

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

При поддержке Института мировой культуры МГУ

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

Сборник статей

Москва
2022

УДК 80/82(082)

ББК 81/84я43

Т 30

Т 30 Текстология и историко-литературный процесс:
X и IX Международная конференция молодых исследова-
телей (Москва, Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова, филологический факультет, 15—
17 октября 2020 г. и 18—20 марта 2021 г.): Сборник статей /
Под ред. А. О. Бурцевой, У. В. Кононовой, О. А. Воробьевой,
С. Д. Халтурина. Common Place, 2022. — 202 с.

ISBN 978-5-600-03327-6

В настоящий сборник вошли работы участников X и IX Международной конференции «Текстология и историко-литературный процесс», состоявшейся 15—17 октября 2020 г. и 18—20 марта 2021 г. на филологическом факультете МГУ имени М. В. Ломоносова. Статьи, представленные в книге, посвящены вопросам текстологии и истории литературы.

УДК 801.7

ББК 80

ISBN 978-5-600-03327-6



9 785600 033276

© Авторы, 2022

От редакторов

Девятый по счету сборник «Текстология и историко-литературный процесс» составлен из работ участников международной конференции за два года. С 15 по 17 октября 2020 г. и с 18 по 20 марта 2021 г. в конференции в онлайн-формате приняли участие молодые ученые из Москвы, Санкт-Петербурга, Геттингена, Нижнего Новгорода, Сергиева Посада, Смоленска, Тарту, Твери, Томска и Хельсинки.

Сборник открывается статьей Олега Ларионова (Санкт-Петербург) «Аллегии, гендер и религия в “Распускающейся розе” А. П. Мурзиной». Как и статья Артема Бабушкина (Санкт-Петербург) «Авторские и издательские стратегии Е. Н. Ахматовой», она посвящена проблемам творчества малоизвестной писательницы. К уточнению и новым сведениям в биографиях литераторов и их творчестве обращаются в своих статьях Марианна Петяскиной (Москва, Санкт-Петербург). Ангелина Хренова (Тверь) и Максим Щавлинский (Санкт-Петербург). Тесной связи литературы и театра посвящены статьи Сергея Халтурина (Москва, Тарту) «“На грани между двумя искусствами”: И. Ф. Горбунов у истоков разговорного жанра в России» и Марии Асташенковой (Москва) «Театральная проза как критика: дискуссии о драме и будущем русского театра в эпоху николаевского царствования (на примере очерка А. А. Григорьева “Гамлет” на одном провинциальном театре» и рассказа А. Ф. Писемского “Комик”»)). Как и в предыдущих сборниках, отдельно стоит исследование, посвященное журналу, однако речь идет не о функционировании литературного периодического издания, а о влиянии журнала медицинской направленности на взгляды писателя. Этот аспект освещен в статье Сергея Викторова (Москва) «Можно ли заразиться сумасшествием? (роль журнала “Архив психиатрии, неврологии и судебной психопатологии” в становлении теории Л. Н. Толстого о заразительности эмоций)». О научном комментировании литературных произведений и мемуаров, взаимовлиянии авторов, трансформации жанров и направлений в искусстве идет речь в статьях Валентины Брыловой (Москва), Елизаветы Гришечкиной (Москва), Софии Рыбалкиной (Москва) и Алины Соломоновой

(Москва). Библиографический обзор, посвященный Сталинской премии по литературе, представлен в работе Дмитрия Цыганова (Москва). Как можно заметить, этот сборник изобилует статьями по XIX—XX вв. и отличается от предыдущих отсутствием работ по древнерусской литературе. Однако мы ожидаем, что следующий сборник не обойдет стороной древнюю словесность, тем более что в программе конференции 2022 г. уже заявлены доклады исследователей-древников.

Мы хотим еще раз выразить признательность гостям «Текстологии», которые прочитали лекции для участников и многочисленных слушателей конференции в 2020 и 2021 гг.: А. А. Бонч-Осмоловской и И. Ю. Веницкому, а также М. С. Макееву, с которым состоялся диалог о его книге «Афанасий Фет». Особенно отрандно выделить среди лекторов еще вчерашних участников конференции: Андрея Кокорина, Андрея Соловьева, Анастасию Сысоеву; а также организаторов «Текстологии»: Ольгу Кузнецову и Любовь Новицкас.

Мы не перестаем благодарить основателей конференции Любовь Новицкас, Анастасию Першкину и Андрея Федотова за то, что, однажды поручив нам дело «Текстологии», продолжают нас поддерживать. За подготовку сборника к публикации благодарим бессменного Алексея Лейбова. Благодарим и руководство филологического факультета МГУ за доверие к организаторам конференции, особенно в период, когда вся работа проходит в дистанционном режиме. Мы продолжаем осторожно надеяться на то, что если не в этом году, то в следующем мы встретимся на «Текстологии» в стенах родного Университета.

*Алла Бурицева
Оксана Воробьева
Ульяна Кононова
Сергей Халтурин*

Олег Ларионов (Санкт-Петербург)

Аллегии, гендер и религия в «Распускающейся розе» А. П. Мурзиной

Oleg Larionov (Saint Petersburg)

Allegories, Gender and Religion in Aleksandra Murzina's *The Blooming Rose*

Резюме. Статья посвящена сборнику прозы и поэзии «Распускающаяся роза» (1799), написанному А. П. Мурзиной и сегодня известному благодаря присутствующей в нем защите женского письма и критике гендерных стереотипов. Кроме этого, книга Мурзиной насыщена религиозным дидактизмом, артикулированным с помощью наполненного олицетворениями аллегорического языка. Нагляднейшим примером выражения этих тем и поэтики являются рассказы «Сновидение» и «Действие дружбы». В первом героиня узнает историю девушки, умершей после того, как ее матримониальные планы были разрушены из-за оклеветавшей ее сестры. В следующем затем сновидении героиня посещает ад и созерцает там аллегорическую фигуру мучимого грешника. Используемые в этом описании образы восходят к изображению Зависти у Овидия, тогда как дидактическое воображение ада может быть связано с христианской традицией, представленной в проповедях почитаемого Мурзиной греческого епископа Ильи Миниятия. В «Действии дружбы» героиня случайно оказывается в женском монастыре, дружится с настоятельницей и в итоге решает переехать туда жить. Мурзина воображает закрытое женское сообщество, основанное на взаимной любви и моральном совершенствовании, и этот проект является чисто утопическим, учитывая тяжелые условия, в которых находились в России женские монастыри после реформы 1764 г. В обоих рассказах представлены символические разрешения противоречий существующего социального, морального и гендерного порядка.

Ключевые слова: аллегория, женское письмо, утопическое воображение, русская литература XVIII в., религиозная и дидактическая литература

Abstract. The paper studies a collection of prose and poetry *The Blooming Rose* (1799) written by Aleksandra Murzina and known today for its advocacy of women's writing and critique of gender stereotypes. Apart from that, Murzina's book is saturated with religious didacticism articulated with a help of allegorical language full of personifications. The clearest expression of these themes and poetics is found in two short stories, *The Dream* and *The Friendship's Effect*. In the first one, the heroine gets acquainted with the story of a young girl's death after her matrimonial prospects were ruined because her sister had calumniated her. A visionary dream follows in which the heroine visits hell and contemplates an allegorical figure of a sinner being tortured. The imagery used in this description is that of the Envy as depicted by Ovid, while the didactic imagination of hell could be linked to the Christian tradition exemplified in the sermons of a Greek preacher Ilias Miniatis greatly admired by Murzina. In *The Friendship's Effect* the heroine accidentally finds herself in a convent, makes friends with the abbess and eventually decides to move there. Murzina imagines a closed female community based on mutual love and moral perfection, and this project is a purely utopian one given the harsh conditions of Russian convents after the monastic reform of 1764. Both short stories present symbolic solutions to the contradictions in the existing social, moral, and gender order.

Keywords: allegory, women's writing, utopian imagination, 18th-century Russian literature, religious and didactic literature

Творчество А. П. Мурзиной, писательницы, о которой сохранились лишь самые скудные сведения [см.: Степанов 1999], в последние десятилетия стало привлекать исследовательское внимание на волне интереса к женскому письму, и два ее текста, в том числе стихотворное утверждение права на творчество наперекор

мизогинным стереотипам, были недавно перепечатаны в сопровождении вступительной заметки и английских переводов в двуязычной антологии русских поэтесс XVIII — начала XIX вв. [см.: Ewington 2014: 403—413]. В сборнике «Распускающаяся роза или разные сочинения в прозе и стихах Александры Мурзиной» (1799), единственной публикации писательницы, гендерная рефлексия соседствует с религиозно окрашенным дидактизмом, артикулированным с помощью аллегорического языка, доминирующую роль в котором играет прием олицетворения. На протяжении всей книги во внутренней жизни человека и мире вокруг вычленяются инстанции, обладающие способностью самостоятельного действия, а в пределе — легко представимой внешностью и набором вещей-атрибутов. Используя фундаментальный для Европы раннего Нового времени модус вербальной и визуальной (в том числе эмблематической) репрезентации [см.: Melion, Ramakers 2016], широко распространенный и в России XVIII в. [см., напр.: Морозов 1974; Артемьева 2019], Мурзина погружает читателей в пространства, сплошь наполненные персонификациями.

В открывающей книгу серии прозаических этюдов, описывающих от первого лица один день жизни в деревне, героиня гуляет, любит природой, восхваляет Творца и встречается с крестьянами, картинными воплощениями добродетелей, которым контрастно противопоставляются порочные городские жители. Ночью рассказчица представляет и размещает в пространстве связанные с церковной и светской властью статичные фигуры истинной любви и покрытой сединами мудрости, в воображении «обходя величественные хранилища сих толь полезных отечеству сокровищ» [Мурзина 1799: 19], а затем осуждает недобродетельную жизнь, олицетворенную в образах честолюбца, богача и петиметра. В этюде «Образ истинной любви», опирающемся на эмблематическую традицию [см.: Emblemata 2013: 1029, 1758—1767 и др.] рассуждении об иконографии любви, героиня хочет изобразить ее «не в виде крылатого малчика с завязанными глазами», но «в пылкой молодости и возрасте мужества», «седающею на Олимпе», с атрибутами власти, жертвенником из пылающих

«Распускающаяся роза» А. П. Мурзиной

в себе жертву человеческого зверства и жестокости», и представляется «дрожащая рука, объемлющая сосуд смертоносного яда клевет», после чего она в слезах обращается к Богу с просьбой о защите «уязвленных и умерщвленных» и наказании злобы [Там же: 27—28]. Ей является ангел, обещающий показать «видение, которым смятенная жалобами душа твоя будет успокоена», после чего они попадают в ад [Там же: 28].

Тут отворилась мне подземная пещера — каким ужасом объята была душа моя? — Среди пламенных зияний видна была черная статуя, изображающая вид изсохшего человека. — Цвет лица был бледножелтой, в голове вонзены были стрелы, из уст клубилась черная пена, высунувшийся язык жгли окружающие фурии горящими своими пламенниками; в одной руке держала кубок, в коем кипела смрадная адская желчь; в другой кинжал, которым она пронзала сердце свое, по грудям вились огневидные змеи, которых, казалось, жадно сосали и пили кровь ее; в низу статуи видна была следующая надпись: —

*Сей тартар злобных душ гроб вечный заключает,
В земле прах гложет червь; здесь дух их изнывает.*
[Там же: 29]

Далее героиня переносится в «прекрасную долину», где ангел осуществляет иконологическое толкование увиденной картины:

бездна, которую ты видела, есть жилище predetermined той женщине, и ей подобным, о которой ты размышляла. Скоро, скоро поразит ее стрела Божественного гнева. Душа, мерзости преисполненная, низвержена будет в тот тартар, где и заступит место виденной тобою мучающейся тени; она есть живой образ злобных, клеветущих и завистливых душ. — Им-то определено эту пить горестную чашу желчию исполненную; их клеветущий язык всякое зло в свете изобретший будет сожигаем пламенниками геенского огня; они будучи томимы лютою всяких мучений, будут желать себе смерти, будут пронзать грудь свою; — но тщетно — Скорпионы вечно не престанут пить их кровь; так как они не насытятся теперь кровию ближних своих. Заклучи из сего, что Правителю мира все деяния человеческия открыты, все обнажены, и ни какое зло от него сокрыто быть не может. [Там же: 30]

Продемонстрировав неизбежность наказания за грехи, ангел исчезает, и героиня просыпается.

По ходу развертывания текста частная история из современной жизни переписывается на языке аллегорических универсалий. Сначала оклеветанная девушка превращается в памятник на собственной гробнице, и этот мемориальный локус обладает прибавочной смысловой нагрузкой, заставляя думать о невинных жертвах вообще. Затем та же трансформация происходит и с Крамоловой, становящейся статуей, символом наказания грешных душ вообще, причем тропы из начала рассказа (сравнения с фурией и адским чудовищем) обретают теперь вполне прямое значение. Тщательно прописанные детали этой картины легко представить по отдельности, однако едва ли можно визуализировать сразу всю сцену, слишком многокомпонентную и громоздкую. Иллюзорность экфрасиса и пришедшая из эмблематики стихотворная подпись обнажают чисто текстуальную природу этого зрелища. Процесс аллегоризации венчается комментарием ангела, усматривающим в отталкивающемся от конкретной истории видении иллюстрацию божественной справедливости вообще.

Использованные в видении образы и атрибуты злобы / зависти / клеветы встречаются и в других текстах Мурзиной, в первую очередь в оде «Зависть»: «Цербера яд в душе питаю, — / Суха, подобно как шкелет / Как фурия на свете злая, / В которой тартар весь живет» и т. д. [Там же: 82]. Ср. в других текстах: «А зависть яд свой изливать», «А зависть, пагубное жало, / Не смело грудь его язвить», «А злоба, адское искусство!» [Там же: 53, 99, 111]. Писательница воспроизводит топику, восходящую к описанию Зависти у Овидия (Metam. II, 775—782), цитировавшемуся, например, в переводном «Иконологическом лексиконе»:

Бледность изображена на лице ея, сухощавой ея вид делает ее скарденую, зубы у ней черные и нечистые, сердце наполнено желчию, а язык покрыт ядом. Всегда кажется беспокойною и печальною; никогда не смеется, разве смотря на какое нибудь нещастие. Сон никогда глаз ея не затворяет. Беседы нечестивых ей приятны, и чахнет с досады, смотря на благополучныя произшествия в свете; мучась сама непрестанно, мучит тем и других, и наконец сама себе казнь приуготовляет и проч. [Лексикон 1763: 118]

Перевод смежного отрывка (Metam. II, 765—777), в котором, среди прочего, описывалось, «как зависть ест змиев», был представлен в «Кратком руководстве к красноречию» М. В. Ломоносова [Ломоносов 1952: 226—227]. Описание Зависти у Овидия было одним из источников ее иконографии, в том числе в эмблематике [см.: Emblemata 2013: 1570—1572]. Этот же аллегорический язык задействуется и в коронационном маскараде Екатерины II «Торжествующая Минерва» (по крайней мере, в его описании):

Злословие в своей колеснице, которую влекут гарпии с поднявшимися власами, с наполненными кровию глазами, с бледным и унылым лицом, отрыгая змей, держит в одной руке зажженную свечу, а из другой бросает змей. [Костин 2013: 103]

Используемый Мурзиной жанр (сно)видения имеет долгую и разветвленную историю, и в XVIII в. существует как в секуляризованном изводе печатных аллегорических снов [см.: Эвингтон 2020: 162—163], так и в качестве тянущейся из средневековья рукописной традиции видений загробного мира [см.: Пигин 1996]. Визионерство писательницы оказывается на удивление схожим с имевшими распространение в западном христианстве и связанными с проповедями и искусством практиками благочестивого упражнения памяти через воображение рая и ада, представляемых как ряд «мест», на которых размещаются впечатляющие «образы» ликующих праведников или караемых грешников [см.: Yates 1966: 59—61, 92—99, 108—111, 115—116, 122]. Примером запоминающейся визуализации христианского смертного греха служило и описание Зависти у Овидия [см.: Там же: 110].

Образцы дидактического воображения ада и грешников встречаются также в православной традиции, точку входа в которую предоставила сама Мурзина, включившая в свой сборник хвалебное стихотворение «Память Преосвященному Епископу Илие Минятию» [см.: Мурзина 1799: 97—99]. Илия Минятий (1669—1714) — получивший образование в Венеции греческий иерарх и проповедник, сочинения которого в переводах С. И. Писа-

рева активно читались и издавались в России XVIII в., в том числе в сопровождении «Жития боголюбезнейшаго епископа Илии Минятия» [см.: Минятий 1787: III, б. п.], из которого Мурзина могла почерпнуть приводимые ею биографические сведения и панегирические оценки.

Между видением писательницы и «благим златореченьем» [Мурзина 1799: 98] Минятия обнаруживается ряд параллелей. Целую проповедь епископ посвящает зависти: «Зависть есть предначательное семя всякаго зла, первородное порождение греха, первая ядовитая скверна, растлившая небо и землю: первый тлетворный пламень, зажегший огонь вечныя муки» [Минятий 1787: I, 27]. Как и Мурзина, создавая запоминающийся аллегорический образ греха, Минятий использует античные бестиарные тропы:

Ядовитая Идра, то-есть водная змия, по баснословствованию Стихотворцов, скажется быть седьмоглавною, коя будто бы изо всех своих семи голов, испускала смертоносный яд. Седьмоглавен також и грех. <...> И хотя из всех семи голов извергает он смертный яд, умерщвляющей душу: однако яд зависти, всех других пагубнее. [Там же: I, 31]

В некоторых текстах Минятий апеллирует к воображению аудитории, представляя перед ней картины ада. Так, в проповеди «О Муке» он «вознамерился» «показать» «образ» «грешника, в муке находящагося» [Там же: I, 67]. Подобно копьям, которыми пронзил Авессалома Иоав, «я вам покажу другия три копия, то есть оныя стрелы сильнаго изошрены, коими Божия правда проницает и душу мучимаго грешника» [Там же]. Далее стрелы наделяются аллегорическим значением. (Ср. выше у Мурзиной не находящиеся прямых параллелей в иконографии зависти «стрелы», которые «в голове вонзены были», и метафору: «скоро поразит ее стрела Божественнаго гнева»). Затем Минятий помещает этого образцового грешника в пространство ада:

Представьте пред очеса помышления вашего, слышателие, подземную мрачную темницу тьмы кромешния, глубочайшую бездну, гроб смрадный,

безотрадное жилище плача и печали, или наипуганнейшую пещь темнейшаго огня, в пламени неугасаему, в широте безмерну, в глубине несказанну: и там посмотрите на заключеннаго, погребеннаго, горящаго беднаго человека, находящагося в муке <...>. [Там же: I, 68]

Как отмечает Ю. В. Кагарлицкий, в проповедях Минятия «в центре внимания всегда оказывалась работа индивида над собой, своим поведением, своими мыслями и поступками», и «адресатом проповеди был мирской человек», которого «самоанализ и правила морали» подталкивали «к отвлеченно-моралистическому осмыслению своих поступков» [Кагарлицкий 2016: 301]. Благодаря этим особенностям поучения греческого епископа были полезным досуговым чтением привилегированного сословия и «подготавливали формирование нравственно-дидактических стратегий дворянской культуры, окончательно сложившихся только в эпоху И. Г. Шварца и Н. И. Новикова» [Там же: 302—303]. Выводы исследователя дополнительно подтверждаются примером Мурзиной, светской (по читательнице Минятия, в своих нравоучительных сочинениях советовавшей «самим собою управлять» [Мурзина 1799: 61] и напоминавшей, подобно проповеднику, о неотвратимости божественной кары, выразительно изображая пространство ада и статичную фигуру грешника, одновременно оказывающуюся пришедшей из античности аллегорической персонификацией самого греха.

2.

Рассказ «Действие дружества» следует сразу за «Сновидением» и тоже написан от первого лица. Героиня по дороге из деревни в город попадает в грозу, и лошади выносят ее к монастырю, появляющемуся в характерном эмблематическом обрамлении:

В конце сих кустарников стоял на педестале поставленной столб, на котором была изображена следующая надпись: —

*Любезная страна! ты пристань, от сует,
В тебе лишь тишина, мир с истинной живет.*

[Там же: 33—34]

Монастырь оказывается женским, рассказчица останавливается в нем и знакомится с настоятельницей Амалией. Встретившись с ней, «ощутила я в сердце моем сильнейшее к ней дружелюбие, которое и пребудет у нас вечно» [Там же: 36]. Амалия рассказывает ей историю своей жизни:

Она происходила от благородной фамилии; оставлена была в свете со всеми совершенствами за то, что была бедна. Злоба и зависть на нее была вооружена, которую она однакожь умела презреть. Она имела в юном возрасте жениха, которого, можно сказать, что и любила, не зная, что под приятными уверениями крылась гнусная и мерзостная душа его; но он увидя, что все его хитрые обманы ничего не действовали, и что к восторжествованию его над ее невинностию не видно было никакой надежды, оставив ее, уехал в другой город, где и женился на одной распутной, но богатой. [Там же: 38]

После этого Амалия приняла постриг «и пять лет, как живет с совершенным спокойствием», а теперь призывает и героиню «остаться жить с нею» [Там же: 39]. Рассказчица соглашается и, отписав свою деревню замужней сестре, поселяется в монастыре, где Амалия, рискуя жизнью, спасает однажды ее из реки. «Время проводим весело и спокойно, — и так прославляя мое блаженство, скажу, что тот, все сокровища нашел, кто нашел себе друга» [Там же: 41].

В истории Амалии возникают знакомые по другим текстам Мурзиной «злоба» и «зависть», на этот раз функционирующие как сюжетные мотивировки: они образуют неблагоприятную атмосферу светской жизни, выходом из которой становится монастырь. И в «Сновидении», и в «Действии дружества» зависть оказывается важным компонентом гендерно маркированного сюжета. В обоих текстах реализуется инвариантная тема незамужества добродетельной девушки, столкнувшейся с пороками, — завистью / злобой / клеветой и лицемерием Крамоловой, жениха Амалии и развратного света. Это противоречие получает у Мурзиной два альтернативных нарративных разрешения. В одном случае им становится визионерский опыт, убеждающий в неотвратимости справедливого загробного воздаяния. В другом — уход

в монастырь, оказывающийся, как отметила Дж. Вауэлс, идеальным женским сообществом, пространством дружбы, взаимопонимания и творчества [см.: Vowels 1994: 50—52].

Закрытые женские сообщества, участницы которых вместо замужества наслаждаются совместной жизнью и самообразованием вдали от остального мира, были важным продуктом пронизанного гендерной проблематикой утопического воображения XVIII в. [см.: Pohl, Tooley 2007]. Прототипической моделью таких сообществ был женский монастырь, который, однако, за редкими исключениями изображался в литературе того времени как пространство несчастья, насилия или разврата, неизбежных, как считалось, следствий изоляции девушек от общества и отказа от роли жен и матерей [см.: Rogers 1985]. Критически относились к этому институту и власти Российской империи, законодательная деятельность которых на протяжении всего XVIII в. была направлена на ограничение количества монахов, монашек и монастырей, урезание их финансирования, вменение им полезных социальных функций, запрет на пострижение женщин детородного возраста [см.: Белякова, Белякова, Емченко 2011: 193—225]. Кульминацией антимонастырской политики стала реформа 1764 г., в результате которой произошла секуляризация монастырских земель, сокращение количества монастырей и их обитателей более чем в два раза, последовательное вымывание из их рядов дворян и резкое ухудшение экономических условий [см.: Wagner 2007; Miller 2016]. Одной из тактик адаптации к этим кризисным условиям было формирование уже при Екатерине признанных властью женских православных общин, участницы которых жили, иногда в упраздненных монастырях, по монашеским уставам, но не принимая пострига и самостоятельно зарабатывая себе на пропитание [см.: Емченко 2006].

«Действие дружбы» сложно соотносится с этим реальным фоном. Реагируя на распространенную и санкционированную властями антимонастырскую критику религиозного фанатизма, героиня Мурзиной делает специальную оговорку, что

Амалия была не из тех старинных и суеврных учительниц, которыя будучи лишены сердечной чувствительности, бывают во всем строги до глупости; но она напротив быв чувствительной, и испытанной в свете от несчастиев человек, знала во всем равновесие, и была прямая и словом и делом Христианка. [Мурзина 1799: 38]

Рассказчица не принимает запрещенного в ее возрасте пострига и вообще не связывает себя институционально с монастырем, выбирая форму жизни, по статусу скорее напоминающую ускользающие от регулиций добровольные женские общины, и, словно отвечая на остро стоящий вопрос об источниках финансирования, проговаривает свои экономические обстоятельства, сообщая, что даже после передачи деревни сестре у нее «довольно оставалось еще денег» [Там же: 39]. С другой стороны, Амалия, дворянка «лет тридцати» [Там же: 35], принявшая постриг и ставшая настоятельницей монастыря, оказывается фигурой если и не чисто фикциональной, то, во всяком случае, трансгрессивной по отношению к насаждаемым государством законам и социокультурным нормам, которые запрещали или не рекомендовали девушкам из привилегированного сословия выбирать подобную жизненную траекторию. Картина двух молодых дворянок, в том числе настоятельницы, которые «все часы посвящали на приятныя упражнения» (чтение, рисование, уход за цветами) [Там же: 38], в один из самых тяжелых периодов в истории женских монастырей, находившихся на грани разорения и требовавших внимательного управления, представляется формой социального воображения, максимально приближенной к утопическому горизонту.¹ Не случайно первое появление монастыря в тексте сопровождается стихотворной надписью, которая превращает его в эмблему, обладающую аллегорическим потенциалом, — разрешение противоречия между добродетелью незамужней девушки и пороками общества, предложенное в «Действии дружбы», совсем недалеко отстоит от визионерской символической компенсации, развернутой в «Сновидении».

¹ Сходным примером утопического воображения совместной жизни двух женщин, на который могла ориентироваться Мурзина, является рассказ Н. М. Карамзина «Нежность дружбы в низком состоянии» (1794).

Нельзя при этом исключать, что у текстов Мурзиной была автобиографическая основа. Два стихотворения сборника тематически перекликаются с «Действием дружбы»: в одном присутствуют явные монастырские мотивы («Я с восторгом возжелала / Мир оставить на всегда; / Как творцу себя вручала / Щастье обрела тогда»; «Я людей не презираю; / Хоть людей и отреклась, / И свободы не теряю, / Хоть в неволю облеклась»), а другое, обращенное к «той, кого я почитать / Привыкла в век моей душею», предполагает наличие очень тесной женской дружбы [Там же: 80, 81, 100; ср. Vowels 1994: 51]. Жизненной параллелью к сюжетам Мурзиной может послужить судьба игуменьи Серафимы (В. М. Соковниной), читательницы секулярной сентименталистской литературы, сделавшей выбор в пользу православной аскезы, сбежавшей в монастырь, подружившейся с настоятельницей и принявшей постриг против воли родных и в обход государственного законодательства [см.: Zorin 2016].

В любом случае, история о мирянке, живущей в монастыре, — довольно точная аллегория промежуточного и неопределенного положения письма Мурзиной. Героиня ее прозаических и поэтических текстов, читающая Фенелона [см.: Мурзина 1799: 12] и воспевающая Бога и императорскую фамилию, кажется воплощением сложившегося в XVIII в. секулярного имперского порядка, репрезентированного в универсалиях аллегорических персонификаций, отождествлявшего христианскую добродетель с долгом службы, небесные иерархии с земными, и утверждавшего эту связку через дисциплинирующую критику пороков. В некоторых местах, однако, механизм давал сбой, порождая зазоры и несовпадения между гражданскими «должностями», светскими практиками, гендерными нормами и религиозными обычаями. В результате санкционируемое властями обращение к христианскому морализму приобретало подозрительные формы почти мистического визионерства и одобрения полуправильного монастырского уединения, а не менее нормативная критика развращенных нравов и конструирование женской гендерной идентичности через безупречную добродетельность

и благочестие субверсивно переходили в отказ от замужества и изобретение альтернативных браку форм жизни. Письмо Мурзиной как бы застывает на пороге трансгрессии, подобно миранке, уже присоединившейся к монастырю, но не решающейся на незаконный постриг.

СОКРАЩЕНИЯ

Артемьева 2019 — *Артемьева Т. В.* Эмблематическое выражение моральных концептов в России эпохи Просвещения // *Этическая мысль*. 2019. Т. 19. № 1. С. 76—88.

Белякова, Белякова, Емченко 2011 — *Белякова Е. В., Белякова Н. А., Емченко Е. Б.* Женщина в православии: церковное право и российская практика. М., 2011.

Емченко 2006 — *Емченко Е. Б.* Православные женские общины в России в последней трети XVIII — начале XIX века // *Вестник церковной истории*. 2006. № 1. С. 151—161.

Кагарлицкий 2016 — *Кагарлицкий Ю. В.* Судьба Стефана Писарева и значение его переводческого наследия для развития русской духовной литературы XVIII в. // *Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова*. Вып. 9. М., 2016. С. 290—312.

Костин 2013 — *Костин А. А.* Московский маскарад «Торжествующая Минерва» (1763) глазами иностранца // *Русская литература*. 2013. № 2. С. 80—113.

Лексикон 1763 — *Иконологической лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч.* СПб., 1763.

Ломоносов 1952 — *Ломоносов М. В.* Краткое руководство к красноречию // *Он же. Полное собрание сочинений*. Т. 7. М.; Л., 1952. С. 89—378.

Морозов 1974 — *Морозов А. А.* Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // *XVIII век*. Сб. 9. Л., 1974. С. 184—226.

Мурзина 1799 — *Мурзина А. П.* Распускающаяся роза или разные сочинения в стихах и прозе. М., 1799.

Минятей 1787 — *Минятей И.* Собрание поучительных слов во святую и великую четырехдесятницу, также в разные недели и праздничные дни, с присовокуплением панегириков, или похвальных слов в разные праздники Пресвятыя Богородицы, проповеданных Илиею Минятием, епископом Керникским и Калавритским, что в Пелопонисе. Ч. I—III. М., 1787.

Пигин 1996 — *Пигин А. В.* Видения потустороннего мира в рукописной традиции XVIII—XX вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. L. СПб., 1996. С. 551—557.

Степанов 1999 — *Степанов В. П.* Мурзина Александра Петровна // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 2: К—П. СПб., 1999. С. 314—315.

Эвингтон 2020 — *Эвингтон А.* «Мнение во сновидении о французских трагедиях» Сумарокова: размышления о вкусе // XVIII век. Сб. 30. СПб., 2020. С. 161—169.

Emblemata 2013 — *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* Stuttgart, 2013.

Ewington 2014 — *Russian Women Poets of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries: A Bilingual Edition / ed. and transl. by Amanda Ewington.* Toronto, 2014.

Melion, Ramakers 2016 — *Melion W. S., Ramakers B.* Personification: An Introduction // *Personification: Embodying Meaning and Emotion.* Leiden; Boston, 2016. P. 1—40.

Miller 2016 — *Miller M.* Female Monasticism in an Age of Challenge: The Convent of the Intercession in Suzdal (1700—1800) // Вестник СПбГУ. История. 2016. Вып. 4. С. 87—103.

Pohl, Tooley 2007 — *Pohl N., Tooley B.* Introduction // *Gender and Utopia in the Eighteenth Century: Essays in English and French Utopian Writing.* Aldershot, 2007. P. 1—15.

Rogers 1985 — *Rogers K. M.* Fantasy and Reality in Fictional Convents of the Eighteenth Century // *Comparative Literature Studies.* 1985. Vol. 22. № 3. P. 297—316.

Олег Ларионов (Санкт-Петербург)

Vowels 1994 — *Vowels J.* The “Feminization” of Russian Literature: Women, Language, and Literature in Eighteenth-Century Russia // *Women Writers in Russian Literature*. Westport; London, 1994. P. 35—60.

Wagner 2007 — *Wagner W. G.* Female Orthodox Monasticism in Eighteenth-Century Imperial Russia: The Experience of Nizhnii Novgorod // *Women in Russian Culture and Society, 1700—1825*. Basingstoke; New York, 2007. P. 191—218.

Yates 1966 — *Yates F.* *The Art of Memory*. London, 1966.

Zorin 2016 — *Zorin A.* Sentimental Piety and Orthodox Asceticism: The Case of Nun Serafima // *The Europeanized Elite in Russia, 1762—1825: Public Role and Subjective Self*. DeKalb, 2016. P. 300—317.

Сведения об авторе: Олег Алексеевич Ларионов, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», студент; Санкт-Петербург, Россия; e-mail: larionov98@yandex.ru

About the author: Oleg A. Larionov, National Research University Higher School of Economics, student; Saint Petersburg, Russia; e-mail: larionov98@yandex.ru

Марианна Петяскина (Москва, Санкт-Петербург)

Изучение биографии и творчества публициста и педагога И. М. Ястребцова: недоразумение длиною в 120 лет

Marianna Petiaskina (Moscow, Saint-Petersburg)

Studying biography and creative work of the educator and political writer I. M. Yastrebtsov: a century-old misconception

Резюме. Имя И. М. Ястребцова встречается в ряде авторитетных изданий известных писателей, на страницах журналов, энциклопедий, газет и писем XIX в. Однако понять, кем был этот человек, и какое значение он имел для интеллектуального контекста своей эпохи, непросто: библиографическая путаница, сложившаяся ввиду необычного стечения обстоятельств, усложнила изучение жизни и наследия Ястребцова¹ и заставила исследователей более столетия ошибаться в трактовке событий, связанных с ним.

Ключевые слова: биография, XIX век, Ястребцов

Abstract. The name of Ivan Yastrebtsov can be found in many editions of famous writers, on the pages of periodicals, encyclopedias, newspapers, and letters of the 19th century. However, the bibliographic confusion that occurred due to an unusual combination of circumstances caused a number of difficulties in the study of his life and heritage. Subsequently, this misconception has been transformed into repeated mistakes in the research practice of scholars from the 19th to the 21st centuries.

Keywords: biographical research, 19th century, Yastrebtsov

¹ Здесь и далее без инициалов упоминается И. М. Ястребцов, с инициалами — его тезка И. И. Ястребцов.

В истории литературы случаются совпадения, усложняющие изучение интеллектуального контекста той или иной эпохи. Путаница, связанная с именами Ивана Ивановича и Ивана Максимовича Ястребцовых, — яркий тому пример. Благодаря стараниям Б. Ф. Егорова [см.: Егоров 2008], у нас есть статья об одном из Иванов, Ивановиче, однако Иван Максимович все еще остается неизвестным широкой публике персонажем.

Исследователи начали обращать внимание на проблему идентификации Ястребцовых порядка 120 лет назад, но ошибочные сведения о них воспроизводятся по сей день. Картотеки архивов и библиотек, именные указатели и каталоги, статьи, диссертации, газеты, биографические словари, электронные энциклопедии — это далеко не полный список источников, в которых смешиваются имена, места службы, сочинения, данные об их окружении. Иван Максимович оказывается не только Иваном Ивановичем, но и Матвеевичем, Михайловичем и т. д.² Ошибка воспроизведена и в таком авторитетном издании, как биографический словарь «Русские писатели. 1800—1917». Статьи о самом Ястребцове в словаре пока нет, но его имя упоминается в очерке о Н. А. Полевом: «физиолог и педагог *И. И. Ястребцов* (курсив наш. — *М. П.*)» [Русские писатели 2007: 32].

Одной из главных причин этого смешения стала омонимичность имен и фамилий людей, которые родились в одном городе, происходили из одного звания и получали образование в одном заведении. Оба Ивана — сыновья московских священников, и оба они учились в Славяно-греко-латинской академии. По окончании обучения Иван Иванович остался там преподавать французский

² Напр.: *Ястребцов Иван Иванович, врач, педагог*. Письмо Степану Петровичу Шевыреву. 25 декабря 1840 г., Гродно // ОР РНБ. Ф. 850. Оп. 1. №633; *Ястребцов Иван Матвеевич, директор училищ Гродненской губ.* Письма (4) Андрею Александровичу Краевскому. 1837 г. — 12 сентября 1839 г., Гродно // ОР РНБ. Ф. 391. Оп. 1. №871; *Ястребцов Иван Михайлович, директор училищ Гродненской губ.* Письмо к кн. Владимиру Федоровичу Одоевскому. Сопроводительное при отсылке статьи о романе для «Отечественных записок». 4 мая 1839 г. // ОР РНБ. Арх. В. Ф. Одоевского. Ед.хр. №1207; Бурачек С. О. *Письмо Ястребцову Ивану Матвеевичу*. 20 апреля 1842 г. // РО ИРЛИ. Ф. 34. Оп. 1. №46.

Биография и творчество И. М. Ястребцова

язык, а в 1805 г. поступил на службу в Св. Синод [Смирнов 1855: 370]. Иван Максимович же вышел из академии и поступил в Синод спустя десять лет — в 1815 г. [ЦИАМ. Ф. 459. Оп. 1. Ед. хр. 144].

Важно также, что оба они были публичными фигурами, активными участниками интеллектуальной жизни своего времени и в начале своей карьеры контактировали с одним кругом современников. Иван Иванович был известен переводами бесед Ж.-Б. Массильона, книги аббата Гюйона «Оракул новых философов» и переписки Фридриха Великого с Вольтером [Смирнов 1855: 370]. Его переводы были высоко оценены А. С. Шишковым, который в 1818 г. предложил избрать Ивана Ивановича в члены Российской академии; а А. Н. Голицын за год до этого назначил его правителем дел Комиссии духовных училищ [Егоров 2008: 316—317]. Иван Максимович, получивший по выходе из синодальной канцелярии в 1816 г. похвальную грамоту от Голицына [ЦИАМ. Ф. 418. Оп. 113. Ед. хр. 360], в это время был студентом медицинского отделения Императорского университета, и первый свой труд он опубликовал спустя 11 лет, в 1829 г., в «Московском телеграфе».

Впоследствии в определении авторства статей, которые Ястребцовы опубликовали при жизни, возникало множество ошибок. Однако помимо очевидных аспектов атрибуции текстов (таких как области интересов авторов, время и место создания и публикации статей), есть один важный нюанс: Иван Иванович никогда не подписывал свои сочинения словосочетанием «Доктор Ястребцов» — эта подпись принадлежит Ивану Максимовичу. Именно он был утвержден в звании доктора медицины и использовал ее, несмотря на то что изысканиями в этой области по окончании университета он не занимался.

Ястребцовых долго не упоминали в печати после их смерти (старший умер в 1839 г., младший — приблизительно в 1870 г.). Впервые попытка реконструировать биографию Ястребцова была предпринята в издании 1886 г. «Русские врачи-писатели» историком медицины Л. Ф. Змеевым. Но, говоря о «враче-писателе» Иване Максимовиче, он называет его Иваном

Марианна Петяскина (Москва, Санкт-Петербург)

.....

Ивановичем, соединяет факты из жизни двух Иванов и получает контаминированную биографию, в которой сорокалетний священнослужитель-учитель французского, «продолжая числиться по Синоду, состоя при кн. Голицыне правителем дел духовных училищ» [Змеев 1886: 181], поступает в Московский университет, через десять лет становится доктором медицины и публикует ряд полемических трудов, не связанных ни с французским языком, ни с медициной. Год смерти врача Ястребцова Змеев не называет.

Примерно такое же описание появляется в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона 1904 г. [Брокгауз и Ефрон 1904: 850] и в Русском биографическом словаре 1913 г. [Русский биографический словарь 1913: 195—196]: И. И. Ястребцов назван доктором, педагогом, правителем дел комиссии духовных училищ, учителем французского и т. д. Оба издания приводят подробный список публикаций Ивана Максимовича до 1841 г. и приписывают их Ивану Ивановичу. Год смерти по-прежнему не найден.

Первым в 1890-х гг. эту путаницу фиксирует историк литературы и библиограф В. И. Саитов. В комментариях к переписке П. А. Вяземского и А. И. Тургенева, упоминавших имя Ястребцова, он приводит сведения о его образовании, области интересов, называет ряд изданий, в которых тот публиковался, и говорит об ошибке историка медицины Змеева, который «смешивает Ястребцова с его однофамильцем, Иваном Ивановичем, членом Российской академии, умершим в 1839 году» [Остафьевский архив 1899: 739—740]. Дату смерти Ястребцова Саитову выяснить не удалось, как не удалось и найти сведений о его жизни после 1849 г.

В 1913 г. в книге «Из истории русского идеализма. Князь Одоевский. Мыслитель. Писатель» П. Н. Сакулин комментирует ссылку на «Исповедь, или собрание рассуждений доктора Ястребцева» [см.: Ястребцов 1841] в сочинении В. Ф. Одоевского «Русские ночи». Он называет Ястребцова «в свое время заметной величиной», а также уточняет, что «в Энцикл. Словаре Брокгауза и Эфрона он ошибочно назван Иваном Ивановичем» [Саку-

Биография и творчество И. М. Ястребцова

лин 1913: 372—373]. Однако о существовании настоящего Ивана Ивановича исследователь не упоминает.

Примечательно, что в издании «Русских ночей» 1975 г., несмотря на неоднократное упоминание монографии Сакулина как самого фундаментального труда об Одоевском, о Ястребцове в сказано следующее:

Ястребцев *Иван Иванович* (1776—1839) — философ и естествоиспытатель. Окончил Московскую духовную академию и университет, защитил диссертацию по медицине. Сотрудничал в различных литературных изданиях, где выступал против скептицизма в исторической науке и философии [Одоевский 1975: 301].

На ошибочные сведения о жизни и творчестве Ястребцова также указывают Н. П. Чулков [Чулков 1938: 79] и З. А. Каменский [Каменский 1941: 462]; а в 1959 г. текстолог А. П. Могилянский в статье «Каким должен быть “Словарь русских писателей”» впервые на основании архивных документов доказывает, что Иван Иванович и Иван Максимович Ястребцовы — разные люди [Могилянский 1959: 178—181].

Самое большое значение для открытия Ястребцова как педагога и просветителя имеет «Антология педагогической мысли» [см.: Антология... 1987], составленная П. А. Лебедевым. В 1980-е гг. исследователь изучил архивные документы, относящиеся к деятельности Ястребцова в сфере образования. Эти изыскания позволили ему существенно дополнить биографию и обозначить его годы жизни. Однако Лебедев не обращался к документам и публикациям позднего периода жизни Ястребцова, ввиду чего его «последнюю» статью Лебедев датирует 1842 г., тогда как хронологически последняя из найденных нами статей была опубликована в 1866 г. В «Антологию» он включил отрывки из книги Ястребцова «О системе наук, приличных в наше время детям, назначаемым к образованнейшему классу общества» [Ястребцов 1833].

В 2000-е гг. Егоров напомнил о проблеме и утвердил в современной исследовательской практике тот факт, что Ястребцовых было двое, и оба действительно существовали. Как мы уже

Марианна Петяскина (Москва, Санкт-Петербург)

.....

упоминали, в статье «Два Ястребцова в истории русской культуры. И. И. Ястребцов» [Егоров 2008] он описывает жизнь и деятельность Ивана Ивановича (1776—1839)³.

Практически все упомянутые исследователи решают задачи, не связанные напрямую с деятельностью и наследием Ястребцова. Его имя регулярно встречается в текстах и переписке известных писателей, издателей журналов, государственных деятелей, и обойти его в комментариях к изданиям непросто. Однако внятно объяснить, кто он и почему его имя фигурирует в том или ином тексте, пока не представляется возможным, — ведь его полноценной биографии и качественной библиографии не существует, а вышперечисленные открытия не стали широко распространенными.

Имя Ястребцова неоднократно упоминалось в связи с П. Я. Чаадаевым, что, разумеется, обращает на себя внимание и маркирует определенный интеллектуальный контекст. 12 ноября 1836 г. А. И. Тургенев пишет П. А. Вяземскому:

Сегодня же прошли здесь слухи, что будто бы велено или посадить Чаадаева в сумасшедший дом, если он сумасшедший, или сослать куда-то, если признают его здоровым. <...> Он писал третьего дня к графу Строганову и послал ему книгу Ястребцова, где о нем и почти его словами говорится, и в выноске сказано: “П. Я. Ч.” и все в пользу России и в надежде ее быстрого усовершенствования, как бы и в опровержение того, что ему приписывают по первой статье [Остафьевский архив 1899: 359].

Мы знаем из комментариев к изданиям Чаадаева [напр., Чаадаев 2009: 653, 724, 829—830], что речь идет о книге «О системе наук, приличной в наше время детям, назначаемым к образованнейшему классу общества» [Ястребцов 1833]: на ее страницах Ястребцов упомянул «одну особу», которой он «обязан основными мыслями теперь излагаемыми» [Ястребцов 1833: 201]. В примечании указа-

³ У Б. Ф. Егорова также есть статья «И. М. Ястребцов как теоретик педагогики» // Я. А. Роткович: материалы научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения ученого, 1—3 февраля 2009 года: в 2 ч. Самара: ПГСГА, 2010. Ч. 1. С. 5—9. В ней он вкратце описывает педагогическую деятельность И. М. Ястребцова.

Биография и творчество И. М. Ястребцова

ны инициалы: «П. Я. Ч.». Как мы можем понять из вышеупомянутого письма, Тургенев считал этот жест — отправку попечителю Московского учебного округа С. Г. Строганову книги Ястребцова — попыткой Чаадаева доказать неактуальность обвинений, вызванных скандальной публикацией перевода первого «Философического письма» в журнале «Телескоп» [Чаадаев 1836: 275—418]. Ястребцов действительно был вдохновлен чаадаевскими идеями, а книга при этом получилась более чем благонамеренной — автор был награжден Демидовской премией, доверием со стороны главных государственных идеологов, а также стремительным продвижением по службе.

В 1829—1833 гг. Ястребцов активно публиковался в «Московском телеграфе», который Полевой отправлял декабристам. Тексты Ястребцова находили отклик в их среде: В. К. Кюхельбекер посвящает рассуждению «О умственном воспитании детского возраста» объемную запись в своем дневнике 1831—1834 гг. [Кюхельбекер 1883: 255—258], А. А. Бестужев пишет Полевому: «Ястребцову пожмите руку — я буду отвечать на его подарок полемически» [Чулков 1938: 76]. Также Ястребцов активно поддерживал связь с С. П. Шевыревым, А. А. Краевским, Одоевским, М. П. Погодиным и другими издателями и сотрудниками журналов из всех точек империи, в которых находился по долгу службы. Его печатали, обсуждали, цитировали, признавали «замечательным писателем» [напр., Одоевский 1975: 176]; но, как ни странно, забыт он был еще при жизни.

Педагогические и философские труды открыли Ястребцову путь в Министерство народного просвещения. 1830-е гг. стали удачным временем для реализации его замыслов: проект просвещения, представленный в трактате «О системе наук, приличных в наше время детям, назначаемым к образованнейшему классу общества», полностью совпадал с идеологическими представлениями С. С. Уварова о системе образования, а сам его автор удовлетворял требованиям новой системы подбора управленческих кадров. Это позволило Ястребцову стать одним из ключевых теоретиков образовательной политики уваровского министерства.

Из найденных к настоящему моменту публикаций и писем можно понять, насколько разносторонним был круг интересов Ястребцова: медицина, педагогика, физиология, геология, история, политика, психология, религия, эстетика, литературная критика. Будучи доктором медицины, он состоял в должностях инспектора гимназии и директора училищ; он был библиофилом и обменивался редкими изданиями из своей коллекции с известными современниками; он находился в непосредственном контакте с Чаадаевым, опирался на его идеи в своих сочинениях и был высоко оценен Уваровым как идеолог; он писал статьи с названиями «Что такое роман» и «Русский самоучитель Геогнозии» и печатался в идеологически несовместимых «Отечественных записках» и «Маяке».

Прояснить эти противоречия, а также дополнить круг сведений об интеллектуальном контексте первой половины XIX в. поможет внятная биографическая справка, которую мы планируем опубликовать в ближайшее время в журнале «Русская литература». Вводя в научно-исследовательский оборот наиболее полные сведения о биографии, публикациях и окружении Ястребцова, мы полагаем, что его имя не останется лишь сноской на полях изданий других авторов. Мы также надеемся, что такого рода исследование приведет к окончательному расподоблению Иванов Ястребцовых, а также, возможно, к исправлению ошибок в картотеках и каталогах архивов и библиотек, что в свою очередь значительно облегчит поиск информации об этих персонажах.

