — Ермилович. Ученая степень и специальность персонажа не совпадают с реальными ермиловскими (он был доктором филологических наук [см.: Ермилов 1962]). Однако характерно, что в заключении киностудии по литературному сценарию от 5 июня 1963 г. Муромцев фигурирует не как искусствовед, а как «кандидат филологических наук» [РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 5. Ед. хр. 38: 23]. Название радиопередачи «Зримые черты» очевидным образом отсылает к советскому идеологическому штампу «зримые черты коммунизма», который входил в активный лексикон критика: «Произведения минувшего года, отмеченные высокой наградой, говорят о движении нашей страны к коммунизму, запечатлевают весомые, зримые черты коммунизма в нашей современности» [Ермилов 1949: 2].

Обрывочные фразы из выступления Муромцева по радио тоже определенно намекают на Ермилова — автора, склонного к обильному цитированию³. В эпизоде приводится неточная

² В машинописи сценария глагол «доносится» заменяет зачеркнутый, более эмоционально окрашенный «заливается».

³ Среди героев книг Ермилова — А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, А. М. Горький. Тексты Ермилова о советских писателях см., например: Ермилов В. Размышления над современной повестью. М., 1963.

строенческой” критике» [Ермилов 1947: 2], и приводит цитату из статьи главного редактора «Нового мира»: поэзия — это

радио, и для того, чтобы слушать и слышать, нужно настроить свой приемник на ту волну, на которой идет передача. Вы не обязаны настраиваться на эту волну, но если Вы ее не нашли и слышите только треск и разряды, что-то неприятное для Вашего уха, — не говорите, что это — плохие стихи; сознайтесь просто, что Вы не имели терпения или желания, а может быть и умения найти ту волну, на которой идет передача [Симонов 1947: 170].

Ермилов цепляется за симоновское сравнение «поэзия — радио» и утверждает, что бывают «плохие» и «правильные» поэтические «волны»:

Итак, для того, чтобы критиковать произведение, нужно «настроиться» на ту эмоциональную волну, на которой ведет свою «передачу» автор. **Понять** (здесь и далее выделение полужирным по источнику. — А. Г.) эту «волну», найти ее, конечно необходимо. Но «настраиваться» на нее, чувствовать вместе с автором, воспринимать произведение в авторском эмоциональном ключе следует только тогда, когда «волна» — правильная. А если «передача» плохая, то надо «глушить» ее, как говорят деятели радио, надо опровергать ее с другой «волны», нужно переключаться [Ермилов 1947: 2].

Далее до конца статьи критик постоянно возвращается к сравнению Симонова:

Можно «настроиться», например, на «волну» А. Платонова, на которой шла «передача» унылой и чуждой советским людям «Семья Иванова» [Ермилов 1947: 2].

С точки зрения элементарно-поэтической, «воззвание»: «Гни меня!» звучит попросту ужасно, какофонически, — в самом деле какой-то «треск и разряд, что-то неприятное» для **любого** уха [Ермилов 1947: 2].

Страдальчество — таков «пафос» цикла. И недаром К. Симонов, «настроившись» на эту «волну», тоже начинает говорить что-то странное о страдании [Ермилов 1947: 2].

В эпизоде с радиопередачей все эти рассуждения критика о «правильных» и «плохих» волнах пародийно снижаются автором

Муромцев. — Ай-ай-ай-ай-ай-ай-ай. Как тут Скворешникова разделяют — страшно читать¹⁰.

Василиса. — Боже мой, не может быть. (Ольге) Это Вовочкин коллега. За что же его?

Муромцев. — За книгу, разумеется, за книгу. Вот, Оленька, пожалуйста — успех-успех, и хлопок! И все, и все... А ведь помнишь? Не советовал я ему братья за эту тему, не советовал. Ну что ж! Как говорится, безумству храбрых поем мы (смотрит вверх) соответствующую песню! Спасибо, Васенька (целует руку Василисе).

Василиса. — Смотри (похлопывает Муромцева по бороде) — не правда ли, Вовик похож на Хемингуэя?

Ольга. — Очень.

Муромцев. — Да, мне говорили (целует руку Ольге).

Василиса. — Ну, Вовик, иди занимайся, только смотри не принимай близко к сердцу.