СОКРАЩЕНИЯ

Артемьева 2019 — *Артемьева Т. В.* Эмблематическое выражение моральных концептов в России эпохи Просвещения // *Этическая мысль*. 2019. Т. 19. №1. С. 76—88.

Антология... 1987 — Антология педагогической мысли России первой половины XIX в. / [Вступ. ст., биогр. очерки, сост. и коммент. П. А. Лебедева]. М., 1987.

Биография и творчество И. М. Ястребцова

Брокгауз и Ефрон 1904 — Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XLIIa. СПб., 1904.

Егоров 2008 — *Егоров Б. Ф.* Два Ястребцова в истории русской культуры. И. И. Ястребцов // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 5. М., 2008. С. 315—323.

Егоров 2010 — *Егоров Б. Ф.* И. М. Ястребцов как теоретик педагогики» // Я. А. Роткович: материалы научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения ученого, 1—3 февраля 2009 года: в 2 ч. Самара, 2010. Ч. 1. С. 5—9.

Змеев 1886 — *Змеев Л. Ф.* Русские врачи-писатели. Тетр. 2, до 1863 г. СПб, 1886.

Каменский 1941 — *Каменский З. А. П.* Я. Чаадаев: дисс. канд. филол. наук. М., 1941.

Кюхельбекер 1883 — *Кюхельбекер В. К.* Дневник 1831—1846 // Русская старина. Т. 39, вып. 7—9. Август, 1883. С. 255—258.

Могилянский 1959 — *Могилянский А. П.* Каким должен быть «Словарь русских писателей» // Русская литература. 1959. №3. С. 178—181.

Одоевский 1975 — *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л., 1975.

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской Национальной библиотеки.

Остафьевский архив 1899 — Остафьевский архив. Том 3. Переписка П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. 1824—1836. СПб., 1899.

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом).

Русский биографический словарь 1913 — Русский биографический словарь. Т. 25. СПб., 1913.

Русские писатели 2007 — Русские писатели. 1800—1917: Биограф. словарь. Т. 5: П—С. М., 2007.

Сакулин 1913 — *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Князь Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 2. М., 1913.

Смирнов 1855 — *Смирнов С. К.* История Московской Славяно-греко-латинской академии. М., 1855.

Марианна Петяскина (Москва, Санкт-Петербург)

.....

Торопыгин 1987 — *Торопыгин П. Г.* П. Я. Чаадаев и И. И. Ястребцов // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 748. Тарту, 1987.

ЦИАМ — Центральный исторический архив Москвы.

Чаадаев 2009 — *Чаадаев П. Я.* Чаадаев П. Я. Избранные труды / [Сост., вступ. статья, и коммент. М. Б. Велижева]. М., 2009.

Чаадаев 1836 — *Чаадаев П. Я.* Философические письма к г-же**. Письмо первое // Телескоп, 1836. Часть XXXIV. С. 275—418.

Чулков 1938 — *Чулков Н. П.* Примечания... // Летописи Гос. лит. музея. Кн. 3. Декабристы. М., 1938.

Ястребцов 1841 — *Ястребцов И. М.* Исповедь, или Собрание рассуждений доктора Ястребцова. СПб., 1841.

Ястребцов 1833 — *Ястребцов И. М.* О системе наук, приличных в наше время детям, назначаемым к образованнейшему классу общества: Сочинения доктора Ястребцева. 2-е изд., умноженное и переработанное. М., 1833.

Ястребцов 1831 — *Ястребцов И. М.* О умственном воспитании детского возраста: Сочинения доктора Ястребцева. М., 1831.

Сведения об авторе: Марианна Александровна Петяскина, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», аспирантка; Москва, Россия; e-mail: mpetyaskina@hse.ru

About the author: Marianna A. Petiaskina, The National Research University Higher School of Economics, PhD Student; Moscow, Russia; e-mail: mpetyaskina@hse.ru

Сергей Халтурин (Москва, Тарту)

**«На грани между двумя искусствами»:
И. Ф. Горбунов у истоков разговорного
жанра в России**

Sergei Khalturin (Moscow, Tartu)

***On the Edge between Two Arts: Ivan
Gorbunov, the First Russian Solo Performer***

Резюме. Статья рассказывает о творческом пути И. Ф. Горбунова, первого в России профессионального артиста разговорного жанра. С опорой на теорию поля литературы П. Бурдьё анализируется карьера Горбунова в русской литературе и театре второй половины XIX в. и объясняется, почему в этих областях его ждали неудачи, а также как ему удалось использовать символический капитал писателя и актера в построении карьеры рассказчика, еще малоизвестного в России искусства.

Ключевые слова: И. Ф. Горбунов, сцены из народного быта, разговорный жанр

Abstract. The article focuses on the creative career of I. F. Gorbunov, the first spoken word artist in Russia. Based on P. Bourdieu's theory of the literary field, Gorbunov's career in Russian literature and theater of the second half of the 19th century is analyzed. The present paper also explains why Gorbunov had little success in these areas, and how he managed to use the symbolic capital of a writer and actor in building a career as a storyteller, an art that was at the time relatively unknown in Russia.

Keywords: Ivan Gorbunov, Scenes from Russian Folk Life, Solo performing

В середине XIX в. в России появляются так называемые «сцены из народного быта», т. е. короткие тексты, обычно юмори-

Сергей Халтурин (Москва, Тарту)

стического характера, претендующие на правдивое изображение жизни крестьян, фабричных рабочих, купцов и представителей других непривилегированных классов. Один из первых создателей таких «сцен» — писатель, актер и рассказчик И. Ф. Горбунов. Он сочиняет и сольно исполняет перед публикой зарисовки из народной жизни, имитируя разные манеры речи, тембры, мимику и жестикуляцию. Однако такого вида искусства, как разговорный жанр, в 1850-е гг. в России еще не существовало: этим занимались театральные актеры, сцены из народного быта публиковали писатели. В этой статье я описываю творческую судьбу Горбунова в поле культурного производства 1850-х — 60-х гг. С позиций теории поля культурного производства П. Бурдьё [См.: Бурдьё] я исследую, как Горбунову удалось стать первым в России профессиональным артистом разговорного жанра: вместе с какими группами он двигался в поле культурного производства, почему не стал литератором или театральным актером, что выиграл от этих неудач.

Горбунов родился в 1831 г. в с. Ивантееве¹ Московской губернии. Его родители были крестьянами, отец — вольноотпущенным, работал конторщиком и управляющим на фабриках. Горбунов получил образование в Набилковском училище в Москве, после чего учился в московских гимназиях, поступил в Училище живописи и ваяния, но нигде не окончил курса. Затем он начал работать репетитором и переписчиком [Шереметев: 511—512; Федоров: 560]. Так он познакомился с А. Н. Островским, их представил преподаватель Училища живописи и ваяния, приятель Островского Н. В. Берг [Горбунов 1907а: 3]. Горбунов с 1849 г. переписывал сочинения драматурга [Там же].

В 1853 г. Горбунов прочитал свои первые сцены перед Островским и А. А. Григорьевым и заслужил одобрение, а вскоре после этого Островский представил его другим членам «молодой редакции» журнала «Москвитянин». Согласно воспоминаниям Горбунова, дебют был успешным: после выступления Е. Н. Эдель-

¹ Сейчас город Ивантеевка.

И. Ф. Горбунов у истоков разговорного жанра в России

сон пригласил его в «Москвитянин» рецензировать книги, а Григорьев предложил записать сцену для публикации в журнале. Как замечает сам Горбунов, в ответ на это предложение он написал заметку «Просто случай», которая, однако, была опубликована не в «Москвитянине», а в «Отечественных записках» через два года после переезда Горбунова в Петербург [Там же: 12].

Начинающий артист, вошедший в общество «молодой редакции», становится участником системы покровительства. Островский не только предоставляет Горбунову жилье и устраивает его выступления у себя дома, но вывозит его «в свет до Погодина включительно» [Там же]. В это время Н. Д. Панов, сын дворянки С. А. Пановой, устраивает спектакли в ее доме на Собачьей площадке. Там, по воспоминаниям Горбунова, он познакомился с П. М. Садовским и произвел впечатление на известного московского комика. Островский и Садовский занялись продвижением Горбунова как рассказчика народных сцен.

Первым профессиональным артистическим сообществом, в которое покровители Горбунова стремятся его поместить, становится актерское сообщество. В 1853 г. Горбунов сыграл роль полового в «Не в свои сани не садись» Островского на сцене театра Пановой [Горбунов 1907а: 12]. 16 ноября 1854 г., после года, проведенного у Островского за выездами в частные дома, Горбунов при помощи своих покровителей получил место в Малом театре в Москве. С этого дня всю жизнь Горбунов прослужит в театре, сперва в Малом в Москве, а с 1855 г. в Александринском в Санкт-Петербурге.

В начале апреля 1855 г. Горбунов переехал из Москвы в Петербург. Такая миграция не была редкостью для актеров 1850-х гг.: в северную столицу перебрались актеры, товарищи Островского и Садовского, Ф. А. Бурдин, Е. А. Климовский, Л. Л. Леонидов. Последний в мемуарах писал по поводу переезда Горбунова: «московский кружок наш с прибывающей молодежью увеличивается» [Шереметев: 516]. Бурдин в день приезда Горбунова познакомил его с театральным обозревателем В. П. Петровым, который, в свою очередь, уже на следующий день познакомил с начальником

Сергей Халтурин (Москва, Тарту)

репертуарной части петербургских театров П. С. Федоровым. Федоров обещал содействовать поступлению Горбунова на сцену, будучи заранее уведомлен о прибытии Горбунова от Тургенева, по просьбе Островского. О покровительстве Федорова Горбунов сообщал в письме отцу: «Федоров² обещал для меня сделать все, что от него, театрального начальника, зависит, а от него все зависит» [Там же: 519].

12 ноября 1855 г. Горбунов выступил на сцене Александринского театра в крестьянских сценах М. А. Стаховича «Ночное». Выступление получило противоречивые оценки. Актер Алексеев оставил воспоминания: «<...> роли ему удались как нельзя лучше» [Шереметев 1907б: 518], а Эдельсон написал в тот день жене: «Вечером дебютировал Горбунов (посредственно)» [РНБ. Ф. 1123. Ед. хр. 8. Л. 31]³. Горбунов прослужит на сцене Александринского театра до конца жизни. В перечне его ролей [Б. а. 1907а: 565—566] 54 пункта, 24 из которых относятся к пьесам Островского, 4 — роли из пьес самого Горбунова. Обычно он изображал персонажей из «народа». Среди них были и довольно большие роли, например, Ипполит в «Не все коту масленица» Островского. Но по большей части Горбунов играл роли второго плана, эпизодические роли или составлял массовку.

Относительно собственно актерского мастерства Горбунова существуют противоречивые свидетельства⁴. Сдержанно оценивает его талант актер и коллега по александринской сцене А. А. Нильский:

² Здесь и далее курсив источника. — С. Х.

³ Благодарю К. Ю. Зубкова за предоставленные выписки из архива.

⁴ См. по большей части негативные отзывы о театральной игре Горбунова: Р. М. Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1860. №17. С. 135—136; Б. п. Рассвет в «тёмном царстве» // Северная пчела. 1869. №6. С. 2; П. Театр. Бенефис Горбунова // Санкт-Петербургские ведомости. 1873. №294. С. 2; Незнакомец. Театр и музыка. Бенефис Горбунова // Санкт-Петербургские ведомости. 1874. №350. С. 2—3. Аверкиев Д. Театральные заметки // Голос. 1880. №27. С. 3; К. Кнд. Театр и музыка. И. Ф. Горбунов // Новости и биржевые ведомости. 1888. №334. С. 3.

И. Ф. Горбунов у истоков разговорного жанра в России

Как ни странно, но Горбунов, несмотря на свое огромное дарование как рассказчика, <...> никогда не смог достигнуть способности быть хорошим актером на сцене, каким он считал себя сам. <...>

Не раз брался он за самые благодарные и, казалось, совершенно подходящие к его способностям как рассказчика бытовые роли <...>; но все эти роли ему никогда и нигде не удавались. Он не только не мог играть их удовлетворительно, но даже никогда не умел справиться на сцене ни с движениями или соответственными жестами, ни гримировкой изображаемого лица [Нильский: 274—275].

Обоснованность такой суровой оценки подтверждается и воспоминанием Н. Б. Шереметева [Шереметев 1907б: 372], который передает слова Н. А. Чаева. Горбунов участвовал в первой постановке драмы Чаева «Царь Василий Иванович Шуйский» в Александринском театре и исполнял роль в массовке:

<...> какую-то маленькую, в несколько слов, народную роль, причем в сцене свержения самозванца, где толпа врывается в Кремлевский дворец, Горбунов находился на авансцене с топором в руках и вместе с другими кричал по адресу самозванца: «бей, руби его, злодея!», или что-то в этом роде <...>. На этом оканчивался акт <...>. Толпа <...> с криками рвется во дворец. Горбунов с воодушевлением размахивает в толпе топором, в увлечении кричит свои слова «Бей, руби его, злодея!» и вдруг под опускающийся занавес заканчивает эту фразу трехэтажным русским словом... [Там же].

Эти замечания можно трактовать не только как свидетельство неспособности Горбунова к перевоплощению как таковой. Ю. М. Лотман в статье «Искусство на пересечении открытых и закрытых структур» [См.: Лотман] на примере Горбунова и других рассказчиков показывает структурное отличие импровизации от спектакля. Театр импровизации построен на игре актера, который никогда не перевоплощается до конца и представляет одновременно и самого себя, и роль, в отличие от театрального актера, который только исполняет роль. Таков был талант Горбунова, который плохо подходил к тогдашнему театру, но стал преимуществом в создании в России нового жанра — театра импровизации.

Еще одна профессия, в которой Горбунов пытается сделать карьеру, — литература. Он публикует сцены и рассказы, пользуется

Сергей Халтурин (Москва, Тарту)

.....

ся покровительством литераторов, но, как замечают его современники в воспоминаниях, литературное поприще интересовало его меньше, чем актерство и импровизация. Горбунов, вступая в поле литературы, подключается к существующей литературной группе, «молодой редакции» «Москвитянина», чьи эстетические принципы он разделяет, покровительством членов которой пользуется, и на тексты представителей которой, в первую очередь Островского, ориентируется. Даже после переезда в Петербург личные и литературные связи с «москвитянинцами» сохраняются, хотя Горбунов успешно обзаведется новыми.

В письме подруге С. И. Ишутиной вскоре после переезда Горбунов так описывает свое положение: «я нахожусь в обществе литераторов; но главное лицо, возле которого я трусь, как рыба, это театральный начальник» [Шереметев 1907б: 521]. Горбунов сознает себя участником покровительственных отношений и понимает важность связей с петербургскими литераторами, несмотря на то что признает, что литература не является его главной страстью. Отцу он пишет: «Со всей петербургской литературой я познакомился: купцы, а не литераторы! Теперь нет ни одного печатного имени, которого я бы не знал лично» [Там же], и через месяц:

Дела мои идут все лучше и лучше, репутация растет все больше и больше: литераторы все на моей стороне, журналисты также <...> Краевский хлопочет обо мне изо всей мочи; и его содействие поможет мне много. Пьесу, которую я вам, помните, читал, он взял у меня и поместит в записках⁵ [Там же: 520].

В 1855 г. в сентябрьском номере «Отечественных записок» впервые выходит сцена Горбунова «Просто случай». Как уже было сказано, согласно его мемуарам, эта сцена была написана по просьбе Григорьева, озвученной еще в 1853 г. после первого знакомства «москвитянинцев» с творчеством Горбунова [Горбунов 1907а: 12]. Такой переход мог бы выглядеть странным, с учетом серьезных эстетических расхождений московской и петербургской литератур,

⁵ Sic! — С. Х.

И. Ф. Горбунов у истоков разговорного жанра в России

описанных исследователями этого вопроса [См.: Вдовин, Зубков]. Но Горбунов руководствуется внешними по отношению к литературе мотивами: он переезжает в Петербург, чтобы устроиться в Александринский театр, потому что это общий путь московских актеров 1850-х гг., и печатается в «Отечественных записках» и выступает с рассказами в кружке редакции «Современника» [Шереметев 1907б: 532], потому что его приглашают люди, которые помогают ему попасть на сцену. В первую очередь Тургенев, а также А. Ф. Писемский и Д. В. Григорович, которые познакомили его с А. А. Краевским; В. А. Соллогуб и В. Ф. Одоевский, которые занимались продвижением Горбунова в кругах высшей знати и при дворе.

В дальнейшем Горбунов будет публиковать свои тексты в различных по формату, идеологической и эстетической направленности изданиях. В «Современнике» и «Отечественных записках» выходят тексты, ориентированные на современную литературу: купеческие сцены в несколько действий соотносимы с творчеством Островского, крестьянские сцены Горбунова встают в ряд крестьянских сцен, создававшихся в это время другими писателями, а сцены «Лес», где крестьяне во время сельскохозяйственных работ в лесу ночью рассказывают друг другу былички, справедливо сравнивали с «Бежиным лугом» Тургенева [Шереметев 1907а: 288]. Однако большая часть сочинений Горбунова является в развлекательных журналах и газетах и представляет собой короткие юмористические зарисовки из народной жизни.

Горбунов также публикует сборники своих сочинений. Сборник под названием «Сцены из народного быта» выдержал 6 переизданий с 1861 по 1875 гг., число рассказов в сборнике увеличилось с 8 до 23. В 1880 и 1881 гг. вышли последние прижизненные сборники Горбунова «Сцены и рассказы». Если в первые издания Горбунов включает более конвенционально литературные тексты, которые уже были опубликованы в толстых литературных журналах, то после 1870 г. в собрание попадают развлекательные вещи, предназначенные для рассказывания с эстрады и для юмористической прессы. Горбунов отказывается выстраивать свою репутацию, ориентируясь на образцы элитарной литературы, и пытается конвертировать

свою рассказчицкую популярность в успех в массовой литературе. Вышедшее в 1907 г. посмертное собрание сочинений Горбунова вызвало полемику, участники которой по-разному оценивали значение Горбунова для русской культуры, но сходились в том, что его талант имел не литературный характер⁶.

Делом, в котором Горбунов достиг успеха, стала импровизация, творчество «на грани между двумя искусствами», как назвал это С. А. Рачинский [Рачинский: 385]. В 1850-е гг. в русском театральном репертуаре был популярен жанр «сцен», который появлялся под разными жанровыми заглавиями: «сцены», «картины», «драматический эпизод», «драматический этюд» и т. п. Кроме актеров-исполнителей сцен и писателей, которые сочиняли сцены, России были известны и собственно импровизаторы, но это были гастролеры из Франции. Например, в 1836 г. Петербург посетил чревовещатель А. Ваттемар, а в 1850-е гг. были популярны П. Левассер и А. Монье, хотя последний не посещал Россию, его игру можно было наблюдать в Париже, но о нем писали в газетах. В начале петербургской карьеры Горбунова пресса сравнивала его с Монье [см.: Б. а. 1855], а с Левассером он даже выступал на одном «интимном вечере» в 1857 г. в гостиной у генерал-губернатора Москвы А. А. Закревского по приглашению его дочери Л. А. Нессельроде. По воспоминаниям Горбунова, сам Левассер сравнил его «с своим соотечественником Henry Monnier» [Горбунов 1907б: 54].

Отличие творчества Горбунова от французских импровизаторов в том, что он выступает на русском языке и обращается в творчестве к русским реалиям, как представитель на эстраде эстетики «Москвитянина» и театра Островского. Например, за

⁶ См., напр.: Old Gentleman (Амфитеатров А. В.). Литературный альбом // Россия. 1901. 14 сентября; Северов (П. О. Осипов). Русская литература // Новости и Биржевая газета. 1901. 20 сентября; Old Gentleman (Амфитеатров А. В.). Литературный альбом // Россия. 1901. 21 сентября; Буренин В. П. Критические очерки // Новое время. 1901. 21 сентября; Старый литератор. Петербургские письма // Курьер. 25 сен. 1901; Михайловский Н. К. Литература и жизнь // Русское богатство. 1901. №10. С. 89—107.

И. Ф. Горбунов у истоков разговорного жанра в России

это Горбунова раскритиковал Б. М. Маркевич, считавший, что тематика рассказов Горбунова не подходит для светской публики, поскольку непонятна ей:

— Та среда, — говорил он, — из которой вы берете ваши рассказы, для гостиной не годится. Заметили вы, Левассера все поняли, а вас — нет, хотя вы очень хорошо передаете. Согласитесь сами: например, княгиня Щербатова никогда не бывала в канцелярии квартального надзирателя... Какой ей интерес в вашем рассказе? Вы в Петербурге сделали салонным рассказчиком, и в Москве вам предстоит то же... Я слышал, что вас хотят приглашать многие. <...> Я вам подскажу, что нужно для гостиной. Вам нельзя идти на хвосте у Островского — он свою песню спел [Там же].

С другой стороны, творчество Горбунова могло быть интересно той части дворянства, которые имели представление о жизни народа. Характерно наставление Садовского, которое тот дал Горбунову перед выступлением в гостиной Закревского: «Граф, если он там будет, так он этого Левассера и не поймет... А вы ему изобразите квартального <...>, и чудесно будет!..» [Там же]. Считалось, что Закревский не владел французским языком, а сцена на русском языке, изображающая взаимодействие народа и государственной власти, могла быть ему интересна. Сцены Горбунова были интересны не только тем, кому были знакомы изображаемые обстоятельства, но и наоборот, возбуждали любопытство в качестве экзотики. Например, фельетонист «Санкт-Петербургских ведомостей» сообщал о Горбунове в первые месяцы его выступлений в столице:

Г. Горбунов <...> успел уже приобрести обширную известность, особенно в высших слоях нашего общества, имеющих мало столкновения с низшими, и для которых, вследствие этого, рассказы г. Горбунова имеют двойную занимательность: во-первых в художественном отношении, а во-вторых и потому, что знакомят их с незнакомым для них бытом [Б. а. 1855].

Как и в театральной и литературной карьерах, у Горбунова как рассказчика тоже были покровители. Его путь импровизатора начался, как и другие два, рассматриваемые в этой статье,

Сергей Халтурин (Москва, Тарту)

в кружке «Москвитянина» в 1853 г. Он рассказал три сцены перед Островским и Григорьевым, затем перед остальными членами редакции и Садовским. Знакомства, которые он получил при этих выступлениях, определили его судьбу, принесли ему друзей и покровителей в театре и литературе. Благодаря покровительству Садовского и Островского, Горбунов выступал в частных домах. В Петербурге его карьера рассказчика начала развиваться стремительно. В первое время после переезда Горбунов часто выступал на вечерах у Федорова. Горбунов сообщал отцу о первых знакомствах:

Познакомился почти со всеми артистами и, главное, отрекомендовал себя выгодно. Вечер кончился, и я получил несчетное число приглашений ко многим весьма значительным лицам. Теперь у меня почти нет дня свободного по милости обедов да вечеров. Впрочем, это очень хорошо, потому что составить порядочное знакомство в Петербурге очень, очень трудно, а мне оно дается даром [Шереметев 19076: 517]

В это же время появляется возможность показаться при дворе. В том же письме отцу Горбунов сообщает: «Граф Соллогуб <...> возил меня в один важный дом, в котором мне обещали доставить случай рассказать кое-что при великих князьях» [Там же]. Вероятно, речь идет о придворном фотографe С. Л. Левицком, о котором Горбунов пишет Островскому в первом письме: «Левицкий доставляет мне случай рассказать кое-что великим князьям. Очень страшно!» [Там же]. В мае Горбунов выступает перед генерал-губернатором Санкт-Петербурга Н. М. Смирновым [Там же: 519—520], в июне — перед министром внутренних дел Д. Г. Бибиковым [Там же: 524], а в июле — перед великим князем Константином Николаевичем [Там же: 526]. Вместе с Писемским они читали свои произведения перед великим князем в обществе Одоевского и Д. А. Оболенского на фрегате «Рюрик» в Финском заливе неподалеку от осажденного во время Крымской войны Кронштадта. В письме отцу Горбунов так оценил это событие:

Это обстоятельство сразу выдвинуло меня вперед. Теперь у меня приглашение за приглашением; признаться сказать, попринадоело. Впрочем, это

И. Ф. Горбунов у истоков разговорного жанра в России

очень хорошо. Не знаю, чем кончится моя карьера, а начата так блестяще, что ни один актер так не начинал своего поприща... Да какое актер... Из литераторов-то... [Там же].

В марте 1856 г. Горбунов устраивает первый свой собственный литературный вечер. 13 марта он пишет отцу: «Сегодня я давал литературный вечер. Публика была все знатная. Успех огромный. Хлопали почти за каждую фразу. Билеты продавались по 3 рубля серебром. Всего сбору 800 рублей серебром» [Там же: 531]. Горбунов стал популярным в Петербурге артистом, его приглашали на благотворительные вечера [Там же: 548], в аристократические гостиные, он выступал при дворе Александра II [Там же: 348, 366, 367].

Слава Горбунова распространялась за пределы столиц: каждый год летом и великим постом он гастролировал по стране. Сведения об этом содержатся в его дневнике. Например, летом 1867 г., когда начинаются записки Горбунова, он дважды выступал в Ростове, дважды — в Таганроге, трижды — в Одессе, дважды — на южном берегу Крыма. Последнее его выступление в провинции, зафиксированное в дневнике — Нижний Новгород в августе 1894 г., за полтора года до смерти. За эти годы Горбунов много раз выступал в разных городах империи, особенно часто на юге и на западе: в Киеве, Харькове, Одессе, Николаеве, Минске, Варшаве, Тамбове, Орле, Курске, Воронеже, Ростове, Рязани. Его успехом пользовались «лжегорбуновы», которые выступали с народными рассказами, называясь его именем [Там же: 366], что свидетельствует о популярности и покупаемости имени Горбунова.

Анализ положения Горбунова в поле культурного производства Российской империи второй половины XIX в., предпринятый в этой статье, позволяет выявить механизмы, которые способствовали продвижению Горбунова в русской культуре. Прежде всего, ему помогает то, что он начинает деятельность как представитель новых востребованных направлений литературы и театра, ориентированных на правдоподобное изображение народа. Он ассоциируется с московской литературой, близ-

кой к журналу «Москвитянин», и театром Островского. Также Горбунов пользуется покровительством уже состоявшихся писателей и театральных деятелей, которые помогают ему зарабатывать символический капитал, в том числе в качестве актера и литератора. Но эти два рода занятий не подходят Горбунову. Он реализуется как рассказчик народных сцен и создает в русской культуре новый театральный жанр.

СОКРАЩЕНИЯ

Б. а. 1907а — *Б. а.* Роли, иггранные Горбуновым // Горбунов. Сочинения. С. 565—566.

Бурдые — *Бурдые П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. №45. С. 22—87.

Вдовин, Зубков — *Вдовин А. В., Зубков К. Ю.* «Спор Петербурга с Москвою». Литературная полемика первой половины 1850-х годов // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов. СПб., 2015. С. 7—33.

Горбунов 1907а — *Горбунов И. Ф.* Из воспоминаний // Горбунов. Сочинения. С. 3—37.

Горбунов 1907б — *Горбунов.* Перед лицом графа Закревского // Горбунов. Сочинения. С. 53—58.

Данилевская — *Данилевская М. Ю. И. С.* Тургенев и И. Ф. Горбунов // Спасский вестник. 2009. С. 115—120.

Кузнецов — *Кузнецов Е. М. И. Ф.* Горбунов. Ленинград, 1947.

Лотман — *Лотман Ю. М.* Искусство на пересечении открытых и закрытых структур. // Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. 1993. Вып. III.

Максимов — *Максимов С. В.* Из давних воспоминаний // Горбунов. Сочинения. С. 156.

Некрасов — *Б. п. (Некрасов Н. А.)*. Заметки о журналах за сентябрь 1855 года // Современник. 1855. №10. С. 174.

Нильский — *Нильский А. А.* Воспоминания // Горбунов. Сочинения. С. 274—275.

И. Ф. Горбунов у истоков разговорного жанра в России

Потехин — *Потехин А. А.* Из письма // Горбунов. Сочинения. С. 185.

Рачинский — Письма о Горбунове // Горбунов. Сочинения. С. 385.

РНБ — Российская национальная библиотека

Тургенев — *[Тургенев И. С.]* Неизданные письма к А. Н. Островскому. М., Л. 1932. С. 674.

Федоров — *Федоров А. П.* Ивантеево // Горбунов И. Ф. Сочинения. СПб. 1907. Т. III. С. 560—561.

Шереметев 1907а — *Шереметев. Н. Б.* Воспоминания об И. Ф. Горбунове // Горбунов. Сочинения. С. 372.

Шереметев 1907б — *Г. П. Ш.* Материалы для биографии // Горбунов И. Ф. Сочинения. СПб. 1907. Т. III. С. 511—559.

Сведения об авторе: Сергей Дмитриевич Халтурин, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), магистрант / Тартуский университет (Тарту, Эстония), докторант; e-mail: calturins@gmail.com

About the author: Sergei D. Khalturin, National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia, MA student / University of Tartu, Tartu, Estonia, PhD student; e-mail: calturins@gmail.com

Хренова Ангелина (Тверь)

**Мотив исцеления в рассказе Ф. Н. Глинки
«Болезнь и исцеление крестьянки Анны
Лисицыной»: к проблеме интерпретации
(на материале рукописного текста)**

Angelina Khrenova (Tver)

**The motif of healing in the story of
Fyodor Glinka's *The Illness and healing of
the peasant woman Anna Lisitsyna*: on the
problem of interpretation (based on the
material of the handwritten text)**

Резюме. В статье рассматривается неопубликованный рассказ Ф. Н. Глинки «Болезнь и исцеление крестьянки Анны Лисицыной» (1837). Изучение рассказа-воспоминания и сопоставление его с другими записями литератора дает представление об описанном Глинкой способе излечения кликушества целебным магнетизмом. Оригинальность методике придает сочетание магнетизма и религиозных обрядов. Изучение текста позволяет проанализировать этапы излечения больной, эволюцию ее «воскресения» и уточнить религиозно-философские взгляды Глинки.

Ключевые слова: Ф. Н. Глинка, «Болезнь и исцеление крестьянки Анны Лисицыной», кликушество, месмеризм, гипнотизм, христианство, исцеление.

Abstract. The article discusses the unpublished story by F. N. Glinka "The illness and healing of the peasant woman Anna Lisitsyna" (1837). The study of the recollected story and its comparison with Glinka's other records gives an idea of the method described by Glinka to cure klikushestvo (hysterics) with healing magnetism. The

originality of the method lies within the combination of magnetism and religious rituals. The study of the text allows us to analyze the stages of the patient's healing and the evolution of her "resurrection", as well as clarify Glinka's religious and philosophical views.

Keywords: F. Glinka, *The illness and healing of the peasant woman Anna Lisitsyna*, hysteria, mesmerism, hypnotism, Christianity, healing.

Ф. Н. Глинка, декабрист, член Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, масон, занимает особое место в отечественной литературе XIX в. Он был мистиком, религиозным философом, «веря в существование загробной жизни, Глинка многие бытовые явления наполнял мистическим содержанием, вкладывал в них пророческий смысл» [Васильева 2011: 14-15]. С. А. Васильева отмечает:

Попытки Глинки познать мир, его законы, принимали самый разный характер. Одна из них — увлечение масонством. В 1815 г. в Петербурге под главенством верховной ложи «Астреи» возникла отдельная масонская ложа «Избранного Михаила», в которой Глинка был избран наместником «великого мастера». Он был увлечен масонскими идеями и издал книгу масонских стихов «Единому от всех». К этому ряду, вероятно, можно отнести и увлечение Глинки магнетизированием, которое было очень популярно среди участников тайных обществ 1810—1820-х гг. (П. И. Пестель, С. И. и М. И. Муравьевы-Апостолы, Ф. П. Толстой и др.) [Васильева 2011: 23].

Сам Глинка владел основами магнетизма и всегда был готов помочь, применяя свои знания из этой области, когда шла речь о тяжелобольных людях и случаях, с которыми медицина того времени не могла справиться. Об этом свидетельствует, например, «Любопытный отрывок из моих записок» [см. Бокова 2001]. Произведение относится, предположительно, к 1850—1860 гг., хотя события, описанные в нем, происходят ранее, о чем читатель узнает из самого текста.

Явление животного магнетизма получило распространение в конце XVIII в.¹ Немецкий врач и целитель Ф. Месмер (1734—1815) пытался доказать что «человек черпает из Вселенной особую магнитную силу, благотворно воздействующую на организм, и при некотором навыке способен передавать эту силу другим людям, животным и даже неодушевленным предметам» [Бокова 2001: 19].

Несмотря на то что к месмеризму относились скептически, а деятельность его родоначальника считали шарлатанством, последователи-магнетизеры продолжали пользоваться нетрадиционным способом исцеления больных. В начале XIX в.

<...> был открыт «магнетический сомнамбулизм», при котором больные погружались в сон и в сонном состоянии отвечали на обращенные к ним вопросы и проявляли иные признаки действия гипноза (термин «гипнотизм» был предложен в 1840-х гг. английским врачом-магнетизером Бредом) [Бокова 2001: 19].

Основная задача, которая стояла перед магнетизерами, — погружение больного в сон с помощью гипноза. Этот процесс сопровождался различными действиями; характерны были приемы зрительного (взгляд «глаза в глаза») и тактильного (наложение рук на больную область, пассы ими, скрещивание рук у пациентов) контакта. Интересно, что именно в таком состоянии, человек, которому требовалась помощь, мог частично или полностью рассказать о своей болезни, а также предложить лечение. Часто целители магнетизировали воду, различные мази и предметы, использование которых, по их мнению, способствовало выздоровлению больного.

В Государственном архиве Тверской области (ГАТО) хранится неопубликованный рассказ Глинки «Болезнь и исцеление

¹ Перевод фундаментального труда Р. Дарнтон «Месмеризм и конец эпохи Просвещения во Франции» [Дарнтон 2021] позволяет проследить, как появилось и стало существовать на территории Франции это явление, как оно взаимодействовало с политической мыслью, эзотерическими течениями и наукой того времени, также помогает выявить концепцию месмеризма и обозначить его основные положения.

Мотив исцеления в рассказе Ф. Н. Глинки

крестьянки Анны Лисицыной». Это рукописный текст, который занимает 27 листов с записями на обороте (общий объем — 55 страниц). Преамбула к рассказу свидетельствует о том, что это реальные события, в которых принимал участие автор:

Следующие два случая² произошли с участием моего родственника, <...> советника, духовного поэта, писателя — Фёдора Николаевича Глинки; всё переписано рукой жены его — Авдотьи Павловны, урожденной Голенищевой-Кутузовой, моей кузиной (здесь и далее орфография и пунктуация частично изменены согласно правилам современного русского языка. — А. Х.) [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 31]

Из этого же рукописного фрагмента становится известно, когда произошла описанная в произведении история: «В сентябре прошлого 1836-го приехали мы в степную Тамбовскую деревню» [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 32]. Таким образом, год написания рассказа — 1837, а место, где происходило действие, — Тамбовская губерния.

Главная героиня — Анна Лисицына — тяжелобольная крестьянка; об этом читатель узнает в начале рассказа:

<...> мы довелись, что у нас <...> в имении есть кликуша. Так называют в народе женщин, выводя это слово, может быть, от кликов и разнообразных гласов и возгласов, производимых женщинами одержимыми страшным, для многих неизъяснимым, по крайней мере, еще неизвестным недугом [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 32 об.].

² О появлении бесноватых женщин и мужчин сообщается еще в XI в., упоминания о кликушах содержатся в литературных источниках начала XVI в. Широкое же распространение болезнь под названием кликушество получила в XVII—XVIII вв., что было связано с возрастанием суеверных настроений среди крестьян [Краинский 1900, Лахтин 1917, Никитин 1903].

О кликушах вплоть до XIX века открыто не сообщалось. Исключением были многочисленные судебные дела, посвященные вопросу наведения порчи и дальнейшему наказанию за это деяние. Связано это было с отсутствием толкования таких понятий, как «кликушество» и «кликуша» в словарях. А. Г. Кравецкий обращает внимание на следующее: «Отсутствие слова кликуша в словарях объясняется тем, что для обозначения соответствующего понятия употребляется слово бесноватый (бесноватая)» [Кравецкий 2012: 114]. Однако кликушей называлась только та бесноватая, что «кликала».

Причиной болезни стала наведенная на нее другим крестьянином порча, из-за которой в тело героини вселились бесы³. Рассказчик описывает проявление этого тяжелого недуга и сообщает об исцелении крестьянки, которому он способствовал, а также о ее постепенном возвращении к прежней, «здоровой» жизни.

Один из главных мотивов рассказа — мотив исцеления героини, он является сюжетообразующим.

На протяжении всего текста довольно подробно говорится о проявлениях болезни. Так, становится понятным, что

<...> крестьянка Анна Лисицына впала в болезнь («испорчена» как говорят в народе) за 12 перед этим лет. В продолжение сей странной болезни случались с ней припадки, которые нельзя объяснить никакими законами природы. Она вдруг впадала как бы в некоторое усыпление, в продолжение которого бегала по полям с необыкновенной быстротой, часто, в виду всех, взбиралась на высокие строения — на ригу, избы, амбары — и, стремглав, кидалась с высоты оземь, не повреждая ни одного из своих членов. Она кидалась также с высокой платины в воду, даже сидела подолгу под водой! [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 33—33 об.].

Болезнь исказила даже внешность героини:

<...> женщина лет 30, по виду здоровая, сильная. Глаза ее были мутны; глядели и ничего не видали <...>. Средняя продольная черта, делающая лицо правильным, гармоничным, искривилась. Самые глаза покосились. Нижняя губа уродливо отдулась; правая щека также как будто припухла. В напряженных жилах, видимых на шее, играли какие-то судороги, как будто что перебежало. Но всего ужаснее были волосы, выказывавшиеся из-под кички. Разделяясь на толстые пряди, они как будто свились в какие-то безобразные плетеницы <...> Прибавьте к этому концы пальцев, судорожно согнутые, как когти хищной птицы, когда она терзает свою добычу. — Вообще, весь вид этой женщины был самый гнусный, пугающий, невыразимо отвратительный [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 36 об.—37].

³ Н. Краинский считает, что самый подверженный заболеванию социальный слой — крестьянство, поскольку это «<...> тесно связано с его мировоззрением, с суевериями, поверьями и даже творчеством его. <...> — это скорее просто бытовое, социальное явление жизни русского народа и основывается оно на глубоко укоренившемся в народном убеждении, суеверии и вере в “порчу”, «<...> кликуши и народ убеждены, что порча происходит от вселения в них бесов, но самое представление о чертях очень смутное, и никто не дает себе в том ясного отчета» [Краинский 1900: 214].

Мотив исцеления в рассказе Ф. Н. Глинки

.....

Автор подчеркивает, что: «образ человека (образ Божий) искажился в этой страдальце. В ней было истинно что-то сатаническое» [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 37].

На протяжении всего рассказа недуг героини проявлялся по-разному:

Всякий раз, во время припадков, Лисицына говорила не своим голосом, или, лучше сказать, из нее говорил какой-то чуждый, странный голос. Ей сообщался при том во время ее припадков дар самой чудной прозорливости, но прозорливости нечистой; ибо она имела решительное отвращение от всего святого, от всего принадлежащего церкви и ракам святых угодников. Нередко удивляла она поселян даром пророчества и ясновидения изумительного [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 34—34 об.].

Важно обратить внимание на отрицательное отношение Анны Лисицыной ко «всему святому» во время болезни, оно меняется к концу рассказа. В этом фрагменте, кроме того, акцентируется еще одна важная черта — «дар пророчества и ясновидения изумительного», который как раз был характерен для кликуш⁴.

Узнав о болезни Анны и ее проявлениях, повествователь ставит цель «<...> выгнать <...> беса из бедной крестьянки!» [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 35 об.]. Это он намерен сделать своими силами без какой-либо помощи профессионалов-докторов.

На протяжении всего текста также описываются чувства главной героини; дискомфорт и страдания прочитываются в следующих строках:

Видно было, что несчастная страдает, как жертва, обвитая кольцами огромного змея, томясь, изгибаясь, тоскуя тоской ужа-сающей. Какая-то внутренняя буря таилась и, по временам двигалась в ней, независимо от собственной ее воли [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 37 об.].

Возможно, проявление болезни стало доказательством того, что не крестьянка отвечала за свои действия, а кто-то другой управлял ею:

⁴ См., например: [Голикова 2010, Кравецкий 2012, Краинский 1900, Лахтин 1917, Никитин 1903, Прыжов 1997, Христофорова 2005].

Хренова Ангелина (Тверь)

.....

Она (или что-то в ней) продолжало упрямиться, не покоряться. Но грозные слова святыни привели ее в оцепенение. Нигде, как в подобных случаях, нельзя видеть такой силы, такого торжества креста, которым мы привыкли осенять себя так легкомысленно, так необдуманно! — Крест с чувством и мыслью налагает совершенные оковы на беснующуюся (ибо такова была описываемая нами крестьянка) <...> Мало-помалу небольшая комнатка наша превратилась в совершенное поле сражения... [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 38].

Рассказчик неоднократно обращает внимание на «боязнь святостей», но в исцелении особую роль сыграли как раз христианские обрядовые действия, например: «Руки положили ей на грудь крестом (чего она очень не хотела!) и я начал читать Евангелие. Надобно было видеть, как действовали на нее слова жизни!» [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 38 об.]. Таким образом, основными методами борьбы с болезнью становится чтение Евангелия, осенение крестом, контакт целителя и больной («руки положили ей на грудь крестом»). Все эти действия были попыткой для главной героини рассказа, бесы не давали ей освободиться: «Евангелие мучило ее: она потела холодным потом, потягивалась, металась, коверкалась» [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 38 об.], «<...> все ее обращения то к тому, то к другому были только одни уловки, чтобы ускользнуть от слушания Евангелия <...>» [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 40].

Подобное же действие оказала и икона:

«Позвольте поднести к ней икону Димитрия Ростовского», — сказала управительница. Поднесли икону и, надобно было видеть действие, внутренняя буря зашумела: раздались пронзительные вопли и клики, и больная проворно обернулась ничком. Тогда начали ее мазать маслом от Святого Митрофания» [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 41].

Интересно, что использование христианских предметов и контакт с ними вводит героиню одновременно и в состояние бешенства, и в состояние смирения. Под действием магнетизера больная начинает говорить разными голосами: это бесы рассказывают, как их можно изгнать («Под зноем святыни они говорят о способе и времени их исцеления» [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1.

Мотив исцеления в рассказе Ф. Н. Глинки

Ед. хр. 1018: 41 об.]). Само лечение первоначально продолжалось на протяжении ночи и начало давать положительные результаты:

Наконец, на этот раз, неприятель уступил поле сражения, — но не победу. Большая чихнула три раза, очнулась и стала молиться. Слезы текли по лицу ее, изможденному страданиями. Опамятавшись, она говорила хорошо, разумно, прикладывалась к иконам, вдыхая в себя курение ладана [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 42 об.].

Постепенно главная героиня приходит в сознание, она не полностью, но частично отвечает за свои действия, воспринимает окружающую ее действительность.

Первая попытка вернуться к прежней, «здоровой» жизни оказалась неудачной: «На другой день больная была у обедни, стояла, как и другие, но едва услышала песнь Херувимскую, вдруг одурела, грянулась о пол и начала кричать» [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 43]. Лечение продолжалось с помощью книги «Описание чудес святого Митрофания», на которую Анна Лисицына реагировала дрожью и сотрясениями.

На третий день больной дали три стакана красного вина со святой водой и маслом отгоревшей перед иконой лампады. После третьего стакана она закричала: «Вышли! Вышли!» [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 45] (здесь речь идет о тех потусторонних силах, что находились в теле больной крестьянки).

Со временем Анна стала приходить в нормальное состояние. «В речах ее простых, но разумных, было столько возвышенности, благородства и религиозности, что мы стояли в оцепенении <...>» [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 46—46 об.]. Поменялось и отношение к Богу. Прежнее отвращение «ко всему святому» изменилось, теперь она «<...> с такой положительностью говорила о Боге, что казалось, будто она видит Его в лицо, стоя пред святым Его престолом» [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 47]. Героиня признает, что именно Бог способствовал ее возвращению к прежней жизни: «Меня сберегал Бог! За меня все стоял Господь!» [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 52 об.]. После выздоровления Анна перекрестилась, поела с аппетитом и стала «простой земной женщи-

ной»: «Ни мечтательности, ни ясновидения не осталось и признаков!» [ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. Ед. хр. 1018: 53 об.]

В конце рассказа сообщается, что через три месяца после предпринятых попыток борьбы с кликушеством она чувствовала себя хорошо, только болели руки и ноги, рассказчик дает новые рекомендации по лечению: применение настойки из набора для жизненной эссенции и мазь оподельдока⁵. Цифра три, являющаяся священным числом в христианстве, играет особую роль в тексте. Троичность в этом произведении наблюдается в нескольких эпизодах: вся упорная борьба с неведомыми силами, которые вселились в Анну, заняла три дня, из состояния несознательного она выходила после того, как чихала три раза, лечение предполагало употребление трех стаканов красного вина, промежуточные итоги исцеления подводятся через три месяца.

Детальное изучение и анализ рассказа-воспоминания не только позволяет сделать вывод о способе излечения болезни главной героини, который описывает Глинка, — целебном магнетизме. Глинка подчеркивает, что исцеление невозможно без обращения к христианству. На это указывает религиозная лексика, элементы религиозной обрядности (сюда можно отнести осенение крестом, чтение молитв, использование христианских предметов, книг). Все это представляет довольно сложный и в то же время любопытный процесс, помогающий побороть болезнь Анны Лисицыной. Автору же важно подчеркнуть, что в основе «воскресения» лежит вера в Бога. Стремясь постичь «гармонию мира» и тайны бытия, Глинка позволяет себе нарушать некоторые христианские запреты, включая в сферу своих интересов масонство, магнетизм, спиритизм и другие духовные практики.

⁵ Жизненная эссенция — источник энергии для человека; в XIX в. аптекари и знающие люди делали лекарства от различного рода болезней, которые именно так и назывались; они продавались в стеклянных бутылочках, порой именных. Оподельдок — старинное лекарственное средство — использовался при ревматизме, вывихах, ушибах и пр. [см. Гродницкий 1793].

СОКРАЩЕНИЯ

Бокова 2001 — *Бокова В. М.* Записка Ф. Н. Глинки о магнетизме // Публ. [вступ. ст. и примеч.] В. М. Боковой // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII—XX вв.: Альманах. М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 2001. [Т. XI]. — С. 19—39.

Васильева 2011 — *Васильева С. А.* «Гармония мира» в творчестве Ф. Н. Глинки // Глинка Ф. Н. Религиозная проза. Сны и видения / Составление, подготовка текста, вступительная статья, примечания С. А. Васильевой, Тверь: Издательство М. Батасовой, 2011. — С. 5—38.

Голикова 2010 — *Голикова С. В.* Кликуши: по материалам Урала XVIII—начала XX вв. / С. В. Голикова // Диалог со временем. 2010. Вып. № 32. — С. 224—241.

Гродницкий 1793 — *Гродницкий Д. Р.* Употребление, действие и польза трех лекарств: эссенции жизни, гарлемских капель и наружного бальзама называемого оподельдок <...>. СПб, 1793.

Дарнтон 2021 — *Дарнтон Р.* Месмеризм и конец эпохи Просвещения во Франции / Перевод с англ. Н. и В. Михайлиных // НЛО: Новое литературное обозрение, серия «Studia religiosa». — М., 2021. — 240 с.

Кравецкий 2012 — *Кравецкий А. Г.* Кликуши: к истории слова и понятия / А. Г. Кравецкий // Эволюция понятий в свете истории русской культуры. — М., 2012. — С. 109—129.

Краинский 1900 — *Краинский Н. В.* Порча, кликуши и бесноватые, как явления русской народной жизни. Новгород, 1900.

Лахтин 1917 — *Лахтин М.* Бесоодержимость в современной деревне. Историко-психологическое исследование [Чит. в заседании Психол. о-ва 5 дек. 1910 г.] / М. Лахтин // Вопросы философии и психологии. — М.: Менерт, 1917. — 47 с.

Никитин 1903 — *Никитин М. П.* К вопросу о кликушестве / М. П. Никитин // Обзорение психиатрии, неврологии и экспериментальной психологии. — СПб., 1903. — №9. С. 661—668; №10. С. 746—752.