Муромцев. — Нет-нет... (стоя, разводит руками) А ведь в таком был порядке! (уходит)

Кто же этот Скворешников, о котором говорит Муромцев? Есть основание полагать, что под этой фамилией в фильме выведен еще один советский критик и искусствовед — О. М. Бескин (1892—1969)¹¹. Он действительно был «Вовочкиным коллегой» — по разгромной кампании против Н. А. Заболоцкого и его поэмы «Торжество Земледелия». Сначала 11 июля 1933 г. в «Литературной газете» была опубликована статья Бескина «О поэзии Заболоцкого, о жизни и о скворешниках» (собственно, отсюда возникает фамилия Скворешников в «Легкой жизни»), затем 21 июля уже в «Правде» появилась статья Ермилова «Юродствующая поэзия и поэзия миллионов (О “Торжестве земледелия” Н. Заболоцкого)»¹².

¹⁰ Расшифровка эпизода фильма наша, поскольку в архиве финальный вариант сценария найти не удалось.

¹¹ Бескин также выступил прототипом Осипа Давыдовича Иванова-Петренко, персонажа романа И. Шевцова «Гля» (1964).

¹² Примечательно, что Ермилов характерным образом упрекал своих «коллег» в недостаточной бдительности в отношении Заболоцкого: «<...> “Лит. газета”, поместившая статью т. О. Бескина о “Торжестве земледелия”, ухитрилась не заметить в этой поэме пасквиля на социализм и “растеклась мыслью по древу” в рассуждениях о субъективном идеализме, формализме и... преувеличении роли трактора!» [Ермилов 1933: 4].

Образы скворешника и скворца, послужившие основой для конструирования фамилии киноперсонажа, возникают в начале и конце статьи Бескина, посвященной Заболоцкому:

Когда поэт не чувствует, не интересуется нашей жизнью, не является активным ее участником, а всего лишь обитателем маленькой чисто профессиональной скворешни <...> Бытование в скворешнике приводит к скворцовому сознанию, скворцовой поэзии. А скворцовый язык, как бы ни был он забавен, есть все же только птичий язык [Бескин 1933: 2].

Интересно, что в 1946 г. по следам давней разгромной публикации Бескина в «Литературной газете» Заболоцкий написал стихотворение «Уступи мне, скворец, уголок...» [см.: Лоцилов 2010: 20]. Впервые это стихотворение было напечатано уже в разгар оттепели [см.: Заболоцкий 1956] и впоследствии часто попадало в состав сборников поэта. Кроме того, оно даже стало основой для литературной пародии [см.: Кежун 1960]. Стоит также отметить, что в том же номере «Нового мира», где были напечатаны симоновские «Заметки писателя», на которые так остро отреагировал Ермилов, появилась первая официальная публикация Заболоцкого после его выхода на свободу — поэма «Творцы дорог».

После переработки эпизода с радиопередачей из сценария фильма выпала неточная чеховская цитата, однако на ее месте возникла дополненная горьковская¹³ (из «Песни о Соколе»: «Как говорится, безумству храбрых поем мы соответствующую песню!»), которая усилила пародийное начало в паре осторожного Муромцева-Ермилова-Ужа и попавшего под раздачу Скворешникова-Бескина-Сокола. Откровенно издевательски в сцене за обеденным столом звучит и сравнение Муромцева с Хемингуэем. Следующий за ней эпизод с поиском рукописи докторской позволил сценаристу составить универсальный ответ на сакра-

¹³ См. книги Ермилова о Горьком: Мечта Горького: Основные идеи творчества. М., 1936; Горький — борец против фашизма. М., 1941; О гуманизме Горького. М., 1941. Стоит отметить, что «Легкая жизнь» была снята на Горьковской киностудии.

ментальный вопрос «А о чем твоя диссертация?»¹⁴ и в очередной раз выставить «Вовика» в невыгодном свете.

Несмотря на вмешательство Госкино, намеки на Ермилова не исчезли из фильма полностью (так, например, в комедии все-таки прозвучало говорящее отчество «Ермилыч»). Само название картины, возможно, отсылает к уже упоминавшейся статье [см.: Ермилов 1947], в которой критик сравнивал стихотворение Алигера «Люди мне ошибок не прощают...» с «известным стихотворением неизвестного поэта» [Баевский 2003: 122] «Легкой жизни я просил у Бога...»¹⁵: «Ей, героине, не обещают “легкой жизни”. Назойливое, троекратное повторение этой “легкой жизни” попросту плохо, неталантливо, однообразно».