Хренова Ангелина (Тверь)

Прыжов 1997 — *Прыжов И. Г.* История нищенства, кабачества и кликушества на Руси. / И. Г. Прыжов. — М.: Terra, 1997. — 233 с.

Христифорова 2005 — *Христофорова О. Б.* Кликуши как явление русской народной жизни О. Б. Христофорова // Живая старина. — М., 2005. Вып. №1. — С. 58–60.

ГАТО — Государственный архив Тверской области.

Сведения об авторе: Ангелина Викторовна Хренова, Тверской государственный университет, бакалавр; Тверь, Россия; e-mail: angelina-viktorovna@rambler.ru

About the author: Angelina V. Khrenova, Tver State University, student; Tver, Russia; e-mail: angelina-viktorovna@rambler.ru

Мария Асташенкова (Москва)

**Театральная проза как критика:
дискуссии о драме и будущем русского
театра в эпоху николаевского царствования
(на примере очерка А. А. Григорьева
«Гамлет» на одном провинциальном театре»
и рассказа А. Ф. Писемского «Комик»)**

Mariya Astashenkova (Moscow)

**Theatrical prose as criticism: discussions
about the drama and the future of the Russian
theatre in the era of Nicholas I (based on
the example of A. Grigoriev's essay
“Hamlet” at a provincial Theatre and
A. Pisemsky's short story *The Comedian*)**

Резюме. В статье рассматриваются актуальные для 1840-х гг. проблемы русского театра: направление его развития и репертуар. В условиях жестких цензурных рамок николаевского режима прогрессивные идеи критиков и театральных деятелей, боровшихся за театр с общественно-значимым репертуаром и правдоподобную игру актеров, воспринимались как излишне либеральные и «неблагонадежные». Критика, таким образом, оказалась в сложном положении, не имея возможности открыто настаивать на развитии драмы с серьезным социальным значением и естественной игре артистов. С этим, вероятно, оказался связан расцвет театральной прозы. Художественный текст изначально обладает бóльшим спектром возможностей для передачи авторской идеи. Жанр очерка, выбранный А. А. Григорьевым («Гамлет» на одном провинциальном театре») для выражения отрицательного мнения об игре любимого артиста императора В. А. Каратыгина, однако, не помог автору избежать гнева цензуры. В рассказе А. Ф. Писемского поднимается

важный для русского театра вопрос о жанре комедии. Как показано в статье, «Комик» был в том числе реакцией писателя на арест А. Н. Островского за излишнюю достоверность в изображении негативных сторон российской действительности в комедии «Банкрот».

Ключевые слова: театр, театральная проза, цензура, комедия, репертуар, актерская игра, А. А. Григорьев, А. Ф. Писемский.

Abstract. This article deals with problems of the Russian theatre that were relevant for the 1840s: the direction of its development and the repertoire. In the conditions of the strict censorship of the Nicholas I regime, the progressive ideas of critics and theater figures who fought for a theatre with a socially significant repertoire and plausible performances by actors were perceived as excessively liberal and «politically suspicious». Criticism, therefore, found itself in a difficult position, unable to openly insist on the development of drama with serious social significance and natural performance of artists. The flourishing of theatrical prose was probably connected with this. Literary texts inherently offer a wider range of opportunities for transmitting the author's ideas. The genre of the essay, chosen by A. Grigoriev («"Hamlet" at a provincial theatre») to express a negative opinion about the performance of the favourite artist of the emperor V. Karatygin, however, did not help the author to avoid the wrath of censorship. In the story of A. Pisemsky, the question about the genre of comedy, important for the Russian theatre, is raised. The article «The Comedian» was, among other things, the writer's reaction to the arrest of A. Ostrovsky for excessive reliability in depicting the negative aspects of Russian reality in his comedy «The Bankrupt».

Keywords: theater, theatrical prose, censorship, comedy, repertoire, acting, A. Grigoriev, A. Pisemsky.

1840-е гг. стали переломным этапом в развитии многих сфер русской культуры и общественной жизни. Отечественный театр решал в это время ряд важных для своего будущего задач.

Нужен ли России национальный театр? Если да, то должен ли он развиваться в рамках реализма (определяющего и стиль актерской игры, и характер материала для постановок), или же основной пласт репертуара должны занимать пьесы старого образца – европейские и русские драмы, созданные по классицистическим канонам?

Важным этапом становления национального театра стал выход программных статей В. Г. Белинского «И мое мнение об игре г. Каратыгина» (1835) и «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1837), в которых критик однозначно выразил свое мнение по поводу того, в каком направлении необходимо развиваться русскому театру: «школа переживания» в актерской игре («Где нет истины, природы, естественности, там нет для меня очарования») [Белинский 1953а: 187] и серьезный драматический репертуар [Белинский 1953б: 253—256].

Следующей вехой в развитии театра стал выход в 1837 г. статьи «Петербургские записки 1836 года» Н. В. Гоголя, в которой тот раскритиковал господствовавшие на сцене жанры водевиля и мелодрамы, сделав акцент на важности воспитательной функции театра, а также поднял вопрос о месте и значении жанра комедии, отношение к которому было в то время очень неоднозначным [см.: Манькова 1990: 7]. Принято считать, что именно Гоголь «сформулировал и утвердил новые принципы реалистической обличительной драматургии» [Лотман 1955: 623].

С Белинским и Гоголем активно полемизировали сторонники официальной драматургии — О. И. Сенковский, Ф. В. Булгарин, Н. И. Греч и др. [см., напр.: Дементьев 1965: 762—765].

С вопросом о будущем русского театра оказался тесно связан вопрос о месте и значении комедии в системе драматических жанров. Полемика о том, должна ли комедия быть приравнена по статусу к высоким жанрам трагедии и драмы, открытая Гоголем в статье 1837 г., в 1840-е гг. оставалась не менее острой. Формально комедия все еще относилась к низшим жанрам. Прогрессивная публика могла по достоинству оценить игру комических актеров, но большинство все еще отказывалось приравнивать

Мария Асташенкова (Москва)

.....

их деятельность к искусству актеров так называемых высоких драматических жанров. По позиции человека в споре о комедии даже можно было определить его общественно-политическую позицию [см.: Березина 1969: 7].

Здесь уместно вспомнить о том, что спор о будущем русского театра пришелся, по большей части, на времена жесткой политики Николая I, в частности, в области цензуры. Почему именно вопрос о театре был столь принципиальным? Ю. М. Лотман писал о том, что театр был полем для пропагандирования и насаждения публике определенных идей, образа мышления. Именно поэтому «<...> высшие правительственные и бюрократические круги были довольны содержанием и художественным стилем пьес, глубоко реакционных по своему существу» [Лотман 1955: 637], и именно поэтому «правительство и театральное начальство покровительствовали авторам этих пьес» [Там же]. Так, за спорами о драме и театре, активно ведущимися в 1830-е и 1840-е гг., стоял более глубокий и политизированный вопрос о влиянии реалистического искусства на общество. Как показывал Лотман, в условиях подавления революционных настроений театральной дирекции было выгодно оставлять в репертуаре только мелодрамы и водевили с однообразными сюжетами и не давать развития произведениям, организованным более сложным образом и демонстрирующим сложные противоречия общественной жизни [см.: Там же: 636—639].

К концу 1840-х – началу 1850-х гг., несмотря на укрепление позиций реалистической драмы, проблема репертуара все еще не была решена. В «Хронике петербургских театров» за 1848—1849 гг. А. И. Вольф писал:

В годовом итоге мы находим несколько пародий, пустых фарсов и пошлейших оригинальных и переводных драм, не имеющих ни малейшего литературного достоинства. <...> В литературе всё кипело жизнью, а на сцене был полный застой, хотя в труппе было обилие талантов всякого рода [Вольф 1877: 127].

Вольф обратил внимание на важную деталь: театр и литература, взаимосвязанные и взаимодополняющие виды искусства,

в период 1830—1840-х гг. находились на разных этапах своего развития. Русская сцена переживала в это время глубокий кризис; литература, напротив, активно развивалась. А. И. Журавлева писала, что в это время сборники натуральной школы будто стремились компенсировать функции театра, в результате чего проза стала все больше перенимать драматические элементы организации повествования [см.: Журавлева 1988: 36]. С этим же, вероятно, связан и интерес авторов непосредственно к театральной тематике. Расцвет русской прозы и рост общественного влияния театра в николаевское царствование привел к возникновению особого квазижанра¹ — театральной прозы. Именно она стала своеобразным полем для обсуждения вопроса о будущем русского театра.

Художественная литература оказалась удобным для дебатирования этого вопроса пространством прежде всего потому, что писатели могли избегать прямых нападок на театральных деятелей, защитников устаревших взглядов на искусство, цензуру. В этом было ее главное преимущество перед привычным для обсуждения такого рода проблем жанром критической статьи. Изображение «благородного» театра в сатирическом духе, высмеивание попыток сохранить устаревшую манеру игры или актеров, не имеющих представления о том, что такое настоящая игра, помогало писателям выразить свою точку зрения на актуальные проблемы. К тому же в прозе, в отличие от драмы, к указанному времени прочно утвердились позиции натуральной школы с ее критическо-обличительным пафосом [см.: Белинский 1956: 317]. Все это способствовало тому, что именно проза, а не критика стала самым подходящим полем для дискуссий, временно взяв на себя в период кризиса театра функцию разговора с публикой и трансляции прогрессивных идей.

¹ Мы используем термин «квазижанр» по отношению к театральной прозе: произведения о театре обладают набором устойчиво повторяющихся черт (динамичность сюжета, большое количество диалогов, сниженная роль монологов и авторских отступлений др.), но в то же время говорить о корпусе «театральных» текстов как о жанровом объединении не позволяет разнородность тематик и художественных приемов, используемых авторами.

Как именно литература оказалась встроена в театральную дискуссию, мы покажем на примере очерка А. А. Григорьева «“Гамлет” на одном провинциальном театре» (1845) и рассказа А. Ф. Писемского «Комик» (1851). Эти произведения ярко демонстрируют, как проза реагировала на околотеатральные дискуссии и помогала авторам произведений о театре подключаться к борьбе за театр с общественно-значимым репертуаром.

В 1845 г. А. А. Григорьев, который сотрудничал в то время с журналом «Репертуар и Пантеон», опубликовал три произведения: «“Гамлет” на одном провинциальном театре», «Роберт-дьявол» и «Лючия». В подзаголовках всех этих произведений есть слово «дилетант»: «Из путевых записок дилетанта», «Из записок дилетанта» и «Из воспоминаний дилетанта». Они связаны между собой образом героя-повествователя — литературной «маски» автора, прямыми отсылками друг ко другу, общими персонажами. Все это позволяет говорить о том, что произведения мыслились автором как цикл.

В 1840-е гг. Григорьев имел славу успешного театрального критика, что не мешало ему создавать и художественные произведения. В цикле о дилетанте он совмещает два этих направления своей деятельности. За внешним незамысловатым сюжетом скрываются серьезные критические размышления автора.

Очерк «“Гамлет” на одном провинциальном театре» был написан Григорьевым 4 декабря 1845 г.² и почти сразу, опубликован в «Репертуаре и Пантеоне». Как и в других произведениях цикла о дилетанте, начинается он довольно тривиально. Герой-повествователь проездом оказывается в некоем провинциальном городе. Случайно он подслушивает разговор двух женщин, из которого понимает, что в этом городе есть театр.

Здесь необходимо сделать отступление и вспомнить, что в 1830—1840-е гг., наряду с дискуссиями о драме, было много споров о том, какой должна быть собственно актерская игра. Пользуясь терминологией К. С. Станиславского, введенной в театральный дискурс уже в конце XIX в. [см.: Станиславский 1989],

² Дата создания очерка указана Григорьевым сразу после текста.

можно сказать, что в середине столетия обсуждались две школы актерского мастерства: «переживания» и «представления». Ярким представителем первой был П. С. Мочалов. На сцене он полагался более всего на вдохновение, отчего был нестабилен [см.: Белинский 1953б: 255], но обладал способностью «<...> перевоплощаться» в персонажа, отчего игра его выглядела естественной и правдоподобной [см.: Там же: 305].

Основным конкурентом Мочалова был В. А. Каратыгин. Он считал, что внешняя сторона актерской игры важнее внутренней: вовсе не обязательно «переживать» свои роли, во время игры актеру также не нужно испытывать чужие эмоции на себе, но важно уделять внимание эстетике движений, поз, четкости дикции и прочим «внешним» аспектам актерского мастерства [см.: Белинский 1953а: 186—187].

Публику 1830-х гг. можно было разделить на два «лагеря» — поклонников Мочалова и Каратыгина соответственно. После публикации статьи Белинского «И мое мнение об игре г. Каратыгина» «противостояние» артистов приняло новый оттенок: их стали сравнивать по исполнению роли Гамлета, за которую особенно каждого из них сторонники особенно ценили.

Вопрос о школах актерской игры был настолько актуален в том числе и потому, что подразумевал ряд подтекстов, выходящих за рамки театрального дискурса. В частности, игра классицистически выверенная, безэмоциональная считалась признаком «благонадежности» артиста и потому ценилась цензурным комитетом и самим императором. Романтическая, эмоциональная манера игры, напротив, расценивалась как показатель излишней и даже опасной демократичности актера и потому не могла быть одобрена театральной дирекцией. Журавлева писала о том, что в середине XIX столетия театр стал центром сосредоточения в том числе политических сил:

Новые формы театрального искусства складывались постепенно, по мере того как созревал в сознании современников главный конфликт эпохи, политически выраженный в движении декабристов, их идеологии, а художественно — в эстетической программе русского романтизма. <...> Сильнейшая

Мария Асташенкова (Москва)

эмоциональная, психологическая разрядка совершалась в зрительном зале как «второе» действие, синхронное происходящему на сцене. Афористический язык, альтернативные жесты и положения — всё находило мгновенный отклик в публике. Художественные системы таких разных явлений, как «Эдип в Афинах», «Фингал», «Дмитрий Донской» В. А. Озерова, буквально на глазах зрителя взрывающие классицистический канон элементами сентиментализма и романтизма, политическая «хоровая» трагедия Кюхельбекера «Армяне», шекспировский «Гамлет» в переводе Н. Полевого, — были рассчитаны на максимальное созвучие с настроением аудитории [Журавлева 1988: 14—15].

Именно постановка «Гамлета» в переводе Полевого³ — центральное событие очерка Григорьева.

История переводов «Гамлета» на русский язык не раз попадала во внимание исследователей [см. напр.: Алексеев 1965; Артемьева 2014: 94—97]. В ракурсе нашей темы важно, что перевод Полевого воспринимался современниками, несмотря на неоднозначную репутацию журналиста [см.: Маргулис 1997], как новаторский, «поэтический» [Белинский 1953в: 426] и разбивающий стереотипы вроде того, что пьесы инициалы У. Шекспира непригодны для русской сцены. Особенно важным кажется то, что в переводе Полевого видели и социально-политический подтекст. М. П. Алексеев отмечал, что переводчик сознательно усилил социальные мотивы пьесы (к примеру, заменив во многих случаях «Данию» на «отечество»), чтобы публика легче соотносила увиденное с николаевской Россией [см.: Алексеев 1965: 273].

В тот момент как повествователь в очерке Григорьева отправляется на спектакль, следует довольно обширное авторское отступление об образе Гамлета. Рассуждения повествователя во второй части очерка, конечно, — рассуждения самого Григорьева, отражение его восприятия трагедии Шекспира: литературная маска и жанр в данном случае дали автору относительную свободу выражения эмоций. В ходе своего рассуждения повествователь уделяет внимание борьбе Гамлета с роком и обстоятельствами, темам правды и лжи, свободы и несвободы:

³ Приводимый в третьей части очерка текст пьесы указывает на то, что описываемый «Гамлет» был именно в переводе Полевого.

Он обязан притворяться, <...> он роется перед страшною борьбою, ибо в его болезненной, мечтательной натуре лежит грустное сознание бесплодности борьбы, покорность вечной воле рока, заключенной в нем самом, в его слабости [Григорьев 1980: 171].

В третьей части очерка мы видим повествователя в провинциальном театре. «О, зачем я пошел? — восклицает он. — Зачем я позволил себе смотреть на профанацию величайшего из человеческих созданий, на это низведение в грязь страшных вопросов человеческой души?» [Там же: 173].

Все актеры играют из рук вон плохо, кроме того, театр выглядит бедно и неряшливо. Герой надеется, что хоть Гамлет порадует его игрой: «Я ждал появления Гамлета, думая найти в нем хоть что-нибудь сходное с его идеалом» [Там же]. Но «<...> явился высокий, здоровый, плотный, величавый, пожалуй, но столько же похожий на Гамлета, сколько Гамлет на Геркулеса» [Там же]. В образе, который описывает повествователь, видно явное несоответствие шекспировскому герою: «Он был одет великолепно, а шло ли это великолепие к утомленному страданием Гамлету?..» [Там же].

Кажется довольно странным, что при общей бедности провинциального театра костюм Гамлета вдруг оказывается великолепным, — это даже не вполне правдоподобно. Мотивированно это несоответствие тем, что прототипом провинциального актера стал любимец императора, главный представитель уходящей в прошлое «школы представления» Каратыгин. На это читателю должны намекать высокий рост артиста, которым славился петербургский актер, многочисленные указания на эстетичность его внешнего сценического облика, а также дата написания очерка. А. Я. Альтшуллер писал о том, что она неслучайно указана в конце текста, — 29 ноября 1845 г. Каратыгин с успехом сыграл Гамлета в Александринском театре. Его бенефис активно обсуждался в печати, при этом положительные отзывы критиков охотно публиковались, негативные же не допускались цензурой [см.: Альтшуллер 1968: 63].

Мария Асташенкова (Москва)

.....

Григорьев сделал особый акцент на проблеме подходов к актерской игре. Неоднократно повествователь заостряет внимание на том, что в эпизодах, где от исполнителя роли Гамлета требуется эмоциональность, воодушевленность, умение чувствовать образ, актер был по меньшей мере неубедителен:

Я ждал, что он, т. е. Гамлет, которого душа была сдавлена присутствием ненавистного ему окружающего, разразится страшною бурей — этим знаменитым монологом почти бессвязных стонов, затихающих только при приближении чужих. Ничуть не бывало! Актер продекламировал сначала очень покойно, с сентиментальным завыванием, воскликнул: «Жизнь! что ты? сад заглохший» — и сделал из этого стона проклятия пошлую сентенцию [Григорьев 1980: 173]; Опять Гамлет в героической позе перед привидением, и опять очень покоен, вместо того, чтобы дрожать нервически [Там же: 174];

Я ждал взрыва в монологе, <...> который весь, так сказать, должен быть произнесен одним взрывом. Не тут-то было! Как нарочно, тут актер <...> ревел даже менее обыкновенного... [Там же: 175];

Настала минута — «быть или не быть» <...>. Он смешон при этой пошлой, бесстрастной физиономии, при этом плачевном завывании, заменяющем с удобностию место чувства и страдания» [Там же].

В целом положительно относясь к Каратыгину как артисту и человеку [см.: Заболаева 1976: 58—60], Григорьев не мог принять его взгляда на актерское искусство. Бесстрастная манера игры петербургского актера выглядела как минимум устаревшей в 1840-х гг., но активно поддерживалась властями и театральной дирекцией именно по причине своей «благонамеренности». Автор очерка же, как известно, был ярым поклонником творчества Мочалова и сочувствовал его стремлению «проживать» роли, играть искренно, убедительно и его предпочтению романтизма канонам классицизма. Рассматриваемый текст — прежде всего реплика в разговоре о каратыгинском Гамлете. Очевидно, выбранный жанр критик находил удобным для того, чтобы отстраненно высказаться об игре артиста и его ноябрьском бенефисе, не навлекая на себя гнев цензуры, бдительно охранявшей любимца императора от негативных отзывов.

Но избежать «ответственности» за подобное описание игры Каратыгина, пусть в завуалированном виде, не удалось. Очерк навлек на себя такой гнев цензуры, каким не устаивалась до этого ни одна критическая статья, в которой содержался нелестный отзыв об игре Каратыгина [см.: Альтшуллер 1968: 63]. А. М. Гедеонов прокомментировал произведение Григорьева:

Подобные действия редакторов «Репертуара» не могут не быть крайне оскорбительными для Каратыгина I, составляющего главную цель неприличных враждебных выхонок журнала. Талант Каратыгина, признанный всеми и удостоенный особенным высочайшим вниманием государя императора, конечно, не может пострадать от злонамеренных нападок журналистов, но я полагаю, что он заслуживает в рецензиях о нем больше уважения [Там же].

Шеф жандармов, граф А. Ф. Орлов, не мог не отреагировать на отзыв Гедеонова и поручил управляющему III отделением инициалы Л. В. Дубельту сделать редактору журнала В. С. Межевичу «<...> замечание за неприличные его выходы в театральных рецензиях и вместе с тем подтвердить ему, чтобы на будущее время в критических статьях о театре он не позволял себе выходить из границ строгого приличия» [Там же]. Итак, «Гамлет” на одном провинциальном театре» — попытка Григорьева противостоять мифу о безупречной игре Каратыгина и его статусе первого артиста России, искусственно формировавшемся на его глазах.

Обсуждаемый в очерке перевод Полевого стал вехой в развитии русской драмы. Не менее обсуждаемыми в ракурсе борьбы за национальный театр с общественно-значимым репертуаром были пьесы Гоголя. Именно его пьеса рассматривается в рассказе Писемского «Комик», написанного позднее очерка Григорьева (1851), но посвященного схожим задачам и проблемам.

Сюжет «Комика» выстроен вокруг постановки спектакля богатым провинциальным помещиком Дилетаевым, позиционирующим себя знатоком театрального мастерства и приверженцем классицизма в искусстве. Когда у Дилетаева возникла идея поставить комедию Гоголя «Женитьба», на роль Подколесина пригласили талантливого, но бедного актера по фамилии

Мария Асташенкова (Москва)

.....

Рымов. В рассказе он — единственный, кто может по достоинству оценить гоголевскую «Женитьбу». Образ Рымова принято считать автобиографическим — сам Писемский упоминал о том, что этому персонажу он передал свой собственный актерский опыт [см.: Мартынов 1956: 462]. Именно Рымов является выразителем авторских идей. В сатирическом духе Писемский описывает «высшее» общество «театралов», подчеркивая их невежество и неспособность отличить гениальную драму от тривиального фарса.

Кроме Дилетаева в рассказе ярко выделяется образ Никона Семеныча Рагузова. Для него мысль о том, что «комедия — тоже высший сорт искусства» [Писемский 1959: 141], является «дикой и варварской» [Там же: 140]. Он позиционирует себя как артист с амплу трагика, и комедия для него — всего лишь балаган, в котором играют дураков.

Вопрос о жанре комедии — один из центральных в рассказе: неслучайно герои ставят именно «Женитьбу». Писемский не раз объявлял себя сторонником идей Гоголя и его преемником [см.: Мартынов 1956: 468]. «Комик» изобилует отсылками к его творчеству [см.: Тимашова 2011: 51—53]. В частности, он как будто иллюстрирует тезисы, которые были выдвинуты в программной статье Гоголя «Петербургские записки 1836 года».

Типичный «русский водевиль», об абсурдности которого писал⁴ Гоголь, по сюжету «Комика» является основным действием спектакля Дилетаева. Писемский с явной иронией описывает восторги «драматурга» от своей пьесы, по существу являющейся типичным низкопробным фарсом: «Пьеса эта, я, не хвастаясь, могу сказать, неоцененная вещь для благородных спектаклей, потому что актеры не могут иметь тех манер, которые нужны для сен-жерменских баричей» [Писемский 1959: 159].

⁴ «Кто бы мог думать, что водевиль будет не только переводный на русской сцене, но даже и оригинальный? Русский водевиль! право, немножко странно, странно потому, что эта легкая, бесцветная игрушка могла родиться только у французов <...>; но когда русский, еще несколько суровый, тяжелый характер заставляют вертеться петиметром <...>» [Гоголь 1952: 181].

Знаменитая гоголевская «классификация» смеха, т. е. комического⁵, словно иллюстрируется Писемским в рассказе: первая пьеса спектакля — водевиль Дилетаева — если и способна произвести в публике смех, то именно каламбурными ситуациями. Это видно уже из пересказа Дилетаевым ее сюжета:

В первом действии он влюблен в гризетку и ненавидит маркизу, а во втором влюбляется уже в нее. Гризетка это узнает, застаёт его у маркизы, укоряет его; сама маркиза над ним смеется. Он сначала теряется, потом раскаивается и предлагает гризетке руку, а маркизе объявляет, что это ее побочная дочь [Писемский 1959: 156].

Описывая манеру игры Дилетаева и Рагузова, исполняющих в «Женитьбе» роли лакея и Кочкарева, Писемский показывает, какой не должна быть игра комических артистов:

Появился лакей. Аполлос Михайлыч, видимо, старался смешить. Вошел он каким-то совсем дураком, начал почесываться, покачиваться; конечно, тоже засмеялись, но и перестали <...>. Вбежал Кочкарев; и он тоже, подобно лакею, старался играть: горячился, бегал, тормозил Подколесина, но не был смешон» [Там же: 202].

Наконец, игра Рымова вызвала в публике тот самый «электрический, живительный» смех:

Задние ряды кресел хлопали ему на каждом слове. Сидевший в числе их один офицер отнесся к своему соседу-помещику:

— Лучше бы этих старых дураков совсем не пускали на сцену, а заставить бы играть одного этого хвата из питейной конторы.

— Да, должно быть, опытный мальи́й — настоящий актер, — отвечал тот. <...> какое у него лицо смешное, а ведь нельзя сказать, чтобы фарсил.

— Совершенно не фарсит» [Там же].

⁵ «Есть комедия <...>, производящая глубиной своей иронии смех, не тот смех, который порождается легкими впечатлениями, беглою остротою, каламбуром, не тот также смех, который движет грубою толпою общества, для которого нужны конвульсии и карикатурные гримасы природы, но тот электрический, живительный смех, который исторгается невольно, свободно и неожиданно, прямо от души, пораженной ослепительным блеском ума, рождается из спокойного наслаждения и производится только высоким умом» [Гоголь 1952: 180—181].

Мария Асташенкова (Москва)

Игра Рымова, правдоподобная и естественная, наглядно реализует один из главных тезисов статьи Гоголя: «Одно только верное изображение характеров не в общих вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме, поражающей нас живостью, так что мы говорим: “Да это, кажется, знакомый человек”, — только такое изображение приносит существенную пользу» [Гоголь 1952: 186]. Неслучайно зрители обращают внимание на то, что комик «не фарсит» — Писемский как бы подчеркивает разницу между низкопробной, псевдокомической игрой и игрой, превращающей театр в ту самую «кафедру, с которой читается разом целой толпе живой урок, где <...> при единодушном смехе, показывается знакомый, прячущийся порок и <...> выставляется знакомое, робко скрывающееся возвышенное чувство» [Там же: 186—187]. Писемский дает понять, что публика чувствует и понимает эту разницу.

Критика в целом высоко оценила рассказ. Благодарные отзывы дали Д. И. Писарев [см.: Писарев 1955: 227—229], Н. А. Некрасов [см.: Некрасов 1995: 411], который писал также Писемскому, что в Петербурге его «Комик» произвел настоящий «фурор» [Писемский 1936а: 534]. Не одобрил рассказ, не оценив его дидактизма, А. В. Дружинин. В 1852 г. в «Современнике» был опубликован его отзыв, в котором говорилось:

Г. Писемский пожелал во что бы то ни стало изложить перед читателями несколько воззрений на драматическое искусство, на высокий комизм, — и оттого вся повесть <...> приняла какой-то дидактический колорит, а ее герой, пьяный актер Рымов, говорит ни дать ни взять как критик, лет десять занимавшийся библиографией и оценкой новых и старых писателей, критик, ставший твердою ногою на арену русской словесности! <...> В «Женитьбе» Гоголя, достоинства которой никто не думает отвергать, г. Писемский сделал какое-то лекало для примерки своих героев, <...> предлог для критических поучений [Дружинин 1852: 289].

Недовольство одного из главных защитников «чистого» искусства рассказом понятно; интересно другое: Дружинин прямо указывает на то, что «Комик» выполнял функцию критического очерка и создавался прежде всего для разговора о проблемах

русского театра. Возникает вопрос: зачем Писемский посвятил отдельное произведение комедии, зачем напомнил читателям тезисы, выдвинутые Гоголем более десяти (на момент написания «Комика») лет назад, почему использовал жанр рассказа? Причина обращения Писемского к квазижанру театральной прозы становится понятной, если вспомнить еще один, крайне важный для понимания рассказа контекст.

В 1850 г. А. Н. Островским была опубликована первая версия «Банкрута»⁶. Комедия вызвала одобрительные отклики Гоголя, И. А. Гончарова и др., но была запрещена к постановке, а ее автор уволен со службы и отдан под надзор полиции по распоряжению самого Николая I. За формальным предлогом «вся пьеса обидна для русского купечества» [цит. по: Островский 1949: 403] стояло нежелание допустить к постановке комедию, разоблачающую негативные стороны российской действительности.

На Писемского «Банкрут» произвел сильное впечатление. В письме к Островскому от 7 апреля 1850 г., высказывая свое мнение относительно пьесы, автор «Комика» писал:

Основная идея ее развита вполне — необразованность, а вследствие ее совершенное отсутствие всех нравственных правил и самый грубый эгоизм резко обнаруживается в каждом лице и все события пьесы условливаются тем же бесчестным эгоизмом. <...> Кладя на сердце руку, говорю я: Ваш «Банкрут» — купеческое «Горе от ума», или, точнее сказать: купеческие «Мертвые души» [Писемский 1936б: 25—26].

Оценка Писемским комедии как произведения, продолжающего заложенные Гоголем традиции, дает понять, что рассказ «Комик» был своеобразным актом протеста против бесчинств цензуры и репликой в борьбе за театр и драму с общественным значением.

Итак, произведения Григорьева и Писемского — иллюстрация того, как проза стала полем для обсуждения будущего русского театра и драмы в николаевскую эпоху, когда театральное пространство было одним из общественно-политических центров.

⁶ «Банкрут» — первоначальное название комедии «Свои люди — сочтемся!».

Уже в 1850-е гг., когда прогрессивные социальные силы стали постепенно заявлять о себе, пытаясь бороться с политической системой, на русской сцене утвердилось явление под названием «театр Островского», а в репертуаре реалистическая драма стала постепенно вытеснять господствовавшие до этого мелодрамы и водевили. Театральная проза как феномен продолжила, в свою очередь, развиваться и стала использоваться авторами с другими целями. Но это предмет отдельного исследования.

СОКРАЩЕНИЯ

Алексеев 1965 — *Алексеев М. П.* Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965.

Альтшуллер 1968 — *Альтшуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александрийской сцены. Л., 1968.

Артемьева 2014 — *Артемьева Л. С.* «Гамлет» в переводе Н. А. Полевого: проблема переводческой интерпретации жанра // Вестник нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2014. С. 94—97.

Белинский 1953а — *Белинский В. Г.* И мое мнение об игре г. Каратыгина // Белинский В. Г. Полн. Собр. Соч.: в 13-ти тт. Т. 1. М., 1953. С. 179—188.

Белинский 1953б — *Белинский В. Г.* «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Белинский В. Г. Полн. Собр. Соч.: в 13-ти тт. Т. 2. М., 1953. С. 253—345.

Белинский 1953в — *Белинский В. Г.* «Гамлет», принц датский. Драматическое представление. Сочинение Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого. Москва. 1837 // Белинский В. Г. Полн. Собр. Соч.: в 13-ти тт. Т. 2. М., 1953. С. 424—436.

Белинский 1956 — *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В. Г. Полн. Собр. Соч.: в 13-ти тт. Т. 10. М., 1956. С. 279—359.

Березина 1969 — *Березина В. Г.* Русская журналистика второй четверти XIX века (1840–е годы). Л., 1969.

Вольф 1877 — *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. СПб., 1877. Ч. 1.

Гоголь 1952 — *Гоголь Н. В.* Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14-ти тт. Т. 8. М., 1952. С. 177—190.

Григорьев 1980 — *Григорьев А. А.* «Гамлет» на одном провинциальном театре // Григорьев А. А. Воспоминания. Л., 1980. С. 168—176.

Дементьев 1955 — *Дементьев А. Г.* Журналистика и критика сороковых годов [XIX века] // История русской литературы: В 10-ти тт. Т. 7. М.; Л., 1955. С. 743—774.

Дружинин 1852 — *Дружинин А. В.* Письма иногороднего подписчика // Современник. 1852. № 1. Отд. 6. С. 289.

Журавлева 1988 — *Журавлева А. И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988.

Заболаева 1976 — *Егоров Б. Ф., Забозлаева Т. Б. А. А. Григорьев* // Очерки истории русской театральной критики. Вторая половина XIX века. Л., 1976. С. 40—67.

Лотман 1955 — *Лотман Л. М.* Драматургия тридцатых — сороковых годов [XIX века] // История русской литературы: в 10-ти тт. Т. 7. М.; Л., 1955. С. 619—654.

Манькова 1990 — *Манькова Л. В.* Театр в художественной литературе // Судьба таланта. Театр в дореволюционной России. М., 1990. С. 5—17.

Маргулис 1997 — *Маргулис Т. М.* Литературная репутация Н. А. Полевого: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 1997.

Мартынов 1956 — *Мартынов И. А.* Писемский // История русской литературы: В 10-ти тт. Т. 8. Ч. 1. М.; Л., 1956. С. 462—483.

Некрасов 1995 — *Некрасов Н. А.* Полн. Собр. Соч. в 15 тт. Т. 12. СПб., 1995.

Островский 1949 — *Островский А. Н.* Полн. Собр. соч. в 16 тт. Т. 1. М., 1949.

Писарев 1955 — *Писарев Д. И.* Писемский, Тургенев и Гончаров // Писарев Д. И. Собр. Соч. в 4 тт. Т. 1. М., 1955. С. 192—230.

Мария Асташенкова (Москва)

.....

Писемский 1936а — Писемский А. Ф. Письмо М. П. Погодину // Писемский А. Ф. Письма. М.; Л., 1936. С. 533—534.

Писемский 1936б — *Писемский А. Ф.* Письмо к А. Н. Островскому от 7 апреля 1850 г. // Писемский А. Ф. Письма. М.; Л., 1936. С. 25—27.

Писемский 1959 — *Писемский А. Ф.* Комик // Писемский А. Ф. Собр. Соч.: в 9 тт. Т. 2. М., 1959. С. 139—212.

Станиславский 1989 — *Станиславский К. С.* Работа актера над собой // Станиславский К. С. Собр. Соч. в 9 тт. Т. 2—3. М., 1989.

Тимашова 2011 — *Тимашова О. В.* Сюжет, проблематика, поэтика заглавия рассказа А. Ф. Писемского «Комик» (1851) // Известия Саратовского университета. Т. 11. Вып. 4. Саратов, 2011. С. 49—56.

Сведения об авторе: Мария Фрэнковна Асташенкова, магистрант, МГУ имени М. В. Ломоносова; Москва, Россия; mariastash@yandex.ru

About the author: Mariya F. Astashenkova, Master's degree student, Lomonosov Moscow State University; Moscow, Russia; mariastash@yandex.ru

Артём Бабушкин (Санкт-Петербург)

Авторские и издательские стратегии Е. Н. Ахматовой

Artem Babushkin (Saint Petersburg)

Author's and Editor's Strategies of E. N. Akhmatova

Резюме. Статья посвящена литературной деятельности писательницы, переводчицы и издательницы Е. Н. Ахматовой (1820—1904), которая рассматривается в контексте женской литературы и участия женщин в культурном производстве. На протяжении почти тридцати лет (с 1856 по 1885 гг.) Ахматова издавала ежемесячный журнал «Собрание иностранных романов, повестей и рассказов». Будучи одной из немногих профессиональных женщин-издательниц своего времени и привлекая к работе над журналом преимущественно женщин, Ахматова тем не менее дистанцировалась от участия в обсуждении «женского вопроса». Как показывается в статье, такая позиция соответствовала общей практике участия женщин в литературном процессе того времени, где женской литературе зачастую отводилось место «легкого чтения», не поднимающего серьезных вопросов, а самим женщинам — второстепенные роли (например, переводчиц). Рассмотрение оригинальных повестей Ахматовой позволяет выявить схожую логику — проявляя интерес к положению женщины в семье и обществе, Ахматова избегала прямой критики, допуская ее лишь в тех случаях, когда это не могло оттолкнуть читателя.

Ключевые слова: Е. Н. Ахматова, женский вопрос, женская литература, история журналистики.

Abstract. The paper deals with the literary work of the writer, translator and editor E. N. Akhmatova (1820—1904), which is analyzed within the context of women's literature and women's participation in cultural life. For almost 30 years (from 1856 to 1885), Akhmatova edited the monthly magazine *Sobranie inostrannykh romanov, povestey i rasskazov*

(“Collection of Foreign Novels and Short Stories”). Being one of the few professional women-editors of the time and mostly employing women for the journal’s work, Akhmatova, nevertheless, avoided participating in the discussions of women’s issues. As the article shows, this position was in accordance with the general patterns of women’s participation in the literary practices of the time, as women’s literature was assigned the role of “light reading”, not raising any serious questions, while the women themselves were assigned the secondary roles in literary economy (such as the roles of translators). The examination of Akhmatova’s original novels demonstrates a similar logic: showing interest for women’s position in society, Akhmatova avoided direct criticism, except for cases where it would not repel the readers.

Key words: E. N. Akhmatova, women’s literature, woman question, history of journalism.

Елизавету Николаевну Ахматову (1820—1904) сложно назвать заметной фигурой в истории русской литературы XIX века, несмотря на оставленное ей обширное и разностороннее литературное наследие — от создававшихся с 1840-х гг. повестей и художественных переводов до мемуаров, описывающих ее общение с такими литераторами и журналистами, как А. В. Дружинин, Н. С. Лесков и О. И. Сенковский¹. Ахматова издавала три журнала, наиболее крупным и известным из которых было «Собрание иностранных романов, повестей и рассказов» (далее — «Собрание...» — А. Б.), выходившее с 1856 по 1885 г.; оно же, по всей видимости, и сформировало Ахматовой репутацию, из-за которой она не вызывала большого интереса у исследователей. Уже С. А. Венгеров характеризовал «Собрание...» как журнал, «пользовавшийся популярностью в провинциальной публике средней руки», а саму Ахматову как редактора, руководствовавшегося скорее «занимательностью» публикуемых произведений, чем их художественной ценностью, хотя периодически и публиковавшего таких важных

¹ См. краткую справочную статью об Ахматовой [Крылова 1989], а также работы, описывающие ее литературные контакты 1850-х гг. [Степина 2013], [Бодрова 2019].

авторов, как Жорж Санд или В. Гюго [Венгеров 1889: 879—881]. Позднейшие исследователи в основном ограничиваются тем же указанием на развлекательный и коммерческий характер «Собрания...», не рассматривая деятельность Ахматовой более подробно [см.: Рейтблат 2014: 104—120]. Между тем Ахматова была одной из немногих женщин-издательниц середины XIX века, и изучение ее трудов (как мемуаров, в которых она ретроспективно осмысляет свою издательскую деятельность, так и материалов «Собрания...», в работе которого были заняты почти исключительно женщины) позволяет, с одной стороны, взглянуть на саму Ахматову в новом свете, а с другой — дополнить картину участия женщин в литературном процессе второй половины XIX века.

Гендерный аспект деятельности Ахматовой был важен уже для ее современников — показательно здесь предисловие к публикации первой части мемуаров Ахматовой в «Русской старине», написанное редактором журнала М. И. Семевским. Представляя уже отошедшую от издательских дел Ахматову своим читателям, Семевский особо выделяет роль издательницы как «одного из тех пионеров женского интеллигентного труда, который вслед за тем, мало-помалу, получил, уже в наши дни, право полной гражданственности в русском образованном обществе» [Ахматова 1889: 273]. Такой взгляд вполне актуален для перспективы конца 1880-х гг., когда «женский вопрос» уже несколько десятилетий оставался в центре печатных обсуждений; а Ахматова, начавшая свою деятельность еще в середине 1850-х, до наиболее заметных дискуссий о женской эмансипации [Stites 1991: 30], действительно предстает одной из первых профессиональных писательниц и издательниц в России.

В своих мемуарах Ахматова также проявляет внимание к «женскому вопросу» — в частности, рассказывая о сложностях, возникших при получении цензурного разрешения на издание «Собрания...» в 1855 г.:

В министерстве Народного просвещения нашлись люди утонченно любезные, которые утверждали, что давать такое позволение женщине невозможно, потому что придется же когда-нибудь делать выговор, а даме это покажется не-

Артём Бабушкин (Санкт-Петербург)

вежливо. <...> Но блюстителей такой утонченной вежливости урезонили здраво-мыслящие люди [ИРЛИ. Ф. 12. Ед. хр. 5. Л. 4—4 об.].

Подобная «утонченная любезность» восходила, по всей видимости, еще к началу века — к ассоциируемым с сентиментальной культурой концепциям, поощрявшим пассивное участие женщин в литературном процессе в роли «музы» или читательницы [Зыкова 2005: 137], а также к салонной культуре, где женщина — хозяйка салона — находилась в амбивалентном положении: с одной стороны, она могла выступать со своими произведениями публично, но при этом серьезное восприятие и обсуждение этих произведений подменялось комплиментами сочинительнице-дилетантке [Rosenholm, Savkina 2012: 166]. Впрочем, к середине 1850-х такая «вежливость», по всей видимости, должна была казаться безнадежно устаревшей — и издательница вспоминает о ней не только с возмущением, но и с иронией.

Как указывает К. Ключкин, уже с начала 1840-х гг. женское творчество активно поощрялось в критике, хотя ему и отводили, как правило, второстепенное место в актуальной литературе — например, признавая за произведениями писательниц скорее субъективность и непосредственность выражения, чем соответствие высоким эстетическим стандартам. Более того, в конце 1840-х гг. женская литература, работающая с темами чувств и личного опыта, играет все большую роль в наполнении отделов словесности ведущих журналов, отчасти заменяя собой социально-ориентированную прозу, менее «благонадежную» и, соответственно, более рискованную в отношении цензуры [Ключкин 2019: 101]. В 1840—1850-е гг. труд писательниц оказывается затронут общей профессионализацией литературного поля, и видится важным в том числе с институциональной и экономической точки зрения.

При этом издательским делом женщины в России этого времени практически не занимаются — так, на 1855 г. единственной женщиной-издательницей в России была А. О. Ишимова — детская писательница, издававшая два журнала для девочек и девушек: «Звездочка» (1842—1863) и «Лучи» (1850—1863).

В своей деятельности Ишимова и другие сотрудницы ее журналов находились в рамках традиционных представлений о допустимом для женщины труде, в данном случае связанном с воспитанием детей. Сама Ишимова в своих произведениях подчеркивала важность традиционных женских ролей, что вызывало нападки на ее издания со стороны многих критиков [РПП: 302].

Ахматова, начиная издавать «Собрание...», пошла отчасти по тому же пути, что и Ишимова, выбирая область переводной литературы, к тому времени также давно открытую для женского труда². Зачастую отказывая женщинам в способностях к значимому оригинальному творчеству, современная критика поощряла их деятельность на второстепенных позициях — как авторов более развлекательного, «легкого» чтения, либо, например, в качестве переводчиц или переписчиц. Появлявшиеся с начала 1860-х гг. женские объединения («Женская издательская артель», «Артель переводчиц», «Артель наборщиц») также не были нацелены на оригинальное творчество, представляя своим сотрудницам работу на вспомогательных ролях [Ключкин 2019: 117].

Сложившиеся конвенции принимала и Ахматова — в своих воспоминаниях она позднее писала о «Собрании...» как о «скромном журнале, издаваемом скромной труженицей, в такое время, когда женский труд ещё был далеко не так распространен, как теперь» [ИРЛИ. Ф. 12. Ед. хр. 5. Л. 32 об.—33]. «Скромность» и второстепенность «Собрания...», которую подчеркивает Ахматова, видна сразу на двух уровнях — с одной стороны, это второстепенность труда переводчиц (и, соответственно, журнала, помещающего исключительно переводные тексты), с другой — второстепенность переводимых текстов, принадлежащих, как правило, неизвестным русской публике авторам и представляющих лишь дополнение к картине европейской литературы, представленной в крупных журналах. Однако такой уход на периферию литературного про-

² Сама Ахматова начала свою литературную карьеру в 1843 г. с публикации перевода романа графини Даш «Мальтийский кавалер» в «Библиотеке для чтения» [Ахматова 1889: 282].

цесса Ахматова использовала для того, чтобы сделать свою работу более независимой. С одной стороны, она была свободна в выборе произведений, публикуемых в «Собрании...»³; с другой, ориентация на второстепенные произведения, не поднимающие «серьезных» вопросов, выводила журнал Ахматовой из области литературной и общественной полемики и ограждала его от нападок критиков, почти всегда игнорировавших «Собрание...».

Женский вопрос также не обсуждался на страницах журнала, несмотря на то, что «Собрание...» было почти полностью женским проектом. В издании журнала у Ахматовой было несколько помощниц: переводчицы С. И. Снессорева и С. Г. Глинская, переписчица А. И. Шишенина и конторщица М. Н. Брянцова; мужчинами были только посыльный и метранпаж в типографии Глазуновых, где первоначально печатался журнал. При этом из четырех помощниц две были знакомы с Ахматовой еще до начала издания, во время ее сотрудничества в «Библиотеке для чтения» — и сама Ахматова в воспоминаниях не сравнивала свой журнал с похожими, но устроенными на других основаниях женскими обществами — такими, как «Женская издательская артель». Практическое поощрение женского труда противопоставлялось «пустым» обсуждениям в печати и более выраженным «феминистским» инициативам — в частности, Снессорева в автобиографии хвалила Ахматову, «без печатных криков» дающую женщинам жить собственным трудом [Снессорева 2003: 547].

Похожая логика — интерес к проблемам женщин в обществе и одновременно более или менее выраженный отказ от эксплицитной критики — была свойственна и оригинальным прозаическим произведениям, публиковавшимся Ахматовой под псевдонимом «Лейла» в начале 1850-х гг., до создания собственного журнала. В позднейших мемуарах Ахматова невысоко оценивала свои ранние повести — в частности, решение перейти к издательской деятель-

³ Как вспоминала Ахматова, ее соредактор А. А. Краевский не участвовал в редакционной политике журнала [см.: Бодрова 2019: 34—36]; публикация же переводных произведений освобождала Ахматову от необходимости взаимодействия с авторами.

ности она обосновывала в том числе разочарованием в своих писательских способностях [ИРЛИ. Ф. 12. Ед. хр. 5. Л. 1]. Тем не менее во время написания повестей Ахматова была уверена в собственном успехе, а ее авторские стратегии могут отчасти объяснить выбор произведений, публиковавшихся в «Собрании...» в первые годы издания. В частности, можно рассмотреть повесть «Кандидатки на звание старых дев», опубликованную в «Библиотеке для чтения» [Ахматова 1852]. В центре повествования — умная и хорошо образованная сирота Полина и две ее сестры; по сюжету главная героиня отказывается от брака для того, чтобы не соперничать с сестрами, также влюбленными в ее жениха. Хотя сюжет повести выстроен довольно мелодраматично, в разработке характера главной героини Ахматова следует традиции публиковавшихся с конца 1830-х гг. повестей М. С. Жуковой, зачастую ставившей в центр повествования традиционно периферийные или комические типы героинь — например, создавая оригинальные образы «старых дев», в литературе того времени обыкновенно изображавшихся педантичными и бесчувственными или же служивших объектом насмешек. Полемичный по отношению к этой традиции образ Жукова создает, например, в повести «Мои курские знакомцы» (1838), героиня которой из-за предрассудков светского общества лишается возможности выйти замуж и после этого посвящает себя заботе о семье [см.: Савкина 1998: 187].

Полина из повести Ахматовой — довольно характерная «жуковская» героиня: умная и образованная, но не отличающаяся красотой на фоне сестер, с детства приучающаяся к самоотречению и жизни ради своей семьи. Самоотречение — основная черта ее характера, определяющая ее решение не выходить замуж и остаться с сестрами. При этом, как и в «Моих курских знакомцах», где героиня приносит семейное счастье в жертву светским предрассудкам, Полина в повести Ахматовой чувствует, что в своем самоотречении она лишь потакает эгоизму сестер. В обеих повестях изображается самоотверженная, жертвенная героиня, однако это самоотречение ставится под вопрос: у Жуковой — из-

Артём Бабушкин (Санкт-Петербург)

за негативного влияния света, у Ахматовой — из-за сложных отношений внутри семьи. «Старая дева» у Ахматовой и в семейной жизни лишается возможности самореализации, что вынуждает ее искать другие цели в жизни.

Другой образ жертвенной героини Ахматова создает в повести «Блистательная партия» [Ахматова 1858], где она более радикально критикует положение женщины в современном обществе. Согласно воспоминаниям Ахматовой, повесть была запрещена цензурой в начале 1850-х и из-за этого была опубликована только в 1858 году [Ахматова 1890: 356]. Софья, главная героиня повести, — тоже сирота, воспитываемая в семье дяди и по его принуждению соглашающаяся на брак по расчету. Ее муж оказывается довольно карикатурным тираном, однако влюбившись впоследствии в другого мужчину, Софья отказывается от романа с ним, решая остаться с мужем и маленькой дочерью.

Брак по расчету — центральная тема повести; к этой традиции главная героиня относится с резким отторжением. Брак для нее — «одно из святейших учреждений, так искаженное светом, где оно сделалось чем-то вроде торговой спекуляции» [Ахматова 1858: 399]; в этом она расходится с другими героями повести, рассматривающими брак более прагматично. Брак по расчету критикуется как практика, в буквальном смысле объективирующая женщину: так, постоянно подчеркивается, что муж Софьи — большой любитель изящного и на жену смотрит как на лучшее украшение своей гостиной, при этом требуя от нее полной покорности [Ахматова 1858: 427]. В сущности, и вполне дидактичный сюжет повести показывает, что брак по расчету несовместим с добродетельностью героини: она влюбляется в другого мужчину, поскольку не встречает в муже никаких признаков заботы; в то же время чувство долга не дает ей оставить мужа и дочь. Разрыв между долгом и любовью приводит героиню к смерти, и у нее остается только надежда избавить дочь от такой же судьбы.

Во время написания повести и ее публикации (1852 и 1858 гг.) тема брака по расчету, вероятно, еще могла восприниматься как актуальная и так или иначе затрагивалась во многих произведениях, например, у Жуковой в повестях «Медальон» или «Барон Рейх-

ман» или у А. Я. Панаевой в рассказе «Безобразный муж». При этом у Жуковой, и у Панаевой героини в начале сами стремятся вступить в брак, впоследствии раскаяваясь в своей ошибке; у Ахматовой же конфликт добродетельной героини и циничного общества более прямолинеен. Для осуждения брака по расчету Ахматова прибегает к утрированному образу мужа-тирана; за счет этого критика положения женщины в семье ослаблена — так, Софья думает, что могла бы быть счастлива в этом браке, если бы супруг хоть немного ее уважал. Финал повести Ахматовой в некоторой степени похож на финал романа А. И. Герцена «Кто виноват?», где Круциферская, также не желающая оставить мужа, начинает угасать после отъезда Бельтова. Однако если роман Герцена можно прочитывать как критику брака в более широком смысле — как отношений, из которых женщина не может свободно выйти [см.: Прокудин 2018], то Ахматова направляет свою критику лишь на самую несправедливую его форму, в это время, вероятно, уже ощущавшуюся пережитком.

Исследователи творчества М. С. Жуковой называют одной из основных черт ее произведений важность гендерных ролей, которые ее героини не пытаются преодолеть (в отличие, например, от героинь Елены Ган). Зачастую Жукова создает трагические истории женщин, пытающихся соответствовать своей ограниченной роли в семье и обществе, избегая при этом открытой критики. Такую относительную консервативность связывают с тем, что Жукова как профессиональная писательница пыталась соответствовать читательским вкусам [Савкина 1998: 174]. В похожем направлении развивалось и творчество Ахматовой: как и Жукова, отказываясь от «бунтарства», она все же подвергала критике положение женщины в обществе, но обращалась к таким вопросам, по поводу которых консенсус, по всей видимости, уже был достигнут.

Закономерно, что ориентация Ахматовой-писательницы на образы и сюжеты, популярные в современной ей русской женской прозе, повлияла и на ее первоначальные планы издания собственного журнала. Так, в первый год выхода «Собрания...» (1856) в журнале преобладают авторы-женщины: женщинами написаны восемь из

Артём Бабушкин (Санкт-Петербург)

.....

одиннадцати опубликованных в журнале романов⁴. При этом можно предположить, что часть этих романов была тематически близка Ахматовой и находилась в диапазоне от бесконфликтного изображения любовных историй до критики положения женщины в обществе. Например, одна из писательниц, переведенных Ахматовой — Дж. Джюзбери; центральные темы ее творчества так или иначе связаны с женским вопросом (необходимость женского труда и образования, уязвимое положение женщины в браке) [Sutherland 1990: 335], а самоотверженная героиня переведенного Ахматовой романа Джюзбери «Констэнс Герберт» вынуждена отказаться от счастливого брака из-за угрожающей ей наследственной душевной болезни. Часть романов — любовные истории со счастливым концом, как, например, романы графини Даш и Дж. Кавана, знакомых русским читателям по переводам в «Библиотеке для чтения», выполненным в том числе и Ахматовой [см.: Степина 2013: 208].

При этом стоит отметить, что сама Ахматова не писала об ориентации «Собрания...» на женскую литературу и не пыталась специально привлечь женскую аудиторию. Причиной этого, помимо уже упоминавшегося роста внимания крупных журналов к женской прозе, могло стать усиливающееся влияние английских писательниц, чьи произведения все более высоко оценивались в русской критике. Так, в статьях Сенковского и Дружинина английский женский роман воспринимается как универсально значимая литература, а женское письмо уже не рассматривается как специфически женское чтение [Зыкова 2005: 144]. В частности, Дружинин, бывший в начале 1850-х гг. другом Ахматовой, уделял много внимания английским писательницам, главной отличительной чертой которых он считал здоровое и практическое воззрение на жизнь:

Напрасно будете вы искать между британскими писательницами особ, усиливающих стать выше общества, отворачивающихся от действительности <...>. Мы думаем, что каждая женщина <...> должна быть существом как можно более практическим [Дружинин 1852: 34].

⁴ Пять из них были произведениями английских писательниц — Э. Биль, К. Гор, Дж. Джюзбери, Дж. Кавана и Дж. Пардо.

За несколько лет до написания этой статьи Дружинин, обсуждая в письме к Ахматовой ее произведения, хвалил в них те же качества — в первую очередь, «великую и утешительную идею примирения с жизнью» [Ахматова 1891: 118]. Впрочем, такое примирение, как было показано, не означало для Ахматовой отказа от критики в целом. Речь идет, скорее, о доступных практических изменениях и об отказе от громких деклараций — как в творчестве, так и в ведении журнала, где такая философия оказалась удачной коммерческой стратегией, позволявшей привлекать читателей независимо от их убеждений. Ахматова вспоминала, что английская беллетристика казалась ей наиболее пригодной для «Собрания...», поскольку «ни в одной литературе нельзя было найти даже у второстепенных писателей такого умения, не поднимая широких вопросов, описывать талантливо и занимательно то, что составляет жизнь большинства» [ИРЛИ. Ф. 12. Ед. хр. 5. Л. 26 об.]. Впрочем, вскоре оказалось, что литература, описывающая «жизнь большинства», привлекает не всех, и Ахматова в своем журнале начала переносить акцент на приключенческие романы, в основном французские (например, Г. Эмара и Э. Габорио). Уже с конца 1850-х гг. в «Собрании...» женской прозы становится существенно меньше — хотя Ахматова продолжала переводить произведения Жорж Санд и английских писательниц, они уже не занимали в журнале такого существенного места и не формировали репутацию издания.

СОКРАЩЕНИЯ

ИРЛИ — Рукописный отдел Пушкинского дома

Ахматова 1852 — *Лейла (Ахматова Е. Н.)*. Кандидатки на звание старых дев // Библиотека для чтения. 1852. Т. 116. Отд. I. С. 1—59.

Ахматова 1858 — *Ахматова Е. Н.* Блистательная партия // Сын Отечества. 1858. № 14—16. С. 399—467.

Ахматова 1889 — *Ахматова Е. Н.* Осип Иванович Сенковский (барон Брамбеус). Воспоминания // Русская старина. 1889. № 5. С. 273—312.

Артём Бабушкин (Санкт-Петербург)

.....

Ахматова 1890 — *Ахматова Е. Н.* Осип Иванович Сенковский (барон Брамбеус). Окончание // Русская старина. 1890. № 8. С. 317—360.

Ахматова 1891 — *Ахматова Е. Н.* Знакомство с А. В. Дружининым // Русская мысль. 1891. № 12. С. 117—147.

Бодрова 2019 — *Бодрова А. С.* Издательская экономика А. А. Краевского в конце 1850-х — начале 1860-х годов. Складчина: Сборник статей к 50-летию профессора М. С. Макеева; под ред. Ю. И. Красносельской и А. С. Федотова. М.: ОГИ, 2019. С. 27—51.

Венгеров 1889 — *Венгеров С. А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. СПб.: Семеновская типолитография, 1889. Т. 1.

Дружинин 1852 — *Дружинин А. В.* Коррер Белль и его романы: «Шэрли» и «Джен-Ир» // Библиотека для чтения. 1852. Т. 116. Отдел V. Критика. С. 28—54.

Зыкова 2005 — *Зыкова Г. В.* Поэтика русского журнала. М.: Макс пресс, 2005.

Ключкин 2019 — *Ключкин, К.* Women's Prose in the Modernizing Cultural Economy: 1850s—1870s // Складчина: Сборник статей к 50-летию профессора М. С. Макеева; под ред. Ю. И. Красносельской и А. С. Федотова. М.: ОГИ, 2019. С. 98—121.

Крылова 1989 — *Крылова Г. А.* Ахматова Елизавета Николаевна // Русские писатели 1800-1917: Биографический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1989. Т. 1. С. 128-129.

Прокудин 2018 — *Прокудин Б. А.* Феминистская повестка первого русского политического романа // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2018. № 44. С. 224—237.

Рейтблат 2014 — *Рейтблат А. И.* Писать поперек: статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: НЛО, 2014.

РПП — Русская периодическая печать (1702—1894): Справочник / Под ред. А. Г. Дементьева и др. М.: Гос. Изд-во полит. лит., 1959.

Савкина 1998 — *Савкина И.* Провинциалки русской литературы (женская проза 30—40-х годов XIX века). Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1998.

Снессорева 2003 — Снессорева С. И. <Автобиографическая записка> // Игнатий (Брянчанинов) свт. Полное собрание сочинений. Т. 5. М.: Паломник, 2003. С. 539—554.

Степина 2013 — Степина М. Ю. Из предыстории ежемесячника «Собрание иностранных романов, повестей и рассказов...» (1855—1856 гг. в жизни переводчицы Е. Н. Ахматовой) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2012 г. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. С. 197—214.

Rosenholm, Savkina 2012 — Rosenholm A., Savkina I. 'How Women Should Write': Russian Women's Writing in the Nineteenth Century // Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture. Cambridge, United Kingdom, 2012. P. 161—208.

Stites 1991 — Stites R. The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism: 1860—1930. Princeton, 1991.

Sutherland 1990 — Sutherland J. The Stanford Companion to Victorian Fiction. Stanford University Press, 1990.

Сведения об авторе: Артем Дмитриевич Бабушкин, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), студент; Санкт-Петербург, Россия; e-mail: a.d.babouchkine@gmail.com

About the author: Artem D. Babushkin, National Research University Higher School of Economics (St. Petersburg); St. Petersburg, Russia; e-mail: a.d.babouchkine@gmail.com

Сергей Викторов (Москва)

**Можно ли заразиться сумасшествием?
(роль журнала «Архив психиатрии, неврологии и судебной психопатологии» в становлении теории Л. Н. Толстого о заразительности эмоций)**

Sergey Viktorov (Moscow)

**Is it possible to contract madness?
(The contribution of the *Archive of psychiatry, neurology and forensic psychopathology* magazine to the formation of Leo Tolstoy's theory of infection)**

Резюме. Уже в «Войне и мире» Л. Н. Толстой задумывается над проблемой отказа человека от собственной воли и подчинения воле чужой. Но если в 1860-е гг. его интересовал скорее политический и философский смысл этого феномена, то в 1880-е — медицинский и психологический аспекты. В это время психиатры активно изучают феномен «заражения» человека чужими чувствами, что дает Толстому возможность посмотреть на данную проблему под другим, психофизиологическим, углом, создавая собственную теорию «заражения» эмоциями. Согласно этой теории, человек посредством других людей или искусства может заразиться как добром, так и злом. Исследователи, начиная с Л. С. Выготского, обращались к эстетической стороне толстовской теории, мы же в статье переведем разговор в другую, психофизиологическую плоскость, и обратимся к журналу «Архив психиатрии, неврологии и судебной психопатологии», и попытаемся объяснить, как в сознании Толстого 1880-х гг. соединяются понятия о свободе воли и зависимости человека от других людей, насколько «Архив...» помогает писателю в построении собственной теории.

Ключевые слова: Толстой, «Архив психиатрии, неврологии и судебной психопатологии», теория заражения эмоциями, психиатры.

Abstract. It was already in the *War and Peace* that Leo Tolstoy began to examine the issue of human rejection of their own will and submission to that of others. If in the 1860s he was more attracted by the political and philosophical aspects of the phenomenon, in the 80s, however, he examined the medical and psychological ones. During that period, psychiatrists were actively scrutinizing the phenomenon of people getting 'infected' with emotions of other people, which enabled Tolstoy to analyze the issue from another angle and to ultimately create his own 'infection theory'. Researchers, including Lev Vigotskiy, invoked the aesthetic side of Tolstoyan theory; in our article we, in contrast, transfer the topic into a psychophysiological realm. We appeal to the *Archive of psychiatry, neurology and forensic psychopathology* magazine with a view to explain how Tolstoy's consciousness in the 80s combined the notions of freedom of will and human dependence on others and to what extent the *Archive...* helps him consolidate his own theory.

Keywords: Tolstoy, the Archive of psychiatry, neurology and forensic psychopathology, theory of infection, psychiatrists

В 1879 г. Л. Н. Толстой отбрасывает надежду «выразить свою веру словами» [Паперно 2013: 58], дать ответ на вопрос «что я такое?»; он разочаровывается в художественной литературе и ее методах, начиная работать над произведением «для себя», над «Исповедью» (1882 г.). В начале 1880-х гг., в пору духовного перелома, Толстой все больше задумывается над проблемой моральной ответственности человека за творимое им зло и об истоках зла социального. В письме общественному деятелю и публицисту М. А. Энгельгардту от 20 декабря 1882 г. Толстой пишет: «Нельзя огнем тушить огонь, водой тушить воду, злом уничтожать зло. Пора бы бросить старый прием и взяться за новый тем более, что

он и разумнее» [Толстой 1934: 120]. Позднее Толстой, опираясь на достижения психиатров в области исследования человеческого сознания, разрабатывает свою теорию «заражения», согласно которой люди могут заражаться эмоциями друг друга, причем как положительными, так и отрицательными. Пример отрицательно-го заражения проиллюстрирован Толстым в «Крейцеровой сонате» (1889 г.): главный герой повести, Позднышев, слыша, как его жена и Трухачевский играют «Крейцерову сонату» Людвиг ван Бетховена, «заражается» ревностью, которая в итоге и приводит его к убийству им жены. Причем сам Позднышев признает силу заразительности музыки: «<...> музыка действует как зевота, как смех; мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего; смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося» [Толстой 1936: 61]. В трактате «Что такое искусство?» (1897—1898) Толстой демонстрирует пример положительного заражения: он рассказывает, как, подходя к дому, услышал веселое и громкое пение хора баб, проникнутое невероятным чувством радости, и не успел заметить, как «<...> заразился этим чувством, и бодрее пошел и подошел к нему [дому. — С. В.] совсем бодрый и веселый» [Толстой 1956: 144]. Таким образом, посредством передачи чувств от одного человека к другому мир может «заболеть» либо добром, либо злом. Но как теория заражения соединяется с представлением о свободе воли, которое было для Толстого не менее значимо в это время? Как человек, который сегодня совершает зло, может завтра стать воплощением добра и смирения? Исследователи, начиная с Л. С. Выготского, неоднократно обращались к анализу толстовской теории заражения, концентрируясь на ее слабых сторонах или ее рецепции современниками [Бабаев 1981, Выготский 1998, Аронсон 2017]. Менее изучен генезис этой теории, который, на наш взгляд, как раз и позволяет объяснить, как соединяются в сознании Толстого 1880-х гг. представления о детерминированности и самостоятельности человеческого поведения.

Пролить свет на эти вопросы позволяет изучение психиатрической и психологической литературы, которую Толстой внимательно читает в эти годы и которая прямым образом воздействует

на его представления о том, как устроен человек с физиологической и социальной точек зрения. В частности, его интересуют статьи С. И. Штейнберга, Т. Мейнерта, В. Д. Тронова, Е. П. Летковой, в которых показывается, что эмоции психически больного и даже здорового человека — это результат подражания чужим эмоциям. Более того, и общественные явления вроде избрания толпой лидера нации оказываются в трактовке этих исследователей следствием массового «заражения», своего рода коллективной истерии.

В это время, как показали Р. Николози и И. Е. Сироткина, в России идет становление клинической психиатрии, и Толстой испытывает интерес к этой дисциплине: он придумывает для своих детей истории о сумасшедших, к примеру сказку о человеке, который сделан из стекла; в Ясной Поляне дают приют сумасшедшим (старой женщине, которая одевалась как мужчина и думала, что у нее внутри растет береза); а сад московской усадьбы Толстых в Хамовниках граничил с психиатрической клиникой Московского университета, и иногда дети Толстого разговаривали с больными этой клиники, которые протягивали им через забор руки; более того, Толстой часто беседовал о психиатрии с заведующим этой клиникой С. С. Корсаковым [Сироткина 2008: 68]. Однако надо иметь в виду, что внимание Николози [см.: Николози 2019] направлено на более общее явление — дискурс о вырождении в русской литературе и психиатрии XIX—XX вв., а взгляд Сироткиной [см.: Сироткина 2008] — на становление российской психиатрии и на то, как писатели (в частности, Ф. М. Достоевский и Толстой) влияли на ее развитие в XIX—XX вв. Мы же обратимся к изучению того, как Толстой воспринимает психиатрические открытия и использует их для построения своей модели поведения человека. Мы обратимся к анализу конкретного источника — журнала «Архив психиатрии, неврологии и судебной психопатологии», который издавался с 1883 г. П. И. Ковалевским, профессором кафедры психиатрии и нервных болезней Харьковского университета. Толстой, как свидетельствуют его дневниковые записи 1884 г., читал некоторые статьи второго номера этого журнала за 1884 г. [см.: Толстой 1952: 77—79]. Он был подарен Толстому самим Ковалевским.

Статьи журнала отчасти отвечают на раздумья Толстого о том, как эмоция или мысль передается от одного человека к другому, и способствуют развитию его концепции о «подражании» эмоциям, «заражении» ими. Обращаясь к исследованию психопатологий, психиатры вырабатывают представления о том, как устроено сознание и здорового, и психически больного человека. Толстой с помощью подобной литературы смог отрефлексировать понятие не только «заражения», но и «сумасшествия», которое становится у него все более частотной метафорой для обозначения определенного типа общественного, а подчас и своего собственного поведения.

Психиатры в это время рассматривают «заражение» с двух сторон: как совершенно закономерный и нормальный процесс, характеризующий работу головного мозга и как болезнь, связанную с нарушением его работы. Русский психиатр С. И. Штейнберг (1831—1909) в статье «Случай патологического подражания у маниака», которая была напечатана во 2 номере 3 тома тома «Архива...» за 1884 г., пишет о том, что от порабощающей силы подражания не свободен никто, даже люди совершенно здоровые в умственном плане [Штейнберг 1884: 1]. Чтобы описать механизм заражения, который предлагает Штейнберг, введем две переменные — собеседник «А» и собеседник «Б», и представим ситуацию диалога. В ходе диалога «А» и «Б» обмениваются не только информацией, но и эмоциями. Допустим, собеседник «А» при разговоре испытывает чувство радости, на это чувство активно реагирует его мозг, что выражается на его лице улыбкой. В это время мозг собеседника «Б» получает сигнал о том, что собеседник «А» улыбается, т. е. его губы находятся в положении, выражающем улыбку. Мозг эту информацию воспринимает, причем понимает, что человек именно улыбается, а например, не плачет. Это происходит, потому что человеческий мозг имеет определенный набор «движений», «действий» для каждого состояния: например, радость будет выражаться одним способом, а печаль — другим. Эти «движения» есть лишь продолжение деятельности мозга, причем мозга каждого человека, а не какого-то одного, иначе люди просто не могли бы понимать друг друга на эмоцио-

Можно ли заразиться сумасшествием?

нальном уровне. По сути, факт того, что один человек смотрит на другого человека, который смеется, и сам начинает испытывать те же чувства, есть факт вполне закономерный; это естественный процесс, являющийся частью процесса подражания. Именно этот процесс дает возможность людям чувствовать и понимать эмоции друг друга.

Вместе с тем Штейнберг трактует «подражание» и как болезнь [Штейнберг 1884: 20]. Болезнью оно становится тогда, когда человек заражается не столько эмоциями, сколько конкретными движениями, позами: например, он повторяет то, что слышит, даже если это иностранные слова, или же его лицо все время принимает то же выражение, что и лицо собеседника. Штейнберг считает, что это уже связано с нарушением работы головного мозга [Штейнберг 1884: 20]. Сознание при таком нарушении довольно расплывчато, оно работает как своеобразное «эхо», откликающееся на все, что до него дойдет: «Больной, таким образом, представляет почти настоящее эхо» [Штейнберг 1884: 18]. Более того, как говорит Штейнберг, сам больной даже не осознает своего подражания, а когда его спрашивают, зачем он повторял определенные движения и звуки, он говорит: «А когда это было?», в то время, как здоровый человек всегда может дать отчет о своих действиях, даже тех, которые совершаются рефлекторно [Штейнберг 1884: 21].

Толстой читает статью Штейнберга и записывает по этому поводу в дневнике от 7 апреля 1884 г.:

Сидел дома с женой и читал Психиатрию. О подражательности. Когда проскочет через машину колос, то он колос. Когда попадет в машину, то он зерно, потом мука, потом хлеб, потом кровь, потом нервы, потом мысль, и как только он мысль, то он все, т. е. уже не колос, а то, из чего и рожь и хлеб, и свинья, и дерево, и добро, и все, т. е. Бог. Попадет в корковое, мозг и оттуда может попасть в Бога, в источник всего. В человеке, в жизни его, в мозгу, в разуме источник всего. Не источник, а та часть, к[оторая] соединяется, сливается с началом всего. Всякое жизненное явление, впечатление, получаемое человеком, может пройти по человеку, как по проводнику, и может дойти до его сердцевины, и там слиться с его началом. Задача и счастье человека образовать из себя центр начальный, бесконечный, свободный, а не вторичный, ограниченный, подневольный проводник. — Неясно другим, но мне ясно [Толстой 1952: 78].

Эту мысль можно истолковать как интерпретацию идей Штейнберга: колос для Толстого — это определенная эмоция, полученное впечатление. Когда эта эмоция проходит через человеческий мозг, т. е. «машину», никак в нем не перерабатываясь, то она так и остается чужой эмоцией. В таком случае человек оказывается подневольным проводником, зависимым от другого человека; он, может, и здоров, но точно не самостоятелен. Когда же эмоция посредством импульсов «попадает» в человеческий мозг, проникает в самые потаенные «корковые» его места, тогда она становится уже частью не только мозга, но и человеческого «я» в целом, она перерабатывается в нем. Более того, провозглашая мозг мостом между человеком и «началом всего», Богом, Толстой утверждает, что впечатление, которое проходит сквозь мозг каждого из людей, может слиться с общечеловеческим, общеморальным началом и в таком случае можно говорить не просто о зависимости одного человека от другого, а об открытии ими в себе общей друг с другом сущности. Заражение не поработщает, а освобождает, делает человека причастными к сфере сверхчеловеческого. Главное, по Толстому, научить себя и свой мозг не просто принимать эмоции и образы от других, а через заражение приобщаться к «центру всего» и транслировать то, что этот центр передает. Люди в таком случае заражаются идеями Бога, а не отдельно человека, причем, у них есть особое преимущество — они могут заражать этими идеями и других. Итак, один и тот же психофизиологический механизм объясняет процессы заражения и злом, и добром, позволяет соединить свободу и необходимость.

Сходные идеи, позволяющие на основе изучения мозга объяснить моральные потребности личности, обнаруживаются и в статье «О чувствах» (1884) австрийского психиатра и невропатолога Т. Мейнерта (1833—1892). В статье, которая была напечатана в том же номере, что и статья Штейнберга, он пишет о двух «я» человека — первичном и вторичном. Первичное «я» — телесное, мозговое, вторичное — духовное, чувственное. По мнению Мейнерта, мы можем уничтожить наше первичное «я» (тело) во имя любимого человека, который составляет часть нашего вторичного «я» (чувств):

Можно ли заразиться сумасшествием?

Свобода действий, заключающаяся в разносторонности и разнообразии возможных поступков, наиболее величественно обнаруживается в импульсах, исходящих из вторичной индивидуальности. <...> весьма сильные мотивы могут побудить вторичное «я» вызвать смерть, как оборону против уничтожения других составных частей индивидуальности. Мы жертвуем собственной жизнью для сохранения жизни чужой, сделавшейся составной частью нашей вторичной индивидуальности. Мы жертвуем ею ради спасения любимой особы, ради долга, чести — ради элементов, связанных с нашей вторичной индивидуальностью, нежели наше первичное «я» [Мейнерт 1884: 92].

Мейнерт подчеркивает, что вторичное «я» для человека важнее, чем «первичное», потому что оно составляет его духовную суть. Вторичное «я» тоже имеет свои импульсы, как и первичное, но только импульсы эти затрагивают не наш мозг, а наши чувства и поэтому больше воздействуют на людей, заставляя совершать определенные поступки (например, спасти любимого человека от опасности).

Но это лишь первый уровень человеческого сознания. Второй же представляет собой подражание, «заражение», когда духовное «я» человека также стремится отобразиться в сознании других людей. Мейнерт пишет:

Вторичная индивидуальность может усложниться и разрастись до того, что руководящим мотивом ее будет стремление отразиться, запечатлеться в мозгах других людей. Тогда первичное «я» приносится в жертву ради удовлетворения высших потребностей индивидуальности вторичной, с целью сохранения образа его в умах потомства. Здесь следует искать ключ к так называемой идее бессмертия [Мейнерт 1884: 92].

Для Мейнерта «заражение» кого-либо эмоцией, мыслью является высшей способностью человека; человеку мало пожертвовать жизнью, ему хочется еще и запечатлеться в памяти людей, закрепить себя в их сознании через свой подвиг. Бессмертие и есть такое запечатление через усвоение образца поведения героической личности.

Толстой мог читать и статью Мейнерта (в дневниках этого времени он о ней не упоминает, но в поздней статье «О безумии» 1910 г. он прямо говорит, что знаком с психиатрической теорией

Сергей Викторов (Москва)

.....

Мейнерта [см.: Толстой 1936: 395—412]), и она коррелирует с его представлениями о том, что подлинно осмысленная деятельность предполагает приобщение к какому-то бессмертному источнику. Он говорит не просто о символическом бессмертии, а о Боге, к которому духовное «я» приобщается как к «центру всего» и которое определяет сходное — моральное — поведение самых разных людей.

В 1884 г., когда Толстой читает «Архив психиатрии...» и другие статьи психиатрического содержания (статью В. Д. Тронова «История редкого случая большой истерии» из третьего тома № 1 «Архива...», статью Е. П. Летковой из № 1 «Отечественных записок» «Психиатро-зоологическая теория массовых движений») [см.: Толстой 1952: 76—77], Толстой часто использует метафору сумасшествия для определения состояния окружающих людей. Сумасшествие описывается как заразная болезнь, которой охвачены массы, т. е. он видит в сумасшествии не только медицинское, но и социальное явление:

<...> я боялся говорить и думать, что все 99/100 сумасшедшие. Но не только бояться нечего, но нельзя не говорить и думать этого. Если люди действуют безумно (жизнь в городе, воспитание, роскошь, праздность), то наверно они будут говорить безумное. Так и ходишь между сумасшедшими, стараясь не раздражать их и вылечить, если можно [29 марта/10 апреля 1884 г.] [Толстой 1952: 75].

Нездоровый в моральном плане образ вызывает желание подражать ему, усваивать его, не задумываясь о его оправданности и разумности (как устроен этот процесс психофизически, мы описали выше). Даже в своих родных Толстой видит безумцев — в период с 28 мая по 9 июня 1884 г. он пишет: «Точно я один не сумасшедший живу в доме сумасшедших, управляемом сумасшедшими» [Толстой 1952: 99].

Толстой и потом будет думать, что мир людей — это модель сумасшедшего дома. 12 июля 1900 г. в дневнике он записывает: «Я серьезно убежден, что миром управляют и государствами, и имениями, и домами, совсем сумасшедшие. Несумасшедшие воздерживаются или не могут участвовать» [Толстой 1954: 31].

Можно ли заразиться сумасшествием?

То, что Толстой в своем позднем творчестве часто говорит о безумии и сумасшествии людей, хорошо известно, но подчеркнем, что сумасшествие он понимает не метафорически, а буквально. В 1910 г. он пишет статью под названием «О безумии», где говорит: «То же, что мы живем безумной, вполне безумной, сумасшедшей жизнью, это не слова, не сравнение, не преувеличение, а самое простое утверждение того, что есть» [Толстой 1936: 410]. Однако эта мысль у Толстого возникает еще в 1880-е гг. Если ранее метафоры заражения Толстым практически не использовались, то теперь они становятся частотными, что связано, на наш взгляд, с тем, что именно в 1880-е гг. он увлекся психиатрической литературой, которая дала ему возможность говорить о сумасшествии и заражении с медицинской точки зрения. В то же время в конце 1870-х гг. Толстой порывает с беллетристикой и начинает работать в русле публицистики и философской литературы. Использование Толстым «медицинских» метафор заражения не только отвечало тогдашнему дискурсу о психических явлениях, но и объясняло, как можно донести свою доктрину до людей, как вообще распространяются общественно значимые идеи. Иными словами, медицинский и социальный дискурсы соединяются в том числе через метафоры заражения и сумасшествия как крайней степени зараженности, поглощенности всего существа человека одной мыслью или чувством.

В 1884 г. Толстой читает статью русской писательницы и переводчицы Летковой «Психиатро-зоологическая теория массовых движений», опубликованную в № 3 «Отечественных записок» за 1884 г. Согласно Летковой, которая в свою очередь опирается на итальянского психиатра Ц. Ломброзо (1835—1909), поведение народных масс зачастую нелогично — сегодня они могут ненавидеть кого-то, а завтра этот кто-то может стать лидером, за которым они пойдут и в огонь, и в воду [Леткова 1884: 2] И дело не в народных массах, а в самом лидере. Лидер, согласно Ломброзо и Летковой, должен быть если не сумасшедшим, то точно ненормальным, исключительным — в своем поведении, в своих идеях; он должен «поработить» народ, «заразить» его своими мыслями и чувствами. Толстой

статью Летковой, очевидно, воспринимает именно как статью о сумасшествии, в дневнике он записывает: «Читал Отечественные записки <...> Статья о сумасшествии героев» [Толстой 1952: 76]. Можно предположить, что благодаря этой статье Толстой все больше и больше углубляется в понимании того, как надо воздействовать на мир, чтобы «заразить» людей собственными идеями.

Позднее Толстой часто использует метафору сумасшествия уже для обозначения собственной социальной и религиозной позиции, т. к., видимо, начинает понимать сумасшествие не только как социальную болезнь, но и, шире, как важный механизм трансляции идей. Он чувствует потребность в том, чтобы заразить других своими мыслями, пробудить в них сознание Бога, тем самым излечив их от сумасшествия. Зерно должно стать хлебом, но для этого ему нужно пройти через машину.

Этот процесс описан, например, в рассказе «Фальшивый купон» 1905 г., в котором герой Степан Пелагеюшкин, являющийся преступником, убивает Марию Семеновну. Однако важно то, что Марья Семеновна сопротивлялась ни физически, а духовно; в момент убийства она говорит ему: «Ох, великий грех. Что ты? Пожалей себя. Чужие души, а пуще свою губишь... О-ох!» [Толстой 1936: 33]. Степан Пелагеюшкин все равно убивает героиню, однако именно после этого убийства, после услышанных слов он как бы «заражается» добром, в нем просыпается совесть, он начинает путь праведника. И здесь наблюдается очевидный сбой механизма заражения: в момент убийства жертва не подражает убийце, а пытается каким-то образом бороться с ним, как бы перерабатывая его зло в себе. После этого добро начинает тиражироваться через бывшего убийцу как прежде — зло, подчиняя себе окружающих: Лиза Еропкина, поглощенная светской жизнью, после рассказа Махина о «преображении» Пелагеюшкина выбрала праведническую жизнь Марии Семеновны, отказавшись от богатства матери; Махин, товарищ главного героя рассказа, смотря на Лизу, стал возвращаться «к своей доброй прекрасной натуре» [Толстой 1936: 46], а Митя Смоковников помирился со своим отцом и стал «служить народу».

Можно ли заразиться сумасшествием?

Толстой тоже хочет «заразить» людей добром, излечить их от сумасшествия. В марте 1884 г. он задумывает «Записки несумасшедшего», которые, по его мнению, должны были стать «программой жизни» [см.: Толстой 1936: 81, 83]. В своем дневнике 16 апреля 1884 г. он писал: «Все бродит мысль о программе жизни. Не для загадывания будущего, которого нет и не может быть, а для того, чтобы показать, что возможна и человеческая жизнь» [Толстой 1884: 83]. Не веря в возможность большинства людей самостоятельно обрести Бога, Толстой думает о том, как убедить их в значимости его идей, как заразить их своими чувствами и мыслями. Психиатры могли дать ему веру в то, что передаются именно сильные, нетривиальные, «сумасшедшие» эмоции (сходным образом механизм «отражения» человека в умах других людей работает и в концепции Мейнерта: чтобы отразиться в сознании других, надо совершить что-то невероятное — принести себя в жертву и т. п.). 18 декабря 1899 г. он записывает: «<...> успех в свете всегда достается сумасшедшим, одержимым тем же сумасшествием, каким одержимо большинство» [Толстой 1899: 234]. Возможно, поэтому Толстой в 1880-е гг. готов объявить «сумасшедшим» и самого себя, как бы подчеркивая возможность транслировать свои мысли окружающим, подчинять их себе.

Характерно, что в определенный момент «Записки несумасшедшего» превращаются в «Записки сумасшедшего», герой которых отличается девиантным поведением: с одной стороны, у него наблюдаются панические атаки, выдуманные страхи, за счет чего он воспринимается как действительно сумасшедший; с другой стороны, он сам осознает свою безумность и принимает ее для того, чтобы продолжать делать свое сумасшедшее дело — распространять добро. Он отказывается от «здоровой» жизни, потому что она предполагает механическое копирование общераспространенных моделей поведения:

Так это находило на меня в детстве. Но с четырнадцати лет, с тех пор как проснулась во мне половая страсть и я отдался пороку, все это прошло, и я был мальчик, как все мальчики. Я был совершенно здоров, и не было никаких признаков моего сумасшествия. Эти двадцать лет моей здоровой жизни прошли для

меня так, что я теперь ничего из них почти не помню и вспоминаю теперь с трудом и омерзением [Толстой 1952: 468].

«Сумасшествие», «заражение сумасшествием» здесь осознается Толстым, конечно, не совсем буквально, поскольку речь идет о передаче подлинно моральных, а потому здоровых идей — так что это в определенной степени метафора, риторическая фигура, что подтверждается, на наш взгляд, еще и сменой первоначального названия: «Записки несумасшедшего» становятся «Записками сумасшедшего». Однако сумасшествие можно понимать и не метафорически, если иметь в виду сам психофизический механизм передачи эмоций от одного человека к другому.

Итак, Толстой хочет буквально «заразить» людей добром, и психиатры дают ему возможность понять, как можно это сделать. Читая труды, он понимает, что народные массы испытывают влияние неординарных, отчасти даже «сумасшедших» личностей, поэтому его стремление назвать сумасшедшим себя и весь мир — это особый стратегический ход, который, по мнению Толстого, должен был указывать людям на необходимость сближения друг с другом и с Богом.

СОКРАЩЕНИЯ

Толстой 1982 — *Толстой Л. Н.* Собр. соч. в 22 тт. Т. 10. М., 1982.

Аронсон 2017 — *Аронсон О.* Силы ложного. Опыты неополитической демократии. М., 2017.

Бабаев 1981 — *Бабаев Э. Г.* Очерки эстетики и творчества Л. Н. Толстого. М., 1981.

Николози 2019 — *Николози Р.* Вырождение. М., 2019.

Сироткина 2008 — *Сироткина И. Е.* Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца XIX — начала XX века. М., 2008.

Толстой 1934 — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. в 90 тт. Т. 63. М., 1934.

Можно ли заразиться сумасшествием?

Толстой 1936 — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. в 90 тт. Т. 27. М., 1936.

Толстой 1936 — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. в 90 тт. Т. 36. М., 1936.

Толстой 1936 — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. в 90 тт. Т. 38. М., 1936.

Толстой 1953 — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. в 90 тт. Т. 53. М., 1953.

Толстой 1952 — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. в 90 тт. Т. 49. М., 1952.

Толстой 1954 — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. в 90 тт. Т. 54. М., 1954.

Толстой 1956 — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. в 90 тт. Т. 30. М., 1956.

Толстой 1982 — *Толстой Л. Н.* Собр. соч. в 22 тт. Т. 10. М., 1982

Штейнберг 1884 — *Штейнберг С. И.* «Случай патологического подражания у маниака» // Архив психиатрии, неврологии и судебной психопатологии. Т. 3. № 2. Харьков, 1884. С. 1—26.

Мейнерт 1884 — *Мейнерт Т.* «О чувствах» // Архив психиатрии, неврологии и судебной психопатологии. Т. 3. № 2. Харьков, 1884. С. 75—92.

Сведения об авторе: Сергей Яковлевич Викторов, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, бакалавр; Москва, Россия; e-mail: serg.vikt.172014@gmail.com

About the author: Sergey Y. Viktorov, Lomonosov Moscow State University, bachelor; Moscow, Russia; e-mail: serg.vikt.172014@gmail.com

Максим Щавлинский (Санкт-Петербург)

Степан Семенович Кондурушкин (1874—1919): жизнь и творчество. Материалы к биографии, 1874—1905 гг.

Maksim Shchavlinsky (Saint Petersburg)

Stepan Semenovich Kondurushkin (1874—1919): Life and Works. Materials for Biography, 1874—1905

Резюме. Статья посвящена жизни и творчеству С. С. Кондурушкина (24.12.1874 [05.01.1875] — 09.01.1919) — писателя, журналиста, педагога. На основе опубликованных биографических свидетельств и архивных документов делается попытка кратко описать период жизни писателя с 1874 по 1905 гг. Описывается происхождение писателя, перечисляются его родственники, дается краткая история его детства. Приводятся сведения о годах учебы (1886—1898) Кондурушкина в Студенечком училище, в Вольской учительской семинарии и Казанском учительском институте. Подробно анализируется поездка Кондурушкина на Ближний Восток в качестве педагога и чиновника от Императорского Православного Палестинского Общества (1898—1903), возвращение в Россию и участие в русско-японской войне. Описано начало литературной деятельности писателя.

Ключевые слова: С. С. Кондурушкин, русская литература, биография, Ближний Восток, русско-японская война

Abstract. The article is devoted to the life and work of Stepan Semenovich Kondurushkin (24.12.1874 [05.01.1875] — 09.01.1919) — writer, journalist, teacher. On the basis of published biographical evidence and archival documents, an attempt is made to briefly describe the period of the writer's life from 1874 to 1905. The origin of the writer is described, his relatives are listed, and a short history of his

Степан Семенович Кондурушкин: жизнь и творчество

childhood is given. Information about the years of study (1886—1898) of Kondurushkin at the Studenetsk school, the Volsk Teachers' Seminary and the Kazan Teachers' Institute are given. The author analyzes in detail Kondurushkin's trip to the Middle East as a teacher and official from the Imperial Orthodox Palestine Society (1898—1903), his return to Russia and participation in the Russian-Japanese war. The beginning of the literary activity of the writer is described.

Keywords: S. S. Kondurushkin, Russian literature, biography, Middle East, Russian-Japanese war.

С. С. Кондурушкин родился 24¹ декабря 1874 г. (05.01.1875) в селе Липовка (Мордовская Липовка) Самарского уезда Самарской губернии (ныне: Хворостянский р-н Самарской области). О семье писателя известно немного. Его дед и бабушка по отцовской линии, Антон Васильевич Кондурушкин² (род. ок. 1802—?) и Хрестинья Романовна³ (род. ок. 1806—?) родом из с. Липовка. Родители писателя Семен Антонович Кондурушкин (род. выч. 1835—?) и Анна Павловна Павлова⁴ тоже родом из с. Липовка.⁵

¹ По сведениям с форума <https://forum.vgd.ru> (с ссылкой на архивный документ РГВИА. Ф. 409. П/с 277—126, «Послужной список / Составлен 31 июля 1906 г. / Коллежский ассессор Степан Семенович Кондурушкин»), Кондурушкин родился «21.12.1874». Здесь и далее, при упоминании этой ссылки, мною приводятся сведения, проверенные и опубликованные на форуме Л. В. Кузьминой. Здесь и далее точность приводимых сведений из архива РГВИА мною проверена. Дату 24.12.1874 (05.01.1875) указывает В. Н. Чуваков — автор биографической статьи о Кондурушкине [Чуваков 1994: 50].

² По сведениям с форума <https://forum.vgd.ru> (со ссылками на архивные источники, энциклопедию и метрические книги), фамилия претерпела ряд изменений на протяжении XIX века: Калдурушкин — Колдурушкин — Кондурушкин. Здесь же, на форуме, высказано предположение, что фамилия Кондурушкин происходит от притока реки Сока — Кондурча.

³ Девичья фамилия неизвестна. На форуме <https://forum.vgd.ru> предполагается, что 'Романовна' это не отчество, а фамилия 'Романова'.

⁴ Годы жизни неизвестны.

⁵ Информация о родственниках писателя взята с сайта <https://ru.rodovid.org>. Автор статьи не берется судить о подлинности данных, однако они частично

Максим Щавлинский (Санкт-Петербург)

О детстве писателя, его братьях и сестрах нам также известно немало, до 12 лет он жил в с. Липовка, о чем сообщает в своей «Автобиографической повести»:

У нас была глиняная мазанка около Липовского озера <...> Жил я в селе Липовка до 12 лет <...> Помню поход к бабушке с матерью. Бабушка жила в землянке, у которой крыша была вровень с землей <...> Мама наша родила 12 детей, каждые два года по ребенку. Из них было 6 девочек и 6 мальчиков. После каждого живого рождался один мертвый. В живых осталось шестеро: три брата и три сестры.

Старше меня были брат Сергей и две сестры — Матрена и Катя. Моложе меня — Галя и Ваня⁶. <...> Мать только два раза отлучалась из села — в Промзино (?) и в Киев. <...> Отец был рядовой мужик. Летом в поле и на гумне, зимой в избе стучал топором <...> С молодости он ходил к казакам на заработки <...> Буквы я выучил рано, от старшей сестры, которая ходила в школу. В школу отец отдал меня двух лет. Помню учителя Добронравова И. В. В церкви нашей был хороший хор.⁷

В 1886—1888 г. Степан «успешно окончил курс учения Студенцом сельском двухклассном училище»⁸. С 1891 по 1894 гг. Кондурушкин учился в Вольской учительской семинарии⁹, с августа 1894 г. устроился работать учителем в село Старый Буян Елховской волости Самарского уезда, но уже через год, в августе 1895 г. отправился в Казань на учебу в Казанский учительский институт (ныне Казанский государственный педагогический университет), где учился до 1898 г.

подтверждаются сведениями с упомянутого ранее форума: <https://forum.vgd.ru>.

⁶ Отдельно хотелось бы выделить Ивана Семеновича Кондурушкина (1882—1938) — писатель, учитель, эсер, революционер, военный, позднее чиновник. Подробнее о биографии см.: <https://forum.vgd.ru>. В биографическом словаре «Русские писатели 1800—1917», Иван Семенович не упоминается, видимо потому что в первую очередь известен как писатель юридических и экономических сочинений: «Хозяйственно-экономические судебные процессы периода НЭПа: Обвинительные речи» (М.; Л., 1930). Однако И. С. Кондурушкин работал в разных газетах и журналах, а также писал художественные произведения, вот далеко неполный список его публикаций: «В деревне: Рассказы и сказки» (СПб, 1909); «Ванька острожник» (М.; Л., 1926); «В снежных горах: Рассказы» (М.; Л., 1930) и др.

⁷ Сведения взяты с <https://forum.vgd.ru> со ссылкой на архивный документ: Автобиографическая повесть (ЦГАЛИ. Ф. 231. Оп. 2. Д. 18), публикация Кузьминой.

⁸ ЦГАЛИ. Ф. 231. Оп. 1. Д. 247. Л. 1. Свидетельство № 85.

⁹ См. ЦГАЛИ. Ф. 231. Оп. 1. Д. 247. Л. 3. Казанский Учебный Округ. Вольская учительская семинария. Свидетельство.

Степан Семенович Кондурушкин: жизнь и творчество

В августе 1894 г. я был в Самаре у Инспектора школ, впоследствии члена Госдумы И. С. Ключева. Мне и четырьмя моими товарищами удалось получить места в Самарском уезде. <...> Я был назначен учителем в село Старый Буян Елховской волости Самарского уезда, это верст 60 от г. Самары на север. В уездной управе мне дали даровой проезд на земских лошадях. И к концу августа 1894 г. я попал к месту моего служения. <...> Попал я в Буян вечером. <...> В Старом Буяне жил земский начальник Постников, он же попечитель школы. <...> В школе было свыше 60 детей обоего пола. <...> Я подал прошение попечителю округа, просив разрешения поступить в учительский институт. Разрешение было получено. В августе 1895 г. я выехал в Казань. <...> Важным событием в жизни института была смена директора¹⁰. Директором был назначен известный педагог А. И. Анастасиев. <...> Весной 1898 г. во время выпускных экзаменов призвал он меня к себе и объяснил, что Палестинское общество просит институт рекомендовать одного из воспитанников на место учителя в Назаретскую мужскую семинарию.

— Хотите ли туда поехать?

Предложение было весьма неожиданно. Я предложил жребий... И по стечению обстоятельств этот жребий достался мне. <...> Я заехал (во Владимирскую губернию) к однокурснику В. А. Соловьеву. Палестинское общество взяло нас двоих на службу...

И через Москву отправились мы в изумительный и радостный путь: Одесса — Константинополь — Смирна — Триполи — Бейрут. <...> Нас было 5 человек из учительских институтов, кто ехал в Назарет.¹¹

Согласно упомянутому ранее Послужному списку Кондурушкина, известно, что с 1 августа 1898 г. распоряжением Совета Императорского Православного Палестинского общества (ИППО), он был определен на службу преподавателем Назаретской учительской семинарии Общества. Кондурушкин отправился к месту службы 24 августа, прибыл 7 сентября¹². В Дамаске в 1901 г. Кондурушкин женился на Елисавете Васильевне Рибнер, она возглавляла русскую женскую школу в Дамаске¹³. Позднее

¹⁰ Первым директором был Е. И. Парамонов (1876—1896), вторым директором стал А. И. Анастасиев (1896—1902).

¹¹ Сведения взяты с <https://forum.vgd.ru> со ссылкой на архивный документ: Автобиографическая повесть (ЦГАЛИ. Ф. 231. Оп. 2. Д. 18), публикация Кузьминой. Здесь и далее точность приводимых сведений из архива РГАЛИ мною проверена.

¹² Эта информация подтверждается и в "Послужном списке". См.: РГВИА. Ф. 409. П/с 277—126.