В фильме «легкая жизнь» Муромцева-Ермилова оборачивается запоздалым прозрением, попыткой бунта, и на невинный вопрос жены «Может быть, ты лучше уснешь?» Владимир Ермилович ближе к финалу задумчиво отвечает: «Навсегда?». Действительно: «Легкой жизни я просил у Бога, / Легкой смерти надо бы просить».

Распознали ли современники пародию на Ермилова? Если судить по опубликованным рецензиям на фильм (особенно — нестоличным), то, скорее всего, нет (или авторы отзывов просто предпочли не писать об этом): «Прототипов его героев не надо искать где-то. Они тут же, в нашем городе, они работают рядом с нами, они сидят рядом в зале театра, кино, слушают концерт, они ходят по улицам города» [Пошкувене 1964: 3]. В Муромцеве рецензенты ви-

¹⁴ Расшифровка реплики Муромцева: «Ты понимаешь, Оленька, в двух словах это как-то трудно объяснить. Она еще не окончена, работы предстоит колоссальное количество. Я тебе... я тебе только одно скажу: для меня вот этот вот труд — это мечта и смысл всей моей жизни. У каждого человека должна быть такая заветная мечта. Какая-то, понимаешь ли, далекая-далекая цель, к которой он идет всю свою жизнь. Идет-идет-идет-идет... Иначе он не человек! И я тебе скажу, Оленька, что для меня вот эта вот диссертация — это не просто работа ради хлеба насущного, не-е-е! Это каждый раз... открытие мира! Радость какая-то! И подтверждение того, что я что-то значу».

¹⁵ «Аллюзии на него есть у <...> Бахнова <...>» [Баевский 2003: 124]. Возможно, В. С. Баевский имел в виду аллюзию в названии фильма «Легкая жизнь» (хотя об этом прямо не написал).

милова — уже на бумаге, используя его излюбленное выделение отдельных слов или фраз полужирным шрифтом²²:

И в том случае, когда это **что-то** действительно заслуживает осмеяния, совершается полезное дело [Плятт 1964: 2—3].

...а ведь такая «Королева Марго» от времен НЭПа и **по сей** день рыщет по московским квартирам... [Плятт 1964: 3].

В лучших местах роли Марецкая поднимается **до типа**, к сожалению, ныне еще существующего. Эта великолепно «упакованная» госпожа **Пошлость** сыграна актрисой изящно, средствами, ею в кино еще не пробованными [Плятт 1964: 3].

Пародия на Ермилова переплелась в фильме с линией высмеивания советских потребителей модернистского и авангардного искусства, в качестве которых в кино хрущевской оттепели выступали, как правило, мещане («Необыкновенный город», 1963), стилиаги («Иностранцы», 1961) или западные капиталисты («Миллионер», 1963). Тема «непонятого» искусства появляется еще в заявке Бахнова на написание литературного сценария от 31 июля 1962 г. (правда, пока в связи с образом Ольги):

Как человек с высшим образованием, Ольга не прочь потолковать о самых модных течениях в литературе и искусстве. На стене у нее висит картина какого-то непризнанного «левого» художника: произведение, смысл которого с первого раза понять трудно, да и со второго не легче [РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 5. Ед. хр. 38: 7].

Во втором варианте литературного сценария от 28 апреля 1963 г. авангардная работа висит уже в квартире Муромцевых: «— **Боже мой, Василиса, как у тебя все красиво!** — восхищается

²² Ср., например: «Константин Левин ищет такую связь личного и общего, при которой общее было бы не фантомом, не **ложным** общим, а чтобы **само общее** являлось **личным** для каждого, т. е. именно общим в точном (или **личном**) смысле этого слова» [Ермилов 1962а: 17]; «Все дело в том, что Муся **не доросла до своей любви**. Она **не понимала свою любовь**, потому что еще не понимала многого в нашей советской жизни, не понимала ее подлинной красоты, ее пафоса. А когда она **поняла это, она поняла и свою любовь, доросла до своей любви**. Она стала взрослой, Муся» [Ермилов 1964: 171]. Кроме выделения полужирным, в своих статьях и книгах Ермилов часто использовал курсив и разрядку.

Ольга, рассматривая висящую на стене модно-загадочную картину. — И с каким вкусом!» [РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 5. Ед. хр. 34: 7]. Наконец, в фильме на стене гостиной четы Муромцевых можно увидеть перевернутую картину немецкого художника Э. Штенберга «Черная точка», которая демонстрировалась в Москве в 1957 г. во время VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов²³, а в кабинете Владимира Ермиловича — еще одну абстрактную работу, которая, периодически попадая в кадр, тоже оказывается перевернутой²⁴.