¹³ Е. В. Рибнер работала в Дамаске по распоряжению ИППО, в списке должностных лиц ИППО значится с 1 сентября 1897 г. Через 2 года — 1 сентября 1899 г. — стала на-

Максим Щавлинский (Санкт-Петербург)

.....

у супругов родились дети: Анна 03.07.1903 г. (родилась в Дамаске) и Валентина 15.08.1904 г. (родилась в Санкт-Петербурге). С 1 октября 1902 г. ИППО назначило Кондурушкина помощником инспектора в Рашайском округе¹⁴ Д. Ф. Богданова.¹⁵ Какое-то время — вероятнее всего, с 1900¹⁶ или 1901 г. до отставки в 1903 г.¹⁷ — Кондурушкин был начальником школы в Нижней Рашае [Федоров 2019: 185]. За годы, проведенные на Ближнем Востоке, Кондурушкин хорошо выучил арабский язык.

Работа помощника инспектора была трудной, Кондурушкину нужно было с нуля строить и обустраивать школы. Служба осложнялась по двум важным экономическим и религиозно-политическим причинам:

чальницей смешанной школы в Дамаске (школа открыта 7 ноября 1895 г., III разряда, 2 класса, 360 учащихся) [Список 1900: 225].

¹⁴ По сведениям с форума <https://forum.vgd.ru> (со ссылкой на архивный документ РГВИА. Ф. 409. П/с 277—126, «Послужной список / Составлен 31 июля 1906 г. / Коллежский асессор Степан Семенович Кондурушкин», публикация Кузьминой.

¹⁵ При публикации «Послужного списка», Кузьмина не указывает фамилию и инициалы инспектора. При личной работе с архивным документом мне удалось установить, что речь о Д. Ф. Богданове. Кроме того, это подтверждается анализом публикацией «Сообщений ИППО», в статье П. В. Федорова [см. Федоров 2019]. В частности, Федоров сообщает, что «авторы этих публикаций относились к руководящему составу учебных заведений: начальники учительских семинарий — А. Г. Кезма и Е. И. Голубева, инспектора — А. И. Якубович, Д. Ф. Богданов, И. И. Спасский и А. А. Стасевич, помощники инспекторов — А. Н. Малинин, С. С. Кондурушкин и учителя Назаретского пансиона — Н. М. Богоявленский и Н. И. Сак» [Там же: 181].

¹⁶ Кондурушкин работал в ИППО с 1 авг. 1898 г. Впервые имя Кондурушкина в «Списке должностных лиц» появилось в Приложении 1900 г. [Список 1900: 226]. Предыдущий список публиковался в 8 т. «Сообщений ИППО» (СПб, 1898), где список приводится на момент 1 января 1898 г. — когда Кондурушкин ещё не был сотрудником ИППО. Смешанная школа в Рашае заработала с 15 ноября 1897 г. (III разряд, I класс, 400 учащихся) [Там же: 226].

¹⁷ Такое предположение можно сделать, исходя из того факта, что инспектор Богданов, упоминает Кондурушкина в своем отчете за 1900—1901 гг. См.: [Богданов 1902a]. См. также: [«Московские школы» Ливана, 1887—1914. 2012: 86—88, 93]. Помимо сведений из отчетов, здесь опубликованы фотографии Богданова, Кондурушкина и школы в Нижней Рашае, где работал последний.

Степан Семенович Кондурушкин: жизнь и творчество



Рис. 1

С.С. Кондурушкин и его учитель арабского языка, 1903 г.



Рис. 2

С.С. Кондурушкин на службе, предположительно 1904—1905 гг.

во-первых, турецкие власти не оказывали никакой финансовой поддержки христианам и христианским организациям, отражавшим в рамках Османской империи интересы лишь одного из этноконфессиональных меньшинств, <...> во-вторых сама идея создания школ Обществом не встречала содействия со стороны греческих иерархов, преобладавших в последние годы XIX в. в составе Синодов Иерусалимского и Антиохийского патриархатов и видевших в русских, появившихся на Ближнем Востоке, опасных конкурентов¹⁸ [Грушевой 2015: 65—66].

¹⁸ Дополнительно второй аргумент можно проиллюстрировать отчетом Богданова за 1901—1902 гг.: «Тяжелее была история со школою в Машгаре <...>. Школа наша открыта здесь для 40 домов новообратившихся из унии в православие. В остальной своей части, это огромное село осталось в унии ввевшейся здесь до фанатизма. <...> Они <фанатики> решились <...> на всяческие преследования и оскорбления православных и особенно ополчились на православную церковь. Они начали оскорблять учителя и учительницу: однажды толпа женщин ворвалась даже в школу и устроила скандал учителю. <...> Мирные меры были исчерпаны. <...> следовало <...> обратиться к содействию нашего консульства в Дамаске <...>. На этом дело и было оставлено мною на С. С. Кондурушкина за моим отъездом в Россию, в отпуск» [Богданов 1902б: 217—218].

В числе иных трудностей в работе Кондурушкина можно перечислить: отсутствие необходимых преподавательских кадров, социокультурные, религиозные разногласия с местными жителями. Тем не менее, по оценке инспектора Богданова, можно заключить, что Кондурушкин хорошо справлялся¹⁹ со своими обязанностями:

Школа округа Рашея находится в очень благоприятных условиях в одном отношении <...> она пользуется руководством и надзором <...> Кондурушкина. Человек с хорошей педагогической подготовкой, из Казанского учительского института, он очень полезен в школьном деле. В течение уже трех лет он, единственный европеец в этой глуши, честно выносит труды и тягости первого устройства школ, добиваясь сносно перенести их и выработать из имеющегося материала терпимый педагогический персонал [Богданов 1902а: 31—32]²⁰.

В эти годы Кондурушкин начинает заниматься писательством. В 1899 г. Кондурушкин отправил аллегорию «Весенняя сказка» в журнал «Русское богатство» своему литературному кумиру — В. Г. Короленко²¹. Писатель «отклонил художественно слабое произведение Кондурушкина и посоветовал ему работать над очерками о том, что его окружает» [Чуваков 1994: 50]. Однако Короленко закончил свой отзыв похвалой и не исключил будущего сотрудничества: «Пишите вы литературно, кое-где красиво,

¹⁹ Как пишет: И. Раеф: «Это был единственный русский учитель школ Палестинского общества, работавший в провинции (в Ливане русские учителя трудились в школах больших городов — Бейрута и Триполи)» [Раеф 2020: 23]. Кроме того, Богданов указывает на педагогические достижения Кондурушкина. Объясняя проблемы обучения детей письменному арабскому языку, инспектор пишет: «Только в Рашейских школах за проведение <...> взялся С. С. Кондурушкин с хорошими результатами: письменные работы в младших группах сразу же стали толковые, диктовка последовательнее и более по силам детей» [Богданов 1902б: 222].

²⁰ Федоров цитирует отчет Богданова. См.: [Богданов 1902а: 31—32]. Богданов также пишет: «В отчетном году большинство школ были посещены инспекцией по два раза, ел-Му'аллака и Ливан по три раза, Бискинга и Сур по одному разу, в Машгару же не удалось попасть ни разу, но за то в ней несколько раз был С. С. Кондурушкин, в округе которого он находится» [Там же: 48].

²¹ В 1 томе «Сирийских рассказов» (СПб, 1908) содержится посвящение В.Г. Короленко: «Владимиру Галактионовичу Короленко от литературного крестника».

а наблюдение над своеобразной жизнью — отличная школа. И так, попытайтесь и пришлите. Я охотно прочту, если пригодится, мы напечатаем» [Короленко 1957: 517]. Уже в 1901 г. Кондурушкин публикует, вероятно, первый свой очерк «Железная дорога к священному городу мусульман»²² — «вещь, соединившую наблюдения <...> этнографа, талант <...> беллетриста, — произведение в манере Глеба Успенского, Короленко» [Миронов 2006: 453]. Позднее, в период с 1902 по 1906 гг., в «Русском богатстве» печатались очерки и рассказы Кондурушкина, составившие цикл «Из скитаний по Сирии»²³. Рассказы привлекли «внимание новизной этнографического материала, сочувствующим изображением простых людей, юмором» [Чуваков 1994: 50]. В 1904 г. мечта Кондурушкина сбылась: он познакомился с Короленко лично [Там же: 50]. Кроме того, Кондурушкин начинает работать над арабскими сказками, переводом и переложением арабских сказок: «Жалостливая львица», «Заморский гусь», «Лев и бык»²⁴, «Сказка об эмире Доммаре и его сыне», «Муграбит и сокровище», «Может ли стоять свет без стариков» [РГАЛИ. Ф 231. Оп. 2. Ед. хр. 3; ед. хр. 5], записывает арабские пословицы и поговорки [РГАЛИ.

²² Кондурушкин С. С. Железная дорога к священному городу мусульман // Русское богатство. — 1901. — № 7. — Отд. I. — С. 201—221.

²³ Кондурушкин С. С. Из скитаний по Сирии. Баядерка. Акулина в Триполи. Абу-Масуд. Почтовый день в Рашае. Могильщик. Узнал, узнал! // Русское богатство. — 1902. — № 9. — Отд. I. — С. 235—266. (Очерки: «Баядерка», «Акулина в Триполи», «Абу-Масуд», «Могильщик», «Узнал, узнал!» включены в 1 том «Сирийских рассказов», СПб, 1908). Кондурушкин С. С. Из скитаний по Сирии. Горе Халиля. Ко-ко-ко. Два минарета // Русское богатство. — 1902. — № 12. — Отд. I. — С. 5—76. (Все очерки включены в 1 том «Сирийских рассказов», СПб, 1908). Кондурушкин С. С. Хараба // Русское богатство. — 1904. — № 5. — Отд. I. — С. 189—211. (Очерк включен в 1 том «Сирийских рассказов», СПб, 1908).

²⁴ Позднее сказка выйдет отдельным изданием: Кондурушкин С. С. Лев и бык : Араб. сказка / Перераб. С. С. Кондурушкин; [Рис. Владимира Лебедева]. — Пг.: Огни, 1918. — 31 с. Е. Кондурушкина в некрологе пишет: «С. С. перевел <...> арабскую сказку для детей — “Касти и Дионнад”» [Кондурушкина 1919: 14]. Как поясняет И. Раеф, речь о сказке «Лев и бык» — «Первая глава книги “Калила и Димна”» [Раеф 2020: 29]. И. Раеф в личной беседе сообщил мне, что это первый перевод с арабского на русский язык весьма сложного текста, что подтверждает отличное знание Кондурушкиным арабского языка.

Максим Щавлинский (Санкт-Петербург)

Ф. 231. Оп. 2. Ед. хр. 6], а также ведет переписку с Н. К. Михайловским²⁵ [РГАЛИ. Ф. 231. Оп. 2. Ед. хр. 22]. Кроме литературной деятельности, писатель активнейшим образом занимается своей основной — чиновничьей — деятельностью. В 1902 г. Кондурушкин под псевдонимом²⁶ Кин²⁷ публикует статью «Начальная школа в Сирии»²⁸.

Статья С. С. Кондурушкина «Начальная школа в Сирии» не отчет, а размышление вдумчивого и литературно одаренного человека о проблеме образования в Сирии, в стране, которую он называет «большим человеком». С. С. Кондурушкин упоминает уже знакомые проблемы: невежество местных жителей, жестокие нравы, борьбу различных христианских вероисповеданий, низкую оплату труда учителя. По оценке С. С. Кондурушкина: «Больше всех в педагогическом отношении для сирийской школы сделано протестантами и англичанами. За ними следуют русские». Также он отмечает, что «школьная деятельность Палестинского Общества самая чистая и наиболее мирная сравнительно с деятельностью всех других исповеданий». «Это была оценка не стороннего наблюдателя, а человека, очень глубоко вовлеченного в процесс» [Федоров 2019: 185].

Позднее под этим же псевдонимом напечатано ещё несколько статей: «Чтения о Святой Земле, их цель и значение для православного русского народа»²⁹, «Следы пребывания апостола Павла в Дамаске»³⁰, «Пребывание преосвященного Порфирия Успенского

²⁵ Н. К. Михайловский (1842—1904) — публицист, социолог, литературовед, критик, переводчик. Теоретик народничества. Переписка датируется между 1900—1902 гг.

²⁶ В словаре псевдонимов значатся следующие: Кин, К., К. С. [Масанов 1960: 241]. Известен еще один псевдоним — Ивков [Литературная жизнь 2005: 135].

²⁷ Согласно примечанию в статье Федорова, автор использовал псевдоним Кин, который расшифрован в «Систематическом каталоге библиотеки ИППО». СПб. 1907. Т. 2 (отдел Н). С. 149. [Федоров 2019: 188]. В этом же источнике приводится еще одна статья: Кондурушкин С. Отчет школьного дела Рашейского округа за 1900\1 учебный год. [Систематический 1907: 149].

²⁸ Формулирую второй аргумент, А. Г. Грушевой, в качестве источника, использует статью Кина (Кондурушкина С. С.) Начальная школа в Сирии // СИППО. 1902. Т. 13. С. 226—247. Псевдоним Кин, расшифрован в «Систематическом каталоге библиотеки ИППО». СПб. 1907. Т. 2 (отдел Н). С. 149. [Федотов 2019: 188].

²⁹ Кин. Чтения о Святой Земле, их цель и значение для православного русского народа // Сообщения ИППО. Т. 15. — Санкт-Петербург: тип. В. Киришбаума, 1904. — С. 9—22.

³⁰ Кин. Следы пребывания апостола Павла в Дамаске // Сообщения ИППО. Т.

Степан Семенович Кондурушкин: жизнь и творчество

на Св. Земле»³¹. Также в 1904 г., но под своей фамилией, Кондурушкин пишет статью о «Печати и культуре в Сирии»³².

Осенью 1903 г. — согласно «Послужному списку» — Кондурушкин, «с целью довершения образования» [Чуваков 1994: 50], подает прошение об увольнении. Прощение было удовлетворено, и с 1 октября 1903 г. Кондурушкин оканчивает свою службу на Ближнем Востоке. Позднее, 12 февраля 1904 г. «высочайшим приказом по гражданскому ведомству за № 12» Кондурушкин был утвержден «в чине коллежского асессора со старшинством с 1898, 01 августа»³³. В конце 1903 г. Кондурушкин с семьей переехал в Петербург³⁴, здесь он прожил почти до самой смерти, периодически отлучаясь по семейным или рабочим делам. С 1903 по 1906 гг. Кондурушкин — вольнослушатель СПбГУ на восточном и юридическом факультетах³⁵ [Там же: 50]. В 1905 г., во время русско-японской войны — согласно «Послужному списку» — Кондурушкин «высочайшим приказом по военному ведомству» от 24 апреля 1905 г. был назначен «в распоряжение командующего войсками Сибирского военного округа для замещения должности смотрителя полевого запасного госпиталя»³⁶. 27 июля «приказом по управлению Санитарно-эвакуационной Части Сибирского военного округа за № 45» Кондурушкин был назначен «и.[сполняющим] д.[олжность] чиновника особых поручений VII класса». Позднее, 3 декабря «приказом по управле-

15. — Санкт-Петербург: тип. В. Кишбаума, 1904. — С. 30—37.

³¹ Кин. Пребывание преосвященного Порфирия Успенского на Св. Земле // Сообщения ИППО. Т. 15. — Санкт-Петербург: тип. В. Кишбаума, 1904. — С. 271—313.

³² Кондурушкин С. С. Печать и культура в Сирии (Корреспонденция из Дамаска) // Мир Божий. 1904. № 7. Отд. II. С. 52—58.

³³ По сведениям с форума <https://forum.vgd.ru> (с ссылкой на архивный документ РГВИА. Ф. 409. П/с 277—126, «Послужной список / Составлен 31 июля 1906 г. / Коллежский асессор Степан Семенович Кондурушкин». Публикация Кузьминой.

³⁴ Е. В. Рибнер закончила учительскую семинарию в Санкт-Петербурге [Список 1900: 225], вероятно она и ее родственники жили в столице.

³⁵ В энциклопедии Граната находим немного иные сведения: «в 1903 приехал в СПб. и 3 г. слушал лекции на юридич. и ист.-фил. фак.» [Гранат 1912: Стб. 648].

³⁶ Известно даже какое жалование получил С.С. Кондурушкин: 792 руб. [РГВИА. Ф. 409. П/с 277—126].

Максим Щавлинский (Санкт-Петербург)

.....

нию Санитарно-эвакуационной Части Сибирского военного округа № 114» был отчислен «в резерв чинов Управления начальника той же части», с 9 декабря 1905 г. по 9 марта 1906 г. был в отпуске, после чего не возвращался на службу, т. к. «приказом по управлению Санитарно-эвакуационной Части Сибирского военного округа за № 145» от 20 февраля 1906 г. — во время отпуска — был уволен в запас армии³⁷. Вероятно, в конце 1905 г. вернулся в Санкт-Петербург.

Дополнительные, пусть и краткие, сведения о жизни Кондурушкина в 1905 г. находим в некрологе, который написал его жена после смерти писателя в 1919 г.:

Во время японской войны Степан Семенович едет на Восток в качестве военного чиновника и попадает на забастовку. Результатом его наблюдений и переживаний явился рассказ «Забастовка», напечатанный в «Русском Богатстве»³⁸ и вышедший затем отдельной книгой³⁹. Тогда же он написал рассказ из военной жизни под названием «Огарка»⁴⁰ [Кондурушкина 1919: 14].

В последующие годы Кондурушкин начинает активно заниматься литературной и журналистской деятельностью. Вхож во многие литературно-философские общества Петербурга, общается и переписывается с А. А. Блоком, А. М. Ремизовым, М. Горьким, И. А. Буниным, Ф. К. Сологубом и пр. Публикует рассказы, книги, самая известная из которых — «Сирийские рассказы» (в 2 т. СПб, 1908—1910). Путешествует по миру (Турция, Китай) и России (Архангельск, Урал, Новая Земля, Дальний

³⁷ Там же. Позднее, в декабре 1908 г. Кондурушкин писал Всеподданнейшее прошение на имя Николая II с просьбой «уволить в отставку». (РГВИА. Ф. 409. П/с 277—126).

³⁸ В некрологе Е. Кондурушкина допускает фактические ошибки, это одна из них. Рассказ впервые был напечатан в журнале «Мир Божий». 1906. № 3 (март). Отд. I. С. 246—270.

³⁹ Кондурушкин С. С. Забастовка. — Ростов-на-Дону : А. Сурат, 1906. — 32 с.; Кондурушкин С. С. Забастовка : Рассказ из сиб. Жизни. — Санкт-Петербург : Сибирское т-во, 1906. — 32 с.

⁴⁰ Рассказы: «Огарок» и «Забастовка» объединены в один блок (II отдел) и опубликованы во 2 т. «Сирийских рассказов» (СПб, 1910. С. 171—200; С. 201—236). Согласно 2 тому, рассказ «Огарок» датирован сентябрем 1905 г. (Иркутск), а рассказ «Забастовка» датируется ноябрем 1905 г. (Иркутск).

Степан Семенович Кондурушкин: жизнь и творчество

Восток и пр.) и пишет очерки об увиденном (публикуется, в основном, в журнале «Речь»). Пишет о голоде в Самаре и Челябинске (1911—1912 гг.), принимает участие в общественной кампании по делу Бейлиса (1913). Позднее, в качестве корреспондента журнала «Речь», отправляется на фронт и пишет книгу «По следам войны» (1914—1915 гг.). Кондурушкин не принял революцию и в 1918 г. уехал в «белую» Самару, затем в Омск, где и умер 5 января 1919 г.

СОКРАЩЕНИЯ

Богданов 1902а — *Богданов Д. Ф.* Православные школы в Южной Сирии в 1900—1901 учебном году // Сообщения ИППО. 1903. Т. 13. Ч. 1. С. 10—51.

Богданов 1902б — *Богданов Д. Ф.* Школы Императорского Православного Палестинского общества в Южной Сирии в 1901—1902 учебный год // Сообщения ИППО. 1903. Т. 13. Ч. 1. С. 204—226.

Гранат 1912 — Энциклопедический словарь т-ва «Бр. А. и И. Гранат и К°»: В 58 тт. Т. 11: Воздушная опухоль — Выдача преступников. 1912.

Грушевой 2015 — *Грушевой А. Г.* Школы и школьная деятельность Императорского Православного Палестинского Общества (Востоковедение и востоковеды в идеологии и политической системе Российской империи) // Вспомогательные исторические дисциплины. 2015. Т. XXXIII. №. 33. С. 57—118.

Кин (Кондурушкин С.С.) Начальная школа в Сирии // Сообщения ИППО. 1902. Т. 13. — С. 226—247.

Кондурушкина 1919 — *Кондурушкина Е. С. С.* Кондурушкин. Памяти мужа, январь 1919 г. // Вестник литературы. 1919. № 9. С. 13—14.

Кондурушкин [Электронный ресурс] / Публ. Л.Н. Кузминой. — URL: https://forum.vgd.ru/1228/12245/20.htm?a=stdforum_view&o. (Дата обращения: 30.11.2021).

Максим Щавлинский (Санкт-Петербург)

.....

Кондурушкин Степан Семенович [Электронный ресурс]. — URL: <https://ru.rodovid.org/wk/%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C:269786>. (Дата обращения: 30.11.2021).

Короленко 1957 — *Короленко В. Г.* В. Г. Короленко о литературе. М.: Художественная литература, 1957.

Литературная жизнь 2005 — Литературная жизнь России 1920-х годов: события. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Часть 1. Москва и Петроград. 1917—1920 гг. М., 2005.

Масанов 1960 — *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 тт. Т. 4. М., 1960.

«Московские школы» Ливана, 1887—1914 — «Московские школы» Ливана, 1887—1914. Бейрут; Санкт-Петербург, 2012.

Миронов 2006 *Миронов Г.* Тяжкий крест Степана Кондурушкина / Г. Миронов, Л. Миронов // Сочинения: Степан Аннин, Степан Кондурушкин, Аполлон Коринфский, Александр Заваляшин: конец XIX — начало XX в. Саранск, 2006. С. 449—460.

Раеф 2020 — *Раеф И. Э.* Али-заде и С. Кондурушкин // Кросс-культурный оазис: актуальные тенденции развития арабской филологии в России: (Коллективная монография) М., 2020. С. 21—30.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства

РГВИА — Российский государственный военно-исторический архив

Систематический 1907 — Систематический каталог библиотеки ИППО. Т. 2. Отдел Н. Санкт-Петербург, 1907.

Список 1900 — Список должностных лиц Общества к 1 января 1900 г. // Сообщения ИППО. Т. 10. Приложения. Санкт-Петербург, 1900.

Федотов 2019 — *Федотов П.В.* «Сообщения ИППО» как источник информации о руководящем составе школ Палестинского Общества // Православный палестинский сб. 2019. Вып. 116. С. 181—188.

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства

Степан Семенович Кондурушкин: жизнь и творчество

Чуваков 1994 — Чуваков В. Н. Степан Семенович Кондурушкин // Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. 1994. Т. 3. С. 50—51.

Сведения об авторе: Максим Станиславович Щавлинский, аспирант и младший научный сотрудник ИМЛИ РАН; e-mail: maxim.shavlinsky@gmail.com.

About the author: Maksim S. Shchavlinsky, PhD student, Junior Researcher; Institute of World Literature RAS; e-mail: maxim.shavlinsky@gmail.com.

Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-41004 «И.А. Бунин и Палестина».

София Рыбалкина (Москва)

**К истории рецепции пьесы
Д. С. Мережковского «Павел I»: отзыв
В. Я. Брюсова. Причины и следствия**

Sofia Rybalkina (Moscow)

**On the history of the reception of the
play *Paul I* by D. Merezhkovsky:
V. Bryusov's review. Causes and effects**

Резюме. Статья посвящена одному из первых актов рецепции пьесы Д. С. Мережковского «Павел I» (1908), первой части трилогии «Царство зверя» (1908—1918). Из-за цензурных ограничений после первой публикации пьесы практически не было рецензий на нее, за исключением отзыва В. Я. Брюсова в журнале «Весы», в котором мэтр, с одной стороны, заявил свою принципиальную позицию против царской цензуры, проявив жест литературной помощи, а с другой — выразил критический взгляд на драму и творчество Мережковского в целом. Таким образом, рецензия Брюсова помогает понять сложные отношения двух авторов, так как и отражает попытку защиты жертвы политического строя, и подтверждает акт соперничества символистов.

Ключевые слова: символизм, Брюсов, Мережковский, «Весы», Павел I, цензура

Abstract. The article is devoted to one of the first acts of reception of the play by Dmitry Merezhkovsky *Paul I* (1908), the first part of the trilogy *The Kingdom of the Beast* (1908—1918). Due to censorship restrictions after the first publication of the play, there were practically no reviews of it, with the exception of V. Bryusov's review in the *Vesy* magazine, in which the maître, on the one hand, declared his principled position against censorship, showed a gesture of literary assistance, and on the other hand expressed a critical view of the drama

and of Merezhkovsky's work in general. Thus, Bryusov's review helps to understand the complex relationship between the two poets, as it reflects an attempt to protect the victim of the political system, and confirms the symbolist's rivalry.

Keywords: symbolism, Bryusov, Merezhkovsky, Vesy, Paul I, censorship

Драма Д. С. Мережковского «Павел I» — текст с неоднозначной политической подоплекой и сложной историей публикации. После выхода пьесы на нее практически не было отзывов, из-за чего отзыв Брюсова в журнале «Весы» (№6, 1908) становится важным документом для изучения рецепции драмы, но и о взаимоотношениях Мережковского с редакцией, так как Брюсов был главным редактором центрального журнала символистов¹.

Драма Мережковского была написана после Первой русской революции, когда обсуждение обстоятельства смерти Павла I перестало быть жестко табуировано вследствие ослабления цензуры, в печати начали появляться записки современников и участников заговора² и исторические труды, освещающие царевубийство³. Вероятно, это обстоятельство сыграло не последнюю роль в том, что именно в этот период Мережковский приступил к написанию драмы «Павел I», которая была закончена и опубликована в 1908 г. С другой стороны, по всей видимости, драматурга сама по себе интересовала личность Павла I, причины его политических ошибок. Более того, в историческом прошлом страны Мережковский искал ответы на актуальные для современности вопросы, пытался анализировать этапы политического и экономического развития государства, понять причины заговора в начале XIX в. и, как следствие, найти объяснение духовному и политическому упадку начала XX столетия.

¹ О драме Мережковского и его творчестве этого периода см. напр.: [Холиков 2010; Глинкина 2011; Драма 2017].

² См.: [Цареубийство 1907].

³ См.: [Шильдер 1901; Шумигорский 1907].

Драма «Павел I» — первая часть трилогии «Царство зверя» (1908—1918), в которую также входят романы «Александр I» (1911—1912) и «14 декабря» (1918). Название трилогии отчасти отражает отношение Мережковского к самодержавию. Так, в статье «Пророк русской революции» (1906) он пишет, что «самодержавие — от антихриста» [Мережковский 1906: 35]. Мережковский осмысляет историю Российской империи в контексте христианства. Все экономическое и политическое развитие государства, по мысли символиста, должно быть связано, а кризис монархии в XX в. крылся в роковой ошибке одного из Романовых — Петра I, подчинившего церковь светской власти⁴. Для драматурга был неприемлем тот факт, что цари долгое время воспринимались как помазанники Божьи. Светская власть в картине мира Мережковского никак не должна была влиять на духовную сферу. В 1906 г. в письме к Н. А. Бердяеву он писал: «Между государством и христианством не может быть никакого соединения, никакого примирения, „христианское государство“ — чудовищный абсурд» [Андрущенко 2000: 220].

Описав в «Павле I» цареубийство как одно из последствий роковой петровской реформы, Мережковский, возможно, намекал на падения монархии в России. Некоторые реплики, например, Мордвинова (действие IV, картина I), могут показаться настоящим провозглашением революции:

Блюдитесь же, граждане! День мщения грядет — восстанут рабы с цепями своими разобьют нам головы и кровью нашу нивы свои обогрят Плаха и петля, меч и огонь — вот что нас ждет. Будет, будет сие!.. Взор мой проникает завесу времен... Я зрю сквозь целое столетие... я зрю... [Мережковский 1914: 99].

Как известно, после Первой русской революции, а также поражения в Русско-японской войне многие деятели искусства чувствовали неминуемо грядущие трагические события. Политическая ситуация во многом перекликалась с эпохой Павла. В этом контексте идея о том, что после его убийства положение дел едва ли стало лучше, предвещает и во многом объясняет будущее

⁴ См.: [Мережковский 1908: 48].

Рецепция пьесы Д. С. Мережковского «Павел I»

отношение Мережковского к Октябрьской революции. Драматург выступал за свободу и против монархии, однако в большевизме увидел новое зло, которое пожелало стереть все старое, в частности религию, настолько важную для Мережковского⁵. В финале драмы Александр I, окруженный убийцами своих отца и деда, Петра III, возможно, олицетворяет беззащитность царской семьи перед роковыми обстоятельствами, их неспособность контролировать политическую ситуацию и подавлять заговоры, что тоже перекликается с эпохой Николая II.

Вероятно, еще до публикации пьесы Мережковский осознал, что у него могут быть проблемы с цензурой, поэтому изменил жанр и название произведения. В письме А. Г. Достоевской 16 сентября 1906 г. он сообщал, что «задумал написать трагедию — “Смерть Павла I”» [Андрущенко 2000: 216]. Понимая, что образ Павла может быть воспринят как аллегорический, а описываемая ситуация при дворе — как аллюзия на современность⁶, автор переименовывает текст и позиционирует его как драму⁷, т. е. делает жанровые рамки более широкими и гибкими, подразумевая, что пьеса будет посвящена не только и не столько цареубийству и заговору, сколько русской истории и непонятому человеку со сложной судьбой. Однако даже при таких заменах острота текста не могла быть не замечена цензурой в том числе и из-за внутривполитической ситуации. После Первой русской революции, когда правительство не справлялось с контролем всех выходивших изданий⁸, соглашалось на демократические преобразования, на самом деле служившие ширмой

⁵ См.: [Мережковский 1908: 8].

⁶ З. Н. Гиппиус свидетельствует о том, что увлечение Мережковского историей, а именно личностью «Павла I <...> усиливало интерес и к современным событиям» [Андрущенко 2000: 218].

⁷ Были, однако, издания, сохранявшие изначальный авторский замысел (Берлин, 1908).

⁸ Как замечает Г. В. Жирков, Николай II в июне 1905 г. писал министру внутренних дел А. Г. Булыгину следующее: «Печать за последнее время ведет себя все хуже и хуже. В столичных газетах появляются статьи, равноценные прокламациям с осуждением действий высшего Правительства» [Жирков 2014: 44].

для дальнейшего ужесточения цензуры⁹, ограничений для печати стало еще больше. Помимо того что постановления о печати начала века ориентировались на временные правила 1865 г., запрещавшие публиковать тексты против церкви, христианской веры, власти, содержащие личные данные и разжигающие конфликты¹⁰, после 1907 г. власти часто стали вводить «чрезвычайные условия» в мирное время, т. е. участились акты военной цензуры, распространившиеся еще до начала Первой мировой войны. П. А. Столыпин настоял на том, чтобы вводились также «положения о чрезвычайной охране», во время действия которых все вопросы печати решали градоначальник и губернатор¹¹. Таким образом, драма «Павел I» публиковалась в сложную историческую эпоху, когда власти контролировали печать крайне строго, из-за чего сразу после публикации пьесы в мае 1908 г. тираж был арестован, а автору предъявили обвинение в «дерзостном неуважении к верховной власти» [Холиков 2010: 110]. После этого стало невозможным публиковать и остальные части трилогии «Царство зверя», без которых, по мнению Мережковского, читатель не мог понять первоначального ав-

⁹ А. В. Загвозкин в статье «К истории цензурного законодательства Российской империи» замечает, что «Комиссия Кобеко», учрежденная в январе 1905 г. и созданная для создания нового постановления о печати с некоторыми послаблениями цензурных ограничений, была прикрытием для работы комиссии под руководством С. Ю. Витте, разрабатывавшей документ об ужесточении цензуры. Заседания под началом Д. Ф. Кобеко закончились ничем [см.: Загвозкин 2008: 124].

¹⁰ По этому указу, как замечает Загвозкин, периодическая печать была освобождена от предварительной цензуры, однако в 1906 г. в императорском Указе «Об изменении и дополнении Временных правил о повременных изданиях» была предпринята попытка возобновления этого ограничения: «Основной мерой борьбы, согласно Указу, стали аресты отдельных номеров газет и журналов. Газеты, печатающие рисунки, должны были доставляться чиновнику по делам печати за 24 часа до выпуска» [Загвозкин 2008: 124].

¹¹ Несмотря на то что Первая русская революция показала невозможность возвращения к старым порядкам, необходимость преобразований, власти предпринимали попытки тотального контроля. Предложение Столыпина отчасти возвращало страну к 1903 г., когда цензурирование печати в регионах было обязанностью градоначальника, что приводило к произволу властей и безмолвию народа [см.: Жирков 2014: 40].

Рецепция пьесы Д. С. Мережковского «Павел I»

торского замысла¹². По всей видимости, именно поэтому драматург предпринял попытку защитить текст «Павла» и обратился за помощью к Брюсову, попросив поддержать пьесу. 4 июня 1908 г., почти через месяц после публикации пьесы, Мережковский писал Брюсову:

Конфискация книги для меня — большая беда <...>. Тут, собственно, величайшая несправедливость: в книге нет никакой узко-политической “тенденции” — она объективна. Если бы Вы в Вашей статье защитили меня с этой точки зрения <...> На процессе я бы непременно сослался на Ваш отзыв... [Андрущенко 2000: 220].

Можно предположить, что драматург хотел привлечь внимание общественности к конфискации текста, поэтому обращался к Брюсову не столько как к коллеге-литератору, сколько как к главному редактору самого влиятельного на тот момент модернистского журнала. Поддержка со стороны печатного органа, выражавшего настроения модернизма, безусловно, была важна для Мережковского. Заметим, что задумка литератора изначально была не столь хороша, как может показаться сейчас. Несмотря на то что «Весы» в 1908 г. находятся в зените, количество подписчиков у них было несоизмеримо меньше, чем у демократических журналов. В 1908 г. у «Весов» было около 1691 подписчиков¹³, а, например, в 1909 г. у «Современного мира» — 14417¹⁴. Но Мережковский не мог печататься в «Современном мире» как модернист, а от отзыва в «Весах» нельзя было ожидать широкого публичного резонанса. Этот шаг Мережковского может показать, насколько в целом была сложна ситуация с модернистами в 1900-е гг., когда даже довольно авторитетные литераторы были вынуждены оставаться в узких рамках своих небольших публичных площадок.

Однако и ситуация с «Весами» обстояла непросто. За шесть лет существования журнала Мережковский опубликовал

¹² См.: [Андрущенко 2000: 216].

¹³ См.: [Азадовский, Максимов 1976: 299].

¹⁴ См.: [Азадовский, Максимов 1976: 273].

София Рыбалкина (Москва)

.....

там пять своих текстов¹⁵. Рецензий на его произведения было тоже пять¹⁶, однако сложно назвать все их положительными. В журнале много раз упоминался роман «Петр и Алексей» (1905), как в контексте трилогии «Христос и Антихрист», так и вне его. В «Весах» на этот текст дважды выходили анонимные иностранные рецензии (1906. №1, 7), в каждой из которых заострялось внимание на описании жестокости и на том, что европейский читатель встретил роман более тепло, чем отечественный, хотя и не понял авторского замысла, в чем уже можно видеть иронию. Трилогию «Христос и Антихрист» также рецензировал Андрей Белый (1908. №1), который отзывался о Мережковском как о личности с огромным, но не до конца реализованным творческим потенциалом:

Настаивать на том, что «Трилогия» Мережковского страдает многими художественными недочетами и при этом смотреть на Мережковского только как на художника, — значит совершать бестактность: надеть на него «тришкин кафтан». Анализировать его идеологию — значит укорачивать рукава этого кафтана. Мережковский — вопиющее недоумение нашей эпохи. Он — загадка, которая упала к нам из будущего [Белый 1908: 81].

Тот же модус неоднозначности прослеживался и в отзыве Брюсова на «Черта и Гоголя» (1906. №3—4). Брюсов одновременно и хвалит, и критикует Мережковского. На наш взгляд, этот отзыв проливает свет на сложные отношения поэтов:

<...> как бы мы, декаденты, не [так! — С. Р.] относились к убеждениям Мережковского, принимая его верования и его доводы или отвергая и оспаривая их, — мы всегда сознаем себя, если не соратниками, то союзниками с ним. Мы часто говорим слова, противоположные его словам, даже враждебные ему, но мы понимаем и принимаем его» [Аврелий 1906: 78].

В этой цитате Брюсов, вероятно, имеет в виду расхождения во взглядах с Мережковским с точки зрения религии и эстетики.

¹⁵ См.: [Мережковский 1905а; Мережковский 1905б; Мережковский 1905в; Мережковский 1906а; Мережковский 1906б].

¹⁶ См.: [Athenaum 1906; Американская печать 1906; Аврелий 1906; Белый 1908; Брюсов 1908].

Рецепция пьесы Д. С. Мережковского «Павел I»

Как показано в статье Л. Н. Дмитриева, сотрудничество Мережковского и Брюсова в журнале «Новый путь» за пять лет до описываемых событий не оправдало ожидания обоих. Брюсов хотел иметь постоянную площадку для публикации текстов, а Мережковские пытались вовлечь авторитетного литератора в идеи неохристианства, которым уделялось большое внимание в журнале. Сотрудничество не было легким: Мережковские практически не печатали декадентские стихи Брюсова, боясь отпугнуть верующих читателей, а тот, в свою очередь, не принял философско-религиозные взгляды коллег, активно полемизировал с ними и все-таки не переехал из Москвы в Петербург, чтобы выполнять функции секретаря [см.: Дмитриев 1937: 277—279]. Однако нельзя говорить о полном разрыве отношений. Брюсов по-прежнему считал Мережковских союзниками, поэтому, несмотря на несогласия и даже некоторые конфликты, сотрудничество авторов в дальнейшем продолжилось в журнале «Весы».

Примечательно, что Брюсов также зачастую игнорировал тексты, присланные в редакцию «Весов» Мережковским, и сам выбирал, что освещать в журнале. Так, Мережковский присылал для рецензирования в «Весях» следующие статьи: «Петр и Алексей» («Весы» 1905. №5), «Грядущий хам» («Весы» 1906. №5), «Чехов и Горький» («Весы» 1906. №5), «Теперь или никогда» («Весы» 1906. №5), «Вечные спутники. Достоевский. Гончаров. Майков» («Весы» 1908. №3). Однако Брюсов предпочел издать две иностранных рецензии на «Петра и Алексея», как уже упоминалось, и отзыв Белого, но уже на всю трилогию. Написать отзыв о «Черте и Гоголе» было решением Брюсова. Таким образом, во взаимоотношениях поэтов не последнюю роль играет редакторская политика Брюсова.

Брюсов, рецензируя «Павла I», безусловно, понимал всю политическую остроту пьесы, несмотря на заявление драматурга. Более того, он далеко не во всем и не всегда поддерживал Мережковского как литератора, но, по всей видимости, решил помочь жертве цензуры, не упустив при этом и собственную выгоду. Рецензия Брюсова, напечатанная в июньском номере «Весов» за

София Рыбалкина (Москва)

1908 г., снова скорее противоречива, чем положительна, как и более ранний отзыв на «Черта и Гоголя». Автор называет «Павла» лучшей драматической работой Мережковского, но практически сразу после этого нелестно отзывается о его поэзии и романах:

В своих стихах он был всегда, даже при самых напряженных порывах к простоте, риторичен и ходулен. В своих романах — он слишком рассудочен, постоянно выступает вперед как автор, старается поучать читателя, руководить им [Брюсов 1908: 48].

После критических замечаний о произведениях Мережковского, которых в рецензии на драму можно было избежать, снова следует похвала, однако и здесь не без доли иронии, так как, по мнению Брюсова, пьеса успешна из-за того, что драматург прячет свою авторскую индивидуальность [Там же]. При этом автор сравнивает Мережковского с Шекспиром, говорит о следовании историческим фактам, что вполне может оказаться важным с точки зрения демонстрации аполитичности «Павла» и указания на место русского драматурга в мировой литературной иерархии. Но после Брюсов отмечает, что Мережковский унаследовал и «недостатки шекспировских хроник»: механическое развитие действия, оторванность от жизни. Отрицательные стороны сглаживаются, по мнению Брюсова, изображением Павла не только как монарха, но и как живого человека, способного на переживания. Но для мэтра важно подчеркнуть слабые, по его мнению, стороны пьесы. Брюсов отмечает неудачное использование драматической техники: «Видимо, опасаясь делить драму на слишком большое число сцен, Мережковский соединял иногда в одной сцене явления, которые трудно принять, как происходящие в одном месте и в одно и то же время» [Там же].

Таким образом, Брюсов гораздо больше критикует, чем хвалит Мережковского, однако, безусловно, предпринимает попытку или видимость попытки защитить коллегу перед цензурой. Тем не менее такой неоднозначный отзыв можно трактовать и как успешное использование Брюсовым момента максимальной

Рецепция пьесы Д. С. Мережковского «Павел I»

уязвимости Мережковского, в который предоставлялась возможность без громких ссор раскритиковать литературного соперника.

На наш взгляд, самое важное замечание Брюсова находится в конце рецензии: «Как известно, Пушкин задумывал написать драму “Павел I”. Нет сомнений, что это драма во многом и существенно отличалась бы от драмы Мережковского <...>» [Там же]. Конечно, упоминание Пушкина можно интерпретировать по-разному. С одной стороны, судьба «Павла» Мережковского схожа с судьбой «Бориса Годунова» Пушкина: оба были запрещены к постановке, так как обращение к историческим сюжетам отсылало к политической ситуации современности. С другой стороны, Брюсов не хочет проводить прямую преемственность Мережковского от Пушкина, так как считает именно себя наследником пушкинской традиции. Как известно, в Серебряном веке фигура Пушкина стала аналогом высшего литературного мастерства, и, соответственно, перенимающий его лиру литератор также становится на вершину литературной иерархии. Оба поэта занимались изучением творчества Пушкина¹⁷ и считали себя продолжателями традиций Золотого века русской литературы, но, по всей видимости, Брюсов полагал, что истинный последователь мог быть только один¹⁸, отсюда и его довольно едкое замечание о том, что Пушкин бы написал драму о Павле совсем иначе.

В целом несложно заметить, что в отзыве на «Павла I» Брюсов все-таки писал про художественную сторону текста, обходя острые политические вопросы, не выполнив основную просьбу Мережковского. Тем не менее никто, кроме Брюсова, до конца судебных разбирательств не осмелился высказаться в поддержку драматурга и написать другой отзыв на пьесу. Поэтому рецензия в «Весах» остается единственным документом, как мы пытались показать, весьма специфичным, отражающим не только реакцию современников на «Павла I», но и, скорее, внутренние отношения литераторов.

¹⁷ См. работы Брюсова и Мережковского о Пушкине: [Брюсов 1907; Брюсов 1975; Мережковский 1897; Мережковский 1896].

¹⁸ См., например, его стихотворную вариацию пушкинского «Памятника», где эта линия преемственности четко очерчена.

На суде в 1912 г. рецензия Брюсова едва ли сыграла роль, однако Мережковского оправдали. Дальнейшие отношения поэтов стали еще более сложными, так как во время Первой мировой войны они практически не общались, а после свержения монархии их пути и вовсе разошлись: Мережковские были яркими противниками большевизма и уехали из России, в то время как Брюсов принял новый режим.

СОКРАЩЕНИЯ

Андрущенко 2000 — *Андрущенко Е. А.* Письмо в бутылке. Драма «Павел I» и «Будет радость» в творческом мире Д. С. Мережковского // Вопросы литературы. 2000. №3. С. 211—235.

Аврелий 1906 — *Аврелий.* Вехи. III. Черт и хам // Весы. 1906. №3—4. С. 75—78.

Азадовский, Максимов 1976 — *Азадовский К. М., Максимов Д. Е.* Брюсов и «Весы» // Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 257—324.

Американская печать 1906 — Американская печать о «Петре» Мережковского // Весы. 1906. №7. С. 73—75.

Белый 1908 — *Белый Андрей.* Трилогия Мережковского // Весы. 1908. № 1. С. 73—81.

Брюсов 1908 — *Брюсов В. Я.* Две книги (Д. Мережковский «Павел I» — Ф. Сологуб «Каменный круг») // Весы. 1908. №6. С. 49—53.

Брюсов 1907 — *Брюсов В. Я.* Лицейские стихи Пушкина: к критике текста. По рукописям Моск. Румянц. музея и другим источникам. М., 1907.

Брюсов 1975 — *Брюсов В. Я.* Пушкин в Крыму // Собрание сочинений В. Я. Брюсова: В 7 т. Т. 7. М., 1975. С. 7—19.

Глинкина 2011 — *Глинкина Н. А.* Опыт мотивного анализа символистской драмы (на примере драмы Д. Мережковского «Павел I») // Записки Горного института. 2011. Т. 193. С. 161—164.

Рецепция пьесы Д. С. Мережковского «Павел I»

Дмитриев 1937 — *Дмитриев Л. Н.* Валерий Брюсов и «Новый путь». Публикация Д. Максимова // Литературное наследство. Т. 27/28. М., 1937. С. 276—298.

Жирков 2014 — *Жирков Г. В.* Журналистика России: от золотого века до трагедии. 1900—1918. Ижевск, 2014.

Загвозкин 2008 — *Загвозкин А. В.* К истории цензурного законодательства Российской империи в XIX — нач. XX веков // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2008. № 5. С. 121—124.

Мережковский 1906а — *Мережковский Д. С.* Декаденство и общественность // Весы. 1906. №5. С. 30—38.

Мережковский 1897 — *Мережковский Д. С.* Из русских изданий. Два крайних мнения о Пушкине // Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. СПб., 1897.

Мережковский 1906в — *Мережковский Д. С.* «Л. Н. В—ной» («Ослепительная снежность...») // Весы. 1906. №3—4. С. 1—2.

Мережковский 1908 — *Мережковский Д. С.* Не мир, но меч. К будущей критике христианства. СПб., 1908.

Мережковский 1905а — *Мережковский Д. С.* О Чехове // Весы. 1905. №11. С. 1—27.

Мережковский 1896 — *Мережковский Д. С.* Пушкин // Философские течения русской поэзии. СПб. 1896. С. 1—67.

Мережковский 1906б — *Мережковский Д. С.* Пророк русской революции // Весы. 1906. №2; 3—4. С. 27—46; 19—48.

Мережковский 1914 — *Мережковский Д. С.* Собрание сочинений: в 24 т. Т. 6. Павел I. Александр I. М., 1914.

Мережковский 1905б — *Мережковский Д. С.* Умытые руки // Весы. 1905. №9—10. С. 50—58.

Драма 2017 — Драма Д. С. Мережковского «Павел I»: контексты, интертексты, метатексты / ред. А. В. Петрова. Магнитогорск, 2017.

Цареубийство 1907 — Цареубийство 11 марта 1801 года: Записки участников и современников (Саблукова, гр. Бенигсена, гр. Ланжерона, Фонвизина, княгини Ливен, кн. Чарторыйского, бар. Гейкинга, Коцебу). СПб., 1907.

София Рыбалкина (Москва)

Холиков 2010 — *Холиков А. А. Дмитрий Мережковский. Из жизни до эмиграции: 1865— 1919.* СПб., 2010.

Шильдер 1901 — *Шильдер Н. К. Император Павел Первый.* СПб, 1901.

Шумигорский 1907 — *Шумигорский Е. С. Император Павел I. Жизнь и царствование.* СПб., 1907.

Athenaum 1906 — *Athenaum. О «Петре» Мережковского // Весы.* 1906. №1.