В ответе Маркову Плятт подчеркнул: «<...> “квартира Муромцевых” могла бы явиться объектом для специальной кинокомедии, ибо эта жизнь “напоказ”, этот “сверхмодерновый” быт тоже ведь тема; тема, увы, не новая, но и страшная своей живучестью» [Плятт 1964: 3]. Действительно, к 1964 г. высмеивание вкусов мещан, которые «Утро в сосновом лесу» И. И. Шишкина и К. А. Савицкого променяли на абстракционизм, уже не было свежим направлением в советском кино.

Новым же в «Легкой жизни», вышедшей на экраны в августе 1964 г., оказалось то, что негативное отношение к «непонятному» искусству проговаривалось в фильме не положительным, а отрицательным персонажем. Спекулянтка Маргарита Ивановна (в исполнении Ф. Г. Раневской), увидев абстрактную работу на тренажерке в квартире Муромцевых, произносит: «Ишь, туняедка, обросла! И этот повесила себе... абстракционизм (sic! — А. Г.)»²⁵ Совсем скоро, после смещения Хрущева в октябре 1964 г., фигура

²³ См., например, документальный фильм «Художники пяти континентов» (1957), снятый студией Моснаучфильм.

²⁴ Трудно сказать, происходило это намеренно или по недосмотру реквизитора фильма; в любом случае комический эффект за счет «переворачивания» усиливается. Интересно, что эта картина затем появилась в комедии «Все для вас» (1964), снятой тоже на Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького (правда, абстрактная работа висела уже в квартире ученых-океанографов).

²⁵ Скорее всего, эту фразу придумала сама Раневская. На обсуждении фильма 27 апреля 1964 г. Бахнов признался: «Я хочу поблагодарить Ф. Г. Раневскую — моего соавтора по многим репликам, а иногда просто автора. Если мне придется еще писать, мы будем писать вдвоем» [РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 5. Ед. хр. 37: 33].

отрицательного антимодерниста станет важным маркером положительной репрезентации экспериментального искусства в советском кинематографе — в таких фильмах, как «Лебедев против Лебедева» (1965), «Дубравка» (1967) и т. д.

СОКРАЩЕНИЯ

Андон 1964 — *Андон В.* Трудная жизнь Шурика Бочкина // Советская Молдавия. 1964. 20 сентября. С. 3.

Баевский 2003 — *Баевский В. С.* История русской литературы XX века: Компендиум. М., 2003.

Бахнов 2005 — *Бахнов В. Е.* Владлен Бахнов: [Сборник]. М., 2005.

Бескин 1933 — *Бескин О.* О поэзии Заболоцкого, о жизни и о скворешниках // Литературная газета. 1933. 11 июля. С. 2.

Дзюба 1964 — *Дзюба В.* Алхимики частного «бизнеса» // Голос Риги. 1964. 9 сентября. С. 5.

Ермилов 1933 — *Ермилов В.* Юродствующая поэзия и поэзия миллионов (О «Торжестве земледелия» Н. Заболоцкого) // Правда. 1933. 21 июля. С. 4.

Ермилов 1944 — *Ермилов В. А. П.* Чехов: Творческий портрет. М., 1944.

Ермилов 1945 — *Ермилов В.* Пьеса о таланте: «Чайка» в театре им. Моссовета // Театр. 1945. № 1. С. 18—27.

Ермилов 1947 — *Ермилов В.* О партийности в литературе и об ответственности критики // Литературная газета. 1947. 19 апреля. С. 2.

Ермилов 1949 — *Ермилов В.* Литература сталинской эпохи // Литературная газета. 1949. 10 апреля. С. 2, 4.

Ермилов 1962 — *Ермилов В.* Условия серьезности // Литературная газета. 1962. 16 июня. С. 2.

Ермилов 1962а — *Ермилов В. В.* О гуманистических традициях русской литературы: Тема личного и общего. М., 1962.

Ермилов 1964 — *Ермилов В. В.* Связь времен: О традициях советской литературы. М., 1964.

Заболоцкий 1956 — *Заболоцкий Н.* «Уступи мне, скворец, уголок...» // Литературная Москва: Литературно-художественный сборник московских писателей. [Сб. 1.] М., 1956. С. 443—444.

Закржевская, Кобринина 1964 — *Закржевская Л., Кобринина А.* 7 интервью об одном фильме // Советский экран. 1964. № 1. С. 20—21.