Сведения об авторе: София Рыбалкина, студентка 3 курса, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; Москва, Россия; e-mail: sofarybalkina88@gmail.com

About the author: Sofia Rybalkina, student of National Research University Higher School of Economics; Moscow, Russia; e-mail: sofarybalkina88@gmail.com

Алина Соломонова (Санкт-Петербург)

**Мемуарный автопортрет немецкого
интеллекта в окопах Первой мировой.
К проблематике и специфике историко-
литературного и реального комментария
«Фламандского дневника 1914» Пауля
Вегенера (“Flandrisches Tagebuch 1914”)**

Solomonova Alina (Saint Petersburg)

**Memoir Self-Portrait of a German
Intellectual in the First World War Trenches.
On the Problems and Specifics of the
Literary- Historical and Real Commentary
of Paul Wegener's *Flemish Diary 1914*
(*Flandrisches Tagebuch 1914*)**

Резюме. В статье рассматриваются проблемы историко-литературного и реального комментария первого русскоязычного перевода мемуаров Пауля Вегенера, выполненного автором статьи. Намечаются два важных аспекта историко-литературного комментария «Фламандского дневника 1914» (нарративные стратегии авторрепрезентации, а также механизмы шоковой наррации и описания окопной войны глазами человека искусства и высокой культуры), а также затрагиваются вопросы реального комментария. Из-за большого количества упоминаний в дневнике культурных реалий, художественных произведений и важных деятелей культуры Германии 1900—1914-х гг., такой комментарий оказывается необходим читателю.

Ключевые слова: реальный комментарий, немецкая мемуаристика, Первая мировая, Пауль Вегенер

Немецкий интеллигент в окопах Первой мировой

кой сцены, подчеркивая этим, что он — лучший интерпретатор отрицательных персонажей).

С октября по январь 1914 г. 40-летний Вегенер воевал во Фландрии и был награжден Железным крестом I степени², после чего был комиссован по состоянию здоровья и вернулся к театру и кино. В Третьем рейхе изредка играл в кино (но если появлялся, то всегда в ролях отрицательных героев: предводителя коммунистов в «Хансе Вестмаре» Венцлера, хитрого русского генерала в «Великом короле» или подверженного пораженческим настроениям военного коменданта Лукаду в «Кольберге» Харлана³), преимущественно играл в театре. После Второй мировой являлся активным инициатором создания культурной программы по восстановлению разрушенного Берлина, вел переговоры с командованием советских войск в Берлине (в частности, с генералом Н. Э. Берзариним, комендантом города), по распоряжению Советской военной администрации был назначен президентом «Палаты деятелей искусств» и стал советником по делам культуры, развив, несмотря на преклонный возраст, бурную деятельность: организовывал мероприятия по поднятию статуса культурного истеблишмента Германии, налаживал сотрудничество деятелей искусств с советской и союзнической администрациями, с профсоюзами, министерством образования и художественными союзами, организовывал финансовую помощь писателям, артистам и художникам, планировал возрождение исчезнувших в дни войны театральных трупп и организовывал мероприятия по восстановлению разрушенных зданий театров

² Железный крест впоследствии стал для него охранный грамотой. Во второй половине 1930-х гг. политически ангажированные деятели культуры добились того, что беспартийный Вегенер преимущественно играл в театре. Однако арестовать известного актера, который был кавалером Железного креста I степени, они не могли, несмотря на то, что к 1940 гг. в Берлине все знали, что Вегенер прячет дома политически неугодных людей, спонсирует движение сопротивления и даже поставил у ватерклозета покрашенный золотой краской гипсовый бюст Геббельса, подаренный ему при присвоении звания Государственного актера (Staatsschauspieler).

³ Что после войны сделало его симпатичным для советского руководства. Помимо того, что у Вегенера были друзья-артисты из СССР, он немного знал русский язык и был коллекционером не только восточноазиатского искусства, но и древнерусских икон.

Алина Соломонова (Санкт-Петербург)

.....

(Театр на Шиффбауэрдамм, Немецкий театр на Шуманштрассе, Адмиралспаласт и др.). Главной целью Культурбунда была реабилитация культуры Германии и идеологическое перевоспитание масс силами искусства. Вместе с Эрнстом Бушем и другими немецкими деятелями культуры спас из советских застенков многих актеров, в частности Густафа Грюндгенса, который был в Третьем рейхе интендантом (директором) Прусского государственного театра и подозревался в пособничестве фашистам⁴, и Генриха Георге⁵, снимавшегося во многих профашистских фильмах и считавшегося коллаборационистом.

«Фламандский дневник 1914» вышел в Германии единственный раз в издательстве «Роволт» в 1933⁶ г. и собрал множество восторженных отзывов фронтовиков и критиков⁷, однако вскоре был запрещен по личному распоряжению Геббельса⁸ за упаднические настроения и критику немецкой военной машины, хотя в официальных списках запрещенной литературы не значился. В ГДР «Фламандский дневник», несмотря на выраженный

⁴ Так, писатель Клаус Манн, считая Грюндгенса конформистом, вывел последнего в образе беспринципного Хендрика Хефгена своим романе «Мефистофель. История одной карьеры» (1936).

⁵ По просьбе немецких артистов комендант Н. Э. Берзарин в начале июня 1945 г. выдал уже дважды арестованному НКВД Георге документ, защищающий актера от преследований, однако после смерти советского коменданта Берлина Георге был вновь заключен под стражу на основании двух анонимных доносов. Вновь спасти Георге деятели культуры не смогли и артист умер в Спецлагере № 7 в Заксенхаусе в феврале 1946 г.

⁶ Также избранные фрагменты дневника появлялись в популярных газетах в 1932—1934 гг.: Berliner Tageblatt (8.8.1914) — «Как я был задержан как шпион», Berliner Tageblatt (21.2.1933) — «Размышления о храбрости». В Westfälische Landeszeitung (11.12.1932) и Der Deutsche (Berlin) (11.12.1934) был опубликован фрагмент «На фламандском фронте».

⁷ См., например, рецензии в газетах и журналах: Volkszeitung (Berlin) 27.11.1914. «Ричард III в Диксмейде»; Vossische Zeitung, 30.4.1932; B. Z. am Mittag, 3.3.1933; Frankfurter Zeitung, 3.11.1932. «Neue Illustrierte Zeitung» 5 номеров с 8 декабря 1932 по 30 января 1933 гг. печатали большие фрагменты дневника.

⁸ См. воспоминания актера Вольфганга Лукши: <https://troschke-archiv.de/interviews/wolfgang-lukschy> (дата обращения: 07.07.2020).

пацифизм мемуаров и жесткую критику военной кампании⁹, был по неясным причинам в официальных списках запрещенной литературы и изымался из библиотек.

«Фламандский дневник 1914» — единственный дневниково-мемуарный текст Вегенера, что указывает на важность фиксации военно-фронтового опыта для мемуариста¹⁰. До и после Первой мировой войны Вегенер не вел дневников и мемуаров, а (помимо театральной деятельности и кино) занимался исключительно художественным творчеством — писал и публиковал сценарии к собственным фильмам.

В 2014 г. небольшим тиражом вышло издание «Дневника...», однако под другим названием и без указания автора текста на обложке [Schmiedel 2014]. Более того, текст изобилует опечатками (возможно, в этом виновата фрактура оригинала), а оригинальное деление глав дневника по дням было заменено на тематическое¹¹. Издатель и комментатор Дэвид Шмидель ограничился фрагментарными сведениями о местонахождении некоторых крупных населенных пунктов Фландрии, но этого очевидно недостаточно для понимания текста, в котором часты упоминания многих деятелей науки и культуры (двоюродных братьев Пауля Вегенера — Альфреда Лотара и Курта, знаменитых летчиков и ученых; друзей и коллег: галериста Пауля Кассирера и его жены Тиллы Дюрье, режиссера Макса Рейнхардта, критика Феликса Холлэндера, хирурга и философа Карла Людвига Шлейха и др., культурно важных объектов (напр., достопримечательностей Фландрии и Германии), что требует развернутого культурно-исторического комментария дневникового текста.

⁹ Например, нацистская цензура чудом упустила из виду жесткие характеристики Вегенером немецкой пропаганды времен Первой мировой и критику неосмотрительных и жестоких решений военного руководства, но эти же антивоенные фрагменты текста почему-то не стали поводом для цензуры ГДР объявлять «Фламандский дневник 1914» пацифистской книгой.

¹⁰ Важность текста для автора была также очень велика: Вегенер посылал книгу своему другу по переписке драматургу Герхарту Гауптману.

¹¹ Так, оглавление стало выглядеть так: Активное ожидание; Дорога на фронт; Марш; Первые бои; Размещение у Диксмейде; В Диксмейде; Интермедия; На том берегу Изера; В резерве; В Менене; Между двумя мирами; Возвращение.

Сначала обратимся к нарративным аспектам дневника, а затем — к вопросам реального комментария.

II

Для текста важны два аспекта историко-литературного комментария:

1. нарративные стратегии авторепрезентации (а также проблемы стилистики и поэтики);
2. механизмы шоковой наррации¹² и описания окопной войны глазами человека искусства и высокой культуры.

Темами дневника стали военный быт ландштурма¹³, отношение к войне молодежи и мужчин зрелого возраста, уже имевших до этого опыт службы в армии или даже боевых действий, важность рассказа о войне по свежим воспоминаниям, без ретроспекции.

Изложение событий безыскусно, это беглые заметки, написанные по горячим следам в 1914—1915 гг. буквально в окопе, в перерывах между боями, в лазарете. В этом и несовершенство, и своеобразии этих непосредственных записок. Стилистические и тематические перебивы делают текст весьма неровным, иногда даже логически несвязным, но ярко свидетельствуют о многогранной личности рассказчика и яркости пережитых им впечатлений. Причем для рассказчика важны свежие впечатления, не искаженные временем и идеологией, хотя порой он позволяет себе необходимые для читателя ремарки, относящиеся к более позднему времени¹⁴.

¹² Под шоковой наррацией мы понимаем повествование о пугающих и шокирующих мемуариста происшествиях, а также механизмы и стратегии такого повествования.

¹³ Ландштурм — армейский резерв, созывавшийся на время войны. Состоял из военных запаса, из уже отбывших службу и годных по здоровью людей, когда-то освобожденных от службы в постоянных войсках.

¹⁴ Например, о том, что к концу войны Железный крест сильно потерял в цене и им награждались почти все, от казначеев в тылу до тыловых врачей. Из-за этого награда превратилась в своеобразный «значок сообщества». Подобные объ-

Немецкий интеллигент в окопах Первой мировой

Из лексико-стилистических особенностей дневника примечательны многочисленные повторы и однотипное построение предложений, которые поначалу могут быть приняты за тавтологию или примитивную речь, однако такие особенности характерны для описания тяжелых и ненавистных рассказчику окопных будней, изматывающих марш-бросков, дежурств в холод и ливень в раскисшем окопе, заполненном по колено грязью. Также повторы часты для создания параллелизма сцен: солдаты, спрятавшиеся на заброшенном крестьянском дворе и уложившие раненых в хлев, сравниваются со скотом, который находится неподалеку и обстреливается неприятелем:

За <...> сараем крестьянского двора все [немцы. — А.С.] без разбора скрылись, ища укрытия. Офицеры разыскивают-собирают людей своих рот и взводов. Поступает приказ, что теперь отсюда будет идти наступление. По двору без разбора бегают кричащие свиньи и куры. Свистят пули, в коротких промежутках раздается громкое щелканье рикошетных выстрелов о кладку стены, которая звенит от очередного выстрела так, будто стреляют совсем близко. Вдруг одна свинья завизжала, и из ее задней ноги полилась кровь. Из глубин сарая доносятся крики раненых. Они лежат здесь в темноте и в опасности быть настигнутыми пробившимся сюда неприятелем [Wegener 1933: 71—72].¹⁵

Рассказчик не может обойтись без повторов, обращающих внимание читателя на то, что увидено, прочувствовано или яснения рассказчика иногда необходимо подкрепить комментатору историческими фактами, например о том, что австрийский доброволец Адольф Гитлер, считавшийся негодным к службе в Австрии, был принят в ландвер Германии — категорию военнообязанных второй очереди. Как правило, ландвер (не путать с ландштурмом) во время Первой мировой занимался конвоированием, охраной, гарнизонной службой вдали от фронта, часто использовался в качестве оккупационных частей на захваченных территориях (как это было в Бельгии и на Украине), а на фронт направлялся только в качестве помощи воюющей армии при нехватке солдат. армии Германии, попал на фронт в октябре 1914 г., получил Железный крест II класса в декабре 1914 г., а Железный крест I класса — лишь в 1918 г. Таким образом многие на первый взгляд невинные фразы дневника могли восприниматься современниками Вегенера как критика не только лживой помпезности войны и ее героев, но и многих деятелей фашистской верхушки, воевавших во время Первой мировой.

¹⁵ Далее ссылки даются по этому изданию. Перевод и комментарий мой. — А. С.

сделано впервые¹⁶, а также на том, что в определенной ситуации естественно, само собой разумеется на войне.

Некоторые слова характерны именно для 1914 г.: Вегенер называл солдатский жетон «Totenmarke», «жетон мертвеца». Впоследствии его стали называть «Erkennungsmarke» — опознавательный жетон. Немало в тексте авторских неологизмов и игры слов, что требует от переводчика специального комментария¹⁷.

Повествование нередко переключается между настоящим временем и прошедшим, причем настоящее время маркирует самые тяжелые и напряженные моменты — боевые действия и изматывающую окопную рутину¹⁸.

¹⁶ Например: «Я вновь заряжаю винтовку впервые за четырнадцать лет <...> еще и незнакомую мне новую модель. Пока я концентрировался на том, чтобы не споткнуться, не упасть и все сделать правильно, позади меня грянул выстрел. Нервный доброволец случайно выстрелил! Слава богу, он никому не причинил вреда. Это был первый выстрел, который я услышал на Мировой войне» [Wegener 1933: 23].

¹⁷ Например, Katerfrühschoppen, что можно перевести как «утренняя похмельная кружка пива». Ироничный неологизм появился из сочетания разговорных слов «Frühschoppen» — встреча в первой половине дня (обычно в выходной, в воскресенье) за кружкой пива и «Katerfrühstück» — утренний завтрак после попойки.

¹⁸ Например: «Наша бригада была отведена, мы находимся в арьергарде и защищаем от вражеского ответного удара наши войска. Глина по колено, беспрестанно идет дождь и ничего не видно на расстоянии вытянутой руки. Но никакой атаки не следует. <...> Я получил приказ поджечь дом слева <...> чтобы враг не смог там окопаться. Я посылаю викария Вестпсаля с еще двумя добровольцами, но он возвращается через полчаса обратно. «Дом не хочет гореть», — он извел уже целую коробку спичек, чтобы его поджечь. Викарий — убийца-поджигатель. Мы еще долго смеялись над этим» [Wegener 1933: 77]. «Лишь только мы затагнули наш храпящий дуэт, пробуждаемся от грохочущего гула. Гранаты и шрапнели крайне неприятно хозяйничают близко-близко. От этой тяжелой дряни из корабельных орудий трясется весь дом. Но мы не встаем и вскоре вновь сопим дальше» [Wegener 1933: 87]. Даже если мемуарист рассказывает услышанную историю, он точно так же меняет прошедшее время на настоящее в самых драматичных моментах рассказа: «Остатки первой роты вернулись обратно и мы узнаем <...> жуткие подробности неудачного наступления. Кое-что из этого я должен рассказать, но не ручаясь за правдивость. При нашем отступлении в амбаре крестьянского двора осталось большое количество раненых. <...>

Записки Вегенера могут показаться несколько наивными, а тон повествования легкомысленным. Особенно в начале, когда описываются забавные и нелепые происшествия, показательные для контраста «человек до войны — после войны» и оживляющие повествование¹⁹.

Намеренно простой и грубоватый стиль изложения меняется, когда Вегенер подробно и увлеченно рассказывает о достопримечательностях городов Фландрии, об уцелевших произведениях искусства (о Мемлинге и других художниках), вспоминает узкие термины вроде «terra sigilata»²⁰ (это оказывается отголоском его еще студенческого интереса к истории искусств). Меняется повествовательная маска: вместо грубоватого, неловкого и саркастичного любителя поесть появляется интеллеktуал, тонкий эстет, наслаждающийся не солдатским обедом, а высоким искусством (например, если это случайно попавшая к нему драма Ф. Хеббеля «Агнес Бернауэр», единственное доступное чтение за многие месяцы); когда он не может увидеть ничего примечательного вокруг, он любитесь причудливыми тенями или огнем. Когда рассказчик говорит не о военном быте, а о любимых им вещах: живописи, архитектуре, театре, литературе, мире собственных фантазий, то с ним всегда происходит такая метаморфоза. Многие друзья и близкие (художники Эрнст Барлах и Олаф Гульбранссон, поэт Иоахим Рин-

В диком ужасе и безнадежности ждали раненые, сидя без питания и воды. Двое совсем тяжело раненых умирает. Полуголодные одичавшие свиньи пробрались со двора внутрь, попробовали сожрать трупы и напали на раненых. Вспыхнула настоящая борьба. Один совершенно сошел с ума и смеялся в своем припадке настолько громко и пронзительно, что испугал свиней. Тут хромым выбирается, находит две винтовки, которые он использует как костыли, и так плетется до канала. Других, скорее всего, постигла печальная участь. Неприятель искусственно затопил район севернее Диксмейде, вскоре на Севере было сплошное водное пространство; сырая могила для мертвых и раненых» [Wegener 1933: 76—77].

¹⁹ Например: «Впоследствии я узнал, что мост и шоссе обстреливались вражеским пулеметом и что поэтому я шел по этой тропе совершенно один как круглый дурак. Знай я это, я бы не был таким храбрым. Отвага от слабоумия...». [Wegener 1933: 46]

²⁰ Terra sigilata — (лат. — «глина с печатью») — неглазурованные керамические античные изделия с гладкой поверхностью, на которой пропечатан узор.

Алина Соломонова (Санкт-Петербург)

.....

гельнац, книгоиздатель Эрнст Роволт, партнерша по сцене актриса Тилла Дюрье, жена Энни Хиндерманн) замечали манеру Вегенера держаться в бытовых ситуациях холодно, молчаливо, саркастично, грубовато и заносчиво. Однако в личном общении (и в разговорах об искусстве) Вегенер отказывался от этого защитного поведения и предстал очень добрым, участливым, высококультурным, эрудированным, впечатлительным, разговорчивым, чувствительным и мягким человеком с богатой фантазией.

Вегенер как человек высокой культуры рефлексировал над военной разрухой, трудностями общения с необразованными рекрутами и филистерами-офицерами (исключения — необразованные люди с тактом и достоинством²¹), задается вопросами спасения культурных ценностей во время войны и мародерства²². Шокированный и расстроенный разрушением богатого аптекарского дома в Диксмейде, с любовью создававшегося поколениями²³, а также разграблением немецкими мародерами дома бель-

²¹ Наблюдая за фламандским крестьянским юношей, Вегенер даже размышляет, что возможно именно таким мог бы быть дедушка Мартина Лютера. Подружившись с сослуживцем Фидлером, малообразованным лесничим и кабатчиком, Вегенер ценит его яркую и самобытную речь, напоминающую ему речь народных типажей у Шекспира.

²² Неприятие, шок, сменяются безуспешными попытками адаптации, наполненными черным юмором. Однако внутренние противоречия рассказчик замечает в первую очередь в других, косвенно сообщая, что и у него самого существует подобный душевный разлад.

²³ «Здесь я мог изучить картину медленно прогрессирующего разрушения домашнего очага <...> из-за войны <...> чудом уцелевший салон, комната с окнами во двор с мраморным камином, зеркалом и каминными часами под стеклянным колпаком. На стене висела картина и фотографии членов семьи, тихие горожане <...> зимний сад <...> Посередине этой идиллии лежал не разорвавшийся 230-й, покрашенный синим и угрожающий, который каждый обходил окольной дорогой. <...> аптека была <...> с прилавком из махагоны и такими же шкафами и красивыми... старинными ящиками, стеклянными посудинами и бутылками. Все это... было уютным полным культуры бюргерским миром, нажитым поколениями и преданно хранимым. Что стало из этого! <...> Все было в ужасном беспорядке. Когда кто-то испытывал естественную нужду, когда пала артиллерия, он... оставался под защитой уже разрушенного заднего салона. <...> в некогда уютных бюргерских комнатах постепенно все застыло в сырости и гни-

Немецкий интеллигент в окопах Первой мировой

гийского врача, решившего спасти раненых, Вегенер приходит к антивоенным размышлениям:

Такие вещи — естественные неотвратимые сопутствующие явления войны <...> Я не хочу сравнивать наших солдат с русскими. Но все же больно задевает, когда наши отечественные листки с лицемерным негодованием фотографируют каждую обстрелянную восточнопрусскую деревню как «русские ужасы войны». Они должны хоть раз посмотреть бельгийские местечки, которые захватили мы. Но среднестатистические бюргеры не отступятся от известных непеременимых лозунгов [Wegener 1933: 167].

Важно, что в предисловии автор открыто характеризует текст как предупреждение о войне для молодого поколения, несмотря на публикацию в 1933 г. Примечательно, что и в автобиографии 1940-х гг. «Мое становление», описывая фронтową службу, Вегенер сообщает, что после войны стал пацифистом [Wegener 1954: 13—37].

Часто рассказчик растерян из-за сложностей военного быта²⁴, непонимания происходящего (почему внезапно передислоцируют, сколько будет длиться марш) и из-за попадания в другую страну, из-за языковых трудностей (французский, нижненемецкий, бельгийский); трудностей с оценкой социального статуса человека другой страны. От частных размышлений рассказчик переходит к более масштабным вопросам и обнаруживает, что ему, зрелому сорока-

ли, — мерзости разорения. Глубоко печальный, ужасный вид! Такое жилище, с трудом созданное поколениями, незаменимая ценность в жизни людей, которые здесь жили и умирали, материнский дом — навсегда разрушен в наимерзейшей манере. Мне часто приходилось думать, что если женщина, заведовавшая этим всем, чьи любящие глаза и заботливые руки некогда хлопотали над этими, ныне разрушенными вещами, увидела бы свое жилище таким, она бы этого не выдержала. И такими стоят тысячи жилищ с невозвратимыми ценностями культуры и духа, которые основываются на наследии и воспоминаниях, они так же втоптаны в землю, как и молодые тела боровшихся [Wegener 1933: 113—114].

²⁴ Причем служба в ландвере на фронте в конце дневника противопоставляется интригам и лени «картонных солдатиков» в тылу. После комиссования по болезни в 1915 г. Вегенера признали негодным к фронтовой службе и несколько месяцев он прослужил смотрителем солдатских барачков в тылу, пока его не позвал к себе режиссер Макс Рейнхардт, выхлопотавший актеру бронь, полностью освобождающую от армейской повинности.

Алина Соломонова (Санкт-Петербург)

летнему мужчине, тяжело расставаться с родными, но именно связь с ними заставляет его ценить жизнь и цепляться за нее:

внутренне я <...> часто испытывал страх, но в моем случае добавлялось отягчающее. В сорок лет, наконец-то добившись несомненных высот в карьере, будучи вырванным из круга полной любви, из окружения подросших детей, братьев-сестер и друзей, держишься за жизнь сильнее, чем двадцатилетний рекрут. Глубже и сильнее понимаешь ценность жизни. Конечно, нервы больше потрепаны, особенно в моей профессии и после такого года работы как последний, когда я помимо моей берлинской работы играл еще шестьдесят пять дней за пределами города и поставил и выпустил два фильма²⁵, в том числе сочинил очень трудного “Толема” [Wegener 1933: 191].

²⁵ Мемуарист имел в виду работу в 1913—1914 гг. в Берлине в Театре Хеббеля (который с 1911 г. назывался “Theater in der Königgrätzer strasse”), где Вегенер играл Макбета, Ричарда III, а также в «Новом театре» во Франкфурте-на-Майне, где Вегенер исполнял главную роль в постановке комедии «Наш товарищ Крамптон» Герхарта Гауптмана. Кроме этого Вегенер играл в ежегодных Рейнских праздничных постановках (в 1914 г. он играл Макбета). Также мемуарист упоминает немые фильмы, которые он поставил в 1913 г. вместе с популярным писателем Гансом Гейнцем Эверсом и в которых сыграл заглавные роли: приключенческая мелодрама «Эвинруд. История одной аферы» (Evinrude, die Geschichte eines Abenteurers) и неоромантический «Пражский студент» (Der Student von Prag). Фильмы имели у публики большой успех благодаря динамичным сюжетам, ярким декорациям и игре актеров. Более того, «Пражский студент» с успехом вышел в мировой прокат и впоследствии был несколько раз переснят. Однако Вегенер умалчивает о третьем фильме, снятом в 1913 г. и ставшим его кинодебютом — «Соблазненный» (Der Verführte). «Соблазненный», история о безнадежном алкоголике, не понравился ему и Эверсу и об этом фильме Вегенер не любил вспоминать. Ленты «Эвинруд» и «Соблазненный» не сохранились до наших дней и считаются утерянными, однако их сюжеты можно восстановить по кинокритикам. В «Соблазненном» рабочий пристрастился к алкоголю, разоряет свою семью и тонет пьяным в реке. В «Эвинруде» циничный и деловитый американец Тим Ниссен, прозванный за упорство и деловитость «Эвинруд» (эвинруд — подвесной лодочный мотор) крадет у изобретателя «динамитный двигатель» для лодки, бросает возлюбленную и пытается жениться на дочке богатого полковника, президента клуба водных видов спорта, чтобы разбогатеть и попасть в высшее общество. Однако все планы безжалостного и бессовестного персонажа расстраиваются, а во время регаты двигатель его лодки ломается, лодка идет ко дну, а сам герой тонет в море. Фильм «Пражский студент» сохранился и был отреставрирован. Сюжет этой ленты — неоромантическая история о лучшем фехтовальщике Праги студенте Балдуине, продавшем свое отражение демоническому торговцу и доведенном собственным отражением до гибели. Благодаря декоративности кадра, натурным съемкам

Немецкий интеллигент в окопах Первой мировой

В конце мемуаров он разделяет смелость на «физическую», возникающую из-за общей неразвитости личности, и «моральную», являющейся являющуюся эмоционально-волевым сдерживанием инстинктов. Несмотря на это, выражение эмоций, слезы — не что-то предосудительное: рассказчик честно признается, что плакал не только при потере в бою сослуживцев, но и при умильном прощании во время отправки на фронт, и при наблюдении за маленьким фламандским мальчиком, напомнившим Вегенеру собственного сына. Вегенер уделяет большое внимание личному и коллективному настроению, чувству взаимовыручки, а также еде, аппетиту и сну, которые оказываются на фронте очень важны. Если что-то из этого отсутствует, то человек оказывается в одиночестве, а значит — в смертельной опасности.

III

Из-за большого количества упоминаний культурных реалий, художественных произведений и важных деятелей культуры Германии 1900—1914-х гг., реальный комментарий оказывается крайне необходим читателю.

в старой части Праги и впервые примененной в истории кино двойной экспозиции (идею применить этот кинотрюк высказал Вегенер, увлеченный в то время фотоиллюзиями и которому было очень интересно сыграть в сценах с самим собой) фильм имел очень большой успех. Отдельно Вегенер упоминает фантастический фильм «Голем», где он выступил не только как ведущий актер, но и — впервые — в качестве сценариста и режиссера, что было для Вегенера особым поводом для гордости. Сюжет этого фильма рассказывает о нахождении современными людьми могучего глиняного истукана — Голема. Оживленное магией создание выполняет бытовые поручения и влюбляется в дочь еврея-антиквара, но девушка влюблена в молодого барона, что приводит к трагической гибели наивного глиняного гиганта. «Голем» вышел в 1915 г., имел всемирный успех и стал первым фильмом из трилогии о Големе, куда также входит комедия «Голем и танцовщица» (1917) и «Голем, как он пришел в мир» (1920), ставший классикой немого кино. Фильмы 1915 и 1917 гг. считаются утерянными, сохранилось лишь несколько минут хронометража ленты 1915 г. (эпизод с Големом в кузнице и финальная битва на крыше башни). Фильм «Голем, как он пришел в мир» (1920) — единственный из трилогии, который сохранился и был отреставрирован.

Алина Соломонова (Санкт-Петербург)

.....

1. а) Некоторые важные исторические события, свидетелем которых был Вегенер, описаны подробно, но нарочито буднично и неэмоционально, как знаменитое Рождественское перемирие 1914 г., когда в канун праздника солдаты враждующих сторон прекратили огонь:

<...> наступает утро и приносит после сырости праздничную погоду: мороз и голубое небо. Все с ночи вымотаны, с обеих сторон изредка стреляют. <...> Около полудня выстрелы совсем стихли. Слева рядом с нами заключено официальное перемирие. Там французы высунули белый флаг <...> По ту сторону окопа усердно готовят <...> Я тоже приказываю больше не стрелять. Мы обустроиваем укрытия, хороним погибших, ребята «шарят» по бесчисленным трупам англичан и бельгийцев <...> Ищут мясные консервы, табак и спиртное. <...> На позиции рядом говорят, что от французов даже принесли горячий кофе. Все в превосходном настроении. Пара летчиков в голубых небесах, окаймленные круглыми белыми облачками от шрапнели, пристально следит за изменчивым зрелищем. Но мирное настроение не длится слишком долго. Во второй половине дня мы попадаем под огонь гранат, который достаточно резко бьет перед и за позицией [Wegener 1933: 180].

Однако после смены отряда на позиции рассказчик, уходя из окопа на безопасные солдатские квартиры, рисует рождественскую ночь, и благодаря сравнениям превращает детали военного быта в детали мирной жизни (звуки выстрелов становятся похожи на грохот телеги) или поэтизирует их (зависший осветительный снаряд превращается в Вифлеемскую звезду — это похоже на использование художником-экспрессионистом Отто Диксом в своих военных полотнах религиозных сюжетов и мотивов):

По всему фронту в ясном ночном небе поднимаются вверх осветительные снаряды, с обеих сторон старательно стреляют, на дальнем расстоянии это звучит так, как будто по бревенчатой дороге едет груженная телега. Один английский осветительный патрон, прикрепленный к маленьким парашютам, долго стоит, сияя, на горизонте, словно Вифлеемская звезда. Тут и там над нами поет заблудившаяся пуля [Wegener 1933: 182].

Немецкий интеллигент в окопах Первой мировой

Однако аллюзии на графику художника-эксперсиониста Отто Дикса²⁶, известного своими произведениями об ужасах Первой мировой (очевидные для читателя 1930-х гг.) с дегероизацией военного быта, пугающим сочетанием абсурда и физиологизма косвенно указывают на то, как по-новому начал воспринимать войну рассказчик, несколько месяцев назад считавший войну лишь опасным приключением.

Издали видя впервые панораму боя, рассказчик описывает ее идеализированно-поэтически:

Перед нами широкий луг <...> Солнце фантастически заходит за влажный склон из облаков. Пять мощных огней, среди них, в том числе, горящая ветряная мельница, ярко пылают кругом у горизонта. Все территории лугов пронизаны сверкающими в вечернем свете каналами и гордыми аллеями тополей. Развернувшийся в ротные колонны батальон; редкие взводы рассыпаются в цепь у деревни, чья готическая башня церкви еще гордо возвышается в огненном потоке [Wegener 1933: 48].

Однако, рассказывая о захвате фламандской деревни немцами 19 октября, Вегенер прибегает к детальным и пугающим описаниям в духе Отто Дикса, одновременно реалистичным и абсурдным, показывающим и неприглядные ужасы войны, и шок рассказчика от происходящего. В таких сценах нет живых людей: есть или мертвые, или остолбеневшие от ужаса, или солдаты, превратившиеся в автоматически действующие машины:

Оконные стекла дребезжат, двери трещат, вспыхивает огнем стог сена. Я не могу ни в чем участвовать, во мне нет ярости и я прогуливаюсь по деревне совсем в одиночестве, винтовка под мышкой, как будто меня все происходящее не касается. Возле одного дома беспорядочная сцена. Три заколотых крестьянина лежат на земле. Один еще здесь стоит вертикально и капитан, побагровевший, с налившимися кровью глазами, наносит удар безоружному вилкой в голову. Парень где-то пятнадцати лет получает удар прикладом по голове и валится – все они лежат здесь, словно груды забитых кур. Солдаты врываются в дом, дребезжат оконные стекла. <...> Ящики, бутылки, все, что можно вылакать, срывается с полок. Я остаюсь стоять у трупов и по возможности спокойно оглядываю их [Wegener 1933: 44].

²⁶Что еще раз показывает большую важность для Вегенера визуально-художественной составляющей, будь то киносценарий или мемуарный текст. (О киноаллюзиях на живопись у Вегенера см.: [Schönemann 2003]).

Дальнейшие описания ужасов войны становятся еще более гротескно-отталкивающими:

Дом, из сараев которого мы тащим солому, показывает изнутри неизбежно мерзкую картину. Так как шрапнель пробила крышу, на земле лежит юноша с размозженной головой, раздетый труп крестьянина лежит в кровати, все в комнате лежит вперемешку в страшном хаосе. Посередине всего этого стоит осоловелая корова с безумными глазами. <...> Никто из людей больше не понес сено из этого дома. Этот вид страшит всех [Wegener 1933: 66].

Вторая запись датируется 29 октября: рассказчик быстро ощутил разочарование в войне и отвращение к ней.

1. 6) Другие исторические события, например, бои у Ипра в 1914—1915 гг. описаны до предстоящей печально известной газовой атаки в сражении под Ипром. Для читателя 1930-х гг. это не требовало пояснений.

2) Многие события и реалии, требующие комментария, относятся к истории Германии, ее военному быту и культуре накануне Великой войны. Так, Вегенер расстраивается, что до освобождения от армейской повинности ему не хватило одного года, но радуется, что для него как жителя не столицы, а ее пригорода Бранденбурга, призыв начинается позже; ностальгирует, что когда-то по Европе можно было путешествовать без паспорта, имея лишь почтовое удостоверение; удивляется, что встретил на фронте полковника Рейтера, участника скандального «Цабернского дела» 1913 г.²⁷; радуется землякам из восточной Пруссии

²⁷ Мемуарист удивлен, что встретил полковника Адольфа фон Рейтера на фронте, не пониженного в звании, не переведенного на другое место службы в другой полк и не подавшего в отставку из-за общественного давления и осуждения. После оскорбления младшим лейтенантом Фостнером жителей оккупированного немцами Северна последовали злоупотребления военной властью и грубые силовые подавления немецкой армией французских протестующих. Все это нанесло огромный урон репутации Германии в мире. Более того, против военного произвола и агрессии начали протестовать и сами немцы. Для сглаживания инцидента было открыто судебное разбирательство в Страсбурге, с 5 по 10 января над полковником фон Рейтером и младшим лейтенантом Шадтом, отдавшим солдатам приказ стрелять по безоружным протестующим французам, шел процесс в военном суде (по обвинению в незаконном присвоении полномочий

и иронизирует над померанцами и кельнцами. Любопытны стереотипы немцев о самих себе²⁸: восточные пруссаки с характерной полуазиатской внешностью (необычной для жителей Германии), считались хозяйственными, прямолинейными и с жестким характером (рассказчик считал, что и сам ярко наделен этими чертами), померанцы и вестфальцы — настоящими «немецкими Михелями»²⁹: жадными, прямодушными и хитрыми крестьянами, а кельнцы — безалаберными, но самыми веселыми из немцев.

Мемуарист упоминает множество песен, считающихся или патриотическими гимнами («Песня немцев» («Deutsches Lied»)), или песнями времен Первой мировой («Muss i denn, muss i denn zum Städtele hinaus», «Прощание рыцаря» («Ritters Abschied»), «Был у меня один товарищ»). Подчас комментарий важен не только как обычное пояснение, но и разъяснение идеолого-политически рискованных шуток рассказчика: например, когда он сообщает, что на концерте для раненых один подвыпивший артист пел на манер гимна «Deutsches Lied» популярную лубочную песенку «O Mädchen, bleibe mein, in Stolzenfels am Rhein», рассказывающую гренадере, гибнущем на войне и просящем передать любимой девушке, что он был ей верен до конца.

Часть комментариев, связанная с немецкими военными полигонами (например, пункты сбора батальонов Дебериц и Дюроц, которые Вегенер, отправляясь на фронт, путает и затем долго ищет свою часть) пришлось снабдить не только информацией о местоположении этих мест, но и о их дальнейшей судьбе. Так, Дебериц как военный полигон просуществовал до времен ГДР, а с 2004 г. превратился в огороженный природный заповедник, гражданской полиции). Обвиняемые были оправданы, а пресса всех стран негодовала. Немецкие газеты умалчивали о подробностях разбирательства.

²⁸ Важно и то, что Германия объединилась при Бисмарке, поэтому немцы начала XX в. ощущали себя хоть и единым народом, но крайне пестрым.

²⁹ Немецкий Михель — национальная персонификация Германии. Собирает в себе иронические представления о стереотипном немце: простодушном, глупом, жадном, ограниченном. Обычно изображается остроносым человеком в колпаке с кисточкой (Zipfelmütze) — традиционном для сельского германоязычного населения Австрии и Германии головном уборе.

Алина Соломонова (Санкт-Петербург)

.....

а Дюроц в 1915—1921 гг. был лагерем для французских пленных солдат. Что касается казармы, примыкавшей к Темпельгофскому полю, то они были не только самым большим местом сбора призывников из Берлина, но и местом проведения первых показательных полетов техники (цепелинов и самолетов). Именно из-за этого на поле был впоследствии сооружен знаменитый аэропорт Темпельхоф, а после закрытия аэродрома в 2008 г. территория стала самым большим парком Берлина.

3) Другие реалии касаются культурной и спортивной моды. Увлечение рассказчика — гребля, оказывается не только эффектным начальным эпизодом дневника, где Вегенер в августе 1914 г. сплавляется в каное со своей подругой по Дунаю, мечтая доплыть до Черного моря, но и одновременно показателем высокого финансового положения рассказчика и его интереса самым модным спортивным веянием (парусный и гребной спорт достиг пика популярности в 1920—1930-е гг.), а также указанием на то, что проплывая по венгерским городам, охваченным воинственными призывами к войне, немец Вегенер был в постоянной опасности и узнавал о страшных политических решениях, даже не читая газет. Когда Вегенер был арестован венгерскими властями как шпион, он возмутился, что известнейшая иллюстрированная газета «*Berliner Illustrierte Zeitung*», огромными тиражами распространявшаяся по всей Европе, не могла служить средством установления личности:

Я попросил о разговоре с председателем гребного клуба, потому что он в моей ситуации мог бы разобраться лучше всего. <...> Я обрисовал ситуацию и показал удостоверение личности, — кто же думал в те времена о паспорте. Он видел «Пауля Вегенера» в роли Олоферна в Театре комедии в Будапеште, но был не в состоянии опознать меня.<...> Тут мне на помощь пришел случай. Во время отправления в Вену я был совершенно изумлен, увидев на титульном листе иллюстрированной газеты свою голову в роли Макбета, которого я играл в дюссельдорфских праздничных постановках Гете и взял себе один номер. Теперь я мог преподнести это моему прокурору-гребцу-президенту (по службе он работал прокурором). Сначала он был недоволен, увидев длинные волосы, а черты лица – скулы и расположение глаз — не узнал [Wegener 1933: 9].

Немецкий интеллигент в окопах Первой мировой

4) Немалая часть реалий связана с главными увлечениями Вегенера — кулинарией, выпивкой и искусством. Будучи в разных населенных пунктах Фландрии, Вегенер упоминает не только увиденные архитектурные шедевры и произведения фламандских живописцев, но и многочисленные вина и блюда, характерные для этого региона (многие из которых он не просто вспоминает, а пробует), а пробираясь по развалинам городов, мечтает найти интересующие его произведения средневекового искусства и печалится, что ему попадают лишь неинтересные барочные шедевры. Порой бывают небольшие фактические неточности, требующие комментария, например, рассказчик путает ратушу города Брюгге и башню-беффруа Белфорт.

5) Эстетические вкусы рассказчика часто смешаны с авторефлексией Вегенера-актера, осмысляющего свое прошлое (попав на фронт, рассказчик воспринимал театральную жизнь как что-то далекое и минувшее): он вспоминает театры³⁰, свои самые яркие роли (Олоферна в «Юдифи» Фридриха Хеббеля, гетевского Мефистофеля, шекспировских Ричарда III, Яго и Отелло, шиллеровского Франца Мора), он внимателен к интеллектуально-культурной развитости офицеров и к тому, какие театры они посещали в мирное время (узнавая о театрах, Вегенер характеризует каждого офицера) и знают ли они его, одного из знаменитых артистов Берлина. Любопытна и дружба рассказчика с добровольцами, малоизвестными актерами провинциальных театров, которых он оценивает профессионально и лично. Мемуарист рефлексиирует, как он реагировал и на свою известность, и на то, что некоторые сослуживцы совершенно не знали о его актерской карьере. С иронией и гордостью он сообщает о своей популярности среди рядовых:

24 октября <...> Фельдфебель и ефрейтор, с которыми я лежу в со-
обща вырытом окопе и которые заботятся обо мне как о немного непрактич-
ном человеке, предпринимают разбойничий набег, с которого возвращаются

³⁰ Фольксбюне, Немецкий театр и основанный Вегенером с группой друзей-актеров Немецкий художественный театр (Deutsches Kunsttheater), закрывшийся из-за Первой мировой и оставшийся неизвестным.

Алина Соломонова (Санкт-Петербург)

.....

увешанные добычей <...> я получаю в качестве «*pièce de résistance*»³¹ женскую сорочку, величественное имущество жены бургомистра. Настроение приподнятое и еще улучшается, когда другой доброволец посылает «знаменитому Паулю Вегенеру в качестве похвалы за его Мефисто» бутылку шнапса из реквизированных запасов [Wegener 1933: 132].

При чтении пьесы «Агнес Бернауэр» Ф. Хеббеля и после краткой встречи на фронте с галеристом и издателем Паулем Кассирером³², знакомству с которым Вегенер благодарен жене Кассирера, актрисе Тилле Дюрье, с которой он многие годы играл в различных спектаклях³³, у рассказчика развивается депрессия и сильная тоска по мирному быту, культурной жизни Берлина и по театру, причем это тяжелое чувство может развеять только алкоголь или веселая застольная беседа с сослуживцами. Характерно, что после возвращения Вегенера на гражданскую службу и возобновления работы в театре и кино мемуарист одновременно счастлив тому, что жизнь вошла в прежнее русло, и удивлен, что его нервы, сильно расшатанные после войны, все-таки позволили ему справляться и с исполнением главных ролей в театре, и с постановкой своего первого самостоятельного фильма — «Голем» (1915)³⁴.

б) Нередко Вегенер умалчивает о некоторых событиях и скрывает имена. Так он именуется свою возлюбленную (а впоследствии третью жену) чешскую актрису и танцовщицу Лидию Салмонову «моей подругой»³⁵. Также в дневнике неоднократно

³¹ *pièce de résistance* — (фр.) главное блюдо.

³² Любопытно, что о военной службе Кассирера известно относительно немного, хотя война довела Кассирера до нервного срыва и заставила бежать в Швейцарию.

³³ Интересна для комментария предыстория знакомства и дружбы Вегенера со своими знакомыми.

³⁴ Фильм не сохранился, однако уцелевший сценарий дает возможность сообщить в комментарии о сюжете фильма.

³⁵ Установить, кого имеет в виду рассказчик, легко: в тексте упоминаются ее письма на чешском. Скрытие ее имени возможно было связано с тем, что пара поженилась только в 1916 г., а возможно и с тем, что к моменту публикации дневника брак давно распался.

упоминаются «милые и любимые письма», которые часто получает на фронте рассказчик. Однако адресант их неизвестен (возможно, что это была или Салмонова, или тогдашняя жена, известная оперная певица Энни Хиндерманн, или они обе). Вегенер не сообщает о творческой размолвке с Максом Рейнхардтом из-за отказа Вегенера играть в классических пьесах³⁶ и кризис семейной жизни с Хиндерманн из-за постоянных мимолетных увлечений Вегенера. О глубоком творческом и личном любовно-семейном кризисе Вегенера можно узнать косвенно, например, из мемуаров Хиндерманн [Hindermann 1950], единственной из пяти жен Вегенера, оставивших мемуары о своем муже. Напротив, об Августе, их сыне с Хиндерманн, о двоюродных братьях Альфреде Лотаре Вегенере и Курте, знаменитых геофизиках и спортсменах, многочисленных друзьях (Пауле Кассирере, Тилле Дюрье, Феликсе Холлэндере) и несимпатичных ему людям рассказчик говорит подробно. Презираемый рассказчиком мусорщик и мародер Ретцлов упоминается как пример крайнего морального падения человека; также сообщено, где он жил и где работал в мирное время.

Так, реальный комментарий помогает не только прояснить то, что по разным причинам рассказчик хотел умолчать, но и ярко высвечивает как локальные по времени и месту культурные реалии, так и малоизвестные, но весьма любопытные и важные для понимания текста исторические факты.

Помимо этого реальный комментарий демонстрирует, что появившийся в 1933 г. антивоенный «Фламандский дневник» чудом не стал книгой, официально внесенной в списки запрещенной и уничтожаемой нацистами литературы.

ПРИЛОЖЕНИЕ

³⁶ Комментарий этого эпизода важен потому, что без информации неясна радость рассказчика, получившего от Рейнхардта письмо-приглашение в «Фольксбюне». Письмо означало примирение актера с режиссером (несмотря на судебную тяжбу между ними в 1913—1914 гг.).



Рис. 1

Пауль Вегенер (слева) и сослуживцы. Фландрия, 09.01.1915. Собрание Кая Мёллера. В архиве сохранились два фронтовых фото Вегенера. Любопытно, что хотя мемуарист подробно рассказывает о мелких происшествиях, бережно относится к датам, некоторые моменты он не упоминает в дневнике: например, фотографирование или ранение ноги, которое видно на фото.



Рис. 2

Тридцатый номер Berliner Illustrierte Zeitung 1914 г., на обложке которого было фото Вегенера (в роли Макбета) и Марии Файн (леди Макбет) на постановке шекспировского «Макбета» в дюссельдорфских праздничных театральных постановках, посвященных Гёте. Вегенер, отказавшись играть классические пьесы и вступив в судебную тяжбу с Максом Рейнхардтом, перешел в небольшой театр в берлинском пригороде Мейнхардт-Бернау, где успешно играл в классических пьесах Макбета и Ричарда III. Именно этот номер упоминал мемуарист, рассказывая о своем аресте как шпиона и установлении личности по фото с обложки журнала (из-за отсутствия у него паспорта и из-за абсурдных венгерских законов, считающих почтовое удостоверение недостаточным для установления личности).

Алина Соломонова (Санкт-Петербург)

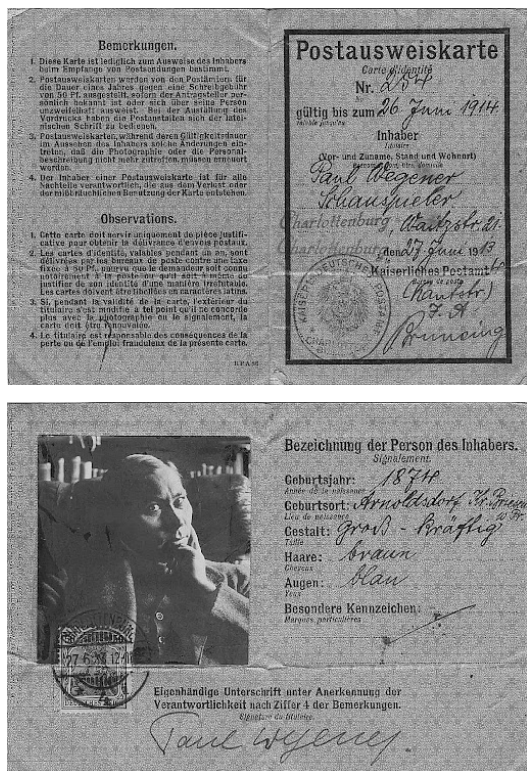


Рис. 3

Почтовое удостоверение (Postausweis, Postausweiskarte) — документ, удостоверяющий личность для получения почты. Действовал во всех почтовых отделениях. Выдавался почтовым отделением и содержал фотографию владельца удостоверения, место рождения и место жительства, профессию, описание внешности и личную подпись. Почтовое удостоверение было введено в Германии 1 июня 1904 г. и было документом, заменяющим удостоверение личности. В ФРГ новые удостоверения уже не выдавались. В архиве сохранилось почтовое удостоверение Вегенера 1910-х гг., то самое, о котором он пишет в мемуарах: https://www.filmportal.de/sites/default/files/p000329_slg_wegener_persDok01.pdf (дата обращения: 08.07.2020).

Немецкий интеллигент в окопах Первой мировой

Перевод:

Обложка: Почтовое удостоверение № 254 действительно до 26 июня 1914 г. Владелец (Имя, фамилия, профессия и место жительства): Пауль Вегенер, актер. Шарлоттенбург, Вайцштрассе 21, 27 июня 1913. Королевская почтовая служба.

Разворот: Описание личности владельца. Год рождения: 1874. Место рождения: Арнольдсдорф, Восточная Пруссия, королевство Пруссия. Телосложение: рост высокий, телосложение крепкое. Волосы: коричневые. Глаза: голубые. Особые приметы: — Подпись.

СОКРАЩЕНИЯ

Hindermann 1950 — *Hindermann Ä.* Lied eines Lebens. Wegstrecken mit Paul Wegener. Minden, Westfalen, 1950.

Schmiedel 2014 — Schmiedel D., Hg., „Ich bin naß, müde, verfroren und hungrig.“: Mit dem Schauspieler und Regisseur Paul Wegener 1914 in Flandern. Verl. Veit Scherzer, 2014.

Schönemann 2003 — *Schönemann H.* Paul Wegener. Frühe Modeme im Film. Stuttgart, London, 2003.

Wegener 1933 — *Wegener Paul.* Flandrisches Tagebuch 1914. Rowohlt, 1933.

Wegener 1954 — *Wegener Paul.* Mein Werdegang // Möller K., Hg., Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Berlin, 1954. S. 13—37.

Сведения об авторе: Соломонова Алина Алексеевна; преподаватель ВКА им. Можайского; Санкт-Петербург; e-mail: filol1992@gmail.com.

About the author: Solomonova Alina Alexeevna, lecturer of A.F. Mozhaysky Military-Space Academy; Saint Petersburg; e-mail: filol1992@gmail.com.

Валентина Брылова (Москва)

Между экспрессионизмом и соцреализмом: интеграция И. Бехера в советскую литературную среду

Valentina Brylova (Moscow)

Between Expressionism and Socialist Realism: the integration of J. Becher into Soviet Literary Sphere

Резюме. Работа посвящена творческому пути Иоганнеса Бехера, трансформации его эстетических установок. Бехер стал известным представителем немецкого экспрессионизма, но вступление в Коммунистическую партию Германии, а позже эмиграция в СССР повлияли на переход от довоенных экспрессионистических опытов к обретению позиции значимой фигуры пролетарской литературы. Интеграция Бехера в советскую действительность проходила в несколько этапов. Ключевыми сюжетами этой части его литературной биографии можно назвать, во-первых, публикации переводов его стихотворений в советской периодике с 1921 г., во-вторых, непосредственно эмиграцию в СССР в 1935 г. Постепенное включение в советский литературный процесс означало отказ от самоидентификации «поэт-экспрессионист». На примерах публикаций в журнале «Интернациональная литература», в данной ситуации олицетворяющем официальную линию советской литературы, мы наблюдаем, как в критических статьях утверждается отказ Бехера от поэтики экспрессионизма, и увидим проникновение соцреалистических тенденций. Эмиграция же стала своеобразным «перерождением» писателя. С этого момента стихи Бехера публикуются в оригинале, поэт находит свою роль в новой культурной среде, связав творческую деятельность с изданиями «Интернациональная литература», став редактором немецкой версии журнала, и «Das Wort», где регулярно печатался.

Интеграция И. Бехера в советскую литературную среду

Ключевые слова: И. Бехер, немецкий экспрессионизм, немецкая эмиграция в СССР, «Интернациональная литература», «Das Wort», МОПИ.

Abstract. This paper discusses the creative path of Johannes Becher and the transformation of his aesthetic attitudes. Becher became a famous representative of German expressionism, but his joining the German Communist Party and later his emigration to the USSR influenced the transition from his pre-war expressionist experiences to gaining a position as a significant figure in proletarian literature. Becher's integration into Soviet reality underwent several stages. The key stages in this period of his literary career are, first, the publication of his translated poems in Soviet periodicals from 1921, and second, his own emigration to the Soviet Union in 1935. His gradual integration into the Soviet literary process meant his rejection of the "expressionist poet" identity. Using the examples of publications in the magazine "International literature", which in this context embodies the official policies of Soviet literature, we observe Becher's critical articles affirming his rejection of expressionist poetics, as well as the gradual adoption of socialist realist tendencies. Emigration, however, served as a kind of "rebirth" for the writer. From then on, Becher's poems were published in the original, and the poet found a role in the new cultural environment, associating his creative activity with *the Internaciona'l'naya literatura* ("International literature") magazine, becoming the editor of the German version of the magazine, and "Das Wort", where he was regularly published.

Key words. Becher, German expressionism, German emigration in the USSR, "International Literature", "Das Wort", MORP.

Иоганнес Роберт Бехер (1891—1858) — писатель с интернациональной биографией, обладающий множеством регалий: выдающийся представитель немецкого экспрессионизма, поэт-эмигрант, пребывавший в СССР в 1933—1945 гг., редактор немецкого издания журнала «Интернациональная литература». После Второй

Мировой войны он становится министром культуры ГДР и теоретиком соцреализма. В статье мы рассмотрим творческий путь Бехера — процесс его преобразования из немецкого экспрессиониста, яркого представителя одной из школ европейского модернизма, в советского поэта, адепта соцреалистического метода и фигуру, олицетворяющую антифашистскую Германию в СССР.

Наследие Бехера, как правило, изучается с двух позиций: либо рассматриваются его ранние стихи в контексте немецкого экспрессионизма (наряду с Г. Геймом, А. Лихтенштейном, Ф. Верфелем и другими представителями течения), либо изучаются его зрелые произведения периода антифашистского активизма и соцреализма. Синтез этих двух позиций наблюдается в биографических исследованиях [см.: Behrens 2003].

Наша главная задача — осветить постепенную интеграцию немецкого поэта в советскую литературную среду. Именно эмиграцию Бехера в СССР можно смело назвать переломным моментом в истории его творческой эволюции, что означало окончательную смену поэтического регистра. Основным материалом послужат публикации в журналах, где печатались представители эмиграции — «Интернациональная литература» и «Das Wort».

Бехер — экспрессионист

Изучение творчества Бехера следует за принципами рецепции его произведений. Впервые его стихи попадают в СССР в 1920-е гг. вместе со стихотворениями других немецких экспрессионистов, и рецепция этого периода детально изучена [см.: Belentschikow 1994].

В период становления советской культурной политики на волне развития интернациональной повестки и культурного обмена периодика знакомит советского читателя с «новыми немцами» (так называл экспрессионистов Пастернак в письме сестре от 6 февраля 1926 г.). Под развитием интернациональной повестки мы понимаем следующее: опираясь на концепцию кризиса агитпропа, предложенную Брандерегером, [см.: Бранденбергер 2017] советскую культурную политику можно рассматривать как движение от убеждения и просвещения под эгидой единства мирового пролетариата к сталинскому военному патриотизму и национализму. Обзорение иностранных произведений и новых литературных течений

Интеграция И. Бехера в советскую литературную среду

в 1920-е гг. удовлетворяет просветительскому запросу с одной стороны и отражает пока еще ослабленный характер цензуры и контроля литературы с другой стороны.

В этот период появлялись обзорные и критические статьи об экспрессионизме. При этом «немецкий экспрессионизм» по отношению к лирике — термин ретроспективный, и, хотя молодых немецких поэтов ассоциировали с экспрессионизмом в целом, зачастую их напрямую так не называли. Экспрессионизму как явлению (включающему многие сферы искусства, и новую немецкую лирику в том числе) пытались найти аналог в русской культуре, сравнивая его, например, с футуризмом [см.: Якобсон 1920; Тынянов 1923]. Переводились отдельные стихотворения Бехера, которые публиковались в разных периодических изданиях (например, «Красная новь», «Современный запад») [см.: Belentschikow 1994], а также в антологиях вместе с другими современными немецкими поэтами. Стоит выделить две антологии — «Чужую лиру» 1923 г. и «Молодую Германию» 1926 г. Для «Чужой лиры» переводчиком стал В. Нейштадт, для «Молодой Германии» — В. Я. Брюсов, С. М. Городецкий, М. А. Зенкевич, Ф. К. Сологуб, О. Э. Мандельштам и Б. Л. Пастернак [см. Молодая Германия 1926]. Но именно В. Нейштадт перевел больше всего стихотворений Бехера [см. Нейштадт 1923]. Таким образом, в начале 1920-х гг. советская публика узнала об экспрессионизме, имя Бехера зазвучало в контексте новой немецкой поэзии, многие его стихи были переведены на русский язык и попали в периодику и антологии.

Исследователи немецкого экспрессионизма при этом отмечают, что к началу 1920-х гг. течение уже уходит в историю, его представители примыкают к пролетарским или национал-социалистическим организациям [Пестова 2004: 20]. Реакция в СССР на новую немецкую поэзию несколько запоздала: Бехер уже в 1917 г. вступает в «Союз Спартака», который позднее станет Коммунистической партией Германии. Но тем не менее политическая ангажированность Бехера на начало 1920-х гг. не играет роли — он был воспринят в числе представителей немецкого экспрессионизма. Тем временем процесс становления политическим активистом

Валентина Брылова (Москва)

.....

означал для поэта начало трансформации его эстетических принципов: ведь если в стихотворениях 1920-х гг. сохраняются приемы авангардной поэзии, то ближе к 1930-м гг. Бехер тяготеет к более классической поэтической форме, а тематика его текстов отражает просталинские и антифашистские убеждения.

Бехер — активист и соцреалист

Именно политическая ангажированность позволила Бехеру остаться единственным не забытым представителем немецкого экспрессионизма для советской литературы: если изначально число переводимых немецких поэтов было около 40, то к началу 1930-х гг. печатались только переводы Бехера, Э. Толлера и О. Канеля, и Бехер был исключительно популярен [Belentschikow 1994: 26].

Популярность Бехера во многом обеспечило основание Международного объединения революционных писателей (МОРП) в 1925 г., изначально именовавшегося Международным бюро революционной литературы (МРБЛ). Это послужило первым шагом к созданию платформы межкультурного трансфера революционной литературы. По решению первой конференции МРБЛ в 1928 г. было основано издание «Вестник иностранной литературы», где печатались произведения революционных писателей мира, переименованное в 1931 г. в «Литературу мировой революции», а в 1933 г. — в «Интернациональную литературу» [Ostrovskaya, Zemskova 2019: 353].

Бехер был важной фигурой с момента основания журнала, был олицетворением антифашистского движения Германии на страницах издания. В первых выпусках «Вестник иностранной литературы» знакомил читателей с писателями разных стран, в их числе был Бехер. Он был известен как политический активист: публиковались материалы, посвященные процессу над писателями-коммунистами в Германии (см. заметку «К процессу Бехера», с требованием прекратить преследование писателей-коммунистов в Германии в первом выпуске журнала) [Вестник иностранной литературы 1928: 153—158]. И одновременно имел прочную литера-

Интеграция И. Бехера в советскую литературную среду

турную репутацию. В том же первом выпуске напечатана поэма «Москва в октябре 1927» и портрет поэта, его стихотворения появлялись на страницах журнала на всем протяжении существования издания [см.: Вестник иностранной литературы 1928]. Сначала они печатались в переводах на русский, затем, когда в 1931 г. журнал стал выходить на 4 языках (немецком, английском, французском и русском, а чуть позже и на испанском), объединяя литературу стран коммунистического лагеря, стихи Бехера выходили уже в оригинале и переводились на другие европейские языки. Ответственным редактором немецкой версии стал сам Бехер.

Литература периода МОРПа находилась на этапе формирования эстетических принципов, которые бы удовлетворяли идеологическим запросам. Дискуссия о том, какой должна быть «мировая пролетарская литература», отразилась в журнале. В № 11—12 за 1931 г. выходит эссе Бехера о формировании программы революционной литературы и перспективах развития секций МОРПа под названием «Наш поворот»; к этому эссе прилагается редакционная статья, отвечающая на размышление поэта. [Литература мировой революции 1931: 118—129]. Бехер говорит о необходимости развития массовой литературы:

В настоящее время мы не в состоянии хотя бы сколько-нибудь удовлетворить потребности читательских масс. Мы недостаточно изобретательны в применении новых малых форм (листочков с коротенькими рассказами, стихотворных листочков и т. п.) [Литература мировой революции 1931: 120].

И хотя Бехер говорит в первую очередь о развитии и кризисе немецкоязычной массовой литературы, установка на поиск литературного языка, «понятного массам», была одной из основополагающих программы, формулируемой во время Международной конференции революционных писателей, прошедшей в Харькове в 1930 г. На страницах журнала также появляются критические обзоры творчества Бехера, которые одновременно с оценкой определяют соответствующий пролетарской литературе метод поэтического изображения.

Критические статьи о творчестве Бехера, которые публиковались в журнале, важны с точек зрения рецепции его творчества и включения его в советский литературный процесс. Бехер заработал славу поэта-экспрессиониста, поэтому вступление в ряды революционных писателей должно было определенным образом комментироваться, как и появление любых других фигур на страницах журнала. Для литературы тех лет важно разделение на «своих» и «чужих», и оно проходило по наднациональному принципу. Ведь главная задача журнала — объединить мировую литературу под эгидой общей идеи, и поэтому так важно особенно для первых выпусков журнала соперничество репрессированным писателям и противникам капитализма со всего мира, потому что объединение необходимо в мире революционной борьбы. Единство — предельно важная идеологема для политической мысли и культуры середины 1920-х гг., теперь граница «между своими» и «чужими» лежит в области идеи, и место рождения, национальность или языковой барьер не должны быть препятствиями. Тем не менее нужны усилия для того, чтобы «чужое» стало «своим», поэтому так важна мифологизация каждой фигуры, причисленной к литературе мировой революции: необходимо не только опубликовать тексты, но и писать об их авторах.

Так, в первом выпуске за 1929 г. появляется одна из самых объемных статей, посвященных Бехеру-писателю — «Творчество Бехера» И. Анисимова) [Вестник иностранной литературы 1929: 184—195]. Статья носит во многом разоблачающий характер, критик ставит перед собой задачу осмыслить творчество поэта, сыскавшего славу еще до присоединения к революционному движению. Анисимов делает попытку последовательно очертить творческий путь Бехера, анализирует сборники 1916—1928 гг. При этом все сборники до 1925 г. («An Alle!», «Verfall und Triumph», «An Europa» и другие) критикуются. Несмотря на то что Анисимов обращает внимание и на формальные, и на содержательные стороны, недостатки в идейном плане не дают положительно оценить поэзию Бехера, хотя отмечены художественные достоинства. Так, все послылы, наполненные антивоенным пафосом, все воззвания

Интеграция И. Бехера в советскую литературную среду

к борьбе кажутся критику неубедительными («шумными», «истеричными», «сентиментальными») [Вестник иностранной литературы 1929: 185]. Анисимов отталкивается от «двойственности» Бехера, «мещанского прошлого» (как биографического, так и изображенного в поэзии), которое не дает ему быть истинным пролетарским поэтом — как по классу, так и по содержанию произведений [Вестник иностранной литературы 1929: 185].

Из ранней лирики признание получают исключительно урбанистические зарисовки («город нашел своего художника»), и не только из-за художественных особенностей: изображение города-чудовища допустимо, так как в этом видится правдивый, уничижительный портрет капитализма [Вестник иностранной литературы 1929: 194]. В последних разделах статьи критик отмечает окончательный разрыв Бехера с прошлым, который глубоко ценит: этим переломным моментом он называет обращение к агитации и к прозе (имеется в виду антивоенный роман «Люизит»). Достижением же Бехера как поэта критик называет сборник «Голодный город» 1927 г., который сочетает в себе и урбанистические зарисовки, и приемы плаката. Критик пророчит Бехеру большое будущее, финал статьи звучит следующим образом: «Есть будущее. Ответственный, трудный, но радостный путь пролетарского художника» [Вестник иностранной литературы 1929: 195].

Здесь мы видим отрицание художественных приемов экспрессионизма (за редким исключением). И если даже тематически раннее стихотворение вписывается в контекст революционной поэзии, оно все равно не принимается, так как «схематическая и символическая» форма не удовлетворяют главным задачам пролетарской поэзии, по мнению Анисимова, — агитации и искреннему отражению действительности [Вестник иностранной литературы 1929: 194].

В 1931 г. в выпуске № 10 выходит статья Я. Матейки «От поражения к победе» (обыгрывается название первой книги Бехера «Verfall und Triumph») [Литература мировой революции 1931: 104—109]. Прошлое Бехера поддается меньшему осуждению,

хотя он и назван «истинным сыном своего класса, с ярко выраженной неврастенией и индивидуализмом» [Литература мировой революции 1931: 104]. Но при этом «туманный» период его первых стихотворений не обозначен неудачным, Матейка отмечает большое поэтическое дарование, хотя указывает на несостоятельность и необидительность протеста. [Литература мировой революции 1931: 105]. Критик пытается формализовать творческий путь Бехера, разделяя его на три этапа: «хаос противоречий», «кристаллизация новых элементов», связанная с войной и присоединением к союзу «Спартак» и «гармония формы и содержания». Сам заголовок статьи уже демонстрирует преодоление и своего рода «прощение» прежних методов, так как название прежде порицавшегося сборника превращается в ознаменование победы пролетарского поэта. Главный посыл заметки состоит в том, что «отказ от своего класса и органическое сращение с рабочим классом трудны, но во всяком случае возможны» [Литература мировой революции 1931: 106]. Заключительные главы статьи посвящены поэме «Великий план», которая названа «победой не только Бехера, но и всего пролетариата». Заключительные слова статей Анисимова и Матейки схожи, но если Анисимов пророчит «будущее пролетарского художника», то Матейка уже констатирует успех Бехера:

Мы ограничились начертанием основных линий развития этого крупного пролетарского поэта. Им пройден тяжелый путь. Впереди широкая не менее трудная дорога к еще большим достижениям, к новым, большим победам [...] к завершению исторических задач рабочего класса [Литература мировой революции 1931: 109].

Мы наблюдаем формирование мифа о Бехере, который повлиял на рецепцию его творчества в СССР в целом. Его портрет на страницах «Интернациональной литературы» развивался от «мещанина-неврастеника» к «крупному пролетарскому поэту».

Вступительные статьи к советским собраниям сочинений, воспоминания и статьи о нем — везде описание Бехера как поэта сводятся к изображению борца-активиста. Этот миф окончательно сформировался в момент эмиграции Бехера в СССР

Интеграция И. Бехера в советскую литературную среду

в 1933 г.: приход Гитлера к власти означал образование так называемой антифашистской диаспоры. Многие интеллектуалы эмигрировали во Францию, Англию, Турцию, США и другие страны мира. Москва стала важным центром для немецких интеллектуалов, связанных с коммунистической партией. Советский Союз финансово поддерживал немецких эмигрантов, обеспечивал возможность публикации текстов: например, в газете «Deutsche Zentral-Zeitung» и журналах, выходивших на немецком специально для этой публики. Именно тогда Бехер становится редактором «Интернациональной литературы» на немецком языке, что укрепило его позиции в советской литературной среде [см.: Кларк 2014]. В воспоминаниях С. М. Третьякова «Люди одного костра», представляющих собой литературные портреты писателей-эмигрантов, «товарищ Бехер» описан гипертрофированно сильным человеком («Вот этот — литой. Из чугуна»), «отщепившимся от буржуазного массива», проделавшим путь «к работе газетчика-лозунгяря», «от наглого барича к человеку, идущему в строю пролетарского наступления, цель которого одна, и она неизбежна» [Третьяков 1936: 117].

В статье из № 5 за 1938 г. [Интернациональная литература 1938: 208—211] Г. Лукач — ведущий марксистский теоретик, эмигрировавший в СССР, как и другие интеллектуалы — рассматривает новый поэтический сборник Бехера. Лукач описывает поэзию Бехера иначе: процесс принятия писателя в ряды советской пролетарской литературы уже давно свершился. Во-первых, Бехер уже живет в СССР, во-вторых, является редактором немецкой версии журнала. Прошлое поэта уже не осмысливается и не ставится в упрек, теперь с первых строк Бехер описывается героем, постоянно работающим над собой писателем. Подчеркиваются только достоинства его новых книг, искренность, патриотизм (в предыдущих выпусках журнала за этот год напечатаны сонеты, посвященные тоске по родине). С другой стороны, показательна и смена эстетических ориентиров: «плакатность», настроенность на агитацию уступают место искренности и реалистичности, хвалятся многомерные образы героев его поэм, лишённые при этом противоречий:

Валентина Брылова (Москва)

Во многих своих новых стихах Бехеру действительно удалось создать большие пластические, трехмерные образы современных и исторических героев, у него издавна было тяготение к стихотворным циклам. Теперь он использует такие циклы, чтобы воссоздать разнообразные и лирически прочувствованные человеческие судьбы — таковы образы неизвестного солдата, потерянного друга, Лютера [Интернациональная литература 1938: 211].

Новые стихи Бехера отражают определенный этап развития соцреалистического метода — «идеологический постулат народности», по выражению Гюнтера [Гюнтер 2000: 285]. Лукач отмечает, что новый выработанный поэтический язык (вероятнее всего, имеется в виду чистота и простота языка) позволяет Бехеру наиболее полно отражать реальность, «воспевать классовую борьбу в глубоком национальном и международном смысле», добиваться исторической достоверности [Интернациональная литература 1938: 210]. И творчество Бехера вписывается в соцреалистическое искусство своего времени: критик находит в новом поэтическом сборнике и «народных» героев, и гармонию языка и содержания, и патриотизм, и достоверно изображенный исторический план, который одновременно злободневен (образцом такого произведения Лукач считает поэму «Лютер», где реформация становится зеркалом революции).

Три указанные статьи сосредоточены вокруг идентичных ситуаций: критики должны прокомментировать творчество немецкого поэта, последние стихотворения которого полностью соответствуют формирующимся представлениям о литературе. Но в случае публикаций конца 1920-х — начала 1930-х гг. достоинства поэзии необходимо доказывать, объяснять, почему этот поэт может стать частью пролетарской литературы. Эта тема возникает и в автобиографических зарисовках Бехера, таких как «Смокинг и что за ним следовало» [Вестник иностранной литературы 1928: 95—97]: разрыв с прошлым акцентируется, смокинг олицетворяет театрализованность мира, в котором раньше приходилось существовать поэту, снятие костюма в этом эссе символизирует то же самое, что критики «Интернациональной литературы» называли «отказом от своего класса». В конце 1930-х гг.

Интеграция И. Бехера в советскую литературную среду

Бехер окончательно становится «своим», его поэзия обзревается, но не критикуется.

Вторым изданием, где печатались представители немецкой эмиграции, был журнал «Das Wort», издававшийся с 1936 по 1939 г. (редакция: В. Бредель, Л. Фейхвангер, Б. Брехт, эти же писатели — важные герои страниц немецкого издания «Интернациональной литературы»). Стихи Бехера печатались там неоднократно, но стоит отметить принципиальную разницу между идеологически установленными «Интернациональной литературы» и этим изданием. Если культурный трансфер и объединение всех революционных писателей мира были главными и изначальными целями «Интернациональной литературы», то «Das Wort» был площадкой, объединявшей немецких писателей, которым пришлось покинуть родину. Он не был вне идеологического поля, но занимал в нем иное положение: магистральной идеей было противостояние гитлеровской Германии, объединение интеллектуалов немецкой эмиграции. Антифашистская направленность встраивалась в идеологический дискурс. С другой стороны, важным тематическим блоком публикаций в «Das Wort» была классическая немецкая литература: например, в первых номерах публиковались басни Лессинга, произведения Бюргера. Светское издание немецких эмигрантов не было уникальным, во вступительном слове редакторы отмечают, что ориентируются на другие эмигрантские издания («Neuen deutscher Blätter» в Праге, «Die Sammlung» в Амстердаме). Политика журнала — противостояние уничтожению культуры, происходящему в гитлеровской Германии. [см.: Das Wort 1936].

Редакции немецкоязычных журналов составляли единое сообщество: интеллектуалы обменивались идеями, предлагали авторов. И несмотря на очевидные различия в редакторской политике «Das Wort» и «Интернациональной литературы», все же прослеживаются некоторые общие идеологические тенденции. Сам факт публикации множества произведений на родном для немецких эмигрантов языке означает импульс сохранения «национального», и это ярко демонстрируют не только обращение

к немецкой классике, но и современные тексты, в которых, как правило, затрагивается тема потери родины. Сам концепт родного языка становится предельно важным в сознании представителей диаспоры: например, Бехер несмотря на 12-летнее пребывание в СССР не говорил на русском языке. С одной стороны, это неудивительно, с учетом огромного количества книг, выходящих на немецком. Даже мероприятия для эмигрантов вплоть до театральных постановок проводились на родном для них языке. С другой — сам Бехер объяснял это тем, что не хочет, чтобы русский язык влиял на него как на писателя [см. Кларк 2014: 82]. Язык был объединяющим фактором для «изгнанников», подчеркивающим их идентичность. И одновременно с этим он означал принадлежность к мировой культуре, объединенной идеологией: и немецкий язык здесь становится маркером «единства пролетариата» вопреки всем возможным различиям.

Обращение к классической литературе — важная идея не только для эмигрантской среды, для представителей которой остро стоял вопрос немецкой идентичности, но и для советского литературного процесса 1930-х гг. Советская культурная политика находилась на этапе апроприации достижений мировой культуры, а внимание к мировой литературе (которое реализовывалось, например, путем роста количества переводов классики) должно было превознести советскую культуру, преодолеть исключительно национальную составляющую. [Кларк 2018: 204]. На Первом всесоюзном съезде советских писателей 1934 г. высказывались мысли о цели советской литературы — «создавать искусство, которое воспитывало бы строителей социализма <...> и превращало их в подлинных наследников всей мировой культуры» [Кларк 2018: 204]. Поэтому обращение к немецкой классике, даже в лице представителей обособленного сообщества, было частью программы сотворения советской культуры, которая собирает в себя «сокровищницу мировой».

Публикации Бехера в «Das Wort» показательны с точки зрения двух векторов творчества. Бехер — автор множества сонетов, это одна из излюбленных его форм, их русские переводы впослед-

Интеграция И. Бехера в советскую литературную среду

ствии публиковались отдельным изданием. Для двух изданий поэт готовит аналогичные по структуре публикации «пять» и «шесть сонетов». Сонеты в «Интернациональной литературе» посвящены патриотической теме, тоске по родине: «Штертебеккер», «Ты», «На языке твоём» (обращение к Германии), «Пора», «Об услышанном голосе» [Интернациональная литература 1938: 169—171]. Поэтому даже сонет «Ты», где нет прямых указаний на гражданские темы, в окружении патриотической поэзии прочитывается как признание в любви к Германии. А в «Das Wort» шесть сонетов посвящены мировой культуре: «Микеланджело», «Рембрандт», «Бах», «Смерть Гёте», «Леонардо да Винчи», «Рименшнайдер». Здесь мы видим, как сильно влияет политика издания на тематический круг. Все те темы, которые являются исключениями из большинства произведений Бехера в русской «Интернациональной литературе» (посвященные тоске по Германии, творчеству), составляют идеологическую основу эмигрантского издания. «Das Wort», таким образом, становится островком возрождения немецкой классической культуры для людей, которые оставили родину. «Интернациональная литература» гораздо больше включена в идеологическое поле, патриотизм немецких писателей-эмигрантов отражает патриотические настроения культурной политики СССР предвоенного времени: писатели-эмигранты должны тосковать по своей родине, тем самым выражая патриотические чувства, которые должен испытывать советский гражданин.

История, где немецкий поэт оказывается вовлеченным в советский литературный процесс, показывает переход от международной идеологической повестки конца 1920-х гг. к патриотической повестке предвоенного периода. Еще до эмиграции Бехер мог претендовать на звание пролетарского поэта, но критика его творчества, а также его публикации в эмигрантском издании показывают, как он принимает метод социалистического реализма, что позже сделает его теоретиком соцреализма в восточной Германии и автором гимна ГДР.

СОКРАЩЕНИЯ

Бранденбергер 2017 — *Бранденбергер Д.* Кризис сталинского агитпропа: Пропаганда, политпросвещение и террор в СССР, 1927—1941. М., 2017.

Вестник иностранной литературы 1928 — Вестник иностранной литературы. М., 1928.

Вестник иностранной литературы 1929 — Вестник иностранной литературы. М., 1929.

Интернациональная литература 1938 — Интернациональная литература. М., 1938.

Гюнтер 2000 — *Гюнтер Х.* Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000. С. 281—287.

Кларк 2014 — *Кларк К.* Интеллектуалы немецкоязычной антифашистской диаспоры в поисках идентичности // Новое литературное обозрение / Пер. с англ. И. Булатовского. 2014. № 3.

Кларк 2018 — *Кларк К.* Москва, четвертый Рим. Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931—1941). М., 2018.

Литература мировой революции 1931 — Литература мировой революции. М., 1931.

Молодая Германия 1926 — Молодая Германия: Антология современной немецкой поэзии. Харьков, 1926.

Нейштадт 1923 — *Нейштадт В.* Чужая лира. М.-Пг., 1923.

Пестова 2002 — *Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 2002.

Третьяков 1936 — *Третьяков С.* Люди одного костра. М., 1936.

Тынянов 1923 — *Тынянов Ю. Н.* Записки о западной литературе // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 124—131.

Якобсон 1920 — *Якобсон Р.* Новое искусство на Западе (Письмо из Ревеля) // Работы по поэтике. М., 1987. С. 423—429.

Belentschikow 1994 — *Belentschikow V.* Rußland und die deutschen Expressionisten, 1910—1925. Frankfurt am Main. 1994.

Интеграция И. Бехера в советскую литературную среду

Behrens 2003 — *Behrens A. Johannes R. Becher. Eine politische Biografie.* Köln, 2003.

Das Wort 1936 — Das Wort. Literarische Monatsschrift. Moskau. 1936. Heft 1.

Ostrovskaya, Zemskova 2019 — *Ostrovskaya E., Zemskova E. From International Literature to world literature. English translators in 1930s Moscow // Translation and Interpreting Studies.* 2019. Vol 14. №3. P. 351–371.

Сведения об авторе: Валентина Евгеньевна Брылова, студентка 4 курса НИУ ВШЭ; e-mail: vbrilova@gmail.com

About the author: Valentina E. Brylova, NRU HSE, student; e-mail: vbrilova@gmail.com

Дмитрий Цыганов (Москва)

**Сталинская премия по литературе
в контексте институциональной истории
культуры позднего сталинизма:
Библиографический обзор¹.**

Dmitry Tsyganov (Moscow)

**The State Stalin Prize for Literature
in the Context of the Institutional History
of the Culture of Late Stalinism:
A Bibliographic Review**

Резюме. В статье обращается внимание на место, которое занимают положительные санкции власти в системе литературного производства сталинской эпохи. Анализируются архивные документы Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусств (РГАЛИ. Ф. 2073), а также привлекаются материалы личных фондов писателей-лауреатов и членов литературной секции, опубликованные воспоминания, дневниковые/мемуарные свидетельства (К. М. Симонова, Д. Т. Шепилова и др.) и другие доступные нам источники. Вместе с тем в статье обозначен круг научно-исследовательской литературы, либо полностью посвященной изучению Сталинской премии, либо освещающей смежные сферы, оказывающиеся ценными для уточнения места премии в институциональной истории литературы эпохи позднего сталинизма.

Ключевые слова: Сталинская премия, соцреалистический канон, послевоенная литература, поздний сталинизм, институциональная история литературы.

¹ Статья подготовлена на основе доклада, прочитанного на конференции «Текстология и историко-литературный процесс» 20 марта 2021 г.

Abstract. The article discusses the relevance of the supportive measures introduced by the Soviet government in the system of literary production in the Stalin era. Along with the analysis of archival materials of the Committee for Stalin prizes in Literature and Arts (RGALI, F. 2073), the article analyzes several documents from the personal collections of laureate writers and members of the literary section, as well as published memoirs, diary/memoir materials (K. Simonov, D. Shepilov, etc.) and other sources available to us. At the same time, the article outlines the range of academic literature, either focusing on the Stalin Prize, or covering related areas that are valuable for clarifying the relevance of the Stalin prize in the institutional history of late Stalinism literature.

Keywords: Stalin's Prize, socialist realist canon, post-war literature, late Stalinism, institutional history of literature.

К настоящему моменту не существует фундаментальных исследований, целиком посвященных рассмотрению Сталинской премии по литературе в контексте институциональной истории культуры позднего сталинизма. В качестве частного аспекта темы этот вопрос спорадически возникает в ряде работ российских и западных историков, культурологов, искусствоведов, музыковедов и филологов, однако по-прежнему не обрел внятных описаний и интерпретаций. Вышедшая в 2001 г. статья Г. А. Янковской «К истории Сталинских премий в области литературы и искусства»² [см.: Янковская 2001] впервые обратила внимание научного сообщества не только на недостаточную изученность истории этой институции, но и на полное отсутствие ясности в представлениях о влиянии Сталинской премии на организацию художественной жизни в послевоенном СССР. Основной задачей этой работы стала попытка, базируясь «на стенограммах заседаний специаль-

² До Янковской Сталинская премия привлекала исследователей (преимущественно западных) лишь со статистической точки зрения [см., например: Baudin 1997]. В некоторых случаях эта тема возникала в связи с попыткой наметить основные направления взаимодействия писателя и власти в позднесталинскую эпоху [см.: Громов 1998: 296—305].

ного комитета по присуждению Сталинских премий», «реконструировать эту сторону повседневной жизни художественно-артистического сообщества в СССР эпохи позднего сталинизма»³ [Янковская 2001: 153]. Беглый очерк институционального облика премии, предложенный в этой статье, Янковская значительно углубила и детализировала в опубликованной по материалам докторской диссертации [см.: Янковская 2008] (на тот момент еще не защищенной) монографии 2007 г. «Искусство, деньги и политика: Художник в годы позднего сталинизма» [Янковская 2007: 79—86], вышедшей ничтожно малым тиражом 300 экземпляров. В этом же году в Новосибирске вышел 880-страничный том «Сталинские премии: Две стороны одной медали»⁴, составленный В. Ф. Свиным и К. А. Осевым [см.: Сталинские премии 2007]. Такой внушительный объем издания обусловлен беспорядочным отбором (сбором) материала и отсутствием у составителей концепции книги: подчас невозможно понять, почему тот или иной публикуемый материал оказался включен в издание. Например, в книгу по каким-то причинам вошел сокращенный вариант рассказа М. М. Зощенко «Приключение обезьяны» (1945) [см.: Сталинские премии 2007: 445—446], практически следом за которым расположился объемный фрагмент книги Д. Л. Бабиченко «Писатели и цензоры» 1994 г. [Сталинские премии 2007: 448—463], а после него — якобы отрывок стенограммы заседания Оргбюро ВКП(б) по вопросу о кинофильме «Большая жизнь» от 8 августа 1946 г.⁵ [Сталинские премии: 463—465], приводящаяся не по архивному источнику или сборнику документов, а по «программе радио “Свобода”» от 22 ноября 2002 г. При прочтении этого фрагмента внимательный читатель обнаружит, что это не что иное, как расшифровка радиоэфира, в котором один из участников разговора (В. Тольц) наугад цитирует фрагменты из стенограммы выступлений М. К. Калатозова, Л. Д. Лукова, И. А. Пырьева, П. Ф. Нилина, А. А. Савченко на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) о кинофильме

³ Рецензию Е. Добренко см. в: [Добренко 2009].

⁴ Рецензию Е. Добренко см. в: [Добренко 2009].

⁵ Составителями допущена ошибка в датировке. Правильно: 9 августа 1946 г.

«Большая жизнь» от 9 августа 1946 г.⁶, на один день ошибившись в датировке документа [см.: Фильмы в сумерках 2002]. Ошибку эту повторяют и составители сборника, которые, по-видимому, не сочли нужным убедиться в точности приводимых данных. Ошибаются они и в дате самого радиоэфира, расшифровка которого предлагается в издании: состоялся он не в указанный день (22 ноября), а четырьмя месяцами ранее, 7 июля 2002 г. Из такого рода неточностей и составительских пренебрежений к материалу состоит весь «сборник документов и художественно-публицистических материалов». Между тем книга эта снабжена 150-страничным сводным справочным разделом [см.: Сталинские премии 2007: 703—856], где впервые информация о премированных лауреатах оказалась обобщена и систематизирована в удобные для работы таблицы, в которых обнаружилось лишь несколько ошибок. Особенно выигрышно этот раздел выглядит не только на фоне избыточной различными неточностями основной части, но и в соседстве с венчающим издание кроссвордом — «забавным способом проверить свою осведомленность в делах сталинских лауреатов» [Сталинские премии 2007: 860].

Опыт первого монографического исследования Сталинской премии в институциональном контексте культуры послевоенного СССР можно считать вышедшую в 2016 г. и не переведенную на русский язык четырехсотстраничную книгу известного западного музыковеда М. Фроловой-Уолкер «Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics» [Frolova-Walker 2016]⁷. Вопреки своему названию, это издание не ограничивается рассмотрением круга сугубо музыковедческих проблем, но, хоть и очень обрывочно, воссоздает общий

⁶ См.: Стенограмма выступлений по второму вопросу повестки дня заседания Оргбюро ЦК ВКП(б) от 9.VIII.1946 г. [РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 1128: 8—14]. Этот фрагмент документа также опубликован в издании «Кремлевский кинотеатр. 1928—1953: Документы» [КК 2005: 752—757].

⁷ Этой книге предшествовало другое фундаментальное исследование, посвященное национализму в истории русской музыки с достаточно пространным разделом «Musical Nationalism in Stalin's Soviet Union», где Фролова-Уолкер подробно рассматривает роль Сталинской премии в истории советской музыки [см.: Frolova-Walker 2007: 301—355].

ход дискуссий, касавшихся работы отнюдь не только музыкальной секции Комитета. Сама Фролова-Уолкер объясняет это тем, что она обнаружила во множестве обсуждений «существенный контекстуальный материал» для основной темы своего исследования [Frolova-Walker 2016: 4]. Ориентацией на широкий круг читателей обусловлена как структура самой книги, представленная серией тематических разделов, так и наличие в ней частных «сюжетов» (обзорных глав-«экранов»), либо адресующих к социальным реалиям позднего сталинизма⁸, либо определяющих положение решений музыкальной секции в общем контексте шедшего в Комитете обсуждения⁹. Очевидно, что целью книги не являлось исчерпывающее описание и анализ всей совокупности фактов, связанных с функционированием института Сталинской премии, поэтому известная фрагментарность и ограниченность контекстного материала вполне оправдываются уже самой музыковедческой направленностью исследования¹⁰. Освещение же этого материала в книге зачастую вовсе не предполагает анализа и сводится к пересказу содержания стенограмм из архивного фонда Комитета (РГАЛИ. Ф. 2073), перемежающемся цитатами из них же. Между тем музыковедческая составляющая исследования представляет собой аргументированный и предельно детализированный фрагмент точной картины происходившего. (Отдельно стоит отметить шестидесятистраничный раздел из 29 таблиц, разбитых на 8 приложений, где систематизирована информация

⁸ Ср., например: «How Much was 100,000 Roubles?» [Frolova-Walker 2016: 12—15].

⁹ Ср., например: «No One is Watching» [Frolova-Walker 2016: 44—46]. С той же целью в контексте анализа политико-идеологического потенциала института Премии в вопросе восстановления советского влияния в странах Прибалтики Фролова-Уолкер приводит пример личного вмешательства Сталина в дела литературной секции Комитета, выдвинувшей роман В. Лациса «К новому берегу» (1951) лишь на третью премию за 1951 г.; в итоге текст получил Сталинскую премию первой степени [см.: Frolova-Walker 2016: 173—174]. Подобные отступления от магистральной темы в данном исследовании отнюдь не единичны.

¹⁰ Сама Фролова-Уолкер пишет: «Ее (т. е. книги. — Д. Ц.) первая цель — вписать новую страницу в институциональную историю советской культуры, рассмотрев советскую музыку через призму присуждения Сталинской премии» [Frolova-Walker 2016: 5]. Здесь и далее, кроме специально указанных случаев, перевод мой. — Д. Ц.

не только обо всех лауреатах в области музыки за период с 1940 по 1954 гг., но и о составе самого Комитета по Сталинским премиям.) Однако экстраполяция, с которой мы сталкиваемся, не проясняет эту картину в целом, но в известной степени искажает ее очертания. Иначе говоря, попытка сложить сравнительно внятное представление о месте Сталинской премии в культурном континууме позднего сталинизма, ограничившись обращением исключительно к сформулированной (преимущественно на музыкальном материале) в книге Фроловой-Уолкер логике функционирования этой институции, обречена на неудачу.

Отдельно стоит сказать о целой группе разных по качеству исследований и публикаций, посвященных либо общим вопросам функционирования института Сталинской премии, процессуальным особенностям премирования [см., например: Ахманаев 2016; Ивкин 2013; Максакова 2010; Тихонов 2018а; Шуняков 2016; Шуняков 2019: 122—124], либо, напротив, локальным историко-литературным аспектам темы: дискуссии 1940—1941 гг. в Комитете по Сталинским премиям в области литературы и искусства по поводу романа М. А. Шолохова «Тихий Дон» [см. об этом: Вишнякова 2018: 163—169¹¹; Волков 2006б; Осипов 2010: 284—305; Сарнов 2009: 170—176; Шолохов в документах 2003¹²]; документальному опровержению предложенной мемуаристами версии о причинах якобы трехкратного выдвижения текстов В. С. Гроссмана на Сталинскую премию¹³ и трехкратного же вычеркивания их из лауреатских списков самим Сталиным по соображениям личной неприязни

¹¹ Диссертационное исследование выполнено довольно небрежно: в нем обильно присутствуют орфографические и пунктуационные ошибки; более того, материалы, хранящиеся в РГАЛИ, цитируются не по архивным подлинникам, а по различным публикациям, изобилующим фактическими неточностями.

¹² При подготовке документов к публикации в данном издании без оговорок были устранены графические особенности оригиналов, а также ошибки стенографистки Орловской. Набор текста не отражает внесенные в него правки от руки. В данной публикации мною также были обнаружены ошибки в архивных шифрах приводимых документов.

¹³ В 1941 г. роман Гроссмана «Степан Кольчугин» (1937—1940) в Комитете по Сталинским премиям вовсе не обсуждался.

к писателю [см.: Бит-Юнан, Фельдман 2013; Бит-Юнан 2020: 144—181, 208—315]; обстоятельствам присуждения премии третьей степени в 1950 г. за повесть Ю. В. Трифонова «Студенты» (1950) [см.: Экштут 2014: 35—54] или скандалу вокруг получившей Сталинскую премию второй степени за тот же год пьесы А. А. Сурова «Рассвет над Москвой» (1950), автором которой он не являлся (драматург не только не смог указать на использованные им в работе над пьесой источники, но даже должным образом пересказать ее содержание) [см.: Антипина 2005: 336—352] и т. д. Также отметим ряд работ, в которых проблематизируется роль института Сталинской премии в истории других областей искусства и гуманитарного знания. О частных случаях присуждения Сталинской премии в области музыки написано немало [см., например: Волков 2006а: 388—394; Волков 2006б; Двоскина 2008; Tomoff 2006: 235—267; Frolova-Walker 2007: 301—355]. Тогда как вопрос о месте Сталинской премии в истории архитектуры советской эпохи на сегодняшний день рассмотрен лишь в одной работе [см.: Шурыгина 2020]. Целый ряд работ посвящен вопросу о влиянии Сталинской премии на развитие исторической науки в СССР [см.: Тихонов 2015; Тихонов 2016; Тихонов 2018б: 540—593].

По сути, список исследований и публикаций, в той или иной мере предпринимающих попытки уточнить место института Сталинской премии в социокультурном контексте позднего сталинизма, исчерпывается приведенным выше библиографическим обзором. Несколько более локально формулируемый вопрос о характере того влияния, которое Сталинская премия оказывала на историко-литературный процесс 1940 — начала 1950-х гг., вовсе лишен специальных исследований. Вместе с тем изучение институционального комплекса управляемой сталинской культуры — едва ли не первая по значимости задача, хотя и уступающая в своей притягательности зачастую не требующему серьезного владения материалом нагромождению умозрительных конструкций и «концепций», строящихся на комбинировании одних и тех же переходящих из работы в работу фактов.

Сталинская премия по литературе

Все приведенные нами работы в известной степени основываются в своих выводах на архивных материалах Комитета по Сталинским премиям, явно оказывающихся недостаточными для серьезных обобщений по вопросу институционального статуса высшей награды. Именно недостаточная информативность источников (в т. ч. архивных), напрямую следующая из прихотливого устройства находящейся в центре нашего внимания институции, является наиболее существенным препятствием в вопросе построения логически выверенной и относительно полной истории института Сталинской премии. Мы располагаем лишь чрезвычайно объемными (до 488 листов), но информативно скудными подборками стенограмм и протоколами пленумов Комитета и заседаний секций, документами по итогам голосования, списками и недоступными для ознакомления личными делами кандидатов на получение премий (как получивших премию, так и не получивших/отклоненных), а также различной бюрократической и вспомогательной документацией (аннотациями и рецензиями на произведения искусства и литературы, выдвинутые на соискание премий и т. д.)¹⁴. Помимо этого, в фондах РГАЛИ сохранился чрезвычайно объемный корпус документальных материалов Канцелярии Комитета по делам искусств при СНК СССР [см.: РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3], включающий в себя переписку с Комитетом по Сталинским премиям по вопросу выдвижения кандидатов на соискание Сталинских премий по литературе и искусству, предложения о выдвижении кандидатур на соискание премий, стенограммы заседаний Комитета и результаты голосования за все годы его работы. По этому поводу Марина Фролова-Уолкер делает достаточно точное замечание:

Процесс присуждения Сталинских премий очень хорошо документирован в отношении работы самого Комитета по Сталинским премиям (каждое пленарное заседание и некоторые заседания секций были зафиксированы дословно). Но туманом окутана работа высших органов, надзиравших за работой Комитета, изменяя или даже отменяя с трудом принятые его членами решения: на этих

¹⁴ Комитет по Сталинским премиям в области литературы и искусства при Совете Министров СССР (Москва; 1939—1956) [см.: РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 1—10].

уровнях нет стенограмм, и сложная сеть дискуссий может быть вычленена из большого корпуса переписки между этими органами, а также из постоянно растущих кандидатских списков, прикладываемых к этим письмам [Frolova-Walker 2016: 6].

Общий историко-культурный контекст сталинизма на сегодняшний день восстановлен довольно подробно и полно: изрядное количество составленных по тематическому принципу сборников архивных документов [см., например: Литературный фронт 1994; Исключить всякие упоминания 1995; История цензуры 1997; Счастье литературы 1997; ВИ 1999; Цензура в Советском Союзе 2004; Большая цензура 2005; Между молотом и наковальней 2011; Мы предчувствовали полыханье 2015] и документальных исследований детализируют и углубляют наше представление о характере культурной политики в эту эпоху. Задача определения места Сталинской премии в институциональном контексте формирования соцреалистического литературного канона позднего сталинизма может быть решена сразу в нескольких планах. Того объема общедоступных уже в 1940—1950-е гг. источников, касающихся как нормативной стороны [см., например: Сталинские премии 1945], так и сугубо статистического аспекта [см., например: Лауреаты 1948; Художественные произведения 1953] функционирования Сталинской премии, и широко тиражировавшихся в официальной прессе (например, в «Правде») или выходивших отдельными изданиями [см., например: Новые успехи 1949; Советская литература 1951; Выдающиеся произведения 1952а; Выдающиеся произведения 1952б] материалов было бы вполне достаточно для составления исторической хроники, которая поэтапно отражала бы основные итоги работы институции, но не объясняла бы их. Вместе с тем работа, которая не просто констатировала бы факты, но проливала бы свет на мотивы тех или иных решений (зачастую мотивированных сугубой политической прагматикой) и объясняла бы институциональные механизмы (одним из которых и является Сталинская премия), формировавшие послевоенный культурный канон, не может быть написана без обращения к документам, вносящим

ясность в вопрос об объеме сталинского влияния на практику присуждения высшей советской награды.