Кежун 1960 — *Кежун Б. А.* Поэт и скворец // Кежун Б. А. Веселая азбука (От «А» до «Я»): Литературные пародии. М., 1960. С. 41—42.

Кузнецов 2013 — *Кузнецов Э.* «Имея разум очень гибкий...» (В. Ермилов глазами сатириков) // Вопросы литературы. 2013. № 4. С. 491—504.

Левин 1964 — *Левин В.* Связь времен: Беседа с критиком Владимиром Ермиловым // Литературная газета. 1964. 17 октября. С. 3.

Лоцилов 2010 — *Лоцилов И.* «Игра на гранях языка»: Николай Заболоцкий и его критики // Н. А. Заболоцкий: pro et contra. СПб., 2010. С. 7—32.

Марков 1964 — *Марков А.* Актерам — участникам комедии «Легкая жизнь» // Советское кино. 1964. 17 октября. С. 2—3.

Марон 1964 — *Марон В.* Чтобы труд был радостью // Буревестник. 1964. 17 июля. С. 1.

Милютина 1964 — *Милютина К.* «Наказание» смехом // Вечерний Новосибирск. 1964. 5 сентября. С. 3.

Пейзель 1964 — *Пейзель М.* Веселая комедия — это удивительно? // Баку. 1964. 29 августа. С. 4.

Плятт 1964 — *Плятт Р.* Уважаемая редакция! [Ответ А. Маркову] // Советское кино. 1964. 17 октября. С. 2—3.

Пошкувене 1964 — *Пошкувене А.* «Легкая жизнь» // Советская Клайпеда. 1964. 10 сентября. С. 3.

Радио 1963 — Радио. 9 сентября. Первая программа // Правда. 1963. 9 сентября. С. 4.

Радио 1964 — Радио. 14 мая. Первая программа // Правда. 1964. 14 мая. С. 4.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От редакторов.....</i>	3
<i>Анна Фитискина (Москва)</i> «Учение» Кирика Новгородца и анонимный текст 1138 г.	5
<i>Анна Полякова (Санкт-Петербург)</i> А. А. Бестужев — читатель И. В. Гёте: к интерпретации стихотворения «Череп» (<1828>).....	18
<i>Софья Захарова (Москва)</i> Петербург 1840-х гг. в мемуарных очерках Эдуарда Йермана.....	36
<i>Сергей Халтурин (Москва)</i> Столетний юбилей русского театра в 1856 г.	52
<i>Аполлинария Острожкова (Москва)</i> «Весенняя гроза» Ф. И. Тютчева в школьном каноне второй половины XIX — начала XX века.....	70
<i>Марина Булахова (Москва)</i> Судебная ошибка в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» и проблема постановки вопросов перед присяжными заседателями в судебной системе Российской империи.....	84
<i>Михаил Иткин (Москва)</i> От «дурного общества» к «Детям подземелья»: Как В. Г. Короленко стал детским писателем.....	97
<i>Анна Масленова (Москва, Эксетер)</i> Матросик в Англии: К вопросу рецепции педагогических практик Толстого.....	110

Александра Чабан (Москва)

**К вопросу о репрезентации Вяч. Иванова
в модернистской критике 1900 — начале 1910-х гг.:
рецензия Н. С. Гумилева на первый том «Cor Ardens».....122**

Андрей Кокорин (Санкт-Петербург)

**«Строгий юноша» и нестрогие корректоры:
о текстологии прижизненных изданий
киносценария Ю. К. Олеси.....140**

Алла Бурцева (Москва)

**Познание «изнутри» и «снаружи»: литературная
критика о туркменских альманахах 1930-х гг.....160**

Александр Гришин (Санкт-Петербург)

**Портрет Ермилова на фоне абстрактного искусства:
О пародии в фильме «Легкая жинь».....176**

Научное издание
Текстология и историко-литературный процесс
VII Международная конференция
молодых исследователей

Сборник статей

Редакторы:
*А. О. Бурцева, У. В. Кононова,
Е. А. Пастернак, С. Д. Халтурин*

Отпечатано с готовых оригинал-макетов

Подписано в печать 10.03.2020
Формат 60×90 1/16. Усл. печ. л. 10. Тираж 80 экз.
Заказ № 1439. Гарнитура Minion Pro.
Бумага офсетная 80 г/м². Ризография.

ООО «Буки Веди»
119049, г. Москва, Ленинский пр-т, д. 4, строение 1А