Самую значительную ценность для нас представляют частично рассекреченная нормативная документация Политбюро ЦК КПСС, обеспечивавшая работу института Сталинской премии, и лауреатские списки с личной правкой Сталина, хранящиеся в РГАНИ [см.: РГАНИ. Оп. 3. Ф. 53а]. Свои пометы он обычно вносил цветным карандашом (в основном синего, но иногда и красного цвета; реже — коричневого или зеленого), внимательно просматривая отмеченный подчеркиванием или галочкой документ целиком и оставляя некоторые страницы нетронутыми. Однако страницы, относившиеся к кинематографии и литературе (две особенно привлекавшие Сталина номинации; об этом — далее), буквально испещрены сталинскими маргиналиями: он вносил в списки новых лауреатов, стрелками или путем надписывания менял степень присуждаемой премии, выражал свое несогласие, оставляя на полях пометы вроде «Нет!» или «Ха-ха» и т. д. Тем не менее анализ этих документов не позволяет установить, являются ли эти правки жестом личной воли Сталина или результатом коллективных обсуждений на закрытых заседаниях Политбюро. Однако сохранилось несколько мемуарных свидетельств людей, участвовавших в подобных «разговорах»; эти записи отчасти вносят ясность в вопрос функционирования альтернативного «Комитета», который Сталин образовывал вместе со своими приближенными (в немногочисленный круг его участников, помимо членов Политбюро, начальника или заместителя начальника управления агитации и пропаганды ЦК и председателя Комитета по делам искусств, входили и некоторые члены Правительственного комитета по Сталинским премиям)¹⁵.

Воспоминания, оставленные выходявшими в круг сталинских приближенных К. М. Симоновым [см.: Симонов 1989]

¹⁵ Неформальные заседания этого альтернативного «Комитета», зачастую проходившие в кабинете у Сталина или в небольшом зале для совещаний, не протоколировались, а в «Правде» и «Известиях» публиковались исключительно итоговые решения в формате «кому, за что, сколько».

и Д. Т. Шепиловым [см.: Шепилов 2017], представляют собой ценнейшие свидетельства, которые позволяют нам судить о характере и объеме влияния Сталина на принятие решений о присуждении наград, а также воссоздают атмосферу неформальных заседаний, где эти решения принимались. Однако мемуары весьма фрагментарны, хоть и крайне точны: Шепилов присутствовал на подобных заседаниях только в 1948 (26, 31 марта и 11 июня) и 1949 (19, 22 и 31 марта) гг., а Симонов обрывочно отразил в своих записях обсуждения 1947, 1948, 1950 и 1952 гг., по большей части сосредоточившись на освещении близких ему вопросов литературного толка. Эти отнюдь не многочисленные мемуарные свидетельства в известной мере дополняют и обогащают полученные из анализа сталинских помет в лауреатских списках выводы множеством нюансов и оговорок, но не изменяют характер этих выводов принципиально. Очевидно, что *особое* участие Сталин, который приходил на заседания Политбюро наиболее подготовленным из всех¹⁶, проявлял в вопросе присуждения награды в номинации художественной кинематографии¹⁷ (о чем подробно пишет Шепилов [см.: Шепилов 2017: 136—138]) и, что оказывается наиболее важным для нашей темы, в литературной номинации. К. Симонов вспоминал, что

¹⁶ Шепилов в воспоминаниях отмечает, что Сталин «всегда пытливо следил за выходящей социально-экономической и художественной литературой и находил время просматривать всё, имеющее сколько-нибудь существенное значение. <...> “Толстые” литературно-художественные журналы “Новый мир”, “Октябрь”, “Знамя”, “Звезда” и др., научные, гуманитарные “Вопросы философии”, “Вопросы экономики”, “Вопросы истории”, “Большевик” и прочие он успевал прочитывать в самых первых, сигнальных экземплярах» [Шепилов 2017: 129].

¹⁷ Вопрос о сталинском влиянии на художественный кинематограф (в том числе на «судьбу» номинированных на Сталинскую премию кинокартин) достаточно полно освещался в ряде научных публикаций последних лет. К заслуживающим наибольшее внимание работам следует отнести: [Громов 1998: 181—209; Добренко 2008; Добренко 2020: 227—274; Кино тоталитарной эпохи 1989; Кино тоталитарной эпохи 1990; Латышев 1990; Марьямов 1992; Марголит 1995; Belodubrovskaya 2017 (издание на русском языке: [Белодубровская 2020]); Stalinism and Soviet cinema 1993]. Также см. документальный сборник [КК 2005]. О влиянии А. А. Жданова на художественный кинематограф см.: [Бон 2005].

Сталинская премия по литературе

Сталин имел обыкновение <...> брать с собой на заседание небольшую пачку книг и журналов. Она лежала слева от него под рукой, что там было, оставалось неизвестным до поры до времени, но пачка эта не только внушала присутствующим интерес, но и вызывала известную тревогу — что там могло быть. А были там вышедшие книгами и напечатанные в журналах литературные произведения, не входившие ни в какие списки представленных на премию Комитетом. <...>

Когда ему (Сталину. — Д. Ц.) приходила в голову мысль премировать еще что-то сверх представленного, в таких случаях он не очень считался со статусом премий, мог выдвинуть книгу, вышедшую два года назад, как это в мое отсутствие было с моими «Днями и ночами» (пьеса К. Симонова, написанная в период с 1943 по 1944 г. — Д. Ц.), даже напечатанную четыре года назад, как это произошло в моем присутствии, в сорок восьмом году¹⁸ [Симонов 1989: 167—168].

Шепилов приводит 13 примеров вмешательства Сталина в обсуждения списков номинантов в области литературы и еще 5 случаев, когда он внес коррективы в итоговые лауреатские списки от секций живописи, скульптуры, архитектуры и музыки. Практически все приводимые в мемуарах К. Симонова случаи ориентированы на историко-литературную проблематику. Еще одним частым гостем этих неформальных заседаний был председатель (с декабря 1939 по январь 1948 г.) Комитета по делам искусств при СНК СССР М. Б. Храпченко, чье объемное эпистолярное наследие, к сегодняшнему дню опубликованное [см.: Деятели искусства 2007], также может служить серьезной фактической опорой в написании истории института Сталинской премии по литературе. Кроме того, множество частных «сюжетов» и случаев, прямо или косвенно соотносящихся с нашей темой, могут быть описаны и охарактеризованы с опорой на корпус активно публикуемых с начала 1990-х гг. эго-документов (в том числе членов Комитета, писателей-лауреатов и других участников литературного процесса позднесталинской эпохи), неоднократно становившихся предметом детального историко-литературного рассмотрения [см., например: Корниенко 2020; Паперно

¹⁸ Об этом же вспоминает Шепилов: «<...> действительно никогда невозможно было предвидеть, какие новые предложения внесет Сталин или какие коррективы сделает он к проекту Агитпропа» [Шепилов 2017: 134].

2021; Перхин 2004; Перхин 2018: 42—102; Суровцева 2006; Суровцева 2008; Суровцева 2020; Хелльбек 2021; Lahusen 1997]. Еще одним ценным источником могли бы стать не только полноценные теоретико-литературные или критико-публицистические работы¹⁹, но и беглые заметки²⁰, которые в записных книжках оставил А. Фадеев, с 1946 г. (после смерти предыдущего председателя И. М. Москвина) возглавлявший Комитет по Сталинским премиям и являвшийся неизменным участником заседаний Политбюро. (Однако множество архивных материалов личного характера по-прежнему остаются закрытыми и недоступными для исследователей.) Особенно ценными источниками также являются получившие Сталинскую премию тексты, печатные экземпляры которых содержат информацию о тираже и стоимости. Вместе с тем они позволяют судить и об отношении массовой читательской аудитории к премированным произведениям: изданные преимущественно до 1953 г. тома (особенно те, на форзацах которых была информация о присуждении их автору высшей писательской награды) крайне часто имеют различные дарственные и памятные надписи. Особенно показательным этот факт становится и в связи с достаточно высокой стоимостью преподносимых в подарок книг.

Таков — в кратком освещении — приблизительный, но отнюдь не полный круг источников и материалов, необходимых для создания научной истории института Сталинской премии по литературе.

¹⁹ Большинство подобных работ опубликовано С. Н. Преображенским в [Фадеев 1957].

²⁰ Частично записные книжки Фадеева были опубликованы в 5 томе собраний сочинений под редакцией Е. Ф. Книпович, В. М. Озерова и К. А. Федина, вышедшем в 1961 г. [см.: Фадеев 1961: 91—226]. Подготовительные материалы см.: [РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 9. Ед. хр. 456—459]. Не вошедший в данное издание материал из записных книжек на сегодняшний день исследователям недоступен. Ряд других ценных документов из личного фонда Фадеева в РГАЛИ опубликован в сборниках: [Александр Фадеев 2001; Мы предчувствовали полыханье 2015: 198—208].

СОКРАЩЕНИЯ

Александр Фадеев 2001 — Александр Фадеев. Письма и документы: Из фондов Российского Государственного Архива литературы и искусства. М., 2001.

Антипина 2005 — *Антипина В. А.* Повседневная жизнь советских писателей. 1930—1950-е годы. М., 2005.

Ахманаев 2016 — *Ахманаев П. В.* Сталинские премии. М., 2016.

Белодубровская 2020 — *Белодубровская М.* Не по плану: Кинематография при Сталине. М., 2020.

Бит-Юнан 2020 — *Бит-Юнан Ю. Г.* Публицистика В. С. Гроссмана в литературно-политическом контексте 1920-х — 1980-х гг.: Дис. ... доктора филологических наук. М., 2020.

Бит-Юнан, Фельдман 2013 — *Бит-Юнан Ю. Г., Фельдман Д. М.* Сталинские премии Василия Гроссмана: История с библиографией // Вопросы литературы. 2013. №4. С. 186—223.

Большая цензура 2005 — Большая цензура: Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917—1956. М., 2005.

Бон 2005 — *Бон А.* Блеск и нищета истории. Советский исторический фильм под политическим руководством Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) // Советская власть и медиа: Сб. статей. СПб., 2005. С. 496—503.

ВИ 1999 — Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917—1953. М., 1999.

Вишнякова 2018 — *Вишнякова Е. А.* Роман М.А. Шолохова «Тихий Дон» в литературной критике конца 20-х — начала 40-х годов XX века: Дис. ... кандидата филологических наук. М., 2018.

Волков 2006а — *Волков С. М.* Шостакович и Сталин: Художник и царь. М., 2006.

Волков 2006б — *Волков С. М.* Сталин и его премии: Что и почему ценил вождь: К 65-летию присуждения первых Сталинских премий в области искусства и литературы // Знамя. 2006. №3. С. 127—138.

Дмитрий Цыганов (Москва)

.....

Выдающиеся произведения 1952а — Выдающиеся произведения литературы 1950 г.: Сб. статей. М., 1952.

Выдающиеся произведения 1952б — Выдающиеся произведения литературы 1951 г.: Сб. статей. М., 1952.

Громов 1998 — *Громов Е. С.* Сталин: Власть и искусство. М., 1998.

Двоскина 2008 — *Двоскина Е. М.* Восьмая симфония Шостаковича и Сталинская премия // Музыкальная академия. 2008. №2. С. 88—94.

Деятели искусства 2007 — Деятели русского искусства и М. Б. Храпченко, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств, апрель 1939 — январь 1948: свод писем. М., 2007.

Добренко 2008 — *Добренко Е. А.* Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008.

Добренко 2009 — *Добренко Е. А.* Сталинская культура: Двадцать лет спустя (Обзор) // Новое литературное обозрение. 2009. №1 (95). С. 300—327.

Добренко 2020 — *Добренко Е. А.* Поздний сталинизм: Эстетика политики. М., 2020.

Ивкин 2013 — *Ивкин В. И.* Как отменяли Сталинские премии. Документы ЦК КПСС и Совета министров СССР. 1953—1967 // Исторический архив. 2013. №6. С. 3—49.

Исключить всякие упоминания 1995 — «Исключить всякие упоминания ...»: Очерки истории советской цензуры. М., 1995.

История цензуры 1997 — История советской политической цензуры: Документы и комментарии. М., 1997.

Кино тоталитарной эпохи 1989 — Кино тоталитарной эпохи (1933—1945). М., 1989.

Кино тоталитарной эпохи 1990 — Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. №1—3.

КК 2005 — Кремлевский кинотеатр. 1928—1953: Документы. М., 2005 («Культура и власть от Сталина до Горбачева». Документы).

Корниенко 2020 — *Корниенко Н. В.* Читатели Михаила Шолохова: Контексты эпохи // «Очень прошу ответить мне по суще-

Сталинская премия по литературе

ству...». Письма читателей М. А. Шолохову. 1929—1955. Научное издание. М., 2020. С. 625—798.

Латышев 1990 — *Латышев А.* Две сталинские премии // Искусство кино. 1990. №11. С. 91—93.

Лауреаты 1948 — Лауреаты Сталинских премий в области художественной прозы, поэзии, драматургии и литературоведения (1941—1948 гг.): Указатель литературы. Саратов, 1948.

Литературный фронт 1994 — «Литературный фронт»: История политической цензуры 1932—1946 гг.: Сб. документов. М., 1994.

Максакова 2010 — *Максакова О. С.* Из истории о дипломе, удостоверении и Почетном знаке лауреата Сталинской премии, [2010] // URL: <http://rga-samara.ru/activity/publications/smi/articles/4909/> (дата обращения: 10.05.2021).

Марголит 1995 — *Марголит Е., Шмыров В.* Изъятые кино: 1924—1953. М., 1995.

Марьямов 1992 — *Марьямов Г. Б.* Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. М., 1992.

Между молотом и наковальней 2011 — Между молотом и наковальней: Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии. 1925 — июнь 1941 гг. М., 2011.

Мы предчувствовали полыханье 2015 — «Мы предчувствовали полыханье...»: Союз советских писателей СССР в годы Великой Отечественной войны. Июнь 1941 — сентябрь 1945 г.: Т. 2 в 2 кн. М., 2015 («История сталинизма»).

Новые успехи 1949 — Новые успехи советской литературы. Лауреаты Сталинских премий в 1948 г.: Сб. статей. М., 1949.

Осипов 2010 — *Осипов В. О.* Шолохов. М., 2010.

Паперно 2021 — *Паперно И. А.* Советская эпоха в мемуарах, дневниках, снах: Опыт чтения. М., 2021.

Перхин 2004 — *Перхин В. В.* Русские литераторы в письмах (1905—1985): Исследования и материалы. СПб., 2004.

Перхин 2018 — *Перхин В. В. А. Н. Толстой и власть.* СПб., 2017.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

РГАНИ — Российский государственный архив новейшей истории.

РГАСПИ — Российский государственный архив социально-политической истории.

Сарнов 2009 — *Сарнов Б. М.* Сталин и писатели: Книга третья. М., 2009.

Симонов 1989 — *Симонов К. М.* Глазами человека моего поколения: Размышления о И. В. Сталине. М., 1989.

Советская литература 1951 — Советская литература на подъеме: Лауреаты Сталинской премии 1949 г.: Сб. статей. М., 1951.

Сталинские премии 1945 — Сталинские премии: Справочник. М., 1945.

Сталинские премии 2007 — Сталинские премии: Две стороны одной медали. Новосибирск, 2007.

Суровцева 2006 — *Суровцева Е. В.* Жанр «письма вождю» в тоталитарную эпоху (1920-е — 50-е годы): Дис. ... кандидата филологических наук. М., 2006.

Суровцева 2008 — *Суровцева Е. В.* Жанр «письма вождю» в тоталитарную эпоху (1920-е — 1950-е годы). М., 2008.

Суровцева 2020 — *Суровцева Е. В.* И. Г. Эренбург и его эпистолярное общение с властями. Казань, 2020.

Счастье литературы 1997 — «Счастье литературы»: Государство и писатели. 1925—1938 гг. Документы. М., 1997.

Тихонов 2015 — *Тихонов В. В.* Сталинская премия и советские историки: случаи отклонения номинантов // Исторические документы и актуальные проблемы археографии, источниковедения, российской и всеобщей истории нового и новейшего времени. М., 2015. С. 381—384.

Тихонов 2016 — *Тихонов В. В.* Сталинская премия как инструмент конструирования общей истории народов СССР // Исторический журнал: научные исследования. 2016. №2. С. 177—185.

Тихонов 2018а — *Тихонов В. В.* Неврученная награда: Сталинская премия в области исторических наук за 1952 г. // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. №4 (37). С. 39—46.

Сталинская премия по литературе

Тихонов 2018б — *Тихонов В. В.* Советская историческая наука в условиях идеологических кампаний середины 1940-х — начала 1950-х годов: Дис. ... доктора исторических наук. М., 2018.

Фадеев 1957 — *Фадеев А. А.* За тридцать лет: Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. М., 1957. (Второе издание — М., 1959).

Фадеев 1961 — *Фадеев А. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5.

Фильмы в сумерках 2002 — *Фильмы в сумерках*. 7 июля 2002 г. // URL: <https://www.svoboda.org/a/24204213.html> (дата обращения: 10.05.2021).

Хелльбек 2021 — *Хелльбек Й.* Революция от первого лица: Дневники сталинской эпохи. М., 2021.

Художественные произведения 1953 — *Художественные произведения, удостоенные Сталинских премий в 1941—1952 гг.*: [Библиографический указатель]. М., 1953.

Цензура в Советском Союзе 2004 — *Цензура в Советском Союзе: 1917—1991. Документы*. М., 2004 («Культура и власть от Сталина до Горбачева. Документы»).

Шепилов 2017 — *Шепилов Д. Т.* Непримкнувший. Воспоминания. М., 2017.

Шолохов в документах 2003 — *М. А. Шолохов в документах Комитета по Сталинским премиям 1940—1941 гг.* // Новое о Михаиле Шолохове: Исследования и материалы. М., 2003. С. 486—551.

Шуняков 2016 — *Шуняков Д. В.* История утверждения диплома и знака лауреата Сталинских премий // История науки и техники в современной системе знаний. Екатеринбург, 2016. С. 243—248.

Шуняков 2019 — *Шуняков Д. В.* Наградная система СССР в годы Великой Отечественной войны (1941—1945 гг.): Дис. ... кандидата исторических наук. Екатеринбург, 2019.

Шурыгина 2020 — *Шурыгина О. С.* Сталинские премии архитектора И. В. Жолтовского (1940—1953) // Российская история. 2020. №1. С. 132—142.

Экштут 2014 — *Экштут С. А.* Юрий Трифонов. М., 2014.

Янковская 2001 — *Янковская Г. А.* К истории Сталинских

Дмитрий Цыганов (Москва)

.....

премий в области литературы и искусства // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2001. №1. С. 152—159.

Янковская 2007 — Янковская Г. А. Искусство, деньги и политика: Художник в годы позднего сталинизма: монография. Пермь, 2007.

Янковская 2008 — Янковская Г. А. Социальная история изобразительного искусства в годы сталинизма: Институциональный и экономический аспекты: Дис. ... доктора исторических наук. Томск, 2008.

Baudin 1997 — Baudin A. Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947—1953): Les arts plastiques et leurs institutions. Berlin, 1997. Vol. 1.

Belodubrovskaya 2017 — Belodubrovskaya M. Not According to Plan: Filmmaking under Stalin. Ithaca; New York, 2017

Frolova-Walker 2007 — Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin. London, 2007.

Frolova-Walker 2016 — Frolova-Walker M. Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics. London, 2016.

Lahusen 1997 — Lahusen T. How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia. Ithaca; New York; London, 1997.

Stalinism and Soviet cinema 1993 — Stalinism and Soviet cinema. London, 1993.

Tomoff 2006 — Tomoff K. Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939—1953. Ithaca; New York; London, 2006.

Сведения об авторе: Дмитрий Михайлович Цыганов, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, бакалавр; Москва Россия; e-mail: tzyganoff.mitia@yandex.ru

About the author: Dmitry M. Tsyganov, Lomonosov Moscow State University, student; Moscow, Russia; e-mail: tzyganoff.mitia@yandex.ru

Гришечкина Елизавета (Москва)

Трансформация жанра элегии в неофициальной ленинградской поэзии 1960—1970-х годов

Grishechkina Elizaveta (Moscow)

Transformation of the Elegy Genre in Underground Leningrad Poetry of the 1960s and 1970s

Резюме. Статья посвящена явлению «возрождения» жанра элегии в неподцензурной ленинградской поэзии 1960—1970-х гг. В первой части исследования рассматриваются канонические тексты начала XX в., повлиявшие на формирование новых принципов жанра. В. Ходасевич и А. Введенский начинают использовать поэтический «монтаж» характерных элементов романтических стихотворений, осуществляя таким образом «сдвиг» элегической традиции. Вторая часть статьи фокусируется на идее «ретромодернизма» в творчестве неофициальных ленинградских поэтов, предложенной С. Завьяловым. Жанр элегии в поэзии И. Бродского анализируется в контексте обращения поэта к «классицистической» жанровой системе и риторическому осмыслению мира, в то время как элегии Е. Шварц, напротив, представляют собой модернистскую трансформацию жанра, наполненную метаморфозами и игрой с каноническими образами. Элегичность стихотворений В. Кривулина, в свою очередь, напрямую связана с интересом поэта к темам времени и истории.

Ключевые слова: неофициальная поэзия, Ленинград, элегия, жанры, Бродский, Шварц, Кривулин

Abstract. The article focuses on the phenomenon of the “revival” of the genre of elegy in the underground Leningrad poetry of the 1960s and 1970s. The first part of the study discusses the canonical

texts of the early XX century, which influenced the formation of new principles of the genre. V. Khodasevich and A. Vvedensky begin to use a poetic “montage” of the characteristic elements of romantic poems, thus carrying out a “shift” of the elegiac tradition. The second part of the article focuses on the idea of “retromodernism”, proposed by S. Zavyalov, in the works of unofficial Leningrad poets. The genre of elegy in the poetry of I. Brodsky is analyzed in the context of the poet's appeal to the “classical” genre system and rhetorical understanding of the world, while E. Schwartz's elegies, on the contrary, represent a modernist transformation of the genre, filled with metamorphoses and playing with canonical images. The elegiac nature of V. Krivulin's poems, in turn, is directly related to the poet's interest in the themes of time and history.

Keywords: unofficial poetry, Leningrad, elegy, genres, Brodsky, Shvartz, Krivulin

Наше исследование посвящено трансформации элегического жанра в неофициальной культуре Ленинграда 1960—1970-х гг. Пытаясь составить корпус элегий XX в., мы обнаружили, что жанр элегии практически исчезает из литературного пространства в 1920—1950-е гг., а затем снова появляется в 1960—1970-е гг., причем почти исключительно в неподцензурной поэзии: элегии пишут И. Бродский, В. Кривулин, Е. Шварц. Основная цель нашего исследования — объяснить явление «возрождения» элегии в Ленинграде второй половины XX в. Задачи нашей работы: изучить ленинградскую элегическую традицию XX в., проанализировать социокультурные и литературные предпосылки для возвращения к классическому жанру, описать особенности поэтики элегий Бродского, Шварц и Кривулина.

Аналізу еволюції елегического жанра в XX в. посвящено сравнительно небольшое количество исследовательских работ. В них мы можем наблюдать, что зачастую к элегиям причисляют тексты без авторского указания жанра, а в совокупности с разными жанровыми границами, это приводит к тому, что элегии-

ями называют очень широкий круг «грустных» лирических текстов XX в.: от стихотворений И. А. Бунина [см.: Боровская 2009] и И. Ф. Анненского [см.: Боровская 2006] до А. А. Тарковского и С. М. Гандлевского [см.: Козлов 2012]. Трансформация элегического жанра после романтической эпохи и особенно в XX в. малоизучена и требует особого внимания. Это является темой для отдельного исследования, но мы попытаемся указать на некоторые явления и закономерности. Объектом нашего изучения являются только те тексты, в заглавиях которых есть указание на жанр или которые включены автором в разделы и циклы, озаглавленные как «Элегии». Это особенно важно для исследования текстов XX в., когда жанровые границы сильно размываются и авторское название становится единственной определяющей маркировкой.

Жанр элегии переходит в поэзию Серебряного века как стилизованная и «реставрированная» лирика. Преобладающим стихотворным размером становится четырехстопный ямб, и элегией называются, как правило, любовные стихотворения: «Уменьшение тематического и формального разнообразия внутри жанра привело, по-видимому, к окончательному его “вымиранию”» [Мартыненко 2019]. Элегия начала XX века — это всегда имитация романтической поэтики, причем в сильно упрощенном виде. Наиболее выразительными примерами являются элегии К. Д. Бальмонта, цикл «Элегии» (1903) В. Я. Брюсова, элегии И. Северянина и Ю. К. Балтрушайтиса. Все эти элегии в итоге не входят в поэтический канон, но каноническими становятся два других текста первой половины XX в.

Прежде всего, это «Элегия» («Деревья Кронверкского сада...») В. Ходасевича, написанная в 1921 г. в Петрограде. Исследователи отмечают связь текста с поэзией Г. Р. Державина, В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского и др [см.: Успенский, Игнатъев 2018]. Для нас важно, что Ходасевич пересобирает топику поэтической традиции и сдвигает ее, создавая собственную медитативную элегию так же, как это позже будут делать Бродский, Кривулин, Шварц. Помимо того, что в произведении Ходасевича появляется характерная

для элегий тема поэтического бессмертия, возникает еще и тема отношений души и тела после смерти, что отсылает нас к текстам Баратынского и Ф. И. Тютчева [см.: Успенский, Игнатъев 2018], но в традиции XIX в. эта тема, бесспорно, не так отчетливо актуализируется, как в «Элегии» Ходасевича. Тело остраняется, душа уходит; описывается благодное разъединение бессмертного духа и смертной материи. Ходасевич пишет о «бедном слухе» и «косном уме», противопоставляя их душе, и позже Шварц в «Элегии на рентгеновский снимок моего черепа» также остраняет земной разум, называя его «нежным творогом». Две элегии сближает виденье неземного пути души: у Ходасевича она «летит широкими крылами / В огнекрылатые рои», становится равной бессмертным духам (появляется образ сверхчеловека). Лирическая героиня Шварц идет «с огнем под венец», чувствует себя «духом, новой жизнью пьяным». И Ходасевич, и Шварц «пересобирают» элегический текст; поэты делают это по-разному, но сходятся в поэтическом «монтаже» характерных элементов элегии. Во-первых, это указывает на то, что жанр перестает восприниматься вне контекста своей истории. Во-вторых, именно Ходасевич начинает традицию элегии «интертекстуальной», которую затем продолжит А. И. Введенский, а после него Бродский, Кривулин и Шварц.

Второй важный «петербургский» элегический текст — это «Элегия» (1940) Введенского. Многие филологи отмечают, что в творчестве Введенского этот текст стоит особняком и отличается от традиционной поэтики автора [см.: Успенский, Файнберг 2017]. Не раз анализировались функции интертекстуальных связей в «Элегии», в частности, исследователи утверждают, что текст варьирует элегическую топику (претексты, по большей части, из Жуковского), ориентальную кавказскую тему русской литературы и медитативную лирику М. Ю. Лермонтова, Пушкина и др. [см.: Успенский, Файнберг 2017: 59]. Сближает текст Введенского с неподцензурной поэтикой то, что его элегия оказывается одновременно «<...> и предельно трагичной, и предельно профанированной» [Успенский, Файнберг 2017: 59] — трагическое содержание оборачивается почти шуткой. Профанацию метафизического

содержания мы еще не раз увидим в стихотворениях Бродского и Шварц.

Таким образом, в конце XIX — начале XX вв. появляется особый жанр элегии — элегия «интертекстуальная». Мы упомянули тексты Ходасевича и Введенского как наиболее каноничные, но важное значение для нового типа элегии также имеют «Тристии» О. Э. Мандельштама и элегии А. А. Ахматовой. Формальными задачами жанра становятся актуализация разнообразных элегических претекстов и сдвиг жанра с целью обновить его, дать возможность говорить в его рамках о современности. К этому жанру мы отнесем тексты Ходасевича и Введенского, являющиеся «петербургскими» текстами, которые формально строятся схожим образом: строгая строфика, четырехстопный ямб, многочисленные аллюзии к романтическим текстам. Тексты неофициальных ленинградских поэтов строятся немного по-другому, но так или иначе все они решают общую жанровую задачу.

Почему же элегии снова появляются в неподцензурной поэзии 1960—1970-х гг.? С. Завьялов в статье «Ретромодернизм в ленинградской поэзии 1970-х годов» пишет о том, что для ленинградской неофициальной культуры 1970-х гг. была характерна идеологическая и эстетическая идеализация прошлого, в частности — Серебряного века русской поэзии [см. Завьялов 2013]. Завьялов говорит о «<...> социологическом парадоксе ретромодернизма в поэзии»: вместо «шага вперед», который ожидался от поэтов, было сделано «<...> приблизительно четыре шага назад», авторы вернулись к поэтике Серебряного века, и особенно это было заметно в Ленинграде [Завьялов 2013: 36]. Мы предполагаем, что в контексте элегического жанра, можно говорить не только о «ретромодернизме» в Ленинграде 1970-х гг., но и о «ретроромантизме».

Выбор неподцензурными авторами жанра элегии с ее размытыми границами «высвечивает» лирическую первооснову текста, способствует свободному лирическому монологу. Но, что наиболее важно, элегия как медитативное размышление о собственной жизни становится наиболее подходящим жанром не

только для разговора о личном прошлом, но и об историческом, о «тоске по мировой культуре». Поэтому, как кажется, идею Завьялова о «ретромодернизме» можно транспонировать на ностальгию по традиционной поэзии как таковой, попытку реставрации века классической поэзии до исчезновения строгой жанровой сетки. Исследователь пишет: «Здесь немалую роль играл сам город: километры почти не тронутой дореволюционной архитектуры, служившей идеальной декорацией для разыгрываемого трагического спектакля. За пределами Ленинграда эта “чистота жанра” очень остро чувствовалась» [Завьялов 2013: 37].

Перед нами та самая «чистота жанра», которая соответствует общей тенденции ленинградской поэзии 1960—1970-х гг. Это попытка снова актуализировать романтический жанр элегии уже в качестве «ленинградского текста», элегию как жанр, практически невозможный вне своей истории и истории вообще.

Теперь нам необходимо понять, какие особенности элегической поэтики характерны для каждого из исследуемых неподцензурных авторов. Тексты Бродского, поэта, «зараженного нормальным классицизмом» [Бродский 2011: 193], достаточно далеко отстоят от классических образцов жанра: для него важна сама соотнесенность с традицией, актуальность жанрового мышления. Элегии поэта имеют мало общего с русской классической элегией первой четверти XIX в. Несмотря на архаизацию лексики и синтаксиса в некоторых жанровых текстах, мы сталкиваемся с чертами неклассической поэтики: индивидуальная образность и метафорика, зачастую обращающиеся к современным советским реалиям, свободное соединение архаичных лексики и синтаксиса с разговорными, анжамбеманы, ирония, доходящая до сарказма и т. д. Показательна сама значимость нормативной жанровой системы для Бродского, а ее внутреннее наполнение сильно изменяется.

Л. Лосев отмечает, что творческий путь Бродского начинается именно с выбора элегического жанра — выбора «не формального, а мировоззренческого» [Лосев 2011а: 28]. Отчасти его подтолкнул к нему Е. Рейн, выделяющийся своей элегичностью

в круге молодых ленинградских поэтов. Выбор объясняется ностальгической симпатией Бродского к ушедшему миру европейской культуры, характерной для ленинградской интеллигенции того времени. Лосев указывает на возможную предопределенность утверждения элегии в творчестве поэта, поскольку на него могли повлиять ранние детские впечатления от разрушенного Ленинграда [Лосев 2011б: 25—26]. Раннее знакомство с руинами и смертью могло превратить город в средство поэтического воспитания и сформировать особое, элегическое, восприятие истории и памяти о ней.

Частный сюжет в элегиях поэта всегда пересекается с центральной проблемой всего его творчества — отношения времени и человека. У Бродского элегии часто принимают форму не столько лирического стихотворения, сколько поэзии «разума», чья цель — в риторических категориях осмыслять бытие. Эту черту поэтики мы видим уже в двух ранних элегиях 1960 г., — «Стрельнинская элегия» и «Элегия» («Издержки духа — выкрики ума...»), — они посвящены теме уходящего времени и напоминают «унылые» элегии XIX в., проникнутые тоской по прошедшему. Самой известной ранней элегией становится «Большая элегия Джону Донну» (1963), в которой интересен сюжет разговора души с телом, исхода души из физической оболочки, который варьирует романтическую элегию с ее размышлениями и исследованием внутреннего мира человека (мы уже наблюдали это у Ходасевича). В этом тексте заметно тяготение лирики Бродского к «большим стихотворениям», к тому, что В. Полухина описывает как «<...> его собственные жанры, для которых пока не найдено названия, кроме как их определения по величине» [Полухина 1995: 147].

Затем следуют три элегии 1968 г.: «Элегия» («Подруга милая, кабак все тот же...»), «Почти элегия» и «Элегия» («Однажды этот южный городок...»), объединенные темой размышлений о прошлом. Почти все элегии 1960—1968 гг. написаны пятистопным ямбом и отличаются относительной простотой мелодического рисунка, что подчеркивает связь Бродского на раннем этапе

творчества с русской романтической элегией. При этом в ранних же элегиях мы наблюдаем новые маркеры жанра, появляющиеся впервые именно в поэзии Бродского: «большая» элегия и «почти» элегия. Поэт начинает определять поджанр по критериям «маленький — большой» и «полноценный — неполноценный». Подобная творческая стратегия, как кажется, тоже определяется намеренным взаимодействием с традицией. Элегия становится «большой», отсылая нас к «длинным» элегиям Жуковского, Батюшкова и Пушкина. В то же время элегия превращается в «почти элегию», сразу указывая читателю на несоответствие стихотворения полноценной традиционной элегии из-за ее слишком «бытового» трагизма.

Выбор элегии в качестве центрального жанра определяет поэтическую программу раннего Бродского. Являясь классическим жанром, элегия продолжает оставаться исторически неоднородным жанром. Это дает поэту возможность обращаться к совершенно разным жанровым образованиям: античной элегии, классицистической элегии «на случай», романтическим «унылым» и любовным элегиям, метафизическим, «рациональным» элегиям английских классиков.

Если мы обратимся к элегиям Шварц, то увидим множество отличий от текстов Бродского. Прежде всего, это появление формальной избыточности и фрагментарности, выражающееся, например, в полиметрии и переключении речевых регистров. Размер, который задается поэтессой в первых строках элегий, сразу же расшатывается или сменяется на другой. Отдельные фрагменты текстов в то же время тяготеют к ритмическому повторению и урегулированной силлабо-тонике. Благодаря чередованию таких фрагментов и выстраиванию в сложные последовательности, Шварц побуждает читателя к новому прочтению узнаваемых и традиционных ритмических форм.

Большая часть элегий Бродского написаны ровным пятистопным ямбом, сюжет их развивается линейно, как в классической элегии. Если же мы посмотрим на «Элегию на рентгеновский снимок моего черепа» (1973) Шварц, то увидим, что и метриче-

ски, и сюжетно она распадается на внешне ничем не связанные фрагменты. В первом строфоиде перед нами разноstopный ямб. Второй же основывается на двустопном анапесте, но с переборами ритма: «В нем сплетались тени и облака, / И моя задрожала рука» [Шварц 2018а: 35—37]. В третьем строфоиде сперва преобладает разноstopный анапест, но в строке «Но вернулся он снова...» происходит переход от анапеста к ямбу, размер выравнивается, превращаясь в разноstopный ямб. В четвертом строфоиде мы видим ровное чередование четырех- и пятиstopного ямбов, и, наконец, в пятом перед нами «чистый» четырехstopный ямб с чередованием мужской, женской и дактилической клаузул. Стихотворение начинается и заканчивается четырехstopным ямбом, несмотря на перебой и полиметрию, ритм продолжает возвращаться к ямбической стопе, что указывает на «игру» Шварц с романтической традицией элегий.

Игра с традицией продолжается и на уровне сюжетных метаморфоз. Начало стихотворения представляет собой трансформацию мифа о Марсии и Аполлоне, вводящего образ поэта-богоборца. В следующем фрагменте мы уже видим лирическую героиню, которой Бог «подсовывает» рентгеновский снимок черепа. Далее череп из объекта медитации становится персонажем элегии, унося героиню то ли в мир мертвых, то ли на Страшный суд. Она легко перемещается между мистическим, религиозным и реальным хронотопом вечеринки, где в череп собирают монеты на «белую бутылку». Несмотря на то, что в основе элегий Бродского и Шварц лежат одинаковые «метафизические» темы — жизнь, смерть, Бог, поэзия, — Шварц развивает их куда более нелинейно, совершая ряд отступлений и наращивая дополнительные смыслы вокруг метафорического ядра, в то время как Бродский строит свои тексты на основании классических образов, отличающихся сравнительной простотой мелодического рисунка и композиции.

О нелинейности и отсутствии каких-либо ориентиров в поэтическом мире Шварц пишет В. Фридли в своем исследовании «Элегий на стороны света» [Фридли 2010]. По мнению исследовательницы,

в поэзии Шварц круг «запирает» человека, а кружение мешает ему найти выход. Элегии же становятся попыткой нарушить кружение, они определяют ориентиры, задают структуру «кружащемуся хаосу». Перед нами характерная для Шварц пространственная организация текста: с одной стороны, круг, по которому вынужден ходить герой, с другой стороны, крест, который образует стороны света. Однако для классических элегий характерна временная организация — от прошлого к будущему, от жизни к смерти. Мотив времени присутствует в «Элегиях на стороны света», но лишь в контексте цикличности этого времени, бесконечного движения от смерти к воскресению («Встань — ведь скоро пора воскресать» [Шварц 2018а: 183]). Отказ Шварц от линейного хронотопа внутри элегии, обращение к пространственному конструированию текста оказывается новаторским усложнением романтического жанра. Название и «Элегии на рентгеновский снимок», и «Элегии на стороны света» отсылает к пониманию элегии как «стихотворения на случай», который вторгается в жизнь человека и приводит к хаосу.

Обращаясь к творчеству В. Кривулина, на первый взгляд, не обнаруживаем в корпусе его текстов ни одного текста с подзаголовком «элегия». Однако, изучив историю публикаций его стихотворений, мы обнаружили, что в самиздатском сборнике «Воскресные облака», опубликованном в 1972 г., существовал раздел «Элегии». В последующем же машинописном сборнике 1979 г. Кривулиным в этот раздел было добавлено программное стихотворение «Вопрос к Тютчеву» (ранее оно находилось в разделе «Флейта времени»), и раздел стал носить одноименное название [см. Беневиц 2018]. Переименование вовсе не означает, что тексты перестали быть элегиями, скорее, формальный жанровый принцип перестал быть определяющим для поэта. С одной стороны, мы можем объяснить это повышением значимости для Кривулина произведения «Вопрос к Тютчеву». С другой же, можно предположить, что жанровое определение раздела казалось важнее в 1972 г. на фоне ленинградского элегического творчества Бродского, а в 1979 г., через несколько лет после эмиграции поэта, потеряло актуальность. Так или иначе сам Кривулин в 1993 г.

писал: «О себе писать стыдно, и тем не менее я всю сознательную жизнь этим занимаюсь, избрав медитативную элегию в качестве преимущественного жанра (курсив автора. — *Е. Г.*), может быть, потому, что в других разновидностях словесной деятельности “я” пишущего не так существенно» [Кривулин 1993].

Однако для раздела «Элегии» (он же «Вопрос к Тютчеву») характерно не столько наличие лирического «я», сколько появление лирического «мы», обладающего коллективной памятью и общим ощущением «конца времени». Это «мы» включает в себя все советское поколение: «Мы время отпоем, и высохшее тельце / накроем бережно нежнейшей пеленой» [Кривулин 2017: 25]; «Нас вывезут по Выборгской на Охту» [Кривулин 2017: 28]; «Когда подумаешь, какие предстоят / нам годы униженья» [Кривулин 2017: 28]. И в то же время «мы» — это вообще все носители памяти и культуры, все поэты и творцы, давно умершие или ждущие смерти, от лица которых говорит лирический субъект. На это указывают, например, эпитафия из Книги Иова к финальному тексту раздела «И правда...»: «А мы вчерашние земли... / наши дни на земле тень» [Кривулин 2017: 35]; сопоставление смерти субъекта и смерти Андрея Белого в стихотворении «И никогда отраженью не слиться с лицом!...» [Кривулин 2017: 34]; преображение сада из «О, сад» в хранителя памяти: «Едва ли церковь... Или же дворца / здесь вечный остов? память о барокко?» [Кривулин 2017: 31]. «Я» в элегиях Кривулина упраздняется как индивидуальное и обретается как соборное:

Во дни, когда тепло войдет в меня, как яд, —
тепло дыханья всех, чей голос был утрачен,
чей опыт пережил, чей беглый высох почерк, —
в такие дни, в такие дни и ночи
я только память их, могильный камень, сад [Кривулин 2017: 26].

Г. И. Беневич также отмечает особое «движение элегического духа» в текстах поэта: «[в стихотворении «О, сад». — *Е. Г.*] идет разворот от мира, в самой глубине которого гнездится тоска, к тому единственному, что способно исцелить эту тоску, просветить ее» [Беневич 2018] — к поиску утраченных рая и Бога, которых неизменно

Гришечкина Елизавета (Москва)

взыскует герой классической элегии. На классичность в элегиях Кривулина указывает и разностопный ямб, преобладающий в текстах раздела, и тяготение к строгой строфике четверостиший. Несмотря на то, что программные тексты «Вопрос к Тютчеву» и «О, сад» астрофичны, они все равно завершаются строфами-четверостишиями, написанными ямбом с чередованием мужской и женской рифмы.

Элегии Кривулина теснее всего связаны с лирической традицией Баратынского, Тютчева, Анненского. Они скорее тяготеют к «поэзии чувства», что отличает их от текстов Бродского и Шварц. Однако, все эти стихотворения объединяет тема памяти о культуре, мотив «отпевания» времени и поэтической традиции.

Приведенный выше анализ трансформации элегического жанра в творчестве ленинградских неофициальных поэтов демонстрирует, что, несмотря на схожую проблематику текстов и их интертекстуальную насыщенность, авторы по-разному взаимодействуют с жанровой традицией. У Шварц мы наблюдаем сложное формальное устройство жанровых текстов, тяготеющее ко всевозможным экспериментам и поэтической игре: фрагментарности, образываемой полиметрией и сменой поэтических регистров, конструированию «объемного» пространства стихотворений. Для Бродского же жанровая рамка необходима, чтобы установить связь с классической традицией, но поэт может позволить себе очень серьезные отступления от жанровой структуры. И Шварц, и Бродский обращаются к классическим сюжетам элегий XIX в.: к размышлениям о сущности поэзии, отношениях поэта и Музы, поэта и Бога. Хотя эти темы встречаются и в творчестве Кривулина, его элегии более сосредоточены на духовном движении лирического «мы», более лиричны, в них нет иронии, сарказма, нарочитой поэтической игры, как в текстах его современников.

Бесспорно, мы не можем претендовать на полное и многостороннее исследование данной темы, но, как кажется, наши выводы являются хорошей отправной точкой для дальнейшей работы. Явление «интертекстуальной» элегии XX в. и ее характерные осо-

бенности нуждаются в более глубоком рассмотрении, так же, как и в целом история трансформации элегического жанра в постжанровую эпоху.

СОКРАЩЕНИЯ

Беневич 2018 — *Беневич Г.* О композиции, формировании и духе первой книги стихов Виктора Кривулина // Новое литературное обозрение, 2018. № 4, ([Электронный ресурс] https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20032/; дата обращения: 15.08.2021).

Ходасевич 2009 — *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений. В 8 тт. Т. 1. Полное собрание стихотворений. М., 2009. С. 145.

Боровская 2006 — *Боровская А. А.* Трансформация жанра элегии в лирике И. Анненского // Южно-российский вестник геологии, географии и глобальной энергии. Научно-технический журнал. Гуманитарный выпуск. 2006. № 6 (19). С. 135—139.

Боровская 2009 — *Боровская А. А.* Стилизация и реставрация элегии в лирике И. Бунина // Гуманитарные исследования. Журнал фундаментальных и прикладных исследований. 2009. № 2 (30). С. 161—167.

Бродский 2011 — *Бродский И. А.* Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. Л. В. Лосева. СПб., 2011. Т. 1.

Завьялов 2013 — *Завьялов С.* Ретромодернизм в ленинградской поэзии 1970-х годов // «Вторая культура». Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970—1980-е годы: Материалы международной конференции (Женева, 1—3 марта 2012 г.), СПб., 2013. С. 30—52.

Козлов 2012 — *Козлов В. И.* Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории. М., 2012.

Кривулин 1993 — *Кривулин В.* Стихи // Вестник молодой литературы. 1993. Вып. 2 (18), ([Электронный ресурс]: <http://www.vavilon.ru/metatext/vavilon2/krivulin-1.html>; дата обращения: 15.08.2021).

Кривулин 2017 — *Кривулин В.* Воскресные облака. СПб., 2017.

Гришечкина Елизавета (Москва)

.....

Лосев 2011a — *Лосев Л. В.* Щит Персея: Литературная биография Иосифа Бродского // Бродский И. А. Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. Л. В. Лосева. СПб., 2011. Т. 1. С. 5-110.

Лосев 2011б — *Лосев Л. В.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2011.

Мартыненко 2018 — *Мартыненко А. И.* Что случилось с самыми унылыми стихотворениями XIX века. Интернет-издание «Системный Блокъ», 2018, ([Электронный ресурс]: <https://sysblok.ru/philology/chto-sluchilos-s-samymi-unylymi-stihotvoreniyami-xix-veka>; дата обращения: 08.05.2020).

Полухина 1995 — *Полухина В.* Жанровая клавиатура Бродского // *Russian Literature*. 1995. No. XXXVII. С. 145—155.

Успенский, Игнатъев 2018 — *Успенский П. Ф., Игнатъев Д. Д.* Путешествие в литературный элизиум: “Элегия” В. Ходасевича // *Новый мир*. 2018. № 2. С. 185—195.

Успенский, Файнберг 2017 — *Успенский П. Ф., Файнберг В. В.* Как устроена “Элегия” А. И. Введенского? // *И после авангарда — авангард. Сборник статей.* Белград, 2017. С. 22—90.

Фридли 2010 — *Фридли В.* «Элегии на стороны света» Елены Шварц // *Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе. Поселок Поляны Лен. области*, 2010. С. 305—313.

Шварц 2018a — *Шварц Е. А.* Войско, Оркестр, Парк, Корабль. Четыре машинописных сборника. М., 2018.

Сведения об авторе: Елизавета Александровна Гришечкина, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», бакалавр IV года; Москва, Россия; e-mail: elizaveta_gri@inbox.ru

About the author: Elizaveta A. Grishechkina, Higher School of Economics, student; Moscow, Russia; e-mail: elizaveta_gri@inbox.ru

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От редакторов.....</i>	3
<i>Олег Ларионов (Санкт-Петербург)</i> «Распускающаяся роза» А. П. Мурзиной.....	5
<i>Марианна Петяскина (Москва, Санкт-Петербург)</i> Биография и творчество И. М. Ястребцова.....	21
<i>Сергей Халтурин (Москва, Тарту)</i> И. Ф. Горбунов у истоков разговорного жанра в России.....	31
<i>Хренова Ангелина (Тверь)</i> Мотив исцеления в рассказе Ф. Н. Глинки.....	44
<i>Мария Асташенкова (Москва)</i> Театральная проза как критика.....	55
<i>Артём Бабушкин (Санкт-Петербург)</i> Авторские и издательские стратегии Е. Н. Ахматовой.....	73
<i>Сергей Викторов (Москва)</i> Можно ли заразиться сумасшествием?.....	86
<i>Максим Щавлинский (Санкт-Петербург)</i> Степан Семенович Кондурушкин: жизнь и творчество.....	100
<i>София Рыбалкина (Москва)</i> Рецепция пьесы Д. С. Мережковского «Павел I».....	114
<i>Алина Соломонова (Санкт-Петербург)</i> Немецкий интеллигент в окопах Первой мировой.....	127
<i>Валентина Брылова (Москва)</i> Интеграция И. Бехера в советскую литературную среду.....	152
<i>Дмитрий Цыганов (Москва)</i> Сталинская премия по литературе.....	168
<i>Гришечкина Елизавета (Москва)</i> Трансформация жанра элегии.....	187

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

Сборник статей

Редакторы:

*А. О. Бурцева, У. В. Кононова,
О. А. Воробьева, С. Д. Халтурин*